ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

NOVA VRSTA

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

N. V. LETNIK V/VI

LAVREAE F. STELÈ

SEPTVAGENARIO OBLATAE

LJUBLJANA 1959

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

113314

Ljubljana

N 583/1960

Uredil dr. Stane Mikuž
z uredniškim odborom

NATISNILA TRIGLAVSKA TISKARNA V LJUBLJANI

FRANCISCO STELÈ

SEPTVAGENARIO
HAS LAVREAS DEDICANT
SOCIETAS HISTORIAE ARTIVM SLOVENICA
AMICI CVLTORESQVE

FRANCE STELÈ — UMETNOSTNI ZGODOVINAR

Umetnostnozgodovinska literatura kot odmev domoljubnega kronizma in umetnostnega ljubiteljstva ima na Slovenskem že staro tradicijo, saj sega do Valvasorja in baročnih Operosov. Umetnostna zgodovina kot znanstveno pogojena stroka pa ne sega nazaj preko prvega desetletja našega stoletja in trdno ogrodje je zadobila šele po prvi veliki vojni z novo stolico za umetnostno zgodovino na ljubljanski Univerzi, z reorganizacijo Spomeniškega urada za Slovenijo ter z ustanovitvijo Umetnostno zgodovinskega društva.

Leto 1886 je rodilo tri može, od katerih sta dva postala osrednja stebra nove slovenske umetnostnozgodovinske stroke, tretji pa je po preselitvi na Poljsko utrdil krakovsko umetnostnozgodovinsko šolo ter v njenem krogu načel zapleteno problematiko slovanske — ali kar slavistične — umetnostne zgodovine. To so bili dr. Izidor Cankar, dr. France Stelè in dr. Vojeslav Molè. Redkokdaj se sicer individualno delo posameznih znanstvenikov tako medsebojno dopolnjuje in podpira, kot se je prav v klasični generaciji naših umetnostnih zgodovinarjev, ki so vsi izšli iz dunajske šole profesorja Maksa Dvořáka ter njegovih predhodnikov Franza Wickhoffa in Aloisa Riegla. Že imena učiteljev pomenijo pravi program, saj so ti v svojem času razvili eno evropsko najbolj dodelanih umetnostnozgodovinskih metod. Vključena v okvir Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje (Institut für österreichische Geschichtsforschung), ki ga je postavil na trdne temelje leta 1874 mojster historične metode Th. von Sickel, je dunajska umetnostnozgodovinska šola s poudarkom svoje zgodovinarske opredeljenosti in historične kritičnosti izoblikovala eksaktno metodo stilnega presojanja umetnin, pri čemer se je poslužila tudi Morelli-Lermolieffovih principov, se otresla estetizirujočih norm, proglasila enakovrednost časovnih stilov ter premostila prepade med umetnostjo kulturno razvitih in provincialnih kultur. Po Rieglovi zaslugi je dodala še stilno psihološke podlage, ki so povezovale s pojmom »umetnostnega hotenja« (Kunstwollen) umetnost z življenjem in z umetnikovo osebnostjo, vraščeno v svoj čas in prostor. Končno je pod vplivom začetkov ekspresionizma dozorela Dvořáku kar formula o umetnostni zgodovini kot zgodovini duha, torej o umetnosti, ki nujno zrcali v sebi obraz vseh peripetij časa, v katerem je nastala in živela. Ta program, ki ga je razvila dunajska šola, je bil kakor nalašč

pomerjen tudi za deželo, kot je bila naša — deželo, ležečo sicer na prepihu geografskih sečišč, pa vendar po zgodovinski usodnosti potisnjeno na rob srednjeevropskega kulturnega dogajanja, obarvano z zaostalostjo in konservativnostjo, ki ji je bilo kulturno jedro obdano s trdo, skoraj neprodirno skorjo nerazumevanja in skoraj odklanjanja legitimacije slehernega kulturnega poslanstva. Okoli leta 1900 tako rekoč slovenske — ali, če hočete, umetnosti na Slovenskem — skoraj nismo poznali. Naše umetnostnozgodovinsko pisanje se je tedaj komaj kaj dvignilo nad topografska in zaščitna poročila v nekaterih domačih historičnih revijah in v organu Dunajske centralne komisije za varstvo spomenikov »Mittheilungen der K. und K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale«, ki so izšla izpod sicer vestnega, toda arheološko opisnega peresa prizadevnega učitelja in častnega konservatorja Konrada Črnologarja ali župnika Avsca in podobnih mož. Kakor je Anastasius Grün izjavil, da bi lahko vso slovensko literaturo človek v culi odnesel, tako ob koncu preteklega stoletja tudi o naši likovni umetnosti skoraj ni bilo mogoče reči kaj več, kot je povedal v svojem kulturnozgodovinsko in predvsem na redkih pisanih virih zasidranem spisu »Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev« Peter Pavel Radič v Letopisu Matice Slovenske leta 1880 ali Edvard Strahl v brošurici »Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten« (Graz 1884), ki je nastala iz izkušenj umetnostnega zbiratelja. Zato se kot močna osebnost, ki je žal prehitro omagala, da bi svoj program do kraja izpeljala, dviga v predvojnem času lik štajerskega umetnostnega zgodovinarja Avguština Stegenška, ki ni kot prvi uresničil samo dveh za svoj čas vzornih umetnostnih topografij (Gornjega gradu in Konjic), ampak je tudi že začutil potrebo po kritičnem vrednotenju in načrtnem študiju domačega spomeniškega gradiva.

V tem ozračju se je znašla naša umetnostno zgodovinska generacija v času pred in takoj po prvi vojski. Brez izdelane strokovne, domačim potrebam prilagojene metode, brez terminologije — čeprav je to delno uspešno skušal rešiti že J. Flis v svojih »Stavbinskih slogih« — brez strokovnega aparata, ki ga je bilo treba šele ustvariti — toda z odločno voljo, z ljubeznijo do svojega naroda in predmeta ter s temeljito študijsko pripravo, ki je vsebovala tudi že prve in nemajhne načrte.

In ti so bili izvedeni v polnosti!

Dr. Izidor Cankar, ki ga je kot študenta estetike pripeljal pred Dvořákovo katedro dr. Stelè, je prevzel leta 1920 novo ustanovljeno stolico za umetnostno zgodovino na ljubljanski univerzi. Položil je prve temelje strokovni biblioteki z nakupom bogate knjižnice pokojnega dr. Stegenška, ki se je nato sistematično izpopolnjevala. Da bi ustvaril Slovencem kritično umetnostnozgodovinsko metodo in razčistil temeljne stilne pojme, je napisal »Uvod v umevanje likovne umetnosti«, sistematiko stila, ki pomeni sintezo iskanj nekaterih najvidnejših evropskih umetnostnih zgodovinarjev od Burckharda do Wölfflina in dunajske šole. Te stilnokritične formulacije pa je nato sam nazorno porabil v svoji »Zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi« s podnaslovom »Zgodovina stila«, s katero je uresničil sen svojega akademskega učitelja

Maksa Dvořáka ter dopolnil njegov ne do kraja izpeljani koncept evropskega umetnostnega razvoja od starokrščanske dobe dalje na podlagi enačbe umetnostne zgodovine kot zgodovine duha. Na žalost je tudi to delo ostalo torzo, ki se konča pred barokom. Tako se je Cankar naslonil na strogo umetnostna in estetska načela, toda za dosego svojega cilja je posegal v prvi vrsti po duhovito izbranih, klasičnih primerih umetnostnih kreacij, zaradi česar mu je zapletena problematika domačega umetnostno zgodovinskega diagrama ostala ob strani. Toda skoval je s svojo metodo orožje za njeno osvojitev, ki je čakala na razum in srce drugega od te trojice — dr. Franceta Steleta.

Morda ni čudno, da so se prav temu odprle oči za likovne vrednote domače zemlje, saj je zrasel iz kmečkega doma, prepojenega z davnim ljudskim izročilom in zročega na slikovito okolje polja, gozdov in skalnatih gora, kjer je bil sleherni kot prepojen s pravljičnim bleskom in kjer je še živel spomin na baročne stavbarje, ki so po vzoru rimske sv. Neže sezidali domačo župno cerkev, kjer je bližnje mestece Kamnik še utripalo v patriarhalnem življenju sredi odmevov srednjega veka in letargije slave nekdanje baročne kulture — daleč pod gorami pa se je svetlikala cerkev sv. Primoža, eden naših najlepših spomenikov poznega srednjega veka.

V Tunjicah pri Kamniku se je rodil 21. februarja 1886 kmetu očetu Francetu in materi Jožefi, rojeni Pavlič iz idiličnega Podgorja pod Kamnikom, sin France, čigar sedemdesetletnemu jubileju posvečamo zdaj ta letnik Zbornika. Kot otrok je z vsem srcem prisluškoval pripovedovanju starega očeta Tomaža Steleta, rojenega leta 1818 in umrlega leta 1903, zgodbam o hudobcu Jakcu in ukletih dekletih, o divjih lovcih, kralju Matjažu, Turkih in čarovnikih itd. (412). Z ljudskim izročilom se je tako zrasel, da je v dijaških letih zbiral za Štrekljevo zbirko tudi ljudske pesmi ter jih objavljal pod imenom France Francetov. Z odprtimi očmi je nastopil po ljudski šoli v Tunjicah in Kamniku prvo pot v svet na gimnazijo v slikoviti Kranj, kjer je vzbujal upanje, da se bo razvil v odličnega matematika. Toda srce je vedelo drugo pot. Po enoletnem prostovoljskem vojaškem roku, ki ga je kot slovansko zaveden študent prebil v poljskem Lvovu, se je vpisal leta 1907 na dunajski univerzi na slovansko filologijo in zgodovino, leta 1909 pa se je posvetil zgodovinskim pomožnim vedam in umetnostni zgodovini kot izredni član v Inštitutu za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje. In tu se je nakazala prihodnja rezultanta njegovega dela. Če je pred nekaj leti kot dijak pojmoval umetnost še z naivnimi pojmi svojega sredješolskega profesorja dr. Avgusta Žigona, kot priča članek v srednješolski prilogi »Zore« leta 1907 (1), so se mu zdaj ob predavanjih Franza Wickhoffa in Maksa Dvořáka začeli kazati obrisi strogega umetnostnozgodovinskega pojmovanja; posebno pa ga je prekalil seminar prof. Juliusa Schlosserja in prof. Dvořáka, med čigar najljubše učence je spadal. Stik z ostalimi slušatelji, zbranimi od vseh strani širnega avstrijskega cesarstva, mu je tudi v kasnejšem delu odprl možnost plodnih znanstvenih zvez. Leta 1911 je dokončal študije ter se kvalificiral za arhivsko, bibliotečno, muzejsko in spomeniško službo. Že pred diplomo pa se je po učiteljevem nasvetu —

ta je prav tedaj začel reorganizirati dunajsko Centralno spomeniško komisijo — posvetil eni najbolj aktualnih, pa tudi zelo težavnih umetnostnozgodovinskih nalog: študiju srednjeveškega stenskega slikarstva na Kranjskem, ki mu je prve smernice nakazal že Paul Hauser s svojimi preddeli o kranjskem in koroškem srednjeveškem freskantstvu. Tema je dozorevala v disertacijo, s katero je Stelè leta 1912 dosegel na dunajski Univerzi doktorat filozofije. Ta disertacija, ki je v nekoliko predelanem in skrajšanem povzetku izšla v tisku leta 1924 (91), pomeni prvi spopad in obračun s spomeniki kranjskega srednjeveškega freskantstva, v katerem se je tiste dni kot najvidnejša skupina izločalo pač koroško inspirirano delo slikarja Janeza Ljubljanskega okoli srede 15. stoletja. S tem se je dr. Steletu odprlo osrednje polje njegovega življenjskega dela — študij slovenskega srednjeveškega slikarstva, ki je v prihodnjih desetletjih rodil vrsto mednarodno pomembnih rezultatov. Ko je bil dr. Stelè leta 1912 nastavljen kot praktikant pri dunajski Centralni komisiji za varstvo spomenikov in prihodnje leto odšel v Ljubljano kot eksponirani praktikant iste komisije v funkciji deželnega konservatorja za Kranjsko z nalogo, da organizira novi urad, mu je bila poleg organizacije spomeniško varstvene službe, ki se je dotlej opirala le na sistem častnih konservatorjev, povečini strokovnih diletantov, ena glavnih nalog prav sistematično proučevanje in odkrivanje naših gotskih fresk. Pri tem delu mu je bil desna roka restavrator slikar Matej Sternen. Sternenovo delo nas je že pred prvo svetovno vojno obogatilo za vrsto novoodkritih fresk, med katerimi omenimo le Bodešče, Gosteče, Godešič, Žirovnico; posebno pomembno pa je bilo tudi očiščenje skoraj do nespoznavnosti preslikanih poznogotskih fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, kjer je prvič obveljalo strokovno mnenje mladega doktoranta pred mnenjem častnega konservatorja Ivana Franketa. Razumljivo je, da so prijateljske vezi, ki so se spletle med Sternenom in mladim konservatorjem, trajale vse življenje.

Nujno je bilo, da je seglo oko mladega raziskovalca tudi preko ožjih kranjskih meja. Že z Dunaja ga je popeljala službena pot večkrat med koroške umetnostne spomenike, leta 1913 je v družbi s prof. Dvořákom obiskal južno Tirolsko, ponovno pa se je mudil tudi na Koroškem. Inspekcijsko potovanje s profesorjem po Kranjskem je bilo plodno za učitelja in učenca in pred učinkovito rešeno pseudogotsko fasado novomeške frančiškanske cerkve je prof. Dvořák celo priznal, da mu je učenec odprl oči za drugačno vrednotenje pseudogotskega stilnega iskanja. Posebno pomemben je bil dr. Steletov obisk istrskega Berma, saj je tedaj prvič prebral napis slikarja Vincenca iz Kastva na freskah iz leta 1474 pri Mariji na Škrilju (60), ki so se kmalu izkazale kot eden centralnih spomenikov srednjeveškega istrskega slikarstva.

Plodno začeto delo je pretrgal vihar prve svetovne vojne, ki je zajel tudi dr. Steleta. Na gališkem bojišču je zašel 15. septembra 1914 v rusko ujetništvo, ki ga je prebil v Sibiriji, v Čiti, Novo Nikolajevsku, Marijinsku, Semipalatinsku, Tjumeni, Tari, Omsku, Krasnojarsku, dokler ni konec leta 1918 postal član Jugoslovanske komisije pri Podružnici češkoslovaškega narodnega sveta v Jekaterinburgu in sourednik lista Jugo-

slavjanina; leta 1919 pa se je kot član tisoč mož obsegajočega odposlanstva češkoslovaške legionarske armade, povabljene v Washington, čez Vladivostok, Japonsko, Tihi ocean, kalifornijski San Diego, Washington, Brest, Pariz in Prago vrnil domov. Vendar tudi ta čas za njegov strokovni napredek ni bil izgubljen: izpopolnil si je znanje tujih jezikov, tako da danes obvlada vse glavne evropske idiome, spoznal je daljne zemlje ruske države, se seznanil s prebivalci step, prisluhnil likovnemu pojmovanju anikonsko razpoloženih narodov, prodrl je v značaj ruske umetnosti in ruskega človeka in končno premeril svet in s potom spoznal umetnost Indijancev ameriškega Zapada, tako da je lahko na veliki svetovni kulturni tehtnici meril tudi tiste prikrite duhovne votke umetnostnega izraza, ki jih kabinetni učenjak nikoli ne bi mogel v polnosti dojeti. Iz teh usedlin je pognala kasneje tudi vrsta esejev, ki je skušala ujeti tudi prikrite utripe vzhodnega sveta in njegove likovne govorice (prim. 116). Obenem pa ga je doživetje vojne groze kot pesniško navdahnjenega in za intenzivna doživetja razpoloženega človeka, ki se je že pred vojsko nagibal k modernističnim umetnostnim strujam — o tem nas lahko pouči dijaški list »Zora« z literarno prilogo »Prvi cveti«, ki jima je bil nekaj časa tudi urednik — približalo ekspresionizmu in radikalnim iskanjem novega izraza, pri čemer gre v precejšnji meri zasluga tudi ruskim revolucionarnim umetnikom in književnikom z Majakovskim, Burljukom in Šadrom na čelu. Iz vojne vihre se je v domovino povrnil kot prerojen človek, poln načrtov ne samo za ožjo stroko, ampak v celotnem kulturnem programu; znal je doživeti in spoznati vrednote pristnega umetnostnega izraza tudi v stvaritvah, nad katerimi se je okorela publika zgražala, kot na primer nad revolucionarno formo in duhom Podbevškove lirike »Človeka z bombami«, ki je pognala iz iste obsodbe vojske kot nekatere neobjavljene pesmi Steleta samega.

V domovini je umetnostnega zgodovinarja čakalo obširno delovno polje, ki mu je bilo treba le krepkega orača, da bi razkrilo skrivnosti svojih stoletnih plodov. Spet je nastopil svojo konservatorsko službo, toda nekdanja ekspozitura za Kranjsko se je zdaj razširila v Spomeniški urad, ki je zajemal vse ozemlje jugoslovanske Slovenije.

Prav v tem času se je na Univerzi v Ljubljani oblikovala umetnostnozgodovinska katedra, ki je začela postavljati trdne temelje slovenskemu umetnostno zgodovinskemu raziskovanju. Novoustanovljeno Umetnostno zgodovinsko društvo je skušalo mlado prizadevanje slovenske umetnostne zgodovine zasidrati med ljudstvom in njegov organ, Zbornik za umetnostno zgodovino, je nudil možnost za publiciranje znanstvenih izsledkov. Vedno bolj je zorela tudi misel na uresničenje slovenske historično pogojene Narodne galerije.

Posebne pa so bile naloge Spomeniškega urada. Najprej je moral nadzorovati in reševati propada naš umetnostni patrimonij in v ta namen organizirati spomeniško varstveno službo, oprto na podeželske zaupnike, kar se je izkazalo kot zelo uspešna oblika sodelovanja. Konservator je moral nadzorovati in z nasveti podpirati vso usodo spomenikov zadevajoča dela ter pri tem luščiti iz praktičnih del tudi znanstvene rezultate. Po pravilnem principu nekdanje dunajske Centralne komisije

je bilo tudi dr. Steletovo pravilo ob reševanju ogroženih spomenikov: konservirati, ne restavrirati! Seveda niso bile izključene tudi kompromisne rešitve, kajti mnogokrat se je moral konservator odločiti za manjše zlo, saj ni bilo njegovo delo zaščiteno z nobenim državnim zakonom. Značilno je, da je znal dr. Stelè mnogokrat s pametno besedo in prepričevanjem doseči uspeh tudi tam, kjer bi kdo drug z grmečo besedo nič ne opravil. Ne s suhoparno administracijo, ampak v živem stiku s spomenikom in z njegovim varuhom je reševal svoje naloge. Pa tudi s tiskano besedo, ki pa je bila vedno umirjena in brez polemičnega prizvoka. S številnimi predavanji v Ljubljani in drugih krajih je neumorni konservator skušal približati pojem spomeniškega in domačijskega varstva; poljudne in znanstvene spise o spomeniški problematiki, načelni in praktični, je raztresel po periodikah in zbornikih in včasih zazveni njih beseda, posvečena razpoloženjski ubranosti spomenikov in njihovi legi, kar pesniško doživeto. (Od najvažnejše tovrstne literature glej na primer 8, 20, 22, 112, 117, 127, 136, 160, 185, 215, 234, 249, 299, 318, 323, 356, 462, 507, 521a.) Obenem pa je seveda vestno poročal tudi o vseh praktičnih in znanstvenih uspehih spomeniškega varstva bodisi v obliki letnih poročil v ZUZ (1920—1938), bodisi v strnjenih pregledih (150, 249, 420) največkrat pa seveda v monografičnih študijah o posameznih restavriranih spomenikih (n. pr. 186, 245, 291, 293, 297, 299, 323, 355 itd.).

Do leta 1938 je opravljal dr. Stelè službo konservatorja za Slovenijo; če odštejemo medvojni čas, kar celih dvajset let. Brez pomočnika, brez lastnega prevoznega sredstva, obložen s težkim fotografskim aparatom in kopico plošč, z oštevilčeno beležnico v roki je romal po domovini in odkrival njene lepote. Razumljivo je, da si je pri tem nabral bogatih strokovnih izkušenj, ki ga še danes dvigajo med največje spomeniško-varstvene strokovnjake v državi ter mu določajo vidno mesto tudi v mednarodnem okviru. In še danes je s svojim nasvetom vedno pripravljen priskočiti na pomoč ne samo slovenskemu Zavodu za varstvo kulturnih spomenikov, ampak tudi Zveznemu Institutu v Beogradu, pri katerem je tudi sourednik »Zbornika za zaštitu spomenika kulture«. Kot predsednik jugoslovanske strokovne komisije je sodeloval s strokovnjaki UNESCO pri reševanju ene najodgovornejših spomeniških nalog v novi Jugoslaviji, spomeniške obnove cerkve sv. Sofije v Ohridu.

Ob vseh teh nalogah pa se je že zgodaj nujno odpiralo vprašanje, na katerega starejše umetnostno zgodovinopisje ni niti pomislilo, kaj šele kakorkoli nanj odgovorilo — kolikor bi ga kar negativno ne odklonilo:

Ali Slovenci v preteklosti sploh imamo svojo umetnost?

Pač — Jakopič je leta 1907 to vprašanje že zastavil in nanj odgovoril, češ da je vse, kar je nastalo pred umetnostjo moderne, vse, kar so ustvarila naša zgodovinska razdobja, delo tujcev in sad tuje umetnosti. Malo kasneje je le pogojno priznal nekaj domačnostnega izraza nekaterim umetnikom 18. in 19. stoletja od Berganta in posebno še Langusa dalje. Leta 1922 pa je Ljubljana doživela veliko pomembno zgodovinsko razstavo slikarstva na Slovenskem (51, 66), ki sta jo kot predpripravo na reorganizacijo Moderne galerije pobudila vodja osrednjih umetnostnih ustanov, univerzitetnega seminarja in Spomeniškega urada. Ta razstava

in pa nekatera naivna pretiravanja o slovenskem rojaštvu tujih umetnikov, so sprožila konkretno zastavljeno vprašanje o slovenstvu v umetnosti.

Leta 1923 je dr. Stelè v Disu objavil vrsto nadaljevanj z naslovom »Umetnost in Slovenci« (57), ki so prihodnje leto izšla izpopolnjena v knjigi »Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih« (87). Veliki, naravnost programski odgovor je napisan že na prvi strani uvoda te nadvse pomembne, čeprav po formatu ne velike knjige:

»Če govorimo torej o razmerju umetnosti do skupine ljudi, ki se imenujemo Slovenci, — sploh ni in ne more biti vprašanje, ali imamo in ali smo v preteklosti kdaj imeli lastno umetnost, ampak samo, kako smo mi preživljali umetnost, kako se je naš posebni značaj javljal v posameznem pojavu mnogolične reke življenja, v umetnosti. Frazo, da Slovenci nimamo lastne umetnosti, moramo prav tako položiti definitivno ad acta, kakor smo to napravili z drugo sorodno krilatico, ki se je glasila, da nimamo zgodovine.«

Danes, ko smo prodrli v nekaterih poglavjih že v skrite kote problematike naše umetnostne preteklosti, se komaj še zavedamo, kakšen pomen je imela pred komaj dobrimi tremi desetletji ta knjižica, ki nam je tako rekoč čez noč podarila skoraj tisoč let umetnostnega življenja na naših tleh. Kdor bi jo hotel enačiti s splošno umetnostno zgodovino našega ozemlja, bi terjal od nje preveč — in dokazoval, da ni dojel prav njenega globljega značaja. Ne spušča se v podrobnosti ter išče odgovor v prvi vrsti na vprašanje, kako se v umetnosti naše zemlje javlja slovenski značaj. Z mladostnim ognjem je zarisal avtor pred nami izbrana poglavja in obdobja naše umetnostne preteklosti: prvo od srednjega veka do reformacije, barok s protireformacijo, novejše razdobje po veliki francoski revoluciji in končno nastop slovenske moderne in sodobne umetnosti. Prve zavestno slovenske likovne oblikovalce nam je rodila romantika — klasična je formulacija o Layerju kot prvem kranjskem in o Langusu kot prvem zavestno slovenskem slikarju. Toda tudi spomeniki kulturno kolonizatorične dobe srednjega veka n. pr. so živeli med nami ter vplivali na psiho našega naroda ter s tem postali integralni sestavni del našega mišljenja. Prav tako smo polno doživeli barok, čeprav je bil k nam prenesen iz kulturne sosedščine, medtem ko nam je renesansa ostala dokaj tuja... Impresionizem pomeni prvi zavedno organiziran izraz slovenskega značaja v umetnosti itd. Čeprav je bil temeljni program knjige omejen, je vendar njen idejni program neizčrpen in kliče v prihodnjosti po integralnem tekstu, v katerem bi zaživela vsa naša umetnostna preteklost. Nakazane so bile glavne smernice raziskovanja, zarisana glavna gibala našega umetnostnega razvoja in predvsem — knjiga nam je prebudila plemenito zavest o veliki kulturni dediščini naroda, ki je prav tedaj v novi državi zaživel novo življenje. Danes je knjiga že kulturnozgodovinski dokument, toda njene temeljne ugotovitve, ki so se seveda v zadnjih desetletjih že lepo obogatile, v principu še vedno veljajo.

Toda če je avtor pričakoval na svoje delo odgovor, ga je pričakoval zaman. Ob knjigi se ni razvila zaželena diskusija — ker ni bilo pri nas človeka, ki bi bil tej popolnoma novi tvarini kos. Kajti šlo je več kot za

drobitev posameznih podatkov o umetninah in umetnikih, več kot za suhoparno enciklopedično naštevanje — v tej smeri so nekatere recenzije res iskale dlako v jajcu! — arhivalno dokumentarnost je zamenjala likovna dokumentarnost. Edini, ki bi lahko zastavil tehtno besedo, dr. Izidor Cankar, se je ob istem času ubadal z drugo problematiko in mu je starejša slovenska umetnost ostala več ali manj tuja, kolikor je ni kar normativno vrednotil kot estetsko sekundarno.

Toda kako bi mogli biti temu delu pravični, ne da bi ponovno poudarili, koliko truda je bilo treba, da so njegove formulacije dozorele. Kako naj popišemo tiste poti, ki so konservatorja popeljale po vsej slovenski deželi — le Primorsko se mu je izmikalo onstran krivične meje vse do leta 1924. Dr. Stelè se je vse življenje zavedal, da je edino gotovo jamstvo za pravilno opredelitev in ocenitev vrednot kakega spomenika in seveda tudi za pravilno usmeritev varstvenih ukrepov temeljito znanstveno poznanje spomenikov na terenu samem. O tem trudu priča okoli sto petdeset drobno popisanih popotnih beležnic s skicami načrtov, slik itd., ki danes v ekscerptu ali v prepisu sestavljajo temelj topografskim spomeniškim kartotekam Zavoda za varstvo spomenikov in Sekcije za zgodovino umetnosti pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti ter naravnost pretresljivo dokazujejo, kako veliko delo je opravil na terenu en sam človek. Ne gre pa pri tem za golo topografsko popisovanje, ampak mnogokrat že tudi za širšo problematiko spomenika in njegovo resonanco. Lahko rečemo, da so le redki objekti, ki bi jih ne bilo presodilo že oko našega slavljenca. Po razdejanju druge velike vojne so ti zapiski obenem z bogatim fotografskim gradivom, ki ga hranita Zavod za varstvo spomenikov in Sekcija za zgodovino umetnosti, mnogokrat že pravi umetnostnozgodovinski vir.

Sad takega terenskega dela je tudi topografija sodnega okraja Kamnik (43), ki pomeni vzorno delo svoje vrste, nastalo ob naslonu na velike avstrijske umetnostne topografije, ki jih je izdajala Centralna komisija. Posebno dragocenost tako topografije kot zapiskov pa pomenijo izpisi iz arhivalnih virov, katerih originali so v mnogih primerih med drugo vojno propadli. V tisku je dr. Stelè izdal leta 1914 izpiske iz arhiva cerkve sv. Petra v Ljubljani (15), ki so zelo dragoceni za zgodovino ljubljanskega baroka.

Osrednji interes konservatorja dr. Steleta pa je slejkoprej veljal spomenikom srednjeveškega slikarstva na Slovenskem. Že leta 1920 je preiskal dotlej znane štajerske in prekmurske spomenike ter se nato osredotočil na spomenike obmejnih ozemelj na zahodu, severu in vzhodu slovenskega etničnega teritorija. Leta 1923 in 1926 je ponovno preiskal štajerske in prekmurske spomenike, v letih 1924 in 1926 pa je obiskal Primorsko in Slovensko Benečijo, v glavnem Posočje in dolino Nadiže. V času, ko je vodil koroški Deželni konservatorski urad dr. O. Demus, se je razvilo plodno sodelovanje med ljubljanskim in celovškim uradom, ki je odpiralo nove poglede na zgodovinski razvoj umetnosti teh dežel, prav tako pa je dr. Stelè vskladil svoje raziskovanje z novimi umetnostnozgodovinskimi rezultati na Madžarskem, v ostali Avstriji, v severni Italiji in v celotni Srednji Evropi. Tudi vrsta domačih novoodkritih spomenikov

se je naglo množila in vzbujala vedno večji mednarodni interes. Že leta 1921 sta bili raziskani dve plasti fresk iz srede 14. in iz konca 15. stoletja na zunanjščini in v prezbiteriju cerkve sv. Ožbalta na Jezerskem, od katerih pomenijo zadnje enega vrhov našega poznogotskega realizma (31). V letih 1922 in 1923 so bile odkrite freske Janeza Ljubljanskega v ladji cerkve na Muljavi in korigirano branje letnice iz 1453 v 1456, 1924 pa so bile očiščene in delno novo odkrite freske istega slikarja na Kamnem vrhu nad Ambrusom iz leta 1459 (88). S tem se je izbistrila podoba tega pomembnega mojstra, ki mu je dr. Stelè že leta 1920 posvetil obsežno študijo (32). Posebno dragoceno odkritje sta prinesli leti 1925 in 1926 s freskami v ladji in prezbiteriju cerkve na Vrzdencu pri Horjulu, od katerih pripadajo prve še začetku 14. stoletja in so dolgo časa pomenile naš najstarejši srednjeveški slikarski spomenik (180), freske v prezbiteriju iz osemdesetih let 15. stoletja pa so nakazale povezavo z grafičnimi listi Mojstra E. S., ki je dokazana tudi ob freskah na zunanjščini cerkve na Mačah iz leta 1467. Te ugotovitve je strnil dr. Stelè v razpravi o vplivih Mojstra E. S. v slovenskem srednjeveškem freskantstvu (209). Istočasno se je razrešilo tudi vprašanje nastanka fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, ki jih je starejša literatura napačno povezovala z letom 1592 in s hipotetičnim imenom slikarja Elija Wolfa. Skupaj s freskami na Križni gori nad Škofjo Loko in tistimi na Jezerskem ter na znamenju pri Crngrobu so se svetoprimoške slikarije vključile v večjo skupino ter se časovno oprle na čas okoli 1520 (43, 111), obenem pa je kasnejši študij revidiral tudi mnenje O. Benescha, da bi bile slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja delo mojstra svetoprimoških fresk; te table so se končno izkazale kot srednjeevropsko zasidrano delo, ki kaže določene reminiscence s kölnskim mojstrom Bartolomejevega oltarja (128, 372). S freskami v cerkvi Marija Gradec pri Laškem iz 1526 je bil dokazan prvič vpliv severne renesanse v slovenskem gradivu, v letih 1928 in 1929 pa se je z revizijo prekmurske freskantske skupine in nadaljnjim odkrivanjem fresk v stari cerkvi v Turnišču razrešil problem kroga slikarja Janeza Aquila iz Radgone (337, 372). Stilno in ikonografsko so vzbudile veliko pozornost freske iz srede 14. stoletja, ki so jih odkrila raziskovanja v dominikanskem samostanu v Ptuju (291, 293), obenem pa se je kompleks dominikanske cerkve in samostana uveljavil tudi kot zgodoven arhitekturni dokument. Okoli leta 1930 je bil Ptuj v središču dr. Steletove pozornosti. Uspešna restavracija slikanega krilnega oltarja iz proštijske cerkve je omogočila pripisati ta izredno kvalitetni spomenik delu salzburškega mojstra Konrada Laiba, o čemer je dozorela dr. Steletu poleg krajših obdelav tudi obsežna monografija (477), medtem ko je ptujska minoritska cerkev razkrila freske zgodnjegotskega risarskega stila ostrolomljenih gub iz časa okoli 1260, ki navezuje na stil prvega restavratorja fresk v zahodni empori krške stolnice na Koroškem (245, 297). Prihodnja leta so razkrila še freske v opatijski cerkvi v Celju, na obokih ladje župne cerkve v Škofji Loki, v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu, v Podzidu pri Trojanah, v Sopotnici, v Crngrobu, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, pri Sv. Janezu na Muti, v križnem hodniku v Stični in drugod; vse te so podobo našega srednjeveškega slikarstva vedno bolj

dopolnjevale, posebno mikavno pa je bilo odkritje obračunskega zapiska z imenom slikarja Jerneja iz Loke, avtorja velike skupine fresk po Gorenjskem in v Posočju (90).

Profil slovenskega srednjeveškega slikarstva je tako zadobival vedno konkretnejšo podobo; razkrivale so se tudi neke ikonografske konstante, ki jih je dr. Stelè združil kar pod pojmom »kranjskega prezbiterija« (183). Končno mu je gradivo dozorelo v reprezentativno dvojezično izdajo na ikonografskem principu urejenega prvega dela »Monumenta artis Slovenicae« (333), s katerim si je naš slikarski material na široko odprl vrata v mednarodni znanstveni svet in žel mnogo pozornosti. Nekoliko kasneje pa je avtor začutil potrebo po novi, tudi metodološko naprednejši formulaciji, kar je rodilo dragoceno dopolnilo Monumentov I — knjižico o slovenskem srednjeveškem cerkvenem slikarstvu (372). S tem delom, ki ne bo izgubilo trajne veljave, pa je avtor že uresničeval nov princip, temelječ na umetnostnogeografskih vidikih, kakršnega je v Nemčiji utemeljil Paul Pieper v delu »Kunstgeographie« (Berlin 1936). S tem pa je metoda slovenske umetnostne zgodovine pridobila močno pomagalo, kajti s kulturnogeografskim vrednotenjem je zrasel mednarodni pomen našega gradiva. Dr. Stelè sam je pomen te metode dobro formuliral z besedami: »Čim bolj se poglabljamo v umetnostnokulturne tokove, ki se razvijajo v več plasteh preko zemlje, tem važnejši postaja za njih interpretacijo geografski moment, ki pogosto povprečno, v poljudno najspodnejšo plast potapljajoče se umetnostno gradivo dviga nad individualno in krajevno pomembnost do mednarodne pomembnosti in umetnostno vednostno do splošnega interesa.« (505, str. 808.) Na teh temeljih je reševal poslej ne samo problematiko našega srednjeveškega slikarstva, ampak tudi zaokrožena poglavja naših posameznih kulturnogeografskih prostorov. Tako so nova odkritja fresk mojstrov »furlanske smeri« v okolici Škofje Loke, v Šmartnem ob Paki in drugod zaokrožila kulturnogeografsko podobo slovenskega srednjeveškega slikarstva, ki je dozorela v študije o njegovem geografskem položaju (354, 376). Poleg tega je bilo treba po drugi vojski vskladiti položaj slovenske srednjeveške umetnosti z umetnostjo drugih jugoslovanskih narodov, pri čemer se je ponovno odprl problem bizantizma (508), ki se je nakazoval sicer že pred leti (296), toda zdaj se je ob novoodkritih freskah v slovenski in hrvatski Istri vsiljeval z živo aktualnostjo (512). Posebno dragocena je ugotovitev, da se slovensko umetnostno gradivo — to ne velja samo za freske! — vključuje v kulturnogeografski pas, ki poteka od Genovskega zaliva v loku ob južnem pobočju Alp skozi južno Švico, južno Tirolsko, Furlanijo s Karnijo, Koroško s Slovenijo, zajame še vzhodno in srednjo Istro ter del Hrvatskega Primorja in se konča vzhodno od Kvarnera. Tako se naši spomeniki sicer z nekim zamudništvom, pa vendarle aktivno uvrščajo v srednjeevropski kulturni okvir, prevzemaje pobude tako od srednjeevropske kot od italske smeri, vedno pa izoblikujejo lasten stilni jezik, prikrojen razpoloženju in oblikovni volji našega prostora in človeka (476).

Seveda je s tem nakazan le del velikega dr. Steletovega opusa o našem srednjeveškem slikarstvu. Zaključili bi ga lahko z razrešitvijo vprašanja Trubarjevega »krovaškega malarja« (440) in z razpravo o umetnosti

v času protestantizma (481). Toda ne smemo prezreti tudi nekaterih specialno ikonografskih študij, kakršne so n. pr. o Mariji zavetnici s plaščem (151), o trpečem Kristusu — sv. Nedelji (399, 445) in o bizantinskih ter bizantinujočih Marijinih podobah na Slovenskem (446). Že pred tem je Marijino ikonografijo na Slovenskem obdelala posebna knjižica (421).

Kot prehodni člen med srednjim vekom in zgodnjim baročnim časom se vriva v naše umetnostno obzorje Valvasorjevo delo in njegov grafični krog v drugi polovici 17. stoletja. Že prva dr. Steletova obdelava Valvasorjevega umetnostnega pomena (leta 1913) je vzbudila mnogo pozornosti (7), še bolj pa se je njegov lik razkril v razpravah o grafični delavnici na Bogenšperku in o Valvasorjevi Ljubljani (181, 182). V štajerskem spomeniškem gradivu si lasti podobno mesto Celjski strop, ki ga je prav dr. Steletova konservatorska akcija rešila propada (210).

Z umetnostnogeografsko metodo obogateno raziskovanje pa je porodilo še vrsto kar klasičnih tekstov o kulturnem in umetnostnem položaju slovenskih dežel. Tako je zadobila monografično študijo Slovenska krajina (337), Štajerska z mariborskim središčem (401), Dolenjska (292), Kamniška okolica (383) in posebej sveda Ljubljana kot kulturno središče Slovencev (384, 424). Najgloblje pa je dr. Stelè zaoral ne samo v iskanju zunanjega geografskega in etničnega kulturnega prepletanja, ampak tudi v iskanju prastripa geološke strukture tal ter družbeno zgodovinske strukture prebivalstva v tekstih o umetnostih primorskega ozemlja, čigar duhovita, toda historično vsestransko podprta analiza je prišla do besede tudi v boju za našo zahodno mejo po drugi vojni (423, 463). Poglobljeni interes za umetnostni kompleks Primorja v najširšem okviru se je spočel pač ob stikih s tedanjim celovškim konservatorjem dr. O. Demusom, ki je leta 1936 objavil razpravo »Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik« (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie). Prav na teh dr. Steletovih spisih temelji tudi vrsta kasnejših raziskovanj njegovih učencev o naši arhitekturi, kiparstvu, zlatih oltarjih, slikanih stropih itd.

Leto 1938 pomeni veliko prelomnico v dr. Steletovem življenju in delu. Z odhodom dr. Izidorja Cankarja v diplomatsko službo se je izpraznila univerzitetna stolica za umetnostno zgodovino, na katero je bil poklican naš jubilant, ki je sicer že leta 1921 in 1922 predaval zgodovino arhitekture na tehniški fakulteti. Njegovo mesto v Spomeniškem uradu je zasedel dr. France Mesesnel, dotedaj izredni profesor na filozofski fakulteti v Skopju. V nastopnem predavanju dne 18. marca 1938 o dvoranskih poznogotskih cerkvah na Slovenskem, je dr. Stelè poudaril: »V polni meri se zavedam, da se mi izroča odgovorna dediščina. Ne prihajam iz študijske sobe, kjer bi bila delovna miza preobložena s teorijami o znanstvenem delu in njega metodah, ampak naravnost iz življenja in naše lepe narave, kjer mi je bila umetnost pet in dvajset let zvesta in neizmerno zanimiva spremljevalka. Odkrila mi je marsikaj, kar bi ostalo kabinetnemu učenjaku za večno skrito. Upam, da to mojemu novemu delokrogu ne bo v škodo.« (382, str. 3).

Že z nastopnim predavanjem je novi profesor postavil poslušalce v sredo domače umetnostne problematike: poglavje o naši poznogotski arhitekturi, ki ga je načel, spada med temeljne kamne naše srednjeveške umetnosti, saj se je s posebnim, od severne Bavarske s posredovanjem Freisinga in Škofje Loke prevzetim arhitekturnim tipom in z aplikacijo v kraški kamnoseški tradiciji pogojenega figuralnega kamnoseškega okrasa izoblikoval na Gorenjskem in v Posočju poseben arhitekturni tip, ki se odlično podreja zakonom našega umetnostnega prostora. Tipanje za sledmi škofjeloških stavbarjev, ki je z Andrejem iz Loke vodilo prav v Beneško Slovenijo (114 a, 129), je že mnogo poprej utrdilo glavna spoznanja o specifično našem značaju te arhitekture, poseben sociološki poudarek pa ji je odmerila študija o srednjeveški umetnosti v Kranju (400).

Če so poprej konkretne, praktične naloge usmerjale dr. Steletovo strokovno delo, pa mu je univerzitetna katedra narekovala novo, načelno problematiko splošno umetnostnega značaja, ob kateri so tudi domači problemi zadobili globlje temelje. Že pred nastopom profesorske službe je skušal dr. Stelè razčistiti razvoj zahodnoevropske umetnosti kot povezovalke ljudi preko političnih in etničnih meja v knjigi »Umetnost zapadne Evrope« (334). V naslonu na osnovne misli te knjige je nato v skriptah uvoda v študij umetnostne zgodovine formuliral pomembni znanstveni koncept o »karolinškem vozlu« in o zgodovini zahodnoevropske umetnosti kot rezultanti prepletanja skrito gotskega in klasičnega toka. Bleščeče stilizirano Cankarjevo besedo je zdaj v predavalnici zamenjalo mnogokrat dokaj težko razpravljanje o zapletenih stilnih konfliktih; kar se je zdelo poprej samo po sebi razumljivo, razvojno jasno pogojeno, se je zdaj izkazalo kot plod nenehnih duhovnih in oblikovnih trenj in raznoličnih silnic, ki jim segajo korenine daleč nazaj do primarnih umetnostnih hotenj in določenih stilnih konstant. Kdor bi iskal v teh predavanjih samo estetskih užitkov, bi bil razočaran, v resnici pa so študentom razgrnila obširno zajeta in od različnih komentarjev osvetljena vprašanja, ki so se osredotočila manj na razvojno jasne vrhunce posameznih časovnih slogov kot na tiste nejasne prehode iz ene stopnje zorenja v drugo, kjer se je človeški kreativni genij boril za nov izraz v dialektičnem boju nasprotij in heterogenih tokov. Seminarji so poleg komentiranja virov postali ljuba srečanja s spomeniki slovenske umetnosti, tudi ob seminarskih in diplomskih nalogah, ki so v glavnem obravnavale slovensko gradivo. Nikoli niso bila vrata profesorjeve sobe zaprta študentu, ki je iskal pojasnila za svoje delo in nasvetov. Profesorjeva osebnost je povezovala študente v ubrano skupnost in tovariško sodelovanje. Prvi plodovi teh delovnih naporov so že pred nami v obliki monografičnih obdelav posameznih poglavij naše umetnostne preteklosti, o katerih je profesor sam podal že kratek pregled (521).

Temeljno vodilo, ki se je študentom prof. Steleta vtisnilo v zavest je, da je umetnostna zgodovina še vedno zgodovina. Kajti vse prelivanje stilnih tokov je končno le pogojeno v življenju človeka. Zato je treba imeti vedno odprte oči, kajti ni skoraj duhovne vede, ki bi tudi umetnostnemu zgodovinarju ne nudila plodnih pobud: arheologija in etnografija, splošna zgodovina in kulturna zgodovina, filologija in celo na-

ravoslovje, sociologija in geografija — seveda, končno se znajde pred razpotjem, na katerem se cepita umetnostna zgodovina v ožjem smislu in umetnostna veda. Toda sleherna umetnina je končno vsestransko povezana z življenjem. Za našo ozkoproblemsko slovensko umetnostno zgodovino pa je možen samo povratek k umetnostni zgodovini. In prav umetnostnozgodovinsko opredeljevanje domačega spomeniškega gradiva je danes gotovo še naša prva naloga (505). Prav to tesno z življenjem povezano pojmovanje umetnosti pa je jubilantu že pred, posebno pa še po osvoboditvi narekovalo tudi napreden, na sociološke in dialektične temelje oprt znanstveni prijem.

Kakor poprej, so se tudi zdaj izpod njegovega peresa vrstile večje in krajše razprave, posvečene slovenski umetnosti: o Ptujski gori (422), o problemih Ljubljane, njenih spomenikov in urbanističnega varstva (120a, 188, 257, 261, 342, 385, 384) itd.

Delo v ljubljanskem turističnem svetu, gradbenem odboru in pri urbanističnih ter konservatorskih nalogah Ljubljane je dr. Steleta tesno povezalo z možem, ki je vtisnil slovenski prestolnici neizbrisen pečat svojega genija — z arhitektom Jožetom Plečnikom. Dolga leta skupnih premlevanj z neizčrpno domišljijo zamišljenih načrtov je oba moža združilo v spoštljivem prijateljstvu, ki je trajalo vse do Plečnikovega groba. Nihče ni prodrl tako globoko v Plečnikov kreativni proces kot dr. Stelè, ki mu je že leta 1927 posvetil članek o arhitekturi — poeziji (154) in isto leto napisal tudi apologijo toliko napadane nove cerkve sv. Frančiška v Spodnji Šiški (153). Poslej je postal stalni kronist Plečnikovega ustvarjanja v domovini in tujini (prim. 211, 279, 300, 301, 302, 402 itd.), dokler ni končno izzvenela arhitekturna poema v knjigi »Architectura perennis« (434) in že po drugi vojni v Plečniku posvečenih »Naporih« (519). Brez Plečnika in njegovega visoko etičnega pojmovanja arhitektovih nalog bi si teh dveh velikih tekstov ne mogli zamisliti; ne samo, da je dala zanju pobudo objava reprodukcij Plečnikovih del, ampak prav duhovna konstanta Plečnikovega iskanja in ustvarjanja je botrinila tudi konceptu teksta, ki hoče orisati probleme arhitekture v zvezi z materialnim in duhovnim življenjem, ugotoviti njene stalnice in predvsem zajeti njene večnostne vrednote. V živo se prelivajočem toku misli obravnava avtor razmerje arhitekture in življenja, funkcijo ostenja in prostora — ki je prva konstanta arhitekture! — medtem ko se arhitekturna lupina, ki prostor omejuje in krasi, podreja stilnim kategorijam v najrazličnejših variacijah in kombinacijah. Arhitektura je izraz svetovnega nazora, kot umetnost pa vsebuje moment razodetja in osebnostne kreacije. Tako se je dr. Stelè po svoje oddolžil delu še živečega arhitekta, kajti Plečnik, ki je sicer v obeh knjigah stalno navzoč, in sicer ne samo v reprodukcijah, ni videl rad, da bi ga pisana beseda poveličevala. Vendar ob osemdesetletnem jubileju ni mogel preprečiti, da bi ne bilo zapisanih nekaj pohval na njegov račun — med katerimi so najbolj doživete prav tiste izpod peresa dr. Steleta (501, 502, 503). Žal so se te hvalnice kmalu spremrgle v žalostne obsmrtnice (545, 551, 552). Prenehali so redni nedeljski sestanki v domu v Trnovem, topla beseda je umolknila. Toda o velikem umetniku prof. Stelè še ni zapisal zadnje besede.

Kakor s Plečnikovo, tako živi naš jubilant že od svojih študijskih let tudi z vso ostalo slovensko in svetovno moderno umetnostjo. Razumevajoč mrzlično iskanje mladega rodu je zasledoval razcvet naše povojne umetnosti v številnih poročilih in kritikah, tolmačil s pisano in govorjeno besedo publiki prizadevanje za dosego novega stilnega oblikovnega in vsebinskega izraza, vzpodbujal umetnike same, presojal pota moderne umetnosti — nikdar pa ni obsojal. Razen, kadar je šlo za očitno zlaganost. Od pradavnine do naših dni mu pomeni umetnost en sam veliki tok, ki povezuje ljudi preko vseh meja. Spoznanje starih umetnostnih prič mu je odpiralo pot do živih stvaritev in utrip žive umetnosti mu je osvetljeval spočetje v zgodovino potopljenih. Kajti končno je bil ustvarjalni proces v temelju vedno enak, podoben tistemu, ki ga je na nekaterih velikih umetnostnih realizacijah naših dni skušal približati občinstvu: ob Sternenovih freskah pri ljubljanskih frančiškanih (374), ob historičnih slikah G. A. Kosa za vladno palačo (425) itd. Zato nam je razumljiv tudi nastanek knjige o slovenskih slikarjih (473), ki skuša na podoben način kot za stavbarstvo »Architectura perennis« pravično oceniti namen in naloge slikarstva, ki mu je glavna konstanta iskanje iluzije trodimenzionalne resničnosti, in nato spoznanja, zajeta v svetovnem okviru, prenesti na življenje in razvoj slikarstva na naših tleh od srednjega veka do praga druge vojne. Zato pomeni ta knjiga tudi nekako dopolnilo Monumentov, katerih drugi del (381) je obtičal kot torzo ob koncu romantike. Da je pri tem avtor vedno znova zadeval ob vprašanja posebne oblike slovenskega impresionizma, ki ga je dobro formuliral že v Orisu, je razumljivo; plastični liki naše impresionistične generacije, ki jih je začrtalo dr. Steletovo pero, pomenijo poleg dr. Mesesnelovih in Cankarjevih študij o Groharju, Jakopiču in Sternenu nepogrešljiv in zaradi osebnih stikov naravnost dokumentaren doprinos k vrednotenju naše moderne (219, 238, 281, 468, 469, 474, 500, 554). Od ostalih monografij in katalogov omenimo le tekste o bratih Kraljih (115, 538), o Perušku (256), Tratniku (155), Spacalu (480, 490, 549), Kregarju (489) itd.

Prenekatera dr. Steletova ura je bila posvečena tudi Narodni galeriji, ustanovi, ki je bila poleg Univerze, Akademije znanosti in Akademije za upodabljajočo umetnost v prvem kulturnem programu slovenske moderne generacije pred prvo vojno. Številni članki, vodiči ter katalogi so izšli izpod dr. Steletovega peresa (294, 187, 246, 303, 427, 550 itd.). Tako Narodni kot Moderni galeriji je uspešen svetovalec in sodelavec.

Med zadnjimi večjimi monografičnimi obdelavami moramo še omeniti problem predromanskega ornamenta iz Slivnice (444), ob katerem je predlagal dr. Stelè za umetnost trotračne pleteninaste ornamentike naziv italo-karolinške državne umetnosti poljudne vrste; objavo dveh predromanskih kapel na Svetih gorah nad Bizeljskim (504), morfološko razpravo o Fortunatu Bergantu (542) in uvod v katalog Kremser-Schmidtove razstave (544). Seveda s tem niti zdaleč nismo izčrpali obsežnega opusa našega jubilanta, o katerem naj nas podrobneje pouči dodana bibliografija. Ne bili bi pa njegovemu delu pravični, če bi ne omenili tudi velikega števila leksikalnih člankov o slovenskih in jugoslovanskih umetnikih v Slovenskem biografskem leksikonu, v Stanojevićevi Narodni en-

ciklopediji, v Thieme-Beckerjevem »Künstlerlexikonu« ter v izdajah jugoslovanskega Leksikografskega zavoda.

16. maja 1940 je postal dr. Stelè redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kjer je bil od 1. julija 1942 do 2. oktobra 1945 načelnik filozofsko-filološko-historičnega razreda, po reorganizacije akademije pa do danes tajnik razreda za zgodovinske in družbene vede; od 24. julija 1948 dalje je načelnik Sekcije za zgodovino umetnosti pri Inštitutu za zgodovino. Nadalje je dopisni član Jugoslovanske akademije znanosti i umetnosti v Zagrebu, član Mednarodnega odbora za umetnostno zgodovino, dopisni član Mednarodnega komiteja za spomenike pri UNESCO, član AICA pri UNESCO in dosmrtni član Instituta für österreichische Geschichtsforschung na Dunaju. Na mednarodnih predvojnih kongresih Penkluba je zastopal Jugoslavijo v Haagu, Barceloni, v Parizu in v Pragi. Aktivno je sodeloval na bizantoloških kongresih v Bukarešti, Beogradu, Sofiji, Atenah, Rimu in Palermu, prav tako na mednarodnih kongresih za umetnostno zgodovino v Parizu, Švici, Londonu, Amsterdamu, Benetkah in ponovno v Parizu.

*

Življenje in delo dr. Franceta Steleta je tako tesno povezano z razvojem naše umetnostnozgodovinske znanosti, da je postalo njegovo ime zanjo že skoraj sinonim. Slovenski umetnosti velja njegova prva ljubezen: moderni, ki ji je bil vedno kritičen pobornik, in starejši, ki ji je bil globokumen, z vsemi sodobnimi metodami oplojen raziskovalec. Uspelo mu je, da je obe povezal v skupnem utripu, zajetem v »geniju loci« slovenskega človeka, kajti nikdar ni z neizprosnostjo akademskega esteta trgal umetnostnih stvaritev od življenja, ki jih je spočelo. Bolj kot presojal, je našo umetnost doživljal ter tako iz integralnega doživetja nakazoval njene specifičnosti, pa tudi njene korenine. Skoraj ni poglavja v naši umetnostni preteklosti, ki bi ga njegovo pero ne osvetlilo, in ne umetnostnozgodovinske akcije, pri kateri bi tako ali drugače ne sodeloval. Videli smo ga na počitniških delovnih akcijah med njegovimi študenti v Kostanjevici ob Krki in na Primorskem, drugič spet veselega v krogu veselih študentov na študijskih izletih, v predavalnicah po vsej domovini, pri velikih spomeniških delih, ob katerih so mnogi umetnostni, kulturni in drugi zgodovinski spomeniki, pa tudi celi urbanistični predeli, ki so danes naš ponos, bili rešeni prav po njegovi zaslugi, itd. Umetnostnozgodovinskemu društvu je bil vedno trdna opora — predavatelj, vodja ekskurzij, urednik Zbornika, zadnja leta tudi predsednik.

Zato je prav, da mu za vse strokovno delo, ki ga opravlja z veliko požrtvovalnostjo, ljubeznijo in s skrbjo, posvetimo prijatelji, učenci in Umetnostnozgodovinsko društvo to številko Zbornika za umetnostno zgodovino z željo, da bi tudi v bodoče plodno sodeloval v našem raziskovalnem delu.

Emilijan Cevc

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA DR. FRANCETA STELETA

do konca 1958

1907

1. *Par besed o umetnosti.* — Po g. prof. Avg. Žigonu — Srednješolec. Priloga Zore, 1907/8, 17—20.
2. *K razumevanju modernega slikarstva.* — Srednješolec. Priloga Zore, 1907/8, L. 1, str. 76—78.
3. *Prva dijaška umetnostna razstava.* — Zora 1907/8, L. 14, platnice.

1910

4. *Cerkev sv. Klementa v Rimu in sv. brata Ciril in Metod.* — Čas IV, 1910, str. 35—45, 111—119, 177—186.

1911

5. *Najnovejše starokrščanske izkopnine v Ogleju.* — Čas V, 1911, str. 74—87.
6. *Apologija moderne umetnosti.* — Čas V, 1911, str. 401—415.

1913

7. *Valvasor. Kulturna skica.* — Čas VII, 1913, str. 25—36, 4°.
8. *Varstvo spomenikov in varstvo domačije.* — Slovenski učitelj XIV, Lj. 1913, str. 248—252, 270—274, 4°.
9. *Umetnost — referat na IV. kat. shodu v Lj.* (r.). — DiS 1913, L. XXVI, str. 368—371.
10. *Dom in svet — Ilustriran list* (r.). — DiS 1913, L. XXVI, str. 258—261.
11. *Slovenska umetnostna razstava* (o.). — DiS 1913, L. XXVI, str. 37—38.
12. *Cerkvena umetnost na dunajskem evharističnem kongresu.* — Čas VII (1913), str. 187—201.
13. *Peto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani.* 1907—1912. Čas 1913, L. VII, str. 312—315.
14. *Gruden: Zgodovina slovenskega naroda* (o.). — DiS 1913, L. XXVI, str. 433.

1914

15. *Umetnostno zgodovinski izpiski iz arhiva cerkve sv. Petra v Ljubljani.* — Carn 1914, N. V., L. V, str. 39—48, 216—228 (tudi posebej).
16. *Stari kipi na Kranjskem.* — Ljubitelj krščanske umetnosti, 1914, str. 45—59.
17. *Lepota stare ljubljanske mestne slike.* — S 1914, št. 122.
18. *Stara župna cerkev v Žireh.* — *Ljubitelj kršč. umetnosti.* Maribor 1914, I/1, str. 18—22, 4°.
19. *Das Bürgertum und das Stadtbild von Laibach.* — Laibacher Zeitung 1914, 3. 4. VI.
20. *Varstvo spomenikov* (r.). — DiS 1914, L. XXVII, str. 49.
21. *Stegenšek: Zgodovina pobožnosti križevega pota* (o.). — DiS 1914, L. XXVII, str. 62.

1915

22. *Varstvo domačije* — v Henrik Podkrajšek: Slovenska čitanka za državne obrtne šole. Dunaj 1915, str. 187—191, 8°.

1920

23. *XVII. umetnostna razstava* (o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 197—201.
24. *Kosta Strajnič: Josip Plečnik* (o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 312—315.

25. *Branko Popović: L'art moderne Yugoslave* (knj. o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 91—94.
26. »*K slikam o Ivanu Cankarju*« (o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 51—52.
27. »*Gjurić M. D.: Grafička umjetnost*« (o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 257—259.
28. *Dr. Vojeslav Molè* (o.). — DiS 1920, L. XXXIII, str. 99—100.
29. *XVII. umetnostna razstava.* — S 1920, št. 137, str. 138.
30. *Nastop mlade umetnosti v Ljubljani.* — S 1920, št. 253.

1921

31. *Gotske freske na Jezerskem* (r.). — ZUZ 1921, L. I, str. 109—137.
32. *Slikar Johannes concivis in Laybaco* (r.). — ZUZ 1921, L. I, str. 1—48, 26 sl. 4° (tudi posebej).
33. *Varstvo spomenikov (poročila).* — ZUZ 1921, L. I, str. 79—89, 186—189.
34. *Ivan Meštrović* (r.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 152—158.
35. *Portret Primičeve Julije* (r.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 30—33.
36. *Rosandić* (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 125—126.
37. *I. razstava bratov Kraljev* (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 221—223.
37 a. *Opombe k umetniškim prilogam.* — Dantejev zbornik. Ljubljana 1924. str. 292—298.
38. *XIX. umetn. razstava v Jakopičevem paviljonu* (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 172—173.
39. *Kralj Matjaž, nar. pesem,* ilustr. Fr. Kralj (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 171—172.
40. *V. Lunaček: Frangeš-Mihanović. Isti: Bela Csikos-Sessia* (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 124—125.
41. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (o.) — DiS 1921, L. XXXIV, str. 220—221.
42. *Willibrord Verkade O.S.B.: Die Unruhe zu Gott* (o.). — DiS 1921, L. XXXIV, str. 223—224.

1922

43. *Politični okraj Kamnik.* Umetnostno topografski opis. Umetnostno zgodovinski spomeniki Slovenije I. — Lj., 1922—1929.
44. *Slovinské moderní umění* (přeložil Bohuš Vybíral) — Slovinské uměni 1922, Hodonín, str. 1—9 + pril., 4°.
45. *Leonardo da Vinci — Zadnja večerja* (r.). — DiS 1922, L. XXXV, str. 223—231.
46. *K. v. Goldenstein in M. Langus* (r.). — ZUZ 1922, L. II, str. 21—25.
47. *Božična razstava v Jakopičevem paviljonu* (o.). — DiS 1922, L. XXXV, str. 95—96.
48. *XX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu* (Češko-jugoslovanska grafika) (o.). — DiS 1922, L. XXXV, str. 44—48.
49. *5. jugosl. umetnostna razstava* (o.). — ZUZ 1922, L. II, str. 67.
50. *Peta (V) jugoslovanska umetnostna razstava.* — Čas 1922, L. XVI, str. 387 do 394.
51. *Zgodovinska razstava slikarstva na Slovenskem.* — Jugoslavija 1922, 19., 20., 21., 22. X.
52. *Varstvo spomenikov* (poročila). — ZUZ 1922, L. II, str. 57—59, 149—155.
53. *Zbornik za umetn. zgodovino* (o.). — DiS 1922, L. XXXV, str. 92—94.
54. *Dr. Vojeslav Molè: Minijature iz l. 1649 sa Šestodneva i Kozme Indikoplova* (o.). — ZUZ 1922, L. II, str. 156.
55. *Grafička umjetnost,* urejuje M. D. Gjurić. — Umjetnost, almanah za slik., grafiko i skulpturo (o.). — DiS 1922, L. XXXV, str. 94—95.
56. *Umetnostno zgodovinsko društvo* (zapisek). — ZUZ 1922, L. II, str. 162.

1923

57. *Umetnost in Slovenci.* Kulturnozgodovinski poskus (r.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 182—188, 212—219, 239—245, 287—296.
58. *Doneski k Layerjevi biografiji* (r.). — ZUZ 1923, L. III, str. 124—127.
59. *Poskus datiranja Langusove Julije* (r.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 85—88.

60. *Gotske freske v Bermu v Istri.* — ZUZ 1923, L. III, str. 156.
61. *Varstvo spomenikov* (poročila). — ZUZ 1923, L. III, str. 67—71, 137—148.
62. *XXVIII. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 302—305.
63. *Ivan Meštrović: Dve razstavi* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 301—302.
64. *Matija Jama, ob razstavi poleti 1923 v Ljubljani* (r.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 221—222.
65. *Dve razstavi: Bucik, Dolinar v Jakopičevem paviljonu. — Vesna v Mariboru* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 191—192.
66. *Zgodovinska razstava slikarstva na Slovenskem.* — Čas 1923, L. XVII, str. 60 do 66.
67. *Iz ljubljanske šole za arhitekturo* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 127—128.
68. *Umjetnost V., almanah za slikarstvo, grafiko in skulpturo* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 157—158.
69. *Slovenska moderna umetnost I. Slikarstvo* (o.).— DiS 1923, L. XXXVI, str. 63.
70. *Spominski listi ob tridesetletnici Muzejskega društva v Ptuju (1893—1923).* Ponatis iz ČZN za leto 1924 (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 162.
71. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 93—94.
72. *Časopis za zgodovino in narodopisje, XVIII* (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 166.
73. *Časopis za zgodovino in narodopisje, XIX, št. 1.* — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 263.
74. *Narodna starina, 1—3* (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 167.
75. *Znanstveni spor o socialnopolitičnem položaju starih Slovencev.* (Odmev polemike Hauptmann — Mal) (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 167—168.
76. *Franc Bernik: Zgodovina fare Domžale* (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 256—257.
77. *Balduin Saria: Arheološka istraživanja u oblasti starog Poetovia (cir.).* Pos. odt. iz »Starinarja« za leto 1922 (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 162.
78. *Viktor Skrabar: Nalasci iz latenskog doba u okolici Ptuja i Maribora.* Pos. odt. iz »Starinarja« za leto 1922 (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 162.
79. *Ferdo Šišič: Franc Kos* (Jugoslovenska knjiva, 1924, št. 7) (o.). — Čas 1923/24, L. XVIII, str. 264.
80. *Jos. Mantuani: Paulinische Studien I. Die Bedeutung des Wortes purpura* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 192.
81. *Razprave I.* (Izdaja Znanstveno društvo za humanistične vede) (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 138—139.
82. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, izdan od Fr. Bulića i M. Abramića. L. XLV, Split 1922* (o.). — Čas XVIII, 1923/24, str. 262—263.
83. *Joseph Dalmann: Japans älteste Beziehungen zum Westen. 1592—1614* (o.). DiS 1923, L. XXXVI, str. 128—129.
84. *Paul dr. Wilhelm von Keppler: Aus Kunst und Leben* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 192.
85. *L'Europa orientale, IV, št. 1* (o.). — Čas 1923/24, str. 263—264.
86. *Novejša raziskovanja po zgodovini starejšega slovenskega slovstva* (o.). — DiS 1923, L. XXXVI, str. 190.

1924

87. *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih.* Kulturnozgodovinski poskus. — Lj. 1924, 176 str. + 68 sl. 8°.
88. *Freske na Kamenem vrhu* (r.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 175—178.
89. *Leseni stropi v cerkvah* (r.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 213—216, 243—248.
90. *Slikar Jernej iz Loke.* — GMS 1924/25, L. IV/V, VI A, str. 24—31.
91. *Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem.* — Bulićev zbornik, Split-Zagreb 1924, str. 477—491, 4° (tudi posebej).
92. *Marija priprošnjica s plaščem v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom.* — S 1924, št. 205.
93. *O umetnosti (in otvoritveni govor Zborovanja odseka za leposlovje, znanost in umetnost).* — Peti kat. shod v Ljubljani 1923, Ljubljana 1924, str. 120—130.

94. *Varstvo spomenikov* (poročila). — ZUZ 1924, L. IV, str. 46—48, 93—97, 155 do 157, 203—208.
95. *Bulićev Zbornik (Strena Buliciana).* Naučni prilozi posvečeni Franu Buliću prigodom LXXV godišnjice njegova života od učenika i prijatelja 4. oktobra 1921. Zagreb-Split 1924 (o.). — Čas 1924/25, L. XIX, str. 185—188.
96. *Razstava češke moderne umetnosti.* — S 1924, št. 204, 205, 208.
97. *Studi bizantini.* Publicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale. Rim, 2. serija Politica, storia, Economia V. Napoli 1924 (o.). — Čas 1924/25, L. XIX, str. 188—189.
98. *Razstave slovenske umetnosti leta 1924* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 259 do 262.
99. *Kongres bizantologov* (poročilo). — ZUZ 1924 L. IV, str. 103—104.
100. *Pisma iz Romunije.* — S 1924, št. 105, 106, 121, 127.
101. *Josip Mal: Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih.* — Knjižnica Narodne galerije I. Ljubljana 1924 (o.). — Čas 1924/25, L. XIX, str. 258 do 264.
102. *Jos. Kreitmaier, Beuroner Kunst,* 4. in 5. izd. (o.). — Čas 1924/25, L. XIX, str. 265—266.
103. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 182—183.
104. *Vjestnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 184.
105. *Almanach Sdružní výtvarných umělců moravo* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 264.
106. *Dilo Josefa Manesa* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 263—264.
107. *Fr. S. Stiplovšek: Stari Maribor* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 263.
108. *Elementi slikarske umetnosti,* L. J. v Vijencu II, 1, št. 4 (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 264.
109. *M. D. Gjurić: Beograd 9.—12. I. 1924.* Album litografij (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 263.
110. *Jadranski almanah za leto 1924* (o.). — DiS 1924, L. XXXVII, str. 183—184.

1925

111. *Freske u crkvi sv. Primoža kod Kamnika* — Starinar, Ser. III, knj. II (za 1924—1925). Beograd 1925, str. 121—156. 4°.
112. *Problem spomeniškega varstva v Jugoslaviji.* I. Problem in zgodovinski razvoj spomeniškega varstva. — JIČ 1935, str. 425—454 (tudi posebej nat. 1935.
113. *Epigrafične drobtine* (Andre Maller von Ostrog). — ZUZ 1925, L. V., str. 172 do 176.
114. *Epigrafične drobtine* (Letnica na svodu ladje pri sv. Primožu nad Kamnikom in letnica postanka fresk na Kamnem vrhu). — ZUZ 1925, L. V., str. 43 do 49.
114a. *Epigrafične drobtine* (Stavbar Andrej iz Loke). — ZUZ 1925, L. V., str. 47 do 49.
115. *Fran in Tone Kralj.* — Lj. 1925. Str. (IX) + (XX) str. slik + (II) str., 4°.
116. *Troje uresničenj misticizma v umetnosti* (r.). — DiS 1925, L. XXXVIII, str. 40—47.
117. *Ohranimo estetsko lice mestne hiše.* — S 1925, št. 9.
118. *Razstava sodobne poljske grafike.* — S. 1925, št. 276.
119. *Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem* (r.). — ZUZ 1925, L. V., str. 142—161.
120. *Varstvo spomenikov* (poročila). — ZUZ 1925, L. V., str. 64—69, 108—113, 180—185.
120a. *Iz stare Ljubljane.* — S 10. IV. 1925.
121. *Kulturno zgod. razstava mesta Zagreba* (o.). — ZUZ 1925, L. V., str. 192.
122. *Ivan Meštrović o svojem notranjem razvoju* (o.). — DiS 1925, L. XXXVIII, str. 61—62.
123. *Brata Kralj* (o.). — DiS 1925, L. XXXVIII, platnice št. 5.
124. *Goya Fr.* (o.). — DiS 1925, L. XXXVIII, platnice št. 2.

125. *Liturgična umetnost* (o.). — DiS 1925, L. XXXVIII, str. 128.
126. *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka* (o.). — DiS 1925, L. XXXVIII, str. 222—223.

1926

127. *Problem spomeniškega varstva v Jugoslaviji. II.* Spomeniško varstvo v Jugoslaviji. — JIČ, Bgd 1936, str. 49—100. (Tudi posebej nat. leta 1936.)
128. *Slike gotskega krilnega oltarja v Kranju* (r.). — ZUZ 1926, L. VI, str. 191 do 214 (tudi posebej).
129. *Epigrafične drobtine* (Magister Martinus Petrich). — ZUZ 1926, L. VI, str. 147 do 156.
130. *Umetniško Primorje* (r.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 244—247.
131. *O arhitekturni umetnosti* (ob priliki novejših Plečnikovih del) (r.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 45—47.
132. *Portret* (povodom zgod. razstave portretnega slikarstva) (r.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 85—89.
133. *Glavno mesto Slovencev Ljubljana* (Valentin Krisper in France Stelè). — Lj. 1926, 24 str. 4°.
134. *Varstvo spomenikov* (poročila). — ZUZ 1926, L. VI, str. 48—54, 108—115, 169—176, 238—241.
135. *Razstava avstr. gotskega slikarstva in kiparstva* (o.). — ZUZ 1926, L. VI, str. 245—248.
136. *Varstvo spomenikov v Sloveniji.* — I. S. 1926, št. 132, št. 25.
137. *Umetnostne razstave leta 1925* (Fr. Stelè in R. Ložar (o.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 47—54.
138. *Iz ljubljanske šole za arhitekturo* (o.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 287—288.
139. *M. Abramić: Poetovio.* — S 1926, št. 76.
140. *Abramić Mihael: Poetovio.* Vodnik po muzeju in stavbnih ostankih rimskega mesta. Ptuj 1925 (o.). — Isti: *Poetovio.* Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt. Wien 1925 (o.). — ČZN 1926, L. XXI, str. 148—150.
141. *Franc Bernik: Z nekdanje Goričice* (o.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 192.
142. *Paul Mouratov: L'ancienne peinture russe* (o.). — ZUZ 1926, L. VI, str. 59 do 60.
143. *Nikodim Pavlovič Kondakov 1844 do 1924,* Praha 1924, »Plamja« (o.). — ZUZ 1926, L. VI, str. 57.
144. *F. Kovačič: Ljutomer.* Zgodovina trga in sreza. Maribor 1926 (o.). — Čas 1926/27, L. XXI, str. 339—340.
145. *Popelka Fritz: Die Landesaufnahme Innerösterreichs von Johannes Clobucciarich 1601—1605.* Graz 1924 (o.). — GMS 1926/27, L. VII/VIII/A, str. 61.
146. *»Klub mladih« v Ljubljani.* — Umělecká revue Veraikon (Praha) 12, 1926, str. 33—42.
147. *Die Bildende Kunst in Slovenien.* — Morgenblatt (Zagreb) 1926, 26. VI.
148. *Josef Kreitmeier: Von Kunst und Künstler* (o.). — DiS 1926, L. XXXIX, str. 288.

1927

149. *Hoška Madona, proizvod slikarja Gianfrancesca da Rimini* (r.). — ZUZ 1927, L. VII, str. 1—19 (tudi posebej).
150. *Iz delatnosti Spomeničkog ureda u Slovenačkoj.* — Starinar (Beograd) 1927, str. 59—66 + pril. 8°.
151. *La Vierge protéctrice à Graz.* — Byzantion (Liege) 4, 1927/28, str. 349—362 (tudi posebej).
152. *Umetnost preteklih dob v Sloveniji, na Hrvatskem in v Dalmaciji.* — Kraljevina SHS (Ljubljana) 1927, str. 54—56.
153. *Ali je cerkev sv. Frančiška v Šiški res premalo katoliška.* — Cvetje z vrtov sv. Frančiška 1927, str. 42—49.
154. *Arhitektura — poezija* (r.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 240—242.
155. *Slikar Fran Tratnik* (r.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 269—272.
156. *»Štuk«* (r.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 114—117.

157. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1927, L. VII, str. 45—46, 172—180.
158. *Ljubljana glavno mesto Slovencev v besedi in sliki.* — Lj. 1927, 24 str. 4° (Krisper Valentin & France Stele).
159. *Leto 1926 v razvoju slovenskega slikarstva* (r.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 156—158.
160. *Čuvajmo spomenike.* — S 1927, št. 249.
161. *Imamo anonimni genij: narod in njegov prirojeni čut!* — S 1927, št. 252.
162. *Drugi bizantološki kongres (poročilo).* — ZUZ 1927, L. VII, str. 195—197.
163. *Izidor Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 95—96.
164. *Zbornik za umetnostno zgodovino* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 222.
165. *Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi.* Ljubljana 1927—1929 (o.). — Čas 1927/28, L. XXII, str. 131—133.
166. *Gradivo za prekmursko zgodovino.* — ČZN 1927, L. XXII, str. 1—9.
167. *Dr. Fran Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 97.
168. *Razprave.* Izdaja Znanstveno društvo za humanistične vede v Lj. (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 251.
169. *Časopis za slov. jezik. književnost in zgodovino* (o.) — DiS 1927, L. XXXX, str. 251.
170. *Louis Hourticq: Uvod u istoriju umetnosti.* Preveo Miloje M. Vasić. Beograd 1927 (o.). — Čas 1927/28, L. XXII, str. 70—71.
171. *Majcen Gabrijel: Kratka zgodovina Maribora.* Maribor 1926 (o.). — Čas 1927/28, L. XXII, str. 136.
172. *Antonín Matějček: Velislavova bibli a její místo ve vývoji knižní ilustrace goticke* (o.) — ZUZ 1927, L. VII, str. 46—47.
173. *Kosta Strajnić: Svetosavski hram* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 252.
174. *M. Murko: Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 287—288.
175. *Südsteiermark. Ein Gedenkenbuch.* Herausgegeben von Franz Hausmann, Graz (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 124.
176. *Karl Künstle: Ikonographie der Heiligen* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 96.
177. *Hermann Wendel: Aus der Welt der Südslaven* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 123—124.
178. *Robert Lais: Auf der Spur des Urmenschen* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 224.
179. *Dr. Johannes Detroit: Frühschein der Kultur* (o.). — DiS 1927, L. XXXX, str. 124.

1928

180. *Stenske slike v ladji cerkve na Vrzdencu.* Študija o zgodnjegotskem slikarstvu v Sloveniji. — Vjesnik hrv. arheol. društva u Zagrebu 1928, N. S. XV, str. 117—147, 4° (tudi posebej).
181. *Valvasorjev krog in njegovo grafično delo 1.* (s slikami: 14, 15, 22, 23, 29, na prilogi 1—48). — GMS 1928, L. IX/A, str. 5—50 + 16 sl. (tudi posebej).
182. *Valvasorjeva Ljubljana* (s slikami 70, 75, 83, 92). — GMS 1928, L. IX/A, str. 70—98 + 31 sl. (tudi posebej).
183. *Slikani svodovi gotskih prezbiterija u Slovenačkoj.* — Starinar, Bgd 1928, str. 70—87 + 29 pril. (tudi posebej).
184. *Najdbe v bivšem dominikanskem samostanu v Ptuju.* — ČZN 1928, L. XXIII, str. 185—191 + 8 sl.
185. *Kratka navodila za ohranitev arhivov in glavna načela spomeniškega varstva.* B. Osnovna načela varstva spomenikov. — ČZN 1928, L. XXIII, str. 179 do 185 (tudi posebej).
186. *V obrambo rimskega zidu na Mirju.* — S 1928, št. 163, št. 164 (tudi posebej).
187. *Ljubljanske muzejske razmere in akcija za Narodno galerijo.* — S 1928, št. 1.
188. *Predkongresna Ljubljana:* I. S. 1928, L. IV, št. 83, str. 15.
189. *Naša največja naloga Akademija znanosti in umetnosti — Narodna galerija.* — DiS 1928, L. XXXXI, str. 127.

190. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1928, L. VIII, str. 59—64, 135—143.
191. *Umetn. življenje v l. 1927* (r.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 48—51, 90—91, 121—123.
192. *Sodobna knjižna umetnost* (r.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 286—287.
193. *Razstava Maleš-Cuderman* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 185.
194. *K označbi in razumevanju Plečnikovega arhit. ustvarjanja.* — DiS 1928, L. XXXXI, str. 285—286.
195. *Viktor Steska: Slovenska umetnost. I. del.* Prevalje 1927 (o.). — Čas 1928/29, L. XXIII, str. 236—239.
196. *Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi.* Ljubljana 1927—1929 (o.). — Čas 1928/29, L. XXIII, str. 138—139.
197. *Franc Kovačič: Zgodovina lavantinske škofije* (1228—1928), Maribor 1928 (o.). — Čas 1928/29, L. XXIII, str. 137—138.
198. *Kovačič Fr.: Zgodovina lavantinske škofije* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 256.
199. *Janko Orožen: Zgodovina Celja. I. del* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 186 do 187.
200. *Badjura K.: Zasavje* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 256.
201. *Franc Kos: Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 281.
202. *Novak Josip: Šmarna gora* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 256.
203. *Blaznik P.: Kolonizacija Selške doline* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 256.
204. *Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 287.
205. *Veljko Petrović i Milan Kašanin: Srpska umjetnost u Vojvodini od doba despota do ujedinjenja* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 287.
206. *Pavao Butorac: Gospa od Škrpjela.* Sarajevo 1928 (o.). — Čas 1928/29, L. XXIII, str. 139.
207. *Niz člankov o Sloveniji v Narodni enciklopediji* (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 282.
208. *Internationale Buchausstellung,* Leipzig 1927 (o.). — DiS 1928, L. XXXXI, str. 186—187.

1929

209. *Vplivi mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. pol. 15. stol.* — Šišićev zbornik, Zgb. 1929, str. 267—274, 4° (tudi posebej).
210. *Celjski strop.* Umetnostno zgodovinska študija o stropu v »stari grofiji« v Celju. Celje 1929, 39 str. + 28 sl. 8°.
211. *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani* (r.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 273—279 (tudi posebej).
212. *Josef Plečnik: Výběr Prací* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 95—96.
213. *Rihard Jakopič — šestdesetletnik* (r.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 29—31.
214. *Na polju znamenje stoji...* — I. S. 1929, L. V, št. 27, str. 212—213.
215. *Varstvo spomenikov.* Referat... ČZN 1929, L. XXIV, str. 99—104.
216. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1929, L. IX, str. 54—60.
217. *Pot ruske ikone v svet* (r.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 299—304.
218. *Umetniško leto 1928* (r.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 55—60.
219. *Rihard Jakopič.* — I. S. 1929, L. V, št. 15, str. 116—117.
220. *V spomin velikemu zgodovinarju* (Valvasorju). — I. S. 1929, L. V, št. 21, str. 164—165.
221. *Trnovska cerkev prenovljena.* — S 1929, št. 289.
222. *Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi,* Ljubljana 1927—1929 (o.). — Čas 1929/30, L. XXIV, str. 95—97.
223. *Zgodovina slovenske univerze v Ljubljani do l. 1929.* Ljubljana 1929 (o.). — Čas 1929/30, L. XXIV, str. 132—136.
224. *Slovenci v desetl. 1918—1928.* Zbornik razprav in kult., gosp. in polit. zgodovina (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 126—127.
225. *Josip Mal: Zgodovina slov. naroda* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 128.
226. *Miha Maleš: Rdeče lučke* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 156—157.
227. *Stanko Vurnik: Uvod v glasbo* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 157.

228. *Jakopičev jubilejni zbornik* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 191—192.
229. *Rajko Ložar: Die slovenische Malerei der Gegenwart* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 320.
230. *Dr. Gottfried Niemann: Einfürung in die bildende Kunst* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 157—158.
231. *Dragiša Lapčević: La philosophie de l'art classique* (o.). — DiS 1929, L. XXXXII, str. 95.

1930

232. *Freske v cerkvi sv. Duha na Čelovniku.* — ČZN 1930, L. XXV, str. 89—98 + 12 str. slik (tudi posebej).
233. *Uršulinska cerkev, biser ljubljanske arhitekture.* — Lj. 1930, 16 str. + 1 sl. 8°.
234. *Pri naših podružnicah.* — I. S. 1930, L. VI, št. 43, str. 340—341.
235. *Sodobna cerkvena umetnost* (r.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 153—156.
236. *Slikar Harvey Gregory Prusheck-Perušek* (r.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 211—215.
237. *Uršulinska cerkev — ponos Ljubljane.* — S 1930, št. 91.
238. *Slikar Matej Sternen 60-letnik.* — S 1930, št. 213.
239. *Fran Zwitter: Starejša kranjska mesta in meščanstvo* (o.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 172.
240. *Ljubo Babić: Hrvatski slikari od impresionizma do danas* (o.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 174.
241. *Jadranski almanah* (o.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 251—252.
242. *Izdaje Udruženja grafičnih umetnika u Zagrebu* (o.). — DiS 1930, L. XXXXIII, str. 174.
243. *Julijska krajina.* Nacionalno kulturni pregled (cir.). Uredio dr. Lavo Čermelj. Ljubljana 1930 (o.). — Čas 1930/31, L. XXV, str. 159—160.
244. *Problem slovenske ljudske knjižne družbe.* — Čas 1930, L. XXIV, str. 254 do 265, 8° (tudi posebej).

1931

245. *Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuju* (r.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 1—30.
246. *Strahlova oporoka in naše ustanove* (r.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 68—74.
247. *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji* (Codices aetatis mediae manuscripti qui in Slovenia reperiuntur). — Ljubljana 1931, (VII) + (III) + 247 str. (France Stelè in Milko Kos).
248. *Likovna umetnost v Sloveniji.* — Iz Vodnika po zbirkah Narodnega muzeja v Lj., Lj. 1931, str. 97—117 (tudi posebej).
249. *Spomeniški urad.* — Iz Vodnika po zbirkah Narodnega muzeja, Lj. 1931, str. 181—183. 8° (tudi posebej).
250. *Umetnost severovzhodne Slovenije.* — Ilustracija 1931, str. 152—154.
251. *Gradbeni razvoj Ljubljane.* — Ilustracija 1931, str. 290—292.
252. *Luigi Kasimir.* — Ilustracija 1931, str. 395—396.
253. *Akropolis.* — Ilustracija 1931, str. 8—10.
254. *Znamenje pri Stični.* — Mladika 1931, L. XII, str. 27—28 + sl.
255. *Spomenik Kralja Petra v Ljubljani.* — Mladika 1931, L. XII, str. 372—376 + sl.
256. *Vojni spomenik na Breznici.* — Mladika 1931, L. XII, str. 409—414 + sl.
257. *Umetnost v razvoju Ljubljane.* — Domači prijatelj 1931, str. 233—238.
258. *Etične in kulturne vrednote slovanstva.* — Poročilo o II. kongresu slovanske katoliške akademske mladine, Ljubljana 1931, str. 24—28. Terseglav Franc & France Stelè.
259. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1931, L. XI, str. 74—93.
260. *Umetnostni spomeniki v Kamniškem okraju.* — S 1931, št. 125.
261. *Predpotresna Ljubljana.* — I. S. 1931, L. VII, št. 34, str. 272—274.
262. *Razstava slovenskih mest — na jesenski razstavi lj. velesejma l. 1931* (o.). — ZUZ 1931 ,L. XI, str. 113—115.

263. *III. mednarodni bizantološki kongres* (poročilo). — ZUZ 1931, L. XI, str. 111 do 112.
264. *Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zah. Evropi.* Ljubljana 1927 do 1929 (o.). — Čas 1931/32, L. XXVI, str. 225.
265. *Marijan Marolt: Dekanija Celje.* I. zv., II. zv., Maribor 1931 in 1932 (o.). — Čas 1931/32, L. XXVI, str. 412—415.
266. *Marijan Marolt: Dekanija Celje,* II. zv. (o.). — DiS 1931, L. XXXXIV, str. 406—407.
267. *Dr. Janko Polec: Spominu Edvarda in Karla Strahla* (o.). — DiS 1931, L. XXXXIV, str. 406.
268. *Dr. Josip Turk: Breve Pavla V. Tomažu Hrenu.* — S 1931, št. 26.
269. *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani.* Kulturno-zgodovinski del. Ljubljana 1931 (o.). — Čas 1931/32, L. XXVI, str. 223—225.
270. *V. Brajević-K. Strajnić: Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture* (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 107.
271. *Gorenjska. Uredil Karol Mohorič,* »Progres«, Novo mesto (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 109—110.
272. *Celje, Biblioteka »Mesta v Dravski banovini«.* Izdal »Progres«, Novo mesto (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 110—111.
273. *Karakteristika poljske umetnosti.* Ob knjigi Alfred Kuhn: Die Polnische Kunst von 1800 — Gegenwart (r.). — DiS 1931, L. XXXXIV, str. 165—167.
274. *Povodom pedesetogodišnjice jubileja »Vjesnika za arheologiju i historiju dalmatinsku«* (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 107.
275. *Ljubo Karaman: Iz kolijevke hrvatske prošlosti* (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 104—105.
276. *J. Mesar & I. Spinčič, Stanovanje. Ljubljana 1930* (o.). — Čas 1931/32, L. XXVI, str. 222—223.
277. *Jože Rus: Kralji dinastije Svevladičev* (o.). — ZUZ 1931, L. XI, str. 105—106.
278. *† Dr. Stanko Vurnik (nekrolog).* — ZUZ 1931, L. XI, str. 93—96.

1932

279. *Načrt za univerzitetno knjižnico v Ljubljani* (r.). — DiS 1932, L. XXXXV, str. 169—174.
280. *Slovenska akropola. Ljubljanski grad.* — Mladika 1932, L. XIII, str. 48—51 + sl., 89—93. 129—131 + sl. (tudi posebej).
281. *Slikarstvo kod Slovenaca.* — Zgb. Hrvatska revija 1932, str. 497—502, 537 do 543 + 24 sl., 4°.
282. *Sodobna slovenska umetnost.* — Dijaški koledar Slov. dijaške zveze za šolsko leto 1932/33, str. 81—85.
283. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1932—'33, L. XII, str. 89—98.
284. *Jože Gorjup — cerkven slikar* (r.). — DiS 1932, L. XXXXV, str. 69—72.
285. *Sodobne Atene.* — S 1932, št. 7.
286. *Triptih o Budapešti:* I. Polip, II. Ikarus, III. Prometej. — S 1932, št. 197, št. 198, št. 199.
287. *Dr. Josip Mantuani* (nekrolog). — ZUZ 1932/33, L. XII, str. 99—100.
288. *Dr. Anton Gnirs* (nekrolog). — ZUZ 1932/33, L. XII, str. 98—99.
289. *Prof. Hans Viertelberger* (nekrolog). — ZUZ 1932/33, L. XII, str. 100.
290. *Willibrord Verkade: Der Antrieb ins Vollkommene* (o.). — DiS 1932, L. XXXXV, str. 79—81.

1933

291. *K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuju.* — ČZN 1933, L. XXVIII, str. 161—189 + 32 sl. (tudi posebej).
292. *Umetnost Dolenjske.* Kulturnogeografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine. — Etnolog 1933, L. V, str. 177—200, 8° (tudi posebej).
293. *Umetnostna zgodovina v Ptuju po vojni* (L'histoire d'art a Ptuj après la grande guerre). — ČZN 1933 (XXVIII), str. 237—241.
294. *Narodna galerija.* Kratka zgodovina NG in navodila za ogled razstave. 1. izd. — Lj. 1933, 28 str. 8°.

295. *Kje smo s cerkvenim slikarstvom.* — Mladika 1933, L. XIV, str. 16—20, 55 do 59, 98—100, 130—134, 172—177, 219—222, 257—261, 294—297, 332—336, 371—375, 413—418, 453—457 + sl.
296. *L'art en Slovénie et le byzantinisme.* (Iz G. Millet, L'art byzantin chez les Slaves.) — Paris 1933, str. 381—383 + pril., 4°.
297. *Ein Freskenfund in der Minoritenkirche in Ptuj* (Pettau). — Die Denkmalpflege VI, Wien-Berlin 1933, str. 224—228, 4° (tudi posebej).
298. *La Slovénie.* Aperçu de son histoire — sa culture — sa litterature. — Lj. 1933, 23 str., 8°.
299. *O varstvu spomenikov.* — *Ars sacra.* (Ljubljana) 1933, str. 10—11, 36—38 (nedokončano).
300. *Nova dela J. Plečnika v Pragi* (r.). — DiS 1933, L. XXXXVI, str. 552—555.
301. *Projekt univerzitetne biblioteke ljubljanske.* — Lj. 1933, 56 str., 4° (Plečnik J. + Fr. Stelè).
302. *Hram Slave pri sv. Krištofu* (r.). — DiS 1933, L. XXXXVI, str. 64—71.
303. *Narodna galerija* (r.). — Dis 1933, L. XXXXVI, str. 281—286.
304. *Slikar Maksim Gaspari petdesetletnik.* — S 1933, št. 23.
305. *Božidar Jakac: Odmevi rdeče zemlje.* — S 1933, št. 19.
306. *Jakac Božidar: Odmevi rdeče zemlje,* 1. in 2. zv. (o.). — DiS 1933, L. XXXXVI, str. 266.
307. *Razstava Wł. Skoczylasa.* — S 1933, št. 289.
308. *Sodobno poljsko slikarstvo in Wł. Skoczylas.* — S 1933, št. 295.
309. *Slovenski kulturni program za leto 1934: Vseučiliška knjižnica v Ljubljani.* — S 1933, št. 1 a.
310. *Maksim Sedej: Predmestje.* — S 1933, št. 168.
311. *Jos. Mantuani.* — Etnolog 1933, str. 283—287.
312. † *Dr. Josip Mantuani* (s sliko: 136). — GMS 1933, L. XIV, str. 136—140 + 1 sl. (tudi posebej).
313. *Josef Kreitmaier S.J.: Von Kunst und Künstlern.* Freiburg i Br. 1926. — Čas 1933/34, L. XXVIII, str. 127.
314. *Conrad Gröber, Kirche und Künstler.* Freiburg i Br. 1932 (o.). — Čas 1933 in 1934, L. XXVIII, str. 128.

1934

315. *Cerkveno slikarstvo.* O njegovih problemih, načelih in zgodovini. — Celje 1934, 212 str., 8°. Mohorjeva knjižnica 66.
316. *O cerkveni umetnosti* (poročilo pisatelja o lastni knjigi). — Književni glasnik M. D. 1934, L. I, št. 2, str. 27—28.
317. *Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva.* — Mladika 1934, L. XV, str. 13—17, 52—55, 97—100, 139—142, 179—182, 215—218, 259—260, 299—302, 335—338, 375—378, 419—422, 454—458 + sl.
318. *Problem ljubljanskega gradu.* — K 1934, L. I, št. 2, str. 106—109.
319. *Ljubljana iz aeroplana* (r.). — K 1934, L. I, št. 1, str. 28—35.
320. *Likovna umetnost v l. 1933* (r.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 181—198.
321. *Duhovna kultura sodobne Poljske* (r.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 515 do 525.
322. *Władisław Skoczylas in poljsko nar. slikarstvo* (r.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 74—83.
323. *Obnova župne cerkve v Kranju.* — Kranjski zvon 1934, št. 3, str. 1—2.
324. *Nova cerkev pri sv. Krištofu.* — S 1934, št. 146.
325. *Sodobna bolgarska likovna umetnost.* — S 1934, št. 244.
326. *Izidor Cankar: Zgodovina lik. um. v zap. Evropi* (o.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 383—384.
327. *France Kralj: Moja pot* (o.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 287—289.
328. *Ljubo Karaman: Umjetnost u Dalmaciji u XV. i XVI. vijeku* (o.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 549—550.
329. *Marijan Marolt, Dekanija Vrhnika.* Umetnostni spomeniki Slovenije II, Ljubljana 1929—1934 (o.). — Čas 1934/35, L. XXIX, str. 136—137 (o.).
330. *Meštrović MCMXXXIII* (o.). — DiS 1934, L. XXXXVII, str. 548—549.

331. *Jugoslavie, Umění vytvarná.* — Ottův Slovník naučný. Nové doby. (Praha) Dodatky D. 3, sv. 1, 1934, str. 274—279 + 2 pril.
332. *Življenje in delo Pietra Bruegla.* — Uvod k knjigi Felixa Timmermansa: Pieter Bruegel, Lj. 1934, str. 7—30 + pril. 8° (tudi posebej).

1935

333. *Monumenta artis Slovenicae I.* Srednjeveško stensko slikarstvo. — Ljubljana 1935, 60 str., 173 sl., 4° (slov. in franc. tekst), gl. leto 1938.
334. *Umetnost zapadne Evrope.* — Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja. — Lj. 1935, 436 str. + 292 sl., 8°.
335. *Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva.* — Mladika 1935, L. XVI, str. 22—26, 56—60, 102—105, 139—141, 176—178, 259—261, 339—342, 381—384, 417—421, 460—463 + sl.
336. *Slikar Franc Kavčič* (r.). — DiS 1935 L. XXXXVIII, str. 496—505.
337. *Umetnost v Slovenski krajini.* — Slovenska krajina, Beltinci 1935, str. 21 do 32 + 22 sl., 8°.
338. *Kako oživiti staro Ljubljano* (r.). — K 1935, L. II, št. 1, str. 607.
339. *Marijino Vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani* (r.). — K 1935, L. II, št. 3, str. 221—226.
340. *Na razpotju prve generacije slov. umet. zgod.:* I. Izidorju Cankarju v slovo. II. Izidor Cankar. III. Vojeslav Molè. — ZUZ 1935, L. XIII, str. 95—102.
341. *Sodobna evharistična umetnost.* — Mladika 1935, L. XVI, str. 211—217 + sl.
342. *Potres in stara Ljubljana.* — S 1935, št. 92.
343. *Südslawische Kunst — Das Königreich Südslawien,* Leipzig 1935, str. 215 do 236.
344. *Likovna umetnost v letu 1934* (r.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, str. 88—96.
345. *Razstava Jana Oeltjena in Elze Oeltjen-Kasimir* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, str. 292—293.
346. *Predavanje o slikarju Oeltjenu.* — S 1935, št. 21.
347. *Marolt Marijan: Umetnostni spomeniki Slovenije II. Dekanija Vrhnika.* — JIČ 1, 1935, str. 146—148.
348. *Spomenica o pedesetgodišnjici Strossmayerjeve galerije* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, platnice št. 7—8.
349. *Izdanja Galerije umjetnina. Split* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, str. 106 do 107.
350. *Babić Ljubo: Umjetnost kod Hrvata* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, platnice 7—8.
351. *Otto Demus: Die Mosaiken von San Marco in Venedig* 1100—1300. Rudolf M. Rohrer, Baden-Wien 1935 (o.). — ZUZ 1935, L. XIII, str. 137.
352. *Max Osborn: Povjest umjetnosti* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, str. 227.
353. *Otto Demus: Kunst in Kärnten* (o.). — DiS 1935, L. XXXXVIII, str. 228.

1936

354. *Die geographische Stellung der gotischen Malerei in Slovenien.* — XIV Congrès international de l'art, 1936, vol. I. Résumès, 89—91.
355. *Načela in rezultati restavracije notranjščine v opatijski cerkvi v Celju* (r.). — K 1936, L. III, št. 2, str. 81—87.
356. *Problem varstva spomenikov v slov. mestih* (r.). — K 1936, L. III, št. 1, str. 31—37.
357. *Slovenska mesta v grafiki Luigija Kasimirja* (r.). — K 1936, L. III, št. 3, str. 145—151.
358. *Muzej kneza Pavla v Beogradu.* — S 1936, št. 15 a.
359. *Celjski mestni muzej.* — S 1936, št. 171.
360. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1936/37, L. XIV, str. 53—66.
361. *XIV. mednarodni kongres za zgod. umetnosti* (poročilo). — ZUZ 1936/37, L. XIV, str. 85—86.
362. *Umetnostno leto 1935* (r.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 94—105.
363. *Moderno francosko slikarstvo* (r.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 308—315.
364. *Marjan Marolt: Dekanija Vrhnika* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 121.

365. *Miha Maleš: Sence* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 445—446.
366. *Vojeslav Molè: Ivan Meštrović* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 551.
367. *J. Karlovšek:* Slovenski ornament (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 225—226.
368. *Jaro Hilbert: Un effort* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 227.
369. *Ljubo Karaman: Dalmacija kroz vijekove u historiji i umjetnosti* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 122.
770. *Slavistične naloge in problemi zgod. umetnosti.* Predavanje prof. V. Moleta (o.). — ZUZ 1936/37, L. XIV, str. 86.
371. *Slovenska fotografija* (o.). — DiS 1936, L. XXXXIX, str. 338—339.

1937

372. *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I.* Srednji vek. — Celje 1937, 330 str. 8°, Mohorjeva knjižnica 93.
373. *Freske v Šmartnem ob Paki.* — ČZN 1937, L. XXXII, str. 61—74 + 16 sl. 8° (tudi posebej).
374. *Marijino kronanje pri frančiškanih v Ljubljani* (r.). — K 1937, L. IV, št. 1, str. 32—38.
375. *Marijin trg* (r.). — K 1937, L. IV, št. 3, str. 147—155.
376. *Križev pot pri sv. Lovrencu v Slovenskih goricah.* — S 1937, št. 2.
377. *Obnova zunanjščine župne cerkve sv. Petra v Ljubljani.* — S 1937, št. 161.
378. *O kraljevem spomeniku v Ljubljani.* — S 1937, št. 270.
379. *V. Mednarodni kongres za vizantologiju.* — JIČ 3, 1937, str. 607—609.
380. *Zgodovina slovenske glasbe v sliki* (r.). — K 1937, L. IV, št. 4, str. 216—217.

1938

381. *Monumenta artis Slovenicae II, Slikarstvo baroka in romantike.* — Ljubljana 1938, 36 str., 95 sl., 4° (slov. in franc. tekst).
382. *Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji* — nastopno predavanje na ljubljanski univerzi dne 18. marca (r.). — ZUZ 1938, L. XV, str. 1—43 (tudi posebej).
383. *Umetnost v Kamniškem okraju.* — Na bregovih Bistrice, Kamnik, 1938, str. 135—158.
384. *Kulturni obraz Ljubljane.* — Kronika 5, 1938, str. 169—171.
385. *Ljubljana kot umetnostno središče.* — K 1938, L. V, št. 4, str. 193—203.
386. *Kulturni obraz Ljubljane.* — Gradska opština (Zagreb), II, 1938, str. 201 do 202.
387. *Varstvo spomenikov* (poročilo). — ZUZ 1938, L. XV, str. 94—101.
388. *Kulturne naloge naših mest. — S posebnim ozirom na Ljubljano* (r.). — K 1938, L. V, št. 3, str. 153—157.
389. *Nemška urbanistika.* — K 1938, L. V, št. 2, str. 72—78.
390. *Italijanska urbanistika* (r.). — K 1938, L. V, št. 1, str. 1—6.
391. *Občni zbor zveze jugoslovanskih mest.* — K 1938, L. V, št. 3, str. 169—171.
392. *Golobovim »Sencam« na pot.* Uvod k: Golob Franjo: Nmav črez izaro... in druge koroške narodne pesmi. — Lj. 1938, 18 lesorezov, 64 str.
393. *Univ. prof. dr. France Mesesnel, spomeniški konservator in banski spomeniški referent v Lj.* (kronika). — ZUZ 1938, L. XV, str. 80.
394. *Cerkev na Ptujski gori.* — S 1938, št. 93.
395. *Razstava slik bratov Janeza in Jurija Šubica* (r.). — K 1938, L. V, št. 1, str. 50—52.
396. † *Notar Viktor Skrabar.* — K 1938, L. V, št. 3, str. 188.
397. *Angjev Nordić: Andrija Medulić* (o.). — DiS 1938, L. L, str. 122.
398. *Notar Viktor Skrabar* (nekrolog). — ZUZ 1938, L. XV, str. 79—80.

1939

399. *L'ensemble iconographique de l'Imago pietatis (le Christ souffrant) de Crngrob.* Zbirka vsebinskih posnetkov XV. mednarodnega umetnostno zgodovinskega kongresa v Londonu, 1939, str. 55.

400. *Srednjeveška umetnost v Kranju; J. M. Kremser - Schmidt; Slikarska in podobarska obrt v Kranju; Obličje Kranja in njegov zgodovinski razvoj.* — J. Žontar, Zgodovina Kranja, 1939, str. 115—130, 254—257, 258—274, 373—383.
401. *Umetnostni značaj slovenskega Štajerja in kulturno središče v Mariboru* (r.). — K 1939, L. VI, št. 2, str. 69—73.
402. *Plečnikova Ljubljana* (r.). — K 1939, L. VI, št. 4, str. 227—232.
403. *Zemljepisni in zgodovinski pogoji srednjeveške Ljubljane* (r.). — K 1939, L. VI, št. 4, str. 49—51.
404. *Obličje Ptuja.* Iz predavanja v ptujskem gledališču 28. maja 1926. — K 1939, L. VI, št. 3, str. 42—43.
405. *Slovenska likovna umetnost po vojni.* — Spominski zbornik Slovenije, 1939, str. 283—290.
406. *Jelovškova sv. Družina pri sv. Petru v Ljubljani* (r.). — K 1939, L. VI, št. 1, str. 1—7 (tudi posebej).
407. *Kako nastane portret?* (r.). — K 1939, L. VI, št. 3, str. 138—143.
408. *Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani.* — K 1939, L. VI, št. 1, str. 20.
409. *Potovanje skozi Slovenijo leta 1571 in 1574.* (Odlomek dnevnika Hugona Blotiusa.) — GMS 1939, L. XX, str. 304—309 (tudi posebej).
410. *Lice Ljubljane v stoletjih.* — S 1939, št. 125.
411. *O slovensko-hrvatskih kulturnih stikih.* — S 1939, št. 98.
412. *Izročilo Tomaža Steleta.* Narodno blago iz Tunjic pri Kamniku. — Etnolog 1939, L. XI, str. 329—343 (tudi posebej).
413. *France Mesesnel: Janez in Jurij Šubic* (o.). — ZUZ 1939-40, L. XVI, str. 117.
414. *Ljubo Karaman: Iskopine društva »Bihač« u Mravincima i starohrvatska groblja.* Rad JAZU (o.). — ZUZ 1939, L. XVI, str. 124—125.
415. *Cvito Fisković: Korčulanska katedrala.* Disertacija, Zagreb 1939 (o.). — ZUZ 1939-40, L. XVI, str. 125.
416. *Franjo Buntak: Ž. c. sv. Marije u Zagrebu.* Doktorska disertacija na univ. v Zagrebu (o.). — ZUZ 1939-40, L. XVI, str. 123—124.
417. *M. Pija Garantini O. S. U.: Psihološki elementi likovne umetnosti* (o.). — ZUZ 1939-40, L. XVI, str. 122.
418. *Roksana Cuvaj: Značenje nauka o boji za interpretaciju umjetničkih djela.* Zagreb 1938, disertacija (o.). — ZUZ 1939-40, L. XVI, str. 125.
419. *Akademija znanosti in umetnosti.* — Spominski zbornik Slovenije, 1939, str. 302—303.

1940

420. *Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji.* Zgodovinski pregled raziskavanja do leta 1938. — (Serta Hoffilleriana) Hoffilerov zbornik 1940, Zgb, str. 479—494 + 25 sl. (tudi posebej).
421. *Slovenske Marije.* — Celje 1940, str. 38 (+ 64 str. slik), 8°, MK 114.
422. *Ptujska gora.* — Celje 1940, 131 str. 8°.
423. *Umetnost v Primorju.* — Lj. 1940, 32 str. + 25 sl. 8°. (Pogledi 2/3.)
424. *Ljubljana.* — Lj. 1940, 48 str., 64 sl. 4° (besedilo priredil v slov., srbohrv., nemšč., franc. in ital.) (več izdaj — tudi skrajšane: 36 in 24 str. teksta.
425. *Kako nastane zgodovinska slika?* Ob G. A. Kosovi sliki umestitve koroških knezov. — K 1940, L. VII, št. 1, str. 1—10 (tudi posebej).
426. *Skozi slovenska mesta v letih 1571 in 1574* (r.). — K 1940, L. VII, str. 44—47.
427. *Narodna in moderna galerija* (r.). — K 1940, L. VII, št. 2, str. 75—77.
428. *Spomenik kralja Aleksandra I. Zedinitelja v Ljubljani* (r.). — K 1940, L. VII, št. 3, str. 129—141 (tudi posebej).
429. *Ljubljana v letih 1935—1940* (r.). — K 1940, L. VII, št. 4, str. 215—222.
430. *Slikar Matej Sternen sedemdesetletnik.* — S 1940, št. 216.
431. *Kraljev spomenik za Maribor izdelan.* — S 1940, št. 259.
432. *La Nativité du Christ dans les modestès églises slovènes.* — L'Echo de Belgrade, 1940, 22. XII. Beolgrader Echo, 1940, 22. XII.
433. *Moderne umenie vo svetle 19. storočia.* — Svoradov (Bratislava) 8, 1940, 53—57, 81—84, 116—118.

1941

434. *Architecturo perennis*, Podobe Jože Plečnik. — Ljubljana 1941. 4°.
435. *Pričevanje mariborske stolnice.* — 1941. Postavljeno za Kroniko slov. mest pa netiskano.
436. *Slovenačke božične jaslice.* — Vreme (Beograd) 1941, 6—9, I.
437. *Umetnost in obrt.* — Zbornik obrtniške zbornice v Ljubljani, 1941, str. 97 do 108.
438. *Zimski vtisi iz Budapešte.* — S 1941, št. 1 a.
439. *Dr. August Žigon.* — GMS 1941, L. XXII, str. 140—142.

1942

440. *Trubarjev »krovaški malar«* (r.). — DiS 1942, L. LIV, str. 167—174 + pril. (tudi posebej).
441. *Vaška znamenja in kapelice.* — Celje, MKD 1942, str. 106—109.
442. *Slovenski lesorez.* — Umetnost 1942, 4 str., 140 sl. f°.

1943

443. *Mariborska stolnica* (r.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 1—37. (Tudi posebej.)
444. *Predromanski ornament iz Slivnice.* — Razprave SAZU v Lj. Filozofsko-filološko-hist. razr., II., Lj. 1943, str. 347—363 + pril. 8°.
445. *Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu.* — Razprave AZU. Filoz.-filol.-hist. razred II., Lj. 1943, str. 401—438 + pril. 8°.
446. *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci.* — Razprave AZU. Filoz.-filol.-hist. razr. II., Lj. 1943, str. 367—397 + pril. 8°.
446 a. *Riassunto del trattato slovено sull'architectura perenne.* Ljubljana 1943, 36 str. 4°.
447. *Duhovne podlage sodobne umetnosti* (r.). — DiS 1943, L. IV, str. 50—57.
448. *Raffael in Michelangelo.* (V: R. Balsamo-Crivelli: Rafael Santi. Dimitrij Merežkovskij: Michelangelo.) — Naša knjiga 24, 1943, str. 7—20, 8°.
449. *Karl Ginhart: Die Karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten.* Carinthia I. 132. L. (1942) (o.). — GMS 1943, L. XXIV, str. 118—119.
450. *Karl Ginhart: Die Karolingischen Flechtwersteine in Kärnten.* Carinthia I, l. 1942, str. 112—167 (o.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 92—97.
451. *W. Frodl: Die romanische Wandmalerei in Kärnten.* Klagenfurt 1942 (o.). GMS 1943, L. XXIV, str. 119—122.
452. *Walter Frodl: Die romanische Wandmalerei in Kärnten.* Klagenfurt 1942 (o.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 102—103.
453. *Ljubo Karaman: O spomenicima VII i VIII stoljeća u Dalmaciji i o pokrštenju Hrvata.* Poseban odtisak iz »Viesnika Hrvatskog arheol. društva« (o.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 97—99.
454. *Cvito Fisković: Gotička drvena plastika u Trogiru.* Rad Hrv. akad. znanosti i umjetnosti (o.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 101.
455. *Serta Hoffilleriana — Hoffillerov zbornik* (o.). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 103 do 106.
456. *Jože Gregorič* (nekrolog). — ZUZ 1943, L. XIX, str. 58.

1944

457. *Barok ali rokoko.* — Zbornik zimske pomoči, Ljubljana 1944, str. 399—408, 8° (tudi posebej).
458. *Za praznik slovenske umetnosti.* — Slovenski impresionisti. — S 1944, št. 119.
459. *Slikar Matej Sternen. V: Matej Sternen: Portreti.* — Lj. 1944, str. III—IX + 2 sl. 4°.
460. *Sternenova razstava.* — S 1944, št. 123.
461. † *Dr. France Mesesnel.* — GMS 1944/45, L. XXV—XXVI, str. 111.

1945

462. *Varstvo spomenikov po vojni.* — Celje, KMD 1945, str. 100—105.

1946

463. *Iskusstvo Slovenskogo Primorja, Julijska Krajina,* Ljubljana, SAZU, 1946; tudi v angleškem in francoskem besedilu.

1947

464. *Minoritska cerkev v Ptuju.* — Celje, KMD 1947, str. 106—108.
465. *Samostan v Kostanjevici.* — Celje, KMD 1947, str. 99—101.
464. *Dr. France Mesesnel.* — Razgledi (Trst) II. 1947, str. 54—57.
467. *Veno Pilon umetnik.* — Razgledi (Trst) 1947, II. str. 111—113 + 2 sl.
468. *Rihard Jakopič* (nekrolog). — Letopis II. SAZU v Ljubljani za 1943—47. Ljubljana 1947, str. 75—89.
469. *Matija Jama* (nekrolog). — Letopis II. SAZU v Ljubljani za 1943—47. Ljubljana 1947, str. 90—103.

1948

470. *Umetnostna razstava društva slovenskih upodabljajočih umetnikov.* — Razgledi (Trst) III, 1948, str. 87—90.
471. *Posmrtna razstava Ferda Vesela.* — Razgledi (Trst) III, l. 1948, str. 189—192.
472. † *Mgr. Viktor Steska.* — KMD 1948, str. 161—162.

1949

473. *Slovenski slikarji.* — Lj. 1949, 167 str. s sl. + 128 celostranskih repr. (opremil Jože Plečnik), 4°.
474. *Slovenski impresionisti.* Ivan Grohar, Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen (Uvod). — Lj. 1949, 23 str., 8°.
475. *Odprta je razstava slovenskega impresionizma.* — SP 1949, 14. IV., št. 88.

1950

476. *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji.* — Ephemeridis instituti archaelogici Bulgarici vol. VI, Sofija 1950, str. 205—212. 4°.
477. *Laibov oltar v Ptuju.* — Razprave SAZU, Razred za zgodovino in družbene vede I., Lj. 1950, str. 261—308 + pril. 8°.
478. *Srednjeveško stensko slikarstvo v Sloveniji.* — Tovariš 1950, L. VI, št. 28, str. 444.
479. *Razstava slikarskih in grafičnih del tržaških umetnikov v Ljubljani.* — Razgledi V., Trst 1950, str. 481—482.
480. *Spacal.* — Razgledi V., Trst 1950, str. 230—232.

1951

481. *Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini* — Drugi Trubarjev zbornik: Ob štiristoletnici slovenske knjige. Lj. 1951, str. 119—150 + pril. 8°.
482. *Fortunat Bergant — slovenski umetnik* (str. 1—7). Predgovor k: Cevc Anica: Fortunat Bergant, 1721—1769. — Lj. 1951, 56 str. + (LII) str. slik + (I) str. 8°.
483. *Romanska basilika v Stični.* Rekonstrukcija na osnovah študija, ki sta ga leta 1950 izvršila Seminar za proučevanje domače arhitekture in Zavod za spomeniško varstvo LRS v Ljubljani. — Arhitekt I., 1951, št. 1, str. 37.
484. *Srednjeveška umetnost v Sloveniji.* Po predavanju v Trstu. — PDk VI, 1951, 2. XII., št. 285.

485. *Fortunat Bergant — slovenski umetnik* (s slikami). — S. Por. 1951, L. XII, 30. IX., str. 230.
486. *Freske v cerkvi sv. Klimenta v Ohridu.* — Tovariš 1951, L. VII, št. 15, str. 243 do 244 (s slikami).
487. *Gotsko slikarstvo na steklo na Koroškem.* — S. Por. l. 1951, L. XII (5. IV.), str. 81.
488. *Donatorska slika iz leta 1383 v Turnišču I. Najdba in opis slike* (r.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 119—128.
489. *Kregar Stane: Umetnostna razstava* (Uvod). — Maribor 1951. 7 str.
490. *Spacal. 20 lesorezov in linorezov od 1937—1951.* Uvodno besedilo Fr. Stelè. Trst 1951, XIV. str. besedila + XX listov slik. 4°.
491. *Cvito Fiskovič: Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stol. u Dubrovniku.* Izd. Matica Hrvatska 1947 (o.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 221—222.
492. *Ejnar Dyggve: Das Laphrion* (o.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 219—221.
493. *Josef Weingartner: Gotische Wandmalerei in Südtirol.* Izd. A. Schroll & Co., Dunaj 1948 (o.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 218—219.
494. *Walter Frodl: Thomas von Villach, Die Bereinung Christi.* Celovec in Dunaj 1947 (o.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 217.
495. *Walter Frodl: Die gotische Wandmalerei in Kärnten.* Celovec 1944 (o.). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 214—217.
496. *Franc Avsec, starosta slov. konservatorjev* (nekrolog). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 200—201.
497. *Dr. France Mesesnel* (nekrolog). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 192—194.
498. *Msgr. Viktor Steska, življenjepisec slov. slikarjev* (nekrolog). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 197—199.
499. *Franjo Golob, slikar in restavrator* (nekrolog). — ZUZ 1951, N. V. L. I, str. 199—200.
500. *Matej Sternen, slikar in restavrator* (nekrolog). — 1951, N. V. L. I, str. 194 do 197.

1952

501. *Slovenski impresionisti.* Grohar, Jakopič, Jama, Sternen. — Lj. 1952, 30 + (I) str. s 4 portreti + (XXXI) str. sl. 8°.
502. *Jožetu Plečniku ob osemdesetletnici 23. januarja 1952.* — Lj. 1952, 16 str. f°.
503. *Arhitekt Jože Plečnik. Ob osemdesetletnici.* — KMD 1952, str. 42—53.
504. *Arhitekt Jože Plečnik — steber slovenske arhitekture.* — S. Por. 1952, L. XIII, str. 17 (20. I.).
505. *Vorromanisches aus Slovenien, Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte,* Bd. I., Festschrift für Rudolf Egger. Celovec 1952, str. 367—382 (tudi posebej).

1953

506. *Umetnostna zgodovina — zgodovinska stroka.* — ZČ 1952/53, L. VI/VII, str. 802—819, 8° (tudi posebej).
507. *Petdeset let jugoslovanskega slikarstva 1900—1950.* (Predgovor k razstavi v Moderni galeriji.) — Lj. 1953, 24 str. 8°. (Tudi v hrv.)
508. *O varstvu spomenikov slovenske domačije.* — KMD 1953, str. 79—85.
509. *Mittelalterliche bildende Kunst in Jugoslawien im Lichte der Ausstellung im Palais Chaillot in Paris.* — Wien 1953. Iz Jahrbuch d. Byzantinischen Gesellschaft in Wien 1953, str. 83—94. 8°.
510. *50 let jugoslovanskega slikarstva v Moderni galeriji (1900—1950).* — SP 1953, L. XIV, št. 220.
511. *Jubilej kiparja Lojzeta Dolinarja.* — SP 1953, L. XIV, št. 101.
512. *Belgijsko slikarstvo* (ob razstavi v Moderni galeriji). — SP 1953, L. XIV, št. 79.
513. *Le bysantinisme dans la peinture murale Yougoslave.* Atti dell'VIII. congresso di studi Bisantini vol. VIII.
514. *Tržaški slovenski slikarji.* — Uvod h katalogu ob razstavi v Moderni galeriji. Ljubljana 1953, str. 5—11. 8°.

514. *Karla Bulovčeva - Mrak, Risbe.* Katalog ob razstavi v Moderni galeriji. Ljubljana 1954, str. 1—2.
515. *Sreten Stojanović.* — Katalog XXVII. Biennale di Venezia. Venezia 1954, str. 306.
516. *Incisione.* — Katolog XXVII. Biennale di Venezia. Venezia 1954, str. 308 do 310.
517. *Grafik Marijan Pogačnik.* — Razgledi, Ljubljana 1954, 17. VII., št. 14, str. 17—18.
518. *Mednarodna razstava Xylon.* Uvod v katalog ob razstavi v Moderni galeriji. Ljubljana 1954 str. 5—11, 8°.
518a. *Jugoslawien,* v katalogu: Meisterwerke der Graphik und Zeichnung seit 1900, Ausstellung im Schloß Arbon 2.—30. Mai 1954.

1955

519. *Napori.* Esej o arhitekturi. Josip Plečnik: Dela. — Lj. 1955, str. 134 (II) + CXCII + (XII) 4°.
520. *K problematiki jugosl. nacionalne umetnostne zgodovine* (r.) — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 225—232.
521. *Slovenska umetnostna zgodovina po letu 1945* (r.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 233—242.
521a. *Estetika in dokumentarnost v restavriranju spomenikov.* — Varstvo spomenikov V., Ljubljana 1955, str. 5—13.
522. *Izreden primer sv. Kümmernis v Sloveniji.* Tkalčičev zbornik I, Zagreb 1955, str. 122—128.
523. *VIII. bizantološki kongres* (poročilo). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 259—261.
524. *XVII. mednarodni kongres za zgodovino umetnosti* (poročilo). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 258.
525. *Med obnovljenimi umetninami v Italiji.* — Tovariš 1955, L. XI, št. 15, str. 324 in 335.
526. *Cvito Fisković: Umjetnički obrt XV—XVI stol. u Splitu.* Zbornik Marka Marulića 1450—1950. Jugosl. akad. znanosti i umjetnosti (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 283—284.
527. *Kruno Prijatelj: Slikar Tripo Kokolja.* (Odtisak iz Rada jugosl. akademije znanosti i umjet.) *Prilozi slik. XV.—XVII. stol. u Dubrovniku* (odtisak iz Hist. zbornika IV. knj.). — *Slikari XVII. i XVIII. stol. u Dalmaciji* (odtisak iz Starohrvatske prosvjete) (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 281—282.
528. *Branko Fučić: Izveštaj o putu po Istri 1949 godine* (odtis Ljetopisa jugosl. akademije znanosti i umjetnosti) (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 281.
529. *Ljubo Karaman: Pregled umjetnosti u Dalmaciji.* Matica Hrvatska, Zagreb 1952 (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 280—281.
530. *Ljubo Karaman: O umjetnosti srednjeg veka u Hrvatskoj i Slavoniji* (Hrv. zbornik). — *O srednjevjekovnoj umjetnosti Istre* (Hrvatski zbornik). — *Osvrti na neka pitanja iz arheologije i povjesti umjetnosti* (Starohrvatska prosvjeta) (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 278—280.
531. *Ejnar Dyggve: History of Salonitan Christianity.* Oslo 1951 (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 270—272.
532. *Walter Frodl: Glasmalerei in Kärnten 1150—1500.* Zal. J. Leon, Celovec-Dunaj 1950 (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 268—270.
533. *Nova odkritja srednjev. stenskih slikarij v Avstriji.* Predavanje dr. Frodla v Ljubljani. — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 261—262.
534. *Ferdinando Forlati: Il palazzo del Trecento di Treviso* (o.). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 284.
535. *Dr. Fran Windischer* (nekrolog). — ZUZ 1955, N. V. L. III, str. 257—258.

1956

536. *Biografija Frangeša Mihanovića.* Naši razgledi V/1956 (21. IV.), št. 8, str. 205.
537. *Niku Županiču ob osemdesetletnici.* Slov. etnograf IX/1956, str. 269—270.
538. *France Kralj — Retrospektivna razstava.* Moderna galerija, Ljubljana (uvod v katalog) 1956, 6 strani.
539. *Slowenische Impressionisten aus der Modernen Galerie in Laibach* (uvod v katalog). Klagenfurt 1956, 5 strani.
539a. *V spomin Tomislava Krizmana.* Buletin Inštituta za likovne umjetnosti JAZU IV., Zagreb 1956, str. 1—3.
539b. *Istoriski portreti na Ptujskoj gori* — Jugoslavija, Beograd 1956, zv. 12, str. 26—28.

1957

540. *Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen.* Südost-Forschungen, Band XVI/1957, str. 284—297 (s slikami).
541. *Ciborij pri sv. Lenartu v Slovenskih goricah.* Antidoron Michaeli Abramić septuagenario Vol. I, Split 1954/57, str. 274—278.
542. *Slikar Fortunat Bergant.* (Umetnik in njegov stil.) Razprave Slov. akademije znanosti in umetnosti IV/2. Ljubljana 1957, str. 3—33 (s slikami).
542a. *Künstlerbiographie in Jugoslawien,* Festschrift Hans Volmer, Leipzig 1957, str. 37—43.
543. *Vladimir Becić (uvod v katalog).* Moderna galerija, Ljubljana 1957, 5 strani.
544. *Martin Joh. Schmidt — Kremser Schmidt* (Dela v Sloveniji) — (uvod v katalog). Narodna galerija, Ljubljana 1957, 18 strani.
545. *Pesnik v arhitekturi.* Naša sodobnost V/1957, str. 193—205.
545a. *Umetnostno spomeniško Prekmurje* — Spomeniško Pomurje, Murska Sobota 1957, str. 31—35.
547. *Izidor Cankar, utemeljitelj ljubljanske umetnostno zgodovinske šole.* — ZUZ IV n. v. (1957), str. 9—30.
548. *K vprašanju Koželjevega Prešerna.* Naša sodobnost V/1957, str. 479—480.
549. *Slikar Lojze Spacal.* Primorski dnevnik XIII/1957 (20. VI.), št. 146.

1958

550. *Umetnost baroka na Slovenskem* — Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani (uvod). Ljubljana 1957, str. 5—20.
551. *Jože Plečnik.* Letopis Slov. akademije znanosti in umetnosti 1956/57. Ljubljana 1958, str. 61—76.
552. *Od obliča do velemojstra.* Koledar Mohorjeve družbe 1958, str. 46—62.
553. *Gotische Fresken aus Slowenien* (Kopien) — (uvod v katalog). — Celovec 1958. 7 strani.
554. *Ivan Grohar — Retrospektivna razstava* (uvod v katalog). Moderna galerija. Ljubljana 1958, 7 strani.

SLOVENSKI BIBLIOGRAFSKI LEKSIKON

Andrej iz Loke — Andrej iz Ostroga — Chatzpeck Jakob — Jernej iz Loke — Joannes von Werd de Augusta — Johannes Aquilla de Rakerspurga — Johannes de Laybaco — Koch Ivan — Košir Franc — Koželj Anton — Kralj France — Kralj-Jerajeva Mara — Kregar Rado — Kurz zum Thurn und Goldenstein Ludovik — Viktor vitez — Kuwasseg, umetniška rodbina — Linder Franc — Lipec (Lipez) Janez — Loboda Peter — Macarol Josip — Magolič Srečko (St. + Stl.) — Maleš Miha — Mantuani Josip — Marčić Rudolf Ernst — Mayr Jožef Jurij — Melack (Melak, Melake, Hmeljak, Hmelach, Mülach, Chmeliach, Hmellach, Hmeliach) Janez Krstnik — Mežan Janez — Michael, homo Latinus (St. + Stl.) — Mis Celestin — Molè Ela r. Brumer — Molè Vojeslav (Herman) — Morscher Ivan — Müller (Miler) Kosma — Merngerstrorff Peter — Napotnik

Ivan — Nemec Franc — Nimis (Nymesch, Nemüsch, Deminis) Domenico — Obermar Jurij — Oeltjen Jan — Oeltjen-Kasimir Elza — Olivieri (Ollivero) Francesco (St. + Stl.) — Omahen Janko — Pavlovec Franc — Payr Gotfrid — Pellegrini Peter — Pernhart (Pernat [t], Bernhard, Bernhad) Marko (St. + Stl.) — Perschin Marko — Peruzzi Svitoslav (St. + Stl.) — Peternelj Metod — Pirnat Niko — Pistor Oskar (St. + Stl.) — Plainer (Planner, Plauez) Matija (Mathas) (St. + Stl.) — Planer Andrej — Plečnik Jože — Plumenthal (Plamthal, Pluementall, Blumental) Anton — Podrekar Fran — Porenta Gašper (St. = Stl.) — Potočnik (Pototschnig, Potozhnig) Janez (St. + Stl. + Lkn.) — Potočnik (Pototschnich) Matej — Povirek Janez (St. + Stl.) — Pozzo Andrej (St. + Stl.) Pozzo (de Portis) Angelo (St. + Stl.) — Praitenlakner (Prettenlakner) Severin (St. + Stl.) — Prämb (Bräm) Janez Ulrih — Pregelj Marij — Pregelj Mira — Prelovšek Matko — Priniljev Herbert — Prinz Leopold — Prusheck Harvey Gregory (pravzaprav: Perušek Gregor) — Puteani Beno — Putrih Karel.

STANOJEVIĆEVA »NARODNA ENCIKLOPEDIJA«

Ajlec Josip — Albertal Ivan — Andre von Lack (Andrej iz Loke) — Andreas von Ostrog — Azelt J. — Ažbe Anton — Bergant Fortunat (Wergant) — Berneker Franc — Beyer Ivan — Birolla Gvidon — Bucik August — Buhek Ivan — Cotič Viktor — Dolinar Lojze — Društvo za krščansko umetnost — Društvo slovenskih upodabljajočih umetnikov — Flis Janez — Franke Ivan — Gangl Alojz — Grahovar Nikolaj — Grahovar Simon Tadej Volbenk — Greischer Matija (Grajšer) — Grohar, umetniški klub v Mariboru — Grohar Ivan — Gvajc Anton — Herrlein Andrej Jakob — Izvestje društva za krščansko umetnost — Jakac Božidar — Jakopič Rihard — Jama Matija — Janša Lovro — Jelovšek Franc — Johannes Aquila de Rakespurga — Johannes de Laybaco — Karinger Anton — Kastua Vincencij de — Kauperz Ivan Vid — Kavčič Franc (Caucig) — Kobilca Ivana — Koch Ivan — Koch Ciril Metod — Kos Gojmir Anton — Koželj Matija — Kralj France — Kralj Tone — Kregar Rado — Kremser-Schmidt Janez Martin — Kurz zum Thurn und Goldenstein Franz — Kurz zum Thurn und Goldenstein Ljudevit Viktor — Lajer: Leopold, Marko, Valentin — Langus Matevž — Ljubitelj krščanske umetnosti — Maček Gregor — Major Ivan Jurij — Malič Ferdinand — Mantuani Josip — Marčič Rudolf Ernest — Mencinger Valentin (Metzinger) — Mislej Luka (Misel, Misle, Mischle, Müschler) — Ogrin Simon — Pascher Ivan — Pengov Ivan — Pernhard Marko — Peruzzi Svitoslav — Petkovšek Jožef — Pilon Veno — Plainer Matija — Plečnik Jožef — Potočnik Janez — Probuda — Pustavrh Franc — Quaglio Julij — Ramschüssel Jernej (Raumbschiessl) — Reinwald Janez Mihael — Remb Frančišek Karel — Repič Alojzij — Robba Francesco — Sava, umetniško društvo — Schiavone da Carso Ivan — Sever Anton — Slovensko umetniško društvo (osn. 1899) — Slovensko umetniško društvo (osn. 1926) — Smrekar Hinko — Sojč Ivan — Spomeniški urad v Ljubljani — Stegenšek Auguštin — Sterlè France — Sternen Matej — Steska Viktor — Stiplovšek Franc — Šantel Saša — (Sic) Schütz Janez Karol — Šifer (Schiffer) Matija — Strauss Franc Mihael — Strauss Janez Andrej — Šubic Janez — Šubic Jurij — Tratnik Fran — Trost Andrej — Tyffernus Augustin — Vavpotič Ivan — Vesel Ferdo — Vesna (2. jugoslovensko umjetničko akademsko društvo u Beču, 3. slikarski klub v Ljubljani) — Vrbanija — Vurnik Ivan — Weissenkirchner Janez Adam — Wolf Janez — Zajec Ivan — Zebey Anton — Žmitek Peter.

THIEME-BECKER »KÜNSTLERLEXIKON«

Jakac Božidar — Jakopič Rihard — Jama Matija — Jamšek Franc Anton — Janni (Gianni) Pietro — Jelovšek (Illouscheg, Jellouschekh) Franz — Johannes de Laybaco — Jugovic (Jugobiz) Paul — Kalin (Calin, Kalynus) Dominik Franz — Karinger Anton — Kobilca Ivana — Koch Johann — Kokoljić (Cocoglia) Trifun — Kokotović Dušan — Komersteiner Johann — Konde Vuk —

Kos Gojmir Anton — Kos Valentin — Kosmina Ivan — Kottler-Vurnik Helena — Kovačević Anton — Kovačević Ferdo — Kovačić Viktor — Koželj Anton — Koželj Mathias — Krabuleć — Kračun (Kračunović) Theodor — Kralj Anton — Kralj France — Kraljević Miroslav — Kratina Jaroslav — Krivonos Ivan — Krizman Tomislav — Krizmanić-Paulić Anka — Kršinić Franz — Kršnjavi Isidor — Krstić Georg — Krušlin Michael — Künl (Kühnl) Paul Franz — Kussa (Cussa, Kuscha, Kusche) Michael — Kuwasseg (Kuwasegk) Josef — Kuwasseg (Kuwassegg) Leopold — Lack Andreas von — Lack Bartholomäus von — Langus Henriette — Langus Matthäus — Layer Leopold — Layer Markus — Lazarević Anđelija — Lazović Alexius — Lazović Sima — Lipez Johann — Löhr Heinrich Michael — Lubinski Rudolf — Lukić Živojin — Mašek Gregor — Maceti Anton — Magolič Srečko Feliks — Major Johann Georg — Mallitsch Ferdinand — Marčić Rudolf Ernst — Marjanović Stefan — Marinković Anna — Marinković Miho — Mario — Markgraf Lukas — Marković Anton — Marković Bartolomeo — Marković Joachim — Marković Petar — Marodić Aksentius — Marović (Marovich) Anka — Martini Rafael — Martinić Anka — Martinić (Martini) Thomas — Martinuzzi Carlo — Maštrović Nikolaus — Matejević (Mathaei) Petrus — Maurer Ivan — Mazalić Đoko — Mazarović Vinzenz — Mazeto Anton — Mažuranić Anton — Medved Mathäus — Megljanić (Meljanić) Michael — Melkus Dragan — Meneghello-Dinčić — Meštrović Ivan — Metzinger (Mencinger, Menzinger, Mötzinger, Mözinger) Valentin — Mayr Lazar — Mihajlović Georg — Mihajlović Jovan — Mihajlović Milutin — Mihalić Paskval — Mihanović Dragica — Mijić Karol — Milivojević Milica — Milonić — Milosavljević Stevan — Milovanović Michael — Milovanović Milan — Mischavitz Georg — Miše Jerolim — Mislej (Mischle, Misel, Misle, Mislei, Müschlei) Lukas — Mönchardt (Mönhardt) Johann Jakob — Morscher Johann — Motwass (Matwas, Motbas, Motwass) Johann Bapt. — Motwass Michael — Müller (Miller) Kosmas — Mungerstorff (Münsgerstorff) Peter — Murat Marko — Nachini (Nakić, Nanchini) Peter (Pietro) — Napotnik Ivan — Nastasijević Živorad — Nedeljković Milan — Nedić Jakob — Nešković (Nikolaus — Niccolò di Giovanni Cocari gen. Nicolò Fiorentino — Niccolò da Ragusa — Niccolò da Venezia — Nierenberger Franz Anton — Nikolić Anton — Nikolić Lazar — Nikolić Stojan — Nikolić Vladimir — Nimis (Denimis, Nemüsch, Nymesch) Domenico — Novaković N. — Obermayer Georg — Oblak Amalie-Hermanstahl — Oggnanović (Ognjanović) Johannes — Ogrin Simon — Ohmučević-Grgurić Helena — Ohmučević-Grgurić Peter, Olivieri (Ollinero) Franz — Orešković Joka — Orfelin Jakob — Orfelin Zacharias — Orlić Peter — Ortner Bruno — Ostrog Andreas von — Pallavicini (Palavičini) Petrus — Paller Joseph — Panfanus Peter — Pasqua — Pasqualis Michaelis (Sohn des Michael) gen. Ragusinus — Pasquanin (Paskvanin) Nikolaus (Mikula) — Pavačić Franz — Pavlin Josef — Pavlović Dragoljub — Pengov Johann — Pergamin Johan — Pernhart (Pernhardt, Pernat, Pernath) Marcus — Persky Mathias — Peruzzi Svitoslav — Pessentheiner (gen. Egartner) Josef — Peternelj Metod — Petkovšek Josef — Petrič Aloisia Maria — Petrović Jelisaveta — Petrović Mihajlo — Petrović Nadežda — Petrović Roman — Petrović Živko — Petrović Zora — Petrus de Lubiana — Pexidr-Ostović Zdenka — Philipp Dionisius — Pichl Albert — Pijade Moša — Pik Philip Josef — Pilon Veno — Pincino (Pinciano) Lorenzo — Piščanec Elda — Plainer Ludwig — Plainer (Planer, Planner) Mathias — Plečnik Josef — Podhorsky Stefan — Podrekar Franz — Pola Mathäus de — Pomorišac Vasa — Ponzone Matteo — Popović Anastasije — Popović Branko — Popović Dimitrije — Popović Jeftimije — Popović Jovan — Popović Pero — Popović Savo Ivanov — Popović Stefan — Porenta Kaspar — Posilović August — Potočnik Johann — Praitenlakner (Praidtenlohner, Prattenlackher usw.) Severin — Princiljev (eigentl.) Janziljev Herbert (Everard, Gerard) — Progar Alois — Progonić (Progonović) Johan (Giovanni) — Prusheck (Perušek) Harvey Gregory — Pustavrh Franz — Quaglio (Quaglia, Qualio, Qualia) Giulio (Julius) — Quiquerez-Beaujeu Ferdinand von — Račić Josef — Račić Nikolaus — Rački Mirko — Radi (Radić [Sohn des Rado]) Petros — Radichievich Paschol — Radmillo — Radoevich Lukas — Radonić (Radonits) Novak — Radonjić (Radogne) Petrus — Radovan (Radovanus) — Radović Ivan — Radowska-Borgna Anetta (Baronessa) — Ra-

gusa Felix Pliancus de — Ragusa Francesco da — Raianovich Vuckaz — Ramschüssel (Rambschüssel, Ramschissl, Raumbschiessl) Bartholomäus — Ranosović (Ranos, Rannosovitsch) Peter — Rašica Marko — Raškaj Slava E. von — Ratchovich Giorgio — Ratcovich Lukas — Razmilović Anton — Razmilović Bono (Dujam) — Reinwald Johann Franz — Reinwald (Rainbalt, Reinbolt) Johann Michael — Reissmayer Nikolaus — Reiter (Reitter) Josef — Remb Johann Georg — Rendić Ivan — Renis Pasqualis — Repič Alois — Ritter-Vitezović Paul — Robba Francesco — Roblek Aleksander (Konrad) — Roch Ivan — Rojc Melitta — Rojc Nasta — Roksandić Simeon — Rosandić Toma — Rubčić Stanislaus — Rukenstein Gregorius — Ruppe Michael — Sabljak Felix (Srečko) — Sajevic Johann — Šain Petrus Sinan — Salamon Petrus — Salghetti-Drioli Francesco — Salvestroni — Samerl (Samerlius) Michael — Samobor Laurentius von — Šantel Augusta — Savoye Daniel — Schiffer Matthias — Šeferov (Šefer) Vicko — Senoa Branko — Šimič (Schimitsch) Pavao (Paul) — Šipek Viktor — Šištić Johann — Skarpa Georg — Skobl (Scobl) Michael — Skorojević Markus — Slovnik Josef — Smederević Peter — Smrekar Hinko (Heinrich) — Šobajić Ilija — Sojč Ivan — Soliman Johann Franz Graf — Spazzapan Lojze — Spigler Rudolf — Sporer Seraphin — Stajić-Tošković Jovan — Stanisavljević Jovan — Stanojević Veljko — Starobačnik Johann Bapt. — Stay Benedikt — Steffanuti Petrus — Stefic Anton — Stegar (Steger) Sebastian — Stegar (Steger) Thomas — Steinberg Franz Anton Edler von — Sterlè Franc — Sternen Mathäus — Stevanović Borivoje — Stiplovšek Franz — Stojanović Dragoslav — Stojanović Sreten — Strauss Franz Michael — Strauss Johann Andreas — Streit Jurko gen. Jurko Kranjac — Stržić Zdenko — Stroj (Stroy) Michael — Struppi-Wolkensperg Jelka — Strus M. Josefa — Studin Marin — Stupan Simon Judas — Šubic Georg (Jurij) — Šubic Johann (Janez) — Šulentić Zlatko — Šumanović Sava — Suppantschitsch Johann — Švrakič Todor — Tabaković Ivan — Tanazević Branko — Tartaglia (Tartalja) Marin — Tatić Žarko — Tenecki Georg — Tenecki Stephan — Tenković Miloš — Teodorović Arsa — Ternisan Venturin — Thelen-Rüden Friedrich — Thumb Egidius — Tiješić Petar — Tiljak Gjuro — Tišov Ivan — Todorović Stefan — Tollmesinger (Dalmesinger) Kaspar — Tomašević Ernest — Tomc Mathäus — Tomc Miroslav — Tomerlin Slavko — Tommaseo Radovan — Tončič Franc Xaver — Tratnik Franc — Trdan Herman — Trepše Marijan — Trstenjak Ante — Trubel Oto — Turkalj Josef — Tušek Anton — Tyffernus Augustin — Ugrinović Johannes — Urbanija Josef — Uzelac Milivoj — Uzorinac Mirko — Valdec Rudolf — Valvasor Johann Weikhard — Vancaš Josef E. von — Vanka Maximilian — Vavpotič Ivan — Velimirovič Vukosava — Verbnikh Mathäus — Vereš Slavka — Verpoti Sebastian — Vesel Ferdo — Vesel Josef — Vidmar Nande — Vidović Emanuel — Vincentius de Castua — Vita Giuseppe — Vitezović-Ritter Paul — Vogelsang Ulrich — Vrbano (Urbano) Julius (Zulio) — Vrschitsch (Urschitsch) Johann — Vučetić Paško — Vukanović Beta — Vurnik Ivan — Vurnik Ivan — Wabner (Babner) Hieronimus — Wärl Mathias — Wagner Jakob — Wagner (Wögner) Mathias — Wailheimer Johann — Waldinger Adolf — Weber Hans Georg — Weissmann Christoph — Weissmann Nikodem — Werd Johannes — Wergant (Bergant) Fortunat — Werle Anton — Werner Niklas — Widerkher Hans Heinrich — Wierix (Werex) Johan — Wilhelm a. S. Anastasia — Wiser (Wieser) Josef Leopold — Wolff Eduard Ritter von — Wolf (Wolff) Elias d. Ä. — Wolf Elias d. J. — Wolf Johan (Janez) — Žabota Ivan — Žagar Lojze — Zajec Ivan — Žan Ivanović (Jean-I.) Robert — Zapotnik (Sapotnegg) — Zasche Ivan — Žefarović (Zefarov, Zefar) Hristofor — Zergolern (Zergol) Johan Josef Ritter von — Živić Mihajlo — Žmitek Peter — Zorman Josef — Zuppa Anton — Zurunić-Cuvaj Roksana.

Gradivo za bibliografijo so zbirali: Vera Baloh, Majda Frelih, Romana Geiger, dr. Melita Pivec-Stelè, France Stelè ml.

Corrigenda: Št. 112 vstavi pod leto 1935, št. 127 pa pod leto 1936.

LAVREAE F. STELÈ

SEPTVAGENARIO OBLATAE

ALI PREDSTAVLJAJO NEOLITIČNE STATUETE UMETNIŠKE IZDELKE?

Josip Korošec, Ljubljana

Znano je, da so razne neolitične kulturne skupine jugovzhodne in tudi vzhodne Evrope izredno bogate po svoji figuralni plastiki. Takšna plastika sega delno tudi v srednjo Evropo. Kreta, Malta, Kikladi, Tesalija, večji del Balkanskega polotoka, Rumunija, Ukrajina, Karpatska kotlina in Moravska so dežele, kjer je takšna plastika, posebno ljudske statuete, v posameznih neolitičnih kulturah tako rekoč vsakdanji pojav. Najdejo se sicer tudi druge dežele, kjer je bila uporabljena, vendar v veliko manjši meri, rekel bi bolj sporadično, medtem ko nekatere pokrajine plastike sploh ne poznajo. Takšne figuralne predstave tolmačijo ne glede na to ali predstvaljajo največkrat človeške, sem in tja pa tudi živalske figure, na razne načine; razlagajo jih glede na njih namen, po drugi strani pa glede na celotno kulturno stanje kot umetniške izdelke, nastale zaradi umetniškega hotenja tedanjega časa. Zato v strokovni literaturi vedno naletimo na izraz neolitična umetnost, ki jo glede na današnje pojmovanje umetnosti in na njen umetnostni pomen prikazujejo kot višek doseženega po ljudstvih mlajše kamene dobe. Delno leži temu vzrok tudi v današnjem pojmovanju, da je upodabljanje človeka višek umetnostnega hotenja nekdanjega časa. Zato je povsem razumljivo, da je vsaka upodobitev v človeški obliki vzbujala vtis umetniškega ustvarjanja ali pa vsaj vtis želje za takšnim ustvarjanjem.

Slike in tudi marsikakšni plastični izdelki paleolitičnega časa, predvsem slike, odkrite v jamah, nas presenečajo s svojim naturalizmom. Vendar jih nikakor ne moremo povezati glede na njih namen z neolitičnimi izdelki. Ne prihajajo pa tudi v poštev niti kot vzori niti kot priče nekakšne prejšnje razvojne faze. Poleg tega so paleolitične ostvaritve umetnostnega značaja vezane na popolnoma drug teritorij kakor neolitične ne glede na način življenja in družbeno razvojne stopnje. V paleolitiku lovsko-zbirateljsko gospodarstvo, v neolitiku pa prvenstveno poljedelsko-živinorejsko, tam stalni premiki in seljenja iz kraja v kraj, tu stalna prebivališča, tam komaj vezane rodbine, tu že začetek formiranja plemen, tam še prvotna primitivna izdelava orodja, tu že relativno visoka tehnična stopnja, tam še uporaba samo prirodnih zaklonišč in prvi začetki gradnje premičnih stanovanjskih objektov

s pomočjo kože, tu gradnja stalnih stanovanjskih objektov in naselbin s pomočjo lesa in gline, tam uporaba le bolj prirodnih predmetov kot nadomestilo za posode poleg kože in podobnega gradiva, tu že znanje keramike itd. A tudi ako bi skušali premostiti te momente na ta ali oni način, ostane kljub temu še velika časovna razlika med figuralnimi predstavami paleolitičnega in neolitičnega časa. Mezolitik, vsaj kolikor danes vemo, takšnih predstav še ne pozna. A tudi evropski neolitik jugovzhodne Evrope jih ne uporablja na začetku, temveč šele kasneje proti obdobju srednjega in mlajšega neolitika in v mlajšem neolitiku, ko dosežejo svoj višek.

Val. Müller je domneval, da je bil v nekaterih neolitičnih predzgodovinskih kulturah v plastiki pred shematiziranim stilom naturalistični stil. Vendar je to le hipoteza, ki je tudi Müller materialno ni mogel podpreti. To je tudi popolnoma razumljivo, ker doslej prvotnih naturalističnih plastičnih izdelkov, ki bi mogli podkrepiti to domnevo, niso odkrili. Ostane samo možnost, da bi bili takšni naturalistični primeri izdelani v materialu, ki se nam ni ohranil, recimo v lesu. Ne glede na to pa razpolagamo danes samo s shematiziranimi idoli, katere Müller označuje kot primitivizem. Le tu in tam se včasih v posameznih kulturnih skupinah javlja tudi takšna druga tendenca, ki jo moremo označiti kot naturalistično, čeprav so tudi primeri, ki bi jih mogli označiti kot naturalistične, izredno redki. Pa še ti imajo vedno izrazite znake shematizma.

Na drugem mestu sem že izrazil svoj pomislek, ali smo upravičeni neolitične statuete tolmačiti kot primitivne. Primitivizem v današnjem pomenu besede in tudi način, kako nekateri s tem v zvezi tolmačijo predzgodovinsko neolitično plastiko, pomeni popolnoma nekaj drugega, kar v resnici lahko pripišemo naši plastiki.

Ako sumarno razdelimo neolitično plastiko v jugovzhodni in vzhodni Evropi, ne glede na njeno vsebino, po načinu predstavljanja in po načinu podajanja, dobimo nekoliko kulturnih krogov, v katerih so posamezni tipi vodilni tako po načinu izdelave kakor po načinu dojemanja. Poleg takšnih splošnih tipov, ki so karakteristični za posamezne pokrajine ali pa za posamezne kulturne kroge in kulturne skupine v širokem pomenu besede, imamo pogosto celo vrsto plastičnih predstav, ki se razlikujejo od splošne, ustaljene koncepcije. Takšne predstave so glede na celotno ostalo plastiko v nekem kulturnem krogu v manjšini. Njihov pojav je mogoče različno tolmačiti. Kljub temu se pa niti po tehnični strani niti po umetniški višini ne razlikujejo od ostalih. Izredno so pa redki primeri, ki bi se vsaj nekoliko razlikovali po umetniški višini, četudi so v glavnem obdržali svojo običajno, ustaljeno formo.

Pri izdelavi plastičnih izdelkov je bil vedno pomemben tudi material, iz katerega se izdelujejo človeške ali živalske statuete. Najbolj jasno vidimo pri bolgarsko-rumunskem kulturnem krogu, da so koščene statuete tako stilizirane, da je ostalo zelo malo sledov o antropomorfni predstavi, čeprav je bila mišljena. Zasledimo pa to lahko samo pri posameznih, sumarno naznačenih detajlih. Že glede na vrsto materiala, pri katerem so se poleg tega uporabljale le ploščate ožje kosti, rebra,

ki niso dovoljevala predstavo plastičnosti, je to razumljivo. Ker pri izdelovanju teh ni sodelovala niti reliefna naturalistična predstava, so nastale ploskovite, sumarne in stilizirane figure, v osnovi vedno enega in istega tipa, čeprav jih je mogoče s čisto tipološkega gledišča deliti na več zvrst in skupin.

Veliko ugodnejši je bil za obdelovanje kamen, v našem primeru marmor. Še ugodnejše so bile razne vrste alabastra in steatita zaradi majhne trdosti in zelo lahkega obdelovanja. Vendar pa neolitik zadnji material uporablja v manjši meri in še to pogosto bolj za nefiguralne izdelke ter le v posameznih pokrajinah. Iz marmora se pa izdelujejo v večji množini tudi razne statuete, glede na razne pokrajine pa zelo različno. Na čelu stoji vsekakor kikladski kulturni krog, ki je v tej vrsti izdelkov vplival tudi na Balkan, predvsem na Bolgarijo. Kljub stiliziranosti in včasih sumarnosti t. i. kikladskih idolov najdemo pa tu vendar marsikakšne čisto naturalistične prijeme. Mogoče še več naturalizma zasledimo pri posameznih kamenih figurah nekaterih drugih pokrajin v območju sredozemnega bazena, n. pr. na Malti, včasih pa tudi na grškem kopnu in v Tesaliji. Vendar pa imamo tudi tukaj vrsto izdelkov, ki so popolnoma stilizirani in ki nimajo nikakršne človeške oznake. Te so v resnici mogle biti tudi slikane, toda ta moment je sekundarnega pomena. Vzemimo v poštev samo tako imenovane tesalske konične glave figur, delane v obliki ozkega stožca.

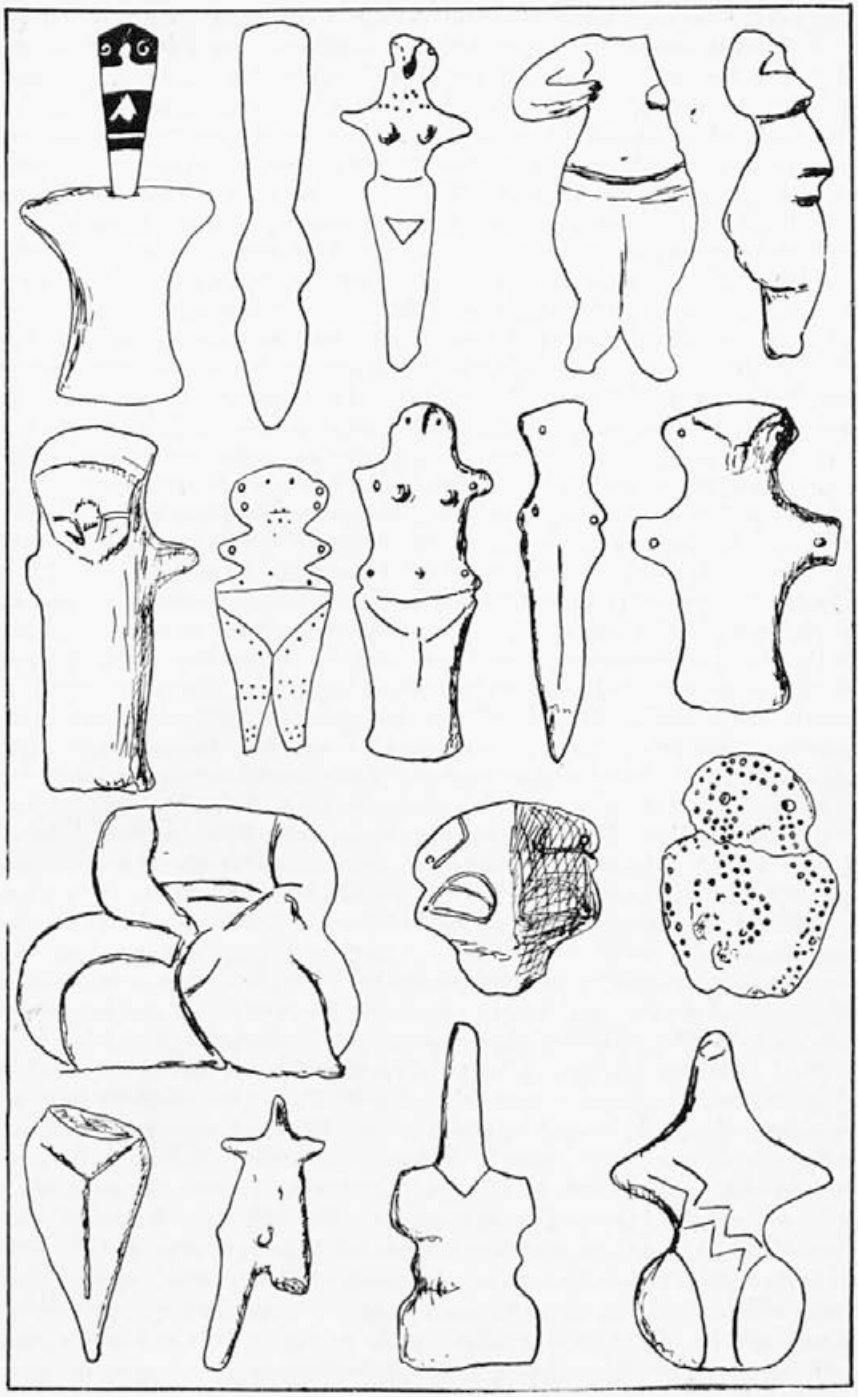
Ogromno množino statuet iz žgane gline pa imamo v neolitiku jugovzhodne in vzhodne Evrope. Javljajo se v raznih tipih, ki so vezani za posamezne kulturne kroge. Lahko trdimo, da je vsak osnovni tip nekako ustaljen za posamezno kulturno skupino ali pa za posamezen kulturni krog in za posamezno časovno obdobje. Včasih imamo v takšnem kulturnem krogu tudi istočasno po več osnovnih tipov. Res imamo v takšnih slučajih tudi več ali pa celo vrsto raznih variant, ki pa osnovnega tipa nikakor ne spremene. Šele z daljnim časovnim razvojem se more spremeniti tudi osnovni tip, ki pa zopet dobi neko ustaljeno obliko. Imamo tudi izdelke, ki se javljajo samo v okviru istega kulturnega kroga ali kulturne skupine ali celo posameznih lokalitet in se razlikujejo od osnovnih form, ne dobivajo pa splošnega značaja, temveč se omejujejo samo na posamezne primere. Tudi statuete iz žgane gline so vedno stilizirane in sumarne celo veliko bolj kakor statuete iz marmora. Le redki so primeri statuet, ki se vsaj v posameznih detajlih, recimo glave ali pa trupa, nekoliko oddaljujejo od ustaljenega načina stilizacije, ter se na ta način nekoliko približujejo naturalizmu. Toda navadno je to samo delno. Ako je n. pr. glava nekoliko bolj naturalistična, ostane telo še vedno stilizirano, ako je pa telo nekoliko bolje modelirano, zopet glava obdrži ustaljen stiliziran način predstave.

Pri vprašanju, ali moremo v takšnih figuralnih predstavah gledati umetniške izdelke, je potrebno tudi dotakniti se vprašanja, čemu so se takšne statuete izdelovale in kakšen je bil njih namen. Na to vprašanje pa ni lahko odgovoriti. Razna mnenja so že skušala razrešiti ta problem, toda kljub temu je to vprašanje vsaj zvečine še odprto. Nekateri znanstveniki so postavili hipotezo, da so to otroške igrače, drugi, da so sta-

tuete služile kot dar v grobovih (v kolikor so se pač našle v grobovih), ki naj bi pokojnikom služile v posmrtnem življenju, tretji domnevajo, da statuete predstavljajo nadomestilo za žrtvovanje, ki se je vršilo na čast mrtvemu ali pa na čast božanstvu krvavih žrtev, drugi zopet tolmačijo statuete kot idole, božanstva itd. Ne da bi se spuščali v presojanje posameznih gledišč in tolmačenj, ostaja za možnost umetniškega ustvarjanja samo primer, da so statuete božanstva oz. idoli. To danes nekako misli tudi večina znanstvenikov, čeprav ne smemo in ne moremo izločiti popolnoma tudi druge hipoteze. Toda ako se vzame v poštev hipoteza, da so to otroške igrače, ne glede na to, ali so jih otroci izdelali sami ali pa drugi za otroke, ni nikakšne osnove, da bi mogli statuete smatrati kot umetniške izdelke. Podoben primer velja tudi za hipotezo, da statuete predstavljajo grobne darove oz. da predstavljajo nekakšne simbolične darove žrtvovanja ali temu podobno kot nadomestilo za prave žrtve. Seveda prihaja ta moment v poštev le tedaj, ako bi vse ali pa vsaj večina statuet bila najdena v grobovih, kar pa nikakor ne velja, ker so se zvečine našle na naselbinah. Umetniške tendence pa lahko pričakujemo tudi, ako bi statuete predstavljale neko vrsto portretov pokojnikov, kakor so nekateri to tolmačili; bile bi pa v zvezi s kultom pokojnikov. Manj umetniških tendenc je pa pričakovati, ako so statuete nadomestilo za žrtve božanstvom.

Človeške statuete so skoraj vedno dane v ženski podobi (sl. 1). Malo število je moških statuet, medtem ko vprašanje predstav hermafroditov, ki jih nekateri tu in tam vidijo, še ni zadostno rešeno. Zakaj statuete v večini predstavljajo ženske figure, so raziskovalci raztolmačili na ta način, da je bil, glede na tedanjo ekonomiko dotičnih ljudstev, ki uporabljajo figuralno plastiko, razvit kult plodnosti, ki je seveda dobil svoj likovni izraz v ženski podobi. Te ženske plastične predstave so pa zopet na drugi strani služile kot nekak dokaz med ostalimi dokazi, za obstoj matriarhata pri poljedelskih ljudstvih jugovzhodne Evrope v neolitičnem času. Vendar pa za takšno družbeno ureditev, ki je mogoče pogojena po ekonomiki, statuete ženskega spola ne morejo služiti kot posebno pomemben argument niti v zvezi z drugimi izsledki. Ne glede na to, da posamezna poljedelska ljudstva sploh ne poznajo figuralne plastike, ali pa le v neznatnih primerih, imamo tudi druga, kjer ženskih predstav ni, temveč je nasprotno zelo razvit kult falusa s tovrstnimi plastičnimi izdelki. Tu bi mogli soditi o nekakšnem patriarhatu. Zanimivo pa je, da je bil med nosilci ženske plastike in nosilci kulta falusa zelo živ kontakt ne glede na to, da so živeli v najbližjem sosedstvu. Zdi se zato bolj upravičeno sklepati na temelju raznih plastičnih predstav oziroma izdelkov na razne čisto religijske in druge kulte kot pa na družbeno ureditev, čeprav je tudi ta mogla zapustiti nekakšno sled v umetniškem ali psevdoumetniškem ustvarjanju neolitika.

Omenil sem že, da so statuete, iz kakršnega koli materiala bi bile delane, zelo pogosto čisto sumarne, skoraj vedno pa do skrajnosti stilizirane. Omenil sem tudi že, da imamo pri statuetah v posameznih kulturnih krogih ali vsaj v kulturah v večini neke osnovne tipe, po vzoru katerih so se izdelovale desetine in stotine statuet. Nikdar takšne statuete



Sl. 1. Nekaj primerov predzgodovinske plastike iz raznih kulturnih krogov

ne zajemajo le ene same lokalitete, temveč jih nahajamo povsod, do koder je segal kulturni krog z enim ali več osnovnih tipov. Posledica tega je, da po navadi že sami plastični izdelki povedo, v katero kulturno skupino in v katero časovno obdobje štejejo, četudi drugega gradiva za opredeljevanje nimamo. Nimam namena naštevati vse takšne osnovne tipe, ki so pa vsi zelo stilizirani, vendar bi rad opozoril vsaj na nekatere. Tako je n. pr. eden od osnovnih kikladskih tipov, ki je tudi dobil naziv »kikladski«, pokonci stoječa figura s prekrižanimi rokami na trebuhu in trikotno izdelanim licem z nosom, brez drugih detajlov. Vendar je ta tip glede na ostale še dokaj naturalističen. Veliko bolj sumaren je pa ta tip v severni Srbiji, kamor je dospel s Kikladov. Tu nimamo več niti prekrižanih rok, ki so naznačene le kot vodoravni štrclji. V isti pokrajini imamo kasneje tip, ki je karakterističen predvsem po svojem peterokotno predstavljenem licu. Ostalo telo je pa tudi tu povečini čisto sumarno in stilizirano. Razmerje med glavo in telesom je navadno 1 : 3 do največ 1 : 4. V Tesaliji je zopet v neki periodi znan tip čisto ploščatih kamenih statuet z izredno dolgim vratom z orisano glavo ali pa brez nje in kratkim spodnjim delom telesa. V romunsko-bolgarskem krogu se javlja zelo stiliziran tip statuet, ki se popolnoma konično zožujejo proti dnu, v kolikor ni predstavljen še poseben konus, ki je služil za vtikanje statuete v zemljo. Glava je pri njih čisto ploščata in okrogla z velikim ploščatim nosom. Znani so tudi tipi statuet v mnogih kulturnih skupinah in časovno v raznih periodah, ki so karakteristični po svoji glavi in imajo zato tudi ime statuete s ptičjim licem. Povečini so takšne statuete popolnoma sumarne. Na mestu, kjer se pa nahaja glava, je s stiskom dveh prstov napravljen sumaren nos. Itd. Tako nekako izgledajo nekateri od glavnih tipov, v katere lahko uvrstimo ogromno število statuet.

Stilizirane tipe bi mogli tolmačiti ali kot nekakšno modo v izdelavi ali pa celo kot neko ustaljeno pravilo, kanon. Nemogoče je pa za sedaj odgovoriti, kaj je pravilneje. Po vsej priliki bo tukaj prej prišla v poštev nekakšna moda, ako plastične izdelke primerjamo z ostalimi; pri tem prihaja na prvo mesto keramika, manj razno orodje, čeprav bi za ta primer tudi to mogli vzporejati. Mnogokrat bomo namreč videli skoraj nekakšno zakonitost, po kateri so razne spremembe v formah posod imele za posledico tudi vsaj delne spremembe v figuralni plastiki.

Med statuetami enega in istega tipa so velike razlike v tehnični izdelavi. Že tako in tako so pa vsi tipi tudi stilizirani. Vendar je vsem tipom lastnih nekaj skupnih splošnih potez. Tako se na primer nikdar ne predstavljajo usta na statuetah. Nekaj danes znanih takšnih primerov z usti moremo smatrati le bolj za naključje kakor pa za pravilo. Dalje so se skoraj povsod predstavljale roke le kot vodoravni štrclji. Samo včasih, kot pri nekaterih primerih kikladskega tipa, so bile predstavljene tudi roke, dalje tudi še pri kurotrofnih statuetah in nekaterih drugih primerih. Želja, da bi se naznačile tudi noge, bodisi samo z vertikalno linijo po sredini spodnjega dela, se javlja pri mnogih tipih. Vendar je ta način predstave le delno izrabljen, ponekod več, drugod zopet manj. Ako izpustimo te splošne momente, imamo pri enem in istem tipu

razliko že v samem izločanju posameznih detajlov. Kot ženske figure se označujejo statuete s plastičnimi prsi, a samo pri posameznih tipih pa tudi s tako imenovanim sramnim trikotnikom. Toda ogromna množina statuet nima danega ne enega ne drugega, tako da je sploh težko presoditi, ali takšne statuete v resnici predstavljajo ženske figure. Vendar se označujejo kot ženske, to pa samo zato, ker je takih statuet, ki bi predstavljale moški spol z ustrezajočimi znaki, skoraj neznatno število. Včasih pa pri takšnem opredeljevanju pomaga delno tudi tip glave.

Poleg skrajne stiliziranosti je večina neolitičnih statuet tudi izredno sumarna. Ta sumarnost je včasih tolikšna, da statuete niso ničemur podobne. Poleg takšnih imamo tudi statuete, ki so izredno dobro in pazljivo, čeprav stilizirano modelirane. Glede na prvo je drugih vsekakor manj. Tudi te pa imajo vse glavne značilnosti tipov, katerim pripadajo, in so zelo daleč od kakršnega koli naturalizma. Dobro izdelanih statuet, ki bi jih mogli vsaj deloma šteti med naturalistične, je pa izredno malo. Le tu in tam se najde kakšen primer. Včasih je tudi opaziti kar pri celem tipu, da v neki fazi svojega razvoja zapusti čisti shematizem in se skuša vsaj v kakšnem detajlu približati naturalističnim predstavam. Vendar pa takšne težnje zelo kmalu zamrejo in ne pridejo nikdar do pomembnejšega izraza.

Ako figuralno plastiko primerjamo z drugimi izdelki, prihajamo tudi do zanimivih odkritij. V splošnem lahko trdimo, da so drugim izdelkom posvečali veliko več pazljivosti. Čeprav imamo med njimi pogosto grobe in sumarne izdelke, je dobrih vseeno relativno veliko več kakor moremo najti dobrih izdelkov v figuralni plastiki. Primerjajmo samo druge keramične izdelke, prvenstveno vaze in njih ornamentiko. Res je, da nas plastika bolj vleče že zato, ker v njej iščemo umetniške tendence, medtem ko ostala keramika ne zapušča pri nas takšnega vtisa, ker je služila pač v veliki meri za domačo rabo. Toda večji trud in večja pazljivost, ki je bila potrebna za izdelavo srednje dobre vaze in njene ornamentike, kakor za nekatere srednje dobre statuete, nam daje misliti. Z drugimi besedami so nam ravno ti drugi izdelki najboljši dokaz, da bi neolitična ljudstva, nosilci figuralne plastike, znala in mogla izdelovati tudi boljše statuete, kakor so te, ki jih imamo. Majhno število vsaj delno naturalističnih statuet to samo potrjuje.

Po vsem je potrebno, da se resno vprašamo, ali neolitična figuralna plastika res predstavlja umetnost ali vsaj umetniške izdelke? Ko premotrimo vse momente, moramo odgovoriti negativno. Zato bi slabo uslugo napravili neolitičnim prebivalcem, ako bi njihovo kulturno raven in njihovo umetniško izživljanje vrednotili samo po statuetah. Istočasno pa se pojavlja tudi vprašanje, čemu so se statuete tako oblikovale. Po hipotezi, da so to idoli, naj že predstavljajo božanstvo plodnosti ali celo hišna božanstva ali pa dar božanstvu itd., kar se pravi, da so služile v nekem religijskem kultu, je na to mogoče dati vsaj približen odgovor. Ako izključimo hipotezo o darovih božanstvu, bi šlo torej za predstavo božanstva v človeški podobi in bi to vodilo v shematizem. Ni bila namreč tukaj glavna oblika in način predstave, temveč vsebina. Zato se tudi javljajo razni stilizirani tipi, ki predstavljajo le shematizirane figure.

Vsebinsko je zadostoval že navaden valj z ali pa tudi brez nosa oziroma ptičjega lica, da je vzbudil v lastniku ali v gledalcu vtis, kaj takšna figura predstavlja. Da v takšnih primerih ne gre gledati niti najmanjše umetniške pobude, je jasno. Nesporno je pa tudi, da bi tudi pri predstavah, kjer ni glavna oblika, temveč vsebina, mogli pričakovati nekoliko več umetniškega izražanja, kakor ga imamo pri velikem delu naših statuet. Težko se je v tem primeru odreči domnevi, da na izdelavo ni vplivalo neko splošno pravilo, recimo nekakšna moda, kakor jo opažamo pri drugih keramičnih izdelkih v obliki raznih tipov, ki prav tako zajemajo neko geografsko in časovno območje. Seveda se pa to pravilo ni toliko nanašalo na oblikovno predstavo, kolikor na vsebinsko, zaradi česar je bila oblika pač podrejena. Nekateri bolj naturalistični primeri,

Sl. 2. Primer plastike iz Butmira

ki se javljajo tu in tam (sl. 2), predstavljajo samo trenutne tendence posameznika, ki pa zaradi splošnega pravila na eni strani in nikakršnih razvojnih predstopenj na drugi strani niso prišle do dolgotrajnejšega izraza.

Zanimivo je, da so tehnično in umetniško na večji višini kakor polna figuralna plastika razne plastične vaze, bodisi antropomorfne ali pa zoomorfne vaze. To pa pomeni, da za te vaze, ki so sicer ravno tako služile raznim kultom, niso veljala tako ostra pravila kakor za statuete. Pri vazah vsebina ni bila toliko pomembna oziroma je bila drugorazredna, pač pa se uveljavlja oblika. Priznati pa moramo, da so antropomorfni ritoni le bili delno pod vplivom izdelave statuet, zato tudi njim ne moremo odrekati splošnega shematizma. Tako je kljub večjemu naturalizmu pri takšnih vazah vendar dosti stičnih točk s statuetami, bodisi v predstavi lica, predstavi rok ali pa v predstavi kakšnega drugega detajla. Vendar pa vidimo pri njih vsaj delne umetniške tendence. Podoben primer je tudi z zoomorfnimi ritoni.

Ako presodimo vse momente v neolitični plastiki, moremo zaključiti, da nimamo opravka z umetniškimi izdelki v pravem pomenu besede, temveč z navadnimi izdelki tako rekoč za vsakdanjo, čeprav kultno uporabo, pri katerih je imela vlogo samo vsebina, ne pa oblika. Le malo je število statuet, ki bi se zaradi naturalističnih tendenc mogle uvrstiti med umetniške izdelke in bi res predstavljale neko višjo stopnjo umet-

niškega ustvarjanja. Napačno je zato soditi o umetnosti neolitične dobe na temelju statuet. S tem nikakor ni rečeno, da neolitska ljudstva niso poznala umetniških pobud in da niso poznala umetniškega izživljanja, vendar se pa to vsaj po veliki večini ne odraža v statuetah. Iz istega vzroka nam tudi ni mogoče govoriti o nekakšnem primitivizmu, ker so pri izdelavi obstajala pravila za izdelavo posameznih tipov, vezanih na posamezne pokrajine in za določene časovne periode. Samo posamezne delno naturalistične statuete gredo v sklop umetniškega oblikovanja. Vendar so takšni primeri odvisni od posameznika v posameznih časovnih obdobjih. Tak posameznik se je osvobodil ali vsaj skušal osvoboditi ustaljenih shematiziranih form, kar mu je pa le delno uspevalo. Takšni primeri so bili bolj odvisni mogoče od trenutnega razpoloženja, ki je nenadno razbilo okove vsakdanjosti in ustaljenih pravil. Globljih korenin pa takšni momenti tudi pri posameznih izdelovalcih niso pognali. Najbolje vidimo to že po tem, da pri eni in isti statueti naturalizem ne zajema vse statuete, temveč le posamezne dele. Zanimivo pa je, da se relativno več naturalističnih predstav in tudi boljša kakovost javlja pri teritorialno manjših kulturnih skupinah celo s siromašnejšo ekonomiko kakor pa pri skupinah, ki so zajemale veliko prostranstvo in ki so poleg tega bile tudi veliko bogatejše. Često se takšne manjše kulturne skupine nahajajo na težje prehodnem ozemlju in je mogoče v tem tudi vzrok večjega naturalizma zaradi izrazitejšega lokalnega značaja in samostojnega razvoja. Ti momenti pa dokazujejo, posebno ako priključimo tudi plastične vaze, da umetniške tendence niso bile tuje neolitičnim ljudstvom, vendar pa na temelju večine statuet ne moremo soditi o njihovi višini.

Résumé

STELLEN NEOLITHISCHE STATUETTEN KUNSTWERKE DAR?

Nach einer detailierten Analyse aller in Betracht kommenden Momente kommt der Autor zum Schluss, dass es sich hier nicht um Kunstwerke im echten Sinne des Wortes handelt, sondern um Erzeugnisse alltäglicher kultlicher Bedeutung, bei denen der Inhalt wichtiger war als ihre Form. Trotzdem ist aber auch nicht richtig, wenn man in Verbindung mit ihnen von Primitivismus spricht, da offenkundig Regeln bestanden für die Erzeugung einzelner Typen, die an Landschaften sowie Zeitperioden gebunden sind. Nur einzelnen Statuetten, bei denen man eine teilweise naturalistische Tendenz beobachten kann, wird man künstlerische Absicht zuschreiben können. Es ist nämlich erwiesen, dass sich der naturalistische Charakter nie auf das Gesamte, sondern nur auf Teile solcher Statuetten bezieht. Interessant ist ferner auch, dass man relativ mehr naturalistischer Züge und bessere Qualität bei Erzeugnissen kleinerer Kulturgruppen mit ärmlicherer Ökonomik als bei grossen und reichen beobachten kann. Wenn wir solchen Statuetten auch plastische Gefässe anschliessen, müssen wir aber doch anerkennen, dass die künstlerische Tendenz auch den neolithischen Kulturen nicht fremd gewesen ist, obzwar sie die Statuetten allein nicht genug erklären können.

PIGMEJI I ŽDRALOVI

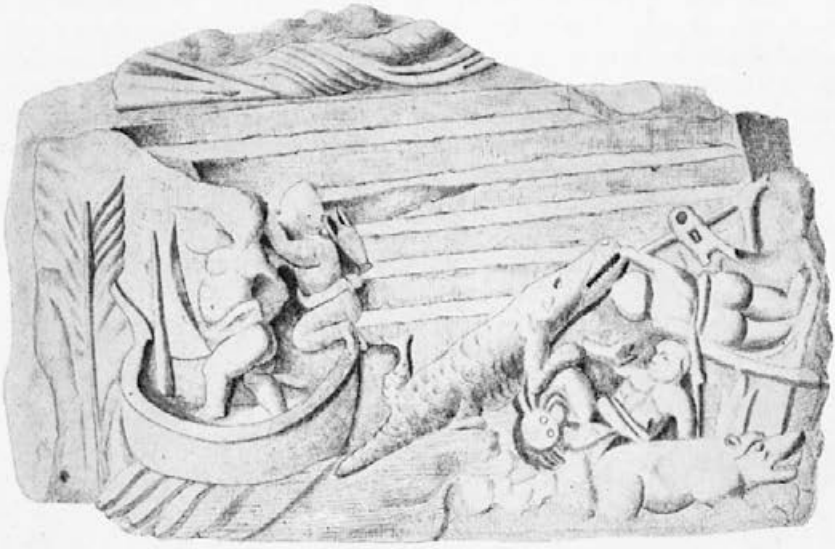
Mihovil Abramić, Split

Mramorni blok s prikazom lađe s pigmejima i životinjama nilskoga kraja kao kokodrilom i hipotamom (vidi sliku 3) porijeklom je iz Salone, gdje je pronađen godine 1891, i čuva se sada u lapidariju splitskoga Arheološkoga muzeja pod inv. brojem D 150. Dug je 67 cm, širok 32 cm i visok 38 cm. Tekst u Katalogu (od F. Bulića) smatra komad bazom jedne statue, od koje su ostali samo tragovi, dok se na njoj vide jedan kokodril, hipopotam i »genii scherzanti« i t. d.; on dakle ne pogađa ni funkciju komada ni karakter njegova dekora.

Publicirao je komad prvi put Kruno Prijatelj u Archaeologia Jugoslavica I 1954 na str. 30—32 sa slikom br. 3 na njemačkom jeziku: Einige hellenistische Elemente in der Skulptur des antiken Salona.[1] On

Sl. 3. Mramorna fontana iz Salone

Sl. 4. Mramorna fontana iz Salone (po crtežu M. Abramovića)



Sl. 5. Mramorna fontana iz Salone

ga drži također dijelom statuarne baze, od koje se je sačuvalo »ein Teil des Mittelfusses und gefaltenen Mantels«, ali da može po konkavnoj formi i po tematici da bude dio fontane iz neke salonitanske ville.

Budući da fotografija ne pruža jasnu sliku cjeline i detalja, crtao sam komad s odvijenom l. i d. stranom. Materijal je italski mramor, valjda iz Carrare (sl. 4, 5).

Kada sam uređivao lapidarij u novom Arheološkom muzeju, postavio sam komad na bazu od četiri prema gore sve to manjim stepenicama, uvjeren da je skulptura dio jedne fontane, koja je valjda nekoć stala usred basena u atriumu ili vrtu jedne kuće ili ville. Na vrhu ležala je muška ili ženska figura, koja se naslanja na vazu, iz koje je tekla voda

niz šest stepenica u basen. Ima još tragova, po kojima se može zaključiti, da je voda dolazila kroz olovnu cijev. Ležeća figura ima donji dio tijela pokriven mantijom; stoga je vjerovatno muška, dakle koji vodeni genij (sl. 6).

Kao analogon donesem sliku oveće statuete jedne nimfe, koja se naslanja na vazu, iz koje je tekla voda. Ovaj kipić vidio sam u septembru 1958. godinu u XI. dvorani gradskog muzeja u Bologni. Nosi ovu legendu: »Statua di ninfa giacente appartenente ad una antica fontana. Scoperta

Sl. 6. Fontana iz Salone postavljena u lapidariju Arheološkog muzeja u Splitu

nell'anno 1912 a Bologna in via Orefici«. Fotografiju za sliku 7 dugujem sa zahvalnošću Upravi od Museo Civico.

Spomenuti ću ovdje i lijepi reljef u Aquileji, koji prikazuje Tychu grada i do nje boga rijeke Natiso, koji se ležeći naslanja na vazu, iz koje teče reljefnim valovima naznačena voda. Vidi G. Brusin, Aquileia, pag. 117, slika 70.

Na dnu je lijevo prikazana lađa s jednom jarbolom u vodi (naznačenoj dugoljastim valovima). Jedan pigmej hvaća desnom rukom prečku jedra i nosi valjda amforu na brod; glava mu je prilično oštećena. Drugi pigmej bježeći na brod nosi isto amforu i svojom lijevom rukom hvaća

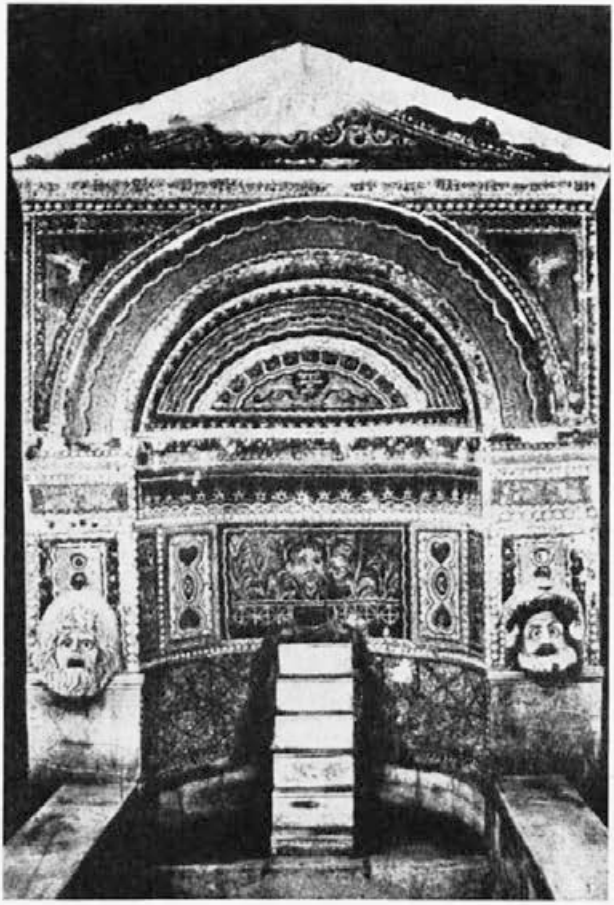
Sl. 7. Nimfa, koja se naslanja na vazu, iz koje teka voda (Bologna, Mus. Civico)

se svog druga. Jedan i drugi je patuljastog stasa, gol osim na bedrima omotanog pojasa, glava mu je relativno velika, te imaju prvi i drugi dug ud (*phallus*). Pigmeji išli su naime na kopno po vodu, ali iznenadeni zvijerima Nila, prestrašeni naglo bježe na svoju lađu. Dok su se oni navodno spasili, slabo su prošli njihovi drugovi druge lađe, koja se vidi na desnom kraju i koja je označena dvajim veslima. Velik kokodril uhvatio je gologa pigmeja-mornara za desnu ruku, njegov drug donio je na brod amforu i hoće da kopljem probodi neman, valjda uzalud. Najgore je prošao treći pigmej, koga ogromna rakovica hvata uprav za *phallus*.[2] Debeli hipopotam možda proždere još jednoga. (Nažalost reljef je ovđe oštećen, tako da se ostaci nemogu sigurno protumačiti.) Desna strana bloka je samo djelomice izrađena kao hridina, gornje partije su glatke. Na lijevoj strani bloka vidimo dva stabla, po svoj prilici dvije stilizirane palme, koje služe za karakteriziranje pejsaža.

Fontane na stepenicama niz koje je voda rominjala u veći basen, nalazimo često u Pompejima. Jedna od najljepših, ukrašena mozaicima i školjkama je reproducirana kod V. Spinazzola, Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli, Milano 1918 na tabli 194 u Casa detta della fontana grande, druga u kući Casa del Centenario na tabli 157, treća opet u Pompejima u Casa dei Scienziati ili u Casa di Marco Lucrezio. Sr. Tatiana Warscher, Pompeji, Berlin 1923, Abb. 15 i

Abb. 43. Sr. R. Engelmann, Pompeji — Leipzig u. Berlin 1902, Fig. 6, Fig. 80 i Fig. 81 (sl. 8).

U Italiji je imala skoro svaka kuća u atriumu fontanu s vodoskokom; da navedemo samo nama najbliže: Aquileia ima nekoliko fontana; sr. ovde sl. 9 one fontene, koju sam rekonstruirao u Beču prigodom Adria-

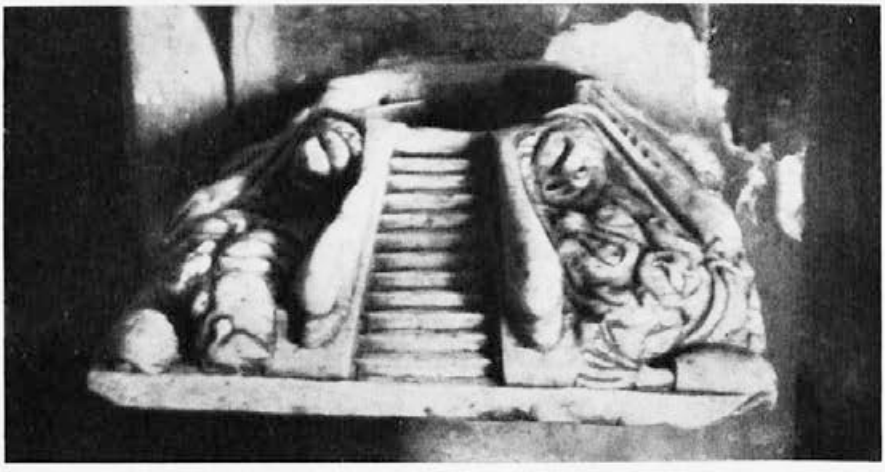


Sl. 8. Fontana u Pompeima

Ausstellung. Vidi C. Costantini, Aquileia e Grado sl. 88 tekst na str. 106. Concordia, ovde slika 10 po mojoj fotografiji. Fontana u Concordiji je izrađena iz bijelog mramora i služi danas u stolnoj crkvi za svetu vodu. G. Brusin, Guida di Aquileia, no. 79, pag. 148. Pola, vidi A. Gnirs, Führer durch Pola no. 234 i 235, sl. 43 na str. 37. Sr i Durm J. Die Baukunst der Römer, Stuttgart 1905, slike 544 i 546, tekst na str. 476.

Palme, kokodrili, hipopotami a također pigmeji su elementi aleksandrijske umjetnosti Već u doba helenizma, a pogotovo u carsko rimsko

Sl. 9. Fontana iz Aquileie



Sl. 10. Fontana iz Concordie

vrijeme, oni se raširuju u čitavom području rimske imperije do u daleke provincije. Nalazimo ih na reljefima, na predmetima sitne umjetnosti, osobito na svjetiljkama. Citirat ćemo samo jedan primjerak lucerne iz Aenone (Nina). Vidi G. Bersa, Le lucerne fittili romane di Nona u »Bull. Dalm.« 1902—06 tav. II 10, koja je svojom slikom identična s jednom iz Poetovija (Ptuja) kod V. Fischbacha, Die antiken Tonlampen aus Poetovio Taf. I n. 299. Palme nalazimo također na jednom spomeniku provincije Norika u Celju. Na visokoj četverouglastoj ploči iz pohorskog mramora izrađena je vitka palma s bujnim, lijepo naznačenim lišćem i

visećim plodovima (*Phoenix dactyliphera*) v. L. Adamović, Die Pflanzenwelt Dalmatiens, tabla 40. Desno i lijevo na posebnom postamentu dva pjetla u borbi, kojom lijevo upravlja mali Pan. Slika 11. Sr. Janko Orožen, Zgodovina Celja (1927) I del, str. 99 br. 78; reljef je iskopan 1902 u dvorištu bivše kasarne kralja Petra.

Sl. 11. Spomenik sa palmom u Celju

Slične predstave kao na našem bloku nalazimo i na t. zv. Campaniaterakotama. Vidi n. pr. katalog »Auction sale XVI«, Basel 1956 na tabli 42. fig. 184.

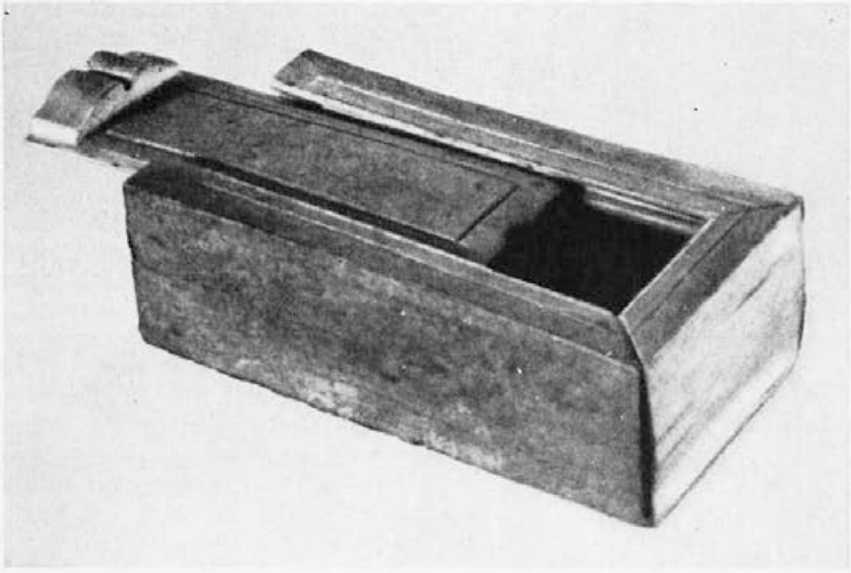
Drugi komad s prikazom Pigmeja je iz područja umjetnosti sitnog obrta. Radi se o interesantnoj toeletnoj kutiji od kosti. Nađena je u okolici stare Narone (Vida kod Metkovića), po svoj prilici kao prilog u jednom grobu. Trenutno je u privatnom posjedu, ali će skoro biti nabavljen za splitski Arheološki muzej, odnosno za njegovu filijalu u Vidu. Kutija je duga 9,8 cm, široka 4,5 cm, visoka 2,3 cm. Pod i stijene bile su spojene ljepilom, pobočna stijena, na kojoj je igrao poklopac, učvršćena je s podom brončanim čavlićem, drugi čavlić je ispao, ali se vidi rupica, u koju je bio umetnut. Kutija je izrađena od zdrave, polirane kosti, samo poklopac, koji igra u žlijebovima, od loše je kosti i stoga prilično istrošen; kada je poklopac zatvarao kutiju, bio je osiguran malim brončanim kolovrtom.

Slična kutija od dobre, zdrave kosti, ali brez dekora, čuva se u splitskom Arheološkom muzeju; dajemo sliku s pola otvorenim i drugu s potpuno zatvorenim poklopcem (sl. 12).

Takve koščane kutije služile su za čuvanje nakita, kao prstenja, naušnica, možda i tankih zlatnih ogrlica. Ako su od brončanog lima, upotrebljene su bile za toeletne i medicinske svrhe. Tako je n. pr. jedna u zadarskom Arheološkom muzeju (sr. Muzeji i zbirke Zadra, Zagreb 1954, br. 41 i tabl. 63, drugu publicirao je J. Bersa u »Notizie degli scavi« 1923, str. 417, slika 2). Kutije od kosti obično su ukrašene reljefima: ovamo spada reljef putta, koji vodi bika na žrtvovanje (Führer durch das Staatsmuseum in S. Donato in Zara str. 128, slika na str. 41, Muzeji i zbirke Zadra, slika na str. 7). Obljubljene su scene,

koje prikazuju Erosa u borbi sa bezazlenom životinjom n. pr. kunićem (vidi W. Schmid, Emona u Jahrbuch für Altertumskunde VII 1913, sl. 20 na str. 94).

Time prelazimo na dekorativne elemente naše kutije. Na vanjskoj strani duge stijene prikazan je u vrlo dobroj izradbi reljef: pigmej, potpuno gol, prilično debeo i zdepast, čelav s velikim udom (*phallusom*) navaljuje mačem u uzdignutoj desnici i oružan malim okruglim štitom na ždrala; izgleda, da ga je ranio, budući da je ptica pala na desno



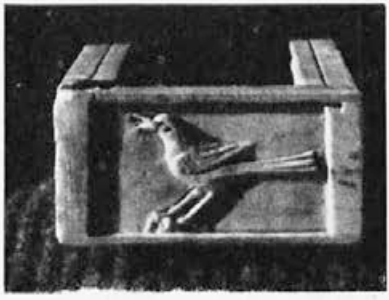
Sl. 12. Toeletna kutija iz Salone, sada u Arheološkom muzeju u Splitu

koljeno i da je njena glava s dugim kljunom nagnuta. Lijevo naznačuje otvoreni teren čvorasto stablo s dvije velike grane i širokim lišćem (smokva?). Na protivnoj strani navaljuje jedan pigmej karakteriziran kako već opisani na ždrala, koji svojim kljunom napada patuljka. Njegov agresivni stav očituje se u koso postavljenim nogama i otvorenim krilima; kljun mu je pola otvoren. Lijevo se diže visok stup s kuglom (ili kapitelom?) na vrhu, desno na dnu jedan koso položeni štit (sl. 13, 14).

Polje na pobočnoj strani ispunjava ukusno izrađena ptica, s kratkim kljunom i dugim repom, izgleda da je svraka. Na drugoj strani izrađen je vegetabilno izrađeni motiv, koji je djelomice oštećen brončanim kolovrtićem i već navedenim čavlićem, odnosno rupicama za ispale čavliće (sl. 15).

Već smo istakli, da je poklopac iz loše kosti; on je pukao u dvije polovine, rub mu je na desni strani nekoliko oštećen. Na kvadratnoj bazi sa naokolo urezanom linijom stoji jedan ždral s uzdignutim krilima (sl. 16).

Sl. 13. Toeletna kutija u splitskom Arheološkom muzeju



Sl. 15. Pobočna strana toeletne kutije

Sl. 16. Poklopac toeletne kutije

Sl. 14. Pigmej i ždral na toeletnoj kutiji iz Narone

Koliko mramornu fontenu, toliko i eksaktno i elegantno ukrašenu kutiju možemo datirati u II. stoljeće n. e., rađe nešto ranije negoli kasnije.

Ali grčka literatura i umjetnost počela je mnogo ranije, da se zabavi čudnim bićima kakvi su pigmeji. Već Homer (Ilias III 2 i dalje te Ilias II 459 i sl.) spominje borbu Pigmeja sa ždralovima: dok naime Aheji navaljuju na neprijatelja u velikoj tišini, Trojanci idu u boj s ogromnom vikom i bukom.

Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὣς·
ἠΰτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό,
αἵ τ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον,
κλαγγῇ ταίγε πέτονται ἐπ' Ὠκεανοῖο, ῥοάων,
ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι.
ἠέρια δ' ἄρα ταίγε κακὴν ἔριδα προφέρονται.
οἳ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνείοντες Ἀχαιοί,
ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν.

Uz Homera i Hesioda također drugi grčki pjesnici spominju ovu komičnu, neravnu borbu, kasnije i latinski, među njima u prvom vijeku Vergil (Aeneis X 264), koji pijeva samo o ždralovom letu. (Sr. O. Waser

Sl. 17. François-vaza

Sl. 18. Reljef u Vatikanu

u Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie III 3284 i sl.).

U umjetnosti borba pigmeja i ždralova također je već rano predstavljena, u drugoj polovici VI. v. pr. n. e. i to na bazi čuvene vaze François (čuva se u Firenzi), koju je izradio keramičar Ergotimos i slikao Klitias. Dok su na gornjim pojasima vaze slikani herojski mitosi, na nozi je komični i humoristični sukob pigmeja s ždralovima, kako će kasnije — *si comparare licet* — iza ozbiljne tragedije slijediti vesela satirička igra (Braun, Griechische Kunstgeschichte I 169) (sl. 17).

Vaze dekorisane crnim figurama i one s crvenim često prikazuju Pigmeje, sve do svršetka keramičkog slikarstva. Dobre primjere navađa O. Waser u gore spomenutom Lexikonu str. 3239—3269. Skulptura također često se bavi Pigmejima, osobito u malim statuetama. (Sr. S. Reinach, Répertoire de la statuaire greque et romaine T. II vol. II p. 564 do 566.)

U krug pigmejskih i srodnih bića spada onaj lik, koji je predstavljen na keramičkom malenu fragmentu u zbirci Museo Gregoriano u Vatikanu (slika 18). Ima sada skoro 50 godina, da sam ga našao i proučavao u depotu tog muzeja, kada sam radio na reviziji spomenika za III. izdanje Führera od W. Helbiga (odnosno Amelunga-Reischa i Weege). Fragment ima na donjoj strani antikni rub, inače je svuda prelomljen. U reljefu izrađeno je muško golo biće tjelesnih oblika, koje velikim mlatom ili sjekirom (*bipennis*) navaljuje na desno. To težnu-

kasto biće ima velik ud (*phallos*), na kojemu je vezano veliko zvono, koje zvoni, dok čudna figura ide u navalu; povrh pete lebdi malo krilo; noge su inače gole bez sandale. Mlat je atribut Kabira, ali ovde bih rađe vidio karikaturu jednog Pigmeja, koji se je drško odlučio na borbu s kojom životinjom (težko je pomisliti na ždrala).

U grčkoj umjetnosti verizam prvi je uveo Lizip u vezi s trećom dimenzijom u skulpturi. On je za portrete učinio otiske u sadri čak od živih bića. U III. i II. vijeku taj pravac se dalje razvija osobito na teritoriju Diadoha, nigdje valjda tako savršeno kako u svjetskom trgovin-

Sl. 19. Mozaik iz Pompeja (sada u Napulju)

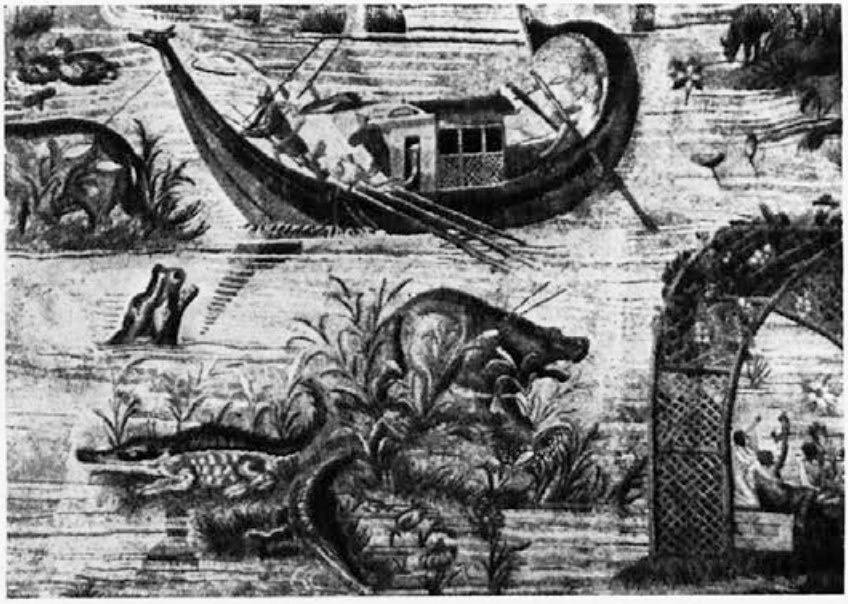
skom velegradu u Aleksandriji. Spomenut ćemo ovdje samo najglavnija remekdjela ove epohe: stara žena pijanica, seljakinja s janjetom, piljarica s košaricom, ribara iz Aphrodisiasa, od kojega se jedna dobra kopija sačuvala i u splitskom Arheološkom muzeju (vidi moju raspravu: Antike Kopien griechischer Skulpturen in Dalmatien u Festschrift für Rudolf Egger I na str. 303 i sl.).

Korak dalje je, kada skulptura verizmu pridoda i karikaturu time da osobito naglasuje neke tjelesne mane kao odveć veliku glavu, pa trbušasto tjelo s malim nogama i pretjerano krupne gluteje. Na svršetku ove razvojne linije stvaraju se i Pigmeji.

Spomenut ćemo samo brončane kipiće izvađene iz lađe, koja je u antično doba stradala kod Mehedie (Tunis) i koji se sada čuvaju u bogatom muzeju Bardo u Tunisu, osobito plesačicu s kastanjetama, drugu plesačicu bahkanticu i plesača s velikim udom. R. S. Reinach, Répertoire de la statuaire ... Tom. IV p. 557 no. 5, 6 i 8.

Njihove borbe s kokodrilima, hipopotamima i velikim ždralovima predstavlja se u slikarstvu, ali najviše u mozaicima. Na ove obljubljene

motive imala je možda svoj upliv i staroegipatska narativna umjetnost, koja u plitkom reljefu od najstarijih vremena rado prikazuje ratne događaje, poljoprivredne radove, lov na kopnene zvijeri i morski ribolov. Za slikarstvo freske u Kolumbariju ville Pamphili vidi: H. Koch, Römische Kunst, Weimar 1949, tablu 59, tekst na str. 77. Za mozaike vidi: V. Spinazzola, Le arti decorative in Pompei, tav. 160 i tav. 177 b, i osobito veliki mozaik u Palestrini, nadavno novim detaljima popunjeni.



Sl. 20. Mozaik iz Palestrine

Najnovije djelo Gullini-a s reprodukcijom mozaika u bojama ne zadovoljava (sl. 19, 20).

Pigmeji nisu proizvod grčke fantazije. Već Grci V. stoljeća prije n. e. znali su za patuljaste stanovnike Afrike. Tada naime plovila je jedna kartagijska ekspedicija kroz Heraklevove stupove (Gibraltar) duž afričku obalu na jug. Nautička knjiga (periplus) kapetana Hanna sačuvala se je u grčkom prijevodu u samo jednom primjerku, danas u Heidelbergu. Hanno stigao je po zabilježenoj udaljenosti sve do kraja, koji odgovara današnjem Kamerunu. Ondje su našli patuljaste ljude. Pygmaioi su »palčici«, ljudi visoki 3 pedlja ili samo 1 lakat. Drugi su bili mišljenja da pigmeji stanuju okolo vrela Nila, treći tražili su ih u Indiji. I danas možemo čitati, da moderni istraživači u srcu Afrike traže »Buschmänner«, kojih sada malo po malo nestaje. Sr. H. Lamer, Wörterbuch der Antike, Leipzig 1933, s. v. Kamerun i Pygmäen.

Pri kraju neka mi bude dozvoljeno, da kratko apostrofiram svečara. Mi smo, dragi prijatelju, na čestim svojim putovanjima razgledali, pro-

učavali i uživali spomenike Helade u Ateni, Delfima, Olimpiji, Thessalonici, u Carigradu i drugdje, zatim one u Italiji, gdje je na Tebe — kako se dobro sjećam — osobito djelovala antikna arhitektura, konačno smo više puta i u antiknim provincijama uzajamno izmenjivali svoje impresije na korist Tvoju i moju. Stoga se nadam, da će i ova moja rasprava Tebi biti ugodan dar u Tvojem »Zborniku«. Polje Tvojega rada je osobito slikarstvo srednjega vijeka, ali i kasnije, čak i najnovije. Možda ćeš jednom imati prigodu, da se pozabaviš slikom svjetovnog sadržaja na kojoj se vidi otmeno, visoko društvo a u kojemu kutiću se nalazi nuzgredna čudna figura t. zv. dvorski budala (Hofnarr-buffone). Ima ga također u slici Paola Veronesa, koja prikazuje gozbu Isusovu u kući Levi. (Vidi reprodukciju u »Enciclopedia Italiana« v. VIII tabla XXII.) Tada ćeš se sjetiti, da između ove komične, dobro karakterizirane figure »budale« jedna tanka nit dovede do onih nesretnih čovuljaka-palčića, koji su bili predmetom ove Tebi posvećene moje studije, do... Pigmeja.

BILJEŠKE

[1] Njemački jezik je prijevod orginala pisanog na hrvatskom jeziku i dosta je tvrd; neki izrazi su nemogući kao »rustisch« mjesto »rustikal« i t. d.

[2] Prijatelj misli, da ga hvata za prste noge (»der zweite aber in seine Fusszehen beisst«).

Résumé

PYGMÉES ET GRUES

L'auteur étudie trois monuments, dont l'un insuffissament publié par Kruno Prijatelj et les deux autres tout-à-fait inconnus. Le premier est un bloc de marbre de Salona, ayant servi de décoration à une petite fontaine: au sommet se trouvait une divinité des eaux (de sexe masculin probablement), appuyée sur une urne d'où l'eau en passant par six degrés, s'écoulait dans un bassin qui représentait la mer ou le fleuve Nil. Dans le bassin, nous voyons deux barques montées chacune par quelques pygmées, porteurs d'amphores, qui se rendaient sur le rivage chercher de l'eau. Effrayés par de gros animaux sauvages tels que: crocodile, hippopotame ou crabe énorme, ils s'enfuient sur leur barque pour échapper au danger. Mais alors que les pygmées-marins du bateau de gauche ont, semble-t-il, plus de peur que de mal, un triste destin s'abat sur ceux de la barque de droite: un crocodile dévore la jambe d'un des pygmées, un énorme crabe a saisi un autre aux parties génitales et un gros hippopotame a déjà, peut-être, avalé le troisième. On trouve aussi des fontaines semblables non seulement à Pompei, mais à Aquileia, Concordia, Pola etc. Le paysage des berges du Nil avec sa faune et sa flore caractéristiques, nous le trouvons surtout sur les mosaïques de Pompei et en premier lieu sur la grande mosaïque de Palestrina. Les éléments égyptiens du Nil figurent également sur certains monuments en province, tels qu'un palmier sur un relief de Celje (colonia Claudia Celeia), le crocodile des lampes de Aemona et Poetovio, ainsi que ce qu'on appele Campania-Terracotte (terres-cuites).

L'auteur publie ensuite un fragment de marbre de la collection (depôt) du Vatican (Museo Gregoriano) représentant le corps trapu d'un homme qui tient a la main droite un marteau ou la «bipennis» et attaque vers la droite. Une clochette est suspendue à son membre (phallus) et sur ses jambes nues on discerne de petites ailes. L'auteur pense qu'il s'agit ici d'un pygmée.

Le troisième fragment appartient au petit artisanat artistique romain et a dû être trouvé probablement dans une sépulture antique de Narona (aujourd'hui Vid, près de Metković). Il s'agit d'un coffret de toilette en os, bien conservé sauf le couvercle, qui est assez usé. Sur les parois longitudinales figure la lutte entre un pygmée et une grue, probablement indécise. Les deux autres parois extérieures sont ornées, l'une d'un bel oiseau, vraisemblablement une pie, l'autre de motifs végétaux un peu endommagés par une vis en bronze. Sur le couvercle assez usé une grue est debout sur une base.

Ces monuments peuvent être datés de la seconde moitié du IIe s. de notre ère.

Vers la fin, l'auteur s'adresse au jubilaire en compagnie duquel il a parcouru de nombreuses terres classiques ainsi que les provinces en échangeant leurs impressions pour leur profit mutuel. Le jubilaire s'occupe surtout de la peinture du Moyen-Age, mais aussi d'une époque postérieure. Il étudiera, peut-être, un jour une peinture plus grande représentant la société distinguée d'une cour au milieu de laquelle, pour l'amusement général, ne manque pas même le fou de cour. Nous le trouvons aussi dans la composition de P. Veronese, du banquet de Jésus, dans la maison de Levi. Ces fous de cour étaient ordinairement des nains, bossus parfois ou autrement déformers. Un lien ténu les rattache aux pygmées antiques.

PORTRETI TREH ČLANOV IZ RODBINE ENIJCEV V ŠEMPETRU V SAVINJSKI DOLINI

Jos. Klemenc, Ljubljana

Naš članek je po svoji vsebini arheološki, obravnava pa tudi nekatere elemente antične umetnostne zgodovine. Poklanjam ga svojemu starejšemu prijatelju prof. dr. Fr. Steletu ob njegovi sedemdesetletnici, predvsem kot predstojniku umetnostno zgodovinske katedre na ljubljanski univerzi. Pod njegovim očetovskim in strokovnim vodstvom so zrasle novejše generacije slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, ki sledijo v delu vzoru svojega mojstra in učitelja.

Pri izkopavanju rimskega grobišča v Šempetru v Savinjski dolini smo meseca septembra leta 1932 naleteli na vzhodni strani temelja druge grobne edikule na velik nagrobni spomenik (Inv. štr. 254, sl. 1). Ta veliki marmornati blok je ležal z reliefom obrnjen navzgor v kvadratu A-1 v globočini 3,05—4,40 m.[1] Ležal je precej postrani. Zaradi tega je njegov gornji rob najbolj izlizan in poškodovan. Spomenik je iz pohorskega marmora, visok je 1,80 m, širok 1,22 m, a njegova povprečna debelost znaša 27 cm. Proti dnu postaja zaradi stabilnosti nekoliko debelejši; njegova debelost znaša tukaj 35 cm.

Sprednja stran spomenika je razdeljena z 9 cm širokim profiliranim pasom na dve polovici. V gornji večji polovici sta en face portreta, ki segata nekoliko pod pas in predstavljata zakonski par, moža in ženo. En face je tudi lik mlajše ženske osebe v profiliranem okviru, ki je sredi dolnjega polja. To je njihova hčerka. Desno in levo od srednjega okvira s sedlastim vrhom pa stojita v okvirih s polkrožnim vrhom dva genija smrti (sl. 21).

Spomenik obdaja profiliran okvir. Širina vodoravnega gornjega roba okvira znaša 13 cm. Od tega je zunanji vodoravni rob širok 5 cm, rob izpod njega v obliki zoboreza je širok 3 cm, spodnji rob zopet 5 cm. Desna in leva stran tega roba je precej poškodovana, a tudi v sredini ga precej manjka. Tukaj so bile vdolbine za železne spojke, s katerimi so vezali posamezne kose med seboj. Ves gornji rob je zaradi delovanja vode precej izlizan.

Višina gornje polovice znaša 94 cm in je močno vdolbljena. Leva figura predstavlja močno širokoplečato ženo 45 let. S trupom je obrnjena naprej, samo glava je za spoznanje obrnjena proti možu. Na glavi ima frizuro, ki sega do vidnih ušes. Lasje tvorijo dvoje močnih pramenov,

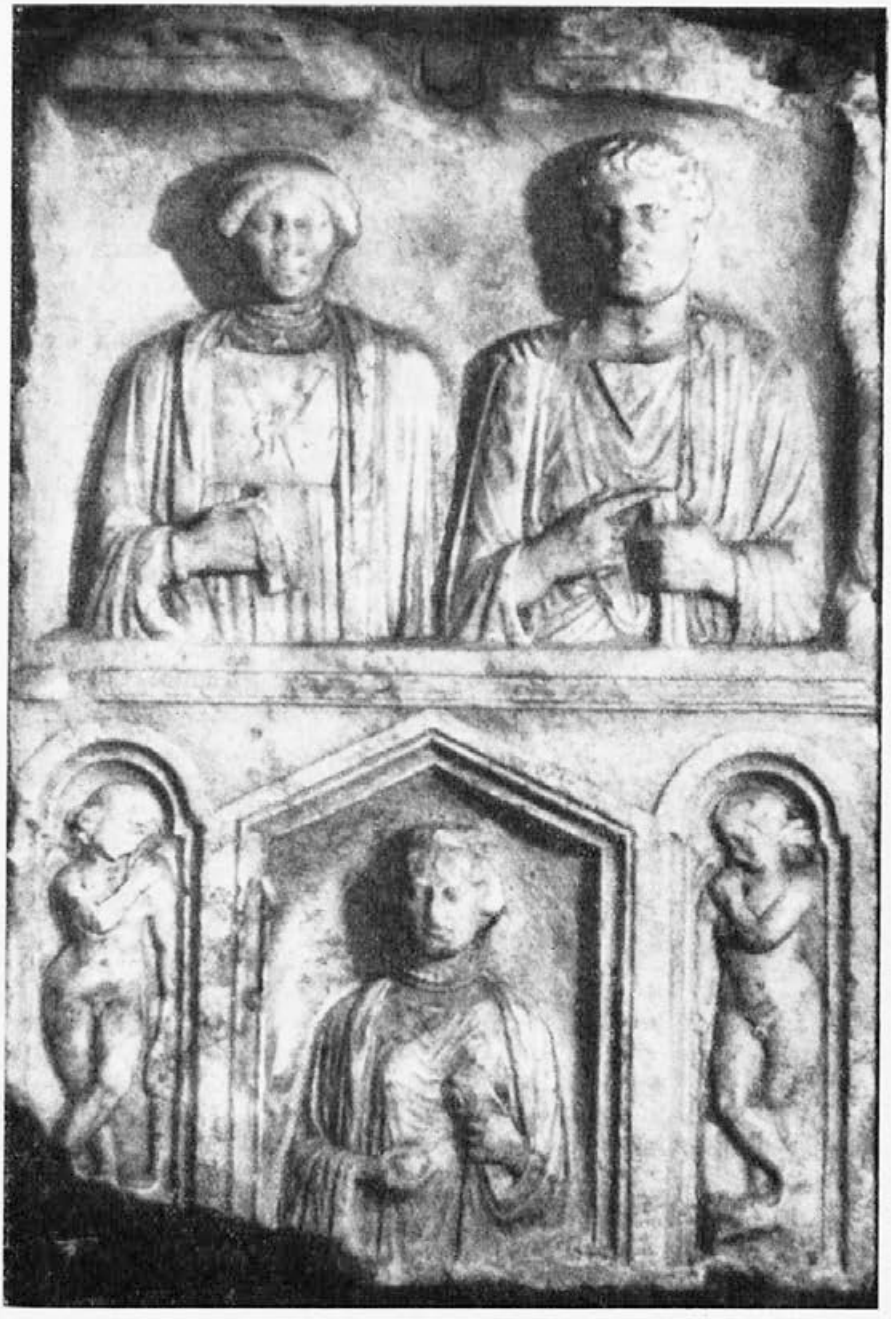
neke vrste diadem. Pokrita je s tipično keltskim pokrivalom.[2] Čelo je visoko, lepo oblikovano ali ga večinoma pokrivajo lasje. Pravilen nos je deloma poškodovan, njene lične kosti so zelo močne. Ustnice so razmeroma tanke in močno stisnjene skupaj, v kotih nekoliko zarezane navzdol. Brada z malim podbradkom je precej poškodovana in pomaknjena naprej ter razodeva energično ženo. Očesne votline z izdolbeno pupilo so anatomsko dobro izdelane. Okrog lepo modeliranega vratu nosi dvoje ovratnic. Gornjo sestavlja niz precej debelih biserov, dolnja je pa verjetno kovinasta; na njej visi navzdol obrnjena lunula.

Žena nosi keltsko gornjo obleko iz nekoliko težjega blaga, ki pada izpod pasu v vertikalnih gubah navzdol. Ta del obleke je navadno precej visoko prepasan z ozkim okrašenim pasom. Navadno so rokavi pri takih oblekah dolgi. Vratni izrezi so pa zelo majhni in okrogli. Kot okras nosi v višini vratu dve ločni provincialni fibuli,[3] a v sredini prsi veliko ploščato fibulo, ki ji zaradi izlizanosti ne moremo določiti točnejše oblike. Ta del oblačila pod vratom je ravno zaradi fibul trikotno nagubam: gube vise navzdol do omenjene vodoravno ležeče fibule, ki jih tukaj spenja. Pod to obleko so nosile keltske žene še drugo obleko, bodisi da je to bilo samo spodnje krilo ali pa krilo z modrcem. Na mnogih spomenikih vidimo njegov spodnji rob 15—20 cm izpod roba gornje obleke.[4] Tega oblačila na našem reliefu ne vidimo, ker segajo figure samo nekoliko pod pas.

Poleg te obleke so nosile keltske žene okrog ramena ogrnjen neke vrste plašč iz velikega štirioglatega kosa sukna. Bil je tako velik, da je lahko pokrival celo telo. Tudi ta plašč je bil včasih spredaj spet s ploščato fibulo.[5] Žena na spomeniku nosi preko ramen neke vrste plašč, ki pada v vertikalnih gubah navzdol, deloma je celo ovit okrog njene desne podlahtnice. Na desni roki ima precej debelo, kovinasto zapestnico.[6] V tej roki drži skupaj zvit neke vrste prt. Pravzaprav je cela ženska ogrnjena s tem plaščem, le desna roka se vidi izpod njega. Prvotno je leva roka visela pod plaščem navzdol in se ni videla. Šele kasneje se je klesar spomnil in je žena položila levico možu na desno rame. Tako je dobila cela kompozicija nekoliko več življenja. Ženska figura je visoka 71 cm.

Desno od žene stoječa moška figura je upodobljena en face, samo glavo ima obrnjeno nekoliko k na desni stoječi ženi. Čelo ima precej visoko, glavo mu pokrivajo bujni kodrasti lasje. Zadaj segajo lasje samo do ušes, ki jih dobro vidimo. V izrazitih živih očeh so pupile izdoblene. Nos je odbit. Pod nosom ima močno razvite brke, ki pa v svoji dolžini ne segajo čez ustnice. Srednji del brkov pod nosom je odbit. Ustnice so stisnjene in njihovi koti podaljšani navzdol. Energična brada je poškodovana. Ves obraz je obraščen s kratkimi kodrastimi kocinami. Tako brado so pričeli po cesarjevem zgledu nositi za vladanja cesarja Hadrijana (117—138 po Kr.). Vrat je močno razvit, mišičast in se vidi spredaj celo jamica v pričetku vratu. Po splošnem izgledu sodeč je mož za deset let mlajši od žene.

Oblečen je v tuniko z dolgimi rokavi. Na prsih mu vise gube v ostrem kotu navzdol. Čez obe rameni ima ogrnjen volnen plašč, ki mu ovija



Sl. 21. Relief s portreti treh članov iz rodbine Enijcev

oboje rok tako, da so zapestja in prsti prosti. V levici drži pergamentni zvitek, verjetno dokument svojega državljanstva. Z desnim kazalcem pa kaže nanj in se ga celo dotika. Višina te figure je 72 cm, največja širina 53 cm.

Pri ogledu obeh opisanih figur pridemo do rezultata, da je domača keltska nošnja mnogo bolje in čisto ohranjena pri ženah kakor pri moških. Ti so postali navadno dobri Rimljani, dobili so razne javne službe in tudi rimsko državljanstvo, na katero so bili posebno ponosni. Na vsak način so bili zaradi svojega javnega položaja mnogo bolj pod rimskim vplivom kakor njihove žene. Figuri sta precej plastični, saj je najnižja točka njihovega ozadja 17 cm izpod površine zunanjega okvira.

Višina spodnjega reliefnega polja, ki je posebno na spodnji strani precej poškodovano, znaša 71 cm. Reliefno polje je omejeno s trikrat profiliranim okvirom, ki je zgoraj 7,5 cm, ob straneh pa 9 cm širok. V sredini je trikrat profiliran okvir s sedlastim vrhom; v njem je en face poprsje mlajše ženske osebe, visoke do pod bok. Spodnji del obraza je zelo podoben moškemu, očividno gre tukaj za hčerko gornjega zakonskega para. Glava te mladenke je deloma pokrita z gosto valovito frizuro, ki ji sega do sredine ušes. Drugi del las pa ima spleten v kite, ki leže kot neke vrste svitek na njenem temenu. Tako frizuro je nosila cesarica Faustina starejša, žena cesarja Antonina Pia, ki je umrla leta 140 po Kr. Lasje obrobljajo z valovito črto velik del visokega čela, kjer so celo obrvi plastično naznačene. Oči imajo vdolbeno pupilo, nos je majhen, male ustne pa še povečajo že itak melanholičen izraz finega, ovalnega lica. Njeno bolehavost dokazujejo oči brez življenja in dve izrazito bolestni potezi v obrazu, kakor tudi poševni globoki zarezi od obeh ustnih kotov poševno navzdol. Mala brada je nekoliko poškodovana. Ušesa štrlijo precej proč. Pred nami je mlada deklica, ki je bolehala na tuberkulozi in je tudi bržčas za njo umrla.

Na vratu nosi dekletce dve ovratnici. Gornja je iz niza biserov, spodnja je pa kovinasta. Oblečena je v spodnjo tanjšo obleko, hiton iz platna z daljšimi rokavi. Zgornja sega do 2 cm pod vrat in pada v sredini v poševnih, deloma v valovitih gubah navzdol. Te gube so ob straneh vertikalne. Grudi so lahko označene. Čez obe rameni ji visi težji volneni plašč. V levi roki drži en konec tega plašča, z desnico pa stiska običajni predmet, malo jabolko.

Na levi strani okvira s sedlastim vrhom imamo manjšo, dvakrat profilirano zgradbo s polkrožnim svodom. V njej stoji popolnoma gola, mladeniška figura, ki gleda k sredini, verjetno na mlado dekletce. Na glavi ima gladko počesane lase, spodaj zvezano frizuro, ki se kodrasto konča. Za desnim ramenom je videti del kril, ki jih je navadno nosil genij smrti, Thanatos. Desno roko drži v komolcu upognjeno navzgor proti obrazu. Leva roka mu pa visi ob telesu iztegnjena navzdol. Vendar je med njo in telesom še dovolj prostora za navzdol obrnjeno ugašajočo baklo. V srednji tretjini je bakla zakrita z vencem, ki ga drži genij v svoji iztegnjeni levici. Genij stoji na desni nogi in ima levo nogo prekrižano čez desno. Desni bok ima precej ven pomaknjen.

Slično kakor levi genij smrti izgleda tudi desni v dvakrat profilirani edikuli s polkrožnim svodom. Edina razlika je v tem, da ima zaradi simetrije desni genij desno nogo prekrižano čez levo in da ob ugašujoči plamenici, ki je videti cela, ni mrtvaškega venca.

Spodaj je plošča odbita v največji dolžini ca 60 cm in v največji višini na levi strani 19 cm. Tudi na spodnji strani so še ohranjeni ostanki trikrat profiliranega okvira.

Geniji smrti so precej pogosti na nagrobnih spomenikih v Šempetru. Saj jih imamo vklesane v slični pozi na sprednji strani prvega (večjega) baldahina. Tema dvema sta na las slična zopet dva smrtna genija na nagrobniku, ki so ga lani izkopali v Celju. Gotovo so vsi delo ene in iste delvnice v Celeji. Zelo dobro je genij ohranjen tudi na sarkofagu iz Ptuja.[7]

Reliefni portret žene predstavlja ženo s posebnostmi keltske narodne noše. Kakor sem že omenil, je za njo posebno značilno pokrivalo, neke vrste kapa. To pokrivalo, kakor tudi ostale posebnosti te noše najdemo na spomenikih v prostoru od Donave pa globoko v vzhodne alpske doline.[8] Posebno veliko jih je iz Flaviae Solvae,[9] današnje Lipnice. Tam je bilo zelo močno keltsko središče. Tudi na Koroškem so ti spomeniki zelo mnogoštevilni.[10] Žene, oblečene v keltsko nošo, poznamo iz 2. stoletja iz Ptujske okolice. V Vurbergu so našli tak spomenik s portretom žene v okroglem medaljonu. Na glavi pa nosi tipično keltsko pokrivalo.[11]

Na področju Ptuja so našli nagrobnik, kjer se omenja neka žena Marcia Crispina. V desnici drži jabolko, oblečena je v visoko prepasano keltsko obleko z velikimi fibulami. Na glavi ima kletsko pokrivalo. Njen mož je pa pravi Rimljan. Spomenik je iz konca 1. stoletja po Kr.[12]

V zagrebškem muzeju je nagrobnik, ki so ga našli v Osijeku. Tam je omenjena v napisu in izklesana v reliefu neka Ulpia Appiana s svojim možem. Oba sta oblečena v tipično keltsko obleko, kjer je obleka speta z ogromnimi provincialnimi fibulami.

V zagrebškem muzeju je tudi spomenik iz Lobora na Hrvatskem Zagorju, kjer je upodobljena žena-mati med svojima dvema sinovoma. Spodaj se dobro vidita oba dolnja robova kril, ki jih nosi prepasana. Na vsakem ramenu pa ima po eno ogromno fibulo z dvojno špiralo in polmesecem na loku. Tudi na glavi ima tipično keltsko kapo. Spada v drugo stoletje po Kr.[14]

Iz neposredne bližine Šempetra, iz Celja, nosi na nogrobniku žena Ulpia Mattua keltsko kapo. Ta spomenik datirajo v tretje stoletje.

Večina teh, v tekstu in opombah omenjenih spomenikov je iz drugega stoletja po Kr. To nam posebno dokazujejo tipi fibul in mnogi epigrafski podatki. Že samo na temelju tega primerjajočega materiala bi lahko datirali ta nagrobnik s posebnim pogledom na reliefni portret starejše žene v 2. stoletje. Za datacijo imamo pa še točnejše podatke.

Reliefni moški portret nam predstavlja močnega moža v dobi kakih 35 let. Značilna za njega je brada, ki ni taka, kakor so jo nosili filozofi, ampak je zelo kratka in pristrižena.[15] Tako brado so nosili možje takrat, ko je sedel na cesarskem prestolu cesar Hadrijan (117—138). Zato lahko

upravičeno sodimo, da je mož, katerega portret vidimo na spomeniku, živel za vlade tega vladarja.

Že moški so radi posnemali v nošnji, bradi in frizuri vladajočega imperatorja. Še raje in v večji meri pa so posnemale rimske dame v Rimu in tudi v provincah nošo, frizuro itd. cesaric ali pa ženskih članov vladajoče cesarske rodbine. Zato nam še točneje določi čas tega spomenika relief mlade deklice v spodnji polovici nagrobnika. Za njeno glavo je posebno značilna frizura, ki je spredaj gladka, a se zadaj nadaljuje v kitah, ki so zvite v zvitek. Ta leži na temenu glave in je bil velikokrat okrašen z dragocenostmi, dragulji, biseri, majhnimi diademi itd. Tudi mlada deklica se je vrgla po modi, ki jo je takrat zastopala tedanja

Sl. 22. Grobni spomenik z imeni treh članov rodbine Enijcev

cesarica Anna Galeria Faustina, žena cesarja Antonina Pia. Dekletce nosi isto frizuro kakor ta cesarica, ki je umrla leta 140 po Kr.[16] Lahko je deklica živela še nekaj časa po cesaričini smrti, a na vsak način ne dolgo. Iz portretov očeta in hčerke lahko z gotovostjo zaključimo, da je oče živel v prvi polovici 2. stoletja, a najdalje za Hadrijana in Antonina Pia. Hčerka pa se je rodila v času cesarja Hadrijana in umrla kmalu po po smrti Starejše Faustine, t. j. po letu 140 po Kr. Iz tega časa bi bil torej tudi ta spomenik.

Gornje podatke nam potrjuje in izpopolnjuje napis (Inv. št. 257, sl. 22), ki smo ga izkopali proti koncu leta 1952 v globini 380—403 cm.[17] Ležal je skoraj vodoravno v kvadrantu B-1. Ta blok iz pohorskega marmora sestoji iz manjšega gornjega kvadra (182 × 121 × 28 cm) in nekoliko večjega dolnjega dela (207 × 165 × 21 cm). Obe stranski steni sta precej poškodovani in izlizani. Stranske stene gornjega kvadra so ornamentirane s hitečimi vodnimi pošastmi, spredaj pa je v tabuli ansati zanimiv napis. Pod napisom se spodnji del razširi za 25 cm. Ta del spomenika je spodaj močno profiliran. Profili so deloma izpolnjeni z ornamentom zoboreza in astragalom.

Že zaradi širine obeh spomenikov (št. 254 in 257), ki je pri obeh skoraj ista (122 in 121 cm), lahko upravičeno trdimo, da ta dva spomenika spadata skupaj in da tvorita del iste grobnice. Še bolj nas pa o tem prepriča vsebina napisa na spomeniku št. 257 (sl. 22).

V precej poškodovani tabuli ansati je v treh vrstah naslednji napis:

Q(uintus) · Ennius Liberalis et Ennia
Oppidana fec(it) · sibi et Kalendinae f(iliae) an(norum) XVII
et Vitullo fil(io) · an(norum) XXX

Iz tega napisa izvemo, da je Kvint Enij Liberalis s svojo ženo Enijo Opidano postavil spomenik sebi in svoji hčerki Kalendini, ki je bila stara 17 let, ko je umrla. Naknadno je omenjen še sin Vitul, ki je bil star 30 let, ko je umrl.

Prve tri v napisu omenjene osebe bi ustrezale trem figuram na reliefni plošči št. 254. Že iz velikosti črk se vidi, da je nagrobni napis Vitulu vklesan kasneje, ko je bil relief s portreti že postavljen. Iz napisa samega izvemo tudi za imena vseh treh članov upodobljene rodbine. Za hčerko Kalendino pa zvemo celo to, da je bila stara 17 let, ko je umrla. To nam dokazuje tudi njena mladostna figura na reliefu.

Pomanjkanje kratic D(is) M(anibus) na tem spomeniku bi nam govorilo, da spada spomenik kronološko še v prvo stoletje. Če primerjamo obliko črk na Enijevem nagrobniku s črkami, ki so vklesane na spomeniku C. Vindonija Succesa,[18] ki je iz Neronovega časa, vidimo, da je Enijev spomenik nastal kasneje kakor Vindonijev. Če ga pa primerjamo z delom napisa na spomeniku št. 135, kjer je omenjen Spectatius Avitus,[19] ki je kronološko zadnji napis iz Šempetra, tedaj vidimo, da je nastal Enijev napis že davno pred njim. Vse kaže, da je spomenik Enijcev že stal okrog leta 140 po Kr.

Na nagrobnem napisu Enijcev nimamo nobenih imen, ki bi nam dala slutiti, da teče po njihovih žilah tudi keltska kri. Šele portret žene Enije Opidane, ki je upodobljena v keltski noši in s keltskim nakitom (tudi hčerka Kalendina nosi še keltski, verjetno rodbinski nakit), nam dokazuje, kako močan je bil keltski etnični element pri nas v prvi polovici drugega stoletja. Na vsak način je ta žena keltskega rodu, ker se Rimljanka ne bi dala nikdar tako portretirati. Vendar je na tem spomeniku keltski element zelo diskretno manifestiran.

Na nagrobnem spomeniku iz prvega stoletja najdemo vklesano keltsko ime Vindonija Succesa, čeprav je njegova žena tipična Rimljanka. Iz konca šempetrskega grobišča, t. j. iz časa okrog 200 po Kr., je spomenik št. 234, kjer je upodobljena v reliefu tipična keltska pogrebna sedmina.[20] Na tem napisu je omenjena žena Cerva,[21] ki je verjetno tudi keltskega rodu.

Iz teh primerov vidimo na nagrobnikih iz časa rimske okupacije imena domačih, keltskih velmož. Ta samozavest kasneje pada. Konec 1. in v prvi polovici 2. stoletja se pokaže keltski etnični element najbolj pri ženah, in sicer v noši in nakitu. Kasneje, proti koncu 2. stoletja, se pa na nagrobnikih zopet pojavijo precej močno keltska imena in so upodobljeni celo njihovi pogrebni običaji.

Nagrobni spomenik Enijcev nam v svoji izdelavi dokazuje, da so ti bili zelo bogati, pa tudi, da je bila rimska provincialna umetnost v naših krajih takrat na zavidljivi višini.

OPOMBE

[1] To je približno 1,55—2,90 m pod sedanjo površino. Naša idealna ravnina, od katere smo merili vse globinske točke, je ležala 1,50 nad sedanjo površino, zato je potrebno od vsake navedene globine odšteti 1,50 m.

[2] Na lase nad čelom je žena položila večkrat skupaj zganjeno tkanino tako, da sta bila kraja na koncu zvezana skupaj. Ker so pa konci bili navadno predolgi, so jih potisnili pod sprednji del rute nad čelom. Primerjaj Viktor Geramb, Die norisch-pannonische Tracht. Graz 1933, str. 196 sqq., sl. 57, 83, 104 in 105.

[3] Kolikor je mogoče videti, pripadata fibuli tipu, ki je bil v 1. in 2. stoletju zelo razširjen pri nas. Primerjaj Kovring II., Haupttypen der kaiserzeitlichen Fibeln in Pannonien, str. 117, Tab. V, sl. 47.

[4] Za keltsko žensko nošo je značilno dvoje kril, ki jih lahko ugotovimo pod vratom. Še večkrat so pa robovi teh kril videti spodaj (Margarethe Lang, Die pannonische Frauentracht, Ost. Jahreshefte XIX—XX, 1919, Bbt., str. 209).

[5] Geramb V., o. c., str. 129, sl. 57, 65, 71, 83, 84 itd.

[6] Različne ovratnice (torques), težke zapestnice (armilla) in mnoge velike fibule so tipičen nakit keltske žene.

[7] Hoffiller-Saria, Antike Inschriften aus Jugoslavien, Heft 1, Noricum und Pannonia Superior. Zagreb 1938, št. 407.

[8] Geramb V., o. c., str. 166, sl. 83, CIL III, št. 5429; Schober A., Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien, Wien 1923, str. 93, št. 203, sl. 105. Ta spomenik so našli južno od Gradca. Iz kraja Mondsee je spomenik žene s keltskim pokrivalom (CIL III, 5627, A. Schober, o. c., str. 80, št. 174, sl. 87). Keltsko pokrivalo nosi tudi Jucunda na steli z Dunaja (CIL III, 4383, 11.307, Schober, o. c., str. 84, št. 183, sl. 92). Seveda sem navedel iz velike množine takih spomenikov samo nekatere.

[9] Od mnogoštevilnih spomenikov iz Flaviae Solvae, kjer so upodobljene osebe v keltski noši, naj omenim samo nekatere: E. Diez, Die römischen Steindenkmäler auf Schloss Seggau bei Leibnitz 1949. Tab. II. 3, št. 3, tab. IV, 7, tab. VI, 29, tab. X, 17, št. 39. Geramb V., o. c., str. 132, sl. 57. Schober, o. c., str. 149, št. 338, sl. 171. CIL III, 5701, Schober, o. c., str. 108, št. 235, sl. 122. CIL III, 4149, Schober, o. c., str. 107, št. 234, sl. 121. Tudi na dveh spomenikih (Schober A., Die Römerzeit in Österreich, Wien 1935, str. 129 in 134, sl. 35 in 36) so osebe upodobljene v keltskih oblekah. B. Saria navaja nekatere spomenike z značilno keltsko nošo (B. Saria, Der römische Grabstein von Neumarkt in Tauchental, Burgenländische Heimatblätter, Heft 4, 13. Jahrgang, 1951, str. 224).

[10] Fr. Jantsch, Norische Trachtendarstellungen in Kärnten, Carinthia I, 1934, str. 65 sqq., našteje na Koroškem 13 žena od 22, ki nosijo tipično keltsko pokrivalo.

[11] Abramić M., Poetovio, str. 26, sl. 2. Verjetno je ta žena iz 2. stoletja po Kr.

[12] CIL III, 4149, Schober A., Die römischen Grabsteine, str. 107, št. 234, sl. 121.

[13] CIL III, 3283, Brunšmid J., Kameni spomenici Hrvatskog narodnog muzeja u Zagrebu, št. 362. Schober A., o. c., str. 118, št. 260, sl. 132. Spomenik je iz prve polovice 2. stoletja.

[14] CIL III, 4114 = 10.888, Brunšmid J., o. c., št. 360. A. Schober, o. c., str. 71, št. 154, sl. 75.

[15] Bernhart M., Handbuch zur Münzkunde, Halle 1926. Tafelband, tab. 8, sl. 9, 10, 11. Bernuolli, Römische Ikonographie II, 2, tob. XXXVI in XXXVII.

[16] Bernhart M., o. c., tab. 9, sl. 10, 11.

[17] Glej opombo št. 1.

[18] Klemenc J., Nekaj kronoloških podatkov rimskega pokopališča v Šempetru v Savinjski dolini. Arheološki vestnik V, Ljubljana 1954, str. 289.

[19] Klemenc J., o. c., str. 302.

[20] Pri nas so nagrobniki s tem prizorom precej redki. AIJ, št. 487 in 488.

[21] Holder, Altkeltischer Sprachschatz I, Spt. 996. CIL XII, št. 5686, 227.

Résumé

DREI PORTRÄTS DER FAMILIE DER ENNIER AUS ŠEMPETER IM SAVINJATALE

Im Spätherbste 1952 ist in Šempeter 1,55—2,90 m unter der Oberfläche eine grosse Marmorplatte mit drei Figuren in Relief ausgegraben worden.

Das Denkmal ist in zwei Hälften geteilt. In der oberen sind »en face« zwei Figuren bis unter die Hüften dargestellt. Die linke ist eine starke ca. 45 Jahre alte Frau, die sich mit dem Kopfe nach links zum Manne wendet. Ihre linke Hand legt sie auf seine rechte Schulter. Auf dem Kopfe trägt sie eine typische keltische Kopfbedeckung (Anm. 2), als Schmuck zwei grosse Halsbänder, drei provinziele Fibeln und ein Armband (Anm. 3, 6). Die Kleidung besteht aus einem Doppelgewand und einem wollenen Mantel (Anm. 4, 5).

Links von der Frau ist das Porträt des Mannes in römischer Kleidung. In der l. Hand hält er eine Rolle, auf die er mit dem rechten Zeigefinger hinzeigt. Auf dem Gesichte sind Spuren eines Bartes, wie man ihn zur Zeit des Kaisers Hadrian trug. Auch hat er einen ziemlich starken Schnurbart. Der Mann sieht 10 Jahre jünger als die Frau aus.

In der unteren Hälfte der Marmorplatte ist in einem profilierten Rahmen mit Satteldach ein junges, kränkliches Mädchen in keltischer Tracht dargestellt. Rechts und links von dieser Figur steht je ein Todesgenius.

Die beiden weiblichen Figuren haben keltische Kleidung. Die ältere Frau trägt sogar eine typische keltische Haube, die von der Donau bis tief in die Alpentäler verbreitet war. Auch in Kärnten waren solche Kopfbedeckungen sehr häufig. Es werden einige Denkmäler mit Figuren in keltischer Tracht aus Flavia Solva, Poetovio, Celeia, Mursa u. s. w. angeführt (Anm. 8, 9, 10). Die meisten dieser Denkmäler kann man in das II. Jahrhundert einreihen.

Für diese Zeit spricht der kurze Bart, den der Mann nach Art des Kaisers Hadrian trägt (Bernoulli, Römische Ikonographie II, 2, Taf. XXXVI und XXXVII). Noch genauer kann man das junge Mädchen mit ihrer Haartracht in die Zeit der Kaiserin Faustina der Älteren einreihen. Nach diesen Feststellungen ist das Denkmal um das Jahr 140 n. Chr. zu datieren.

Ein paar Monate später fanden wir eine Marmorplatte (Inv. Nr. 254) mit der Inschrift, die uns die Reliefs erklärte. Die Inschrift besagt, dass der Vater Q. Ennius Liberalis und seine Frau Ennia Oppidana das Denkmal für sich und ihre 17-jährige Tochter aufstellten. Auch ihr Sohn Vitullo wird erwähnt. Aus der Inschrift erfahren wir auch die familiären Verhältnisse der drei Porträtierten und dass das Mädchen 17 Jahre alt war als es starb. Die epigraphischen Sonderheiten bezeugen, dass die Inschrift zeitlich in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. fällt. So wird damit die oben erwähnte Datierung um das Jahr 140 bestätigt.

PALAČA NA OTOKU MLJETU SA NOVOG GLEDIŠTA

Ejnar Dyggve, København

Ruševine palače kod Luke Polače na otoku Mljetu dugo su se nalazile van puteva arheologa, ćutljive i zagonetne. Škoda je to bilo jer baš ove ruševine imaju izvanredno značenje za istoriju arhitekture kasne antike, a naročito za diskusiju o tipologiji antičke palače i formalnom nastajanju hrišćanske bazilike.

Krajem hiljadu devetsto dvadesetih godina izradio sam pregled objekata arheološkog istraživanja u provinciji Dalmaciji, te sam uveo ruševine palače na Mljetu među naročito mamljive zadatke. Iz oskudne literature[1] znao sam, da se radi o ruševinama očuvanim u neobičnom obimu, i da narodno ime male luke kod ruševina, Luka Polače, bez sumnje mora biti nagoveštenje prvobitne funkcije zgrada kao palače. Ali već dugo pre toga, od 1922-e god., kad sam prvi put stupio na tle Jugoslavije, imao sam želju da radim na mljetskim ruševinama. Ipak, premda tek 1954-e god. sam doživeo susret sa ovim dalekim otokom, jer sam se godinama bavio drugim arheološkim istraživanjima u Jugoslaviji ili literarnim radovima pod inspiracijom bogate zaostavštine ove zemlje.

Mljet (ant. *Melite*) je, kao što je poznato, jedan od karakterističkih dugačkih, uskih otoka kod dalmatinske obale. Njegova najbolja luka nalazi se na severozapadnom rtu, okrenuta je prema kopnu i sastoji se u zaštićenom, duboko urezanom zalivu, u čijoj unutrašnjosti se nalaze ruševine palače kao sastavni deo malog ribarskog gradića Luke Polače (sl. 23). U vezi sa istraživanjima u ruševinama Splita i Mogorila,[2] obnovljenim zbog rada u carskoj palači u Solunu,[3] posetio sam ruševine palače kod Luke Polače[4] 1954-e god. Odlučili su bili da treba polaziti iz Dubrovnika za Mljet malim putničkim brodom, koji međutim nije došao zbog oluje. Zahvaljujući pravoj jugoslovenskoj susretivosti sa strane predsednika opštine Dubrovnika i Oceanografskog instituta mogli smo upotrebiti motorni čamac Instituta za našu malu misiju, koja se sastojala u direktoru Beretiću, njegovoj asistentkinji, arhitektu Ilki Bezić, arhitektu Ingrid Dyggve i potpisanom. Na Mljetu nam je Jugoslavenska akademija gostoljubno pružila mogućnost prenoćivanja u bivšem samostanu benediktinaca, Sv. Mariji u Jezeru. Za onog kratkog vremena, koje smo imali na raspoloženju, nameravali smo pre svega da

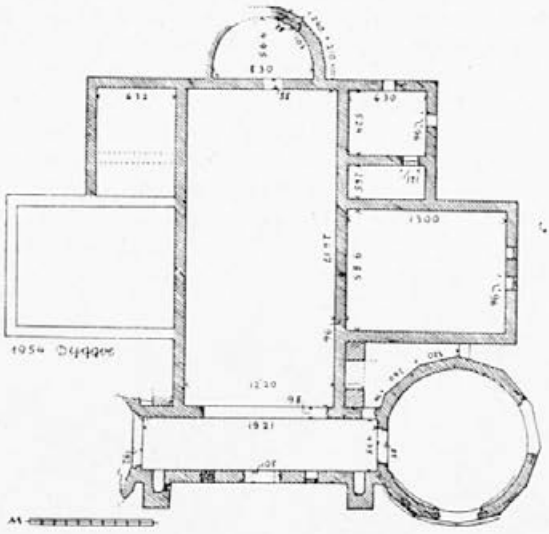
izmjerimo plan ruševina (sl. 24). Sa izmjerivanjem imali smo poteškoće zbog kuća uzidanih u palaču, ali glavna teškoća bila je silna, trajna kiša, koja je onemogućila rad na uzlaznim zidinama.

Palača se danas nalazi delimično kod same vodene linije (sl. 25 i 26), i ma da uzimamo u obzir uzdizanje vodostoja u rimsko carsko vreme,[5] direktna veza palače sa morem bila je sasvim sigurno želja pri sastavljanju plana. Izbor položaja u najvećem stepenu napominje Dioklecijanovu palaču u Splitu i Galerijevu palaču u Solunu, a osim toga poznajemo ga i na drugim mestima u rimsko doba.[6]

Sl. 23. Položaj luke Polače

Zidovi su podignuti u vrlo karakterističnoj tehnici, ostvarenoj pomoću pristupačnog lokalnog kamenog materijala u obliku tankih cepaka. Kameni su se upotrebljavali bez tesanja, a usprkos tomu su dosta jednovrsni po debljini, što dozvoljava srazmernu visinu spoja od oko 10 cm. Spojevi su vodoravni i brižljivo izvedeni (sl. 27 i 28). Kod očuvanih gornjih djelova prozora i vrata — u obliku okruglih lukova, uzidanih pomoću ploča iste dužine i spomenute debljine — pada u oči pravilnost, koja gotovo liči na cigle. Sasvim izuzetno ima i plosnatih cigala, koje bez ustezanja ulaze u visinu spojeva i nameštene su na sasma slučajnim mestima u površini zida. Cigle u pristupačnoj visini mere 0,29—0,30 m u kvadratu, a imaju debljinu od 0,07 do 0,08 m. One su lošeg kvaliteta, žućkaste ili crvene, a glina sadržava istučene grube partikule (chamotte).

U srazmeri prema visini zidova, koja je vrlo znatna čak u razvalinastom stanju, zidovi su tanki, obično samo oko 0,96 m. Izrađeni su kao udvojeni zidovi, te je međuprostor ispunjen jezgrom od nepravilnog i iregularno nameštenog kamenja u malteru. Iz vrste kamenog materijala proizlazi, da malterski sastavci nisu debeli i pravilni.[7] Gde sam mogao da ga ispitujem, malter je čist, bez primesa samlevenih partikula cigala



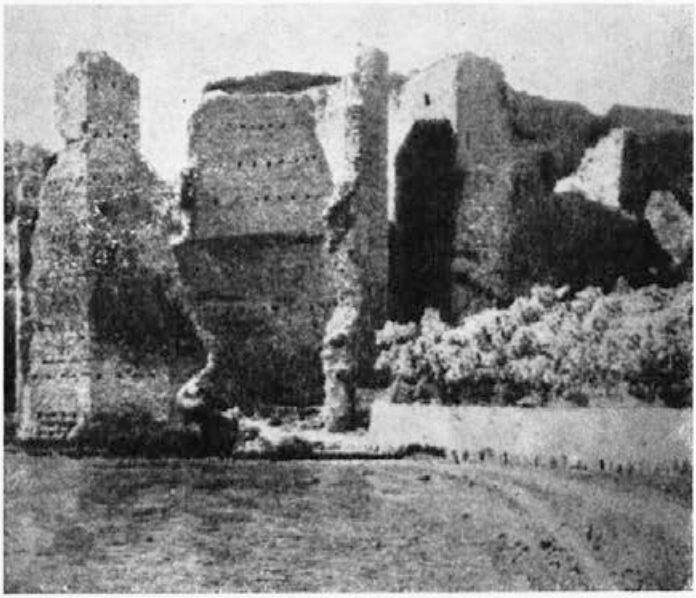
Sl. 24. Plan ruševina palače na Mljetu

Sl. 25. Ruševine palače na Mljetu

ili kamena. Besumnjivo zidovi su bili pokriveni u svakom slučaju sa unutrašnje strane malterom, ali prilikom ovoga prvog ispitivanja nije nam pošlo za rukom da nađemo ostatke od njega.

Fundamenat sastoji se iz grubih, oskudno obrađenih tesanika, te je malo širi od zidova. Ispod okruglog krila od 12 strana sa zidovima debljine od oko 0,85 m namešten je cirkularni fundamenat sa ispustom od oko 0,40 m ispred zidne linije, sa unutarnje strane oko 0,25 m.

Na sl. 24 vidljivi zidovi su šrafirani. Strogo simetrični osnovni plan je jasan. Srednji deo sastoji se iz uskog trijema (19,21 × 4,35 m) direktno



Sl. 26. Ruševine palače na Mljetu

uz veliku dvoranu (aula), dugačku 26,17 m i široku 12,20 m sa uzdužnom osovinom pravouglo na trijem,[8] i svršenu ogromnom konkom, dubokom 6 m, širokom 8,30 m. S obe strane u donjom spratu ima tri prostorije različite veličine, ali po istom redu. Najveća je dugačka 13 m prema širini od 9,85 m, druga po veličini ima mere 6,30 × 3,24 m; 6,22 m ima srednja, manja prostorija, koja je široka samo 2,65 m. Polazi se spolja u trijem kroz tri poluokrugla vratna otvora: jedan široki (oko 2,20 m) u sredini, pa dva uža (1,05 m) simetrično nameštena na stranama. Fasada se na svakoj strani vratnih otvora utvrđuje sa snažnim zidnim ispustom od oko 2 m u kvadratu. Ispust ne sadržava zavojite stepenice, kako bi mogli misliti, već nišu široku 0,94 m, koja se urezuje 1,90 m u zidni blok, te ovim sačinjava sobicu za vratara. Tu svrhu sobe možemo zaključiti iz toga da je u zgodnoj visini namešten prozorčić, širok 0,48 m, okrenut prema ulaznim vratima. Moguće je, da su ovi zidni blokovi, koji su se prostirali u svakom slučaju do visine drugog sprata, isto tako delovali

kao stubovi podupirači (kontrafori), što bi moglo biti potrebno kod veoma visokog zida.

Prema svakoj kratkoj strani trijema i u vezi s njim nalazi se velika cirkularna prostorija sa unutrašnjim dijametrom od oko 11.80 m. Zidovi, koji su spolja poligonalni, tako su tanki da ne može biti govora niti o kulama niti o tome da su nosili svod. Iz prednje dvorane ide se kroz dvoja bočna vrata na stepenice, koje — izgleda sa tri kraka — vode gore

Sl. 27. Tehnika zidova palače na Mljetu

na lodžu iznad trijema. Još uvek se može dokazati vratni otvor iz lodže u gornje cirkularne prostorije, a nivo njihova poda vidi se po rupama za grede u zidu. Lodža u skromnim dimenzijama odgovara promenoaru u Splitu, i, kao i tamo, nalazi se neposredno ispred velike prostorije za svečanosti (aula) na drugom spratu.

Kako rečeno, morali smo odustati od izmerivanja uzlaznih delova zidova i eventualnih tragova prozora (sl. 27) i vrata (sl. 26). Prema broju redova rupa za grede, čiji razmak jedna nad drugom od oko 2 m izgleda da je konstantan, očuvana maksimalna visina zidova razvalina iznosi oko 20 m iznad sadašnje površine kod obale. Treba uzeti u obzir, da teren ima znatan uspon u pravcu ka kopnu sa odgovarajućim smanjivanjem zidne visine. Jer niža zidna visina izlazi samo nad donji sprat, a tu samo prednja dvorana ima značenje zbog svoje veze sa reprezentacionim spratom palače, koji se ogleda u niže položenim zidnim linijama.

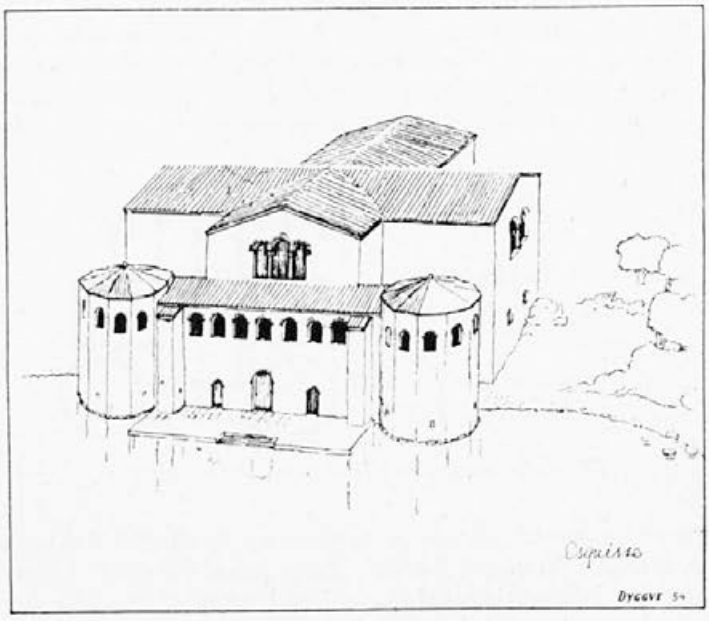
Ma da ne raspolažem najvažnijom osnovom za rekonstrukciju fasada i preseka palače, ipak bih hteo *dati* barem glavne poteze *pravca*, u kojem, prema sadašnjem poznavanju razvalina, smatram da ovakva rekonstrukcija mora ići (sl. 29, 30, 31). Ne može biti sumnje o tome, da se strana zgrade prema moru — a to je glavna fasada — slaže sa poznatom shemom palača i vila bogataša u kasno carsko doba: Prednji deo, sličan narthexu, sa glavnim portalom i nižim bočnim ulazima, pa na gornjem

Sl. 28. Tehnika zidova palače na Mljetu

spratu promenoar sa silno probijenim zidovima, a iznad toga jednostran krov sa padom napolje. Ima celi niz spomenika, koji na neki način mogu pridonositi rezultatu rekonstrukcije.[9]

Iznad ove fasade diglo se pročelje aule. Aula je sigurno primala većinu svoje svetlosti kroz velike prozore u poligonalnoj apsidi; predstavljam sebi da su oni imali približno istu formu kao prozori u poligonalnim apsidama u S. Giovanni Evangelista u Ravenni ili S. Apollinare in Classe. Prostorije duž bokova aule morale su sprečiti nameštanje prozora dole u uzdužnim zidovima, a za visoko postavljene prozore ipak ima mogućnosti iznad male prostorije i kod stepenica. Predpolažem krov sa dve strane pravouglo na aulu iznad velikih dvorana u bokovima palače, tako da na ovaj način nastaje zgrada iste forme kao crkva zidana u obliku krsta.

Shema fasade vodi nas u kasnoantičku periodu, i na taj način nailazimo na važno pitanje o datiranju zgrade; ono je važno zato što palača spada u najbolje sačuvane zgrade palača, a osim toga i naročito zbog arhitektonskog srodstva palače sa crkvenom arhitekturom bazilika u 4. veku i nadalje. Forma aule, koja je sasvim sigurna, identična je sa aulom u palačama kasne antike kao Piazza Armerina (oko 300)[10] i ona palača u Ravenni, koja je i po mom mišljenju prezidana ili sagrađena od Theoderika (oko 500).[11] Kao celina, plan palače u Polačama je pot-



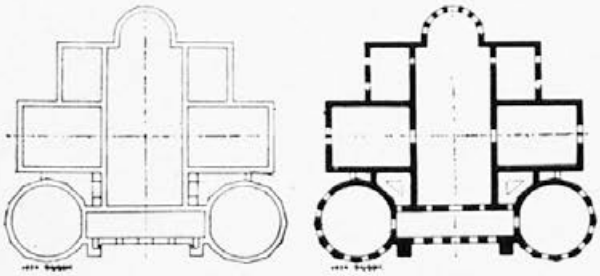
Sl. 29. Rekonstrukcija palače na Mljetu

puno drugog karaktera od onog, koji imamo u poznatom tipu Dioklecijanove palače; on je vrlo sličan starohrišćanskoj bazilici, v. na pr. uski trijem (kao narthex) pravouglo na glavnu prostoriju zgrade, prostorije kod svakog kraja trijema, upor. S. Apollinare in Classe, okrugle upor. crkvu palače u Solunu,[12] i, malo više komplicirano, ali u principu isto, u S. Vitale u Ravenni,[13] i simetrični odnos stepenica prema prednjoj dvorani; na kraju, isto tako troja ulazna vrata po piramidalnom redu veličine (kao »porta regia i hospitalia«).

Do sada nije se našao ni najmanji dekorativni fragmenat iz palače,[14] što je neobično kod ovakve znatne i otmene zgrade. Objašnjenje je verovatno u tome, što je zabačeno položena palača rano postala objekat sistematskog pljačkanja ukrasa i oplate. S tim u vezi nije čudo da najpre mislimo na Veneciju, ovog nenasitljivog potrošača ornamentalne skulpture i plemenitih vrsta kamena. Smatra se, da su u palači našli tri fragmenta natpisa sa dva — tri slova. Paleografska ocena slova ostaje nesigurnom, zato jer ih poznajemo samo u crtežu.[15] Ranije su izneli dati-

ranje palače kao drugu polovinu 2. veka, doba Septimija Severa, i to na čisto literarnom osnovu. Tako G. Luccari,[16] s kim se, uz rezervaciju, slaže Bulić,[17] izm. ost. s obzirom na gore spomenute sićušne fragmente natpisa. Prijatelj[18] misli na 3. vek ili prvi desetak godina 4. veka. Datiranjima, koja su predložili opat Giorgi[19] i A. Dudan,[20] ne treba da se bavimo.

Uprkos svima razlozima, zgrada pokazuje jedan veoma karakterističan stilski detail. Nisu obratili pažnju nanj ranije, a po mom mišljenju on u velikom stepenu doprinosi sigurnijem datiranju. To je *poligonalni* oblik spoljne strane zida apside i oba okrugla krila. Ovaj namerno facetovani zid veže zgradu sa glavnim stolećima kasne antike i pokazuje, da pripada stilskom području jadranskog vizantinizma,[21] ne samo zahvaljujući svom geografskom položaju, već isto tako formalno.



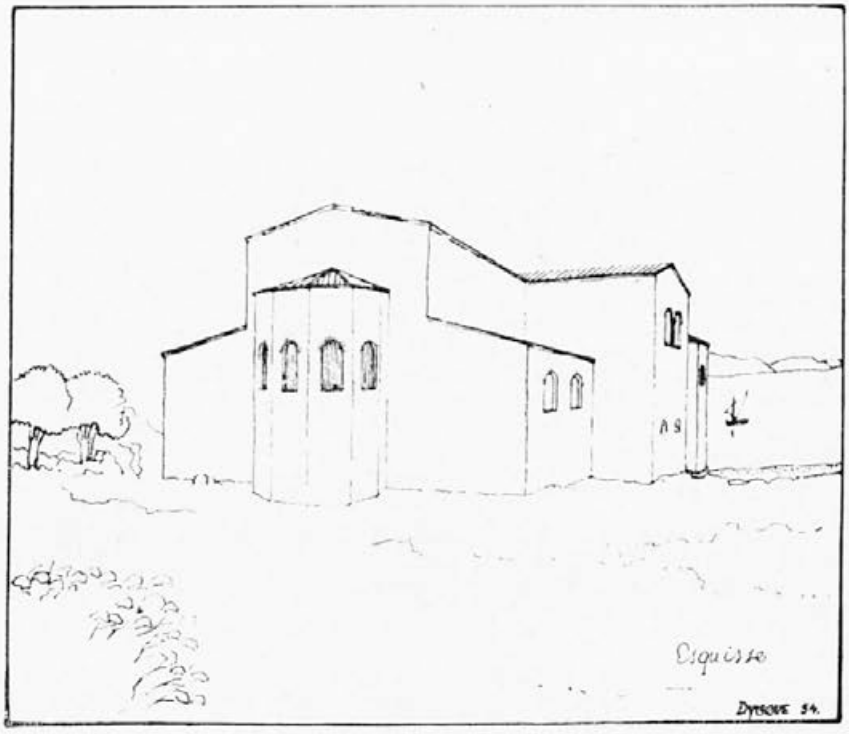
Sl. 30. Rekonstruirani tlocrt palače na Mljetu

Obraćamo se Ravenni,[22] obraćamo se Poreču i Brioni[23] i Mokropolju kod Knina, sv. Mariji u Ninu, sv. Andriji i Rupi izpod Zatona,[24] a istovremeno sećamo se sviju istočnovizantiskih, ugljastih apsida,[25] obično samo sa tri strane.[26] Ali važna za slučaj Polače je pre svega činjenica, da u citiranoj palači u Ravenni ima poligonalnih apsida u dvorani u obliku trikonke.

Ove poligonalne apside na teritoriji oko Jadrana većinom spadaju u 5. i 6. vek. Javljaju se u svakom slučaju oko 425-e god. a opet iščezavaju posle 770-e god. Prema tome što znamo danas, forma se jedva može pomaći natrag u 4. vek, u svakom slučaju ne duboko u njega. A sada, kakve podatke pružaju tehničko-hronološke observacije, posmatrane u odnosu prema gore navedenom hronološkom ograničenju 400—600 n. e.?

Zidovi sagrađeni pomoću neotesanih cepaka imaju težnju ka primanju bezvremenog izgleda,[27] te je zbog toga uvek teško odrediti ih. Pri prvom površnom posmatranju prividna pravilnost uzanih kamenova napominje kasnorepublikanske ili augustovske zidove, kod kojih materijal je ipak obično otesan. Izuzetak od upotrebljenja otesanog materijala čini, izgleda, velika vila kod Sirmione u severnoj Italiji, čiji zidovi u prvom periodu zgrade — iz 1. veka kako mi je ljubazno saopštio Mirabella Roberti — zaista imaju dosta sličnosti sa Polačama.[28] Međutim, ako ih pobliže posmatramo, ipak ima izvesnih tehničkih osobina, koje isključuju ovako rano datiranje zidova u Polačama. Prvo, umetak spoja

sa kratkim, debelim kamenovima ispod rupa za grede (sl. 28) i način, na koji se zidao spoj. Prema mnogogodišnjem dalmatinskom iskustvu tu bih najpre mislio na 5. vek. Drugo, i poligonalni delovi zgrade — oni su, kao što je dokazano, kasni[29] — sagrađeni su u istoj tehnici kao ostali delovi zgrade. Treće, spoljni zid i jezgro manje jasno su odvojeni nego obično u rano rimsko doba. Četvrto, prozori i vrata sa okruglim lukovima su kasni u Dalmaciji. Peto, stepenice podupiru veliki zidni blokovi sa razmakom — dakle ista konstrukcija kao u Mogorilu, koje vodi poreklo od 4. veka.



Sl. 31. Rekonstrukcija palače na Mljetu

Šesto, upotreba cigala isključena je oko početka hiljade; svojom merom i svojim raštrkanim, slučajnim nameštajem po mom mišljenju spadaju u 4. ili sledeći vek.

Na otoku Mljetu sasvim sigurno nisu imali dovoljan broj lokalnih zanatlija, koji bi mogli uzeti na sebe zidanje ovolike zgrade. Zbog pokazanog, tehnički jasnog upotrebljenja cepaka u jednovrsnim vodoravnim slojevima sličnim ciglama, pa zbog tačnog nameštenja rupa za grede kao u zidu od cigala (v. sl. 27 i pre), smatram da nije neverovatno da su pozvali zidare iz nekog centra zidanja ciglama, gde su bili naviknuti težiti za velikom pravilnošću. Najbliži grad zidani ciglama je, kao što je poznato, Ravenna,[30] a, kako smo videli, baš na ovaj grad smo morali da mislimo pri razmišljanju o osobitostima u osnovnom planu palače.

Kad sam u Strasburgu 1955-e god. prilikom jednog predavanja govorio izm. ost. o ovoj palači, nisam se nimalo čudio, kad su me sa strane stručnjaka pitali, nije li zgrada u Luci Polače *crkva, a ne palača.* Međutim, baš ova činjenica, da zgrada, ne vodeći računa o glavnom ulazu na obali što više u moru i o faktu da ima donji sprat ispod cele zgrade, u visokoj meri je disponirana kao bazilika sa narthexom, stranskim kapelama i prostorijama (secretaria), učvršćuje moje naglašavanje značenja palače u Polačama za istoriju arhitekture, a isto tako moju toplu želju,[30] da će velike razvaline uskoro biti predmet stručnog izmerivanja i ozbiljnog istraživanja sa strane naših izvrsnih jugoslovenskih kolega.

OPOMBE

[1] Petermann, Ill. Führer durch Dalm. 1899, 501 i sl. Bulić u Bull. Dalm. XXI 1898, 22; XL—XLII 1917—1919, 107 i sl. (sa pr. 4 o archivalia).

[2] Mogorilo je prema starijoj literaturi rimska tvrđava iz 1. veka, upor. Bulića, Karamana, Kais. Diokletians Pal. in Split, 1929, 79, 179, — ali u stvari glavna zgrada jednog latifundija, podignutog slično palači u istom veku kao Dioklecijanova palača (Dyggve, »Via Quintana« og Diokletians palads, Museum I 1947, 30 sa pr. 24—27).

[3] Vid. Dyggve, La région palatiale de Thessalonique (Actes du IIe congr. internat. des études class., Copenhague 1954).

[4] 1949 je Kruno Prijatelj (Kasnoantička palača u Polačama na Mljetu, Arhitektura III 1949, 89 i sl.) izrazio želju da se iskopa palača. U njegovu članku daje se pregled (na koji upućujem) toga, što su ranije pisci izjavili o ovom predmetu. Naročito skrećem pažnju na Branimira Gušića, Mljet. Narodna Starina, knj. X 1931, 155 i sl.

[5] Vid. Dyggve, Theoderiks mausoleum og den nordiske runddysse, København 1957, 20.

[6] Na pr. Leslie Alcock, A Seaside Villa in Tripolitana, Pap. of Brit. School at Rome XVIII 1950, 94 i sl., slika.

[7] U tim delovima Dioklecijanove palače, koji su zidani ciglama, na pr., sastavci (fuge) imaju meru 0,03 m do 0,05 m.

[8] Izgleda da imamo istu dispoziciju u vili kod obale, koju je objavio Alcock, l. c.

[9] Kao primere navodim Dioklecijanovu palaču, Mogorilo, vile naslikane u severoafriskim mozaicima (Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II, no 125, no 714, no 940), takozvanu eksarhovu palaču u Ravenni, tipičnu venecijansku fasadu palače sa Fontego dei Turchi na čelu. Na istočnoj obali Jadrana isto tako malu palaču u Poreču i tako d.

[10] Gentili, La villa imper. di Piazza Armerina. Pianta Generale.

[11] Ghirardini, Mon. Linc. XXIV 1916, 737 i sl.

[12] Vid. pr. 3. — Upor. i na pr. kvadratne bočne prostorije u sličnom odnosu prema narthexu, na pr. baziliku u Paramythii (Epir) ili u Sikyonu, Orlandos, Il. A. E. 1933, 82, i siriske forme kao Kalb-Luseh i Turmanin.

[13] Gerola, Felix Rav. 1913.

[14] Bulić, Bull. Dalm. XL—XLII 1917—1919, 107.

[15] O. c., 109. Bulić smatra, da fragmenti vode poreklo od 2. veka. Ako je zaista tako, onda spadaju u periodu raniju od zgrade palače. — Kod bliskog benediktinskog samostana video sam dva-tri mala granitna i mramorna stuba, koji su možda prebačeni onamo iz palače.

[16] Copioso ristretto degli annali di Ragusa 1790, 31.

[17] Bulić, o. c., 108.

[18] Prijatelj, o. c., 92.

[19] Paulus Apostolus in mari ... naufragus ... Venetiis 1730, ponovljeno kod Farlati, Illyr. Sacr. VI, 76 i sl.

[20] La Dalmazia, 1921, 190, pr. 45. Dudan kao datu navodi doba Septimija Severa, ali nastavlja: »È più probabile che siano appartenute ai patrizi Cattarini Baroncelli e Buchia che primi ebbero in contea l'isola, venduta poi nel 1357 a Ragusa.«

[21] Vid. Dyggve, Hist. of Salonitan Christ., 153, indeks s. v.

[22] P. Verzone, L'architettura relig. dell'alto medio evo nell'Italia Settentr.: S. Giovanni Evangelista (425—430), str. 44, sl. 17, tabl. VII; S. Vitale (425—430), str. 95, sl. 41; S. Apollinare in Classe (549), str. 55, sl. 22, tabl. XI; S. Apoll. Nuovo (prije 526), str. 125, sl. 57; S. Maria Maggiore (prije 526, verovatno sredina 5. veka), str. 66, sl. 31. Ricci, Felix Rav. II 1931: Basilica Ursiana (?) u Ravenni. Holtzinger, Altchr. u. byz. Bauk., sl. 65.

[23] P. Verzone, o. c., 51, slika 21, Cattedrale Euphrasiana di Parenzo (520 do 570), str. 53 i sl. i slika 21, Cappella di S. Andrea (5.—6. vek). Gnirs, Frühe christl. Kultbauten im südl. Istrien. Kunsthist. Jahrb. V.

[24] Mokropolje (6. v.), sv. Marija (11. v.?) iskopani od Dyggvea 1930 iz pobude oca Luja Maruna, još neobjavljeni, sv. Andrija (Dyggve) neobjavljeno.

[25] Rani primeri: Ag. Sophia, Stoudios, Ag. Irene u Carigradu; Ag. Sophia u Solunu; Aspidos u Argosu; Messon na Lesbosu; Bosra. Na Zapadu upor. Rim, S. Giovanni a Porta Latina, (kraj 5. veka) Krautheimer, A. J. A. L. 1936, 485 i sl. i Corp. Bas. Christ. I Fasc. IV, (VI vek). Deichmann, Corsi ... sull'arte rav. e biz. 1957, Fasc. II, 54. Vicenza, S. Mater Domini (500—530) P. Verzone, o. c., 42, slika 15, tabl. VI. — Dobar pregled tipova apsida, A. Orlandos, *Η ξυλοστεγος παλαιοχριστ. Βασιλικη*, 1952, slika 166.

[26] Ne vodeći računa o Turmaninu u Siriji i bazilici u Assosu (sa 16 strana) i Korykosu u Maloj Aziji.

[27] Vid. Dyggve, Laphrion, 271 sa pr. 4.

[28] G. Orti Manara, La penisola di Sirmione, Verona 1856, tav. II.

[29] Treba imati na umu, da ove zidne facete nemaju nikakvu vezu sa ranim oktogonim kulama tvrđava, koje su u Dalmaciji predstavljene izm. ost. u Porta Caesarea u Solinu.

[30] U Ravenni: svugde zidanje ciglama; samo Theodorikov mavzolej sagrađen je od istarskog ili dalmatinskog vapnenca.

[31] Ovdje se slažem sa prijateljem Krunom Prijateljem. Ako bi se pitalo, koji bi *dignitar mogao da sagradi ovu palaču* u ravenatskome stilu u V.—VI. stol., moglo bi se prije svega misliti na kojeg od gotskih knezova, koji su u ovim stoljećima periodički vladali na jednoj i drugoj strani Adrije. U koliko se to odnosi na Salonu: »La dépendance directe de Salone des princes germano-ariens dura ainsi de 481 à 535 environ...« Dyggve, Influence des Gothes à Salone, Byzantion XIX (1949), 77.

Résumé

En 1954, l'auteur a fait un examen provisoire des ruines palatiales, bien conservées, près de Luka Polače dans l'île de Mljet (ant. Meleda) dans la mer Adriatique. La façade principale de ce palais s'avançait jusqu'au bord de la mer de la même façon qu'au palais de Dioclétien, d'ailleurs bien plus vaste, à Split. (Situation du palais à Mljet, voir fig. 18; relevé des mesures du plan de base fig. 19; reconstruction du plan de base fig. 24, *a* et *b*; tentative de reconstruction des façades du palais fig. 25—26.)

L'auteur fixe la date d'origine du palais au V—VI[e] siècle de l'ère chrétienne. Comme on n'est en possession d'aucune trouvaille de détails décoratifs, ni de fragments d'inscriptions pouvant servir à fixer la date d'origine, l'auteur fonde sa datation sur les observations de la technique murale, pourtant spécialement des facettes, jusqu'ici non remarquée, de l'abside, qui appartient aux deux siècles mentionnés et qui est typique pour l'adriabyzantinisme. Remarquez

que les facettes et la forme de l'abside de S. Apollinare in Classe correspondent de la manière la plus exacte à l'abside de l'aula palatiale à Polače.

Une petite île isolée telle que celle de Mljet ne peut avoir disposé d'un nombre suffisant d'artisans locaux pour l'exécution de ce grand travail de construction. On a dû faire venir l'entrepreneur et les ouvriers. L'exécution du maçonnage rappelant les murs de briques, il est fort probable que les ouvriers sont venus d'une ville où l'emploi de briques est prédominant. Ravenne est la ville de briques le plus proche. Les siècles en question coïncident, comme on le sait, avec le moment où les Goths régnaient par périodes des deux côtés de l'Adriatique, et le constructeur peut fort bien avoir été un des dignitaires gothes venus de là.

Dans son texte, l'auteur attire l'attention sur le grand intérêt de cette construction pour le rapport entre le *Palatium* et l'*Ecclesia*. De nouvelles données se présentent ici pour la discussion sur les idées émises antérieurement par l'auteur au sujet de l'influence de la liturgie palatiale sur les formes extérieures de la liturgie de l'Eglise puissante.

M. K. Prijatelj a chaleureusement conseillé l'organisation de fouilles à Luka Polače. C'est l'espoir de l'auteur que l'étude provisoire de la matière faite ci-dessus et écrite en l'honneur de M. France Stelè, son ami depuis nombre d'années, encouragera à l'établissement de recherches méthodiques au palais et dans les ruines situées près de celui-ci.

ZUR ARCHITEKTURIKONOGRAPHIE DER FRÜHMITTELALTERLICHEN KIRCHENBAUKUNST

Herbert Paulus, Erlangen

Im Bereich der Vorgeschichte und der Kunstgeschichte pflegen stets dann Kontroversen aufzubrechen, sobald man gewillt ist, zwischen vorgeschichtlichen Bauformen und frühmittelalterlichen Sakralbautypen morphologische Zusammenhänge anzunehmen. So ist die kunsthistorische Version, daß z. B. der Baugedanke der frühmittelalterlichen Gangkrypta auf das megalithe Ganggrab zurückgeführt werden dürfte, von vorgeschichtlicher Seite stets nur skeptisch aufgenommen, wenn nicht gar schon als absurd abgetan worden. In Wirklichkeit scheint jedoch diese Skepsis der Vorgeschichtler auf einem Mißverständnis zu beruhen, beziehungsweise scheint sie mir eine Kritik an der in diesem Zusammenhang gewiß unzulänglichen architekturikonographischen Methode einiger Kunstgeschichtler zu sein; denn das zweifellos vorhandene Phänomen der Wiederaufnahme von vorgeschichtlichen Formelementen im Rahmen der frühmittelalterlichen Kirchenbaukunst hat sicherlich *nichts* mit einer im Sinne einer Geschichtsmorphologie zu definierenden Bauentwicklung zu tun und das gilt ganz bestimmt auch für die Kunstgeschichte.

Man kann zwar die vorhandenen Phänomene in der Baugeschichte nicht leugnen, aber man kann sie wohl — wie das der Einspruch der Vorgeschichtsforschung beweist — auf das Gröblichste mißverstehen, solange man sie nur als stets sich selbst regenerierende Größen einer geographisch und volkhaft gebundenen Bauweise zu interpretieren versucht. (Vgl. dazu z. B. den Aufsatz von Hedwig Spiegel: Zur Entstehung der Gang- und der Hallenkrypten in der *Josef Strzygowski Festschrift*, Klagenfurt 1932, S. 155 ff.). In Wirklichkeit ist mit einer solchen geschichtsmorphologischen Definition noch lange nicht *die Ursache* dieser frühmittelalterlichen Rezeptionen geklärt, genauso wenig, wie dies etwa durch eine schon oft unzulänglich vorgetragene genetische Hypothese von sogenannten Ausgangstypen, sogenannten einmaligen »genialen« architektonischen Leistungen geschehen könnte.

Was schon methodisch in beiden Fällen übersehen wird, das ist die keineswegs für die Forschung schädliche Annahme — weil in vielen Fällen schon erwiesene Tatsache — der Möglichkeit, daß zur Entwicklung *einer* Bauform wie etwa der Krypta in Wirklichkeit doch stets eine ansehnliche, wenn auch heute kaum leicht zu überschauende Mehrzahl unter sich oft völlig widersprechender Vorstufen beigetragen haben

dürfte. Behält man *diese* Mehrzahl (wie etwa bei der Entwicklung der christlichen Basilika) im Auge, wird man den *morphologischen Zusammenhang* von vorzeitlichen Bauformelementen mit solchen des frühen Mittelalters ganz klar zu leugnen haben, zumal ja auch gerade die ganze frühmittelalterliche Bauentwicklung zusammenhanglos vor sich ging.

Allein, trotzdem prinzipiell irgendwelche architektonischen Zusammenhänge zu leugnen sind, *ein* Zusammenhang ist *nicht* zu leugnen:

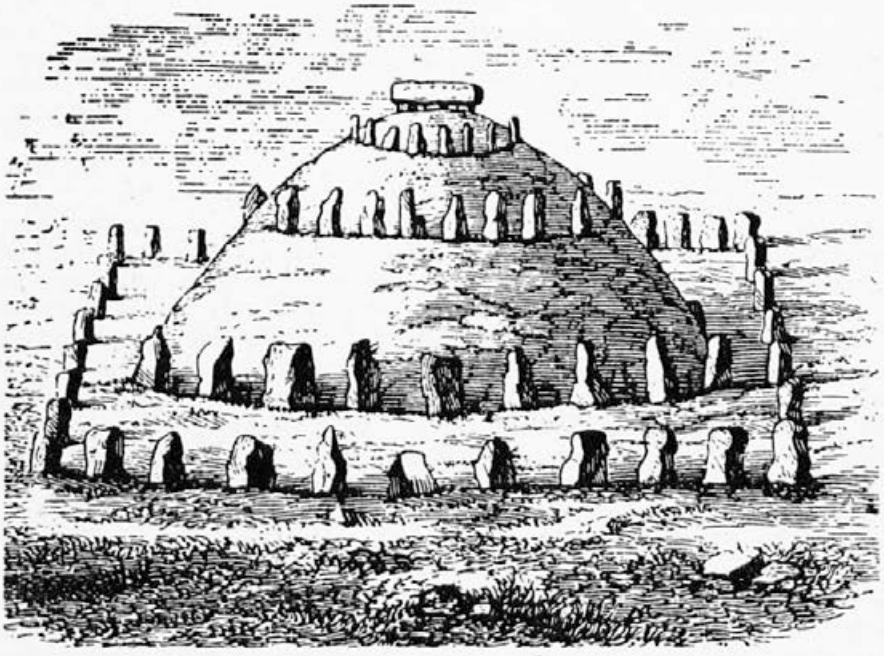


Fig. 32. Dreistufenheiligtum-Totenberg. Berg (Tumulus) aus Dänemark (Fig. 810, Müller-Mothes, Arch. Wörterbuch, 1878)

nämlich der, der auf einer zum mindesten sich sehr ähnlichen, wenn nicht oft der *gleichen Baugesinnung* (mit der sich Vorzeit und Frühmittelalter gemäß ihrer Symbolik verbunden wissen) beruht.

Kann also — so fragen wir — die »Gesinnung« dazu führen, daß eine wenn auch nur scheinbare Reminiszens an Ausdrucksformen einer schon früher vollzogenen Bauweise wieder zustande kommt? Wir meinen, daß sie nicht nur dazu führen könne, sondern geradezu als die Ursache dieser sogenannten Rezeptionsvorgänge angesprochen werden muß. Oder legt es der Vergleich von Gangkypta und Ganggrab, Totenkirche und Totenberg (alias Rotunde und Dreistufenheiligtum; vgl. Abb. No. 32—34) — um nur einige Bautypen zu nennen — nicht immer wieder nahe zu dem Schluß zu kommen, daß es sich hierbei rein *gesinnungsmäßig* um Bauformen handeln dürfte, die gerade auch im Blick auf Anlage und Grundriß als *ein = und dieselben* Manifestationen eines allgemeinreligiösen Unsterblichkeitsglaubens zustande gekommen sind?

Fig. 33. Rom, Mausoleum der Constantina-Totenkirche (nach Guyer)

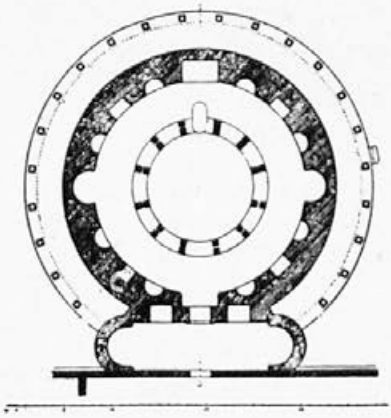


Fig. 34. Rom, Mausoleum der Constantina-Totenkirche (nach Guyer)

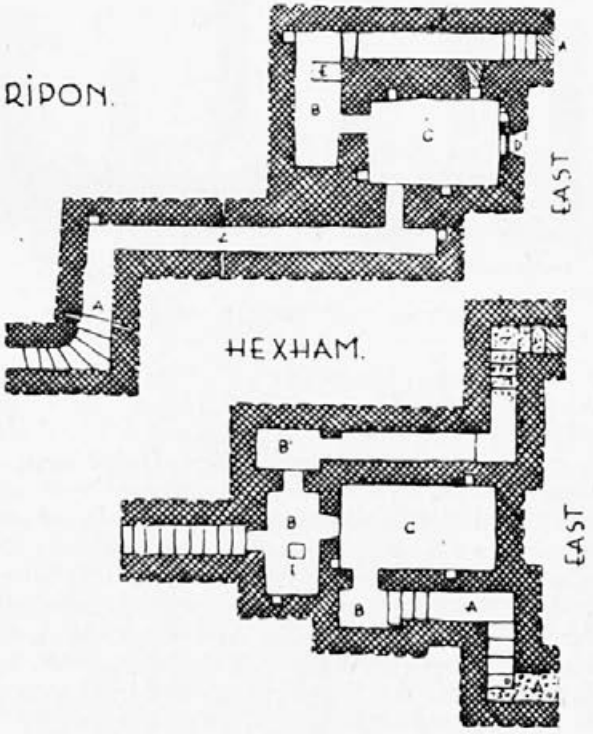


Fig. 35. Wilfrids Crypta, England (nach Guyer)

So sehr sich nämlich frühmittelalterliche Gangkrypta und frühmittelalterliche Grabrotunde (vgl. Theoderichgrab) von dem vorzeitlichen Ganggrab und dem vorzeitlichen Grabtumulus architektonisch unterscheiden dürften — sind es doch keine Imitationen, sondern Mutationen *eines* religiösen Gedankens! —, so sehr stehen sie sich gerade *gesinnungsmäßig* am nächsten. Sie stehen sich am nächsten, weil sie sich infolge der ihnen zugrundeliegenden religiösverhafteten Baugesinnung als ein = und dieselben Interpretationsmöglichkeiten religiöser Gehalte und Raumvorstellungen erweisen, die es zu allen Zeiten und an allen Orten immer wieder gegeben hat und geben wird.

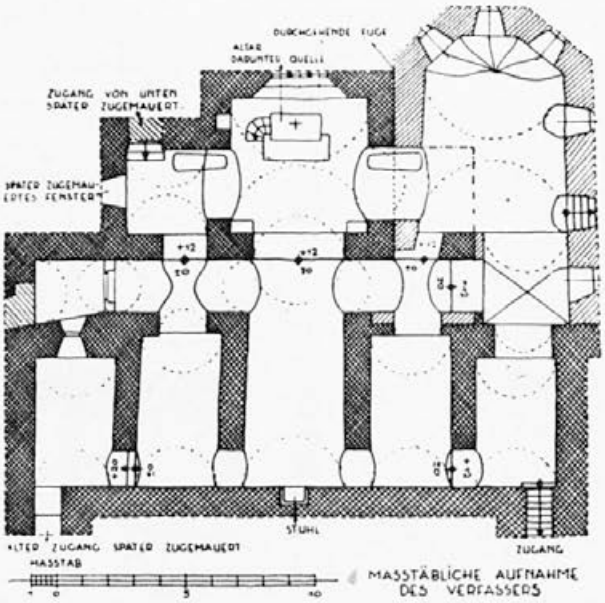


Fig. 36. Krypta zu Echternach (nach Buschow)

Wie aber — so fragen wir weiter — ist die Situation dort, wo sich — wie es das zweifellos auch gegeben haben kann — die frühmittelalterliche Architektur mit der vorzeitlichen Anlage zu einer noch heute intakten Kultbauform (so angeblich bei der Krypta zu Disentis) verbunden hat, wo also gewissermaßen ein architektonischer Zusammenhang zwischen vorzeitlichem und frühmittelalterlichem Kultbau auch heute noch »greifbar« zu werden scheint? Auch dies dürfte unseres Erachtens viel weniger für die Möglichkeit zeugen, daß man »einfach« längstvergessene, oft jahrtausendalte Baugedanken im Frühmittelalter wieder aufgegriffen habe als vielmehr dafür, daß sich eben *die Baugesinnung* der jeweils als Baugemeinschaft wirksamen Kultgemeinschaft (die durch die Kultanlage wie z. B. in Disentis den Totenkult zu befriedigen hatte) trotz der Jahrtausende kaum geändert hat.

Die Baugesinnung ist also durch die Jahrtausende nahezu die gleiche geblieben. Und das deshalb, nicht weil die Menschen immer nur *eine*

»uralte« Kultbauweise nachzuahmen vermöchten, sondern weil der Interpretationsmöglichkeit der Sakralbauweise, der Ausdrucksform der Raumvorstellung, infolge der dem Kulte zugrundeliegenden »ewigen« Zweckbindungen offenbare *Grenzen* gesetzt sind. Diese Grenzen bestehen nicht etwa darin, daß man immer nur an der althergebrachten Ausdrucksform anzuknüpfen vermöchte, um damit eventuellen Neuerungen aus dem Wege zu gehen als vielmehr darin, daß man stets nur

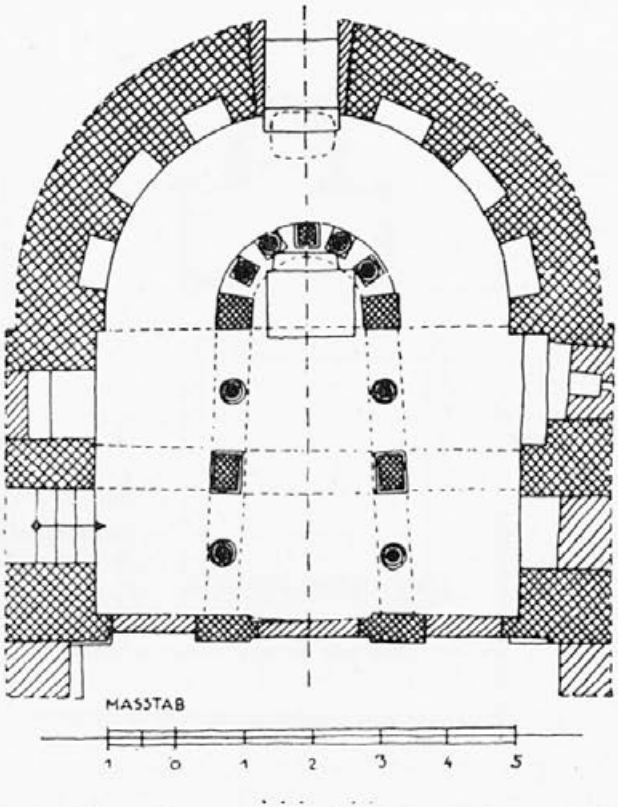


Fig. 37. Wipertikrypta zu Quedlinsburg (nach Buschow)

in einer gesinnungsmäßig sich gleichbleibenden Anknüpfung an das Alte die neue Aussage, den Durchbruch zum Neuen durchzusetzen sich vornimmt.

So ist die Kultbauweise wie eine religiöse *Offenbarung* und religiöse Offenbarung ist stets auch eine Neuoffenbarung des Alten! Und damit wird deutlich: religiösbedingte Baukunst kann nur innerhalb der religiösen Sphäre gesehen und gedeutet werden. Dies ist die conditio sine qua non, die man nicht ungestraft übertreten kann; denn nur allein im Blick auf die geschichtlichgewordenen architektonischen Grundlagen ist das Phänomen ja *nicht* zu deuten, warum es möglich wird, daß sich in einer neuen Kultbauepoche auch stets die alte Kultbauform zu wieder-

holen pflegt. Vorallem übersieht man bei einer rein architektonischen Deutung des Kultbaues, daß die ganze Kultbaugeschichte wie der Rhythmus einer Folge von oft (natürlich gesinnungsmäßig nur scheinbar) sich widersprechenden Interpretationsmöglichkeiten ist. Da gelangt — offenbar plötzlich — ein Bautypus zur Ausführung, um dann in der Folge in allen möglichen Einzelheiten wieder zurückgebildet zu werden bis zu jenem fernen Zeitpunkt, wo dieser Typus dann ganz unerwartet in einer geradezu glänzenden, ja genialen Formvollendung wiedererstehen darf.

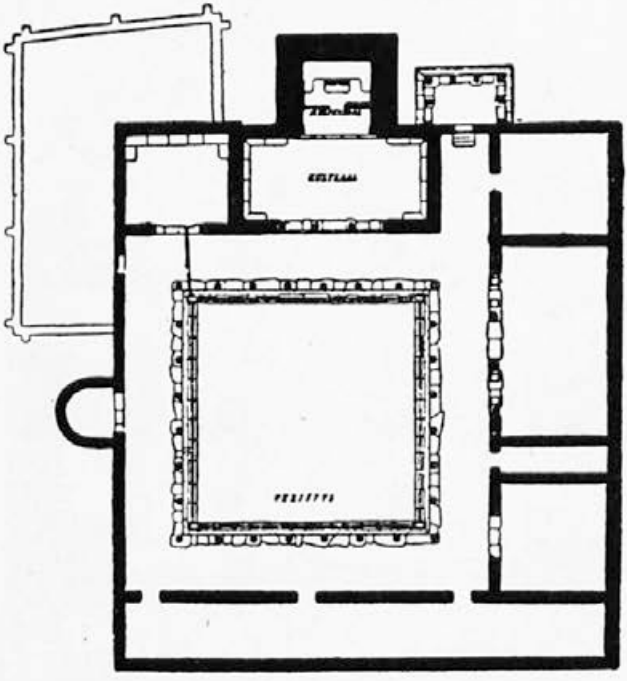


Fig. 38. Das Heroon zu Kalydon (nach Dyggve)

In diesem Rhythmus, diesem Auf und Ab, »offenbart« sich das Wesen aller religiösen Architektur; »offenbart« sich auch ein zeitbedingter Baustil wie ein uralter Formgedanke als Ausfluß ein = und derselben ihm zugrundeliegenden allgemeinreligiösen Baugesinnung. So zeigen sich z. B. nicht nur die Phänomene einer romanischen Stilform innerhalb der abendländischen Kultbauweise der Romanik, sondern ebenso in der der frühmittelalterlichen Epoche wie in der der Antike und sogar in der der Neuzeit. Hier nur einfach Imitationen oder Rezeptionen annehmen zu wollen, heißt die Augen verschließen vor der Tatsache, daß der Kultbau ein *liturgischer* Bau ist.

Der Kultbau ist ein liturgischer Bau — ist das richtig, dann heißt es aber: dem abendländischen Kultbau liegt in erster Linie ein Bewegungsgedanke zugrunde und nicht, wie das für die Profanarchitektur gelten

mag: ein Begrenzungsgedanke! Für eine kultische Baugesinnung im Abendland entsteht der Raum nicht durch Begrenzung, sondern durch *Bewegung*. Der Kultbau ist also nichts anderes als die Ausdrucksform einer Raumvorstellung, die dem abendländischen Menschen erst aufgrund von erlebten »liturgischen« Bewegungsvorgängen sukzessive zugefallen ist.

Daß das so ist, zeigt uns deutlich z. B. die grundrißmäßige Entwicklung der abendländischen Kryptenanlagen. Da steht am Anfang der Stollen oder der Gang, der sich zur Kammer allmählich weitet und schließlich mit der Anhäufung von Kammern, mit der additiven Gruppierung dieser Räumlichkeiten systematisch zum Kryptensaal, zur Hallenkrypta überleitet. (Abb. No. 35—37). Aber abgesehen davon läßt sich ja *jeder* Sakralraum mit seinen Anfängen auf die menschliche Wohnung zurückführen, auf *einen* Wohnraum, der durch die ihm zufallenden Aufgaben wie Schlafraum, Speiseraum, Aufenthaltsraum, Feuerstelle, Bad, Stall usf. differenziert einmal notgedrungen die raumhegenden Tendenzen entfaltet hat, die zu dem späteren ganzen Raumkomplex des Wohnhauses geführt haben dürften. (Abb. No. 38.)

In diesen *raumhegenden* Tendenzen liegt also auch die Wurzel aller Kultbauweise, die Wurzel aller religiösen Baugesinnung, die den Raum nicht aus seiner Umhegung, aus seiner Begrenzung, aus seinen vier Wänden erlebt, sondern mit dem Raum bestimmten Bewegungszwecken wie lebendigen Rhythmen dient.

Daß ursprünglich jede Religion einen *rhythmischen* Kult besaß, wird niemand bezweifeln wollen, genau so wenig, wie man nicht in Frage stellen wird, daß sich auch die christliche Liturgie in ihrer Wurzel d. h. im Westen auf diese rhythmische Grundhaltung zurückführen läßt, beziehungsweise, daß in der christlichen Liturgie von Zeit zu Zeit die Reaktionen erwachsen, die zu einem rhythmischen Kult zu führen vermögen (vgl. Echternacher Springprozession, ebenso die ganze frühmittelalterliche Prozessionsliturgie des Westens!).

Daß die früchtmittelalterliche Baugesinnung geradezu auf dem rhythmischen Kult beruht, dem der Raum aufgrund der liturgischen Bewegung sukzessive erwachsen ist, ist für den Kenner der Materie garnicht mehr zu widerlegen, zumal ja auch der Typus der abendländischen Prozessionskirche mit ihren Stationen und Umgängen auf diese Epoche zurückgeht. (Vgl. meine Dissertation »Der Gesinnungscharakter des merowingischwestfränkischen Basilikenbaues, Würzburg 1944).

Was hindert uns also, alle frühmittelalterlichen Phänomene (wie z. B. Gangkrypta, Grabkirche usf.), die sich in ihrer Zweckverhaftung auf die liturgische Grundhaltung zurückführen lassen, mit dem »Gesinnungscharakter der frühmittelalterlichen Kirchenbaukunst« zu identifizieren? Lassen sich doch damit — wie wir zeigten — alle berechtigten Einwände der Vorgeschichtsforschung gegenüber unserer bisherigen Methode auf diesem Gebiete erledigen, zum anderen aber auch alle architekturikonographisch unverstandenen Typen der frühmittelalterlichen Kultbauweise im Rahmen des ihnen zugrundeliegenden Symbolcharakters besser erklären als bisher.

ENCORE LE SITE DE JUSTINIANA PRIMA

J. Zeiller, Paris

La question du site de Justiniana Prima, la métropole supérieure ou primatie instituée par l'empereur Justinien en Illyricum oriental, est revenue à l'ordre du jour parmi les érudits, il y a quelques années, lorsque M. Petković,[1] dans les *Cahiers archéologiques*, dirigés par M. Grabar, attira l'attention sur un travail insuffisamment connu de l'historien serbe Eftić, paru dans la *Revue de l'Eglise de Nich*[2] et dont les conclusions furent adoptées par E. Hönigman,[3] invitant leurs lecteurs à reconnaître les ruines de Justiniana Prima dans celles de Tsaritchin Grad, à 40 km environ au Sud-Ouest de Nich. M. Grabar est venu à son tour, dans les mêmes *Cahiers archéologiques*,[4] exposer les raisons qui militaient en faveur de la nouvelle identification. Raisons relevant toutes de l'archéologie: reconnaissance d'un plan général soigneusement ordonné, comme on peut l'attendre pour une ville neuve sortie de terre sur l'ordre de Justinien, au voisinage de son village natal de Bederiana, près de Tauresium, ville entourée d'un rempart et à proximité d'une citadelle, belle place centrale, rues bordées de portiques, pourvues de nombreuses boutiques et laissant voir plusieurs sanctuaires chrétiens; apparence des monuments qui semble les faire tous remonter à la même époque, présence de monnaies et de sceaux correspondant au siècle et demi qui s'étend de 490 à 540, tous details qui s'harmonisent remarquablement avec les données d'ailleurs sans grand relief fournies par Procope.[5]

Sagement M. Grabar a jugé que l'état encore insuffisamment avancé des fouilles ne permettait pas de se prononcer formellement. Mais il ressort de son article et de ceux auxquels il fait suite que, du seul point de vue archéologique, les arguments en faveur de l'identification sont fort sérieux. Ils le seraient evidemment davantage si la précision, ne fut-ce que d'une inscription, était venue les renforcer. Mais force est d'attendre quelque heureuse découverte, les fouilles n'ayant, chose assez étrange, révélé aucun texte épigraphique.

Cependant l'archéologie, en cette affaire, n'est pas seule en cause: des arguments d'ordre historique avaient été antérieurement produits en faveur d'une autre localisation. Comment donc se présente aujourd'hui la question pour qui veut tenir compte à la fois des considérations d'ordre historique et des données archéologiques, en cherchant à montrer, en cas d'oppositions apparentes, comment elles pourraient être conciliées?

*

Un bref rappel des hypothèses antérieures et des emplacements successifs qu'elles ont proposés s'impose ainsi préalablement.

L'identification autrefois mise en avant de Justiniana Prima avec Lychnidos[6] en Nouvelle Epire, insoutenable, puisque l'Epire n'est pas nommée dans la *Novelle* d'institution de Justiniana Prima parmi les provinces placées sous sa juridiction, ne s'explique que par les prétentions rétrospectives du patriarcat bulgare d'Ochrida (l'ancienne Lychnidos): d'autres, qui n'ont jamais compté que des partisans isolés, n'avaient pas plus de titres à faire valoir. L'étude approfondie d'Evans dans ses *Antiquarian Researches in Illyricum*[7] et mes propres recherches dans les documents conciliaires, les textes législatifs impériaux et les lettres pontificales m'avaient paru finalement conduire obligatoirement à la conclusion que le siège de Justiniana Prima n'était autre que la continuation de celui de Scupi (Skoplje), chef-lieu de la province romaine de Dardanie.[8]

Scupi, en effet, dont l'évêque Johannes avait encore joué un rôle assez en vue dans les dernières années du V^e^ siècle,[9] disparaît brusquement dans l'histoire ecclésiastique au moment où Justiniana Prima s'élève, comme si à la première ville s'était substituée la seconde. L'archevêque de celle-ci, Benenatus, est alors invoqué comme chef de file dont l'attitude doit faire loi, à la fois par l' évêque de Naïssus (Nich) en *Dacia Mediterranea*, Projectus, par l'évêque Paul d'Ulpiana, en Dardanie, et par celui d'une troisième cité, Zappara, qui, si elle a appartenu auparavant à la *Macedonia Salutaris* ou *Macedonia II*[a], paraît avoir été rattachée par la suite à la Dardanie.[10] D'autre part Benenatus lui-même, pour se faire représenter au concile de Constantinople, choisit le métropolitain d'une province comprise dans son ressort primatial, Phocas de Stobi, en Macédoine II^e^; or, à côté de celui-ci, on connaît également au concile les noms des métropolitains de *Dacia Mediterranea*, Basiliscus de Sardique, et de la Nouvelle Epire, Marcianus de Dyrrachium;[11] le métropolitain de la Prévalitane, la dernière des provinces du diocèse civil de Dacie ayant, au VI^e^ siècle, leur organisation ecclésiastique intacte, n'est pas connu lors du II^e^ concile de Constantinople,[12] mais un de ses successeures, Stephanus de Scodra, coexistant au temps de saint Grégoire le Grand avec un successeur de Benenatus,[13] ce n'est pas non plus en Prévalitane qu'il faut chercher la résidence de l'exarque de Justiniana Prima; il ne reste donc, ce semble, qu'un siège qui puisse lui être attribué, le siège métropolitain de Dardanie, Scupi, ou la ville qui continuait ou remplaçait Scupi, si celle-ci avait disparu.

Cette identification de l'évêché que gouvernait Benenatus avec Scupi continuée, restaurée ou déplacée, semblait tellement s'imposer que, comme on l'avait fait remarquer dans un travail antérieur,[14] Le Quien, défenseur, dans son *Oriens christianus*,[15] de l'identification, insoutenable, de Justiniana Prima avec Lychnidos-Ochrida, en était venu au dédoublement invraisemblable de Benenatus en deux personnages distincts, mais contemporains, l'un évêque de Scupi, l'autre archevêque de Justiniana Prima, tandis que Farlati, dans son *Illyricum sacrum*,[16] devant l'impossibilité d'assigner à Benenatus un autre siège que celui de Scupi,

s'épuisait en vains efforts pour ne pas le reconnaître, au mépris de témoignages aussi explicites que celui de Victor de Tonnena et, implicitement, aussi probants que ceux des procès verbaux du concile de Constantinople, comme primat de Justiniana Prima: Victor[17] appelle en effet expressément Benenatus évêque de Justiniana Prima, tandis qu'au concile de Constantinople non seulement Paul d'Ulpiana en Dardanie, mais des évêques de provinces voisines, tels que Projectus de Naïssus, en Dacie Intérieure, le proclament leur archevêque, et que ce titre même, alors supérieur à celui de métropolitain, et la délégation donnée par Benenatus au métropolitain Phocas de Stobi, qui, dans un autre diocèse civil, apparaît comme relevant aussi de lui, constituent un faisceau d'attestations dont on ne discerne pas comment elles laisseraient place au doute.

*

Et cependant force a bien été de ne pas maintenir telle quelle l'identification Justiniana Prima-Scupi. Au II[e] Congrès international des Etudes byzantines en 1927, M. Nicolas Vulić présentait une communication, qui a été reproduite dans le *Musé Belge*,[18] sous le titre *Où était Justiniana Prima?* et où il démontrait, d'une façon qui ne souffre pas discussion, que la primatie justinienne ne pouvait être dans la province de Dardanie.

Non seulement en effet Jean d'Antioche,[19] écrivain du VI[e] siècle, dit que la forteresse de Bederiana, lieu de naissance de l'empereur Justin et voisine de Tauresium, où naquit son neveu Justinien, était située près de Naïssus, cité de *Dacia Mediterranea*, mais le texte de la Novelle XI,[20] du 14 avril 535, est encore plus probant: «... *ut Primae Justinianae patriae nostrae pro tempore Sacrosanctus Antistes non solum Metropolitanus, sed etiam Archiepiscopus fiat, et ceterae provinciae sub eius sint auctoritate, id est tam ipsa Mediterranea Dacia quam Dacia Ripensis, necnon Mysia Secunda, Dardania et Praevalitania provincia et Secunda Macedonia et pars Secundae etiam Pannoniae... necessarium duximus etiam gloriosissimam Praefacturam, quae in Pannonia erat, in nostra felicissima patria collocare, cum nihil quidem magni distat a Dacia Mediterranea Secunda Pannonia.*» Les mots *ipsa Mediterranea Dacia* signifient sans contestation possible et que le pays d'origine de Justinien et que l'archevêché institué par lui se trouvent dans la province de Dacie Intérieure, *Dacia Mediterranea*. Si l'on prétendait opposer à ce texte un passage de Procope[21] qui place le lieu natal de Justinien en terre dardanienne, il serait facile de répondre que Procope en cet endroit ne parle pas de la province de Dardanie, *stricto Sensu*, mais de la région habitée par les Dardanes, où la *Dacia Mediterranea* est comprise, au moins partiellement.

*

Bien que ces textes, irréfragables paraissent incompatibles avec l'identification Justiniana Prima-Scupi, en faveur de laquelle il y a cependant des arguments non moins formels, qui ont été rappelés ci-dessus, il m'avait été possible et même assez aisé de faire voir, dans une

étude antérieure,[22] que le problème en apparance insoluble pouvait trouver une solution simple et n'ayant rien d'artificiel ou de forcé.

Sans doute on aurait pu épiloguer sur les termes de Jean d'Antioche relatifs à la proximité de Bederiana et de Naïssus, *ἐκ Βεδεριανοῦ φρουρίου πλησιάζοντος Ναΐσσῳ*, qui n'exluerait pas une certaine distance entre les deux lieux, et même sur le rang attribuè à la *Dacia Mediterranea* dans la Novelle, en arguant de celui qu'avait eu antérieurement sa capitale Sardique, qu'on aurait pu nommer encore la première après sa subordination à la juridication plus haute du nouvel archevêché, mais ces arguments demeureraient impuissants devant l'assertion péremptoire de la Novelle: *necessarium duximus ipsam gloriosissimam Praefecturam, quae in Pannonia erat, in nostra felicissima patria collocare cum nihil quidem magni distat a Dacia Mediterrane secunda,* qui signifiait clairement que Justiniana Prima avait été choisie par l'empereur, en même temps que comme siège d'exarchat ou primatie ecclésiastique, comme siège de la préfecture qui était auparavant à Sirmium, en Pannonie Seconde, à cause de la proximité, d'ailleurs assez relative, de cette dernière province et de sa patrie de Dacie Intérieure. Cette remarque un peu complaisante sur la distance séparant Sirmium de Justiniana n'aurait plus aucune vérité pour une ville de Dardanie, encore plus éloignée de la rive danubienne, comme Scupi.

Ainsi il est hors de conteste que Justiniana Prima appartenait à la province de *Dacia Mediterranea,* tandis qu'il n'est pas moins assuré que, comme siège archiépiscopal, elle continuait l'ancienne Métropole de Scupi. Comment accorder les deux faits?

Il faut d'abord remarquer que, comme en avait convenu lui-même M. Vulić,[23] la limite entre les deux provinces de Dardanie et de Dacie Intérieure est imparfaitement connue. Il serait néanmoins peu vraisemblable qu'elle n'ait pas suivi le cours du Margus (aujourd'hui Morava), en descendant du Nord-Ouest vers le Sud-Est et passant par conséquent entre Naïssus et Scupi, qu'elle laissait au Sud-Ouest. Si cette ville apparaît ainsi fort excentrique par rapport à la province dont elle était la métropole, cette situation ne constitue pas la moindre objection contre l'exactitude d'un tel tracé, tant les exemples de situations géographiques analogues se présentent en grand nombre. Sans sortir de l'Illyricum, on voit Sirmium à l'extremité orientale de la province de Savia; Viminacium, capitale de la *Moesia Prima,* et Ratiaria, capitale de la *Dacia Ripensis,* édifiées l'une et l'autre sur le bord même du Danube, n'étaient ainsi qu'à quelques centaines de mètres d'un pays que l'abandon de la Dacie Trajane avait fait étranger, tandis que tout le territoire qu'elles commandaient respectivement s'étendait loin au Sud dans une direction opposée. S'il en était de même de Scupi, presque aux lisières de la provice dont elle était le chef-lieu, il est parfaitement possible que les localités de Tauresium et de Bederiana soient été très proches de celui-ci, tout en appartenant elles-mêmes à la *Dacia Mediterranea.* Car Justiniana Prima, qui leur fait suite, ne saurait de toutes façons être regardée comme se confondant avec Scupi. Procope dit formellement que c'était une ville neuve. Transférée à Tauresium ou à Bederiana, l'ancien siège

métropolitain de Scupi continua son existence à la fois sous un nom nouveau et en un nouveau lieu, d'ailleurs proche de l'ancien, quoique séparés l'un de l'autre par une frontière délimitant deux provinces. Scupi, ou plutôt une Scupi ressuscitée, car l'ancienne semble bien avoir matériellement disparu dans les bouleversements du VI[e] siècle, a pu rester capitale de la Dardanie, comme Sardique de la Dacie Intérieure, tandis que Justiniana Prima, installée sur l'emplacement de Tauresium ou de Bederiana devenait préfecture civile et se substituait à Scupi pour devenir primatie religieuse.

Le cas d'une préfecture ainsi distincte de la capitale de la province où elle se trouvait et d'une primatie ecclésiastique attachée à un siège extérieur à une province sur laquelle elle exerçait sa juridiction aurait pu, il est vrai, sembler singulier. Mais sur ce point aussi les précédents ne font pas défaut.

Au VI[e] siècle, la ville gallo-romaine d'Arles, simple cité de la province de Viennoise, ayant été érigée en préfecture, passa alors, dans la hiérarchie administrative, au-dessus de Vienne, chef-lieu jusque là non seulement de sa province, mais du diocèse civil dit des *Septem provinciae* ou de Viennoise, tandis que son évêque, sans égard aux prérogatives de celui de Vienne, se faisait reconnaître par le pape Zosime non seulement l'autorité métropolitaine, mais une juridication plus étendue sur l'épiscopat des Gaules, que le successeur de Zosime, il est vrai, ne consacra pas. Marseille de même, sans doute à cause de l'antiquité particulièrement vénérable de son église, joua quelque temps, bien que simple cité, le rôle de métropole vis-à-vis d'une partie des évêchés de la Narbonnaise II[e], à laquelle, cependant, elle n'appartenait même pas. Ravenne enfin, longtemps simple cité et non pas métropole de sa province de *Flaminia*, mais, devenue au temps de l'empereur Honorius résidence impériale, retira en fait de cette promotion un accroissement d'autorité dans la hiérarchie ecclésiastique, et ses évêques étendirent leur juridiction sur la province contigüe d'Emilie, qui pourtant lui était extérieure.[24]

Ainsi plus de difficulté à reconnaître la continuation de l'ancienne métropole de Scupi, transférée en une province voisine, dans la nouvelle ville, devenue exarchat ou primatie, de Justiniana Prima et située dans la province de Dacia Mediterranea, mais dans une région peu éloignée de la frontière de celle de Dardanie, tout en ne l'étant pas non plus beaucoup de la ville de Naïssus au voisinage de laquelle la situe Procope. Cette localisation, Evans avait proposé[25] de la voir là où des localités portant les noms de Beder et de Taor perpetueraient peut-être le souvenir de Bederiana et de Tauresium. On aurait pu, faute de données archéologiques, s'en tenir à cette très possible hypothèse.

Mais maintenant les fouilles de Tsaričin Grad ont orienté le rapprochement vers ce lieu, dont on a vu ci-dessus que tout ce qui y a été retrouvé serait favorable à l'identification, tandis que sa position, voisine de Leskovats, à 40 km environ au Sud-Ouest de Nich correspondrait particulièrement bien à un lieu, qui, placé entre Naïssus et Scupi, ne doit par être trop lointain ni de l'une ni de l'autre. Ce n'est pas tout: si l'on n'a plus là Beder et Taor, le nom même de Tsaričin Grad est peut-être

aussi évocateur, si l'on peut, avec M. Petković,[26] y retrouver une déformation conjuguée avec celle de Tauresium, du mot de Tsarina, qui supposerait l'existence d'une tradition populaire attribuant la fondation de la ville à une impératrice, évidemment Théodora, dont le nom est si étroitement associé à celui de Justinien.

Malgré la part notable de conjecture qui demeure en tout ceci, un faisceau assez impressionnant de considérations convergentes autorise, sous réserve de découvertes ultérieures, l'identification de Tsaričin Grad et de Justiniana Prima.

[1] *Les monuments de Tsaritchin Grad et Justiniana Prima (Cahiers archéologiques,* 1948, III, p. 40—48).

[2] 1936, XVII, p. 391—396.

[3] *Meridianus episcopus (Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves,* 1939—1944, VII, p. 146 seq.).

[4] *Les monuments de Tsaritchin Grad et Justiniana Prima (Cahiers archéologiques,* 1948, p. 49—63).

[5] *De Aedificiis,* IV, 1, p. 266—267, édition de la *Byzantine* de Bonn.

[6] C'est l'identification de *Le Quien, Oriens christianus,* II, p. 281 seq., et de *Farlatti, Illyricum Sacrum,* VIII (tome dû au continuateur de Farlati, Coleti), p. 158.

[7] Part IV, dans *Archeologia,* 1885, XLIX, p. 79—167.

[8] Cf. J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire romain,* p. 385—395 (Paris 1918).

[9] Cf. Thiel, *Epistolae romanorum pontificum,* I, 54.

[10] Cf. Mansi, *Conciliorum amplissima collectio,* IX, p. 199—200.

[11] Cité par Facundus d'Hermiane, *Contra Mocianum* (*Patr. lat.,* LXVIII, p. 85 seq.).

[12] Cf. *ibid.*

[13] *Gregorii Epistolae,* I, 36, ann. 591 (Ed. Ewald, *Monum. Germaniae,* Epistol. I.).

[14] J. Zeiller, *Le site de Justiniana Prima* (*Mélanges offerts à Charles Diehl,* Paris 1930, et *Revue des Sciences religieuses, de la Faculté de Theologie catholique de Strasbourg,* 1930, X, p. 649—658).

[15] *Loc. cit.,* p. 310.

[16] *Loc. cit.*

[17] *Chronicon,* ad ann. 543 (ed. Mommsen, *Monum. German., Chronica Minora,* II, p. 184).

[18] 1928, XXXIII, p. 65—71.

[19] *Bruchstücke des Johannes von Antiochia und des Johannes Malalas* ed. Th. Mommsen (*Hermes,* 1872, VI, p. 323 seq.).

[20] *Corpus iuris civilis,* t. III. *Novellae,* ed. K. Schnoelle und P. Knoll (Berlin 1895).

[21] *De aedificiis,* IV, I, 17.

[22] Cité ci-dessus, p. 4, n. 1.

[23] Art. cit., p. 70.

[24] Sur ces trois cas, je me permets de renvoyer à mon volume *L'Empire romain et L'Eglise,* p. 251—255 et 339—342.

[25] *Loc. cit.* ci-dessus, p. 2, n. 2.

[26] *Art. cit.* ci-dessus, p. n.

BJELOKOSNI DIPTIH RANOG SREDNJEG VIJEKA U GALERIJI JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE U ZAGREBU

Dr. Željko Jiroušek, Zagreb

Galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu posjeduje pored brojnih dragocjenih slika i jedan bjelokosni diptih ranog srednjeg vijeka, kojega joj je poklonio njezin osnivač Josip Juraj Strossmayer. Ovaj diptih sastojeći se od dvije pločice sa likovima Krista i Bogorodice, koje su nekoć sačinjavale korice jedne knjige — označen je u Dodatku VI. izdanja Kataloga Strossmayerove galerije (Zagreb 1932., str. 12.) kao *rezbarija od slonove kosti bizantinskog stila (IX. ili X. stoljeće),* a u Katalogu Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti izašlom poslije rata (Zagreb 1947., str. 14., br. 5.) kao *bizantinska sitna plastika IX. ili X. stoljeća* (sa naznakom veličine: v. 0,230, š. 0,100 m). U posljednjem Katalogu Galerije slika Jug. akademije (Zagreb 1950., str. 14.) pod galerijskim brojem 5 i inventarnim brojem 10 navodi se isti diptih kao *karolinška sitna plastika (?) X. stoljeća* (uz popis literature). Najposlije u Katalogu izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka održane od 9. IX. do 21. X. 1956. u Raveni naveden je izloženi zagrebački diptih kao *djelo karolinške epohe iz početka IX. stoljeća.*[1]

I. Kršnjavi[2] bio je prvi, koji je g. 1886. detaljno opisao ove dvije bjelokosti u Strossmayerovoj galeriji i upozorio na njihove izvjesne sličnosti i razlike sa peterodjelnim bjelokosnim pločama evangelijara iz Lorscha, od kojih se jedna danas nalazi u Rimu (Museo Sacro della Biblioteca Vaticana), a druga u Londonu (Victoria and Albert Museum). Us to je ustanovio, da su obe naše ploče nekad sačinjavale gornju i donju koricu jedne knjige. Za bjelokost sa likom Kristovim koji stoji na lavu i zmaju, I. Kršnjavi smatra, da je rađena pedeset do sto godina poslije vatikanske ploče koju datira u prvu polovinu VI. stoljeća, a za onu sa likom Bogorodice s djetetom na prijestolju dapače drži, da je nastala u isto vrijeme kad i londonska ploča t. j. u IX. stoljeću, »po svoj prilici u istoj, valjda manastirskoj, radioni«. Na kraju svoga prvog članka ističe, da su naše dvije bjelokosne ploče »*liep plod bysantinskoga umieća*« (sl. 39 do 42).

Od stranih stručnjaka, međutim, prvi je bio E. Molinier,[3] a zatim A. Goldschmidt[4] i Fr. Volbach,[5] koji su pokolebali autentičnost zagrebačkog diptiha smatrajući ga falsifikatom originalnih bjelokosti IX. stoljeća u Vatikanu i Londonu odnosno djelom vrlo vještog falsifikatora. Dakako, da su spomenuti stručnjaci taj svoj sud izrekli više na osnovu

fotografskog snimka, nego li izravnog proučavanja samog originala, ne uzevši kod toga u obzir jednu važnu činjenicu, da se naime zagrebački diptih nalazio već u Đakovu, kada je u Njemačkoj tek započela era sa bjelokosnim falsifikatima. Prema izjavi samog biskupa Strossmayera, kako to navodi I. Kršnjavi u svome citiranom članku,[6] Strossmayer je našao spomenute dvije bjelokosne ploče kao i još dvije mlađeg datuma

Sl. 39. Bogorodica — srednji dio peterodjelnih bjelokosnih korica
London, Victoria and Albert Museum

Sl. 40. Krist — srednji dio peterodjelnih bjelokosnih korica
Rim, Musco sacro della Bibl. Vaticana

u svom dvorcu u Đakovu, a nažalost »nema viesti kako su tamo došle«. Iz toga proizlazi, da su se te bjelokosne ploče godine 1848./49.[7] već nalazile u biskupskom dvoru u Đakovu, pa tako otpada mišljenje spomenutih stranih autora da predstavljaju falsifikate, jer djelatnost takvih ateliera u Njemačkoj (Köln, Aachen), koji su se bavili izrađivanjem falsificiranih starina (napose bjelokosti i emalja), započinje poslije 1850.[8]

Autentičnost našega diptiha također je potvrdila i nedavna Izložba bjelokosti ranog srednjeg vijeka u Raveni, budući da se kod organiziranja takove kao i sličnih reprezentativnih likovnih izložbi priredivači služe pri izboru eksponata dobro provjerenim naučnim i stručnim kriterijima.

Sl. 41. Bogorodica — dio bjelokosnog diptiha
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

Sl. 42. Krist — dio bjelokosnog diptiha
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

Proučavajući zagrebački diptih već duže vremena i analizirajući ga s njegove formalne i ikonografske strane u komparaciji sa poznatim, naprijed spomenutim karolinškim peterodjelnim bjelokostima iz IX. stoljeća u Rimu i Londonu, kojih su srednje reljefne pločice sa likom Krista i Bogorodice poslužile bilo u originalu, bilo u dobro crtanom predlošku

rezbaru našega diptiha — ustanovio sam, da se na njemu nalazi čitav niz originalnih pojedinosti, elemenata i motiva, koji se znatno odvajaju, što više posve razlikuju od onih na navedenim karolinškim bjelokostima, te po svojem stilskom značaju i likovnom jeziku govore u prilog datiranju našega diptiha *u kasno X. ili početak XI. stoljeća*, a nikako na početak IX. stoljeća, kako se to navodi u katalogu Izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka održane 1956. godine u Raveni. Izvore tih pojedinosti, elemenata i motiva treba tražiti u suvremenim ranomedievalnim kontinentalnim (karolinškim i ottonskim) što više i u znatno starijim inzularnim (irskim i anglosaksonskim) minijaturama, a također i u onim spomenicima reichenauskog stila umjetnosti ottonske epohe, koji su nastali kao rezultat podražavanja karolinškim djelima.

Općenito uzevši bjelokosti, koje se pojavljuju na Zapadu Evrope od IX. stoljeća dalje, predstavljaju umjetnički najvrednije tvorevine karolinške plastike. Kod toga treba istaknuti, da su krajevi koji su postali sastavni dio države Karla Velikoga, bili u ranije vrijeme pretežnim dijelom upućeni na import bjelokosnih predmeta iz Mediterana, osobito iz područja kršćanskog Bliskog Istoka. Iz predhodne merovinške epohe sačuvali su se doduše samo oskudni ostaci bjelokosnih pločica i češljeva, koji su ukrašeni sitnim krugovima s točkicama, malim križevima ili životinjskim likovima i ptičjim glavama, ali oni se po svojim stilističkim oznakama odvajaju od kasnije nastalih djela u karolinškim radionicama. Što se tiče karolinških bjelokosti nauci još nije uspjelo, da u toj umjetničkoj oblasti odvoji pojedinačne lokalne škole jednu od druge kao što je to slučaj kod karolinških minijatura, pa su u velikom Goldschmidtovu djelu (Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser) bjelokosti raznog lokalnog podrijetla skupljene u velike grupe, a njihovo sređivanje provedeno tek na osnovu stilskih srodnosti. Međutim, toliko je ipak poznato, da je kraj između rijekâ Meuse, Mosele i Rajne bio rasadište najaktivnije djelatnosti rezbara bjelokosnih predmeta.[9] A. Goldschmidt razlikuje unutar karolinških bjelokosti tri osnovne grupe: Ada-grupu, Liuthard-grupu i stariju i mlađu Metz-grupu.[10] R. Hinks smatra da ova Goldschmidtova klasifikacija ima neke praktične prednosti, te odgovara stanovitim širokim formalnim distinkcijama, ali ona spaja u istu grupu predmete tako različitog podrijetla, da ti predmeti nemaju ništa bitno zajedničko.[11] Općenito govoreći, karolinške bjelokosti pokazuju daleko veći ikonografski opseg, nego karolinške minijature napose što se tiče Novoga zavjeta. Poput karolinških iluminacija, osnivaju se i karolinške bjelokosne rezbarije na kasnoantiknim prototipovima IV., V. i VI. stoljeća.[12]

Niz najstarijih međusobno srodnih karolinških bjelokosti svrstava se danas u grupu nazvanu »Ada« (za J. Bauma taj naziv nije sasvim ispravan), a za koju A. Goldschmidt kaže: »Es ist die Gruppe, deren Stil in der Miniaturmalerei eine Parallele in der Adahandschrift und ihren Verwandten findet.« (Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, I., str. 5.)[13] Bjelokosti, koje A. Goldschmidt stavlja u Ada-grupu pripadaju po datumu posljednjoj dekadi VIII. stoljeća i prvoj polovici IX. stoljeća. Vrlo je vjerojatno, da su te bjelokosti poput rukopisa Ada-grupe[14] s kojima

stoje u stilskoj vezi, nastale u carskim atelierima u Aachenu ili da su barem bile izrađene od majstora-rezbara, koji su u ovim radionicama primili svoje školovanje. Ali je također jasno, da su se modeli skupljeni u Aachenu za artistički odgoj majstora u palatinskoj školi, veoma razlikovali po stilu i po datumu. Tako neke bjelokosti Ada-grupe kopirane su sa prototipova nastalih na latinskom Zapadu oko godine 400., a napose sa članova okcidentalne grupe, koju Stuhlfauth lokalizira u Milano, a B. Smith u Provence-u. Sadržaj tih bjelokosnih ploča je većinom uzet

Sl. 43. Krist — detalj bjelokosti
Rim, Museo sacro della Bibl. Vaticana

Sl. 44. Krist — detalj bjelokosti
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

iz života Kristova.[15] Dakle, ovdje se radi o jednoj vrsti italo-galskih modela, preko kojih su karolinški rezbari bili povezani sa kasnoantiknim bjelokosnim prototipovima. Druge karolinške bjelokosti Ada-grupe donose velike pojedinačne figure, te se čini da su kopirane iz originala V. stoljeća kao što su na pr. diptih »Pjesnik i muza« u Monzi ili »Arkanđeo« u Britskom muzeju u Londonu. Kod nekih opet bjelokosti Ada-grupe vidi se frontalni aranžman i arhitekturni okvir konzularnih diptiha VI. stoljeća. U tim bjelokostima prema riječima R. Hinksa narativni interes podređen je ideji lika (effigies).[16] Svi spomenici ove grupe karolinških bjelokosti, proizlaze očito od kasnoantiknih bjelokosnih prototipova. U nekim slučajevima sačuvao se i original i kopija, tako da se može provesti kontrola rada karolinških rezbara bjelokosti IX. stoljeća. Rijetko se događa, da je cijela kompozicija preuzeta en bloc. Kao pravilo vrijedi, da je »karolinški umjetnik posuđivao motive, grupe i izolirane

figure, te je sve to iznova komponirao prema svojoj vlastitoj svrsi, prema načelima svoga vremena«.[17] Izolirane figure u bjelokostima Ada-grupe su velike i statuarne. U oblicima njihova tijela, u njihovim haljinama, u njihovim proporcijama pače i u ravnoteži (ponderaciji) — osjeća se još ostatak antikne ljepote. Glave su modelirane meko i oblo, oči su široko rastvorene, kosa kovrčasta i u paralelne pramenove počešljana. Naročito se u obradbi odjeće i njihovog nabora raspoznaje upotreba antiknih uzora (prototipova). Zglobovi, koljena, laktovi likova ističu se tijesnim, glatkim priljubljivanjem tkanina. Pored toga padaju haljine u gustim paralelnim naborima sa lakim valovitim rubovima.[18] Vegetabilni i ostali ornamenti dekor kapitela i lukova ispod kojih se nalaze velike figure povodi se za minijaturama Ada-grupe.

Sl. 45. Vegetabilni ornament iz inicijala Q — detalj iz evangelijara Ottona III. (list 140) (škola Reichenau)

Jedno od najranijih djela karolinških bjelokosti koje A. Goldschmidt stavlja u svoju Ada-grupu, jesu bjelokosne korice iz Genoels-Elderena (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire), koje negiraju na izraziti način antikni princip neprobojnosti materiala. Zbog sličnosti između tipova lica na tim bjelokosnim koricama sa onim na Tassilovom kaležu u Kremsmünsteru i sa onim u poznatom Godescalcovu evangelijaru (najranijem djelu Ada-grupe rukopisa) — bruxelleske bjelokosne korice pripadaju posljednoj četvrtini VIII. stoljeća. Figure su plošne i linearne, te ne pokazuju onog antiknog plastičnog stila koji su obnovili kasniji umjetnici Ada-škole, nego su konture likova kao izrezane, pa oni pripadaju ovom okviru samo po arhitekturi i akcidencijama. Za R. Hinksa[19] bjelokost se u stvari ovdje tretira kao metal i sva je vjerojatnost, da je ova kuriozna tehnika probijanja materijala bila ovdje sugerirana kakovim zlatarskim radom, vjerojatno filigranskim stilom, koji je bio dugo popularan u umjetnosti na sjeveru od Alpa. Nešto su mlađeg datuma (t. j. iz oko god. 800.) bjelokosne korice jednog rukopisa u knjižnici Bodleiani u Oxfordu, koje svojim rasporedajem podsjećaju na peterodjelne bjelokosne ploče ranokršćanske umjetnosti. Karakteristično je, međutim za rezbara ovih korica, da on na njima brižno kopira neke scene italogalskih modela, t. j. bjelokosti, koje još danas postoje i to jedna u Berlinu (Drž. muzej), a druga u Parizu (Louvre), a datiraju iz oko god. 420.

I ako te bjelokosne korice u oxfordskoj Bodleiani u poredbi sa nešto ranijim koricama u bruxelleskom Muzeju kazuju doduše u figuralnoj obradbi (naročito u draperiji likova) u smislu t. zv. karolinške renesanse punije oblike, ipak treba priznati, da one uza sve to jasno govore *o promjeni stila iz antiknog u srednjevjekovni*, što naročito dolazi do izražaja kod konfrontacije pojedinih sitnih scena na stranama tih korica sa istima

Sl. 46. Bogorodica s djetetom — detalj bjelokosti
London, Victoria and Albert Museum

Sl. 47. Bogorodica s djetetom — detalj bjelokosti
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

po sadržaju na italo-galskim modelima. Ta promjena stila u jednu ruku se jasno vidi u gubitku težine i masivnosti kod tih figura na tim kristološkim scenama, a u drugu ruku na onome akcentu, koji počiva na liniji na račun plastičke forme.[20]

Najznačajniji spomenik bjelokosti Ada-grupe predstavljaju, već u uvodu spomenute peterodjelne korice evangelijara iz Lorscha od kojih se prednja strana nalazi u Museo Sacro della Biblioteca Vaticana u Rimu, a stražnja strana u Victoria and Albert Museum u Londonu. Ove se bjelokosne korice u svojem rasporedaju oslanjaju na ranokršćanske i ranobizantinske peterodjelne bjelokosne ploče (diptihe). Fr. Volbach[21] smatra, da su ove bjelokosne korice kopirane u IX. stoljeću prema jednom istočnokršćanskom diptihu, koji je nastao oko godine 500. Na srednjoj ploči vatikanskih korica prikazan je Krist odjeven u tuniku i zaogrnut palijem stojeći na zmaju i lavu (prema riječima Ps. 90 v. 13.),

a pokraj njega na pobočnim pločama flankiraju njegovu figuru unutar arkade likovi anđela. Naprotiv na srednjoj ploči bjelokosnih korica, koja se čuva u Londonu prikazana je Bogorodica sa djetetom u krilu sjedeći na prijestolju, flankirana na pobočnim pločama likovima Ivana i Zaharije. Na velikim likovima ovih peterodjelnih korica iz Lorscha susrećemo stilske karakteristike, koje se javljaju također i na minijaturama evangelijara Ada-škole[22] (sl. 39, 40).

Kako smo to već u uvodu spomenuli, srednje reljefne ploče ovih peterodjelnih korica sa likom Krista i Bogorodice poslužile su bilo u originalu, bilo u crtanom predlošku rezbaru našega diptiha. To se moralo dogoditi poslije IX. st., po svoj prilici u jedno kasnije vrijeme, koje nije daleko od vremena postanka poznatog Gero-kodeksa (Darmstadt, Landesmuseum) za kojega se zna, da oko 70-ih godina X. stoljeća kopira i u znatnoj mjeri modificira minijature karolinškog evangelijara iz Lorscha[23] — evangelijara na kojemu su se u ono vrijeme nalazile i spomenute peterodjelne korice (danas u Rimu i Londonu). Stoga nije isključena mogućnost, da se *u to vrijeme s time u vezi* ili *nešto kasnije lako moglo doći također i na misao kopiranja bilo samo jednog dijela, bilo čitavih bjelokosnih korica toga lorschkog evangelijara.* Prema tome dvije zagrebačke pločice iz bjelokosti bile bi materijalni rezultat te zamisli i po mom mišljenju predstavljaju interesantnu modifikaciju poznatog karolinškog djela nastalu u ottonskoj epohi odnosno jedan originalni do danas sačuvani *karolinško-ottonski rad.*

Što se tiče ikonografskog tipa Krista koji gazi po lavu i zmaju, kako se javlja na našoj bjelokosti kao i onoj u Rimu — on derivira iz ranokršćanskih prototipova. Na početku V. st. susrećemo ga u Raveni na čeonoj strani sarkofaga zvanog Pignatta.[24] Sredinom V. st. pojavljuje se on na stucco-dekoraciji u baptisteriju ortodoksnih, a u VI. st. na mozaiku jedne lunete vestibula nadbiskupske kapele u Raveni.[25] Na sjeverozapadu Evrope pojavljuje se taj ikonografski tip Krista u drugoj polovini sedmog stoljeća na northumbrijskim visokim kamenim križevima (Ruthwell, Bewcastle) u Engleskoj.[26] Mediteranske modele i veze s obzirom na taj ikonografski tip Krista, koji se javlja na kamenim križevima u Northumbriji, razradio je F. Saxl.[27] Sâm pak motiv *figure ispod arkade*, koji susrećemo na zagrebačkoj bjelokosti i na koricama evangelijara iz Lorscha, derivira iz helenističke umjetnosti. Evoluciju toga helenističkog motiva »le personnage sous arcade« počevši od maloazijskih sarkofaga Sidamara-grupe preko konzularnih diptiha, ravenskih sarkofaga, Maksimijanove katedre, antependija, reljefa u Poitiersu, pa do pojave motiva t. zv. »l'homme-arcade« u monumentalnoj romaničkoj reljefnoj skulpturi Francuske prikazao je H. Focillon.[28] Što se pak tiče samog tipa glave Krista, kakav on dolazi na koricama evangelijara iz Lorscha i na diptihu u Zagrebu (sl. 43, 44) t. j. tipa mladenačke glave sa blagim uvojcima i kovrčicama koje padaju na ramena — on proizlazi iz kasnoantiknog teodozijanskog (t. zv. konstantinopolitanskog) tipa Krista sa križem upisanim u nimbus kakav dolazi na fragmentu maloazijskog tabernakl-sarkofaga (prvog u nizu Sidamara-grupe sa kršćanskom temom) nađenog u Konstantinopolu (danas u Drž. muzeju u Berlinu).[29] Isti se tip mlade-

načkog Krista sa blagim uvojcima i kovrčicama javlja u V. st. na italogalskim bjelokostima, na ravenskim mozaicima (kristološke scene sa čudesima Kristovim u glavnom brodu crkve S. Apollinare Nuovo)[30] i sarkofazima (na pr. sarkofag nadbiskupa Liberija u S. Francesco[31] ili na pr. sarkofag u S. Apollinare in Classe).[32] U umjetnosti na zapadu Evrope ovaj se tip mladenačkog Krista ponovo javlja oko godine 783. u Godescalcovu evangelijaru načinjenom za Karla Velikoga i njegovu ženu Hildegardu,[33] ali sa jednom tipično karolinškom revizijom uvojaka na

Sl. 48. Evandelista Ivan — detalj minijature iz Book of Lindisfarne (8. stoljeće). London, British Museum

Sl. 49. Evandelista Luka — detalj minijature iz Book of Chad. (8. st.) Lichfield, Cathedral Library

ramenima, koji su postali vlaknasti.[34] Kod Krista na bjelokosti u Rimu ta karolinška revizija uvojaka na ramenima djeluje neorganski.

Široko rastvorene i ukočene oči lica Kristova na zagrebačkom diptihu upućuju *na bizantsku hijeratičku tradiciju*, koja govori u prilog za mogućnost kontakta i sa djelima reichenauske škole ottonske umjetnosti. Ovu hijeratičku tradiciju stvorila je u V. i VI. stoljeću kršćanska umjetnost Istoka,[35] a Bizant ju je razvio poslije ikonoklastičke epohe do kulminacije. Ova je tradicija doduše ostavila i neke tragove u karolinškoj ikonografiji (n. pr. Krist koji sjedi na sferi u mandorli u Lotarovu evangelijaru ili Krist u Vivijanovoj bibliji t. j. prvoj bibliji Karla Ćelavoga),[36] premda njezin stvarni upliv na srednjovjekovnu umjetnost Zapada započinje tek s ottonskom periodom.[37] Ta bizantska hijeratička tradicija snažno se osjeća u evangelijaru Ottona III. i u knjizi perikopa Henrika II. kao i u bamberškoj apokalipsi.[38] Po svojoj ekspresiji lica i strogosti pogleda, zagrebački Krist približuje se Kristu u prizoru »Pre-

obraženja« i likovima evanđelista u münchenskom evangelijaru Ottona III., inače djelu reichenauske škole. Ovu tipološku blizinu još više potenciraju u ravnini očiju postavljena uha koja ne pokriva kosa, što je doduše značajka minijatura Ada-škole, ali isto tako možda još i više minijatura škole u Reichenau.

Sada ćemo redom navesti *značajnije motive, elemente i detalje* koji očito govore za autentičnost našeg bjelokosnog diptiha i njegovo datiranje u kasno X. ili na početak XI. stoljeća.

Na zagrebačkoj bjelokosti (osobito se to lijepo vidi na ploči sa likom Bogorodice) nalazi se jedan interesantni, bezuvjetno originalni motiv, kojega ne nalazimo na bjelokosnim koricama evangelijara iz Lorscha, a koji je nastao kao rezultat podražavanja izvjesnih detalja sa minijatura Ada-škole, a taj je, da luk arkade ispod koje sjedi, odnosno stoji lik probija abak i kao da ulazi u jezgru kapitela. Isti atektonički *motiv probijanja abaka i ulaženja luka u jezgru kapitela* znatno jače naglašen nalazimo na minijaturi sa portretom evanđelista Mateja u evangelijaru opatije Saint Médard u Soissonsu, djelu Ada-škole nastalom oko godine 827.[39] Međutim taj osebujni motiv probijanja abaka s pomoću luka arkade u nešto blažem obliku, gotovo identičan sa našom bjelokosti, javlja se u ottonskoj epohi i to u jednom ottonskom evangelijaru iz posljednje četvrtine X. stoljeća (Aachen, Riznica katedrale),[40] koji predstavlja polaznu točku djelovanja škole u Reichenau kao i nešto kasnije u knjizi perikopa iz Salzburga, koja pripada regensburškoj školi prve četvrtine XI. stoljeća (München, Bavar. drž. bibl.).[41] Nadalje na zagrebačkom diptihu nalazimo posve drugi oblik stupova i kapitela od onih koje vidimo na pločama evangelijara iz Lorscha. Oblik *dvozonskog kapitela* sa dvije košarice jedna iznad druge na ploči sa likom Kristovim govori više u prilog za kasniju dataciju zagrebačkog diptiha.

Ovakvi, nešto fantastični, dvozonski kapiteli javljaju se, doduše, i kod portreta evanđelista i na kanonskim pločama Ada-rukopisa, ali kasnije u ottonsko vrijeme postaju oni naročito omiljela pojava na minijaturama reichenauske škole X. i početka XI. stoljeća.[42] Za razliku od karolinških bjelokosti u Rimu i Londonu, *echinus kapitelâ* kot zagrebačkih bjelokosnih pločica urešen je gore i dolje jednim nesumnjivo originalnim stilskim motivom t. j. *jednom uskom trakom bisera.*[42a] *Listovi koji se kovrčaju u volutice i kukice* na kapitelima i na vegetabilnim izdancima arkada zagrebačkog diptiha, javljaju se osobito u djelima reichenauske škole na pr. u Egbertovom psaltiru majstora Ruodprechta, vjerojatno između g. 984. i 993. i u evangelijaru Ottona III.[43] (sl. 45).

Protiv datiranja zagrebačkog diptiha na početak IX. st. bjelodano govori *osebujni akantov ornamenat luka* iznad glave Kristove, koji se odvaja od sličnog ornamenta na bjelokosnoj ploči u Rimu, a vrlo je bliz i gotovo identičan sa akantovim ornamentom koji služi kao okvir jedne kasnokarolinške bjelokosti Ada-grupe (IX./X. st., Berlin, Drž. muzej). Listovi akantova ornamenata iznad glave Kristove u spomenutoj berlinskoj bjelokosti kao i na našoj, u poredbi sa onima na vatikanskoj ploči karolinškog originala djeluju oblije i punije.[44] Posve srodni vegetabilni ornamenat kao okvir, javlja se u posljednoj četvrtini X. stoljeća i

na minijaturama reichenauske škole (evangelijar iz Poussay-a, Paris, Nac. biblioteka lat. 10514).[44a]

Općenito uzevši oblici i modelacija na zagrebačkoj bjelokosti su tvrđi i oporiji, dok naprotiv na bjelokosti iz Lorscha su mekaniji i finiji. Na zagrebačkoj bjelokosti je linearizam jače naglašen na račun plastičnosti i to vrlo oštrim dubokim rezanjem detalja draperija. Vrlo informativno i poučno u tom pogledu djeluje komparacija poprsja Krista i Bogorodice sa korica evangelijara iz Lorscha sa poprsjima bjelokosnog

Sl. 50. Krist pobjednik — detalj gravirane srebrne ploče sa stražnje strane evangelijara iz Poussay-a (Paris, Cab. d. medailles)

diptiha iz Zagreba (sl. 43, 44, 46, 47, 48, 49). Kod Krista i kod Bogorodice na zagrebačkoj bjelokosti odmah upadaju u oči *posve slobodna, frontalno uz glavu prislonjena uha* za razliku od karolinškog originala, gdje kovrčice kose odnosno rub kape pokrivaju gotovo cijelo uho ili samo njegov gornji dio. Međutim, kod likova minijatura Ada-grupe (naročito kod mladeničkih portreta evanđelista) uho nije dano tako visoko kao što je to slučaj kod zagrebačke bjelokosti, već nešto niže i pravilnije. Analogiju za ovakav »izolirani« položaj uha, visoko u ravnini očiju, nalazimo kod likova na minijaturama reichenauske škole, pa bi i to govorilo također u prilog za kasniju dataciju zagrebačke bjelokosti. Postoji, međutim, također i *razlika u obradbi kose* kod Krista na bjelokosti iz Lorscha i na našoj u Zagrebu. Na onoj iz Lorscha kovrčice kose dane su mekano i prirodno, što odgovara više mladenačkom helenističkom tipu Krista, dok su na zagrebačkoj bjelokosti više stilizirane i tvrđe te se sastoje od manjih pramenova kose. Naročito je zanimljiv i

važan u pogledu određivanja originalnosti kao i datiranja zagrebačke bjelokosti također i *jedan detalj obradbe završetka kose.* Na posljednju kovrčicu na vratu Kristovu spretno se nadovezuje na lijevo i desno rame prislonjena pletenica, koja je izvedena vještije od one na karolinškom originalu u Rimu, gdje daje dojam jednog nespretnog i mehaničkog karolinškog dodatka helenističkom prototipu mladenačkog Krista sa kratkom kosom. Ova gotovo naravno nadovezana pletenica završava na nadlaktici ruku sa *jednim ravnim pramenom kose,* pa se po ovom detalju zagrebačka bjelokost znatno odvaja od bjelokosti evangelijara iz Lorscha, koja toga detalja nema, a koji detalj govori također više u prilog kasnijoj dataciji naše bjelokosti. Sličan motiv nadovezivanja kratkih i glatko počešljanih pramenova kose na završnu kovrčicu na ramenima nalazimo pri liku istog ikonografskog motiva na srebrnoj graviranoj ploči u stvari stražnjim koricama evangelijara iz Poussay-a (sl. 50), djelu reichenauske škole iz konca X. stoljeća.[45] *Prsti* od Krista i Bogorodice na zagrebačkoj bjelokosti nešto su duži od prstiju likova na evangelijaru iz Lorscha. *Potencirana dužina prstiju* također je jedna značajka likova na minijaturama reichenauskog stila, pa bi i taj detalj govorio u prilog kasnijoj dataciji zagrebačkog diptiha. *U detaljima lica,* i to u grafičkim orisima kose, očiju, ušiju i ustiju kod naše bjelokosti (diptiha) osjećaju se daleki refleksi kaligrafijskog stila ranomedievalnih inzularnih (irskih i anglosaksonskih) minijatura. Jedna od značajka Ada-škole je *lepezasti nimbus* oko glave, koji je izgubio svoju antiknu stabilnost i postao više ornamentalan.[46] On je kod Bogorodice i Krista na zagrebačkom diptihu neobično raskošan i bogat, te bujnošću svojih pramenova svjetlosnih zraka pokazuje izvjesne dodirne točke sa minijaturom »Krista na prijestolju« u evangelijaru St. Médard iz Soissonsa.[47] U kontrastu sa mekanom još posve »helenističkom« modelacijom lica Bogorodice na bjelokosti iz Lorscha — tvrdo i shematski oblikovano lice naše Bogorodice više se približuje izrazu monumentalne skulpture rane romanike (na pr. Kristu u slavi u crkvi S. Sernin u Toulouseu), nego li likovnom jeziku karolinške umjetnosti. Tako i *stav nogu naše Bogorodice* posve je oprečan od stava nogu Bogorodice na bjelokosti iz Lorscha (London, Victoria and Albert Museum), pa i taj originalni ikonografski motiv govori za kasniju dataciju naše bjelokosti, jer se povodi za u drugoj polovini X. stoljeća u Bizantu (Konstantinopolu) uobičajenim ikonografskim tipom sjedeće Madone s djetetom (vidi mozaik u luneti južnog narteksa i *u konhi apside* Hagije Sofije u Carigradu) sa povučenom desnom, a ispruženom lijevom nogom.[48] Jedan izrazito srednjebizantski elemenat (X./XI. st.) na zagrebačkoj bjelokosti predstavljaju prema rubu nešto prošireni *krakovi križa ovičeni trakom bisera* u lepezasto oblikovanom nimbusu oko glave Kristove. Za originalnost naše bjelokosti govori također i *značajni ornamentalni obrub rukava haljine Bogorodice,*[49] kojega ne nalazimo kod Bogorodice iz Lorscha.

Sve u svemu uzevši, po mom mišljenju, kod našeg bjelokosnog diptiha iz Galerije Jugoslavenske akademije u Zagrebu radi se o jednoj zanimljivoj *ottonskoj varijanti* iz kasnog X. ili iz početka XI. stoljeća izrađenoj izravno prema poznatom karolinškom djelu ili prema crtežu

toga korolinškog djela t. zv. Ada-grupe t. j. prema liku Krista i Bogorodice sa srednjih reljefnih pločica peterodjelnih bjelokosnih korica evangelijara iz Lorscha — dakle se radi o djelu koje u vezi svoga nastanka pored izrazito karolinških oznaka nosi na sebi također već i izvjesne stilske karakteristike t. zv. ottonske umjetnosti X. i početka XI. stoljeća, prožete bizantskim, a djelomično i inzularnim irsko-anglosaksonskim elementima. Bjelokosni diptih u Galeriji Jug. akademije u Zagrebu predstavlja prema tome umjetničko djelo ranog srednjeg vijeka iz oblasti sitne, reljefne plastike, izrađeno po svoj prilici u jednoj od benediktinskih radionica (Reichenau?, Trier?) tadanjeg ottonskog carstva od rezbara bjelokosti, koji je već govorio jezikom rane romantike.

BILJEŠKE

[1] Catalogo della mostra degli avori dell'alto medio evo. 2ª edizione. Ravenna 1956, str. 91/92, N. 81, fig. 133—134.

[2] I. Kršnjavi, Byzantinski dyptichon u Strosmajerovoj galeriji, Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt, god. II. (Zagreb 1886), str. 14—20 s repr. i I. Kršnjavi, Još nešto o byzantinskom dyptichonu, Glasnik ..., god. II. (Zagreb 1886.), str. 54.

[3] E. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Les ivoires. Paris 1896, str. 152, bilj. 1.

[4] A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.—XI. Jahrh. (Berlin 1914). I. str. 14. Nr. 15, 16, tab. 9.

[5] Fr. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952², str. 96, pod br. 223: »Die fast gleiche Tafel mit Christus in Zagreb (Goldschmidt, Elfenbeinsk. I. S. 14, Nr. 15, Taf. 9) sowie der Madonna der Londoner Tafel (Nr. 224) ebenfalls in Zagreb (Goldschmidt, Elfenbeinsk. I, Nr. 16, Taf. 9) *sind wohl neuere Fälschungen.*« — Ovaj svoj sud o dvjema bjelokosnim pločicama iz Zagreba, Fr. Volbach je u jednom svome saopćenju direktoru Izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka u Raveni prof. G. Bovini-u promjenio u tom smislu, da bi spomenute dvije bjelokosti mogle biti autentične (»*possono essere autentici*«). Vidi G. Bovini, La mostra degli avori dell'alto medioevo a Ravenna. (Bollettino d'arte, god. XLI. Roma 1956, str. 333.)

[6] I. Kršnjavi, Byzantinski dyptichon ..., str. 16.

[7] Kralj Franjo Josip I. imenovao je Strossmayera 18. XI. 1849. biskupom đakovačkim, pa je on nakon toga 8. IX. 1850. bio posvećen, a 29. IX. 1850. instaliran u Đakovu. (Znameniti i zaslužni Hrvati, Zagreb 1925, str. 249.)

[8] Vidi o tim falsifikatorskim atelierima u djelu O. Pelka, Elfenbein. Berlin 1923², str. 333.

[9] J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien, Wildpark-Potsdam 1933, str. 86.

[10] A. Goldschmidt, o. c., I (Berlin 1914), str. 6 ss., 23 ss., 38 ss.

[11] R. Hinks, Carolingian Art, London 1935, str. 119/120.

[12] R. Hinks, o. c., str. 119.

[13] J. Baum, o. c., str. 86.

[14] Značajke rukopisa (minijatura) Ada-grupe kao i popis spomenika daje A. Boeckler u svome djelu »Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit«, Leipzig 1930, str. 24—26. Središte iz kojeg su proizašli ovi Ada-rukopisi je neodredeno. To svakako mora da je bio jedan skriptorij, koji je stajao u vezi sa dvorom Karla Velikoga, ali mjesto toga skriptorija se mnogo mijenjalo za vrijeme Karla Velikoga. Kao središta toga skriptorija predlagala su se slijedeća mjesta: Aachen, Trier, Fulda, Metz i Lorsch, a ta činjenica odrazuje samo vjerojatnost, da je škola bila smještena u rajnskom dijelu Karlova carstva.

[15] R. Hinks, o. c., str. 120.
[16] R. Hinks, o. c., str. 120/121.
[17] Ibid., str. 121.
[18] J. Baum, o. c., str. 87. — Vrlo je informativno, kratko i sažeto izlaganje H. Pictona, kada govori o zajedničkim značajkama minijatura i bjelokosti Ada-škole: »Lica su često mladenačka, a modelacija blaga i zaobljena. (U Godescalcovu evangelijaru ipak su evanđelisti bradati.) Kosa je u minijaturama blago valovita, a *u bjelokostima* je jako valovita ili kovrčasta. Strane nosnica su pune, te teže kao u našoj ilustraciji (naime Kristu u Godescalcovu evangelijaru) za tim da donji dio nosa izgleda širok. Donja usna je modelirana u formi polumjeseca, a gornja usna iskače nešto naprijed. *U bjelokostima* kosa sakriva čitavo uho ili gotovo čitavo uho osim donjeg dijela. Na Kristu u Godescalcovu evangelijaru vidi se samo donji dio uha, ali općenito govoreći *u minijaturama ove škole za razliku od bjelokosti vidi se cijelo uho.* Prsti i palci su često na vrhu svinuti prema gore (natrag). Modelacija tijela je, općenito govoreći, mekana i zaobljena. Draperija je dana u antiknoj maniri uz strogo linearni elemenat u tretiranju nabora. U valovitoj ili zigzag liniji ruba haljina vidi se reminiscencija škole Hautviller i Utrechtskog psaltira.« (H. Picton, Early German Art and its Origins, London 1939, str. 86.)
[19] R. Hinks, o. c., str. 196. — Detaljni opis i literaturu za bjelokosne korice iz Genoels-Elderena vidi u Catalogo della mostra degli avori dell'alto medio evo. Ravenna 1956, str. 86/87. (N. 75, 76, fig. 126, 127.)
[20] J. Baum, o. c., str. 87/88, sl. 75, 76; O. Pelka, Elfenbein, Berlin 1923², str. 94—96; Catalogo della mostra..., Ravenna 1956, str. 90/91. N. 80, fig. 132 (sa opisom i naznakom literature).
[21] Fr. Volbach, o. c., str. 96.
[22] O. Pelka na kraju svoga kratkog opisa ovih peterodjelnih korica iz samostana sv. Nazarija u Lorschu osvrće se na dekor lukova arkada slijedećim riječima: »In dem Schmuck der Arkadenbögen tritt ein bisher noch nicht beobachtetes Ornament auf: eine etwas ängstlich behandelte Ranke aus Akanthuspalmetten, deren Mittelblatt sich mit der Spitze um einen konzentrisch laufenden runden Steg wickelt.« (O. Pelka, o. c., str. 97.) — Detaljniji opis i analizu ovih karolinških peterodjelnih korica knjige s opširnom naznakom literature vidi kod Fr. Volbacha, o. c., str. 96, nr. 223, 224, Taf. 62.
[23] J. Baum, o. c., str. 95, 126, sl. 113, 114, i H. Picton, o. c., str. 88, pl. LX. 1, 2 »Majestas«, str. 94, pl. LXVIII, 1—3. Gero-kodeks nalazi se na početku formiranja t. zv. reichenauskog stila, koji stvarno kasnije postaje vodeći stil u umjetnosti ottonske epohe. Inicijali Gero-kodeksa svojom bogatom vegetabilnom ornamentikom nastavljaju alemansku tradiciju karolinške škole u St. Gallenu. (A. Schardt, Das Initial. Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters. Berlin 1938, str. 101, sl. na str. 103.)
[24] Catalogo della mostra degli avori.., Ravenna 1956, str. 86.
[25] A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, str. 237, i tab. XXVII. 1 (Ravena, baptisterij ortodoksnih). Ovaj ikonografski tip Krista, koji gazi po lavu i zmaju i ilustrira Psal. 91 (Vulg. 90) v. 13, ulazi u Grabarov kršćanski ciklus, te simbolički predstavlja sliku pobjede nad smrću. (A. Grabar, o. c., str. 195.)
[26] J. Baum, o. c., str. 61—63, sl. 63.
[27] F. Saxl, The Ruthwell Cross, England and the Mediterranean Tradition, Oxford 1943, str. 1 ss., str. 7—15 (Mediterranean Models).
[28] H. Focillon, L'art des sculpteurs romans, Paris 1931, str. 63—76.
[29] Fr. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1941², sl. 73.
[30] R. Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei, Augsburg 1929, sl. 64.
[31] A. Venturi, Storia dell'arte italiana, vol. I, Milano 1901, fig. 198.
[32] P. Toesca, Storia dell'arte italiana, Il medioevo, I, Torino 1927, sl. 149.
[33] L. Réau, La miniature, Melun 1946, str. 84 i sl. 28.
[34] C. R. Morey, Medieval Art, New York 1942, str. 197.
[35] Na pr. mozaik u konhi apside crkve Hosios David u Solunu iz V. st. ili Transfiguracija (mozaik) u apsidi crkve sv. Katarine na Sinaju iz VI. st. (S. Bettini, La pittura bizantina, I mosaici I. Firenze 1939, sl. na str. 32 i sl. na str. 42.)

[36] A. Venturi, o. c., vol. II, sl. 204 i 212.

[37] R. Hinks, o. c., str. 144.

[38] Vidi lice Krista u sceni »Preobraženja« (M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Berlin 1929, sl. 308) i lica evanđelista u evangelijaru Ottona III. (H. Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912, sl. 70—73.)

[39] Vidi H. Picton, o. c., tab. LIX/2.

[40] M. Hauttmann, o. c., sl. 305.

[41] Ibid., sl. 323.

[42] Vidi također evanđelje iz Bamberga, München Cod. lat. 4454. H. Picton, o. c., tab. LXXI/1.

[42a] Usp. echinus kapitelâ kanonske ploče Harley-evangelijara u British Museumu u Londonu. R. Hinks, o. c., tab. XXIII, str. 200.)

[43] A. Schardt, o. c., sl. na str. 103.

[44] O. Pelka, o. c., str. 97—98, sl. 59.

[44a] A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Königstein i. Taunus, 1952, sl. 24, 25 i str. 77.

[45] R. Hamann-M. Lean, Frühe Kunst in Westfränkischen Reich, Leipzig 1931, sl. 56. — Isti motiv kratkog, samo spiralno oblikovanog, pramena kose nadovezanog na veliku kovrčicu na lijevoj i desnoj strani vrata, nalazimo također i kod lika Krista na prijestolju na zlatnom antependiju münstera u Aachenu, koji je izrađen u posljednjoj četvrtini X. st. (Vidi M. Hauttmann, o. c., sl. 229 i str. 710.)

[46] R. Hinks, Carolingian Art, London 1935, str. 145.

[47] R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst. Reutlingen 1926, sl. 36.

[48] Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, American Journal of Archaeology, vol. XLII (1938), nr. 2, str. 222 ss., 226, i fig. 2.

[49] Slični, naime, ornamentalni motiv malih trokuta i rombova providenih u sredini točkom, susrećemo u karolinškoj epohi na zavjesama u pozadini vladarskog prijestolja na jednoj minijaturi u psaltiru Karla Ćelavog, koji datira oko 860. godine (Paris, Nac. biblioteka lat. 1152 f, 3 v.). Vidi J. Cain, Les manuscrits à peintures du VII[e] au XII[e] siècle, 2 ed. Paris 1954, pl. X, No. 52, i str. 27. — U kasnijoj ottonskoj epohi nalazimo isti takav ornamentalni motiv samo bez točkice u trokutima i rombima postavljenim između dvostrukih traka na donjem rubu odjeće lika sv. Mauricija na jednoj bjelokosti (Milano, Zbirka Trivulzio), koje postanak datira između 967. i 973. godine, dakle iz vremena koje je blizo nastanku našeg diptiha. (Vidi R. Berger, o. c., str. 49/50, sl. 30.) Međutim, potpuno identični ornamentalni motiv sa onim kod naše Bogorodice, nalazim na srednjem rubu gornjeg dijela plašta bjelokosne Madone Nicopoie u Mainzu (Städt. Museum). A. Goldschmidt povezuje ovu bjelokost sa trierskom Ada-grupom i datira u sredinu XI. st. (Vidi H. Picton, o. c., tab. LXXXIII, 3, tekst str. 113, i J. Baum, o. c., sl. 132 i tekst na str. 150.) Najposlije taj isti ornamentalni motiv samo u podvostručenom obliku javlja se već ranije na znatno proširenim krajevima rukava kod Bogorodice koja personificira Crkvu na jednoj bjelokosnoj ploči u Metropolitan muzeju u New Yorku, koju A. Goldschmidt klasificira kao karolinško-ottonsku. (Vidi noviju reprodukciju te bjelokosti u djelu A. Malrauxa, Le monde chrétien, Paris 1954, sl. 53.)

Résumé

LE DIPTYQUE MÉDIÉVAL EN IVOIRE DE LA GALERIE DE L'ACADEMIE YOUGOSLAVE DE ZAGREB

La Galerie de l'Académie Yougoslave des Sciences et des Beaux Arts possède, dans la donation de son fondateur Josip Juraj Strossmayer, deux plaquettes en ivoire d'égale dimension (23 cm de hauteur, 10 cm de largeur) en forme de diptyque, probablement parties de la couverture d'un livre. Au milieu de l'une d'elles est représenté, sous une arcade, la figure imberbe du Christ vêtu d'une tunique et enveloppé d'un pallium, bénissant selon le «rite grecque», ses pieds nus posés sur un lion et un dragon (selon les paroles du psaume 90, vers 13), et sur l'autre, également dans l'encadrement d'une arcade, la Vierge sur le trône, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. La VI-ème édition du Catalogue de la Galerie Strossmayer indique que ces deux plaquettes en ivoire appartiennent à l'art byzantin du IX-ème ou du X-ème siècle. Cette indication est vraisemblablement basée sur l'opinion du professeur I. Kršnjavi qui les a étudiées le premier. Cependant, à la fin du XIX-ème et au commencement du XX-ème siècle, l'authenticité du diptyque de Zagreb a été mis en doute dans les travaux des érudits étrangers; les uns (dont E. Molinier) le considéraient comme un faux, exécuté d'après les plaquettes centrales de la reliure en ivoire à cinq compartiments de l'évangéliaire de Lorsch, datant du IX-ème siècle (se trouvant aujourd'hui au «Museo Sacro della Biblioteca Vaticana» à Rome et à «Victoria and Albert Museum» à Londres), les autres (dont A. Goldschmidt) y voyaient l'oeuvre d'un contrefacteur, particulièrement adroit et raffiné. Le fait que les deux plaquettes en ivoire se trouvaient à l'archevêché de Đakovo déjà avant la fameuse époque des faux en oeuvres d'art anciennes (particulièrement en ivoire et en émail) qui a eu lieu en Allemagne (Cologne, Aix-la-Chapelle), n'a pas été pris en considération. L'idée du soit-disant faux a été rejetée récemment (en 1956) par l'Exposition de l'ivoire du Haut Moyen Age à Ravenne dont le Catalogue indique, sous le No 81, fig. 133 et 134, le diptique de Zagreb comme oeuvre carolingienne du début du IX-ème siècle. Cependant l'auteur de cette article n'est pas d'accord sur cette date, proposée par le professeur G. Bovini.

En étudiant le diptyque de Zagreb et en analysant avec attention son côté formel et iconographique dans la confrontation avec les reliefs des plaquettes centrales du pentaptyque d'ivoire dans les collections de Rome et Londres, qui ont vraisemblablement servi au sculpteur du diptyque de Zagreb, soit elles-mêmes en tant qu'original, soit un bon dessin fait d'après l'original — l'auteur a constaté qu'en dehors des éléments typiquement carolingiens on y trouve un certain nombre de détails et des motifs fort intéressants se distinguant nettement, étant même entièrement différents de ceux que nous voyons dans les ivoires carolingiens ce qui, par le caractère du style et par le langage plastique, confirme la date du diptyque de Zagreb, proposée par l'auteur à savoir, *la fin du X-ème ou le commencement du XI-ème siècle* et nullement le commencement du IX-ème siècle. L'auteur trouve les sources et les modèles de tous ces détails, éléments et motifs dans les miniatures continentales (carolingiennes et othoniennes) et insulaires, bien plus anciennes (irlandaises et anglosaxonnes) ainsi que

dans les oeuvres appartenant à ce qu'on appelle le style de Reichenau de l'époque othonienne et qui résultent de l'imitation des oeuvres carolingiennes.

Se référant au fait que le célèbre Codex Gero (Darmstadt, Landesmuseum) datant des années 70 du X-ème siècle copie, en modifiant sensiblement, les miniatures de son modèle — l'évangéliaire carolingien de Lorsch — l'auteur suppose la possibilité qu'à la même époque ou un peu plus tard on a pu avoir l'idée de copier également certaines parties du pentaptyque d'ivoire (aujourd'hui à Londres et à Rome) du même évangéliaire de Lorsch et le résultat matériel de cette idée pourraient bien être les plaquettes en ivoire de Zagreb qui représenteraient, par conséquent une intéressante modification de la célèbre oeuvre carolingienne, exécutée à l'époque othonienne, c'est à dire, *une oeuvre carolingienne-othonienne originale*, parvenue jusqu'à nous.

Les motifs, les éléments et les détails qui parlent en faveur *de l'originalité du diptyque de Zagreb et de la fin du X-ème siècle* comme date de son origine sont les suivants: Le motif caractéristiques de *l'enfoncement de l'abaque et de l'entrée de l'arc dans le noyeau du chapiteau* que nous rencontrons déjà dans certaines miniatures de l'école carolingienne «Ada» sous une forme atectonique très accentuée (par ex. la miniature avec la figure de l'évangeliste Mathieu dans l'évangéliaire de l'abbaye Saint-Médard à Soissons, environ 827) — et que nous rencontrons beaucoup plus tard, dans le dernier quart du X-ème siècle, dans un évangéliaire othonien d'Aix-la-Chapelle sous une forme un peu atténuée et presque identique à celle du diptyque de Zagreb. Sur nos plaquettes d'ivoire apparaît, en plus, *une forme de colonnes et de chapiteaux toute différente* de celle qui se trouve sur les plaquettes d'ivoire du milieu de la couverture de l'évangéliaire de Lorsch. Ainsi, par exemple, *les chapiteaux à deux plans* évidents sur la plaquette de Zagreb avec la figure du Christ, font penser au même phénomène, particulièrement affectionnée, des miniatures de l'école de Reichenau du X-ème et du commencement du XI-ème siècle, cependant que le curieux détail *des feuilles qui s'incurvent en volutes et en crochets* sur les chapiteaux ainsi que les prolongements végétaux des arcades du diptyque de Zagreb, parlent en faveur du X-ème siècle comme date de son origine. (Cf. le détail de l'ornement végétale de l'initiale Q de l'évangéliaire d'Othon III.) *L'ornement d'acanthe de forme particulière de l'arc* sous lequel se tient le Christ est une indication en faveur du diptyque de Zagreb. Il diffère de l'ornement semblable sur la plaquette d'ivoire à Rome et il ressemble beaucoup, il est presqu'identique à l'ornement d'acanthe qui sert de cadre à un ivoire carolingien de la dernière époque, faisant partie du «groupe Ada» de Berlin (IX-ème—X-ème siècle). Un ornement végétal (d'acanthe) servant de cadre, presqu'identique, apparaît, dans le dernier quart du X-ème siècle, également sur les miniatures de l'école de Reichenau (dans l'évangéliaire de Poussay par exemple, aujourd'hui à Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10514). La différence entre l'original carolingien de Rome et de Londres où à la figure du Christ et de la Vierge les boucles de cheveux ou bien le bord du bonnet couvrent entièrement l'oreille, régulièrement placée, sauf la partie inférieure à peine perceptible, et le diptyque de Zagreb est que *les oreilles* y sont, au contraire, entièrement dégagées, *collées frontalement à la figure, à la hauteur des yeux*. L'auteur trouve l'analogie la plus proche pour la position des oreilles par rapport à la figure sur les miniatures du style de Reichenau de l'époque othonienne, surtout dans les figures peintes en

face (par exemple, la figure de l'empereur Othon III. dans son évangéliaire de Munich). Selon l'opinion de l'auteur, dans ce même détail ainsi que dans les autres détails du visage, surtout dans *la façon particulière du dessin des yeux, du nez et de la bouche,* on retrouve également certains éléments et certaines reminiscences du style calligraphique des miniatures insulaires (hiberno-saxonnes) du haut Moyen Age. Contrairement au modèle carolingien (Rome, Londres), *la longueur exagérée des doigts tendus,* caractéristique pour le style de Reichenau, appliquée à toutes les trois figures du diptyque de Zagreb, présente également un élément en faveur de l'époque ultérieure de l'origine de notre ivoire. L'auteur estime cependant que, pour déterminer l'authenticité des plaquettes d'ivoire de Zagreb ainsi que pour fixer l'époque de leur origine, le détail particulièrement important est *le traitement des cheveux du Christ.* En effet, à la dernière boucle, à gauche et à droite du cou du Christ, s'ajoute une tresse, tombant le long de l'épaule, et qui se termine sur le bras gauche et sur le bras droit par *une mèche de cheveux plate* et c'est par ce détail original que le Christ de Zagreb diffère encore davantage du Christ de l'ivoire de Rome où ce détail n'existe pas. L'auteur trouve un motif semblable où l'on ajoute une mèche de cheveux, peignée à plat, à la dernière boucle sur les épaules, de même que le motif des oreilles «isolées» et placées frontalement, à la hauteur des yeux, dans la figure du même thème iconographique, gravée sur une plaquette d'argent, à savoir, sur le dos de la couverture de l'évangéliaire de Poussay, oeuvre de l'école de Reichenau de la fin du X-ème siècle (Paris, Cabinet des médailles) — par conséquent de l'époque toute proche de celle du diptyque de Zagreb. *L'élément caractéristique de l'époque byzantine moyenne* (X-ème—XI-ème siècle) est représenté sur les plaquette d'ivoire de Zagreb par la *croix bordée d'un rang de perles* sous forme d'un nimbe en éventail entourant la tête du Christ et par *la position des pieds de la Vierge* (avec le pied droit en retrait et le pied gauche légèrement avancé), entièrement opposé à la position des pieds de la Vierge de l'ivoire de Londres. *L'ornement caractéristique de l'ourlet des manches de la robe de la Vierge* que nous ne retrouvons pas sur l'original carolingien de Londres témoigne également en faveur de l'originalité de notre diptyque.

En partant de tous ces détails et de tous ces éléments de style (en majeure partie othoniens et carolingiens, byzantins et hiberno-saxons) *l'auteur conclut* que le diptyque en ivoire de la Galerie de l'Académie Yougoslave de Zagreb représente *une variante othonienne de la fin du X-ème ou du commencement du XI-ème siècle,* exécuté d'après la célèbre oeuvre carolingienne directement ou d'après un dessin de cette même oeuvre, à savoir, d'après la figure du Christ et de la Vierge des plaquettes centrales du pentaptyque en ivoire de la couverture de l'évangéliaire de Lorsch se trouvant actuellement à Rome et à Londres.

BRONZANI KRSTOVI - RELIKVIJARI IZ RANOG SREDNJEG VEKA U BEOGRDASKIM ZBIRKAMA

S. Radojčić, Beograd

Poslednjih godina dospeo je u beogradske zbirke znatan broj krstova-relikvijara. Ne želeći da do detalja obradim sav materijal iz jugoslovenskih muzeja, pokušaću da se ovom prilikom zadržim samo na nekim primercima koji dosta jasno osvetljavaju izvesne probleme koji su u radovima sa inače bogatom dokumentacijom, čini mi se, prilično bez razloga komplikovani.

Opširnu studiju o vizantiskim naprsnim krstovima iz ugarskih nalazišta dala je nedavno Magda von Barany-Oberschall, ne znajući, nažalost, za stariju studiju Krste Mijateva o istom materijalu iz Bugarske.[1] Publikujući 1933 godine jedan zlatan krstić, koji ne pripada strogo grupi palestinskih krstova, A. M. Ammann, prikupio je najpotpuniju literaturu o celom pitanju.[2]

Novi beogradski krstovi ne pretstavljaju neke posebne tipove u već poznatom materijalu, ali se pojedini primerci toliko odlikuju svojom očuvanošću, da po toj osobini spadaju među najlepše egzemplare ranih bronzanih krstova na Balkanu i u području Podunavlja. Od svih ispitivača ovog materijala M. Barany-eva se najviše pozabavila pitanjem topografije nalazišta. U tom pogledu beogradski krstovi pružaju zanimljive podatke — za mnoge se tačno zna gde su pronađeni.

Nepoznavanje materijala iz Bugarske koji je pre više od trideset godina publikovan, navelo je Barany-evu na nekoliko očevidno netačnih zaključaka. Sam naslov studije Barany-eve ne izaziva naročito poverenje: Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden. Pre svega, krstovi — u pretežnoj većini — nisu vizantiski, a još manje bi se smelo reći za sav ugarski materijal da je iz ugarskih nalaza, tj. mađarskih grobova, naselja itd. i da pripada vremenima između X i XII veka, kao što se ističe na nekoliko mesta.

Beogradski krstovi jako dovode u pitanje osnovne teze Barany-eve, ne zbog toga što bi oni imali neke specifične tehničke ili stilske osobine, već naprotiv, što se oni sasvim jasno uključuju i u mađarski i u bugarski materijal. Razume se da je veoma teško pretpostaviti da je jedan krst iz Mađarske zaista iz ugarskog nalaza kada se skoro identični krst pojavljuje i u jednom nalazištu u Dalmaciji — i kad oba krsta sigurno pripadaju vremenima pre X veka.

Beogradski krstovi samo po svom opštem tipu pripadaju vrsti krstova-relikvijara, ali se oni međusobno znatno razlikuju hronološki, stilski i ikonografski. Kao najstariji i stilski veoma čisti primerci ističu se dva krsta. Prvi, iz privatne zbirke Lederer, pronađen u južnom delu Srbije, dobro je očuvan, ima obe strane: na licu raspetoga Hrista u kolobionu, na naličju Bogorodicu-Orantu i četiri medaljona sa poprsjima jevanđelista (sl. 51, 52). Krst je visok 8,9 sm., širok 5,5 sm.; ozleđen je neznatno na reversu dole, ispod medaljona jevanđeliste Marka. Reljef na licu jako potseća na reljef poznatog zlatnog krsta iz vatikanske rizninice

Sl. 51. Krst iz zbirke Lederer, avers

Sl. 52. Krst iz zbirke Lederer, revers

kapele Sancta Sanctorum.[3] Stav raspetoga Hrista sa lako pognutom glavom skoro je identičan na oba krsta; široki četvrtasti izrez na prsima i nabori duge haljine skoro su isti. Tabla u obliku pisma, krstasti završetak gornjeg kraka identični su; na istom mestu nalaze se sunce i mesec — sa tom razlikom što je na vatikanskom krstu sunce zrakasto, a na beogradskom kružnog oblika. Naivno umanjeni likovi Bogorodice i apostola Jovana na beogradskom krstu jako su istrveni. Natpisi ispod horizontalnih krakova krsta na beogradskom primerku nisu naročito čitki, ali se mogu razrešiti. Ispred Bogorodice stoji: ιΔεονοcον, ispred Jovana: ιΔεονοcs. Majstor je pogreškom stavio dva puta isti tekst: *ἴδε ὁ υἱός σου . . .* (Jovan, XIX, 26), mesto da stavi taj tekst samo ispred Bogorodice, a ispred Jovana: *ἰδε ἡ μήτηρ σου . . .* (Jovan XIX, 27) kao što obično stoji na ostalim krstovima.[4] Isti natpis pojavljuje se i na ikonografski mlađim ikonama Raspeća sa obnaženim Hristom; naprimer, na sinajskoj ikoni koju Sotiriu publikuje na tabli XXVI.[5]

Na reversu istog beogradskog krsta u sredini je reljef stojeće Bogorodice-Orante. U kracima krsta smešteni su medaljoni sa poprsjima jevanđelista: na gornja tri kraka dobro se raspoznaju: pored Mateja M, pored Luke Λ i pored Jovana I; donje M, uz Marka, kao da nije ni bilo ugravirano. Oba reljefa na aversu i reversu, zajednički se često pojavljuju na krstovima ovog tipa. Kao najbliže paralele navodim dva krsta iz Sofiskog muzeja, brojeve 54 i 55 — po numeraciji Mijateva. Bugarskim

Sl. 53. Krst Gradskog muzeja u Pančevu

Sl. 54. Krst iz Ljubičevca kod Kladova (Nar. Muzej, Beograd)

krstovima sasvim su bliski i po načinu izrade naličja krstova koje Barany-eva publikuje pod brojevima 61 i 63 c. Ako se beogradski krst uporedi sa navedenim bugarskim i ugarskim paralelama upada odmah u oči, da je beogradski primerak znatno viših umetničkih kvaliteta. Krupni potezi i sigurno modelovanje odaju ruku rutiniranog zanatlije; orijentalno poreklo ovog primerka očevidno je. Beogradski krst više deluje sirski nego i spomenuti zlatni vatikanski krst koji na reversu ima mesto Orante Odigitriju. Kao i većina ovog materijala, ni beogradski krst iz zbirke Lederer ne može se precizno datirati. Sudeći prema najslič-

nijim datiranim primercima on pripada VII ili VIII veku. Istom tipu i istom vremenu pripada gornji deo jednog nešto manjeg bronzanog krsta iz Narodnog muzeja u Beogradu (sl. 54). Krst je pronaden u Ljubičevcu kod Kladova na Dunavu 1934 godine;[6] iako je kladovski krst manji i slabije očuvan, on po kvalitetu stila ne zaostaje iza opisanog primerka iz privatne zbirke. Istoj grupi krstova nešto grublje izrade pripada primerak iz Beogradskog muzeja (vis. 7 sm., šir. 5 sm.) od koga se očuvao samo revers sa Bogorodicom i jevanđelistima (sl. 62); ovaj beogradski krst mnogo liči na jedan nešto bolje očuvani egzemplar iz Gradskog muzeja u Kečkemetu (Barany, 61).

Znatno primitivnijoj umetnosti pripada savršeno očuvani bronzani krst beogradskog Narodnog muzeja (sl. 55 i 56) primerak koji je skoro identičan sa poznatim pozlaćenim zadarskim »krstićem opatice Čike«.[7] Oba krsta, beogradski i zadarski, vezuju se stilski za jedan krstić Sofiskog narodnog muzeja, br. 58, po numeraciji Mijateva. Teško je reći da li se ovi krstovi mogu ubrajati u originalne radove palestinskih majstora ili su to kopije susednih, možda egipatskih radionica.

Profesor Đ. Bošković pronašao je 1932 godine krst sa ugraviranom figurom sv. Đorđa, sasvim sličan jednom primerku iz vatikanskog Museo Sacro.[8] Vatikanski i beogradski krst pripadaju jako rasprostranjenoj grupi bronzanih krstova-relikvijara na kojima su likovi ugravirani. Za utvrđivanje porekla ovih krstova dosta je važna okolnost što se za oba primerka zna mesto nalaza: beogradski je Štrbaca kod Knjaževca, vatikanski iz okoline Rima (St. Stefano da Fiano). Kad se u tako udaljenim nalazištima pojavljuju skoro identični egzemplari lako se može zaključiti da su izrađivani u jednom centru. Uostalom to je već u nekoliko mahova i istaknuto. Krstovi ovog tipa pronalaženi su u znatnom broju u Smirni (oni su većinom dospeli u London i Berlin) i datiraju se u vremena između VI i VIII veka — svakako su palestinskog porekla. Krst prof. Boškovića, visok 13 sm., širok 6,3 sm., ima na prednjoj strani ugravirani krst sa udubljenjem u sredini u kome je bio ranije kamen (sl. 58). Naličje, dole odlomljeno, ima u sredini poprsje sv. Đorđa kao oranta (sl. 57); iznad glave je ugravirano: ΘΕΟΡΓΙΟΣ, a na levom kraku, u tri reda: ΗΗ | ΚΟΛ | ΑΟϹ. Za ove krstove tipična je crta da se natpisi na njima ne odnose uvek na likove i da se često uz jedan lik stavljaju po dva imena, naprimer, Đorđe i Nikola, Đorđe i Pavle itd. Upada u oči i to da se na njima — u natpisima — obično izostavlja epitet sveti. Tako naprimer, i na krstu beogradskog Narodnog muzeja (i. br. 1125, nalazište nepoznato) sa ugraviranim likom đakona sa kadionicom, stoji samo: ΙΩΑΝΝϹ[9] Ugravirani crtež, međutim, pretstavlja verovatno sv. Stefana (sl. 60); ovaj krstić jako je sličan jednom primerku iz Smirne koji se sada nalazi u Britanskom muzeju.[10]

Sasvim naivni ugravirani crteži istog tipa, na kojima su se lica pretvorila u geometrizovani znak, kruškoliku konturu sa šestokrakim krstom u sredini, javljaju se istovremeno — u jako sličnim varijantama — u Mađarskoj, Makedoniji, Dalmaciji i Bugarskoj.[11] Odavno poznati splitski krst (sl. 61) ima sada sasvim blisku paralelu u jednom reversu krsta iz beogradskog Gradskog muzeja (vis. 10 sm., šir. 5,8 sm.; sl. 63).

Sl. 55. Krst broj 2121, avers (Nar. Muzej, Beograd)

Sl. 56. Krst broj 2121, revers (Nar. Muzej, Beograd)

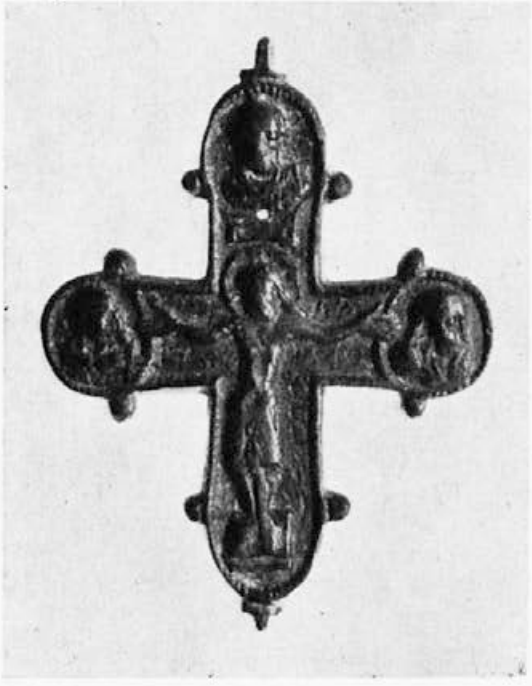
Veoma zanimljiv krst sa ugraviranim crtežima nalazi se u pančevačkom muzeju; on je publikovan već 1941 godine.[12] Očuvana je samo prednja strana na kojoj je pretstavljena Bogorodica sa Hristom; Bogorodica je signirana iznad glave kao: ΜΗΡΗΡΥ (sl. 53). V. Mošin je već ukazao na sličnost ovog primerka sa jednim krstom iz Lenjingradskog Ermitaža. Jedan detalj na pančevačkom krstu naročito je dragocen: krstasti nimb malog Hrista na kome krakovi krsta izlaze iz aureole. Na

Sl. 57. Krst iz Štrbaca, revers
(Nar. Muzej, Beograd)

Sl. 58. Krst iz Štrbaca, avers
(Nar. Muzej, Beograd)

tu vrstu nimba skrenuo je u poslednje vreme naročitu pažnju profesor A. Grabar, ispitujući slikarstvo Castelseprija. Profesor Grabar pronašao je zanimljivu činjenicu: u Castelsepriju i na karolinškim i otonskim minijaturama pojavljuje se neobični krstasti nimb na kome kraci krsta prelaze kružnu konturu nimba.[13] Povodom ove konstatacije Meyer Schapiro potsetio je na slične krstate nimbove iz poznate Cotton-biblije iz Britanskog muzeja. Profesor Grabar naveo je četiri vrste krstastih nimbova sa kracima koji izlaze iz kruga. U jevandelistaru sv. Medarda, i njemu sličnim rukopisima, krst sastavljen od trostrukih zraka, ide od Hristove glave i prelazi preko kruga aureole. U Utrehtskom psaltiru isti krst označen je samo jednom linijom. U otonskoj umetnosti krst je naslikan preko površine aureole kao kompaktna masa. Na minijaturama

salzburške i regensburške škole i u Castelsepriu krst liči na krstove Utrehtskog psaltira, samo su jednostavnije linije na kraju završene kratkom crticom, kao glave eksera (»têtes de clou«). Krstasti nimb pančevačkog krsta-relikvijara pretstavlja petu varijantu krstastog nimba sa kracima koji se pružaju izvan kruga: sam nimb je shvaćen kao čvrsta masa iz koje, ili iza koje, izbijaju trostruki zraci krsta. Iako je profesor Grabar u odgovoru Meyer-u Schapiro podvukao da njega zanima speci-



Sl. 59. Krst, avers
(Crkveni Muzej, Beograd)

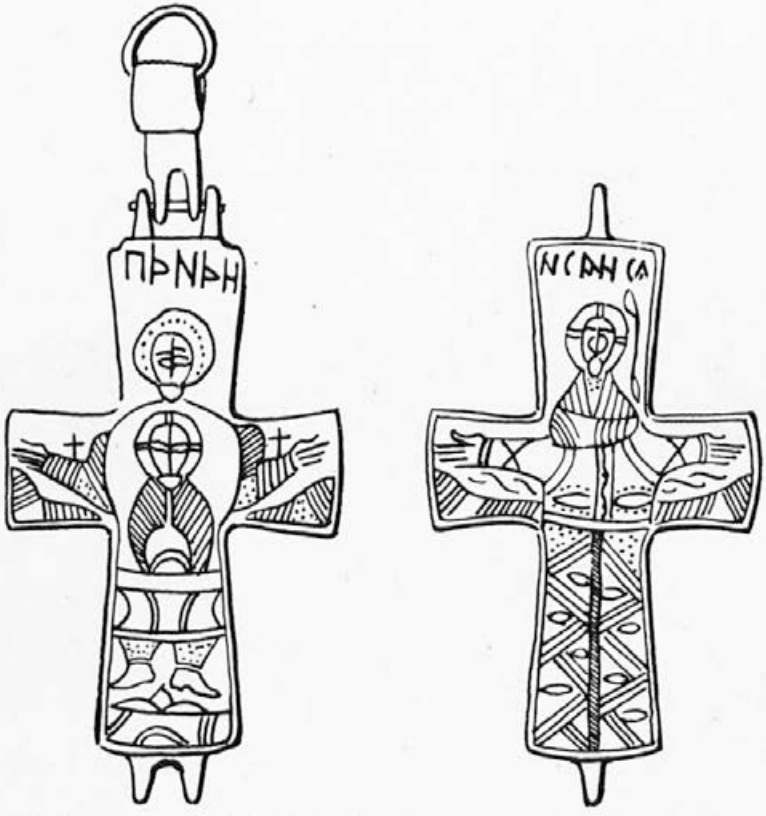
Sl. 60. Krst broj 1125
(Nar. Muzej, Beograd)

jalno nimb na minijaturama salzburške i regensburške škole, koji je identičan nimbu iz Castelseprija, ipak se iz celog problema ne mogu izlučiti ostale srodne paralele. Pančevački krstasti nimb ubedljivo se vezuje za istočnu ikonografiju i istovremeno svedoči da je on bio, negde u VII ili VIII veku, u upotrebi na predmetima umetničkog zanata verovatno egipatskog porekla.

Pančevački krst istovremeno pokazuje koliko su napori Barany-eve da sastavi tačnu kartu nalaza ostali nepotpuni. Beogradski podaci o krstovima — u inventaru Narodnog muzeja — pokazuju da se krstovi-relikvijari nalaze skoro isključivo na velikim saobraćajnim komunikacijama ranog srednjeg veka: ili na dunavskom putu, ili moravsko vardarskom, ili na liniji Beograd—Niš—Carigrad. Misao Barany-eve da su sve

navedene varijante krstova svedoci mađarsko-vizantiskih kulturnih veza, teško se može braniti. Protiv nje govori i datiranje materijala i izrazito nevizantisko poreklo krstova.

Možda bi se smelo pomišljati na mogućnost da su mlađi krstovi-relikvijari, koje Barany-eva u njenoj tipološkoj podeli stavlja u grupu »II«, delimično vizantiske kopije siropalestinskih originala. Od beogradskih krstova te grupe najlepši se nalazi u Muzeju srpske crkve

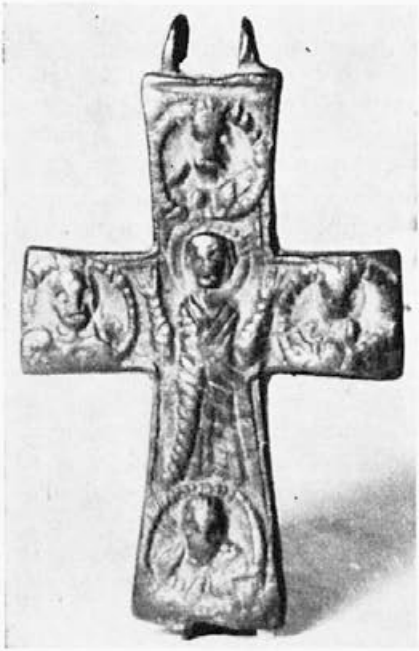


Sl. 61. Krst iz zbirke splitske katedrale (crtao Filip Dobrošević)

(sl. 59). Krst je visok 9,00 sm., širok 7,00 sm.; na gornjem kraku naknadno je probušen; na sredini je turpijom oštećen, verovatno iz radoznalosti prilikom nalaženja, da se utvrdi vrsta metala; nađen je u Beogradu, tačno mesto nalaza nije poznato — sačuvala se samo gornja ploča.

Ikonografska sadržina reljefa na ovom krstu znatno se odvaja od starije tematike. Raspeti Hristos je obnažen, on stoji dosta uspravno sa lako pognutom glavom, raširenih ruku koje su savijene u laktovima. Cela figura Hrista mnogo potseća na Raspeće vizantiskog psaltira iz Britanskog muzeja (br. 19.352, fol. 96), koje je tačno datirano u godinu 1066.[14] U gornja tri kraka krsta stavljeni su ovalni medaljoni: levo poprsje Bogorodice, desno Jovana Bogoslova, gore, verovatno, sv. Nikole;

gestovi Bogorodice i sv. Jovana skoro su identični, oboje se jednom rukom hvataju za glavu, dok drugu pružaju prema Hristu. Desno uz Hristovo telo vertikalno je ispisano: ο αγιος. Krsto Mijatev, koji je publikovao jedan krst iz istog kalupa, ispravlja natpis u: ο αγιος i čita dalje: ιω kod Bogorodice μρ θν i, uz gornji medaljon: ιηι[15] Barany-eva donosi na tabli 73 dva primerka koja su skoro identična sa sofiskim i beogradskim. U zbirci A. S. Uvarova postojalo je dvadesetak sličnih krstova, nažalost nedatiranih i bez podataka o poreklu.[16] Na očuvanom



Sl. 62. Krst iz nepoznatog nalazišta, revers (Muzej grada Beograda)

Sl. 63. Krst iz nepoznatog nalazišta, avers (Muzej grada Beograda)

krstu iz Kluža (Barany, 73 a, c) vidi se kakav je bio revers beogradskog krsta iz crkvenog muzeja: stojeća Bogorodica Odigitrija i tri poprsja u gornja tri kraka. Meni se čini da je Mijatev krst br. 49 omaškom odvojio od br. 64; ako bi se kontrolisale mere obe pločice možda bi se pokazalo da one pretstavljaju avers i revers istog krsta-relikvijara.

Publikovani slični dalmatinski krst i primerak crkvenog muzeja u Beogradu teritorijalno se veoma dobro uključuju u prostor između Ugarske i Bugarske, pokazujući istovremeno da se masovna produkcija krstova-relikvijara ove vrste širila na znatno većim područjima.[17] Svi ovi primerci spadaju u grupu tačno istih krstova koji se nalaze u Rumuniji (kod Kluža), u Bugarskoj (primerci sofijskog muzeja) i u Rusiji (krst iz Herzona, sada u Ermitažu).

Datiranje ovih mlađih krstova jako je neodređeno. Barany-eva ih stavlja u vremena između X i XII veka. Meni se čini da najstariji krstovi ove vrste, u potpuno razvijenom obliku pripadaju XII veku — međutim slični tipovi se kasnije dugo ponavljaju i variraju u vizantiskim i ruskim radionicama. Ovi liveni krstovi (po podeli Barany-eve grupa II) mogu se nešto određenije datirati kad se pojave na njima pojedinosti koje se nalaze na bogatijim primercima u skupljem materijalu, na krstovima koji pripadaju remekdelima vizantiskog zlatarstva. Tako, naprimer, liveni pozlaćeni krst iz kolekcije Uvarova N° 103 — stilski jako blizak beogradskom krstu iz crkvenog muzeja — ima iznad Hristove glave razvijen motiv Etimasije (sa golubom), detalj koji se javlja — u emalju — na poznatom krstu iz Cosenze.[18] Kako se sada ovaj krst sve sigurnije datira u XII vek, mogli bi se i naši krstovi »grupe II« datirati u isto stoleće. Inače je već Barany-eva pokazala do kojih se vremena, u dublju prošlost, može pratiti prototip krsta sa kružnim medaljonima na kraju.

Beogradski krst iz crkvenog muzeja vezuje se za niz mlađih krstova koji se ne bi mogli svi smatrati palestinskim. U kolekciji krstova A. S. Uvarova bilo je nekoliko primeraka, sa raspetim Hristom i kružnim medaljonima na krajevima krakova, koji su nastali u Rusiji, a koji su skoro identični sa srodnim paralelama iz Beograda, Bugarske, Mađarske i Rumunije. Da su neki od krstova ovoga tipa rad ruskih majstora najbolje pokazuju primerci sa ruskim natpisima.[19] Izgleda da je jedino u Rusiji nastavljena masovna izrada ovih krstova u domaćim radionicama do prvih stoleća Novog veka. Jedan od tih ruskih krstova pronađen je na Siciliji u okolini Gele — sada je u Antikvariju u Geli.[20]

Niti u našim krajevima, niti u Bugarskoj, ni u Mađarskoj nema kasnijih varijanta koje bi se mogle vezivati za lokalne majstore. Po svemu bi se smelo zaključiti da su palestinski krstovi na Balkanu i u Podunavlju zaista krstovi hodočasnika.[21] Kad su masovne posete Hristovom grobu početkom XIII veka prestale, ne pojavljuju se više ni palestinski krstići. Ako bi se poznata poslanica sv. Save igumanu Spiridonu prihvatila kao autentična, kao i njeno datiranje u 1233 godinu, tada bi u njoj imali najstariji srpski opis uspomena koje se donose sa Hristova groba: krstić (крьстьць) pojas, ubrus i kamičak.[22] Možda su primerci, slični onome iz beogradskog crkvenog muzeja, bili poslednji palestinski krstovi koji su dospeli u srpsku srednjevekovnu sredinu. Bez obzira na pitanje autentičnosti poslanice Spiridonu, smelo bi se pretpostaviti da su ugledni srpski poklonici Hristovom grobu još prvih godina XIII veka donosili palestinske krstove relikvijare koji su po svom opštem izgledu pripadali tipovima naprsnih krstova koji su se održavali stolećima, od VI do početka XIII veka.

Starina palestinskih krstova na Balkanu i u Podunavlju, njihovi oblici i mesta na kojima se pronalaze pokazuju, da se na našem zemljištu, kao i u susednim zemljama u Bugarskoj i Ugarskoj, kopije palestinskih krstova nisu nikada izrađivale. Kasnije veze Srba sa Palestinom bile su česte i plodne, ali one, izgleda, nisu mnogo uticale na razvoj umetničkog zanata, već znatno više na monumentalnu umetnost, naročito na slikarstvo.

PRIMEDBE

[1] Barany-Oberschall von M., Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden, Forschungen für Kunstgeschichte und christl. Archäologie, Mainz, 1953, str. 207 — 251. O bugarskim krstovima: Миятев. Кр., Палестински кръстове в България, Годишник на Народния Музей за 1922, str. 59—89.

[2] Ammann A. M., S. J., Eine neue Variante der Darstellung des bekleideten Christus. Miscellanea Georg Hofmann S. J., Roma, 1955, str. 21—35.

[3] Volbach F., Il Tesoro della Capella Sancta Sanctorum, Città del Vaticano, 1941, str. 18, sl. 14.

[4] Slične natpise imaju dva sofijska primerka (Миятев, o. c., str. 71 i 72-3), emaljni krstić iz Victoria and Albert Museum-a (Dalton, O. M., Catalogue of early christian antiquities of the British Museum, London, 1901, sl. na str. XIV) i emaljna stavroteka iz Metropoliten muzeja iz Njujorka (Barany-Oberschall, o. c., fig. 70).

[5] *Ωστηρίου, Γ. καὶ Μ., Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι,* 1956, fig. 26.

[6] Narodni muzej u Beogradu, I. br. 845; visina: 7,0 sm, širina: 3,3 sm.

[7] Narodni muzej u Beogradu, I. br. 2121, visina: 7,5 sm, širina: 4,0 sm, mesto nalaza nepoznato. O krstu opatice Cike cfr.: Krleža M., Zlato i srebro Zadra, str. 41, sl. 1 i 2; veličina ista 7,5 i 4,0, neodredeno datirano »najkasnije X—XI stoleće«. U katalogu: Zlato i srebro Zadra, Zagreb, 1951, Grga Oštrić, pod br. 13 opisuje Cikin krstić ne raspoznavajući Bogorodicu na reversu.

[8] I. br. 2262 u Beogradskom Narodnom muzeju, pronađen u Štrpcima, visina: 13 sm, širina: 6,3 sm. Snimak vatikanskog primerka: Barany, o. c., fig. 67, c. d.

[9] Reproduktiran u originalnoj veličini: vis.: 7,5 sm., šir.: 4,0 sm.

[10] Dalton, O. M., Catalogue of early christian antiquities, London, 1901, str. 113, N. 559.

[11] Barany, o. c., fig. 67 b; Mošin, Vl., Tri bakrena krsta relikvijara, Umetnički pregled, februar 1941, str. 55: Krst iz Crkvenog muzeja u Skoplju.

[12] Mošin, Vl., o. c., str. 54—55; vis.: 11,0 sm., šir.: 6,0 sm.

[13] Grabar, A., Les fresques de Castelseprio et l'Occident, Art du haut Moyen age dans la region alpine, Olten et Lausanne, 1954, 85—93.

[14] Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'Evangile..., Paris 1916, fig. 463, str. 592. M. vezuje ikonografiju ovih minijatura: »à la Syrie côtière«.

[15] Миятев, o. c., str. 73—74 — opis krsta br. 49.

[16] Каталог Собранія древностей графа А. С. Уварова, Отд. VII. — XI, Москва, 1908, Кресты литые, № 99—117.

[17] Karaman, Lj., Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb, 1952, str. 28, sl. 32.

[18] Каталог Собранія ..., str. 186, sl. 164. Za krst iz Kosence: Lipinsky, A., La croce smaltata del duomo di Cosenza, Brutium XIV, 1935, k. 2, 25 — meni nepristupačno, navedeno u: Archivio storico per la Cabria e la Lucania, Anno XXV (1956), fasc. I—II, Roma 1956.

[19] Naročito su zanimljivi ruski krstovi-relikvijari sada u kijevskom Državnom istoriskom muzeju. Primerci su većinom iz XII ili prve polovine XIII veka. Upor.: Рыбаков, Б. А., Прикладное искусство киевской Руси ... История Русского искусства, Том I. Москва, 1953, str. 280, 287 i 288. Krstovima »grupe II« neobično je blizak jedan kijevski primerak iz tridesetih godina XIII veka (o. c., str. 288). U ruskom materijalu pojavljuju se i sasvim neobične stilske mešavine. Za jedan krst kijevskog porekla, sa netačnim slovenskim natpisima Ribakov misli da je rad irskih monaha-misionara koji su živeli u Kijevu sve do 1242 godine (o. c., str. 280 i 291).

[20] Archäologischer Anzeiger 1954, Berlin, 1955, sl. 120, str. 682. Krst je opisan kao staroslovenski i »ne stariji od X veka«, on je, međutim, sigurno ruski i znatno mlađi, iz XIV ili XV veka. Na krstu je u sredini Raspeće, iznad Hrista anđeli, ispod njega sv. Nikita kako bije đavola; na levom kraku je poprsje sv. Vasilija, na desnom kraku sv. Grigorije. Sadržina reljefa — kao i na ostalim ruskim krstovima ove vrste — inspirisana je tekstom pohvale Hristu: „Крестъ ангеломъ слава, крестъ бесомъ язва ..."

[21] Podaci o mestu nalaženja u inventaru beogradskog Narodnog muzeja najviše ukazuju na dunavski put; I. br. 856 (Hristos u kolobionu) — Vinča, ili Ritopek; I. br. 1129 (Hristos u kolobionu, Bogorodica Oranta) — Donja Livadica, srez Požarevac; I. br. 1130 (Oranta sa četiri poprsja) — Vinča ili Ritopek; I. br. 2330 (Hristos u kolobionu) — Brestovik — to je samo deo podataka o krstovima koji se inače ne spominju u ovom članku.

[22] Ćorović, Vl., Spisi sv. Save, Beograd-Sr. Karlovci, 1928, 187—189; za kamičak sa Hristova groba upor.: Kostić, P., Crkveni život pravoslavnih Srba u Prizrenu... Beograd, 1928, str. 45; pojasevi sa utkanim imenom Jerusalima, poznati su mi samo iz kasnijih vremena, naročito iz XVIII veka.

Ilustracije ove rasprave izrađene su prema fotografijama B. Debeljakovića (sl. 34), M. Denića (sl. 62, 63) i M. Ilića (sl. 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 60).

Résumé

CROIX-RELIQUAIRES EN BRONZE DU HAUT MOYEN-AGE DANS LES COLLECTIONS BELGRADOISES

Dans le présent article, on trouve publiés quelques exemplaires de croix-reliquaires bien conservés provenant des collections belgradoises. Ces matériaux ont été étudiés en tant que travail complémentaire à ceux consacrés aux croix de ce type et provenant de Bulgarie et de Hongrie. Inconnues jusqu'à ce jour, ces pièces laissent voir nettement que toutes les croix palestiniennes qui se trouvent dans les Balkans et dans la plaine du Danube ont été importées d'Orient et qu'elles ne diffèrent nullement des autres exemplaires connus dans le vaste domaine méditerranéen, sur les côtes de la Mer Noire et même dans les pays scandinaves. Ces matériaux belgradois refutent la thèse soutenue par M. Barany-Oberschall qui a essayé de dater des croix semblables, souvent même identique, dans une époque bien plus tardive, et ceci dans le but de les rattacher à l'histoire magyare. Les pièces bulgares, que Barany n'a pas connues bien qu'elles fussent publiées dès 1922, laissent voir aisément que les conclusions de cet auteur peuvent difficilement cadrer avec les faits de l'histoire. Les matériaux provenant de Yougoslavie, de régions se trouvant dans le voisinage immédiat de la Hongrie médiévale et qui, même, en ont fait partie parfois, viennent montrer encore plus nettement l'impossibilité de dater les croix hongroises dans une époque plus tardive. Certes, les plus récentes de ces croix de type palestinien appartiennent à une époque où l'on voit naître dans le bassin danubien les premiers états hongrois et slaves, mais leur apparition, en particulier pour ce qui est des exemplaires les plus anciens, doit être fixée à une époque bien plus reculée, c'est-à-dire aux VIII[e] et IX[e] siècles.

STENSKA SLIKA V CERKVI SV. FOŠKE PRI PEROJU

Branko Marušič, Pula

Med Perojem in Mandriolom se dviga in gospoduje nad pokrajino, v kateri se izmenjavajo oljčni gaji z vinogradi, njivami in z vedno zelenim grmičevjem, cerkev sv. Foške (sl. 64). Po tradiciji, ki so jo prebivalci Peroja, črnogorski kolonisti iz 17. stoletja, prevzeli od starega (romanskega) perojskega življa, je bila sedanja cerkev sv. Foške nekoč posvečena sv. Anastaziji. V okolici sv. Foške so številna predzgodovinska, antična in zgodnjesrednjeveška arheološka najdišča.[1] Cerkev sama se v slovstvu le mimogrede omenja kot troladijska bazilika s starim pokopališčem in freskami[2] ter kot antično in starokrščansko arheološko najdišče.[3] To je malo, zelo malo, saj že bežen pogled pove, da je tu na enem mestu zbrano dragoceno gradivo, ki bo v mnogočem razjasnilo nekatera ključna vprašanja istrske starokrščanske in zgodnjesrednjeveške arheologije in umetnostne zgodovine. Prepričan sem namreč, da bo izkopavanje okoli cerkve dalo nove podatke o tipu in inventarju starokrščanskih oz. bizantinskih grobov, upam pa, da bo prišla na dan tudi starokrščanska in predromanska kamnitna cerkvena oprema, glavne rezultate pa bo, potem ko bodo že obdelani grobovi in skulptura, dala analiza arhitekture, ki spada, sodeč po dveh v mesecu avgustu leta 1956 najdenih starokrščanskih oltarnih ploščah s stopničasto okvirno profilacijo, med najstarejše ohranjene spomenike starokrščanske arhitekture v naši državi. Arhitektura te cerkve je pomembna zaradi v Istri priljubljene tlorisne zasnove: troladijska bazilika (sl. 64, 65, 66) trapezoidne oblike; v ravno začelje so vrisane tri pravokotne apside, ki so presvodene s polkupolami. Pravokotnik prehaja v polkupolo preko vogalnih tromp (sl. 67), kar je rezultat spajanja domačih (mislim na oglejsko stavbarstvo 5. stoletja v Ogleju, Istri, Dalmaciji in Noriku) in tujih (zlasti afriških in delno sirijskih) vplivov. Omenjena tlorisna zasnova se je obdržala v Istri vse do romanskega stavbarstva (pokopališčna cerkev v Svetvinčetu in cerkev sv. Sofije v Dvagradu) in vplivala preko istrskih meja mogoče tudi na stavbarsko delavnost v Pribinovi Spodnji Panoniji. Toda o tem problemu, ki je zvezan s kompleksno obdelavo številnih drugih najdišč v Istri, mislim pisati na drugem mestu,[4] rezultati dosedanjega dela pa mi že dopuščajo izraziti zgoraj navedene trditve.

Glavni predmet naše razprave je stenska slika nad triumfalnim lokom srednje apside (sl. 66, 68), po svoji ikonografiji in stilu spada

med spomenike, ki so nastali pod vplivom bizantinskega slikarstva, o čemur je govoril in pisal tudi slavljenec v eni od svojih novejših razprav.[5]

Slika, ki je dosti dobro ohranjena, zavzema površino ca. 9 m²; v desni četrtini (gledano od opazovalca) in v spodnji tretjini je delno še skrita pod beležem, delno pa je bila uničena. Z zgornje strani je uokvirjena z borduro, osnovni prizor pa kaže, da je bil razdeljen v tri vodoravne pasove, od katerih sta zgornji in srednji skoraj v celoti ohranjena, spodnji pa je pod beležem, kolikor ni uničen.

Sl. 64. Sv. Foška, zunanjščina

Barve so nanešene neposredno na 7 cm debel sloj belega ometa, s katerim je stena pokrita.

Bordura je ločena od zgornjega pasu z rjavkastordečim trakom, ki je izpolnjen z belimi točkami. Okrašena je s kompliciranim pleteninastim vzorcem, ki je sestavljen iz koncentričnih krogov, od katerih so večji vozličasto povezani, izprepletenih z diagonalno potekajočimi trakovi, ki se na robu pasu odbijajo proti sredini krogov in se v loku pridružijo notranjemu krogu. Ozadje je izmenoma rumeno in rjavkastordeče z rombičnimi vložki bele in črnkastorjave barve.

Zgornji pas je v sredini izpolnjen z ovalno mandorlo, ki jo nosijo štirje strogo simetrično postavljeni angeli. V mandorli sedi Kristus na prestolu z blazino in okrašenim z dragim kamenjem. Ovalno zašiljena blazina rjave barve je izpolnjena s kariranim vzorcem temnejše barve, v vsakem rombu pa se nahaja še po ena rdečkasta točkica. Prestol je postavljen pred mandorlo, tako da je njen spodnji zaključek neviden.

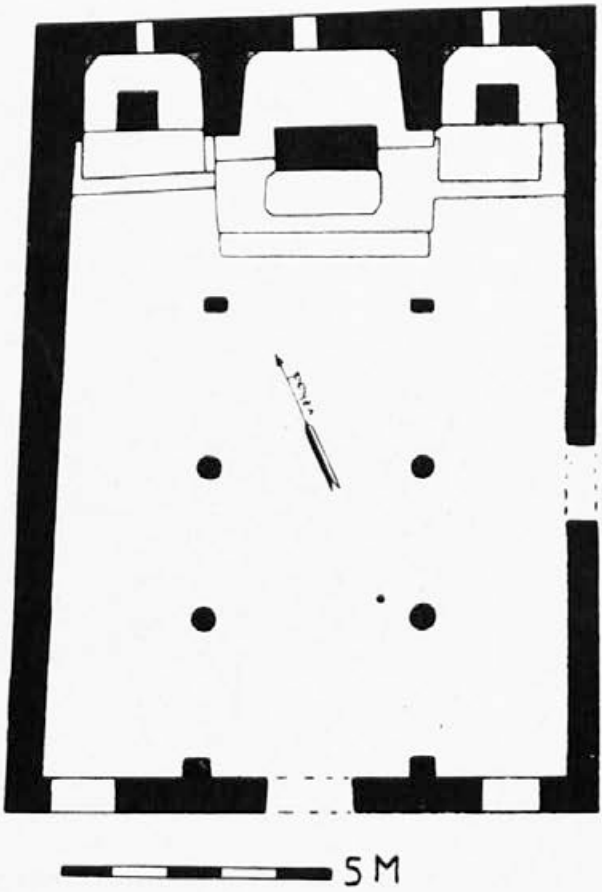
Kristus z desno roko blagoslavlja, v levi pa drži odprto knjigo, v kateri čitamo EGO SU(M) PAT(ER) O(MNIUM). Okoli glave kroži rjav nimb z belim križem, v vsakem kraku se nahaja po ena plava črka, kar daje besedo REX. Prva in tretja črka sta vodoravno prepolovljeni s plavo črto. Majuskulne črke v obeh napisih so delno kapitalne, delno uncijalne. Kristus je oblečen v belo tuniko, katero pokriva dolga svetlorjava suknja s črno-belim robom. Gube so naznačene s črnimi linijami. Temnorjavi plašč je ogrnjen preko ramena, trupa in desnega kolena ter okrašen s

Sl. 64 a. Karta romanskih fresk v Istri

črnimi in temnoplavimi šarami in temnoplavim robom. Navzven obrnjena stopala so obuta v sandale. Kristusovi gladki lasje so podani v temni barvi in se prilegajo obrazu in vratu. Rahlo potegnjeno lice z nizkim in širokim čelom, široko odprtimi očmi in nekako odsotnim pogledom, dolgim ravnim nosom in majhnimi ustmi, je naslikano v svetlorjavi barvi, z raznimi stopnjevanji iste barve pa je označeno rdečilo na licih, madež na bazi nosa, obrvi, oči, brke, brada in usta. Vrat je širok in kratek, vratni žili pa sta nakazani s spiralama v temnejši gradaciji. V mandorli se izmenjavajo rjave barve v raznih gradacijah, ozadje znotraj pa je zeleno; na vsaki strani Kristusa so tri rjave rozete.

Telesa in lica zgornjih angelov, ki gledata proti ladji in obenem držita mandorlo, so izdolžena. Pokreti rok so dani v svojevoljnih oblikah.

Zgornji desni in spodnji levi angel sta oblečena v kratko belo tuniko, ostala v dolgo belo tuniko. Gubanje je naznačeno z rjavimi in plavimi (zgornja angela) linijami. Plašča spodnjih angelov sta bela, konture in gube so naznačene s plavimi linijami. Tuniki sta prepasani z belim pasom, ki je okrašen s plavimi točkicami. Zgornja angela sta zagrnjena



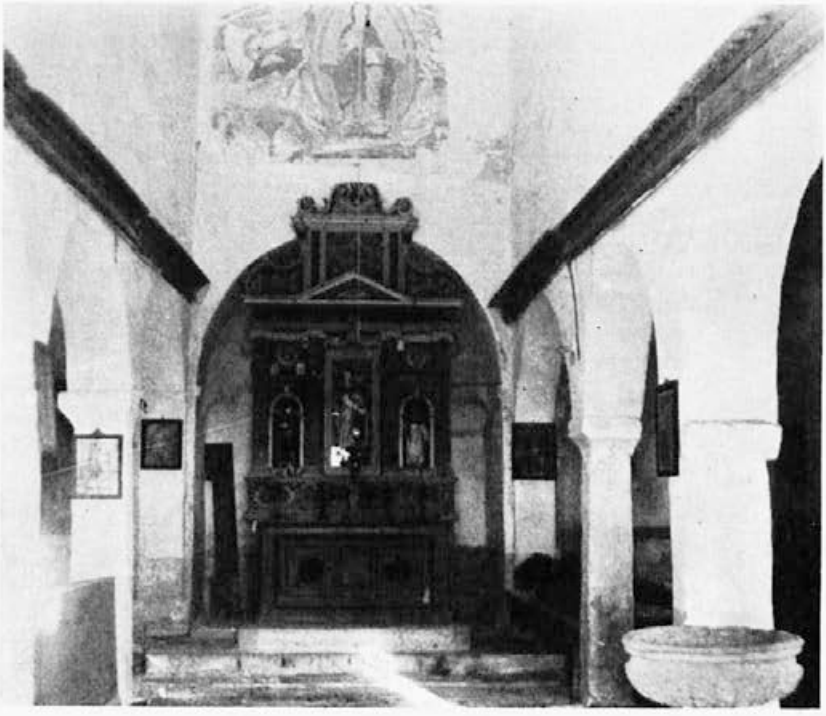
Sl. 63. Tloris cerkve sv. Foška pri Pulju

v svetlorjav plašč, konture in gube so podane s temnejšimi gradacijami, okrasi pa so belkasti. Tunika desnega angela je v spodnjem delu pahljačasta, plašč pa je zaobljeno zaključen.

V tretjem pasu so na levi strani trije sedeči svetniki, ki se obračajo proti Kristusu, glave pa so obrnjene izrazito k njemu. Tudi desne roke so izprožene proti Kristusu, z levimi pa zakrijajo lice (prvi in tretji svetnik). Izgled prvega in drugega svetnika je mladeniški, tretji z brado pa je oseba v zrelih letih. Prvi in tretji svetnik imata tonzuro. Nimbi so

rjavkastordeči, odnosno rumeni (srednji svetnik), oblačila so bela z rjavimi obrisi in gubami. Izpod Kristusa se nahaja precej zabrisana, frontalno postavljena ženska figura (oranta?), na desni strani pa vidimo neko sedečo osebo, z glavo obrnjeno h Kristusu in oblečeno v posvetno obleko, ki je okrašena z belimi biseri.

Dočim je ozadje v tretjem pasu zeleno, se v drugem izmenjavajo trije vodoravni pasovi: v zgornjem je svetlo nebo prepredeno z oblaki



Sl. 66. Sv. Foška, notranjščina

(valovite rjave in plave linije), v srednjem je rjavo polje, okrašeno z večjimi in manjšimi vertikalno prepolovljenimi in v vsaki polovici različno obarvanimi ovali (belo: temnorjavo, plavo: temnorjavo) in v spodnjem rumena ravnina s sivoplavimi hribčki, iznad katerih vzhaja polna luna (podana v beli barvi s plavimi koncentričnimi loki). Omenil bi še, da se vidijo sledovi stenskih slik tudi v polkupolah, na sprednji površini zidov, ki ločijo apside, na slopih in notranji površini severnega vzdolžnega zida v srednji ladji.

Napis na nimbu (REX) zgovorno potrjuje, da je neznani slikar upodobil iznad triumfalnega loka, t. j. na mestu, ki pripada že od starokrščanskega razdobja prizorom iz ciklusa zmagovite Cerkve, Kristusa v slavi (Rex gloriae), Pantocratora, gospodarja vesoljstva, ki sedi v nadčloveški in nadzemeljski veličini na prestolu ter blagoslavlja. Motiv se

javlja po F. X. Krausu[6] v stenskem slikarstvu od 8. stoletja naprej, razvojno pa je povezan z prizori na stenskih slikah in mozaikih v starokrščanskem razdobju. Za izhodišče lahko vzamemo znani apsidalni mozaik iz konca 5. stoletja v baziliki S. Pudenziane v Rimu. Tu sedi Kristus na oblazinjenem in z dragim kamenjem okrašenem prestolu, z eno roko blagoslavlja, z drugo drži odprto knjigo. Okoli glave kroži nimb, apostoli sedijo v polkrogu.[7] Prizor sam se naslanja na stenske slike v katakombah v Domitilli (4. stoletje), toda medtem ko deluje v slednji Kristus le kot enak med enakimi,[9] v S. Pudenziani že ni več učitelj med učenci, temveč Bog, ki gospodari na prestolu. Tudi njegov izgled je drugačen: bradat, v zrelih letih, z nimbom.[10] V stenskem mozaiku iznad triumfalnega loka v baziliki S. Paolo fuori le mura (sreda 5. stoletja) pa so prsti desne Kristusove roke podani na isti način kot v sv. Foški.[11]

Motiv blagoslavljajočega Kristusa se ne pojavlja često samo v 5. in 6. stoletju na stenskih mozaikih v Rimu, Raveni in Poreču,[12] temveč ga upodablja bizantinska umetnost v nadvse svečanem, bizantinsko ceremonialnem izgledu v mozaikih tudi v svojem drugem zlatem razdobju (10.—13. stoletje), kot n. pr. v apsidnih mozaikih v Cefalù in Monrealu na Siciliji (prva odnosno druga polovica 12. stoletja),[13] Palermu (sreda 12. stoletja,[14] Rimu (druga polovica 12. stoletja in 13. stoletje)[15] in v sv. Marku v Benetkah (druga polovica 12. stoletja).[16]

Prizor Kristusa v slavi je priljubljen tudi v kiparski umetnosti (Ratchisov oltar v Čedadu, sv. Lovro v Zadru, Sustjepan v Splitu, katedrala v Rabu itd.),[17] miniaturah (n. pr. cod. B 48 inf. v Milanu, biblioteca Ambrosiana, iz 12. stoletja),[18] slikah na lesenih tablah (triptih iz katedrale v Tivoliju, iz 12. stoletja)[19] in umetni obrti (n. pr. prenosni bizantinski oltar v Agrigentu, iz konca 11. oziroma prve polovice 12. stoletja,[20] skrinje iz Limegesa, iz 13. stoletja[12] in platnice Evangelija iz Capue, iz druge polovice 12. stoletja).[23]

V stenskih slikarijah se javlja Kristus v slavi, kakor sem že omenil, od 8. stoletja dalje bodisi samostojno ali v zvezi s Poslednjo sodbo in Vnebohodom.[24] Pri opisu sem že omenil, da štirje strogo simetrično postavljeni angeli nosijo mandrolo. Opazovalec ima vtis, da jo dvigajo obenem s Kristusom na prestolu proti nebu. Ker se slična kompozicija javlja tudi v nekaterih upodobitvah Vnebohoda, ki izvirajo nedvomno z Vzhoda, kakor na tako imenovani Menasovi ampuli za olje iz Monze[24] in na slonokoščenem reliefu, ki se nahaja v stuttgartskem Muzeju[25] ter tudi v cerkvi sv. Klementa v Rimu,[26] vidim tudi v stenski sliki iz sv. Foške slikarsko realizacijo liturgičnega teksta: O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes coelos ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis, alleluia.[27] V tem mnenju me podpirajo še v Kristusa usmerjeni pogledi svetnikov in posvetne osebe (kakor v sv. Klementu), proti njemu izprožene roke (kakor v steklenici iz Monze in v sv. Klementu) in frontalna ženska figura, ki predstvalja na zemlji ostajajočo Cerkev; tudi C. Ceccheli, ki komparira radi štirih angelov, ki držijo mandrolo, Kristusa v slavi na sprednji plošči Ratchisovega oltarja s steklenico iz Monze, vidi v prizoru del scene iz Vnebohoda.[28]

Neznani slikar je podal sceno Vnebohoda v zgodnjeromanskem slogu, ki se je izoblikoval v Italiji in morda tudi v sami Istri ter prišel iz Italije tudi v Dalmacijo (Ston, Zadar). Figure so v zgornji zoni razmeščene v popolnem brezprostorju po ustaljenem, že v kasnoantičnem slikarstvu veljavnem pravilu za dekorativno ozadje iz treh vodoravnih pasov, v katerih komaj razberemo po nekaterih elementih, da predstavljajo atmosfero, nebo in zemljo z obzorjem. Figure so naslikane tako, da so najprvo zarisane konture, ki so nato izpolnjene z osnovnimi barvami,

Sl. 67. Sv. Foška, oltarni prostor

detajli pa so oblikovani z graduiranjem osnovne barve v raznih niansah (lica in goli deli teles), konvencionalnim »modeliranjem« temnejših in svetlejših mest z debelimi črtami v drugi barvi, ki jih spremljajo bele tanke linije (linearne kaligrafsko izvedene gube in konture, Kristusova desna roka), nanašanjem dekora v drugih barvah (Kristusova tunika, blazina in drago kamenje na prestolu, šare na plašču angela) in shematičnimi znaki (rdečica na licu, madež na bazi nosa.[29] Opisani način slikanja kaže na izrazito idealističen, neplastičen, linearno-dekorativni značaj slike. Poizkus neuspelega plastičnega modeliranja je viden na Kristusovi s tuniko pokriti levi nogi, ki jo je hotel slikar pomakniti naprej. In prav linearni, neplastični značaj slike dokazuje, da gre slika v sv. Foški v okvir onih tokov v italskem zgodnjeromanskem slikarstvu, ki so bili sicer nedvomno pod vplivom bizantinskih umetnikov in bizantinske umetnosti, pa so vseeno znali vnesti v svoj likovni izraz marsikaj iz

starokrščanskega stilskega in barvnega repertoira, kar je razumljivo, saj se je slikarstvo v Rimu in deloma v južni Italiji (in morda tudi v obmorskih predelih Istre) razvijajo brez prekinitve s pozno antiko.[30] Ta vpliv se v sv. Foški, ki je sicer ikonografsko zasidrana v bizantinski umetnosti in pogojena od bizantinskih predložkov, kar ne potrjuje samo primerjava z Menasevo ampulo (v zvezi s tem je značilno, da se scena Vnebohoda javlja v Egiptu že v 6. stoletju),[32] temveč tudi nekatere podrobnosti, kot prsti Kristusove roke, ki blagoslavlja, saj so podani na isti način kot v sv. Foški tudi v liku Pantokratora na prenosnem bizantinskem oltarju iz Agrigenta v Siciliji, izraža še v koloritu inkarnata lic in golih delov telesa (svetlorjava barva z gradacijami in popolna odsotnost zelene barve)[32] in sledečih podrobnostih: Kristusov obraz je samo rahlo potegnjen, t. j. prej okrogel kakor dolg, lasje so temni,[33] masivni vrat deluje poznoantično. Poleg omenjenih elementov, ki ne ustrezajo bizantinskemu tipu, pa se javljajo v sliki bizantinski elementi, ki so v zgodnjeromanskem slikarstvu že splošna lastnina, kot n. pr. madež na bazi nosa in dekor na Kristusovi tuniki in na prestolu ter izrazito bizantinski elementi, ki se izražajo predvsem v izdolženih licih in telesih angelov in še v nekaterih podrobnostih, kot n. pr. v naprej pomaknjenih kolenih.[34]

Ko sem tako označil stensko sliko v sv. Foški v ikonografičnem pogledu kot bizantinsko, v stilističnem pa kot mešano italsko-bizantinsko, preostajata še odgovor na vprašanje o času, v katerem je slika izdelana in o točnejši lokaciji ter opredelitvi »šole«, iz katere je slikar izšel.

Na eno od zgornjih vprašanj sem pravzaprav že delno odgovoril. Vzporejanje nekaterih stilskih elementov v sliki iz sv. Foške s stenskimi slikami v oglejski baziliki, od katerih so apsidine datirane dosti točno v leto 1031, a one v kripti na konec 12. stoletja,[35] kaže, da so stenske slike v sv. Foški časovno bližje slikam v kripti. Tu mislim predvsem na gubanje oblačil z značilnimi pregibi v konturah, ki imajo oblike proti zunanji strani odprtih trapezov in trikotnikov ter na suhoparne linije z ostrimi koti, kakršne se ne javljajo samo v oglejski kripti nego tudi v stenskih mozaikih iz sv. Marka v Benetkah in v Monrealu (oba mozaika sta iz druge polovice 12. stoletja) ter v nekaterih stenskih slikah iz 12. stoletja v Italiji, kot n. pr. v Foroclaudioju,[36] ki se znatno razlikujejo od ritmičnega ductusa potez na sliki iz leta 1031 v oglejski baziliki.[37] Zato stavljam tudi sliko v sv. Foški v razdobje med letom 1130 in letom 1200, čeprav bi bordura s kompliciranim pleteninastim vzorcem, ki se v istrski kamniti skulpturi javlja v drugi polovici 10. stoletja,[38] morda govorila za zgodnejše datiranje. Toda v omenjenem slučaju so boljše oporišče določeni stilski elementi, kakor pa tradicionalna pleteninasta ornamentika, ki je v romaniki ponekod še dolgo odmevala. V prilog poznejšega datiranja gredo še nekatere že omenjene podrobnosti, kot prsti desne Kristusove roke na prenosnem bizantinskem oltarju iz Agrigenta in pa prestol pred mandorlo, ki se javlja v miniaturah v 12. stoletju (prim. z že navedeno miniaturo iz Milana).

V Istri so najdene zgodnjeromanske in romanske stenske slike (sl. 64a)[39] v enakem ali pa še v večjem številu kot v neposrednem zaledju

Ogleja in Benetk, ki sta bila po splošnem mnenju[40] središči umetnostnega delovanja ob severnem Jadranu. Znano je, da je »benediktinsko slikarstvo«, za katero so značilni elektricizem, religiozna propaganda in težnja po enostavnem, tudi najbolj preprostemu človeku razumljivem izrazu, vplivalo v 11. in 12. stoletju na velik del slikarske dejavnosti v Italiji.[41] Ker so se nahajali v južni Istri že od 6. stoletja številni benediktinski samostani, omenil bi le samostane pri baziliki Marije Formose v Puli, pri

Sl. 68. Sv. Foška, Vnebohod na slavoloku

Marijini baziliki na Brionih ter na otoku sv. Andreja pri Rovinju, a razen tega v Istri ni, za razliko od Dalmacije, 200-letne prekinitve na področju likovnih manifestacij v arhitekturi in skulpturi, je možno, da bi bili benediktinci celo posredovalci kasnoantičnih tradicij. Vendar je zaenkrat to le podmena brez stvarnega oporišča, saj do sedaj še ne poznamo nobenega spomenika slikarske delavnosti v časovnem intervalu med stenskim mozaikom v poreški Eufrazijevi baziliki in spomeniki stenskega slikarstva iz 12. stoletja.[42] Sprejemljivejša pa bi bila trditev, da so prišli slikarji iz benediktinskih središč v Italiji (Monte Cassino, Bobbio), saj

pripadajo tudi sicer kvalitetnejše stenske slike iz 12. stoletja v neposredni bližini Monte Cassina (S. Angelo in Formis, S. Niccolo in S. Maria in Foroclaudio) mešanemu italsko-bizantinskemu stilu.[43]

OPOMBE

[1] B. Schiavuzzi, Attraverso l'agro colonico di Pola, Atti e Memorie, v. XXIV, Poreč 1908, str. 105; A. Gnirs, Römische Ansiedlungen in der Gegend zwischen Pola und Rovigno, Mitt. Z. K., N. F., Bd. XXVII, Wien 1901, str. 84—86.

[2] L'Istria, A. I., Trst 1846, str. 168; D. Rismondo, Dignano d'Istria nei ricordi, Ravenna 1937, str. 197.

[3] A. Gnirs, Früchristliche Denkmäler in Pola, Jahrbuch Z. K., N. F., Bd. IV, Teil I., Wien 1906, str. 232.

[4] V članku »Izvještaj o radu sredovjekovnog odjela Arh. muzeja Istre u Puli« (Starohrvatska Prosvjeta, III. ser., sv. 5, v tisku) sem že obdelal dva spomenika (sv. Lovro pri Šijani in sv. Fuma pri Rovinju) z opisano tlorisno zasnovo.

[5] F. Stelè, Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave, Atti dell'VIII Congresso di Studi Bizantini, vol. VIII, str. 253—259.

[6] F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I, Freiburg in Breisgau 1896, str. 68.

[7] P. Toesca, Storia dell'arte italiana. Il Medioevo, t. I., Torino 1927, sl. 99 na str. 169, besedilo na str. 169.

[8] P. Toesca, n. d., sl. 93 na str. 163, besedilo na str. 164.

[9] P. Toesca, n. d., str. 164.

[10] P. Tosca, n. d., str. 170.

[11] P. Toesca, n. d., sl. 107 na str. 179.

[12] P. Toesca, n. d., sl. 114 na str. 190 (Ravenna, S. Apollinare Nuovo); sl. 122 na str. 200 (Ravenna, S. Apollinare in Classe); sl. 137 na str. 221 (Rim, S. Lorenzo fuori le mura); B. Molajoli, La basilica Eufrasiana di Parenzo, Padova 1943, sl. 50.

[13] P. Toesca, n. d., t. II., sl. 640 in 641 na str. 944, besedilo na str. 945.

[14] P. Toesca, n. d., sl. 636 na str. 941.

[15] P. Toesca, n. d., sl. 621 na str. 925, sl. 687 na str. 986.

[16] P. Toesca, n. d., sl. 647 na str. 951.

[17] K. Prijatelj, Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba, Starohrvatska Prosvjeta, III. ser., sv. III, Zagreb 1954, sl. 4, 6, 20, besedilo na str. 72.

[18] P. D'Ancona, La mostra della miniatura nella Biblioteca Ambrosiana, Bollettino d'Arte, A. XXVII, Ser. III, No. 2, Roma 1932, sl. 6 na str. 61.

[19] P. Toesca, n. d., sl. 625 na str. 925, besedilo na str. 929, 930.

[20] Maria Acascina, Orificeria bizantina e limosina in Sicilija, Bollettino d'Arte, A. VII, Ser. II, No. 11, sl. 1 na str. 553, besedilo na str. 554—556.

[21] Maria Acascina, n. d., sl. 2—5, besedilo na str. 556—560.

[22] L. Serra, La mostra dell'antica orificeria italiana alla triennale di Milano, Bollettino d'Arte, A. XXX. Ser. III, No. 2, str. 81.

[23] F. X. Kraus, n. d., Bd. I, str. 68.

[24] F. X. Kraus, n. d., Bd. II/I, sl. 245 na str. 355, besedilo na str. 354.

[25] F. X. Kraus, n. d., sl. 247 na str. 376, besedilo na str. 376.

[26] G. Graf Vitzthum und W. F. Volbach — Berlin, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Potsdam 1924, sl. 22 na str. 38, besedilo na str. 39.

[27] Citat po F. X. Krausu, n. d., str. 370.

[28] C. Cecchelli, Arte barbarica Cividalese, Memorie storiche Forogiulesi, vol. XIX, Udine 1923, str. 147.

[29] Na enak način so naslikane tudi slike v cerkvi sv. Mihajla pri Stonu (L. Karaman, Crkvica sv. Mihajla kod Stona, Vjesnik Hrv. arh. društva, N. s., sv. XV, Zagreb 1928, str. 99, 100) in v kripti oglejske bazilike (La basilica di Aquileia, Bologna 1933, str. 313).

[30] Vitzthum-Volbach, n. d., str. 34. Prim. v tej zvezi posebno tudi iz novejšega časa: A. Grabar, Peintures murales chrétiennes (Antiquité — Byzance — Art Pré- Roman et Roman), v Cahiers de civilisation médiévale X—XII, s. I (Poitiers), str. 9—15; isti, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento, Jahrbuch der Österr. Byzantin. Ges. VI (1957), str. 111—124. — Peter Baldass, The Mosaik of the Triumphal Arch of San Lorenzo fuori le mura, Gazette des Beaux-Arts, zv. 49 (1957), str. 1—18.

[31] P. Toesca, n. d., t. I, str. 160.

[32] F. X. Kraus, n. d., Bd. I, str. 370.

[33] F. X. Kraus, n. d., str. 364.

[34] F. X. Kraus, n. d., str. 358; na str. 374—376 je dana označba bizantinskega tipa po Simeonu Metaphrastesu (druga polovica 10. stoletja) in po ruskem umetnostnem zgodovinarju Kondakovu.

[35] La basilica di Aquileia, Bologna 1933, str. 311 in 325.

[36] Obširno in temeljito analizira razliko v ductusu gubanja Roberto Salvini v članku »I mosaici del Duomo di Monreale«, Le Arti, A. IV, fasc. 5—6, Roma 1942, str. 311 sl.; L. Karaman stavi gube z enakim kaligrafskim značajem v čas po letu 1000 (n. d., str. 100), po Vitzthumu-Volbachu pa se javljajo v Rimu (cerkev SS. Giovanni e Paolo) že v 10. stoletju (n. d., str. 41 in sl. 24).

[37] Primerjaj sliki na tab. LXVI (iz leta 1031) in na tab. LXXI (kripta) v knjigi La basilica di Aquileia; majuskulne črke v kapitali in uncijali so na obeh slikah enake in nam torej ne pomagajo k točnejši časovni opredelitvi slike; zato se v članku nisem spuščal v paleografsko analizo napisov v nimbu in knjigi.

[38] N. pr. v Vižinadi (občina Višnjan, bivši poreški okraj); predromanske cerkve s pleteninastimi skulpturami v okolici sv. Foške so ugotovljene v Peroju, Banjolah pri Peroju, Midnjanu, Betiki, da navedem samo najbližje.

[39] A. Gnirs, Grundrissformen istrischer Kirchen aus dem Mittelalter, Jahrbuch des Kunsthist. Inst. der Z. K., 1914, Beiblatt, str. 58—60 (omenja sliko v Peroju, in sicer sceno med seboj izoliranih svetnikov v apsidi, od katere se danes vidijo samo še neznatni ostanki); L. Karaman, O umjetnosti Istre, Historijski Zbornik, god. II, Zagreb 1949, str. 120, 121; F. Stelè, n. d. str. 258, 259; stenske slike v sv. Mihovilu Limskem bodo objavljene v Bullettinu Instituta za likovne umjetnosti JAZU, br. 9, Zagreb 1956; novigradski škof Tommasini omenja grško sliko v cerkvi sv. Sofije v Dvagradu (Archeografo Triestino, vol. IV, Trst 1837, str. 432).

[40] P. Toesca, n. d., T. II, str. 930; A. Morassi v La basilica di Aquileia, str. 326; F. Stelè, n. d., str. 259.

[41] E. Carli, Affreschi Benedittini del XIII secolo in Abruzzo, Le Arti, A. I, fasc. V, Roma 1939, str. 442—444.

[42] V tem intervalu so nam znane v Italiji stenske slike predvsem v Rimu (Vitzthum-Volbach, n. d.), izjemoma pred letom 1000 morda v Čedadu (po C. Cecchelliju so stenske slike v tempietto longobardo iz 8., 9. stoletja, n. d., A. XVII, fasc. 3—4, Udine 1921, str. 194) in v S. Vicenzo al Volturno, ki so iz 9. stoletja (E. Carli, n. d., str. 445), po letu 1000 pa so številnejše (P. Tosca, n. d.).

[43] F. X. Kraus, n. d., Bd. II/I, str. 66; Vitzthum-Volbach, n. d., str. 32 do 34.

Résumé

UNE FRESQUE DANS L'ÉGLISE DE STA FOSCA PRÈS DE PEROJ

L'auteur à décrit et déterminé l'iconographie, le style et l'époque d'une fresque au-dessus de l'arc triomphal de l'abside centrale dans l'église de Sta Fosca; c'est une basilique paléochrétienne à trois nefs, de forme trapézoide avec trois absides à l'extérieur rectangulaires qui sont couvertes de demi-coupoles, reposant sur trompes.

La fresque repésente le Christ dans la gloire (Rex gloriae) du tyqe Pantokrator, dans la scène de l'Ascension, et son iconographie est influencée par l'art byzantin. Le caractère idéaliste, nonplastique, linéaire-décoratif prononcé et les éléments de style byzantin et antique employés éclectiquement situent la fresque dans le cadre de la peinture italo-byzantine du début de l'époque romane, le ductus sec dans les plis des habits et les coins aigus entre 1150 et 1200. Enfin, l'auteur émet l'hypothèse que les fresques romanes de l'Istrie sont peut-être l'oeuvre d'une «école de peinture bénédictine», qui aurait travaillé en Istrie.

DER LÖWE MIT DEM KREUZ

Das Tympanon von Domanjšovci (Domonkosfa) und verwandte Denkmäler

T. Bogyay, München

I

Das Tympanonrelief der katholischen Kirche von Domanjšovci (ung. Domonkosfa) habe ich im Jahre 1941 veröffentlicht und im Rahmen einer umfassenden Untersuchung des Gotteslamm-Motivs an romanischen Kirchenportalen eine ikonographische Deutung seiner merkwürdigen Darstellung versucht.[1] (Abb. 69.) Die 18 Jahre seit der Erstveröffentlichung brachten sowohl zur Denkmalgeschichte wie auch zur Ikonographie mehrere Stellungnahmen und auch neues Material, die eine Überprüfung meiner damaligen Ergebnisse nicht nur ermöglichen, sondern auch notwendig machen.

Um das Problem dieses eigenartigen Werkes ins rechte Licht setzen zu können, sollen hier zuerst meine Ausführungen von 1941 und die einschlägige neuere Literatur kurz zusammengefaßt werden.

Ich brachte das Portal mit der Werkstatt der Abteikirche von Ják in Zusammenhang und datierte es in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Als ikonographische Analogien führte ich die Ritzzeichnung einer Silberschale des Ung. Nationalmuseums in Budapest (Abb. 70) und das Tympanonrelief der Kirche von Zalaháshágy (Abb. 71) an und erklärte ihr gemeinsames Hauptmotiv, den Löwen mit dem Kreuz, als eine synkretistische Verschmelzung des christlichen Agnus Dei mit dem königlichen Löwen, dessen Aufnahme in den Wappen der Ungarnkönige kurz nach 1200 wohl nach spanischen Vorbildern, jedoch durch die alttürkische Tradition der Dynastie gefördert, erfolgte. Diese Umwandlung des Gotteslammes ist durchaus verständlich in einem abgelegenen Grenzgebiet, dessen Bevölkerung, größtenteils Grenzwächter, eine volkstümliche reiternomadische Herrschaftsidee besonders lange bewahrt haben wird.[2]

Seitdem wurde das Portal bzw. sein Tympanon aus kunstgeschichtlichem Gesichtspunkt in folgenden Publikationen behandelt. László Pálinkás erwähnt in seinem Aufsatz »A Délvidék visszatért müemlékei«[3] auch Domanjšovci, bezeichnet aber in seiner Beschreibung des Portals das Tier des Tympanons als Gotteslamm, dessen Vorbild das Bogenfeldrelief von Ják gewesen sein mag. Josef Csemegi stellt in »Antiquitas Hungarica«[4] fest, daß die das Tympanon von Domanjšovci

umrahmende Bogenreihe »nur als ein ferner Abglanz des sächsischen Formkreises aufgefaßt werden kann«. Er setzt das Portal in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Im Band II (1949) des »Varstvo spomenikov«[5] ist das Portal als »das älteste Denkmal in Prekmurje« abgebildet

Fig. 69. Das Tympanonrelief in Domanjšovci

und ins 12. Jahrhundert datiert. Wichtige Ergebnisse erbrachte die gründliche Bauuntersuchung der im Jahre 1872 weitgehend umgestalteten Kirche, worüber Marijan Zadnikar berichtet.[6] Zadnikar gelang es nachzuweisen, daß der alte Zustand, den ich nach einem Akte des

Ung. Denkmalamtes beschrieben hatte,[7] im heutigen Bau im wesentlichen erhalten geblieben ist. Ohne meine Arbeit von 1941 zu kennen, datiert auch er, sogar mit dem gleichen Hinweis auf den Zusammenhang mit Ják, das Portal in die Mitte des 13. Jahrhunderts. In einer Anmerkung führt er die Ansicht von Ivan Zelko an, daß die Kirche von Domanjšovci identisch sei mit der Wenzeslauskirche, die in einer Donationsurkunde von 1208 als Ausgangs- und Endpunkt der Grenzbegehung erscheint.[8] Dieselbe Urkunde ist zuletzt im »Urkundenbuch des Burgenlandes« veröffentlicht worden.[9] Im Register wird der Besitz des Muncu

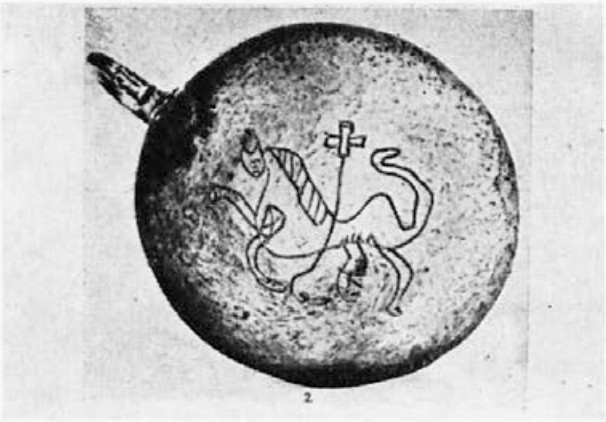


Fig. 70. Budapet, Nat. Museum, Silberschale

(terra Muncu), erwähnt am Ende der Gemarkungsbeschreibung, vermutungsweise mit Domonkosfa gleichgesetzt.

Zum ikonographischen Problem nahmen Gyula László, Sándor Gallus und Zoltán Kádár Stellung. Für alle drei ging es aber im allgemeinen um die Erklärung und Bedeutung der Gotteslamm-Löwe-Metamorphose. Das Tympanon von Domanjšovci wird zwar nicht behandelt, doch sind ihre Ausführungen auch für das nachfolgend erörtete Problem recht wichtig.

Die beiden ersteren interessieren sich vor allem für die Silberschale des Ung. Nationalmuseums, bejahen den Zusammenhang mit der Völkerwanderungskunst und suchen sogar diesen mit neuen Belegen zu bestätigen.[10] Gallus, dessen m. W. nie gedruckte Rezension[11] László nach dem Manuskript zitiert, hebt die Stellung des Löwensymbols im Weltbild der Reiternomaden hervor. Beide schreiben der Schalenform eine besondere Bedeutung zu, die in der frühmittelalterlichen Kunst der Steppen und des Nahen Ostens vielfach beleget ist. László zieht eine silberne Trinkschale der Landnahmezeit aus dem Fund von Cégény heran, wo an der gleichen Stelle eine »chamanistische« Bodenritzzeichnung erscheint. Er kommt zum Schluß, daß »die Agnus Dei-Schale des Nationalmuseums mit ihrem »Löwe-Lamm«-Bild ein Denkmal von bis jetzt einzigartigem Interesse des vor kurzem zum Christentum bekehrten Un-

gartums ist und tief in den Vorgang des Religionswechsels hineinleuchtet. Eine genaue Zeitbestimmung der Schale bzw. der Zeichnung wird allerdings nicht gegeben.

Zoltán Kádár geht in seinem Aufsatz »Agnus Dei vagy Leo Diaboli«[12] von der christlichen Symbolik aus und — mit Hinweis auf die Doppelbedeutung des Löwensymbols — gelangt zur Schlußfolgerung, daß am Tympanon von Zalaháshágy das wilde, mit offenem Rachen und ausgestreckter Zunge wie rasend davonjagende Tier nur die Teufelsmacht bedeuten kann. Es trägt nicht das Kreuz, sondern wird von ihm

Fig. 71. Zalaháshágy, Portaltympanon

durchstoßen. Kádár bemerkt am Schluß, daß er diese Deutung den übrigen, von mir untersuchten ähnlichen Darstellungen nicht aufzwingen will, doch hält er für wahrscheinlich, daß die Zeichnung der Silberschale des Nationalmuseums den gleichen Sinn gehabt haben wird.

Dieser knappe Überblick zeigt ziemlich klar die Probleme, die mit dem Tympanon von Domanjšovci verknüpft sind: 1. Entstehungszeit und geschichtlicher Hintergrund; 2. eigentlicher Sinn der Darstellung und ihr Zusammenhang mit der abendländisch-christlichen und der östlich-heidnischen Tradition.

II

Ein ikonographisches Rätsel, wie das des Tympanons von Domanjšovci, wird schon halb gelöst, wenn es gelingt festzustellen, wer oder welche soziale Gruppe das Werk angeregt hat. Unsere Aufgabe ist daher die mittelalterliche Siedlungsgeschichte des Gebietes zu klären.

Domanjšovci liegt am Westrand des ungarischen Sprachgebietes. Die slowenisch-ungarische ethnische Grenze südlich der Raab entstand nach den Forschungen von Milko Kos[13] entlang der ungarischen Grenzwächtersiedlungen, die in den Tälern der oberen Zala, der Kerka-Krka

und ihrer Nebenwässer lagen. Das waldreiche und nur schütter bewohnte Grenzödland zwischen ihnen und der eigentlichen Reichsgrenze wurde von den Ungarnkönigen im 12. und 13. Jahrhundert verschenkt und erst von den neuen Grundherren hauptsächlich mit slowenischen Kolonisten besiedelt. Die ungarische Forschung stellt die Siedlungsgeschichte Westungarns und die Entstehung der großen Ländereien des Grenzgebietes mit Kos übereinstimmend dar.[14]

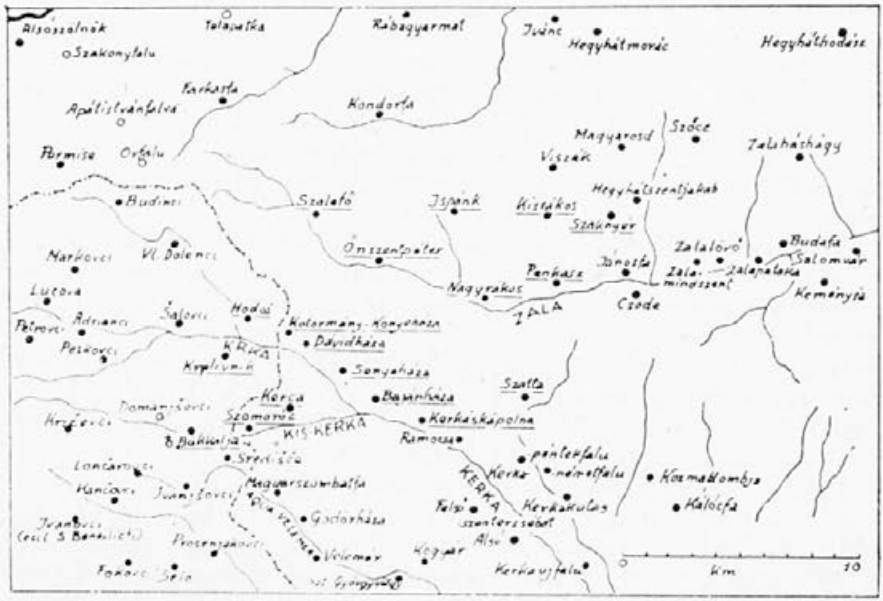


Fig. 72. Das jugoslawisch-ungarische Grenzgebiet um Domanjšovci

Unterstrichen sind die Orte, die 1428 und 1818 zur »Örsége« gerechnet wurden. Schwarze Punkte: im Mittelalter urkundlich belegte Orte

Es ist aber nicht einfach diese Erkenntnisse in der Erforschung der Geschichte einzelner Orte zu verwenden. Die naheliegende Folgerung, an der Sprachgrenze ginge jedes Dorf mit ungarisch sprechenden Einwohnern an eine Grenzwächtersiedlung zurück, ist schon deshalb falsch, weil der natürliche Bevölkerungszuwachs und stellenweise auch planmäßige Kolonisation bereits während des Mittelalters zahlreiche neue Ortschaften ins Leben gerufen haben. Außerdem kannte die ungarische Grenzverteidigung überhaupt keinen zusammenhängenden Befestigungsgürtel, sondern beschränkte sich auf die Schließung der Verkehrswege durch Sperren und stützte sich auf Wehrsiedlungen, die hinter den gefährdeten, leicht passierbaren Grenzabschnitten angelegt waren. Die militärisch organisierten Grenzwächter nahmen eine rechtliche und soziale Sonderstellung ein, deren Spuren bei den Siebenbürger Széklern und in den beiden noch heute als Őrség bezeichneten Gebieten (»In der Wart« in Burgenland und am Oberlauf der Zala und Kerka [Krka] im Süden des Komitats Vas) bis in die neueste Zeit hinein erhalten geblieben sind.[15]

Das Grenzwächtergebiet des Zala- und Kerka-Tales umfaßte im Jahre 1428, als das frühere Grenzödland schon längst dicht besiedelt und mit Burgen belegt war, achtzehn Dörfer.[16] Fast 400 Jahre später zeigt ein ausführlicher Bericht von 1818 das Gebiet der Őrség unverändert, so stark war die Erinnerung an die alten, praktisch längst unwirksamen Privilegien und das darin wurzelnde Selbstbewußtsein des Volkes.[17] Der Bericht erwähnt auch, daß zwischen den ehemaligen Grenzwächtern und ihren steierischen und »wandalischen«, d. h. »windischen«, slowenischen Nachbarn noch mehrere ungarische Dörfer zu finden sind. Unter den im Westen angrezenden Ortschaften wird nach Orfalu, Dolincz (Dolenci), Saal (Šalovci) und Domafölde Domonkosfa (Domanjšovci) angeführt.[18] (Abb. 72) Mehr wird hier über den außerhalb der Őrség gelegenen Ort freilich nicht mitgeteilt, andere, meist kirchliche Quellen der Zeit geben aber als Sprache der Bevölkerung und des Gottesdienstes immer Ungarisch an.[19]

Es ist anderseits auch urkundlich nachweisbar, daß das Széklerland und die beiden westlichen Őrség nur Überbleibsel eines ausgedehnten Grenzverteidigungs- und Sicherungssystems sind. Im Jahre 1334 sind die Grenzwächter des unteren Kerka-Tales im Komitat Zala noch belegt, die ausführlichste Urkunde aber über Organisation und Sonderrechte der »speculatores« stammt von Ladislaus IV. aus dem Jahre 1270. Sie betrifft die Einwohner der heutigen Ortschaft Őrimagyarósd, welche außerhalb der eigentlichen Őrség im Osten liegt.[20]

Wie es aus den Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts ersichtlich ist, sind die ehemaligen Grenzwächter des unteren Kerka-Gebietes, das seine militärische Bedeutung bald verloren hatte, größtenteils in den Kleinadel aufgegangen.[21] Manche erlagen aber der Expansion des Großgrundbesitzes, dem Druck der mächtigen Herren von Gornja und Dolnja Lendava, und sanken in die Fronbauerschicht herunter. In der zweiten Hälfte des Mittelalters bedeuteten hier ethnische Unterschiede keinen sozialen und rechtlichen Unterschied mehr. An den Ländereien der Bánfi, Szécsi u. a. findet man slowenische und ungarische Bauern nebeneinander und selbst im Adel fehlen Familien slawischer Abstammung nicht.[22]

Über die Frühgeschichte von Domanjšovci haben wir keine direkte Nachrichten. Die Ortschaft lag im Klein-Kerka-Tal dem bereits 1428 als zum Őrség gehörig angeführten Dörflein Bükkalia so nahe, daß sie dieses im 19. Jahrhundert eingemeindet hat. Erst seit dieser Eingemeindung wird auch Domanjšovci von den Ungarn manchmal zur Őrség gerechnet. Sowohl der ungarische als auch der slowenische Ortsname sind aus Personennamen gebildet auf eine Art, die typisch für die Zeit der herrschaftlichen Kolonisation ist.[23] Sollte eine linguistische Untersuchung beider Benennungen ergeben, daß sie nicht nur miteinander, sondern auch mit dem 1208 belegten Grundbesitzernamen Muncu zusammenhängen, so könnte man mit Recht folgern, daß Domanjšovci-Domonkosfa am Anfang des 13. Jahrhunderts als herrschaftliche Gründung entstand und sein Gotteshaus wohl die Eigenkirche der Besitzerfamilie war.

Die verlockende Hypothese wird aber schon dadurch weitgehend entkräftet, daß in dem bis jetzt bekannten mittelalterlichen Quellenmaterial weder der ungarische, noch der slowenische Name vorkommt. Das ist umso auffallender, als die Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts über die Besitzverhältnisse eben dieses Gebiet besonders ausführlich berichten. Während im übrigen Prekmurje und in Südburgenland oft sehr schwierig oder ganz unmöglich ist die neuzeitlichen Benennungen mit

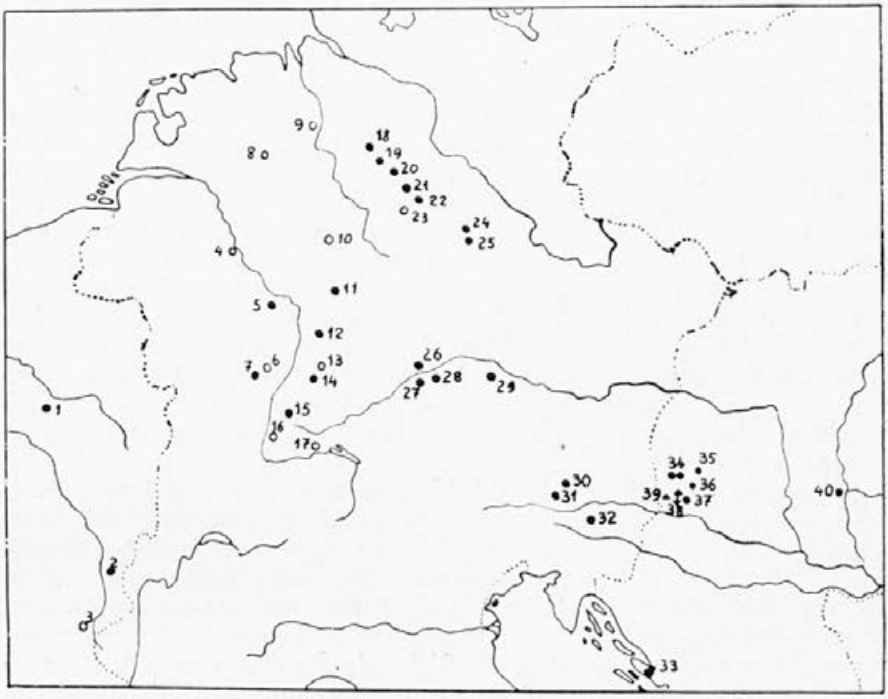


Fig. 73. Verbreitung der Gotteslamm-Tympana in Mitteleuropa (12.—13. Jh.)

Kreis: Gotteslamm in Aureole. Punkt: Gotteslamm ohne Aureole. Schwarzes Dreieck: Löwentympanon. 1. Girolles. 2. Varenne—l'Arconce. 3. Le Puy. 4. Andernach. 5. Ingelheim. 6. Altenstadt/Elsass. 7. St. Johann b. Zabern/Elsass. 8. Osnabrück. 9. Bücken. 10. Haina. 11. Gelnhausen. 12. Lorch. 13. Murrhardt. 14. Haubersbronn. 15. Fluorn. 16. Endingen. 17. Rheinau. 18. Rheden. 19. Hornburg. 20. Oberröblingen. 21. Naumburg. 22. Obergreislau. 23. Dornstedt. 24. Wechselburg. 25. Rochsburg. 26. Pföring. 27. Münchsmünster. 28. Geibenstetten. 29. Vornbach. 30. Friesach. 31. St. Veit a. d. Glan. 32. Spitalič. 33. Zadar. 34. Ják, Abteikirche und Jakobskapelle. 35. Nagysitke. 36. Csempeszkopács. 37. Szentmihályfa. 38. Zalaháshágy. 39. Domanjšovci. 40. Szeged

den Ortsnamen der mittelalterlichen Quellen in Zusammenhang zu bringen, sind im Gebiet der Krka, Klein-Krka und des früheren Velemér- (heute Züric-) Baches alle Ortschaften auch im Mittelalter belegt, nur Domanjšovci nicht.

Die älteste mir bekannte Nachricht stammt aus dem Jahre 1560 und besagt, daß der Pfarrer von »Damokosfalva«, Gregor Basyka, vor den Verfolgungen flüchten mußte.[24] Hier haben wir aber auch einen mittelbaren, jedoch so gut wie sicheren Beweis, daß der Ort vor der Reformation, am Ende des Mittelalters eine eigene Pfarrei besaß. Im Visita-

tionsbericht von 1698 wird Domanjšovci als Domonkosfa zusammen mit Gerencserocz (Lončarovci) unter den Filialen der Pfarrei Hodoš angeführt. Wir erfahren, daß die Kirche von der Ortschaft nach Süden etwa 2 Stadien (cca 400 m) entfernt am Fuße des Vorgebirges steht und zu Ehren der Geburt Mariä erbaut wurde. Ihr Zustand ist schlecht, im kleinen Turm hängt zwar eine Glocke, die Ausstattung besteht aber lediglich aus einer hölzernen Kanzel und einer steinernen Altarmensa. Das Patronatsrecht besitzen die Adligen, die im Dorf Güter haben.[25] Die Visitation von 1738 beschreibt als »ecclesia filialis Domonkosfa« offenbar einen anderen Bau, der von den Ortsbewohnern »nicht lange her« westlich vom Dorf am Berggipfel errichtet wurde.[26] Das handschriftliche Ortsverzeichnis der Diözese Szombathely, das der erste Bischof Johann Szily noch im Gründungsjahr 1777 anlegen ließ, enthält schon auch den slowenischen Ortsnamen.[27]

Allen diesen späten Quellen steht das Zeugnis der Kirche als Denkmal gegenüber. Der Bau weist mit dem außerordentlich reich geschmückten Portal auf eine anspruchsvolle Gemeinde im 13. Jahrhundert hin. Die Kirche muß also damals einer nicht unbedeutenden Siedlung angehört haben, welche aber möglicherweise unter einem anderen Namen bekannt war. Aus dem gegenwärtig bekannten und zugänglichen Material kann man diese Siedlung nicht mit Sicherheit bestimmen. Nicht aussichtslos erscheint aber der Versuch, mindestens einige Anhaltspunkte zur Bestimmung der Gemeinschaft, in der die Stifter vermutet werden können, zu finden.

Betrachten wir zuerst die die Umgebung von Domanjšovci betreffenden Teile der öfters erwähnten Grenzbegehung von 1208.[28] Die Markung, welche den Besitz des Comes Nicolaus von Eisenburg vom Gebiet der Nachbarn scheidet, beginnt bei einer Wenzeslauskirche und folgt in östlicher Richtung einer Straße, die am Gebiet des Grenzwächterdorfes Kurcite entlang führt.[29] Kurcite, heute Kerca (Krčica) ist einer der wenigen sicher lokalisierten Orte der Urkunde. Er liegt etwa 6 km östlich von Domanjšovci in Ungarn.[30] Im letzten Abschnitt der Grenzbegehung ist der Ursprung des Velemér-Baches (caput aque Welmer), beim heutigen Lončarovci südwestlich von Domanjšovci, ein mit Sicherheit lokalisierbarer Ort. Die Grenze geht von hier aus am Besitz eines Iswna (terra Iswna) vorbei, folgt einer bergab führenden Straße, die das an der Westseite gelegene Land des comes Nicolaus von dem des Muncu an der Ostseite trennt, erreicht schließlich wieder das Gebiet der Grenzwächter und kehrt zum Ausgangspunkt zurück.[31]

Aus der Urkunde von 1208 geht also hervor, daß das Gebiet der Grenzwächter von Kerca sich gegen Westen bis zu den Besitzungen des Nicolaus erstreckte. An der gemeinsamen Grenze, und zwar vermutlich in einem Nordwestwinkel des Grenzwächtergebietes — die Begehung führt ja zuerst gegen Osten — stand die Wenzeslauskirche in gewisser Entfernung von der »terra Muncu«, die wir uns als an einem Abhang gelegen vorstellen können.

Eine genauere Lokalisierung der Gebietsgrenzen wird besonders erschwert durch den im Mittelalter fast als Regel geltenden Umstand, daß

die Besitzungen eines Grundherrn keine geschlossene Einheit bildeten.[32] Andere Quellen der Zeit aber zeigen, daß die Besitzverhältnisse nicht nur territorial verwickelt, sondern auch recht schwankend waren. Oft wurden Güter vom König, hauptsächlich von dem ebenso freigebigen wie leichtfertigen Andreas II, vergeben und zurückgenommen, um andere Bittsteller für angeblich größere Verdienste zu belohnen. In diesem Grenzgebiet, dessen Erschließung erst vor kurzem in Angriff genommen wurde, achtete selbst die königliche Verwaltung wenig auf neuerworbene Besitzrechte. Bezeichnend ist der Fall, worüber eine Urkunde des Königs Andreas II aus dem Jahre 1213 berichtet.[33] Ein Amtsvorgänger des Nikolaus, Andreas, von Jahre 1193 bis 1203 Gespan von Eisenberg, glaubte den Einfällen der Deutschen an der steierischen Grenze dadurch begegnen zu können, daß er die Grenzwächter von Zala nach Dobra (Neuhaus in Burgenland), und die Bewohner dieses vom König Béla III der Zisterzienser Abtei von St. Gotthard (Monošter) geschenkten Besitzes in das Grenzwächtergebiet umsiedelte. Die Grenzwächter, der ständigen Plänkeleien bald überdrüssig, kehrten aber zu ihren alten Wohnstätten zurück und verjagten die Leute der Zisterzienser.

Fig. 74. Goldbule Königs Leo II. von Klein-Armenien (1198—1219)

Die Geschichte zeigt nicht nur die Unsicherheit der Besitz- und Rechtsverhältnisse. Allzu deutlich tritt auch die tiefgehende Wandlung an den Tag, die sich in der Lebensweise der Grenzwächter vollzogen hot. Sie sind keine stets kampfbereite und angriffslustige Halbnomaden mehr,[34] sondern wollen auf ihren Feldern in Ruhe und Sicherheit arbeiten. So stellt in einer Ordnung, die erst im Entstehen ist, ihre militärisch organisierte und vom Korpsgeist erfüllte Gesellschaft ein beständiges Element dar, das seinen Platz zu behaupten weiß.

In der Tat scheint die in der Urkunde von 1208 geschilderte Lage in der Umgebung der heutigen Domanjšovci nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Die von Csánki gesammelten Daten über die zur Herrschaft Gornja Lendava gehörigen Besitzungen und die kleineren adligen Güter aus dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert ergeben ein wesentlich anderes Bild.[35]

Die territoriale Verteilung der Besitztümer ist um 1400 noch verwickelter als 200 Jahre früher. Klar zeichnet sich jedoch ab, wie der Großgrundbesitz nach Südosten tief in das ungarische Siedlungsgebiet hineinragt. Während in der Umgebung von Selo (districtus seu vallis Sancti Nicolai) auch der niedere und mittlere Adel vertreten ist, gehört das ganze Velemér-Tal (vallis seu districtus Welemer) vom heutigen Lončarovci bis zur Komitatsgrenze unterhalb des Dorfes Velemér den Szécsis, Herren von Gornja Lendava und Dobra. Westlich von Kercza aber, wo im Jahre 1208 das zur Burg Gornja Lendava gehörige Gebiet an das Land der »speculatores« grenzte, finden wir zuerst zwei weitere Ortschaften der Őrség, Szomoróc (Somorovci) und Bükkalja,[36] dann die slowenischen Dörfer Križevci, Petrovci und Peskovci.[37] Alle drei waren anscheinend im Besitze des wohl ortsansässigen Adels, der Kereszturis, dann der Telekesis, der Petrovczi Henczels und der Horváts. Weiter nach Norden um Šalovci reichen die Ländereien der Szécsis wiederum bis zur Őrség.

Wie schon erwähnt, lagen im Klein-Kerka-Tal der am weitesten nach Westen vorgeschobene Ort der Őrség, Bükkalja und Domanjšovci einander so nahe, daß der erstere schließlich im letzteren aufgegangen ist. Es ist völlig unwahrscheinlich, daß das Gebiet der »speculatores« von Kerca erst im 13. und 14. Jahrhundert, in der Zeit eifriger Rodung und Kolonisation gegen Westen ausgedehnt worden wäre. Wir haben im Gegenteil sehen können, wie das Territorium der militärisch organisierten Grenzwächter immer mehr schrumpfte. Bükkalja und Szomorócz weisen also nicht auf einen Vorstoß ins unbewohnte Grenzödland hin, ihr Erscheinen im Spätmittelalter ist vielmehr ein Zeichen der bedeutend größeren Bevölkerungsdichte in dem schon längst besetzten Gebiet.

Irgendwo an der Westgrenze dieses Gebietes stand im Jahre 1208 eine Wenzeslauskirche, die Ivan Zelko als die katholische Kirche von Domanjšovci identifiziert.

Diese Vermutung des verdienstvollen Heimatforschers von Prekmurje hat manches für sich. Außer der oben gegebenen Analyse der Grenzbegehung von 1208 sei auf folgendes hingewiesen. Die ältesten Siedlungsformen der ungarischen Grenzwächter der Őrség sind zwar leider nicht bekannt, Őriszentpéter und Szalafő aber, die ihre Eigenart am besten bewahrt haben, sind typische Streusiedlungen und der Bericht von 1818 bezeichnet gerade diese Form als die ursprüngliche.[38] Bei dieser Siedlungsweise wäre durchaus denkbar, daß die Leute von Kerca, bzw. jener Teil der Bevölkerung, der hier im Westen, von der Pfarrei am weitesten entfernt ein Eigenleben zu führen begann, sich eine zweite Kirche oder Kapelle errichtete. Weder die Grenzlage, noch das Wenzeslauspatrocinium sprechen dagegen. Kirchen als Fixpunkte kommen in Grenzbeschreibungen besonders häufig vor, ohne Rücksicht darauf, wer sie gestiftet hatte bzw. das Patronatsrecht besaß. Der tschechische Nationalheilige aber scheint im mittelalterlichen Ungarn viel populärer gewesen zu sein, als es sich auf Grund der heutigen Patrozinien vermuten läßt.[39]

Einige Bedenken erregt allerdings der Umstand, daß der Bau am Südabhang des Tales steht, während die in der Urkunde beschriebene

Grenzziehung vielmehr an einen Nordwestwinkel des Gebietes der Grenzwächter von Kercza denken läßt. Der Weg der Grenzbegeher führte ja von der Kirche zuerst gegen Osten und die Ost-West-Straße, an der heute von Kerca bis Domanjšovci sämtliche Siedlungen als Straßendörfer liegen, läuft am Nordufer der Klein- Kerka entlang. Die Josephinische Aufnahme von 1787 kennt aber auch noch eine Südstraße und außerdem geht aus der Urkunde nicht hervor, wie weit man in östlicher Richtung ging und wo man sich nach Norden wendete.

Eine andere Frage ist, ob man in der bestehenden Kirche von Domanjšovci den im Jahre 1208 erwähnten Bau erblicken kann. Denn nicht nur das Portal, welches ja auch nachträglich hätte eingebaut werden können, sondern auch die leicht spitzbogigen Blendarkaden im Westtrakt des Baues sprechen entschieden für eine um einige Jahrzehnte spätere Zeit.[40] Es besteht allerdings die Möglichkeit, daß die spätromanische Kirche eine Vorgängerin hatte, die nach 1208 einem Neubau weichen mußte.[41]

Ob man sich der Ansicht von Ivan Zelko anschließt oder nicht, steht fest, daß das katholische Kirchlein von Domanjšovci in einer Gegend errichtet wurde, wo die Gemeinschaft ungarischer Grenzwächter zuerst, am Anfang des 13. Jahrhunderts, dem entstehenden Großgrundbesitz, dann dem niederen Adel und ihren slowenischen Kolonisten gegenüberstand. Das späte Aufkommen des Ortsnamens Damokosfalva deutet keinesfalls auf späte Besiedlung, vielmehr auf späte Benennung. Das Schweigen der Quellen ist aber wohl nicht nur der zufälligen Lückenhaftigkeit des Materials zuzuschreiben. Aus der oben skizzierten Entwicklung der Besitzverhältnisse können wir vielmehr folgern, daß dieser westlichste Teil des Grenzwächtergebietes von Kerca im späten 13. oder im 14. Jahrhundert aus der Gemeinschaft ausgeschieden ist. Vielleicht steckte der Ehrgeiz eines Ortsansässigen, eine Erhebung in den Adelstand — die von den Grenzwächtern immer angestrebt wurde — oder ähnliches dahinter. Ebenso möglich ist aber, daß äußere Kräfte, die Expansionsbestrebungen benachbarter Adelsgeschlechter zur Lostrennung vom alten Verband führten. Für beide bietet die Geschichte der Grenzwächter in den Komitaten Vas (Eisenburg) und Zala zahlreiche Analogien.

Die Gegend geriet jedenfalls nicht unter die Herrschaft der mächtigen Magnaten, die immer bedacht waren, ihre Besitzrechte verbriefen zu lassen. Führt der Landadel keinen Prozeß, hat keine besondere Donations- oder Erbschaftsangelegenheiten, so können er und sein Besitz aus der Geschichte spurlos verschwinden. Und gerade hier, im Westen des alten Ungarlandes, versagt auch die wichtigste kirchliche Quelle: aus der Diözese von Győr (Raab) sind die Abrechnungen der päpstlichen Kollektoren nicht erhalten geblieben.[42]

Das Ergebnis unseres orts- und siedlungsgeschichtlichen Exkurses kann also darin zusammengefaßt werden, daß die Stifter der Kirche von Domanjšovci wahrscheinlich die Grenzwächter des Klein-Kerka-Tales, ihre späteren Gläubigen und Erhalter aber die Herren und Bauern der umliegenden Güter waren.

III

Betrachten wir nun das Denkmal selbst, so fällt vor allem auf, daß das Bogenfeldrelief mit dem rückblickenden Tier, hinter dem, in der Mitte, ein Kreuz erscheint (Abb. 69), der bekannten Gotteslammkomposition mancher romanischen Tympana genau entspricht. Ein Blick auf die Verbreitungskarte der Gotteslammtympana des 12. und 13. Jahrhunderts (Abb. 73) genügt, um sich zu überzeugen, daß es sich hier nicht um eine zufällige Übereinstimmung, sondern um einen direkten und echten ikonographischen Zusammenhang handelt.[43]

Das Bogenfeldrelief von Domanjšovci schließt sich einer südwestungarischen Gruppe an und steht hier — als eine Abwandlung des wohlbekannten christlichen Symbols — nicht einmal allein. Das Dorf Zalaháshágy, dessen im vorigen Jahrhundert umgebaute Kirche ein ebenso merkwürdiges, jedoch noch roher und provinzieller gearbeitetes Tympanon bewahrt (Abb. 71), liegt kaum 30 km von Domanjšovci entfernt. Die beiden Tympana sind ungefähr gleichzeitig entstanden und die Gotteslammkomposition als mindestens in formaler Hinsicht maßgebendes Vorbild ist auch in Zalaháshágy unverkennbar.[44] Für das Tier nimmt aber Zoltán Kádár, wie schon erwähnt, eine grundverschiedene, sogar entgegengesetzte Bedeutung an.[45] Daß der Meister einen Löwen darstellen wollte, wird nicht bestritten, die Bibel und die romanische Landkunst Mitteleuropas kennen ja kein anderes großes Raubtier. Der Löwe der Heiligen Schrift und der gelehrten Exegeten ist aber doppelsinnig, er kann in der religiösen Symbolik und Allegorie sowohl das Gute, Erhabene und Mächtige, wie auch das Böse, die drohende Gefahr bedeuten.[46] Kádár kommt, auf Grund hauptsächlich altchristlicher und frühmittelalterlicher Texte, zum Schluß, daß das Tympanon von Zalaháshágy den Sieg des Kreuzes über den Leo diaboli, die Teufelsmacht darstellt.

Diese vom Verfasser eingehend begründete Deutung ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Folgende Überlegungen machen es aber wahrscheinlicher, daß der Löwe auch hier im positiven Sinne, d. h. als Symbol Christi zu verstehen ist.

Kádár weist mit Recht darauf hin, daß die Darstellung den Eindruck eines heftigen, dämonischen Kampfes macht. Der Löwe mit offenem Rachen und ausgestreckter Zunge scheint wie rasend von rechts nach links zu jagen. Das unter dem Bauch zurückgebogene Vorderbein berechtigt uns jedoch nicht von einem durch das Kreuz durchstochenen und stürzenden Tier zu sprechen. Schon die erhobene linke Vorderpranke, unter der noch eine kleinere Tierfigur Platz finden konnte, spricht dagegen, von der recht munteren, kraftstrotzenden Haltung des Tieres zu schweigen. Dem Meister kam es vielmehr darauf an, die dynamische Bewegung mit dem Motiv des aufrecht getragenen Siegeskreuzes zu verbinden.[47]

Nach Kádár sollte das verhältnismäßig kleine, wankend schiefe und nicht einmal in der Mittelachse der Komposition stehende Kreuz *allein* die unsiegbare Gottesmacht bedeuten. Der primäre visuelle Eindruck ließe allerdings vielmehr an den Gegenteil denken. Eine solche

Darstellung wäre aber auch in der Geschichte der christlichen Kunst ein vereinzelter ikonographischer Sonderfall. Denn das Kreuz als Siegeswaffe ist ein Gemeingut christlichen Schrifttums und künstlerischen Motivenschatzes. Im Bild ist aber immer jemand da, der sich dessen bedient, meist Christus selbst. Das Stabkreuz allein ist und bleibt das Abzeichen des vollbrachten Sieges; selbstätig kämpfend, den Widersacher tötend wird es m. W. nie dargestellt. Dies gilt auch für die einzige inhaltlich scheinbar passende Analogie Kádárs: für die konstantinische

Fig. 73. Pfennig des Herzogs Bernhard von Kärnten (1201—1256)

Münze mit der kaiserlichen Fahne, die den Leib der Schlange des Heidentums durchstießend aufgerichtet ist.

Das Kreuz am Tympanon von Zalaháshágy kann also nur als Attribut betrachtet werden, als Zeichen des bevorstehenden Sieges des Löwen über die rundherum wimmelden teuflischen Untiere, deren düsteres Wirrwarr den ewigen Unfrieden und das Selbstquälen — beachte den in sich beißenden Drachen! — der Sündewelt erschreckend darstellt. In dieser Deutung ist der Löwe *mit* dem Kreuz nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositionell die positive Hauptfigur der Darstellung. Im Hinblick auf die ikonographische Tradition ist nur die Substitution: Löwe — Lamm, befremdend.

Ich sehe also keinen zwingenden Grund von meiner früheren Deutung des Tympanons von Zalaháshágy abzugehen. Diese findet sogar weitere Bestätigung durch zwei Löwendarstellungen, die den Reliefs von Domanjšovci und Zalaháshágy vor allem motivisch, wohl aber auch zeitlich sehr nahe stehen.

*

Zuerst sei die bereits erwähnte Silberschale unbekannter Herkunft des Ung. Nationalmuseums kurz besprochen. (Abb. 70.) Ihre Ähnlichkeit mit den Trinkschalen, die von Reiternomaden am Gürtel getragen und

auch zu kultischen Zwecken gebraucht wurden, ist offensichtlich, der regelrechte Henkel verbietet uns trotzdem in ihr ein Nomadengerät zu erblicken.[48] Die primitiv eingeritzte bzw. teilweise eingeschlagene Zeichnung im Boden kann freilich auch von einem späteren Besitzer ausgeführt worden sein. Sie stellt unverkennbar einen im heraldischen Sinne nach rechts schreitenden Löwen dar, der mit dem zurückgebogenen linken Vorderfuß ein Stabkreuz hält. Bemerkenswert ist, wie der Zeichner es versuchte, das untere Ende des Stabes durch eine Krümmung nach links der Löwenpranke näher zu bringen und dadurch das Tragen des Kreuzes mindestens anzudeuten. Diese Einzelheit allein genügt m. E. die Vermutung Kádárs zu widerlegen, es handle sich hier um den durchstochenen, besiegten Teufelslöwen.

Mit der Ritzzeichnung der Silberschale des Ung. Nationalmuseums ikonographisch nächst verwandt ist die Rückseite der Goldbullen des Königs Leo II von Klein-Armenien (1198—1219; Abb. 74). Das Vatikanische Archiv besitzt davon eine Reihe, die älteste hängt an einem um 1207 an den Papst Innozenz III geschriebenen Brief.[49] Die Vorderseite zeigt den thronenden König mit Lilienszepter und Apfel, das Bild der Rückseite vird von Gustave Schlumberger, der die Bullen zuerst veröffentlichte, wie folgt beschrieben:[50] »le lion couronné d'Arménie passant, tenant de sa griffe droite de devant repliée une croix à longue hampe.« Schlumberger bemerkt, daß beide Darstellungen vollkommen identisch sind mit den Bildern der goldenen und einiger silbernen Münzen desselben Herrschers.

Die Bulle ist eher westlich als byzantinisch oder islamisch.[51] Dies darf uns nicht wundern in einem Nachbarlande der Kreuzfahrerstaaten. Westlich zu sein scheint auch die Eigentümlichkeit, daß der Löwe ein Mischwesen ist. Auf dem ziemlich langen Hals des nach links schreitenden Tieres sitzt ein gekrönter Menschenkopf. Es ist also ein »symbolisches Kombinationsbild von König und Löwe«, wie es in der Stauferzeit häufig auf Skulpturen, Miniaturen und auch an Münzen vorkommt.[52]

Rein formal-ikonographisch unterscheidet sich der Löwe der Silberschale von dem der armenischen Goldbullen durch seinen Tierkopf ohne Krone, der aber ebenfalls in Vorderansicht gegeben ist, und durch das beinahe angriffslustige Emporheben der rechten Vorderpfote. Dieselbe Bewegung macht aber auch der Löwe von Zalaháshágy, während am unten fragmentarischen Tympanonbild von Domanjšovci das Tier ruhig dazustehen scheint.

Was den Sinn der armenischen Darstellung betrifft, so ist es vor allem klar, daß das Löwensymbol auch hier Gutes und Positives bedeutet. Ihre Entstehung ist ohne Apocal. V, 5. nich denkbar — es sei an den Titel des Negus von Abessinien erinnert —, der Löwe wird aber auf den König bezogen, dessen Name ebenfalls »Löwe« bedeutet. Die armenische Umschrift besagt: »Leo, durch Christus-Gott König der Armenier«, und das Tier trägt auf seinem Menschenkopf eine Krone, welche der des thronenden Herrschers ziemlich ähnlich ist. Aus dem biblischen Sinnbild des Gottes ist also ein politisches Machtsymbol geworden.

IV

Wie konnte man in den südwestlichen Grenzgebieten Ungarns auf die merkwürdige Idee verfallen, das in der christlichen Kunst des Westens allgemein bekannte und beliebte Gotteslammsymbol durch den Löwen zu ersetzen? Um dieses komplizierte Problem zu lösen, müssen zuerst drei Fragen gestellt und beantwortet werden: 1. Sind die Tympana von Domanjšovci und Zalaháshágy, die m. E. beide im positiven Sinne zu verstehen sind, aus der traditionellen kirchlichen Kunst zu erklären, 2. sollen ihnen althergebrachte heidnische Vorstellungen zu Grunde liegen, wie es László und Gallus vermuten, oder 3. können sie mit zeitgenössischen, nicht religiösen Anregungen, wie z. B. der Löwe von Klein-Armenien, irgendwie in Zusammehang gebracht werden?

1. Die erste Möglichkeit muß verneint werden. Die Bibel und die patristische Literatur boten zwar dazu manche Ansätze, trotzdem konnte sich der Christus-Löwe als ein mit dem Gotteslamm gleichwertiges, fest ausgeprägtes Bildthema, geschweige selbständiges Symbol nirgends durchsetzen.[53] Selbst in der Buchmalerei, welche aber in engster Verbindung mit dem Text manche gelehrte exegetische Auslegung zu verbildlichen suchte, erschien »der Löwe vom Stamme Juda« höchst selten nur in einigen karolingischen Handschriften, auch dort nur zusammen mit dem Lamm, nie an seiner Stelle.[54] Ähnliche Darstellungen haben die monumentale Malerei und Plastik m. W. nie gekannt. Die Idee taucht in der Krypta von Anagni zwar auf, doch bleibt das Lamm ein Lamm und nur die Schriftrolle zwischen seinen Beinen verkündet: »ecce vicit leo de tribu Juda, radix david reperire . . .«[55] Es ist so gut wie undenkbar, daß dieser mit vielschichtigem Sinn beladene und eben deswegen nur wenigen verständliche Vers gerade im Kreise einer ausgesprochen provinziellen Kunst zum Bildthema gewählt worden wäre. Viel größer war der Einfluß des Physiologus, der »Hauptschrift der christlichen Naturs ymbolik« (Peterson), der die verschiedenen Christus-Bedeutungen des Löwen genau präzisierte. Er vermochte aber nicht dem Löwen eben die Eindeutigkeit zu verleihen, die die Verbreitung des Lammsymbols wesentlich gefördert hatte. Die offensichtlich durch den Physiologus angeregte Darstellung des Christuslammes im Codex Aureaus von St. Emmeram (München, Bayer. Staatsbibliothek Clm. 14000) steht m. V. vereinzelt da und ist bezeichnenderweise ein Werk der exclusiven und gelehrten spätkarolingischen Buchmalerei im höfischen Dienst.[55a] Soviel steht allerdings fest, daß die literarischen und künstlerischen Traditionen der Kirche die Möglichkeit einer derartigen Umwandlung des Lammsymbols, der Kombination von Gotteslamm und Löwen, nicht ausschlossen.

2. Ein Zusammenhang mit bestimmten vorchristlichen Glaubensvorstellungen ist auch nicht nachweisbar. László und Gallus sind nur beim allgemeinen Hinweis auf die Bedeutung des Löwensymbols in der Gedankenwelt der Türkvölker geblieben.

László hat selber wesentlich dazu beigetragen, daß auch die Vermutung, der Löwe hätte von altersher als Wappenzeichen der Familien-

macht der Arpaden gedient, sich als unhaltbar erwies.[56] Er hat jedoch mit Recht bemerkt, daß der Löwe in der Silberschale des Ung. Nationalmuseums an der Stelle erscheint, wo in den frühmittelalterlichen Trinkschalen des Schatzes von Nagyszentmiklós Tiere und auch schon Kreuze, in der altungarischen Schale von Cégény aber eine »schamanistische« Ritzzeichnung zu sehen sind.[57] Diese wohl nicht zufällige Übereinstimmung spricht ebenfalls für die Annahme, daß der Löwe mit dem Kreuz als ein religiöses Sinnbild betrachtet wurde. Von einem wirklichen heidnisch-christlichen Synkretismus kann aber m. E. keine Rede sein. Man wird nur soviel sagen dürfen, daß die vorchristliche Vergangenheit der Ungarn wohl in einer gewissen Aufnahmebereitschaft, bzw. Aufgeschlossenheit dem Löwensymbol und — wie noch ausführlicher erörtert werden soll — dem formalen Motiv des rückblickenden Tieres gegenüber nachgewirkt hat.

3. Was die zeitgenössischen Anregungen anbelangt, haben wir zuerst die Beziehung der ungarischen kreuztragenden Löwen zum Löwen Klein-Armeniens zu untersuchen.

Auf Grund der geschichtlichen Beziehungen zwischen Ungarn und dem Lande im Nordostwinkel des Mittelmeeres wäre ein direkter Zusammenhang durchaus möglich. Als König Andreas II nach seinem erfolglosen Kreuzzug Anfang 1218 nach Ungarn zurückkehrte, besuchte er auch Klein-Armenien und verlobte seinen jüngeren Sohn, den 7-jährigen Andreas, mit der Tochter Leos II. Die Väter kamen dabei überein, daß das Land nach dem Tode Leos dem Brautpaar zufallen soll.[58] Aus den schönen Plänen ist nichts verwirklicht worden, manchen Ungarn erbot sich aber die Gelegenheit, den klein-armenischen Königshof und sicher auch den Löwen Armeniens kennenzulernen.

Krieger der Grenzwache wird König Andreas II ins Heilige Land nicht mitgenommen haben. Urkundlich nachweisbar sind dagegen in seinem Heer neben zahlreichen Mitgliedern mächtiger Adelsgeschlechter und des hohen Klerus auch die sog. »servientes regis«, Dienstmannen des Königs.[59] Diese zukunftträchtige soziale Schicht, die den Kern des entstehenden Mittel- und Kleinadels bilden sollte, war in dem den Grenzwächtersiedlungen östlich angrezenden Komitat Zala überhaupt besonders stark vetreten.[60]

Zalaháshágy — wie gesagt, von Domanjšovci kaum 30 km entfernt — liegt ebenfalls in diesem Gebiet und kannte das ganze Mittelalter hindurch keine hochadelige Grundherren. Es wäre also an sich denkbar, daß einige Kreuzfahrer »servientes« die Kenntnis des armenischen Löwensymbols hierhergebracht haben.

Gegen eine solche Vermutung läßt sich aber vor allem einwenden, daß die kurze Episode armenisch-ungarischer dynastischer Verbindung, — eine Verlobung ohne Folgen und Erfüllung —, nicht einmal in der höfischen Kultur irgendwelche Spuren hinterlassen zu haben scheint. Außerdem haben die ungarischen Denkmäler mit dem Löwen Armeniens keine charakteristische Einzelheit gemein. Die beiden Tympana sind dem westlichen Gotteslammkompositionen nachgebildet, und auch die Zeichnung der Silberschale, die der Goldbulle Leos II am nächsten steht, zeigt

nicht die Einzelheiten wie die Krone und den menschlichen Antlitz des Kopfes. Schließlich ist nicht zu vergessen, daß die primäre Bedeutung der ungarischen kreuztragenden Löwen an Kirchenportalen und in einer Trinkschale zweifelsohne religiös war, der Löwe Armeniens aber vor allem ein politisches Wahrzeichen gewesen sein muß.

Eine Übernahme des armenischen Motivs in die provinzielle Kunst Ungarns kommt also nicht in Frage. Waren Darstellungen, wie das Bild der Goldbulle Leos II, in den Kreisen, wo die Gotteslamm-Löwe Substitution stattfand, bekannt, so können sie nur zur Wirkung anderweitiger Anregungen beigetragen haben.

V

Diese entscheidenden Anregungen sind m. E. in der zeitgenössischen westlichen Heraldik, hauptsächlich aber in der Herrschaftssymbolik zu suchen.

Das reiche einschlägige Material ist leider methodisch noch nicht gesammelt, geschweige erforscht. Es ist hier auch nicht der Ort diesem Mangel abzuhelfen. Eine für unser Problem wesentliche Tatsache kann aber auch ohne umfassende Nachforschungen festgestellt werden: das Löwenmotiv ist um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts der Heraldik und dem Münzwesen des Westens schon weit und breit bekannt, und zwar im positiven Sinne, als Wahrzeichen der gehobenen gesellschaftlichen Stellung oder gar der königlichen Macht und Würde.[61]

Wie eindeutig positiv das Löwensymbol in der weltlichen Repräsentation gewertet wurde, zeigt der Umstand, daß man schon ziemlich früh, an mehreren Orten und voneinander unabhängig auf die Idee kam, es mit dem Kreuz zu verbinden. Vielleicht das älteste Beispiel ist ein Pfennig des Herzogs Bernhard von Kärnten (1201—1256) mit dem nach rechts springenden Löwen, der ein Kreuz in der rechten Tatze hält.[62] (Abb. 75.) An einem böhmischen Pfennig, der allerdings an das Ende des 13. Jahrhunderts gehört, erscheint der springende Löwe *vor* einem großen Kreuz.[63] Nicht unerwähnt bleiben dürfen die allerdings geflügelten Löwen mit Kreuz, die einen Ambo an dem im Jahre 1943 zerstörten Bogen der Piazza Commestibili zu Capua geschmückt haben.[64] (Abb. 76.) Die schönen Marmorreliefs sind zwar wohl etwas jünger als unsere Tympana und stehen mit diesen in keinem künstlerischen Zusammenhang, dennoch ist ein Vergleich im Hinblick auf die Ikonographie aufschlußreich. Er liefert nämlich weitere Beweise für die hier vertretene positive Deutung des Löwen von Zalaháshágy. Auch in Capua erscheint das Kreuz hinter dem Tier, das den mit einer eisernen Spitze versehenen Stab überhaupt nicht anfaßt. Trotzdem ist es keine tödliche Waffe, die den Leib des Löwen durchsticht. Der Löwe hat mit einem besiegten Ungeheuer nicht das geringste zu tun, er beweist vielmehr, daß der offene Rachen, die grimmig gefletschten Zähne und die ausgestreckte Zunge des Löwen von Zalaháshágy auch nicht als Zeichen von Bösartigkeit gedeutet werden können.[65]

Alle diesen Löwen gehören der weltlichen Sphäre an und unterscheiden sich von den ungarischen Denkmälern eben dadurch, daß sie keine Beziehung zur Gotteslammkomposition haben. Ungarns Löwen mit dem Kreuz sind unabhängig von ihnen, jedoch auf Grund gleicher heraldischen Voraussetzungen entstanden.

Eine Übersicht des ungarländischen heraldischen und numismatischen Materials ergibt in der Tat ein Bild, das mit dem der allgemeinen abendländischen Entwicklung weitgehend übereinstimmt.[66] Der erste Löwe, nach rechts schreitend, mit dem über dem Rücken gehobenen Schwanz und dem Kopf in Vorderansicht, erscheint an einem Denar des

Fig. 76. Ambo auf der Piazza Commestibili zu Capua

Königs Béla III (1173—1196).[67] Die Münzen von Andreas II (1205—1235) sind besonders reich an oft phantastischen Tierfiguren. Auch der angriffslustig mit gehobener rechten Vordertatze nach rechts schreitende Löwe fehlt nicht.[68] In den letzten Regierungsjahren des Königs kommt sogar ein Hirsch vor, der, wie das Gotteslamm, das Kreuz schultert.[69] Unter Béla IV (1235—1270) verschwindet plötzlich diese reiche, phantastische Tierwelt. An ihrer Stelle erscheint das streng christliche Gotteslamm.[70]

Eine inhaltliche Erklärung aller dieser Figuren wird wohl nie möglich sein. Angesichts der vielen phantastischen Münzbilder der Zeit ist es überhaupt auch kaum wahrscheinlich, daß der Löwe als Symbol mit bestimmter, präzis formulierter Bedeutung auf die Münzen geprägt worden wäre.

Umso reicher und positiver sind die Ergebnisse der Untersuchung, die Ferenc Donászy dem Löwenmotiv im Wappen der Arpadenkönige gewidmet hat.[71] Das älteste erhaltene Wappen des Arpadenhauses, zu-

gleich das erste heraldische Denkmal aus Ungarn, befindet sich auf der Rückseite der Goldbulle des Königs Emerich aus dem Jahre 1202: ein neunmal geteilter Schild, dessen jeder zweite Balken mit nach rechts schreitenden Löwen belegt ist. Dasselbe Wappen blieb, — mit geringfügigen Änderungen in der Zahl und Anordnung der Balken und Löwen — auch unter Andreas II im Gebrauch. Béla IV brach auch in dieser Hinsicht mit den Gepflogenheiten des Vaters und nahm das byzantinische Doppelkreuz des Großvaters wieder auf. Mit seiner Thronbesteigung

Fig. 77. Goldbulle des Königs Andreas II. (1221—1228)

verschwanden die Löwen aus dem ungarischen Königswappen für immer, nur der quergeteilte Schild kam unter dem Anjoukönig Karl I (1308—1342) wieder auf.[72]

Unter den mit Löwen besetzten Wappen ist die Goldbulle des Königs Andreas II am reichsten gestaltet und auch zur ikonographischen Forschung am besten geeignet. Sie ist in zwei Exemplaren aus den Jahren 1221 und 1223 erhalten. (Abb. 77.) Das Schild ist siebenmal geteilt, im 2., 4. und 6. Balken stehen je zwei schreitende Löwen einander gegenüber, zwischen ihnen in der Mitte je ein herzförmiges Schildchen. Im untersten Dreieckfeld aber erscheint ein nach links schreitender, rückblickender Löwe mit gehobenem Schwanz, dessen Ähnlichkeit mit dem Tier des Tympanons von Domanjšovci einem sofort in die Augen springt.

Eingehende Vergleiche mit den ausländischen Denkmälern der Zeit führten Donászy zum Schluß, daß König Emerich, dessen Gattin Con-

stanzia von Aragonien war, sein Wappen von spanischen Vorbildern angeregt aufnahm und auf seine Bulle stechen ließ. Seiner Ansicht nach spielten dabei die Löwen nur eine dekorative Rolle. Ihre unmittelbaren Vorbilder erblickt er in den Ruedas der Könige von Leon und stellt fest: »Man braucht keine Phantasie zu haben, um die Löwen der Siegel Emerichs und besonders Andreas' II einerseits, und die Löwen des Königtums Leon andererseits, in Gestalt, Stellung und Körperhaltung einander ähnlich zu finden. Auf eine solche Ähnlichkeit haben wir in der Heraldik der übrigen in Betracht kommenden Länder nicht gestoßen.«[73]

Fig. 78. Löwenfries von Esztergom

Daß der Löwe allein *nicht* als Wappentier der Arpaden galt, steht heute über jedem Zweifel.[74] Ebenso offensichtlich ist aber, daß er unter Emerich und Andreas II einige Jahrzehnte lang in der königlichen Repräsentation eine besondere Rolle spielte. Außer dem bekannten Löwenfries von Esztergom (Abb. 78) sei hier auf den Siegel des Palatinus Gyula de genere Kean aus dem Jahre 1224 hingewiesen. Der ständige Vertreter des Königs legitimierte sich als höchster Würdenträger des Landes durch ein Wahrzeichen der königlichen Macht: das höchst wahrscheinlich dreigeteilte Schild an seinem Siegel zeigte die aus dem königlichen Wappen übernommenen Balken mit 2 bzw. 1 Löwen.[75]

All das spricht dafür, daß der Löwe keineswegs eine bloß raumfüllende dekorative Rolle spielte, sondern als wesentlicher und sinnbeladener Bestandteil des königlichen Hoheitszeichens betrachtet wurde.

Vergleicht man die Löwentypen, die für die Frühzeit der ungarischen höfischen Heraldik von Bedeutung waren, mit den kreuzhaltenden Löwen von Domanjšovci, Zalaháshágy und der Silberschale des Ung. Na-

tionalmuseums, so stellen sich einige interessante Zusammenhänge heraus. Die unverkennbar heraldisch stilisierte Darstellung der Silberschale steht manchen spanischen Ruedas auffallend nahe. Selbst Einzelheiten, wie die Mähne, die wie beim Pferde vom Nacken herabhängt, finden in den Zeichnungen spanischer Urkunden ihre Parallele. (Abb. 79.) Die gemalten Löwenscheiben der Palastkapelle von Esztergom zeigen denselben Typ in einer Fassung, der wohl byzantinische Textilien als Vorlage dienten.[76] Alle gehen letzten Endes wohl auf die islamische Kunst zurück, die im Hofe der Arpaden, — wie der ebenfalls mit Löwen ge-

Fig. 79. Zeichnung einer spanischen Urkunde

schmückte, fatimidische Bergkristallknauf des ungarischen Königszepters beweist —, auch durch Originalwerke vertreten war.[77] Die wilde Bewegung des Ungeheuers von Zalaháshágy erinnert uns an eine dynamische Variante der islamischen Löwen, aus der später die in der Fachsprache als »Leopard« bezeichnete Figur der westlichen Heraldik hervorgegangen zu sein scheint.[78] Auf die Ähnlichkeit des Löwen von Domanjšovci mit dem im unteren Dreieckfeld der Goldbulle des Königs Andreas II wurde schon hingewiesen. Das Siegelbild macht es wahrscheinlich, daß das rückblickende Tier mit dem schwungvoll erhobenen Schwanz über dem Rücken als eine anerkannte heraldische Form des allein dargestellten schreitenden Löwen galt.[79] Wo man diese Wappenfigur und Darstellungen, wie die Löwen von Esztergom, hinter denen nach sasanidischer Art Lebensbäume stehen, ähnlich wie das Kreuz des Gotteslammes oft hinter ihm aufgerichtet zu sein scheint, als vertraut empfand, waren alle wesentlichen *formalen* und *kompositionellen* Voraussetzungen der Verschmelzung des Lamm- und Löwensymbols gegeben.

Die wirkliche Erklärung der Entstehung der Löwentympana ist aber nicht im Formal-Künstlerischen, sondern im Religions- und Sozialgeschichtlichen zu suchen. Auf diesen Gebieten muß freilich manchmal Einfühlung an die Stelle exakter Beweisführung treten.

Versuchen wir zuerst uns vorzustellen, wie die Menschen des Kerka- und Zalagebietes dem tief christlichen Lammsymbol gegenüberstanden. Wie die provinziellen Werke beweisen, ist die beziehungsreiche, vielschichtige apokalyptische und eschatologische Symbolik den Laien und auch den Landpfarrern ohne höhere theologische Bildung sowohl in Deutschland wie auch in Ungarn unzugänglich und fremd geblieben. Es fällt aber auf, daß im Gegensatz zum deutschen Provinzialismus, wo die Spätromanik eine Umdeutung im Sinne der menschlich-erdnahen Frömmigkeit der neuen, »gotischen« Zeit anbahnt, die ungarischen Denkmäler den ursprünglichen, erhaben-triumphalen Charakter des Lammes bewahren.[80] So zeigt auch das unvollendete Bogenfeldrelief von Szentmihályfa, kaum 10 km von Zalaháshágy entfernt und höchstens um einige Jahrzehnte älter als die beiden Löwentympana, bezeichnenderweise eine auf drei Figuren reduzierte primitive Maiestas, wobei das Lamm die Stelle des thronenden Christus einnimmt.[81] Die Gruppe von Ják bleibt ebenfalls bei einer einfachen aber düster erhabenen Symbolik.[82]

Die Erklärung dieser konservativen Haltung liegt in dem Umstand, daß die ungebildeten Leute in Ungarn selbst auf die höchst einfache Grundidee des Lammsymbols wesentlich anders reagiert haben werden, als ihre westlichen Nachbarn. Das Lamm ist ja vor allem der Sieger über den Bösen, »Herr der Herren und König der Könige« (Apok. 17, 14), das Sinnbild des Königtums Christi. Das Königtum bedeutete aber für einen einfachen Ungar nicht genau dasselbe, als einem deutschen oder slawischen Bauer. Die Könige von Ungarn regierten schon seit zwei Jahrhunderten mit christlichem Gewissen und nach christlichen Grundsätzen. Nichtsdestoweniger beruhte ihre Macht auf einem Gottesgnadentum, »dessen zentraler Gedanke nicht mehr die christliche, auf die Auswahl begründete, sittlich fundierte Idoneität war, sondern die von der Gottheit erhaltene, erbliche, im Blut wurzelnde und so unverlierbare Gabe.«[83] Daher die fast unbeschränkte Autorität des Königs, die auch auf Otto von Freising einen so großen Eindruck machte. Die wirklichen Kraftverhältnisse sahen freilich of wesentlich anders aus, gerade die niederen, vom Geist des Feudalismus noch kaum berührten Schichten werden aber die alten Vorstellungen weiter gepflegt haben.

Bei dieser transzendent fundierten Königtumsidee ist es kein Wunder, daß man sich nicht scheute, ein an sich fremdartiges und in seinem tiefsten Wesen nie verstandenes Symbol mit einem Bild zu kombinieren, in dem ein jeder das Wahrzeichen der aus Erfahrung bekannten höchsten Macht erkannte. Die Übertragung der Repräsentationsformen der irdischen Macht auf das Gottesbild ist ja eine seit uralten Zeiten nur allzu häufige Erscheinung, die auch die Entwicklung der altchristlichen und mittelalterlichen Christusikonographie entscheidend beeinflußte.[84]

Diese Verschmelzung bzw. Umwandlung der Symbole wurde wahrscheinlich wesentlich erleichtert dadurch, daß die herkömmliche, fast heraldisch geprägte Form des rückblickenden Gotteslammes dem ureigenen Formgefühl des Volkes besonders zusagte. Diese eigentlich recht unnatürliche Einstellung, in der zwei Seiteninsichten vereint sind, geht zwar auf eine spätantike plastische Darstellung der hieratischen Frontalität zurück,[85] sie verdankte jedoch ihre rasche Verbreitung und anhaltende Beliebtheit der Übereinstimmung mit dem alten Motiv des rückblickenden Tieres, das die Steppenwelt dem frühmittelalterlichen Europa geschenkt hatte.[86] Wollte man sowohl in der deutschen als auch in der ungarischen Landkunst das Gotteslamm bewußt als Lamm abbilden, so hat man zuerst auf die gezwungene Kopfwendung verzichtet.[87] Um so beachtenswerter ist, daß die ausgesprochen volkstümlichen Bogenfeldreliefs von Domanjšovci und Zalaháshágy bei radikaler Umgestaltung des Motivs gerade diese formale Eigentümlichkeit bewahren. Auch das spricht dafür, daß hier Vorstellungen und künstlerische Kräfte am Werk waren, denen die Hochkultur der Zeit im Grunde genommen noch fremd war.

Ich glaube daher meine vor über 18 Jahren vorgeschlagene Erklärung im wesentlichen noch heute aufrecherhalten zu dürfen: um die absolute Erhabenheit und Macht Christi vor die Augen der Kirchenbesucher zu führen bediente man sich in Domanjšovci und Zalaháshágy eines Sinnbildes, das die Einwohner an die höchste, ihnen aus Erfahrung bekannte irdische Autorität erinnerte.

VII

Jede synkretistische Verschmelzung oder Umdeutung von Symbolen bleibt aber eine Zeitlang doppelsinnig. Das wird auch im Falle der Löwen mit dem Kreuz nicht anders gewesen sein. Die zweite, allerdings wohl untergeordnete Bedeutung der Darstellung beleuchtet die *sozialgeschichtlichen* Hintergründe der merkwürdigen Lamm-Löwe-Substitution.

Ein Tympanonbild, das so offensichtlich und weitgehend einem Herrschersymbol angeglichen war, konnte auch dazu dienen, daß es an die besonderen Beziehungen der Stifter zum Königtum erinnerte. Wie jedes Repräsentationsbild, war auch dieses gewissermaßen ein Wunschbild. Man wollte kundtun, daß das Volk, welches diese Kirche besucht, im Dienste und demzufolge auch unter dem Schutz des Königs steht. Dadurch sollte die eigene privilegierte Rechtsstellung öffentlich aufgezeigt und vor fremden Eingriffen gesichert werden. Und dies hatten die Einwohner des Gebietes, wo Domanjšovci und Zalaháshágy liegen, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts schon mehr als nötig.

Wie oben gezeigt, waren am Oberlauf der Zala und an der Kerka Grenzwächter angesiedelt, östlich davon aber werden die »servientes regis« die führende Volksschicht gewesen sein. Die letzteren, die »Dienstmannen des Königs«, fühlten sich durch die oligarchischen Bestrebungen der feudalen Aristokratie, aber auch durch die neue Finanzpolitik des

Königtums in ihrer Freiheit so ernst bedroht, daß eine ebenfalls aristokratische Opposition in einer »traditionellen Revolution« gerade mit ihrer Hilfe das als die »goldene Bulle« bekannte Privileg von 1222 erzwingen konnte.[88] Obwohl die Bewegung, die ihre Dynamik von der gärenden Unruhe der »servientes« erhielt, sich auch gegen die Maßnahmen des Königs Andreas II gerichtet hatte, verrät der Wortlaut des erzwungenen Freibriefes auf Schritt und Tritt, wie weit die öffentliche Meinung der Zeit die unmittelbare Beziehung zum König als eines der wesentlichsten Merkmale der Freiheit betrachtete. Denn dem König dienen bedeutete nicht nur Pflichten und Bürden, sondern auch Recht, Würde und weitere Aufstiegsmöglichkeiten. Man könnte sagen, die »Dienstmannen des Königs« kämpften — und zwar mit Erfolg — um ihre »Königsunmittelbarkeit«, um einer gutsherrschaftlichen Entrechtung durch die Aristokratie zu entgehen.

Die Grenzwächter sahen der gleichen Gefahr entgegen. Sie nahmen zwar in der Gesellschaftsordnung des ungarischen Staates eine Sonderstellung ein, jedoch auf einer niedrigeren Stufe als die »servientes regis«. Gerade hier im Westen standen sie der bedrohlich wachsenden Macht der neuen Großgrundbesitzer gegenüber, und die wirksamste Verteidigung, der beste Schutz schien die unmittelbare Abhängigkeit vom König zu sein. Es scheint so, als ob die Gemeinschaft der Grenzwächter gerade an der Westgrenze ihres Gebietes, in Domanjšovci, den neuen aristokratischen Besitzern des verschenkten Königsbodens gegenüber hätte verkünden wollen: Hier beginnt unser Land, wo Ihr nichts zu suchen habt, weil wir des Königs Leute, freie Krieger sind.

Es ist also kein Zufall, daß beide Löwentympana eben in diesem Grenzgebiet zu finden sind. Wie schon erwähnt, waren die »servientes regis« von Zala an der Spitze der Bewegung, die zur Entstehung der Autonomie des adligen Komitats führte.[89] Die Grenzwächter an der Zala und Kerka waren aber nicht weniger selbstbewußt. Bis zur Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahre 1848 kämpften sie unentwegt um ihre umstrittene adelige Rechtsstellung. So ist es kein Wunder, daß das Bewußtsein, Nachkommen einer privilegierten Volksgruppe zu sein, in der »Őrség« bis heute nicht erloschen ist.

Diese Erklärung der sozialgeschichtlichen Hintergründe der ungarischen Löwen mit dem Kreuz fügt sich also zwanglos in das Bild der gesellschaftlichen Kämpfe und Umwälzungen, das wir aus den Quellen ziemlich genau kennen. So kann sie aber auch als nachträgliche Bestätigung gelten für die wappengeschichtliche Annahme, die in der obigen Beweisführung eine entscheidende Rolle spielte. Die Löwentympana von Domanjšovci und Zalaháshágy, sowie die Silberschale des Ung. Nationalmuseums sind Zeugen dafür, daß der Löwe unter den Königen Emerich und Andreas II nicht nur ein modisches Motiv höfischer Repräsentation war, sondern als königliches Herrschaftssymbol galt.

Nehmen wir diese Feststellung als gesichert an, so ist aber auch für die Datierung der hier behandelten Denkmäler ein neuer Anhaltspunkt gewonnen worden. Sie müssen in einer Zeit entstanden sein, wo die Neuerungen des Königs Béla IV auf dem Gebiete der Herrschaftssymbolik

sich noch nicht allgemein durchgesetzt haben. Da Béla den Thron im Jahre 1235 bestieg, sind die beiden Löwentympana wohl noch vor dem Mongolensturm von 1241—42 entstanden. Die Zeichnung der Silberschale, die den spanischen Ruedas und den Löwen der Palastkapelle von Esztergom viel näher steht, mag dem Anfang des 13. Jahrhunderts zugeteilt werden.[90]

ANMERKUNGEN

[1] Bogyay T., Isten báránya (Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához). Regnum Egyháztörténeti Évkönyv (Regnum Jahrbuch für Kirchengeschichte) 1940-41, 94—122.

[2] A. a. O. 120-21.

[3] Pálinkás L., A Délvidék visszatért műemlékei. Sonderabdruck aus »Művelődés« 1941. Nr. 11-12.

[4] Csemegi J., Románkori kapuzatok karéjdíszű ívmezői Magyarországon. »Antiquitas Hungarica« I (1947), 100—105.

[5] »Varstvo spomenikov« II (1949). Štev. 1-2. 43.

[6] Zadnikar M., Romanska arhitektura v Prekmurju. »Kronika«, Časopis za slovensko krajevno zgodovino II (1954), 179—181.

[7] Bogyay, a. a. O. 115.

[8] Zadnikar, a. a. O. 183.

[9] Wagner H., Urkundenbuch des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete der Komitate Wieselburg, Ödenburg und Eisenburg. I. Band. Die Urkunden von 808 bis 1270. Graz-Köln 1955. Nr. 83. 55—57. Erste und vollständigste Publikation. Szentpétery E., Regesta regum St. Arpad. crit. dipl. T. I, Budapest, 1923. No 237. 75—77.

[10] László Gy., Kolozsvári Márton és György Szent-György szobrának lószerszámja. Kolozsvár, 1942. 88—89.

[11] Sie hätte im Band V. der »Folia Archaeologica« erscheinen sollen.

[12] Kádár Z., Agnus Dei vagy Leo Diaboli? »Antiquitas Hungarica« II (1948), 184—189.

[13] Kos M., K postanku ogrske meje med Dravo in Rabo. Časopis za zgodovino in narodopisje XXVII (1933), 144—153. Und Ders., Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1955. 252.

[14] Vgl. u. a. Moór E., Westungarn im Mittelalter im Spiegel der Ortsnamen. Szeged, 1936. — Kniezsa I., Ungarns Völkerschaften im XI. Jh. Études sur l'Europe Centro-Orientale No. 16. Budapest, 1938. — ferner den zusammenfassenden Bericht von Kring M., Burgenland a német történeti irodalomban. »Századok« LXXVIII (1944). 241—262.

[15] Während über die Székler ein äußerst reiches Schrifttum vorliegt (s. Kosáry D., Bevezetés a magyar történelmi forrásokba és irodalomba I. Budapest. 1951, 81), ist man hinsichtlich der übrigen Grenzwächtergruppen und -gebiete auf zahlreiche orts- und siedlungsgeschichtliche Einzeluntersuchungen angewiesen. Eine wahre Fundgrube von wertvollen Einzeldaten sind die polemischen Artikel von K. Tagányi in »Történeti Szemle V (1916), 296 ff., 409 ff., 543 ff., ferner Ders., Gyepü és Gyepüelve. »Magyar Nyelv« IX (1913). Über die Grenzwächter von Kerka im Komitat Zala: Holub J., Zala megye története a középkorban I. A megyei és egyházi közigazgatás története. Pécs, 1929, 31-2, 61—63.

[16] Csánki D., Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában II. Budapest 1894. 708 ff. insbesondere 816-17.

[17] Mészöly G., Az Örség száz évvel ezelőtt. »Ethnographia« XXVIII (1917), 99—112. Mészöly veröffentlicht die für die Volkskunde wichtigsten Teile eines im Jahre 1818 verfaßten Berichtes, der in der Handschriftensammlung der Ung. Akademie der Wissenschaften aufbewahrt wird. Die 89 S. umfassende Arbeit trägt den Titel: *»Előrséghnek Leirása,* ugymint: Annak Természete. Története. Lakosai, ezeknek szokásai, nyelvszokása, a' mellyeket öszve szedegettet *Nemes-*

Népi Zakál György 1818-dik Esztendőben.« Der Verfasser lebte selbst in der Örség, in Senyeháza.

[18] Mészöly, a. a. O. 100.

[19] S. unten Anm. 25—27 und Polányi I., Nyugatmagyarország néprajzi története. »Dunántuli Szemle« XI (1944). 21.

[20] Holub, a. a. O. 63. — Ub. d. Bgld. I. Nr. 576. S. 380 ff.

[21] Holub, a. a. O. 32—33.

[22] Vgl. die Ortsgeschichte von Turnišče (ZUZ. Nova vrsta I [1951] 131) und Csánki, II. 811 ff. (Verzeichnis der wichtigsten Familien, die im Komitat Vas Besitzungen hatten.)

[23] Im Westungarn kommen die Ortsnamen mit -falva, später -fa (= Dorf) erst in der zweiten Hälfte des 12. oder in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf (Moór, a. a. O. 221) und wurden das ganze Mittelalter hindurch und sogar noch später gebildet. Ihre slowenischen Parallelen sind die Ortsnamen mit dem Suffix -ci oder -ovci. (Kos in ČZN XXVII [1933] 151.)

[24] Diöz.-Archiv v. Szombathely: Vk. Lit. Instrum. f. 40. n. 16. Notiz von Tibor Antal Horváth O. Praem. (Frdl. Mitteilung von H. H. Kanonikus Gy. Géfin.)

[25] *Visitatio canonica Kazóiana*, 1698. Pg. 717-18: Visitatio filialis possesionis Domokosfa cum filiali Gerenceröcz ad ea pertinente, celebrata die 9. Martii anni 1698. Est parochia respectu possesionis Domokosfa Hungarica et respectu postremae Slavonica. Jus patronatus pertinet ad nobilitatem ibidem comportionatam. ... Ecclesia extra ipsam possesionem ex parte meridionali iuxta et infra promontorium in honorem Nativitatis Beatae Mariae Virginis aedificata, caemeterium habet iuxta et infra se extensum ... Ipsa porro ecclesia poene in desolationem redacta, scandulis tecta, nimbisque obnoxia, cathedram ligneam et mensam pro ara ducenda habet lapideam, neque hic plura requiras. Distat autem duobus circiter stadiis ab ipsa possesione. Quantum porro ad bona sive mobilia seu immobilia prorsus nulla inveniuntur. Patrocinium quondam referebatur in festo Virginis altememoratae ... Campana habetur in turricula ecclesiae. (Frdl. Mitteilung von H. H. Kanonikus Gy. Géfin.)

[26] *Visitatio Batthyanyana*, 25. Febr. 1758. Ecclesia filialis Domonkosfa. Erecta est in honorem Corporis Domini nostri Jesu Christi, cujus tamen patrocinium non solet celebrari. Non est consecrata, sed nec profanata. Est autem lapidea tota, solum sanctuarium sub fornice tectum ex scandulis, turrim habet lapideam, Ecclesiae moli adjunctam, sita est haec Ecclesia extra pagum in vertice montis ad occidentem, sanctuarium respicit meridiem, portam habet ad occidentem, reliquis caret praeter altare quod est unicum, in medio altaris est imago institutionis corporis Domini nostri Jesu Christi. Est in hac Ecclesia catedra colorata. Ecclesiam hanc non adeo pridem curarunt aedificari ipsi Domonkosfaienses. (Frdl. Mitteilung von H. H. Kanonikus Gy. Géfin.)

[27] *Cathalogus* Locorum Dioecesis Sabariensis: Domonkosfa hungarica. — Vandalice: Domonoisevtzi. — Filialis parochiae Hodos cum Capella. Populus est linguae pure ungaricae. Parochus dicit lingua ungarica. Populus est religionis catholicae et augustanae confessionis. Comitatus: Castriferrei. Districtus (Archidiakonat): Eörséghiensis. Processus (pol. Bezirk): Tótsághiensis. (Frdl. Mitteilung von H. H. Kanonikus Gy. Géfin.)

[28] Ich benutzte den im Ub. d. Bgld. I. Nr. 83. veröffentlichten Text. Vgl. M. Kos, Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku V (1201—1246). Ljubljana, 1928. Štev. 900. 425-26.

[29] Prima meta procedit a Sancto Venceslao in via ad orientem et conterminatur terre ville speculatorum Kurcite ...

[30] Hier sei bemerkt, daß die »terra Zalaiensis« der Urkunde sich nicht auf das Komitat Zala, sondern auf das Gebiet am Oberlauf des gleichnamigen Flusses, also im Komitat Vas angesiedelten Grenzwächter bezieht. Die Ecclesia Sancti Benedicti kann nur Ivanovci (ung. Felső-Szent-Benedek) sein. *Csánki* (II. 758, 796) führt sowohl Ivano(l)cz, Ivanovcz. als auch Scenchbeneduk, Zenthbenedek an, erkennt aber die Identität nicht. In einer Besprechung des Ub. d. Bgld. I (»Századok« XCI, 1957, 465) identifiziert J. Házi die Ecclesia Sancti

Benedicti richtig als Ivanovci — Felsö-Szent-Benedek, läßt jedoch alle übrigen klaren topographischen Angaben und Hinweise der Urkunde außer Acht, um Sanctus Venceslaus einzig und allein auf Grund des Patroziniums nach Jennersdorf-Gyanafalva nördlich der Raab lokalisieren zu können.

[31] ... vadit ad aquam Welmer, et inde per eandem aquam vadit superius ad caput eiusdem aque, ibi est meta de terra. Et inde vadens conterminatur terre Iswna, ibi est meta de terra, et inde per viam descendens conterminatur terre Muncu, dextera pars pertinet comiti Nicolao, sinistra vero Muncu. Et inde venit ad terram speculatorum et inde redit ad priorem metam. Auf Grund der ganzen Beschreibung kann man feststellen, daß »rechts« und »links« immer nach Süden blickend bestimmt wurden.

[32] Auch in unserer Urkunde wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Güter des Johann und Wolfer sich inmitten des dem comes Nicolaus geschenkten Gebietes befanden.

[33] Ub. d. Bgld. I. Nr. 93. S. 64.

[34] Über die Lebensform und Siedlungsweise der Grenzwächter vgl. Tagányi, Történelmi Szemle V (1916), 421, und Holub, a. a. O. 62.

[35] Csánki, II. 716-17, 811 ff.

[36] A. a. O. 801, 739.

[37] A. a. O. 831, 785, 826.

[38] Mészöly, a. a. O. 103.

[39] Wenzeslaus mag oft durch Ladislaus verdrängt (vgl. Kovačič Fr., Gradivo za prekmursko zgodovino. 1. Topografija in zemljiški gospodje v 13. in 14. stoletju. CZN XXI (1926) 1 ff.), oder in Ortsnamen manchmal bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden sein. (Z. B. Szent-Viszló, Csánki, III. 110.)

[40] Rundbogige innere Blendarkadengliederung findet man in Egregy (Kom. Zala) (Gerevich T., Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938. 43), Selo und, in unregelmäßiger, verkümmerter Form, auch in der von Ják stark beeinflußten Dorfkirche von Csempeszkopács (ifj. Hell G., A csempeszkopácsi r. k. templom. »Technika« 1943. Nr. 10. Abb. 11-12). Spitzbogenarkaden treten auf in der Pfarrkirche von Oriszentpéter, in der Kapelle von Zalamindszent (heute Ortsteil von Zalalövő) und in den Rundkirchen von Kallosd (Bogyay T., A kallosdi kerek templom. »Dunántuli Szemle« VII [1940], 267-77) und Vitenyédszentpál (Gemeinde Bagodvitenyéd, Kom. Zala).

[41] Es kann den Verwirrungen der Reformationszeit und der Türkenkriege zugeschrieben werden, daß eine Kontinuität des Patroziniums nicht nachweisbar ist. Wie M. Zadnikar mitteilt, ist Ivan Zelko der Ansicht, Domanjšovci sei im Mittelalter kirchlich Velemér angeschlossen gewesen. Ohne genaue Kenntnis der Beweise ist es schwer zu dieser Vermutung Stellung zu nehmen. Sie scheint mir jedenfalls anfechtbar zu sein. Erstens ist die Kirche von Velemér, deren Hl. Dreifaltigkeitspatrozinium bis heute erhalten geblieben ist, jünger als die von Domanjšovci. Sie stammt aus dem 14. Jahrhundert. Zweitens ist die Entfernung zu groß, dazu wird die Straßenverbindung über die Berge ziemlich ungünstig gewesen sein. Die Hügel und Bergrücken waren damals noch größtenteils mit dichtem Wald bedeckt, die Verkehrswege, soweit sie nicht römischen Ursprungs waren, folgten meist den Flußtälern und dort sind auch die ältesten Siedlungen zu finden. Die von Zelko vorgeschlagene Identifizierung der Wenzeslauskirche scheint dagegen, trotz den oben angeführten Schwierigkeiten, noch immer die beste Antwort auf eine offene Frage zu sein.

[42] Vgl. Ortvay T., Magyarország egyházi földleírása a XIV. század elején. I-II. Budapest, 1892.

[43] Über das Gotteslamm im Portalschmuck der romanischen Zeit s. meine in Anm. 1. zitierte Arbeit.

[44] Die Kirche von Zalaháshágy in ihrem ursprünglichen Zustand war nicht einheitlich. Der Chor wird der jüngste, der Mitteltrakt des Langhauses mit dem Portal der älteste Teil gewesen sein. Der Westtrakt mit Empore gehörte einem mittleren Bauabschnitt an. Die Formen des ersten und zweiten Bauabschnittes sprechen für eine Entstehung am Anfang des 13. Jahrhunderts, jedenfalls vor dem Mongolensturm von 1241-42. (Bogyay T., Két Árpád-kori timpanondombormű Zala megyéből. »Technika« 1941. Nr. 6. 229.)

[45] S. Anm. 12.

[46] Aus der überreichen Literatur sei auf folgende neuere Veröffentlichungen hingewiesen: Künstle K., Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg/Br. 1928. 126. — Cabrol-Leclerq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie. IX/1. Paris, 1929. 1199 ff. — von Blankenburg W., Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter. Leipzig, 1943. 113, 135 ff. — Kádár, a. a. O. 186—88. — Bárány-Oberschall M., Il pastorale romanico in osso della chiesa di Feldebrő. »Corvina« S. III, Anno I (1952) Vol. I, 56-7.

[47] Die Stellung des Löwen erinnert Kádár (a. a. O. 186) an die stürzenden Hirsche der skythischen Tierkampfszenen. Der Vergleich z. B. mit dem weltberühmten goldenen Hirsch von Zöldhalompuszta, der auch die Rückwendung des Kopfes mit dem Löwen von Zalaháshágy gemein hat, ist in der Tat aufschlußreich. Er macht aber eben den wesentlichen Unterschied deutlich: die stürzenden Tiere der Skythen erheben nicht das vorgestreckte Vorderbein vom Boden, sie stützen sich darauf um den Sturz aufzuhalten.

[48] Die frühmittelalterlichen Trinkschalen haben anstatt des Henkels eine Schnalle, womit sie an einem vom Gürtel herabhängenden Riemen befestigt waren. Vrgl. die bekannten Schalen des Schatzes von Nagyszentmiklós im Kunsthistorischen Museum zu Wien.

[49] Sella P., Le bolle d'oro dell'archivio Vaticano. Città del Vaticano, 1934. No. 3. (S. 42, Tav. II.) Die Kenntnis dieser interessanten Analogie verdanke ich dem frdl. Hinweis von Josef Deér.

[50] Schlumberger G., Bulles d'or et sceaux des rois Léon II (I) et Léon VI (V) d'Arménie. »Revue de l'Orient latin« I (1893), 162.

[51] Frdl. Mitteilung von Josef Deér.

[52] Suhle A., Die deutschen Münzen des Mittelalters. Handbuch der Staatl. Museen in Berlin. Berlin, 1936. 105.

[53] Vergleicht man die literarischen Auslegungen und die Denkmäler der bildenden Kunst, so stellt sich heraus, daß Schrift und Bild oft andere Wege gehen. Die ikonographische Literatur (vgl. Künstle a. a. O.) ist geneigt, die Belege aus den Werken der Theologen zu überschätzen.

[54] Van der Meer F., Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art chrétien. Roma-Paris, 1938. 161—163.

[55] A. a. O. 105.

[55a] Grillmeier A., Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungdarstellungen. München, 1956. 81—92 mit Literatur. Die Miniatur des Codex Aureus: Abb. 3.

[56] László Gy., Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához. »Szent István Emlékkönyv« III. Budapest, 1938. 534.

[57] László, Kolozsvári Márton és György ... 88-9, Taf. XIV. 1.

[58] Pauler Gy., A magyar nemzet története az árpádházi királyok alatt. 2. Aufl. Budapest, 1889. II. 69.

[59] Fejér, Cod. Dipl. III/1. 329—332.

[60] S. die in Anm. 15 zitierte Monographie von Holub. Das älteste Dokument der selbständigen Gerichtsbarkeit der »servientes regis«, das erste Anzeichen der adeligen Selbstverwaltung, ist wohl kaum zufällig eine Urkunde, die die »servientes« des Komitats Zala im Jahre 1232 in Kehida ausgestellt haben.

[61] Friedensburg F., Die Symbolik der Mittelaltermünzen I. Berlin 1913. 230-31. — Zahlreiche Beispiele aus der Heraldik außerhalb Ungarns führt Donászy F., Az Árpádok címerének kérdése. »Turul« XLIX (1935), 27-28, an. Eine Auswahl von Münzbildern bringt Suhle, a. a. O. 63, 64, 73, 74, 105.

[62] Abb. nach Kos, Zgodovina Slovencev. 251.

[63] Luschin-Ebengreuth A., Die Wiener Pfennige. Fundverzeichnisse und kritische Studien. »Numismatische Zeitschrift« IX (1877), Taf. III/246. — Friedensburg a. a. O. 230.

[64] Ich verdanke die Angaben über Herkunft, Größe und Material, sowie die Fotos sämtlicher Fragmente der Direktion des Museo Provinciale Campano zu Capua. Nur die hier abgebildete Platte Nr. 7 ist unversehrt erhalten geblieben. Sie war im Jahre 1952 in Paris in der Ausstellung »Trésors d'art du moyen-âge

en Italie« zu sehen. (Im Katalog Nr. 122: Art de la Campanie, XIII[e] siècle.) Zwei weitere Löwen nur in Bruchstücken erhalten. Auf die ausgestellte Platte hat mich Josef Deér freundlichst aufmerksam gemacht und mir auch die hier reproduzierte Aufnahme zur Verfügung gestellt.

[65] Vgl. auch die von M. Bárány-Oberschall veröffentlichten Krummstäbe mit Löwenkopf. (A. a. O. Tav. I-II.)

[66] Die Münzbilder werden nach Réthy L., Corpus nummorum Hungariae I-II, Budapest, 1899—1907, zitiert. Für die Heraldik s. vor allem Donászy, a. a. O. und Ders., Az oroszlán a magyar heraldikában. »Turul« LII (1938), 7—25.

[67] CNH, 105.

[68] CNH, 200. Nach 1222, s. Hóman B., Magyar pénztörténet, 1000—1325. Budapest, 1916. 306.

[69] CNH. 208. Zur Datierung: Hóman, a. a. O. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß an einem Denar die Verzierung der Balken des viergeteilten Schildes die Löwen andeuten soll, die an den Bullen und Siegeln an derselben Stelle erscheinen. Magyar Művelődéstörténet. I. Budapest, o. J. 233, 625.

[70] CNH. 229, 230. Vgl. Hóman, a. a. O. 319.

[71] S. Anm. 66, und Ders., Az Árpádok címerei. Budapest, 1937.

[72] Donászy, »Turul« XLIX (1935), 33.

[73] A. a. O. 31, und Ders., Az Árpádok címerei, 29. Während der Drucklegung dieser Arbeit hatte mir Josef Deér gütigst einige Ergebnisse einer noch unveröffentlichten Untersuchung zugänglich gemacht. Er kommt zum Schluß, daß die Ikonographie und auch der Stil des mit Löwen besetzten Wappens des Königs Andreas II »ohne unmittelbare islamische Anregungen undenkbar sind«. Überraschend islamisch anmutende Motive ungefähr aus der gleichen Zeit weisen z. B. zwei Schlußsteine von Vértesszentkereszt auf. Für das Tympanon von Zalaháshágy s. unten Anm. 78.

[74] László, »Szent István Emlékkönyv« III. 550, 554.

[75] Kumorovitz B., Az authentikus pecsét. »Turul« L (1936), 56. Abb. 18. Zur Rekonstruktion des erhaltenen Wachssiegels s. Donászy, »Turul« LII (1938), 8-9, mit Literatur.

[76] Gerevich, a. a. O. 220-21. — László, »Szent István Emlékkönyv« III. 554.

[77] Vgl. Migeon G., Manuel d'art musulman I. Paris, 1927. 260 ff. — Zum Königszepter: László, »Szent István Emlékkönyv« III. 550 ff.

[78] Vgl. die bei Migeon, a. a. O. Fig. 91, abgebildete fatimidische Skulptur des 10. Jahrhunderts. Auch die kleinen Vögel, die nicht nur in Zalaháshágy, sondern auch am Samson-Tympanon von Gurk scheinbar sinnlos die Lücken der Komposition ausfüllen, sind ohne islamische Vorbilder kaum denkbar.

[79] Hier drängt sich der Vergleich mit den altchristlichen Lämmerfriesen auf. Auch dort erscheint das frontal dargestellte Christus-Lamm zwischen den von rechts und links der Mitte zu schreitenden Lämmern meist im Profil, jedoch rückblickend. Die spätantike Plastik hat die beiden Seitenansichten vereint, um die hieratische Frontalität anzudeuten. (Bogyay, »Regnum« 1940-41. 97—101.) Hatte der Stempelschneider etwas ähnliches im Sinne?

[80] Bogyay, a. a. O. 109—111, 121—22.

[81] Bogyay, »Technika« 1941. Nr. 226. »Regnum« 1940-41. 120.

[82] Bogyay, »Regnum« 1940-41. 112 ff.

[83] Deér J., Heidnisches und Christliches in der altungarischen Monarchie. Szeged, 1934. 76.

[84] Vgl. u. a. Schlosser J. v., Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums. »Präludien. Vorträge und Aufsätze.« Berlin, 1927. — Alföldi A., Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe. »Röm. Mitteilungen« 49 (1934), 1 ff. — Gerke Fr., Christus in der spätantiken Plastik, 3. Aufl. Mainz, 1948.

[85] S. Anm. 79.

[86] Behrens G., Das rückblickende Tier in der vor- und frühgeschichtlichen Kunst Mitteleuropas. »Festschrift des römisch-germanischen Zentralmuseums in Mainz.« Mainz, 1952. Bd. I, 43.

[87] Siehe sämtliche Nachahmungen des Südportaltympanons von Ják (Jakobskapelle von Ják, Csempeszkopács, Nagysitke), abgebildet von Hell G. in »Technika« 1943. Nr. 10. Abb. 7—10.

[88] Deér J., Der Weg zur Goldenen Bulle Andreas' II. von 1222. »Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte« X (1952), 105—138 (mit reicher Literatur).

[89] Holub, a. a. O. — Eckhart F., Magyar alkotmány- és jogtörténet. Budapest, 1946. 124 ff.

[90] Die hier gegebene Zeitbestimmung der Portale von Domanjšovci und Zalaháshágy widerspricht der allgemein angenommenen Spätdatierung von Ják. (Vgl. Bogyay T., Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — Ungarische Romanik. »Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie« II. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Baden-Baden, 1953. 273 ff. Zu ergänzen wäre diese Arbeit mit Stellungnahmen zu den neuesten ungarischen Publikationen, z. B. Csemegi J., A budavári főtemplom. Budapest, 1955, wo Ják ebenfalls öfters behandelt wird.) In meiner Monographie (Bogyay T., A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Szombathely, 1943. 94) setzte auch ich die Auflösung der Bauhütte des zweiten Bauabschnittes in die Zeit um 1250—52. Die unter dem Einfluß von Ják entstandenen provinziellen Bauten müßten also alle jünger als der Mongolensturm sein. Wie ich aber schon in den »Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie« Bd. II. 288 angedeutet habe und demnächst ausführlich darlegen zu können hoffe, werden die Meister des 2. Bauabschnittes etwa von der Mitte der 20-er Jahre bis zum Mongolensturm von 1241—42 in Ják gearbeitet haben. S. nunmehr auch Dercsényi, D., Zur siebenhundertjährigen Feier der Kirche von Ják. »Acta Historiae Artium Acad. Scient. Hung.« IV (1957). 173—202. Eine Ausstrahlung nach Öriszentpéter (s. Hoefelmayr-Straube I., Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn. Zürcher Dissertation 1954, 23) und Domanjšovci ist daher auch *vor* 1241 durchaus möglich. Daß gerade Öriszentpéter in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, spricht m. E. ebenfalls dafür, daß auch die Stifter von Domanjšovci unter den Grenzwächtern zu vermuten sind.

DVA SREDNJOBIZANTSKA ULOMKA SKULPTURE XII. STOLJEĆA IZ DALMACIJE

Ljubo Karaman, Zagreb

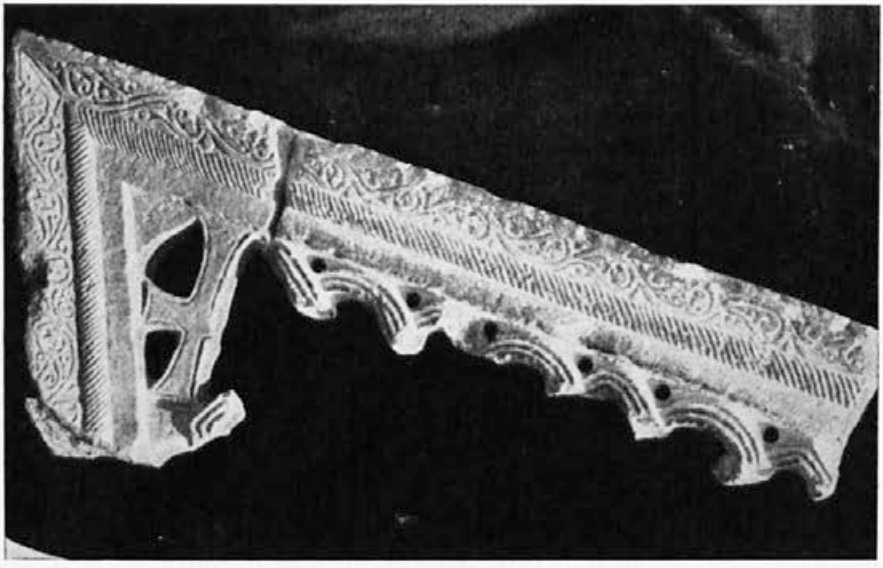
Dalmacija je istaknuti rub Balkanskog poluotoka, što se razvijenom obalom prema zapadu otvara na veliki mediteranski zaljev, Jadran. Često je bila nazvana krajem, gdje se Istok susreta sa Zapadom i mnogo se pisalo o dodiru i vezama tog kraja u prošlosti s Bizantom u političkom i kulturnom pogledu. U članku, koji sam davno objavio u Recueils Uspenskij nastojao sam svesti na stvarnu mjeru utjecaj Bizanta na području umjetnosti Dalmacije.[1] Ovdje bih htio naknadno upozoriti na dva zanimljiva, jer rijetka i sporadična ulomka izrazito srednjobizantskog karaktera, jednog iz Splita, a drugog iz Dubrovnika, koja stavljam u XII stoljeće; a najradije bih ih objasnio i povezao s ponovnom pojavom bizantske vlasti na istočnom Jadranu u vrijeme cara Emanuela Komnena (o. 1167—1180). Spomenut ću još ulomke skulpture bizantskog karaktera iz nedavno objelodanjenih iskopina srednjevjekovne crkve iz okolice Sarajeva.[3]

1. Ulomak iz Arheološkog muzeja u Splitu

U zbirci Arheološkog muzeja u Splitu čuvaju se u lapidariju dva ulomka skulpture, očito dio negdašnje pristupne strane propovjedaonice (sl. 80). Analogan predmet čuva se u Muzeju hrvatskih starina u Splitu i potječe od propovjedaonice u crkvi sv. Marije u Biskupiji.[3]

Ulomci su se čuvali u starokršćanskom dijelu lapidarija; ali su mi upali u oči što su i po motivima kao i po tehnici i stilu odudarali od starokršćanskih spomenika i ulomaka, a s druge strane nisu pokazivali značajke romaničke zapadnjačke umjetnosti, koja vlada u Dalmaciji u srednjem vijeku. Da ulomci propovjedaonice ne potječu iz starokršćanskog vremena, jasno je već u prvi mah po onim prstenima, koji označuju mjesta, gdje se lisnate vitice odvajaju od valovite grančice, koje starokršćansko doba još ne pozna; pa nadalje po onom stepenu »arabeskiranja« vitice u Rieglovom smislu, koji je taj, izvorno antikni motiv dobio tekar u odmaklom srednjem vijeku, osobito u bizantskoj umjetnosti. Za bizantski umjetnički krug govori izgled vitice tako zgusnut da jedva proviruje fond skulpture na lijevom rubu ulomka. Nije me stoga začudilo, da sam u zbirci fotografija iz ruševina srednjevjekovnog bizantskog

grada Mistre našao ulomak sa potpuno identičnim motivima uz minimalne stilske razlike u obradbi, razumljive i neminovne kod predmeta nastalih daleko jedan od drugoga (sl. 81). Ulomak u Splitu, kao i onaj u Mistri, ima kao obrubni motiv najprije arabeskiranu viticu a potom motiv užeta, dok je sama ploha ulomka urešena prepletom troprutastih trakova izrađenih ažuriranom tehnikom. Potvrdu mog mišljenja da u splitskim ulomcima imamo primjerak skulpture srednjobizantinskog karaktera donio mi je potom grčki arheolog, asistent prof. Rodenwaldta u Berlinu, koji je početkom 30-tih godina ovog stoljeća posjetio splitski



Sl. 80. Ulomak iz Arheološkog muzeja u Splitu (XII. stoljeće)

muzej, i za ove splitske ulomke, kao i za ulomak u Dubrovniku, o kojem ću još govoriti, sa sigurnošću tvrdio, da su bizantske skulpture XII. stoljeća.

Ovakvo datiranje i nehotice tjera misao na vrijeme ponovne pojave bizantske vlasti u hrvatskim krajevima i istočnom Jadranu u vrijeme cara Emanuela i posebno na pisanje Tome Arcidakona o odnosu ovog cara prema Splitu. Toma naime vrlo toplim riječima opisuje carevu darežljivost prema Splićanima, piše kako se propitivao za novorođenčad u tom gradu i šiljao im zlatnik, a posebno ističe prijateljski prijem splitskog nadbiskupa Arnira (Rainerius) i njegovo bogato darivanje od strane cara. Zato sam najradije pomišljao na to, da splitski ulomci potječu od propovjedaonice, koju bi nadbiskup Arnir bio dao podići po majstoru dobivenom u Carigradu u drugoj polovici XII. stoljeća. (Današnja romanička propovjedaonica potječe iz druge polovice XIII. stoljeća; bilo je dakle vremena da ranija propovjedaonica dotraje.)

Ovakvom nagađanju prividno je na putu bilješka u katalogu skulptura splitskog muzeja, prema kojoj su spomenuti ulomci iz Solina. Prema onom, što gore iznesoh, ovi su ulomci tako različiti od onoga, što imamo u starokršćanskoj Saloni, da bi uz pretpostavku, da je bilješka o nalazu i podrijetlu točna morali nagađati da propovjedaonica potječe iz kakve crkve srednjevjekovnog Solina, n. pr. iz velike trobrodne bazi-

Sl. 81. Ulomak iz Mistre u Grčkoj

like sv. Mojsija kod Šuplje crkve. Međutim ima izgleda, da bilješka u katalogu nije točna. Imao sam više puta utisak prelistavajući kataloge Arheološkog muzeja u Splitu, da je don Frane Bulić kod sastavljanja prvog kataloga kod predmeta nepoznatog podrijetla unašao ih u katalog s približnim podacima prema najboljem znanju onog vremena. Činjenica je svakako, da u katalogu nije zapisano, kao što inače kod predmeta, od kojih postoje sigurni podaci, na kojem su mjestu Solina ovi ulomci bili nađeni, tko ih je našao, je li ih muzeju darovao ili prodao i uz koju

cijenu. Svi predmeti na istoj strani kataloga imaju samo istu oznaku podrijetla (Salona), koja je u vrhu stranice označena slovima, a ispod toga opetovana navodnim znakovima. Prema tome vrlo vjerojatno je Bulić označio podrijetlo ulomka prema svom ličnom uvjerenju i znanju onog vremena; a ulomci mogu potjecati i iz Splita i višekratnih iskapanja i zahvata izvedenih u samoj stolnoj crkvi i njezinoj okolini.

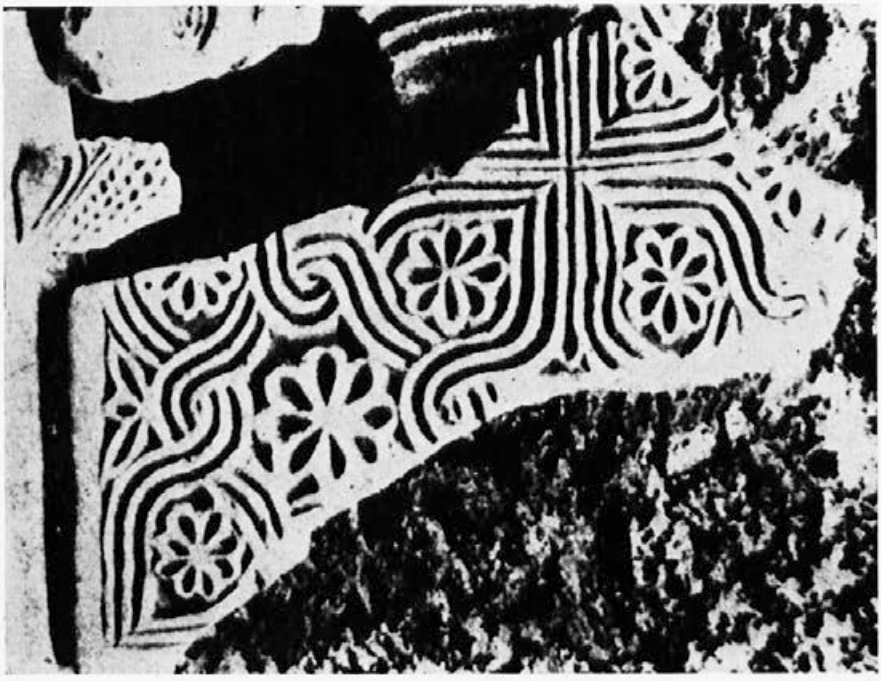
2. Ulomak iz Sv. Stjepana u Dubrovniku

Prigodom iskopina provedenih u Sv. Stjepanu u Dubrovniku nađeno je više kamenih ulomaka crkvenog namještaja. Ulomci su objelodanjeni u reviji »Dubrovnik« 1929. I. god. br. 8. Neki su ulomci urešeni poznatim pleternim klesarijama starohrvatskog doba, jedan od njih, onaj na strani 279 sa palmetom, koja pri donjem kraju ima spirale, što završavaju kuglicom, tipičan je za prelazno doba pleternih klesarija prema romanici; jedna plastična glava izdubljenih očiju je vrlo vjerojatno iz romaničkog perioda, dok je veći ulomak urešene ploče sa spletenim troprutastim trakovima i višelatičnim ružicama između tih trakova izrazito srednjebizantskog karaktera.[4]

Ova ploča, koju donosim na slici br. 82, odudara u cjelini i u detalju, u tehnici, stilu i motivima od pleternih klesarija ranog srednjeg vijeka u Dalmaciji. Iako i u tim klesarijama dolaze višelatične ruže i troprutasti pleter, značajan je izgled tih ukrasa, koji su tako zgusnuti, da ne propuštaju nigdje pogled na fond, te djeluju kao rovašenje u plohu. Poznato je, da se pleterne klesarije starohrvatskog doba dižu uvijek pregledno s fonda i da njihovo djelovanje bazira na kontrastu fonda i klesarija naskočenih do iste razine. Značajna je i mekoća, kojom su izrađeni i pleteri i ružice na toj ploči, tako da podsjećaju na modeliranje u mekoj glini, dok se kod pleternih klesarija starohrvatskog doba gotovo uvijek osjeća oštar udarac koso držanog dlijeta. Konačno i motivi, iako nisu posve nepoznati pleternim klesarijama, dani su na ploči iz Sv. Stjepana u kompoziciji i rasporedu, koji odgovara mnogo više srednjobizantskim ukrasnim klesarijama nego li klesarijama starohrvatskog doba u Dalmaciji. Poznato je, da pleterne klesarije rabe, u određenim i stalno opetovanim kombinacijama, stanovite motive izrazito geometrijskog karaktera, te — kako je Stückelberg u svojoj davnoj studiji iznio — sastoje od kombinacija pletera sačinjenih od mnogostrukih remena (»Zweiriemengeflecht«, »Dreiriemengeflecht«, i t. d.), kao i od ukrasa, koji se mrežasto šire po čitavoj plohi, a u njima se stalnim redom spliću, sijeku, u čvorove hvataju kvadrati, rombi, kružnice, razni lukovi i t. d.[5]

Ploča u Dubrovniku nema ove i za malo izvježbano oko lako uočljive tipične kombinacije motiva pleternih klesarija starohrvatskog doba. Ovo moje mišljenje potvrdio je i prije spomenuti grčki arheolog — kojega sam zaboravio ime — i datirao ih XII. stoljećem. U to doba je Dubrovnik još bio pod bizantskim suverenitetom pa i s te strane nema poteškoća u objašnjavanju prigodne pojave skulptura bizantskog značaja.

Samo moram i ovdje istaknuti, da su prije opisani ulomak propovjedaonice u Splitu kao i ova ploča iz Sv. Stjepana zanimljivi, ali u stvari vrlo rijetki spomenici bizantskog značaja između ogromne većine spomenika zapadnjačkog karaktera u srednjevjekovnoj Dalmaciji. Ovi posljednji pokazuju, da su svi dalmatinski gradovi od Raba do Kotora u srednjem vijeku, uprkos relativno čestih veza sa Bizantom, bili ipak u pogledu umjetnosti pretežno orijentirani i u dodiru s umjetnošću Za-



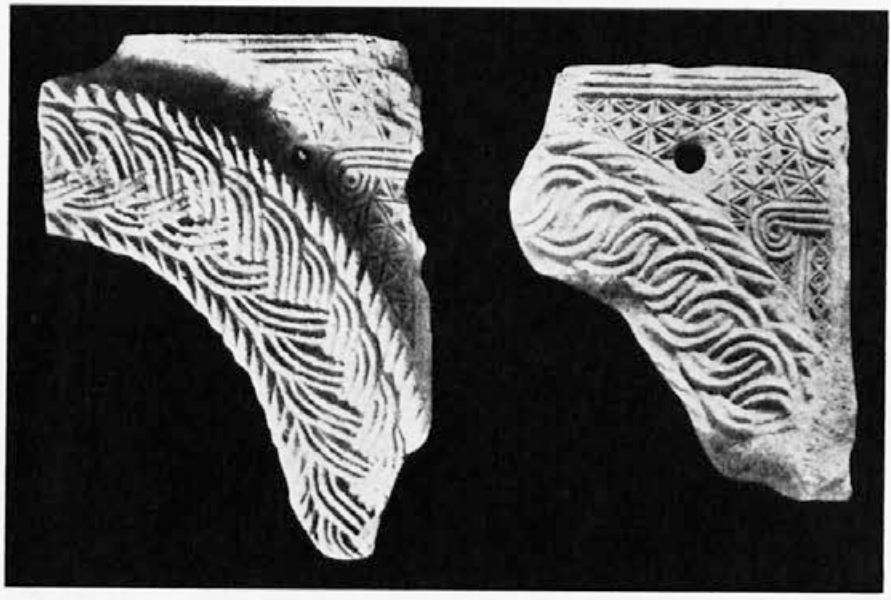
Sl. 82. Ulomak iz Sv. Stjepana u Dubrovniku (XII. stoljeće)

pada, i da su pojedini gradovi Dalmacije, usprkos često različite sudbine i pripadnosti, bili u kulturnom i umjetničkom pogledu i u to doba jedna cjelina.

*

Nedavno je u Rogačićima kod Sarajeva otkopana srednjovjekovna crkva šesterolisne osnove i u njoj više kamenih ulomaka. Osobito su zanimljivi ulomci arkada, koje donosim na slici 83. I. Čremošnikova koja je objelodanila te iskopine točno je uočila, da se na tim arkadama javljaju osim pletera motivi koji nisu obični na starohrvatskim ulomcima klesarija iz Dalmacije, ali ipak jednostrano i ponešto usiljeno uspoređuje te arkade sa starohrvatskim klesarijama Dalmacije. Uspoređenje međutim po mom mišljenju daje negativan rezultat, što se najbolje vidi iz primjera, koje sama Čremošnikova navodi kao najbliže arkadama iz Ro-

gačića, a to su starohrvatske pleterske klesarije iz Knina, Muća, Pelješca i Biskupije (slike 54, 68, 109 i 115 iz moje knjige »Iz koljevke hrvatske prošlosti«). U stvari arkade iz Rogačića imaju sve odlike i značajke srednjobizanske skulpture. Upozorit ću na široki, oblo ispupčeni rub uz donji kraj tih arkada,[6] pa na zgusnuti ukras ostalog dijela arkada, koji ne propušta nigdje sam fond, kao da je ukras rovašen u plohu i mekoću izradbe te napokon i na same motive, kao što su nizovi rombova, odnosno ukras sačinjen od izdubenih trokutića, koje ne poznamo iz starohrvatskih klesarija iz Dalmacije.[7]



Sl. 83. Ulomak iz Rogačića nedaleko Sarajeva (XII. stoljeće)

Prema svemu arkade iz Rogačića su puno bliže bizantskoj umjetnosti, nego li ranosrednjovjekovnoj umjetnosti Dalmacije. Čremošnikova ispravno datira crkvu i njezin namještaj u Rogačićima uglavnom u XII. stoljeće. A u to doba je i Bosna privremeno došla pod izravnu vlast Bizanta; pa stoga dok spomenici bizantskog karaktera u tom kraju ostanu rijetka i iznimna pojava, mislim, da je i njih najbliže povezati uz ponovnu pojavu bizantske vlasti u našim krajevima u vrijeme cara Emanuela Komnenca.

[1] Uporedi Recueils Uspenskij, Vol. II/2, Paris 1932, str. 332—380.

[2] Ove ulomke spomenuo sam letimice u svom Pregledu umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952, str. 42. Ulomke iz okolice Sarajeva podrobno opisuje Irma Čremošnik u Glasniku zem. muzeja u Sarajevu, Sarajevo 1953, N. S. VIII, str. 308 ss. Prema zapisu na poleđici fotografije tih ulomaka, koju mi je bio poslao kustos Sergejevski, a glasio je Osek kod Sarajeva, ja sam pod tim na-

zivom ulomke i naveo: Rogačići, Blažuj, Osek su sve toponimi u neposrednoj blizini vrha zvan Crkvine, na kojemu su provedene iskopine.

[3] Uporedi sliku br. 49 Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930. Za zabat je desna strana ulomaka u Splitu preduga, a osim toga položaj križa u vrhu je nespojiv sa izgledom zabata.

[4] To nisam još bio uočio u svom članku u spomenutoj reviji strana 272.

[5] Up. E. A. Stückelberg, Longobardische Plastik, Kempten-München 1909.

[6] Up. album iz Mistre u Grčkoj Georgisades-a, passim.

[7] Čremošnikova navodi samo pojavu rombova na ulomku u zbirci starina u Kotoru (v. Lj. Karaman, Spomenici VII. i VIII. stoljeća u Dalmaciji, Vjesnik HAD N. S. XXII—XXIII, 1942—1943., str. 93. sl. 9.), ali ovaj ulomak je spomenik iz pretpleterne faze naše skulpture iz VIII. stoljeća. Bizant je zadržao, amo tamo, taj motiv i u kasnijim stoljećima srednjega vijeka.

Résumé

DEUX FRAGMENTS DE SCULPTURE BYZANTINE DU XII[e] SIÈCLE EN DALMATIE

1. L'auteur détermine les fragments dans le Musée archéologique de Split, après analyse du style, comme appartenants au milieu de l'époque byzantine et reconnaît la possibilité qu'ils proveniennent de l'ambon que l'archévêque Armir a fait construire dans la cathédrale de Split par un maître byzantin de Constantinople dans la seconde moitié du 12[e] siècle. — 2. Le fragment provenant de l'église St. Etienne à Dubrovnik appartient également aux rares monuments du type byzantin parmi les monuments du type occidental prédominant en Dalmatie. — 3. Les sculptures de l'église qu'on a découverte à Rogašići sont plus proches du type byzantin que de celui qui prédomine en Dalmatie. Cela s'explique par le fait que, au 12[e] siècle, la Dalmatie était pour quelque temps sous domination byzantine.

PLASTICKÉ PROBLÉMY V NEJSTARŠÍ ČESKÉ SKULPTUŘE

Dr. V. V. Štech, Praha

Není bez risika překročit hranice vlastního vědeckého pole a vydat se do vzdáleného vědecky specialisovaného území, založeného na jiných methodách poznání. Přece však mohou výsledky odlehlých vědných oborů přinést poznatky, které osvětlují základní vztahy a pomáhají při hledání odpovědi na otázky funkce umění a smyslu lidského poměru ke světu a životu, při ujasňování funkce práce a tvorby ve společnosti. Odpovědi jsou nutně jen podmíněné, nesou znaky nejistoty, v podstatě jsou vlastně jenom otázkami osvětlujícími z jiné strany a perspektivy zkoumání příčin, povahy a rázu tvůrčí lidské aktivity. Jenom s takovými výhradami odvažuji se přičinit několik poznámek o sochařských dílech v Čechách a na Moravě, a pokouším se spojit dokumenty historických období s artefakty pravěkými, pozorovanými výhradně po stránce jejich formy. Najíti tak v produktech časově vzdálených společné znaky, a takové rysy, které dokládají odvěký živelný pud po výrazu. Poznámky pomíjejí celkem zvláštnosti a změny historického vývoje, všímají si především jen prvotních vztahů tvořícího člověka ke světu a k umění. Zastavují se u památek jenom před těmi vlastnostmi, jež příznačně ukazujou funkci, již má tvorba osobní i hromadná ve společnosti. Tato funkce je hodně závislá na místě vzniku — *Locus regit actum* — místo určuje děj. Tento vliv opětovně působil na výtvarnou činnost v Československu.

Podíváme-li se na horopisnou a vodopisnou mapu Evropy, napadá na ni zvláštní geologický celek zemí položených mezi severem a jihem Evropy, jejím východem a západem, jenž určil polohu i dějinnou funkci našeho státu. Tento útvar otevírá se na jihu k Dunaji, k jedné ze životních tepen Evropy a odvěké civilisační cestě. Je to předurčený kulturní prostor, dávné sídlo lidí, kteří mohli jenom nepřetržitým zápasem s půdou a stálým vyrovnáváním s okolím uhájit svoji existenci, získávat prostředky a dovednosti nezbytné k rozvíjení kolektivního života.

V otevřených a teplejších krajinách Moravy se objevil člověk dříve než na horami uzavřeném ostrovu Čech. Proto se na Moravě nacházejí nejstarší projevy lidského vyrovnávání se světem tvorbou. V ukázkách paleolitického umění, pocházejících hlavně z období mladšího Aurignacienu, nahlížíme do temna časů, kdy fysiologická a duchovní konstituce

Pod. 84. Věstonická Venuše

nadaných jedinců převáděla životní jevy do sféry formy — což jest smysly nazíratelná část jevů — a tak poznávala a hodnotila svět. Zadržovala a objektivovala plynoucí čas. Nomadi poslední doby ledové vyrovnávali se výbušnými projevy s přírodou i samými sebou, a to buď přímým smyslovým vztahem k okolí, nebo pomocí myšlených pojmů.

Pod. 85. Zápas bizonu na kosti z Bekárny

Pod. 86. Rytina stylisované ženy z Předmostí

Obě cesty tohoto lidského upevňování na zemi možno sledovat v moravských artefaktech! Jsou bytostně rozdílné. Proti sobě stojí *Věstonická Venuše* (obr. 84) uhnětená z pálené hlíny, plně tělesná a určitá v charakteristice somatického typu, a schematická rytina ženské postavy na mamutím klu z Předmostí u Přerova (obr. 86). Tam bylo tělo rozloženo ve volný ornamentální rytmus křivek, přímek a šraf do fantastické deformace trojrozměrné přírodní složitosti. Obě díla pocházejí z jednoho období, Gravettienu, směřují však do opačných poloh člověka. Venuše reaguje na přírodu přímo, bez reflexí a asociací, bez tendence, reální

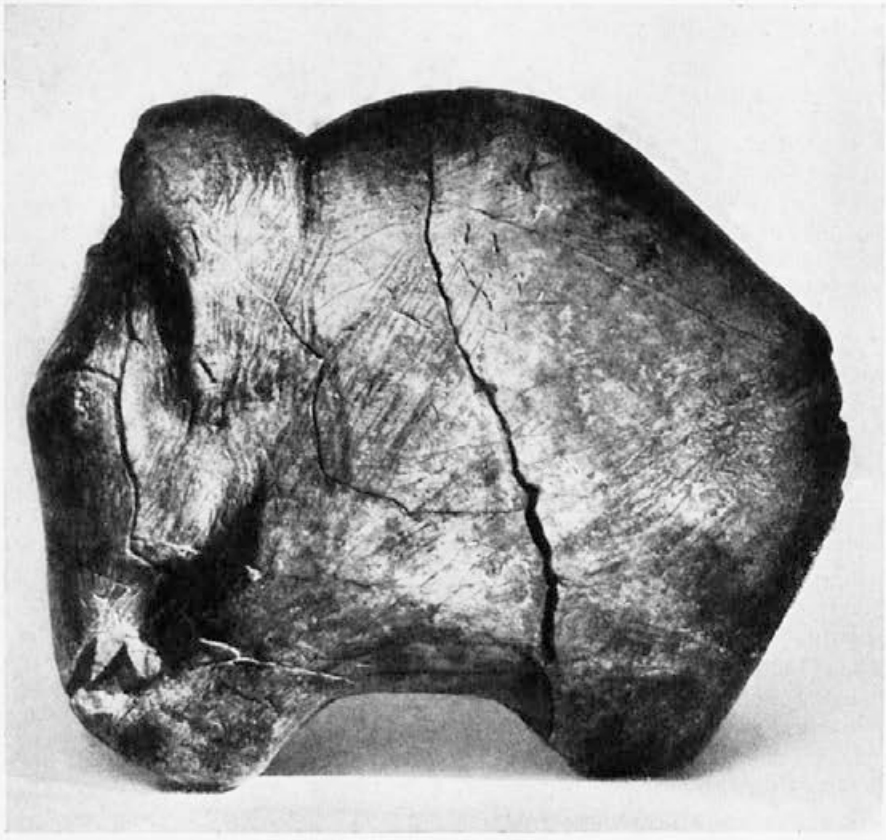
podobou. V ní byla zrušena povaha materiálu, a modelací plasticky a životně charakterisováno určité tělo oblinami, výstupky a žlábky, vystupujícími aktivně do prostoru. Naproti tomu rytina ženy změnila přírodní mnohost v pojmové zkratky, ve *znaky*. Jejich spojení dává rytmický plošný obrazec, v němž hloubkové vztahy byly promítnuty na plochou kost a schematisovány čarami stejně silnými, nerozlišenými. Jsou rozvinuty podél osy, tak že přiznávají symetrii jenom myšlenou. Rytmus jejich vzniku jistě odpovídal tělesným pohybům při práci, spojoval je v neoptický celek složitého ornamentu, jenž je zároveň abstraktním *symbolem*. Obě díla ukazují tudíž dvojí názor, a dvojí možnost tvůrčího přístupu ke světu.

Tato dvojpolárnost, přicházející tak často v jeskyních francouzských, ukazuje rozdílné zdroje tvorby. Je podmíněna psychofysickou organisací člověka, buď nadaného neobyčejnou smyslovou vnímavostí, která jímá jedinečnost jevů v jejich složitosti, nebo vytváří novou nepřírodní skutečnost umění. To tím, že mění neurčitost přírody na pojmová, lineárně stylisovaná nebo zjednodušená znamení dekorativního rázu, jež zobecňují individuelní rysy v povšechné poukazy. U těch, kdož chápou a vyslovují tvarem osobní jedinečnost, mohlo dojít až k dílům blízkým oblasti portrétu. K oné výraznosti, již má celkem ojedinělá, slonová hlavička ženy v Dolních Věstonic (obr. 87), kde život v těle postřehnut byl tak pronikavě, že neznámý tvůrce dokonce vystihnul i jiné psychické rysy, tlumočil lidskou povahu trvající mimo dobu a slohový vývoj, nám blízkou. Tato drobná umělecká díla mají ještě jednu příznačnou stránku: vidíme, že v jejich zmnožené výraznosti se celkem neuplatňuje *materiál*, který v potomních dobách značně ovlivňoval formu. Pozorujeme to na tělě *sošky mamuta z Předmostí* (obr. 88), sice redukované do hranice dané mamutí kosti, tedy úzce podané. Je však v trojrozměrném překladu citlivě pochopených hloubek a výškových rozdílů napnutého obrysu, konstrukce i povrchu zvířete. Tento bytostný realismus, založený na celoživotním pozorování a přímém poměru k přírodě, usiluje o plastickou nebo kresebnou konkrétní životnost. Paleolitický lovec a sběrač znal interně tělo — tak jak ho zná myslivec —. Rozuměl jeho konstrukci, pohybu a povrchu. Proto vyjadřoval zvířata v náhlé akci, nebo v pohlavním afektu či vzrušeném boji, jaký představuje zápas bisonů na žebru divokého koně z moravské Bekárny u Brna (obr. 85). Ve chvění nestejných čar, modelujících srst i napětí mohutných údů obou býků a krávy, rostou těla v prostoru. Nejsou volně položena nebo vlisovitě řazena, nýbrž soustřeďují se v celkový děj. Lze tu mluviti o *obrazu*, úhrnném a úplném představení události, jež přesahuje, jinak časté, pomezí náčrtu nebo ilustrace.

Když charakterisujeme toto nejstarší umění, které jistě sloužilo primitivní magii, šlo by o něm říci, že cílem této realistické individualisace, která ztotožňovala vyjadřujícího se člověka s představovaným námětem, byla tělesná existence vyvolávaných zjevů. Náboženské zaměření se tu ještě neprojevuje ve formě. Sociální funkce tvorby není tady ještě patrná. Teprve v *neolitu*, v civilisaci geologicky celkem obdobné přítomnosti, nesené rolníky a pastevci, je znát nového ducha. Tehdejší lidé, už

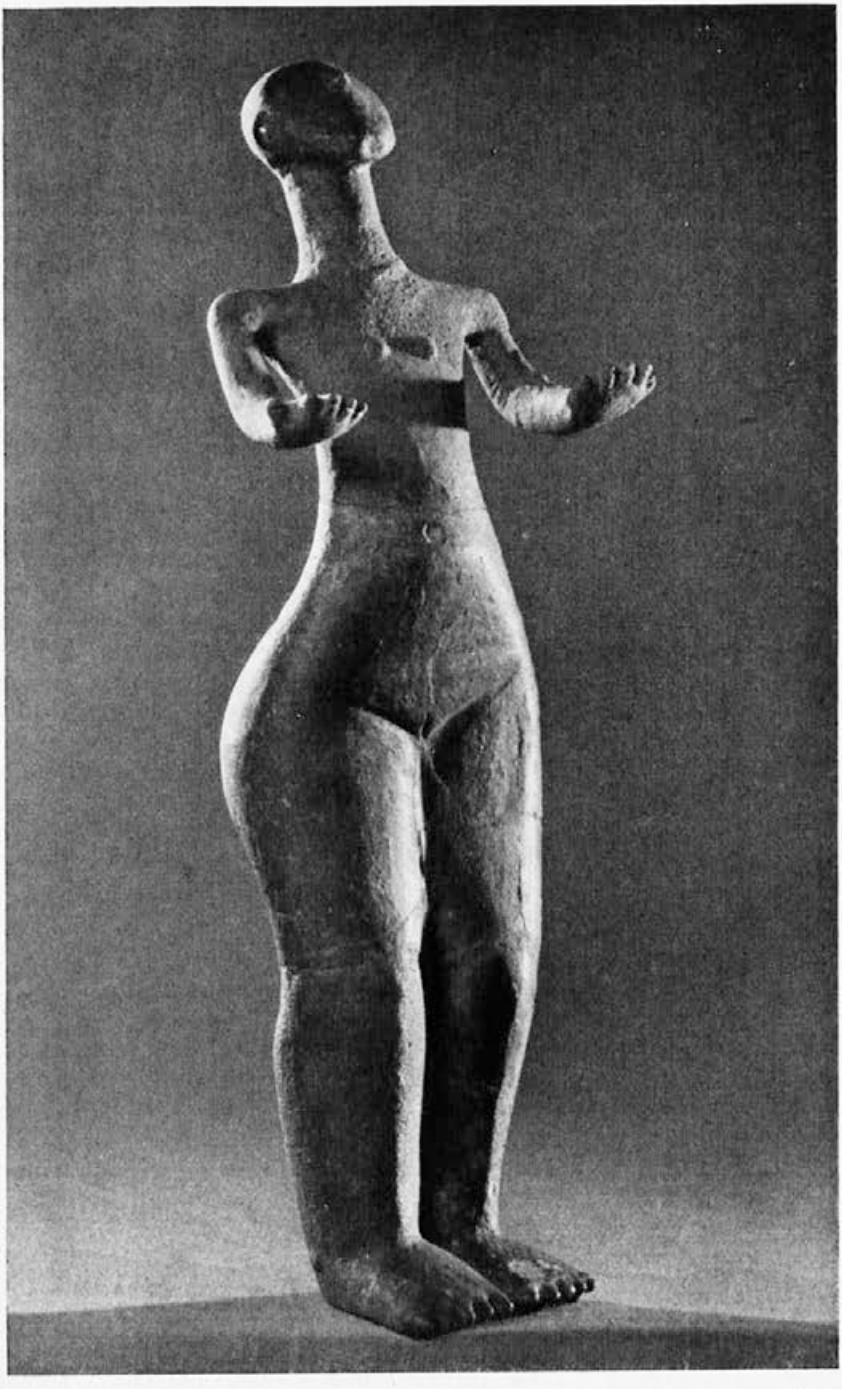
Pod. 87. Hlavička ženy ze slonové kostí z Dolních Věstonic

zakotvení v půdě, vyslovovali díly kolektivní city, představy a vědomosti. Užívali *symbolů* a značek jakéhosi obrazového písma. U nich náboženství, tlumočící pocit příslušnosti a odvislosti, zasahovalo do myšlení a měnilo názor na svět. Tak vidíme, že *hliněný idol* nalezený v Hlubokých Mašůvkách na jižní Moravě (obr. 89) není pouhým osobním výrazem. Jeho zjednodušená a typisovaná forma, vzdálená náčrtkovitosti paleolitu, hlásá kolektivní přesvědčení. Toto dílo, úplné provedením i



Pod. 88. Soška mamuta z Předností

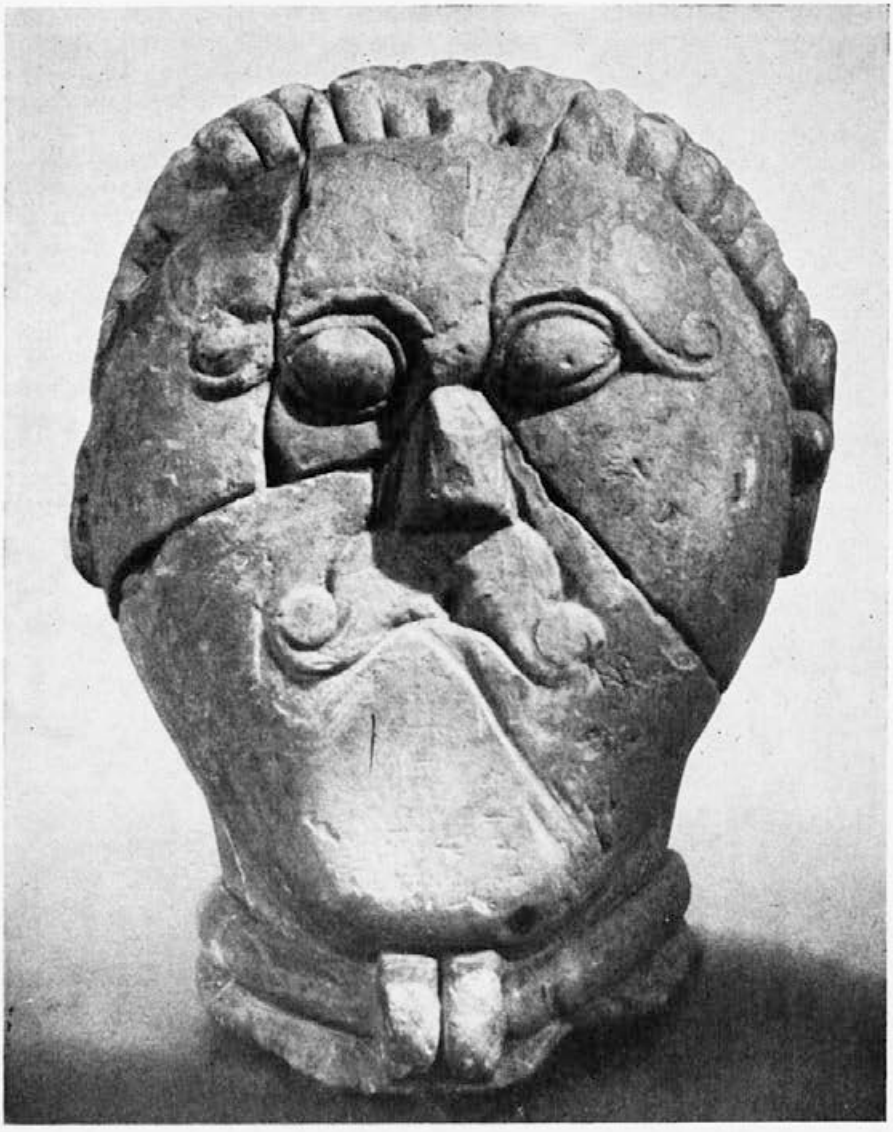
pojetím, znamená úhrnný poukaz do nadpozemské sféry, patrný v lineárním obrysu a povšechné hladké modelaci i v obětním gestu ženy stělesňující princip plodivé síly. Je tu jednotné prolnutí údů, pohybu i výrazu, shodné s jednotlivými zdůrazněnými znaky. Vše evokuje celou soustavu myšlénkovou i kultový řád. Paleolitické sošky nestojí a také nepoukazují k určitému prostoru — kdežto idol z Mašůvek byl zřejmě před vypálením formován tak, aby stál na sesílených nohách a mohl sloužit obřadům. Odpovídá i v jemném vyjádření funkce obecnému upevnění lidské existence v neolitické společnosti.



Pod. 89. Hliněný idol z Hlubokých Mašuvek

Všechny neolitické plastiky nemají ovšem takovou důslednost, objemnost a aktivitu, přece však i v nich — jak ukazují sošky ze *Střelic* na jižní Moravě — nastolují novou příčinnost proti mechanické kausalitě přírody, a to volnými útvary, těžícími z koncistence daného materiálu, jako v paleolitu: tyto figury mají často povahu *věcí*, které vznikají v pomezí ustálené civilisace. Ozdobnost uplatňuje se leckdy víc, než výraznost, tedy i v potomním sledu kultur. Výroba zatlačuje tvorbu. Ornamentální arabeska zdůrazňuje složky rytmické, někdy až k úplnému odživotnění. K takové deformaci, jaká vyznačuje *keltskou kamennou hlavu* z období La Tène nalezenou v Žehrovicích u Slaného ve středu Čech (obr. 90). Grafické a kovové motivy, přešlé z výroby, jsou tu kombinovány se schematickým oblením a plošnou projekcí tak úplně, že souvislost s realitou omezuje se na vágní nápověď těla. Symbolický poukaz nějaké činnosti naznačené otvorem na místě úst platí o sobě. Taková tvarová logika a řemeslná důslednost provedení zatlačují i v dalších stoletích často nerv života, úsilí o výraz a seživotnění hmoty. Díla z prvních století našeho letopočtu hledají obvykle jen funkčnost a technickou dokonalost. Bylo tak i v ranním středověku a v umění románském zaměřeném na zpředmětnění náboženských pojmů a pravd. Přestávalo na znacích a symbolech, spojovalo se často schematickou ilustrací nebo symbolickými náznaky. Umělci, kteří pracovali tehdy jako řemeslníci, neobjevovali, nehledali život, jen vytyčovali podněty myšlení a alegorické obdoby, jimiž se vzdaloval tehdejší člověk svoji současnosti na cestě k životu věčnému. Jistě typickou ukázkou tohoto abstraktního nazírání, a práce fantasticky rozvádějící reálné podněty v samostatnou formu, je podstavec se dvěma lvy z českého města Kouřimi, pocházející z prvních desítiletí XIII. století (obr. 91). Je důsledný v ornamentalisaci prvků a vztahů a v interpretaci stálého dobového motivu zloby, vraždění a smrti, i když byl tady převeden v slavnostní trvání a tíhu. Mluví tu doba za její strach z neznáma. Kromě toho dílo připomíná české sbližování s evropskými proudy a nárazové pronikání cizích vlivů — tady patrně italských, neboť obdoby tohoto pojetí možno najít v Parmě.

Kromě takového přenášení hotových zásad, najdeme v Čechách v románském období opět a opět stopy *rustikalisace*, přechodu slohových výtvarných forem do nového životního prostředí, spojeného s úpravou a změnami formy. Je to adaptace, možno také říci *zlidovění* mezinárodních výtvarných myšlének v nové společnosti. Jako jeden příkladů za mnohé uvádím tu *stříbrnou a pozlacenou čelenku*, nalezenou v Českých Budějovicích, pocházející jistě ze druhé poloviny XII. století. Její forma a výzdoba přenášejí do uměleckého průmyslu motivy a názor monumentálních románských reliefů. Při přechodu do nové oblasti byly formy schematisovány v proporcích, gestech a modelaci. Pathos a prostorovost předloh změnily se v lineární rytmický ornament, v němž sjednocují se rámující arkády s korunovanými postavami. Do neumělého opakování slohových obratů dostávají se však touto rustikalisací i nové akcenty; původci šlo zřejmě jen o podstatu pohybu a výrazu. Tak vystupuje i tu z honosné ozdoby i nějaká vnitřní bázeň, jakési magické zaklínání.



Pod. 90. Keltská kmenná hlava ze Žehrovic

Odrážejí nejasnou orientaci ve světě úspornosti gest. Na povrch vystupuje tak i naivní vroucnost středověké víry. Toto směřování byzantských a západoevropských motivů dokládá proces jejich adaptace, kterým proměňuje se celý smysl napodobovaného, tak zvaného velikého umění, které chápali přejímající jen neúplně. V posunu logiky přenášených vzorů vyniká tím posvátné povznesení i ona příznačná bázeň a nejistota tehdejšího bytí. Nacházíme v našem románském umění, v jeho

kvalitativní nevyrovnanosti city nezachytitelné uměním formálně vyspělejším.

Bylo by možno sledovat postupy decentralisace románské slohové soustavy, kterým podléhaly tvarové myšlenky. Rovněž bylo by nutno uvádět je v souvislost s rychlým hospodářským a kulturním vyrovnáváním středověkého českého státu s ostatní Evropou, patrným zvláště ve XIII. století. Jestliže v románské době se jednotlivé myšlenkové proudy ještě nespojovaly v souvisly celek jednotné soustavy, *gotika* pronikala k nám v celé šíři. Přinášela bohatství myšlenek, podněcovala jich další rozvíjení a zahrnovala už všechny vrstvy obyvatelstva. Bylo by možno konstatovat její jednotlivé pokroky, jak románská abstraktní netělesnost byla překonávána, a jak tvorba pokračovala od symbolických znaků a pojmového znázorňování nebeských představ k určitosti a k pozemské tělesnosti. V sochařství znamenalo to uplatnění přirozené váhy těla a šatu, prostorové rozpětí a zvyšování podobnosti. Postavy přestávají být pasivními nositeli idejí, nabývají vlastního života — tak jak z obecné aktivní vůle rostla kultura, plná ve všech oborech, vydávající ze své plnosti slohovou nadstavbu obdobnou společenskému organismu, vyjadřující při tom názory, obsah i duchovní napětí doby. Ve čtrnáctém století vzrostla

Pod. 91. Romanský podstavec se lvy

Pod. 92. Sv. Václav v kapli svátovítského chrámu

intensita a síla tvůrčí činnosti u nás tak, že vyzařovala přes politické hranice českého kulturního prostoru, řešila samostatně výtvarné představování života a světa, spolupracovala na novém vyjádření a výkladu vnější skutečnosti, na zhodnocení přítomnosti a uplatnění člověka. Doba

vlády Karla IV. znamenala podivuhodné zmocnění a soustředění, epochu, která postavila a zabydlela životnými zjevy nehmotný prostor představující, oslavující a monumentalisující lidské bytí. Uplnost této kultury je patrná ze spolupráce oborů, ona vskutku promítá denní život v novou skutečnost umění — šlo by říci, že zřizuje době její *nebe*. To je nazíratelná představa blaha, kde drobná fakta denní lidské existence nabývají nadčasových perspektiv — asi toho druhu, jakým jsou prostory *svatováclavské kaple* v katedrále svatého Víta, zřízené Karlem Čtvrtým nad tělem legendárního patrona země, nebo v *kapli svaté Kateřiny*, své osobní ochránkyně, a *svatého kříže*, na hradě Karlštejnu, postaveném jako monumentální schránka korunovačních klenotů říšských, jakýsi svatý Gral. Karel Čtvrtý rozvedl v těchto vnitřcích výzdobný motiv okenních ostění pařížské Sainte Chapelle ve velkolepé celky spojující v nadzemský dojem ostatky světců, zlato, drahokamy, malbu a světlo. Ve svetováclavské kapli zvýšil významnost místa ještě *sochou svatého Václava*, jehož byl po přeslici potomkem. Jak v tehdejší malbě, i v plastice projevuje se tam snaha rozšířit tradiční prostředky oživení, uplatnit v postavě světcově *kontrapost* zatížené a volné části těla a stupňovat prostorový účinek postavy vynykající se z obvyklých světeckých tradičních motivů jednak šatem, sochařsky rozlišeným a zhodnoceným, i uvolněním mechanismu kostry tím, že ruce světcovy jsou zaměstnány držením štítu a kopí. Pohyb není úplný, ani lyricky laděná hlava nevy-

Pod. 93. Přemysl Otokar I. (chrám sv. Víta v Praze)

Pod. 94. Svatý Jiří na Pražském Hradě

zrála v přesvědčující osobnost. Přece však toto dílo, označené mistrovským znamením druhého architekta katedrály, *Petra Parléře*, ohlašuje úsilí o nové odůvodnění postoje figury prostorově koncipované (obr. 92).

Petr Parléř, který byl jako jiní středověcí architekti i sochařem, asi nedělal toto dílo datované rokem 1373 sám. Více se projevil v monumentálních tumbách českých knížat, jichž těla dal Karel Čtvrtý přenést z původní románské basiliky do chrámu jím stavěného. V soše svatého

Pod. 95. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Karel IV.)

Pod. 96. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Václav z Radče)

Václava charakter zjevu připadá nedovysloven, kdežto v *náhrobku Přemysla Otakara I.* (obr. 93) Parleř domyslel osobnost krále a představil ji velce, a prostorovým smyslem a jednotnou monumentalisací postavy ležící na polštíři, a opřené v nohách o lva. Zřásnění a vedení šatu, jeho záhyby a pás, byly plasticky vyzdviženy v souhře hlavních motivů i podružného detailu. Sochař vnikl až do jádra bloku, mohutný spád kontrastných objemů vyvrcholil hlavou, bohatě vypracovanou do vrásek, žil, do jeskyně očí a pohoří nosu. Podal tak názorně vzezření velikého ducha. V tumbě Přemysla Otakara Druhého, padlého v bytvě na Moravském poli, je méně vznosu v hlavních článcích. Zato tělo v plášti a brnění je založeno spojitě, mohutný zjev zabitého krále vydychuje tragiku propadlýma očima, bolestně rozevřenými ústy, vypracováním výrazu, aniž byla při tom porušena věcnost veliké stavby. V tumbách ostatních je obměňován prostorový rozvrh, i když bez gradace, která vyznačuje protiklady oněch prvních. Ale i tam napadá celistvost a plastická monumen-

Pod. 97. Busta z triforia v chrámu sv. Víta (Václav IV.)

Pod. 98. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Blanka z Valois

talisace jednotlivostí povznesených do nadlidské platnosti. Jsme tu v oblasti velikých forem, kde slohová typisace a zpodobení ustupují tvůrčímu výkladu námětu přesahujícímu svět dobové víry a denního bytí. V těchto šesti hrobech, vzniklých v sedmdesátých letech čtrnáctého století, projevuje se s plnou silou ve formě tlumočící klid záhrobí, světa duchů, středověká spirituálnost.

Je stále ještě zaměřená nad tento svět. Je tu i příznačný gotický sloh kamene, dosahující technickými postupy vznešené formy, jíž se podřizují pohyby symbolických zvířat i celkový výraz. Abychom pochopili šířku tehdejšího úsilí, je nutno si uvědomiti, že tenkrát v Praze byl závažně rozšiřován program a repertoir skulptury, a to i technicky. Neboť v roce 1373 ulita byla bratry Martinem a Jiřím z Kluže (Kolozsvaru) bronzová fontána *svatého Jiří*, kde poprvé od antiky řešen problém kovové jezdecké sochy a dějové skupiny (obr. 94). Jak nově, dokládá přibližně současná skupina téhož thematu na münsteru v Basileji. Dílo se nezachovalo, bylo závažně poškozeno při turnaji konaném roku 1562, takže bylo znova, a to z jednoho kusu — ulito. Renesanční je patrně celý kůň v pohybu rozvedeném do ohonu, i s drakem otočeným kolem jedné jeho nohy. Tam, i v konstrukci a povrchu draka, kombinovaného z prvků dračích a hadích je znát místní popisnost renesančního realismu, sledu-

jícího jednotlivosti žil a kůže. Přidány byli patrně i hadi a ještěrka na soklu skalky, jejíž formace je však zřetelně gotická, jako jezdec, patrně sformovaný z prvotního díla. Takže základní dějový rozvrh a pohybové sepjetí elementů i proporce jezdce a skály, jsou duchovním majetkem čtrnáctého století. Dosvědčují, že v náboženském motivu projevovala se už tehdy radost ze zvláštního děje a snaha změnit gotické trvání v přechodný pohyb.

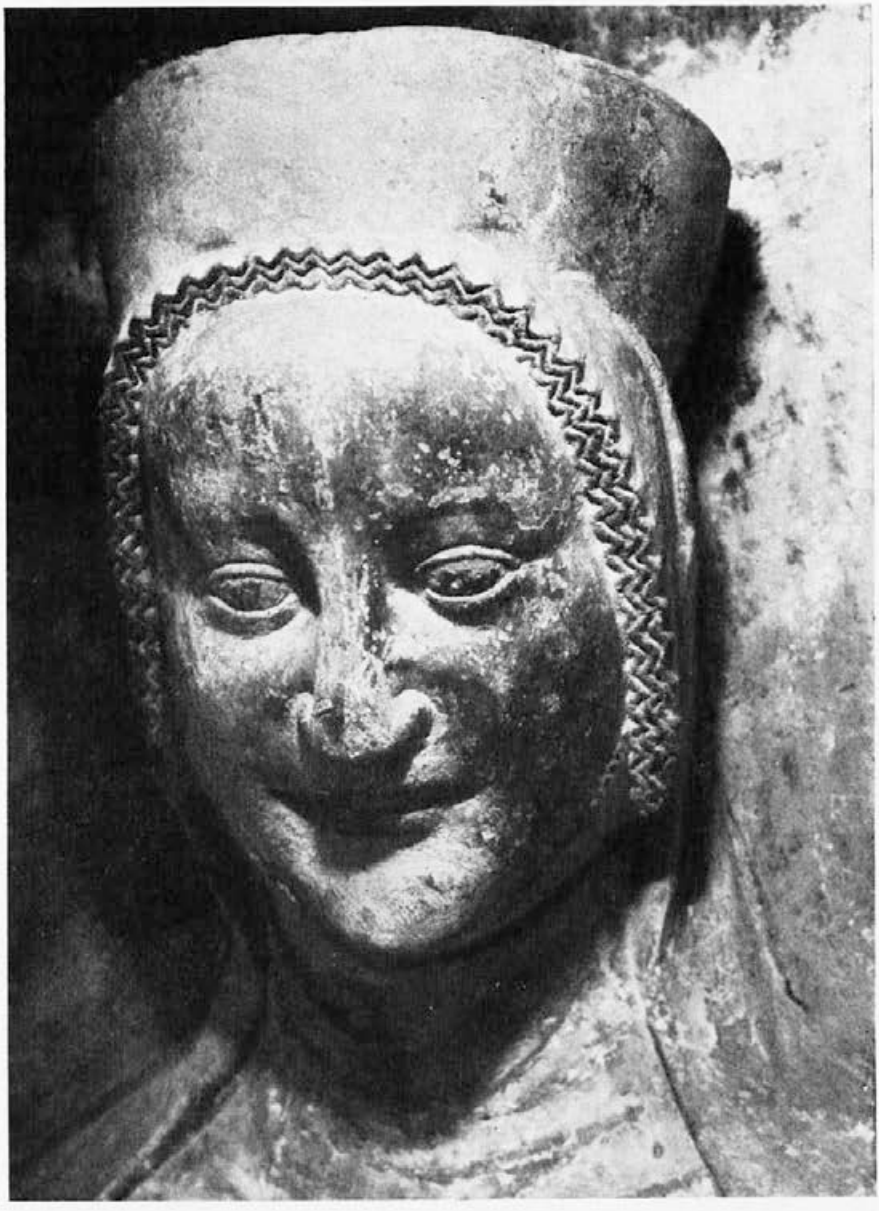
Socha svatého Jiří vychází z legendy, tedy ze středověké záliby v dálce, i když její šero bylo tenkrát osvětlováno reálními podrobnostmi vzatými ze života. Ale v Praze žila tehdy i touha zachytit přítomnost a

Pod. 99. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Arnoš z Pardubic

Pod. 100. Busta z triforia v chrámu sv. Víta, Leonard Bušek

zabývat se člověkem ještě neozářeným přísvitem munilosti. Myslím, že v Evropě není obdoby galerie dvaadvaceti kamenných podobizen, umístěných v triforiu katedrály svatovítske v nadpražích průchodu.

Císař Karel IV. a jeho manželky, duchovní hodnostáři a ředitelé stavby velechrámu, také jako oba stavitelé představují v těchto bustách zároveň stupně pokroku v plastickém zobrazování a chápání člověka, u mrtvých osob zároveň pokusy o jejich životné rekonstrukce. Je na nich vidět, jak od dobové architektonické dekorace velikého organismu chrámu pronikali různým způsobem autoři k živému člověku. Z nich Karel IV. (obr. 95) je jen povšechný typ, shodný s kamennou formou v řiznutí těla, výšce reliefu, účinném vysazení límce proti hlavě. Je pojat obřadně, modelován hladce a dosti kresebně. Charakteristika částí



Pod. 101. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Eliška Přemyslovna)

a celku osobnosti nejde daleko. To už mladistvý jeho syn, císař, *Václav IV.* (obr. 97) vzdaluje se dekorativnosti, jeho vysoká hlava s pootevřenými ústy je určitější v podrobnostech, zajímavější životní jiskrou, jíž měnil neznámý mistr prvotní kresbu na balvanu vyzvednutím protisměrů a

zapojením takových podrobností, jako jsou vlasy oživující celkové obliny, které zřejmě počítaly s barvou, která by podrobnostmi zvýšila podobu. V řadě podobizen možno rozlišit sochařské pojetí do jakých si skupin a dohadovat se alespoň jednotlivých osobností, které základní komposicí a hlavní výrazovou intonací daly ráz anonymní práci stálého hutního kolektivu a přizvaných mistrů. Najdeme tak skupinu hlav, jíž zastupuje *arcibiskup Arnošt z Pardubic* (obr. 99) kde slohová typičnost pokračuje dále v určitosti kresby, energické profilaci a v jemném citu podřízujícím vystupující detaily celku, udržujícím šatem i držením jistou neintimní obřadnost. Od této skupiny liší se ony hlavy, v nichž je znát nerozhodnost v konstrukci. Jsou zplošené — uvádí tu bustu *arciděkana Buška Leonardova* (obr. 100) co zástupce ostatních. Připadá poněkud rozmáčknutá i nejistá v kresbě uší, umísťuje vedle sebe, části do celku nezapnuté, jako jsou oči, brada, tuhé vlasy. Tento sochař necítil tělo, jenom povrch kamene a dokládá tehdejší zápas o tvar. Jinde se sochař prací zmocnil člověka úplněji. Ba dovedl se vyrovnat i s nesná-

Pod. 102. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Petr Parléř)

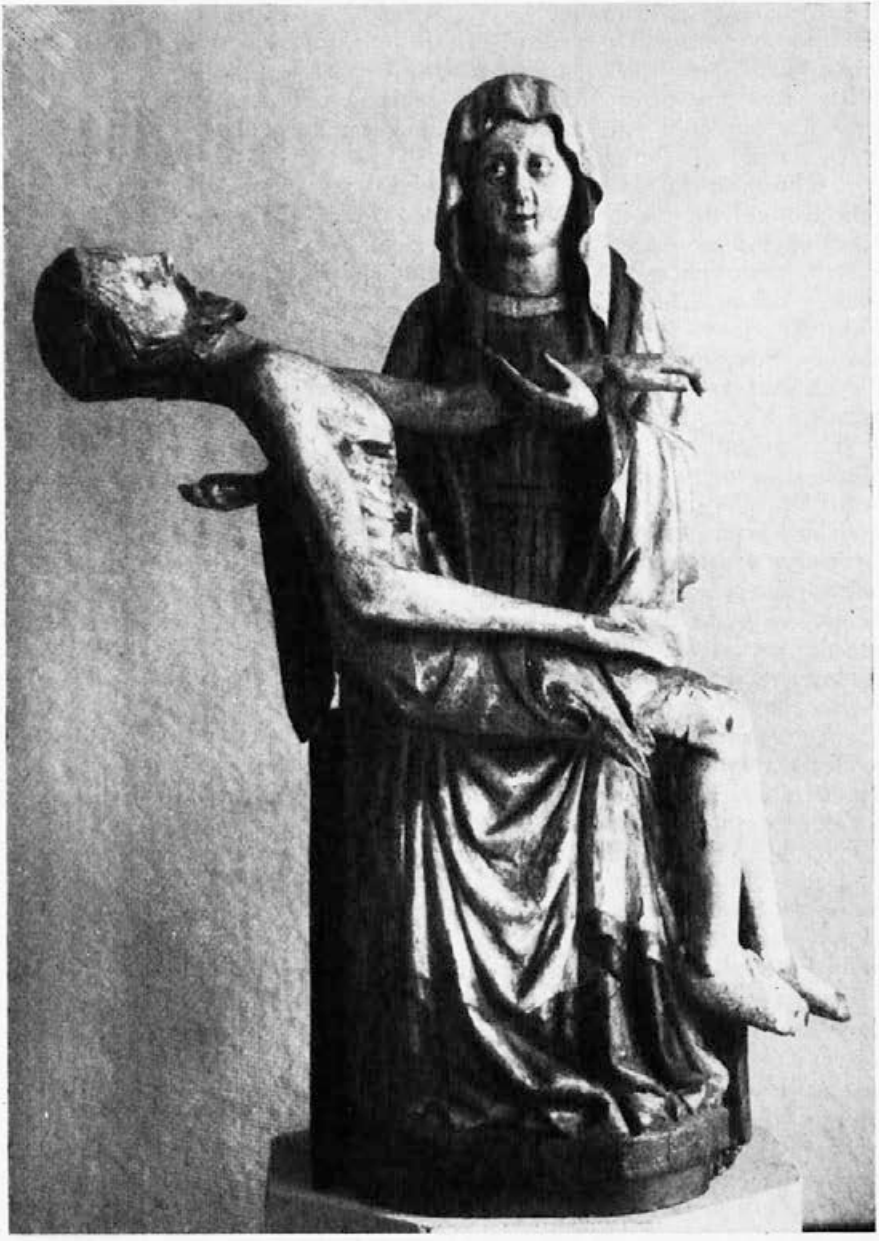
Pod. 103. Busta z triforia v chrámu sv. Víta
(Matyáš z Arrasu)

zemi charakteristiky ženské hlavy, jíž obvykle nedostává se podkladu pro vnitřní konstrukci. Kromě jistého základního rozvrhu a schopnosti vyjádřit jednotně šat i tělo, obdivujeme schopnost vcítit se do hlavy a probudit kámen k životu. Od matky císařovy, poslední *Přemyslovny Elišky* (obr. 101) kde sochař našel pro bytost dávno mrtvou záchvěv úsměvu osvětlujícího obličej, vystupující pevně z drobného ornamentálního nahrnutí závoje s přirozeností, která vystihuje i různé měkkosti látek, postupuje v životnosti královna *Blanka z Valois* (obr. 98). Je zcelená a plasticky sjednocená pohybem nízkých vln. Individualisace se ještě stupňuje u *Johanny Bavorské* a v *Anně Svídnické*. Ta je prostorově cítěna, rozlišená charakteristikou úst, nosu a hlavně brady, která tady i jinde byla sochaři ali východiskem potomního hloubení a vypracovávání. V těchto hlavách je znát, jak v úsměvech, držení a pojednání partií krku a čela kamenictví přecházelo tehdy do osobního sochařství. Vidíme sami další možnosti v některých portretech mužských. Takový *Petr Parléř* (obr. 102) byl dělán z celkové představy člověka. Jeho autor do-

vedl vyjádřit jak vlasy rostou z lebky, jak je možno osobní život i soustředění chvíle plasticky přeložit do výmluvných chřípí nosu, do pohybu úst a hlavně do upřeného pohledu. Při tom modelací celkem jednoduchou, za to spojitou, hledající charakter člověka i v šatu. Podobizna *Matyáše z Arrasu* (obr. 103) v sedmdesátých letech již dávno mrtvého, a žijícího jenom ve vzpomínkách, spojuje dekorativní rozvrh poprsí s plastickou stavbou šatu a hlavy. Ožívá pečlivým provedením ornamentálně užitého vlasu a vousu. Tělo je stavěno a roste jakoby samozřejmě z mělkého výklenku, tvořícího pozadí. Srovnáváme-li s ním poslední článek galerie, poprsí *Václava z Radče* (obr. 106) kanovníka a

Pod. 104. Madona ze staroměstské radnice

Pod. 105. Plzeňská madona



Pod. 106. Lásenická pieta

ředitele stavby, nacházíme závažný rozdíl proti ostatním v drobném místním popisu modelu, pečlivě prokresleného, imitačně pojatého, hlavně v ostré kresbě očí a úst. Tu jsme už daleko od forem kamenické stylisace, blízko realismu už nedbajícímu o architetonický účinek. Tím je tato přesná a poněkud vpadlá hlava zajímavým dokumentem vyznačujícím meze slohu.

Jeho možnosti, krom řady drobných konsol a reliefů v chrámu rozsetých, dokládá na druhé straně plastická výzdoba staroměstské věže Karlova mostu. Nese dnes po spustošení třicetileté války kromě soch světců, pádných pohybem řas velce vyvinutých a kontrastním užitím souhry rukou a hlav, i podobizny *Karla Čtvrtého a Václava Čtvrtého*. Faktické zjevy, dvou patrně dosti drobných lidí, byly tu monumentalisovány. Povýšeny do spirituální sféry bez pathetických nadsázek a velikých gest, ryze skulpturálními prostředky. Těla byla přirozeně vpravena do bloků, jejich jednoduchá akce prostého sedění a držení mocenských insignií, byly zmocněny soustředěním zabrání prostoru sochy, objemovou monumentalisací a měřítkem šatů i insignií, rozšiřujíc a melodisujíc těla jimi rozváděná i spojovaná. Monumentální díla zřejmě nelichotí svým modelům. Sledují je v pohledu očí, rysech úst, u Václava Čtvrtého prozrazují i jistou melancholii. Jakoby v této z »pozdního středověku«, která v triforiu ještě se zvědavě rozhlíží do světa, byl nějaký vnitřní zápor. Nejistota konce doby, již měli vystřídat myšlenky, kterým tento panovník již nerozuměl. I dnes ve zvetšení stářím, bez barev a zlata, svědčí však zbylá výzdoba světoznámého Karlova mostu o časech, schopnostech i celkovém pochodu slohu již se vyžívajícího.

Tehdy na rozhraní čtrnáctého a patnáctého století v Čechách měl ještě plnou sílu, tak že mohl odpovídat na všechny otázky, které tehdy kladla doba. Kromě architektonické dekorace, dějové skupiny, reální i monumentální podobizny šlo tehdy o sochařství i do polohy niterné lyriky, z níž vyrostla řada tak zvaných krasných Madon; jsou naplněny vřelým a tichým citem, mluví o jemných hnutích srdce kouzelnou melodií řas, rytmem údů, harmonií pohybů i svěžestí mládí. Tyto Madony obměňují vztahy dítěte a matky vložené do křivek něžných těl a do vzdutí a vazby profilů. Tato plastická poesie tlumočící tradiční úlohou vždy nové vzněty mládí a překvapení z krásy skutečnosti nově objevované měla velký ohlas v cizině i doma. Není času sledovati bohaté rozvětvení české gotické plastiky a líčit tady proměny, jimiž procházely její realisace v různých prostředích. Vždyť v samotných Čechách vedle slavnostního pathosu dvorské produkce monumentalisující jevy i vztahy najdeme hned v Praze také proud městského umění, střízlivějšího v duchu a méně pathetického ve formě. Tyto třídní rozdíly jsou zřejmé postavíme-li vedle tiché etherické lyriky, jež dýchá z Madony plzeňské onu, která po dnes zdobí staroměstskou radnici (obr. 104, 105). Její stavba i spád řas mluví jinou řečí, která ozývá se také z poměru dítěte a matky. Dělal ji jistě někdo, kdo byl blíže všedním trampotám tohoto života než vznešená a kultivovaná společnost nahoře na hradě. Její perspektivu a její postoj ke světu vyjadřovali vedoucí umělci. Oni pracující pro měšťany a městské chrámy proměňovali veliké formy do svého smýšlení a

podle vlastního názoru na svět. Kromě okruhu dvorského a kromě okruhu tvorby městské našli bychom v české gotické plastice a malbě i příklady dalšího vlivu v umění, které je možno označit za lidové a které má zvláštní naivitu, srdečnost a jednoduchost (Madona Lásenická; obr. 106). Lze tedy v české gotice mluvit o tvorbě třídní, odpovídající různým vrstvám tehdejší české společnosti. Všechna je zaměřena nábožensky. Důsledky její šířky a výtvarného bohatství nebyly vyvozeny u nás. Proto zůstalo české umění jenom předpokladem a přípravou renesance, která vyrůstala v prvních desetiletích patnáctého století v jiných zemích a z jiných hospodářských i duchovních předpokladů.

Résumé

Der Autor hat sich zur Aufgabe gestellt auf Grund ausgewählter Denkmäler der Skulptur vom Palaeolithikum bis ins XV. Jhrh. aus der Tschecho-Slowakei einige ausschliesslich formalbedingte Beobachtungen zu formulieren, durch welche wir in praehistorischen Artefakten und Dokumenten der historischen Zeit gemeinsame Züge feststellen und sie als Beweise für einen ewig sich äussernden Hang zum künstlerischen Ausdruck deuten können. Bei seiner Auslegung lässt der Autor die Fragen, die sich auf Eigentümlichkeiten und Wandlungen der historischen Entwicklung beziehen, bewusst bei Seite; seine Aufmerksamkeit ist lediglich auf das urtümliche Verhältnis des schaffenden Menschen zur Welt und zur Kunst konzentriert. Seine Aufmerksamkeit ist jenen Eigenschaften der Kunstwerke gewidmet, durch welche die Funktion des persönlichen sowie des gemeinschaftlichen Schaffens in Erscheinung gelangt. Diese Funktion ist sehr vom Entstehungsorte des Kunstwerkes abhängig, was in dem Kunstschaffen der Tschecho-Slowakei öfters beobachtet werden konnte.

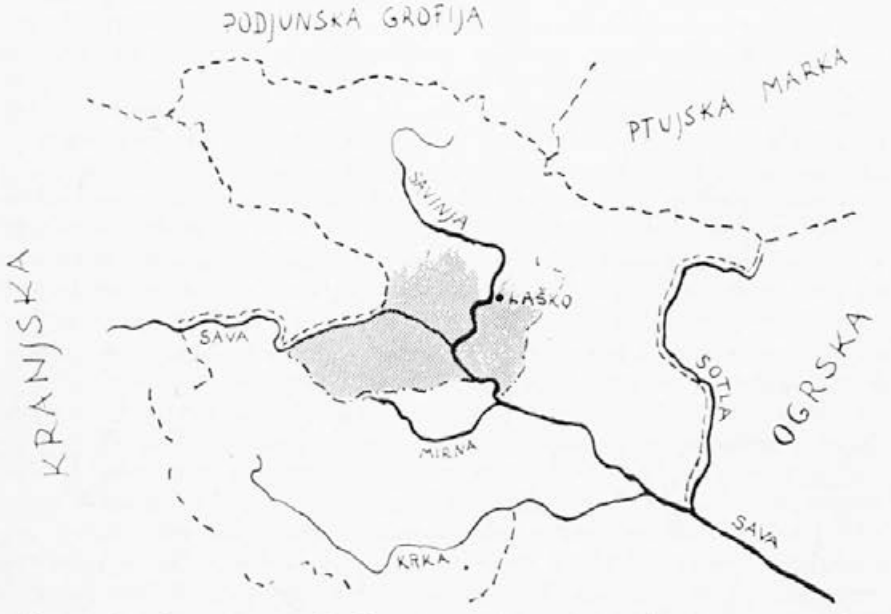
PROBLEM »LAŠKE SKUPINE« V NAŠI POZNOROMANSKI ARHITEKTURI

Marijan Zadnikar, Ljubljana

Ob zbiranju in urejanju spomeniškega gradiva za študij romanske arhitekture na Slovenskem so se glede na tlorisne posebnosti in konstrukcije obokov pričele same po sebi grupirati zaokrožene tipske skupine spomenikov, ki tvorijo včasih tudi geografsko več ali manj zaključene enote. To ne velja toliko za »visoko« arhitekturo, ki so jo v naše kraje posredovali različni redovi ali pa zveze s škofijskimi stolicami (Ptuj) in ki je ostala kot stavbni tip tujka med nami in kot pojav osamljena, kot za množico že kar domačih ali vsaj udomačenih stavbnih oblik, ki se jih je ljudstvo oprijelo in navadilo in je gradilo z njimi svoje male podeželske cerkvice še v času, ko je v visoki umetnosti gotika slavila že svojo popolno zmago.

Za večino osrednjega slovenskega ozemlja so v podeželskem cerkvenem stavbarstvu romanske dobe značilni zlasti trije osnovni tipi, ki jih določa oblika oltarnega prostora, medtem ko je pravokotna, redoma ravno krita ladja vsem trem skupna. Prezbiterij kot oltarni prostor je v tlorisu lahko 1. polkrožna apsida, ki je z malimi izjemami redno obokana s polkupolo, lahko je 2. v tlorisu kvadraten ali pravokoten in pri tem ravno krit ali pa obokan z vzdolžnim banjastim ali s križnim obokom in končno 3. je nad istim kvadratnim ali nekoliko pravokotnim tlorisom z vsemi tremi možnostmi prekrivanja včasih pozidan še zvonik in je prezbiterij nameščen v njegovem pritličju. Medtem ko se cerkve s polkrožnimi apsidami pojavljajo pretežno na Kranjskem, so cerkve s kvadratnimi prezbiteriji ter one z opisanimi »vzhodnimi zvoniki« poleg Koroške zlasti pogoste na Štajerskem. Tako je Sava v vzhodnem delu dežele nekaka meja med »severnim« in »južnim« polom v naši romanski arhitekturi. Poleg te specifične razširjenosti posameznih tipov pa se pojavljajo vzporedno s pravilom tudi izjeme, od katerih so polkrožne apside na Štajerskem mnogo manj izjemne in nenavadne kot na primer pojav vzhodnih zvonikov na Kranjskem ali pa kvadratnih prezbiterijev južno od imenovane reke. Kakor se specifična razširjenost posameznih označenih tipov v slovenskem merilu dobro sklada s splošnim evropskim razpoloženjem, kjer so polkrožne apside dediščina juga in kvadratni prezbiteriji s svojimi ravnimi zaključki delež evropskega severa ter so s tem podana že tudi izhodišča obeh stavbnih tipov za

Sl. 107. Ozemlje prafare Laško v mejah Savinjskega arhidiakonata po cerkveni razdelitvi Štajerske tik pred letom 1218 (po Pircheggerju)



Sl. 108. Ozemlje gospostva Laško po upravni razdelitvi Štajerske na marke in grofije okrog leta 1125 (po Pircheggerju)

slovensko ozemlje, tako si je s pomočjo posebnih zgodovinskih pogojev vsaj z večjo ali manjšo verjetnostjo mogoče razložiti pojav enega ali drugega stavbnega tipa kot gosta na tuji zemlji. V tem smislu sta dokumentirana skupina »vzhodnih zvonikov« okrog Škofje Loke in osamljeni primer v Šmarjeti na Dolenjskem dobro razložljiva s pripadnostjo teh ozemelj k Freisingu na Bavarskem, kjer je ta stavbni tip cerkve v ro-

Sl. 109. Ozemlje gospostva Laško
z arhitekturnimi spomeniki »laške skupine«

manski dobi zelo pogost. Podobno so kvadratni prezbiteriji na Blečem vrhu blizu Stične, pri župni cerkvi v Kostanjevici v njeni prvotni obliki in na Ržišču nad kostanjeviškim samostanom verjetno le osamljeni primeri vplivanja cistercijanskih teženj po ravnih kornih zaključkih, ko so bili ti v okviru reda že tudi realizirani in ki sta jih verjetno posredovala oba bližnja samostana, Stična in Kostanjevica, katerih slednja kot mlajša od njiju jih je tudi že sama uporabila pri svoji redovni cerkvi.

Poleg omenjenih, za stavbno tradicijo in za razpoloženje pokrajine nenavadnih primerov, pa se na ozemlju Dolenjske, torej južno od Save na njeni kranjski strani, pojavlja ob koncu romanskega obdobja vrsta spomenikov, ki se bodisi s kvadratičnimi talnimi ploskvami prezbite-

rijev, bodisi s sistemom njihovega obokanja ali zgolj z obokom samim (Gorenji Mokronog) uvrščajo v zaokroženo skupino naše poznoromanske arhitekture. Obraz teh spomenikov je obrnjen proti severovzhodu preko Save, kjer imajo svoje ožje arhitekturne sorodnike in teritorialno povezavo s sebi enakimi in z domnevnimi izhodišči na štajerski strani reke. Označiti najprej njih arhitekturni pojav in poskusiti z zgodovinskimi momenti pojasniti obstoj te skupine na zaokroženem ozemlju, je namen pričujoče študije, katero posvečam svojemu učitelju in znanstvenemu vodniku, ki je z zanimanjem spremljal in usmerjal moje dosedanje delo na proučevanju romanske arhitekture na Slovenskem.

*

Spomeniki obravnavane skupine so deloma še ohranjeni, deloma pa arhivsko in literarno dobro dokumentirani. Od doslej poznanih ji pripadajo severno od Save župna cerkev v Laškem, leta 1848 podrta cerkev sv. Ilja v Zidanem mostu in cerkev v bližnji Loki, južno od Save pa stara župna cerkev v Radečah, cerkve v Svibnem, na Rodežu, na Šenčurskem hribu in v Tržišču pod njim, po svoji obočni arhitekturi pa tudi

Sl. 110. Cerkev sv. Egidija v Zidanem mostu
(po sliki v Gajšnikovi župnijski kroniki iz prve polovice 18. stoletja)

Sl. 111. Radeče, župna cerkev
(risba v Gajšnikovi kroniki iz prve polovice 18. stoletja)

kostnica na Gor. Mokronogu (sl. 124, 130, 125, 127, 129, 128). Razen zadnje, ki je rotunda s polkrožno apsido in v tej obliki odvisna od funkcije, so vse ostale stavbe enoladijske cerkve s prvotno ravno kritimi pravokotnimi prostori za vernike in s kvadratnimi, križno rebrasto obokanimi prezbiteriji. Nad temi se ponekod pojavlja tako imenovani vzhodni zvonik (Laško, Zidani most in Radeče; sl. 131, 124, 130), vse ostale pa imajo kvadratni prezbiterij sam, nižji in ožji od ladje. Ob enotnosti tlorisnega tipa in obočnih konstrukcij, ki vse te stavbe povezujejo v posebno skupino in ki nas tu prvenstveno zanimajo, je pojav značilnih romanskih vzhodnih zvonikov pri treh med njimi razložljiv s poprej omenjenim razpoloženjem posameznih slovenskih pokrajin. Domovina teh zvonikov je sever, za nas neposredno Koroška, od koder prihajajo po dolini Savinje proti jugu, kjer se vežejo s spomeniki naše skupine severno od Save v Laškem in v Zidanem mostu ter posežejo na njen desni breg le v Radečah, kjer dosežejo tudi skrajno jugovzhodno mejo svoje evropske razširjenosti. Dalje proti jugu pa se cerkve naše skupine v skladu s »kranjskim« razpoloženjem odpovedo vzhodnim zvonikom in se njih »severna« posebnost izraža le še v značilnem oboku nad več ali manj kvadratno talno ploskvijo prezbiterija, ki ima v tem času na vsem

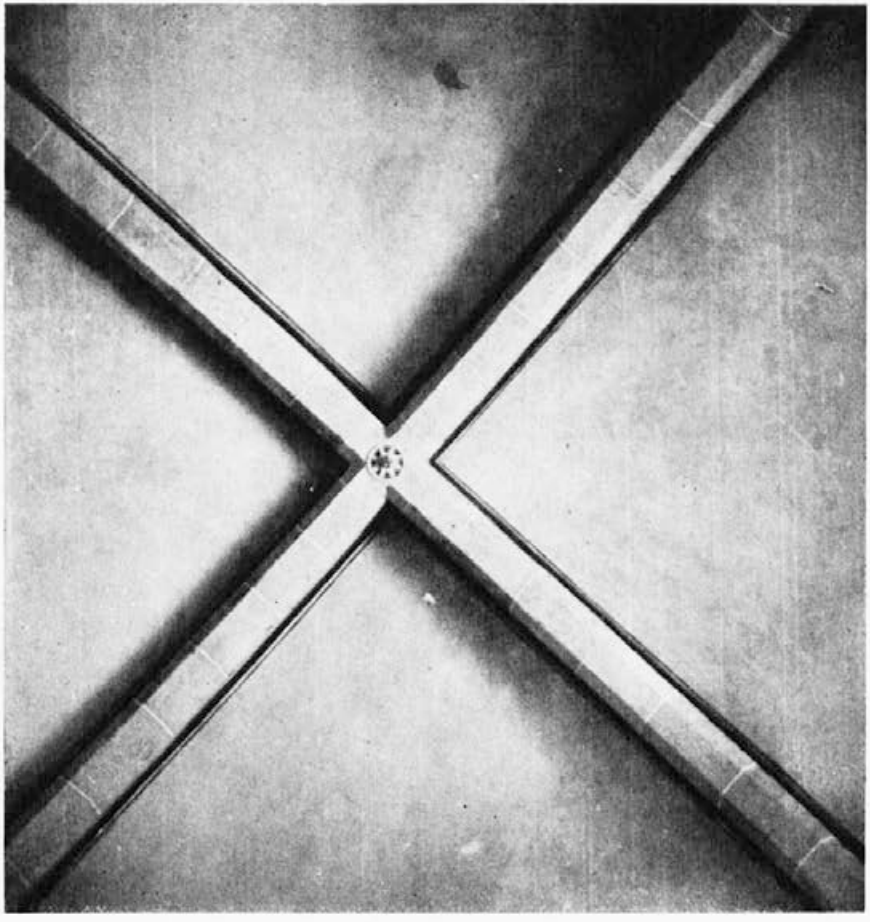
ozemlju, katerega še danes deželno štejemo h Kranjski, redoma obliko polkrožne apside.

Že iz doslej povedanega sledi, da je treba izhodišče te arhitekturne skupine verjetno iskati severno od Save, nikakor pa ne južno od nje, kjer je ta stavbni tip v svojem času popolnoma osamljen. Odgovoru na vprašanje, od kod torej ta arhitektura, se bomo deloma približali že s primerjanjem spomenikov med seboj, kjer večja kvaliteta izvedbe gotovo bolj govori za bližino izhodišča kot pa rustikalno ponavljanje osnovnih oblik in konstrukcijskih posebnosti, ki pričajo o časovnem in teritorialnem izzvenevanju. Gotovo na tem mestu ne bi bilo primerno

Sl. 112. Pogled na Radeče po Valvasorju

podajati podroben topografski opis posameznih prizadetih spomenikov, temveč naj zadošča splošna karakteristika in opozoritev na tiste posebnosti, ki te spomenike med seboj družijo ali pa ločijo (sl. 107, 108, 109).

Vsem našim objektom, ki so v skladu s srednjeveško tradicijo bolj ali manj očitno orientirani proti vzhodu, je skupna pravokotna, ravno krita ladja, ki se v prostoru skozi polkrožni (Loka, Rodež) ali šilasti (Laško) slavolok (drugod je že barokiziran) odpira v prezbiterij, ki je v tlorisu skoraj popoln kvadrat (Laško, Svibno, Šenčurski hrib), ali pa nekoliko vzdolžni pravokotnik (Loka, Rodež, Tržišče). Za Zidani most tega tlorisnega razmerja zgolj iz baročne prostoročne risbe zunanjščine ni mogoče rekonstruirati, ker je stavba od sredine 19. stol. podrta (sl. 110). Radeče pa danes v prvotni obliki tudi niso več ohranjene in jih poznamo po obeh Valvasorjevih grafikah[1] ter po risbi baročnega umetnostnega topografa nadžupnije Laško J. B. Gajšnika.[2] Za Radeče se Črnologarjev tloris iz leta 1898[3] ne sklada več s prvotnim stanjem, vidnim na obeh omenjenih grafikah, pa tudi ne z opisom cerkve, kot jo je še pred letom 1881 videl I. Orožen.[4] Na obeh grafikah je namreč stari vzhodni

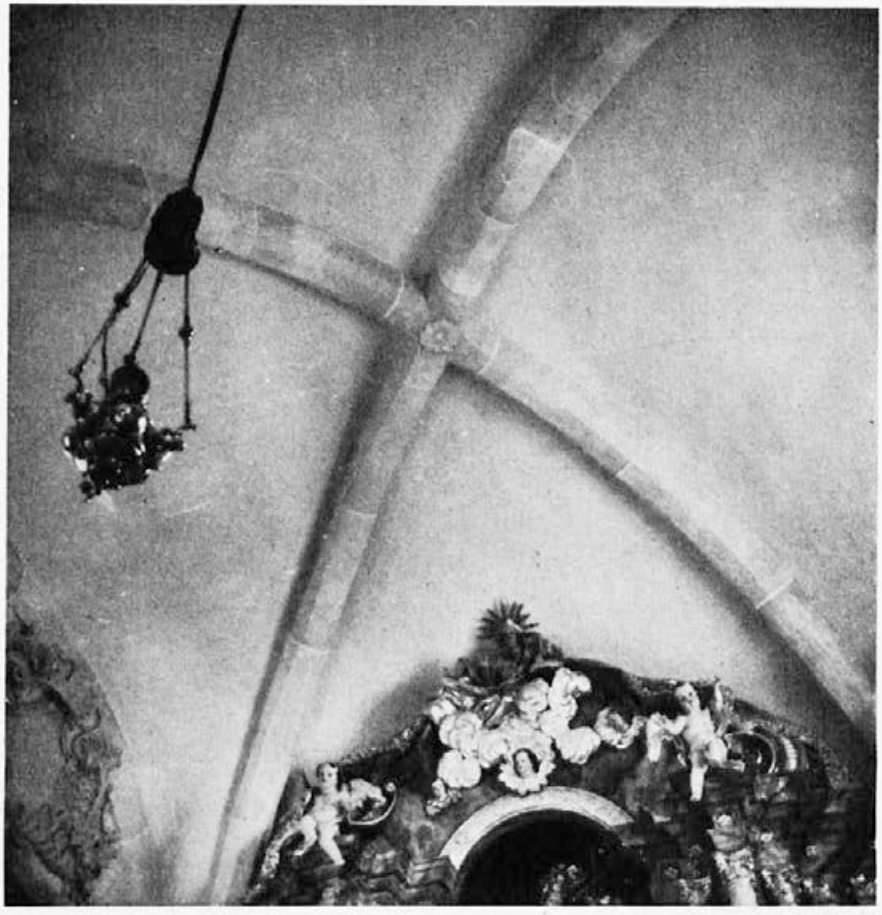


Sl. 113. Laško, obok pod zvonikom župne cerkve

Foto: Dr. M. Zadnikar

zvonik ožji od ladje, na tlorisu iz leta 1898 pa, ko je bil ta zvonik že podrt, sega ladja v vsej svoji širini do gotskega prezbiterija. Nedvomno se je morala tu med leti 1881 in 1898 izvršiti neka prezidava v tem smislu, da so ladjo po porušenju starega zvonika v dolžini 5,60 m podaljšali proti vzhodu. Prvotno stanje torej pravilno kažeta obe stari grafiki in se v tej obliki cerkev edino lahko veže na Laško, po katerem je bila nedvomno prevzeta tudi njena obočna arhitektura pod zvonikom, s katero pa se stavba uvršča v obravnavano skupino (sl. 111, 112).

Najvažnejši skupni element vseh tu obravnavanih spomenikov »laške« grupe pa je rebrasti križni obok (sl. 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123). Rebra kvadratnega profila imajo posnete robove in v svojem vidnem delu povprečni prerez 25 × 25 cm. Večinoma so iz lehnjaka, ki je tipičen material romanskih konstrukcij v tem delu Slove-



Sl. 114. Loka pri Zidanem mostu, obok v prezbiteriju župne cerkve

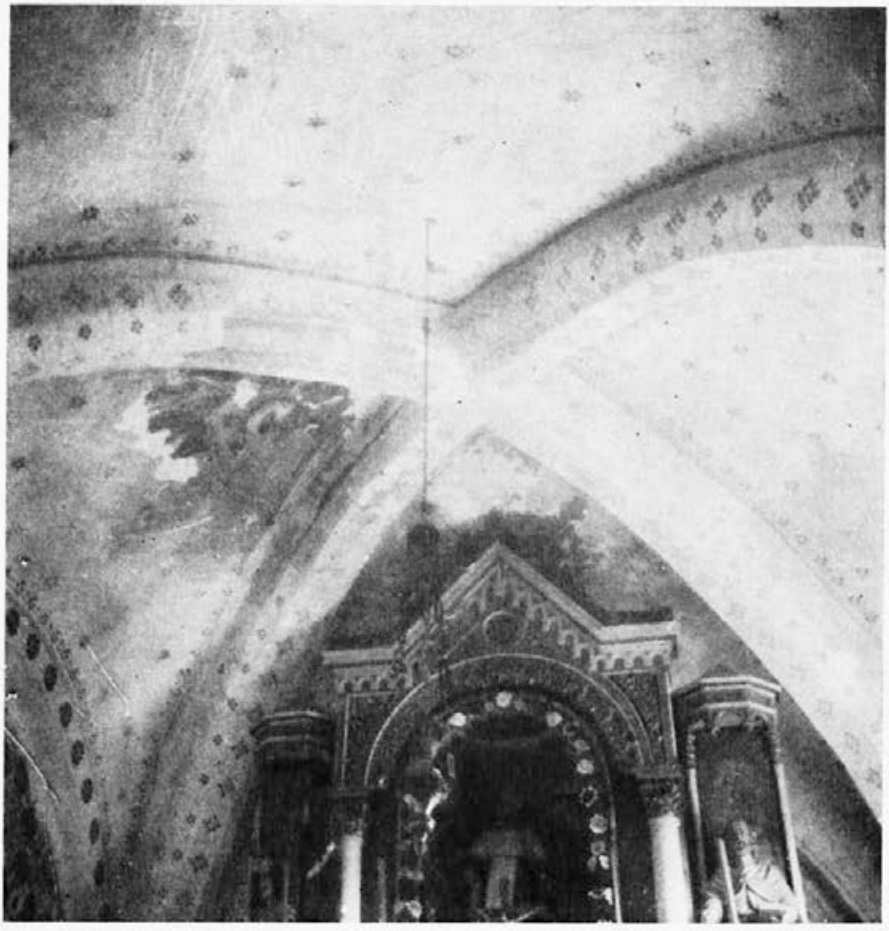
Foto: Dr. M. Zadnikar

nije. Nad prostorom se bočijo v polkrožnih lokih in se križajo brez sklepnika. V kotih slone rebra ponekod na konzolah (Laško, Svibno, Tržišče) ali pa prehajajo v steno brez njih. Posebnost teh obokov je tudi ta, da jih ob stiku s steno spremljajo obstenski loki (Laško, Loka, Rodež, Svibno), ki se v višini konzol oziroma zaključkov reber ob njih izgube v steni. Kljub nekaterim razlikam in različni kvaliteti izvedbe je osnovna sorodnost teh spomenikov tolikšna, da se z opisanimi značilnostmi razlikujejo od vseh ostalih arhitektur romanske dobe pri nas. Poleg tega jih veže med seboj tudi zaokroženost ozemlja, na katerem se pojavljajo, nekatere med njimi pa celo ožja delavniška sorodnost. Slednje velja za oboke v Svibnem in na Gorenjem Mokronogu, katerih konzole z značilnimi geometrično okrašenimi prednjimi ploskvami so med seboj domala identične. Če velja, da so na splošno kvalitetnejši spomeniki izhodišča

Sl. 115. Jurklošter, obok v nekdanji samostanski cerkvi

Foto: Dr. M. Zadnikar

in vzori za mnoge nedosežene ponovitve in v rustikalnem miljeju za formalna posnemanja, potem bi morali od naših spomenikov po logičnosti konstrukcije in po bogastvu kamnoseških členov med prve uvrstiti opisano obočno arhitekturo pod zvonikom župne cerkve v Laškem, na konec iste vrste pa kot njeno daljno in že popolnoma rustikalno ponovitev podružnico v Tržišču. Med obema se lahko zvrstijo ostali ohranjeni primeri, od katerih se je Loka s skromno reljefno rozeto na križišču reber morda direktno zgledovala po Laškem. Da gre v naši skupini resnično za enotno arhitekturno hotenje, ki je moralo biti v svojem času nekaka novost, katero je veljalo zaradi naprednosti posnemati, morda dobro ilustrira še ena potankost: na Šenčurskem hribu je bilo ob proučevanju spomenika odprto v južni ladijski steni dotlej zazidano, strelni lini podobno okence. Istočasno je bila ugotovljena tudi prvotna višina

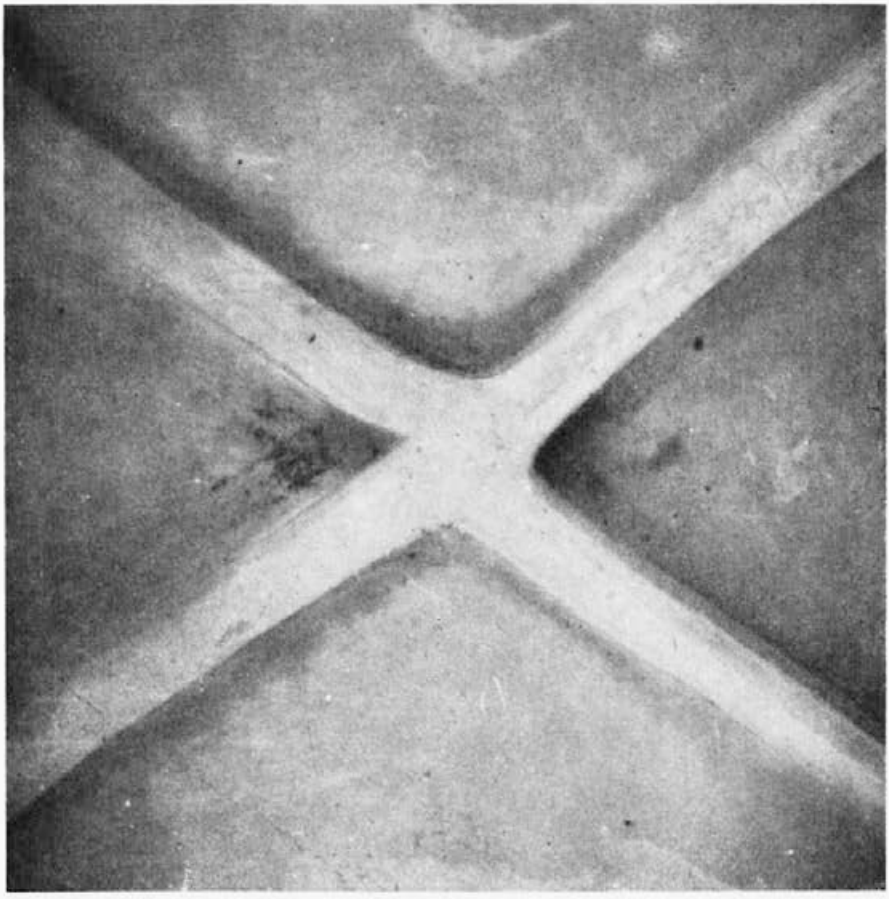


Sl. 116. Rodež, podružnica sv. Lenarta, obok v prezbiteriju

Foto: Dr. M. Zadnikar

ladje, ko je okence tik pod njenim vrhom še služilo svojemu namenu. Težko si je zamisliti, da bi bilo to okence istočasno z okni v prezbiteriju, ki so v skladu in istočasna z njegovo obočno arhitekturo. Razlika med njimi navaja na misel, da je ladja ostanek neke starejše cerkve, ki je imela verjetno še polkrožno apsido, katero so v duhu novega časa nadomestili s sedanjim poznoromanskim prezbiterijem. Če ta domneva, ki arheološko sicer še ni potrjena, drži, potem bi smeli v arhitekturi novega prezbiterija in z njim v vsej naši skupini gledati pravi modni pojav časa, ki je bil naprednejši od vsega dotedanjega domačega stavbarstva in se je zaradi posebnih zgodovinskih pogojev omejil le na določeno ozemlje.

Stilno bi arhitekturo naše skupine označili za poznoromansko in jo, upoštevajoč nastop prve gotike na Slovenskem (Ptuj, Kostanjevica in

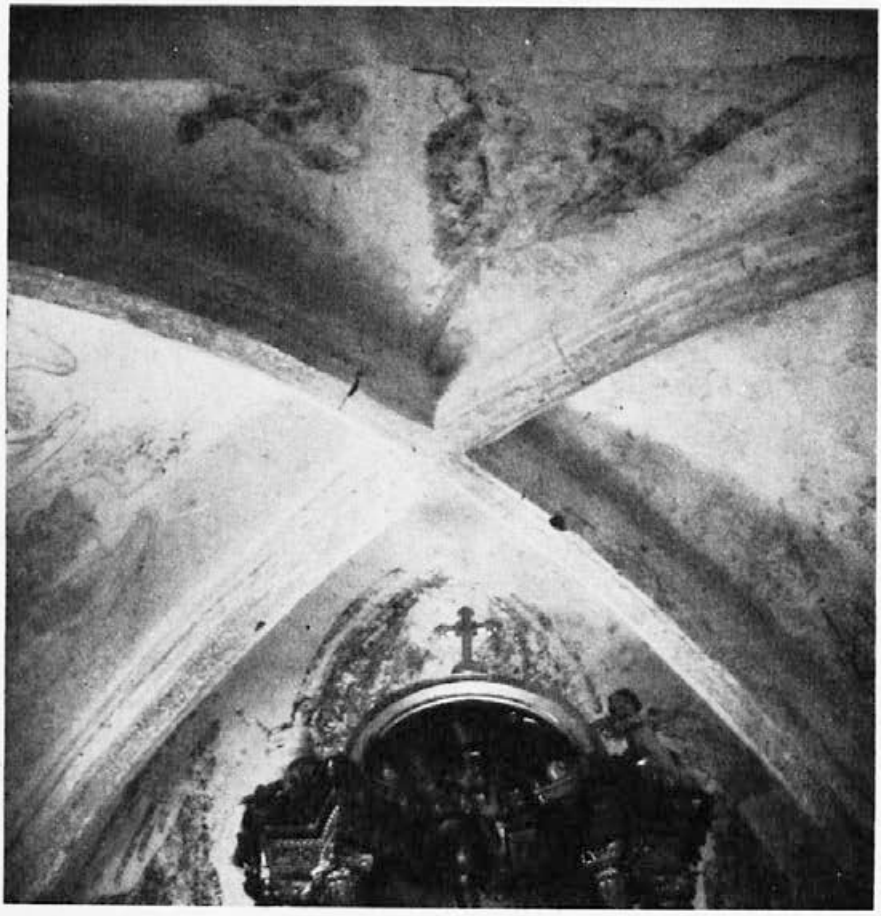


Sl. 117. Tržišče, podružna cerkev Dev. Marije, obok v starem prezbiteriju

Foto: Dr. M. Zadnikar

Stična) okrog sredine 13. stoletja, postavili na splošno v njegovo prvo polovico, izhodiščne spomenike pa kmalu po letu 1200.

Kje naj torej iščemo neposrednih vzorov za našo zaključeno arhitekturno skupino? Oboke podobnih konstrukcij s podobnimi profili reber sicer srečamo osamljene tudi drugod na Slovenskem, vendar jih vsaj zaenkrat še ne bi upali postavljati v tesnejšo zvezo z našimi spomeniki. Tako je v gradu Prem na Notranjskem v pritličju obokan prostor z dvema polama križnih obokov z rebri kvadratnega profila s posnetimi robovi. Župna cerkev v Šmartnem na Pohorju[5] ima pod romanskim vzhodnim zvonikom v prezbiteriju križni obok, katerega rebra kvadratnega profila 25 × 25 cm z živimi robovi slone na konzolah. Z dvema polama križnih rebrastih obokov je svodena tudi zahodna empora cerkve nekdanjega ženskega samostana v Studenicah,[6] ki pa je tudi stilno ne-



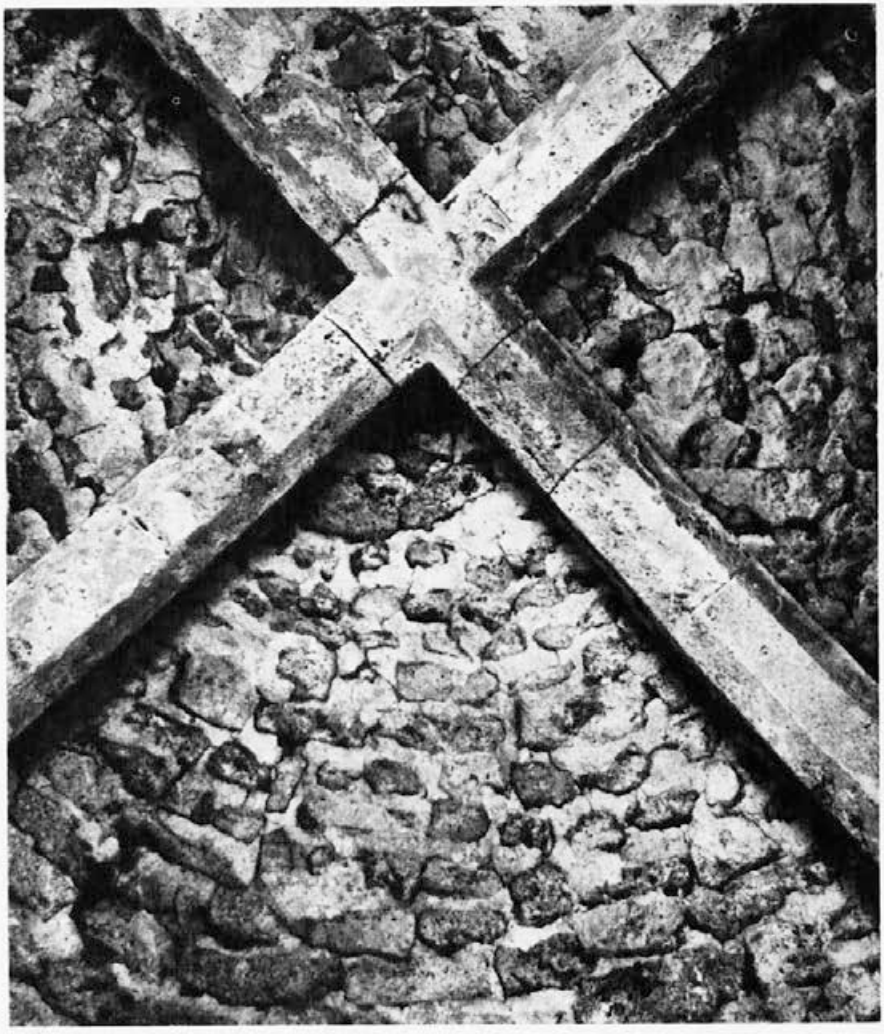
Sl. 118. Šenčurski hrib, podružnica sv. Jurija, obok v prezbiteriju

Foto: Dr. M. Zadnikar

koliko mlajša od naše skupine in zanjo tudi kot posredno izhodišče ne more priti v poštev.

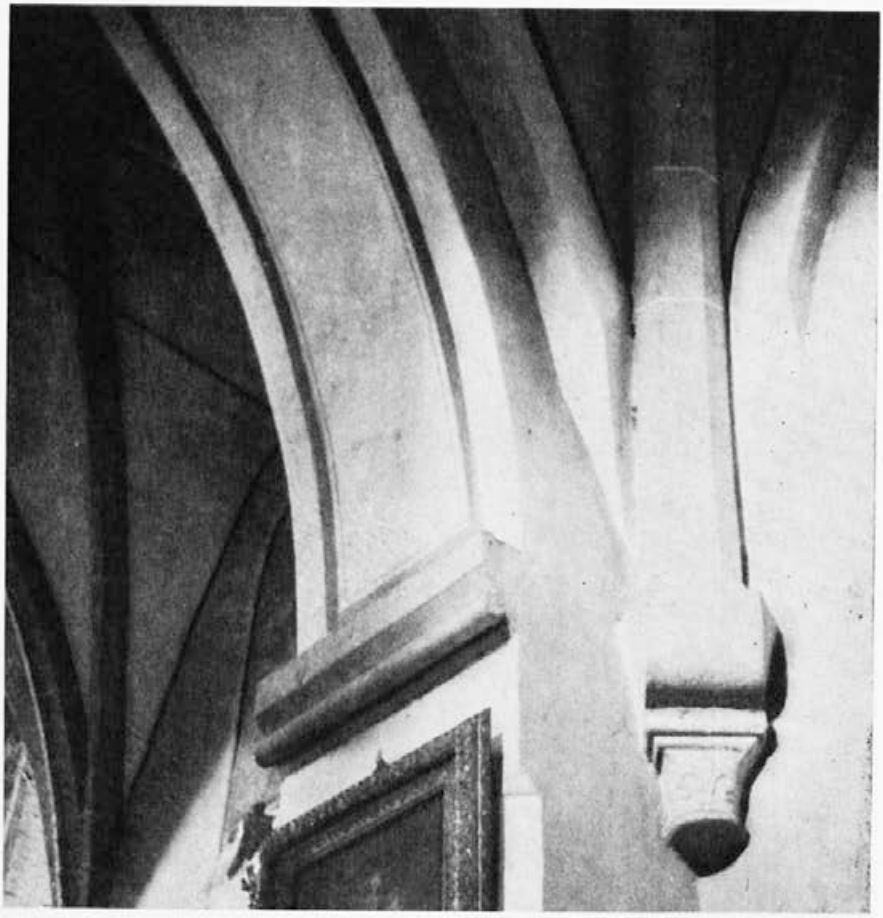
Od vseh sočasnih in stilno sorodnih arhitektur pa priteguje zlasti še ob upoštevanju zgodovinskih dejstev našo pozornost cerkev nekdanjega kartuzijanskega samostana v Jurkloštru,[7] v skriti dolinici Gračnice, nedaleč jugovzhodno od Laškega. Čeprav se po svoji prvotni funkciji in po stavbni zasnovi razlikuje od spomenikov naše skupine, nas njena obokana arhitektura, geografski položaj in posebno še zgodovinsko ozadje njene gradnje navajajo na misel, da morda le tod preko vodi pot do boljšega razumevanja, kolikor celo ne do rešitve problema obravnavane »laške« arhitekturne skupine.

Cerkev v Jurkloštru se je do danes edina ohranila od srednjeveškega samostanskega kompleksa in predstavlja tipično kartuzijansko enola-



Sl. 119. Gorenji Mokronog, obok v kostnici pri cerkvi sv. Petra
Foto: Dr. F. Stelè

dijsko dvorano, ki je bila že ob nastanku obokana s tremi polami križnih rebrastih obokov. Posamezne pole dele nekoliko šilasto zalomljene pravokotne prečne oproge, rebra kvadratnega profila (32 × 32 cm) z živimi robovi pa potekajo v polkrožnih lokih in se križajo brez sklepnikov ter počivajo na stenah skupaj z oprogami na nekakšnih blazinastih konzolah, ki so značilne za pozno romaniko. Čeprav se ta obočni sestav v potankostih ne krije z oboki naše skupine, ga veže z njimi princip obokanja kvadratnih ali rahlo pravokotnih prostornih enot s križnimi oboki in z močnimi rebri poznoromanskega kvadratnega profila. Ta obočni sistem je bil pri nas kot novost prvič uporabljen ravno v Jur-



Sl. 120. Laško, konzola z obstenskima lokoma v sz. kotu prostora pod zvonikom
Foto: Dr. M. Zadnikar

kloštru, preko katerega so se naši kraji seznanili z naprednejšo srednjeevropsko arhitekturo.

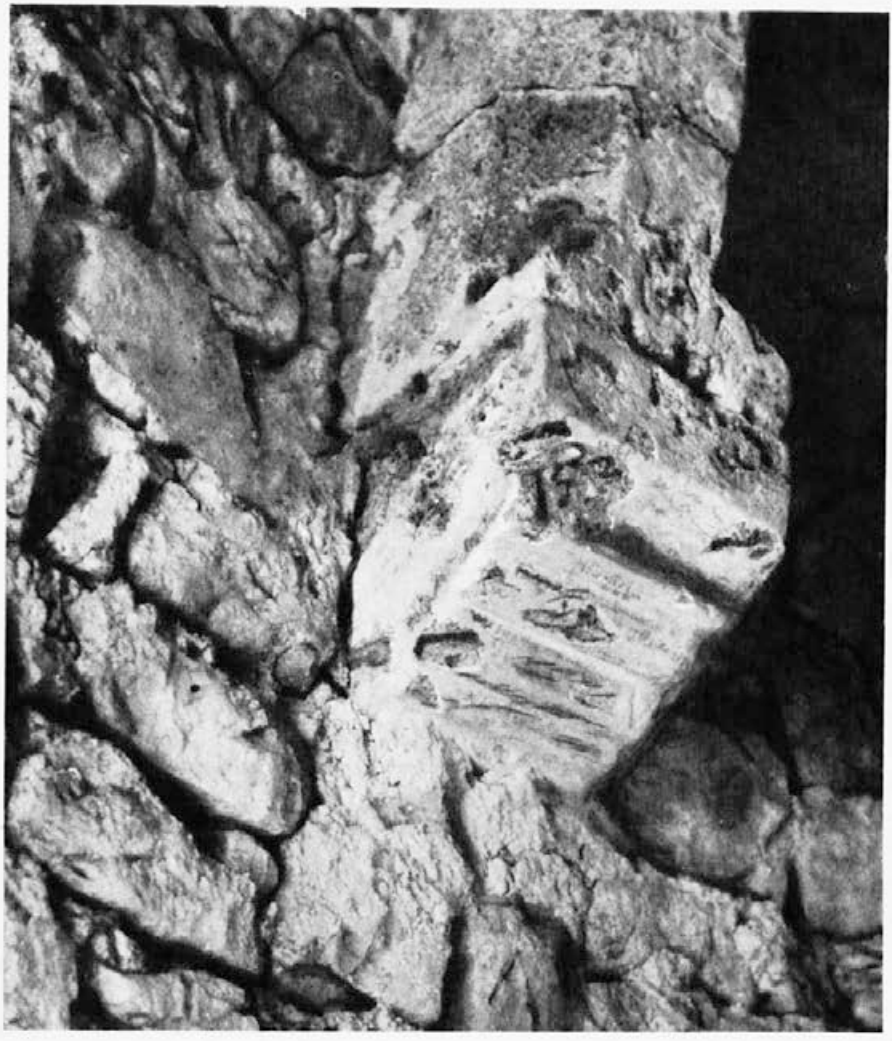
Podobni križni oboki, ojačeni po stikališčih obeh križajočih se obočnih banj z oprogami,[7a] se pojavijo že v rimski antiki, na primer v Dioklecijanovih termah v Malborghettu pri Rimu in v več stavbah iz Hadrijanovega časa. V romanski dobi je eno zgodnejših središč takih obočnih konstrukcij predvsem severna Italija. Lombardski arhitekti so omenjene in tudi ostale antične stavbe nedvomno poznali in tako je razložljiva tradicija takih križnih obokov tudi v srednjem veku, ko so ti doživeli izreden razvoj. Njihova uporaba je morala biti izredno udomačena, saj se vzdržujejo in vedno znova pojavljajo še v poznem 12. stoletju celo tam, kjer je tudi v Italiji sicer evidenten vpliv naprednejše francoske arhitekture. Med lombardskimi, ki jih je zbral A. Kingsley Por-

Sl. 121. Gornji Mokronog, sv. Peter, konzola rebra v karnerju

Foto: Dr. F. Stelè

ter[7b] in jih je povečini datiral še v 11. stoletje ali pa na začetek naslednjega, so posebno znani: Asti — sv. Anastazij (1091), Milano — Aurora (1093), Rivolta d'Adda (1100), Milano — sv. Ambrož (ca. 1100), Pavia — sv. Mihael (ca. 1100) in drugi.

Kakor v Lombardiji se pod podobnim vplivom antične tradicije, ki tu nikoli ni povsem zamrla, pojavljajo križni oboki z rebri pravokotnega profila tudi v južni Franciji, n. pr. lopa v Moissacu, medtem ko so štiri obočne pole pod prvotno samostojno stoječim zvonikom cerkve St. Hilaire le Grand v Poitiersu, svodene križno z močnimi rebri, še iz 11. stoletja med najstarejšimi primeri teh prvih križnih rebrastih obokov v Franciji, kjer se je drugo tako središče te arhitekture izoblikovalo posebno v Normandiji. Med anglo-normanskimi spomeniki pa, kjer je poleg Lombardije in Francije v Angliji tretje izhodišče zanje in za poznejši razvoj na njih temelječih gotskih obočnih konstrukcij, je med najsta-



Sl. 122. Gornji Mokronog, sv. Peter, konzola v karnerju

Foto: Dr. F. Stelè

rejšimi stolnica v Durham iz ca. 1100. Enostavnim prerezom oprog se tu pridružujejo tudi že profili, v katerih je pravokotni osnovi dodana bolj ali manj izoblikovana polkrožna enojna ali dvojna palica, ki jo ločijo od osnove ali od sosedne palice že plitvi žlebiči, skratka profili, ki potem v 12. stoletju v Franciji prevladujejo.

Za razvoj gotske arhitekture toliko pomembna Ile-de-France prav gotovo ni pokrajina, kjer bi bili taki oboki najprej v rabi, saj so jih že mnogo prej uporabljale Lombardija, Normandija in Anglija, res pa je, da jih je ravno širša okolica Pariza razvila do najvišje popolnosti, ker

Sl. 123. Gornji Mokronog, sv. Peter, konzola v kostnici
Foto: Dr. F. Stelè

so jih tu konstruirali z največjo doslednostjo in smelostjo, vedno višje, vedno lahkotnejše in lažje in so tako neopazno prešli v gotiko. Poleg drugega se tu pojavi tudi že pravi sklepnik, ki trdneje poveže obočni vrh ob stiku raznosmernih pritiskov, ki ga starejši, še romanski križni oboki z oprogami in s težkimi pravokotnimi rebri še niso poznali. V konstruktivnem pogledu se križni rebrasti oboki v Ile-de-Franceu razlikujejo od starejših lombardskih, pa tudi od onih, kjer je kupolasti obok podprt z dvema križajočima se oprogama, kar je poznala že mezopotamska in armenska arhitektura in tudi Francija že v 11. stoletju (Cormery!), po tem, da so rebra vgrajena v obok, katerega s tem razbre-

menjujejo in prevzemajo nase konstruktivno funkcijo, medtem ko so poprej omenjeni oboki in zlasti še anjouvinske in aquitanske kupole tudi v debelini preračunane na lastno težo in nosilnost in so oproge le podložene pod njimi.

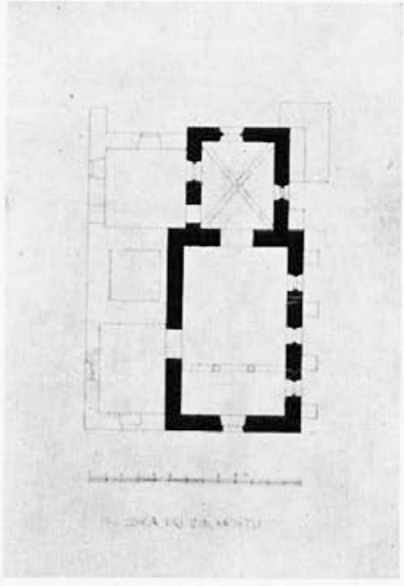
Kar zadeva profile reber so ti v Ile-de-Franceu na splošno že bolj razčlenjeni in zato v izrazu lažji od prvih lombardskih in anglo-normanskih, vendar pa so med seboj tako različni, da bi bilo nemogoče samo iz njih sklepati na nastanek neke stavbe in jo z gotovostjo časovno opredeliti. Ponekod imata celo dve sosedni in istočasno nastali obočni poli različne profile (prim. pri nas cerkev v Špitaliču pri Žičkem samostanu, ki je primer take sočasne francoske arhitekture iz konca 12. stoletja). Na splošno pa se lahko reče, da so pravokotni in kvadratni prerezi in tudi še oni v kombinaciji z nanje položenimi plitvimi ali polkrožnimi palicami starejši od onih, kjer je globok žleb že močno ločil palico od osnovne konstruktivne mase in je zgornji del že dobil potegnjeno mandljasto, hruškasto ali podobno profilirano obliko, kar je zlasti pogosto v zadnji četrtini 12. stoletja. Obočne pole nekega večjega prostora in obočnega sistema so redno omejene z oprogami, ki so navadno širše od reber in potekajo v polkrožnih ali pa že pogosteje v zalomljenih lokih. Rebra in oproge se podaljšujejo v služnike, ki so sprva polkrožnega prereza, pozneje pa dobe profil reber, ki jih nosijo in v katera se podaljšujejo. Včasih nadomeščajo služnike tudi že konzole, kar je zlasti zasluga cistercijanske arhitekture. Ob steni spremljajo obok obstenski loki (formerets), ki se pojavijo v Burgundiji že zelo zgodaj, na splošno pa ne pred drugo polovico 12. stoletja.

Ti zgodnji križni rebrasti oboki se razen v doslej omenjenih naprednejših pokrajinah uveljavijo z večjimi ali manjšimi zakasnitvami tudi drugod, n. pr. v vzhodni Franciji, pa tudi v Porenju, kjer so posebno znani Speyer, Bronnbach, Maulbronn itd. Nemške primere je obdelal R. Kautzch[7e] in je med njimi naštel Murbach, Hirsau, Petersberg pri Erfurtu, Magdeburg, Hersfeld in druge. Vsi so nastali nekako med leti 1120 in 1140 in vsi so po avtorjevih ugotovitvah kakor koli že v zvezi s clunyjci, torej posredno spet s Francijo, verjetno po posredovanju zgornjega Porenja in jugozahodne Nemčije. Pojav takih obokov spremlja vedno od domače bogatejša arhitektura, za katero so značilni tudi gradnja iz rezanega kamna, bogati portali in močno razčlenjene zunanjščine. Čeprav pot, po kateri so ti vplivi prihajali v Nemčijo, ni povsem znana, je očitno, da je tudi za nemške primere izhodišče takih obočnih arhitektur Francija ali severna Italija, torej evropski zahod.

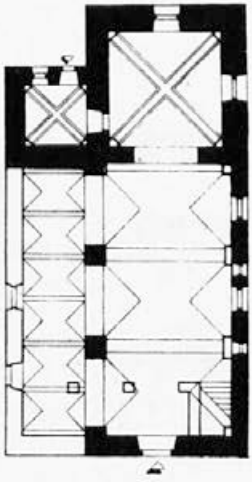
Po novejših ugotovitvah avstrijskih raziskavanj je križno-rebrasti obočni sistem bil prvič v srednji Evropi uveljavljen v Klosterneuburgu okrog leta 1136 in ga je po njem prevzela vrsta nižjeavstrijskih arhitektur (Thernberg 1147, Scheiblingkirchen pred 1164, kapela v gradu Liechtenstein pri Mödlingu okrog leta 1150), med njimi pa tudi cerkev cistercijanskega samostana v Heiligenkreuz pred letom 1187.[8] Obstoj teh obočnih sistemov v Avstriji, ki so ji takrat vladali Babenberžani, pa je važen za pojasnitev našega problema. Na podlagi stilistične primerjave postavljena domneva, da se obravnavana »laška« arhitekturna skupina preko

Jurkloštra veže na nižjeavstrijske spomenike in z njimi na Heiligenkreuz, pa se dobro sklada tudi z zgodovinskimi dejstvi. Ozemlje, na katerem se naši spomeniki pojavljajo, in celo nekateri spomeniki sami so tesno povezani z imenom avstrijsko-štajerskega vojvode Leopolda VI. Slavnega.

Jurkloštrska kartuzija je bila ustanovljena kmalu za žičko okrog leta 1170. Zaradi slabih gospodarskih razmer pa je že leta 1199 prenehala in je njeno posestvo s cerkvijo postalo last krške cerkve, ki je tu ustanovila svetno proštijo. Za obnovitev kartuzije pa se je na prošnjo žičkega



Sl. 124. Loka pri Zidanem mostu, tloris župnijske cerkve

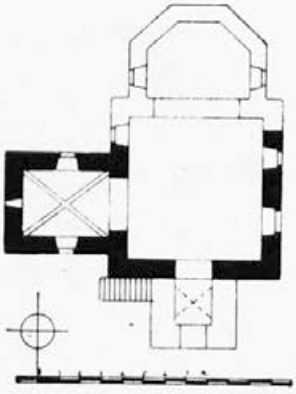


Sl. 125. Svibno, tloris cerkve sv. Križa

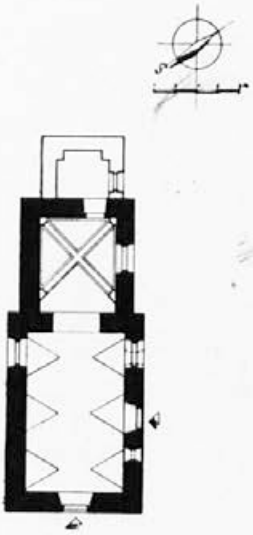
priorja zavzel avstrijski in štajerski vojvoda Leopold VI., ki je leta 1209 z listino, izdano v Mariboru, to obnovo tudi formalno izvršil.[9] Za naš namen pa je zlasti pomembna listina iz leta 1227,[10] s katero isti vojvoda naznanja, da je v Jurkloštru na lastne stroške postavil novo redovno cerkev (propriis sumptibus edificavimus), ki je bila tega leta tudi posvečena. S tem je izpričana Leopoldova vodilna vloga pri gradnji sami, za katero je verjetno sam poskrbel tudi po tehnični plati, če je hotel novi ustanovi resnično pomagati na noge, saj dežela v tem času še ni imela primernih stavbnih delavnic. Ali ni verjetno, da je v ta namen poslal iz svoje ožje domovine tudi potrebne mojstre in zidarje? Le tako je namreč mogoče, da so se arhitekturne posebnosti zlasti v pogledu obočnega sistema, ki je bil v tem času v Nižji Avstriji že večkrat uporabljen, uveljavile tudi v Jurkloštru. Nekaj desetletij poprej v obeh

žičkih cerkvah (posvečeni leta 1190) uporabljena najnaprednejša francoska arhitektura za Jurkloštcr kot stilna primerjava ne more biti vzor, ker je slednji še ves težak in v izrazu še popolnoma romanski. Prav s tem svojim značajem pa je bil bliže prirojeni konservativnosti našega človeka, ki se je z njegovo obočno novotarijo še nekako sprijaznil in jo je zato uporabil tudi pri gradnji svojih cerkva.

Vendar v Jurkloštru posredovalna vloga Leopolda VI. na tem ozemlju ni edinokrat izpričana. Po tradiciji je on ustanovitelj cerkve svete Helene v Loki pri Zidanem mostu, o čemer pripoveduje tudi že večkrat



Sl. 126. Tržišče, tloris Marijine cerkve

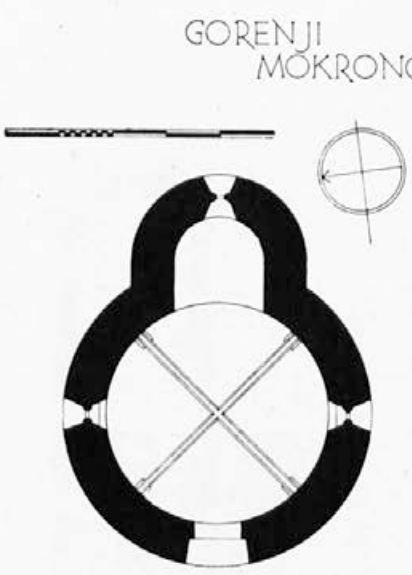


Sl. 127. Rodež, tloris cerkve sv. Lenarta

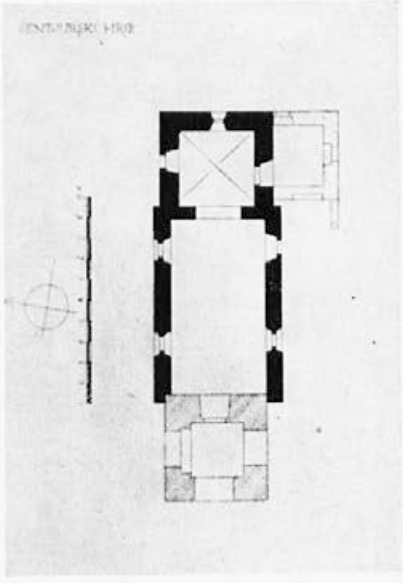
obnovljeni napis v njeni notranjščini. Pozidati naj bi jo bil dal v čast sv. Heleni zato, ker je bila patrona njegove matere, kot čas njenega nastanka pa se navaja letnica 1208. O tem sicer ni drugih zgodovinskih dokazov, vendar se njena že spočetka označena arhitektura dobro sklada s posebnostmi obravnavane skupine in lahko potrjuje zgodovinsko tradicijo. Pa tudi danes že podrta cerkev sv. Ilja v Zidanem mostu, za katero domnevam »laške« arhitekturne značilnosti, je v zvezi z omenjenim vojvodo. Da bi povezal Štajersko s Kranjsko in povečal promet od severa proti jugu, je dal Leopold VI. na mestu nekdanjega rimskega mostu preko Save ob izlivu Savinje obnoviti okrog leta 1222 most, ki ga je leta 1224 obdaril s posebnimi privilegiji.[11] Poleg mosta je stala že takrat cerkev sv. Ilja, ki se je s svojim »vzhodnim« zvonikom, katerega poznamo po Gajšnikovi risbi, nedvomno naslonila na svojo farno cerkev v Laškem in je po njej prevzela verjetno tudi značilno obočno arhitekturo.

Čeprav vloga Leopolda VI. pri nastanku ostalih spomenikov naše skupine ni zgodovinsko dokumentirana in gotovo pri vseh tudi ni osebno

sodeloval, pa je še en moment, ki pojasnjuje njihovo stilno in tudi časovno zaokroženost. To je sklenjenost ozemlja, na katerem se ti spomeniki pojavljajo in ki je bilo v tem času v upravno političnem in tudi v cerkveno upravnem pogledu teritorialna enota. Politično je to ozemlje laškega gospostva, ki je bilo enklava zase z upravnim središčem v Laškem. Nekdanja Savinjska marka se namreč ni omejila le na geografsko Štajersko, temveč je segala tudi preko Save globoko na kranjsko stran. Ostanek take razdelitve tega dela slovenske zemlje v visokem srednjem



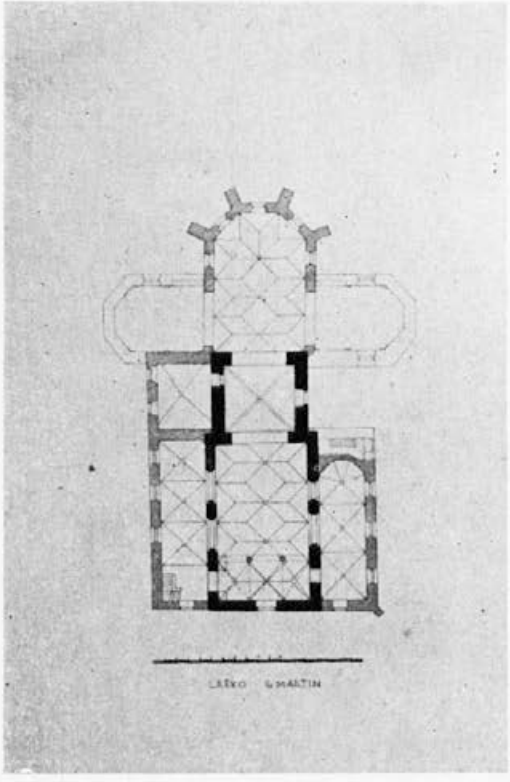
Sl. 128. Tloris kostnice pri cerkvi sv. Petra v Zg. Mokronogu



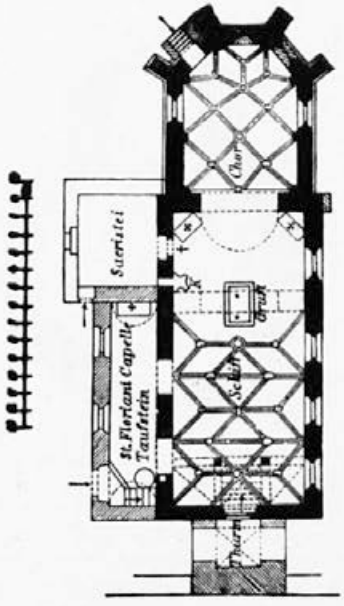
Sl. 129. Sentjurski hrib pri Tržišču, tloris podružnice

veku, ki še ne upošteva Save kot poznejše mejne reke med Štajersko in Kranjsko, je imunitetno ozemlje laškega gospostva, ki je bilo okrog leta 1200 sicer last deželnega kneza, vendar upravna enota zase s središčem v Laškem. Do leta 1147 so bili njegovi gospodarji Spannheimi, nato Traungavci in od leta 1192 do 1246 avstrijski Babenberžani, deželni gospodje štajerski.[12] Obseg tega ozemlja pa se dobro sklada tudi s takratno cerkveno razdelitvijo in se njegove južne meje krijejo z mejami savinjskega arhidiakonata, ki je prav tako segal preko Save na današnjo kranjsko stran in je vključeval ozemlje današnjih župnij Radeče in Svibno.[13] Južne meje arhidiakonata so onkraj Save potekale od izliva potoka severno od Renk proti jugovzhodu v smeri Orleka, nato v širokem loku proti jugozahodu in spet proti vzhodu na potok pod Osredkom, vzdolž tega potoka do kolena pred Svibnim, od tu južno na razvodje nad Št. Lovrencem, dalje vzhodno proti Kladju in nato jugovzhodno nekako preko Brunka do velikega kolena Save pod Loko. Še deželnokneži

urbar iz leta 1265 je prišteval kraje v župnijah Svibno in Radeče izrecno k uradu v Laškem.[14] Tako je ta del geografske Dolenjske v politično upravnem in v cerkveno upravnem pogledu v visokem srednjem veku pravzaprav štajerska zemlja. Z mejami tega ozemlja pa se skoraj natanko krije tudi teritorialni obseg naše arhitekturne skupine. Izven označenih meja, ki pa verjetno tudi niso bile tako natančno potegnjene in v praksi upoštevane, leže od naših le trije spomeniki: Šenčurski hrib,



Sl. 130. Laško, tloris župne cerkve



Sl. 131. Radeče, tloris župne cerkve

Tržišče in Gorenji Mokronog. Slednji je v najtesnejši zvezi s Svibnim in so morda delavniške zveze obeh spomenikov posledica sorodstvenih vezi med lastniki gradov v njuni neposredni bližini. Iz kostniške arhitekture bi smeli morda upravičeno sklepati celo na to, da je poleg nje stoječa cerkev sv. Petra, kjer je bil do leta 1803 sedež trebelske prafare in ki ima ladjo še srednjeveško, pred barokizacijo z obokom v starem prezbiteriju tudi pripadala naši skupini. Na Šenčurski hrib in v Tržišče pa je obravnavana arhitektura zlahka segla, saj se od tu na široko odpira pogled proti bližnjemu ozemlju, ki je bilo v mejah laškega gospostva in tod mimo je po dolini vodila važna prometna pot iz Štajerske ob Savinji

ter čez Savo preko mostu, ki ga je pozidal Leopold VI., in po desnem savskem bregu do izliva Mirne ter preko Mokronoga dalje do glavne ceste proti Ljubljani oziroma proti današnjemu Novemu mestu in naprej na jug.[15]

Obravnavane spomenike imenujem po upravnem in cerkvenem središču ozemlja, na katerem se pojavljajo, kar »laško skupino«, saj je bila njena skupna značilnost — rebrasti križni obok — po zgledu Jurkloštra v najpopolnejši obliki uresničena prav pod vzhodnim zvonikom župne cerkve sv. Martina v Laškem. Za Loko in za Zidani most smo že povedali, da sta direktno povezana z imenom imenovanega vojvode, ostale spomenike pa družijo poleg stilnih sorodnosti tudi skupne politične in cerkvene usode tega ozemlja v prvi polovici 13. stoletja. Jurklošter kot neposredni vzor je datiran z letnico posvetitve cerkve leta 1227, graditi pa so jo gotovo začeli kmalu po obnovi samostana leta 1209; v Loki spominja tradicija letnico 1208 in cerkev sv. Ilja v Zidanem mostu je 1224 tudi že stala. Župna cerkev v Laškem se prvič omenja leta 1205,[16] jedro njene sedanje arhitekture pa dokazuje, da je morala biti znova pozidana vzporedno z Jurkloštrom v prvih desetletjih 13. stoletja. Čeprav za ostale stavbe naše skupine nimamo tako zgodnjih arhivalnih podatkov (cerkev v Svibnem se omenja šele v 14. stoletju in na Šenčurskem hribu komaj v 15. stoletju), smemo nastanek vseh postaviti še v 13. stoletje. Medtem ko so cerkve v Laškem in v Svibnem, prezbiterij na Šenčurskem hribu in obok kostnice na Gorenjem Mokronogu po svoji kvaliteti delavniško bliže izhodišču te arhitekture, je skrajno rustikalni obok v Tržišču dober primer izzvenevanja in le še formalnega posnemanja.

Tako dobiva zaključena »laška skupina« naše poznoromanske arhitekture v luči zgodovinskih dognanj večjo plastičnost in bolj zaokroženo podobo, kar jo vsaj po tej plati odlikuje pred ostalimi spomeniki tega časa, ki so razen redkih izjem popolnoma anonimni. Vse to pa znova dokazuje, da je tudi arhitektura v svojem izrazu in v svojih posebnostih le veren odraz okolja in življenja, v katerem nastaja. Del zgodovine postane, ko jo prekrije čas in ji doda spomeniško pričevalnost.

OPOMBE

[1] I. W. Valvasor, Die Ehre... XI. II. izd., Novo mesto 1877, 464.

[2] J. B. Gayschneg, Compendiosa totius archiparochiae Tyberiensis Topographia, zaključena 1747, Škof. arhiv v Mariboru.

[3] MZK NF XXV, Wien 1898, 16 sq.

[4] I. Orožen, Dekanat Tüffer, Das Bistum und die Diözese Lavant, IV/2, Maribor 1881, 482 sq.

[5] Prim. M. Zadnikar, Romanski vzhodni zvoniki v Sloveniji, ZUZ, Nova vrsta III, Ljubljana 1955, 88.

[6] Cerkev je bila verjetno zidana po letu 1246 in leta 1277 posvečena. Prim. F. in M. Kos, Gradivo V, št. 887, in J. Graus, Die Kirche des Nonnenklosters zu Studenitz in Steiermark, MZK NF IV, Wien 1878, XIX sq.

[7] Prim. J. Graus, Die Kirche der Karthäuse Gairach, Kirchenschmuck 26, Graz 1895, 89 sq.

[7a] Marcel Aubert, Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction, Bulletin Monumental 93, 1934, 5 sq.

[7b] Arthur Kingsley Porter: Lombard Architecture, New Haven, Yale University Press, 1917.

[7c] Rudolf Kautzch, Die ältesten deutschen Kreuzrippengewölbe, Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, Bonn 1926, 304—308.

[8] A. Schmeller, Die Klosterkirche Heiligenkreuz und die süddeutsche Baukunst des 12. Jahrhunderts, nenatisnjena disertacija dunajske univerze, umetnostnozgodovinski seminar; prim tudi D. Frey, OeKT XIX, Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1926, 3 sq.

[9] F. in M. Kos, Gradivo za zgodovino Slovencev V, št. 154.

[10] F. in M. Kos, Gradivo V, št. 462.

[11] Prim. Gradivo V, št. 386.

[12] M. Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1933, 140, in isti, Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1933, 253; H. Pirchegger, Die Grafschaften der Steiermark im Hochmittelalter, Erläuterungen zum hist. Atlas der österreichischen Alpenländer II, 1, Wien 1940, 192; prim. F. Vatovec, K starejši upravni in gospodarski zgodovini laškega okraja. Odlomki iz inavguralne disertacije: »Kolonizacija laškega okraja«, Ljubljana 1927, zlasti 3—9; A. Dopsch-A. Mell, Die Landesfürstlichen Gesamturbare der Steiermark aus dem Mittelalter, Wien-Leipzig 1910, 35—37.

[13] Prim. F. Kovačič, Zgodovina lavantinske škofije, Maribor 1928, 93; isti, Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 141 in 152; L. Hauptmann, Entstehung und Entwicklung Krains, Erläuterungen zum hist. Atlas der öst. Alpenländer I, 4, Wien 1929, 367.

[14] L. Hauptmann, o. c., str. 367.

[15] Prim. I. Steklasa, Zgodovina župnije Šent Rupert na Dolenjskem Ljubljana 1913, 31.

[16] A. Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, 218.

Résumé

LE PROBLÈME DU «GROUPE DE LAŠKO» DANS L'ARCHITECTURE ROMANE TARDIVE EN SLOVÉNIE

L'architecture romane de la Slovénie a été soumise, il y a quelques années, à une étude complète. On fut à même de faire, du point de vue de la fonction des bâtiments, et suivant les particularités des plans, le démembrement du matériel en des groupes particuliers. Parmi ces groupes, il y a un groupe d'églises nettement précisé par son site géographique. D'après le centre administratif et religieux de la région, à laquelle appartiennent les monuments de ce groupe, centre se trouvant, en 1200 à peu près, à Laško, l'auteur l'a nommé «groupe de Laško». C'est que dans les environs de Laško, c'est à dire le long du cours inférieur de la Savinja et à l'embouchure de la Savinja dans la Save, en haut moyen-âge, une seigneurie s'était formée, embrassant une petite partie de la Styrie et s'étendant aussi au-delà de la Save en territoire carniolien. Entre 1192 et 1246, époque de l'origine des monuments du groupe en question, ce territoire, bien qu'il fût une enclave à part, était la propriété des Babenberg autrichiens, alors seigneurs du duché de Styrie. Le duc Léopold VI le Glorieux de Babenberg, fondateur de plusieurs couvents en Autriche et par ce fait encourageant indirectement les efforts architecturaux, renouvela en 1209 la Chartreuse de Jurklošter (Gairach) près de Laško, et fit bâtir, a ses frais, aussi l'église du couvent, consacrée en 1227.

En abandonnant la pratique jusque-là presqu'exclusivement en vigueur, selon laquelle on couvrit de plafons même les grandes églises conventuelles (Stična), on couvrit toute l'église de la Chartreuse de Jurklošter de voûtes croisées avec nervures à profile carré. L'auteur est d'opinion que cette architecture à voûtes, progressiste à son époque et dans l'espace culturel en question, servait d'exemple et influençait un nombre considérable d'églises du territoire mentionné. C'étaient des églises paroissiales et filiales, toutes à une nef et à presbytères carrés, couverts de voûtes croisées avec nervures à profile carré, tandis que toutes les nefs avaient des plafonds. Il y a trois exemples, où une tour (Chorturm, tour du choeur) fut construite au-dessus du presbytère, dans un exemple, une voûte de ce genre se trouve aussi dans un ossuaire construit en rotonde. Le rôle d'intermédiaire qu'assumait Léopold VI lors de l'origine de quelques-uns de ces bâtiments est prouvé même par des témoignages historiques. Les liaisons mutuelles de ce groupe allaient jusqu'à influencer même les particularités régionales, dûes aux conditions géographiques de leur art. C'est ainsi que les presbytères carrés et même les «tours orientales» (Chortürme), représentant en pays slovène le type septentrional de l'architecture romane, ont pénétré, au-delà de la Save, vers le Midi, en Carniole où l'on n'employait, dans les églises moins importantes, que des apsides hémisphériques. Les monuments de ce groupe, complètement isolés du reste du matériel slovène de l'époque, s'attachent directement, par leur système de voûtes, à quelques monuments voisins en Basse-Autriche et par l'église de Jurklošter directement à Heiligenkreuz, fondation de Léopold. Par cette voie, la Slovénie a relativement tard fait connaissance des systèmes de voûtement du roman tardif, employés par les pays plus progressifs déjà assez plus tôt, par la Lombardie, la France et l'Angleterre même déjà au 11e siècle.

Ce bref chapitre de l'histoire de l'art slovène témoigne, lui aussi, que le pays slovène suivait, de son mieux, quoiqu'avec retard, les courants de l'art des pays plus progressifs de l'Europe Occidentale et Centrale.

ROMANSKA ARHITEKTURA IN NASELITVENA ZGODOVINA PREKMURJA

Ivan Zelko, Špitalič pri Konjicah

Pri raziskovanju in opisovanju umetnostnih spomenikov Prekmurja je France Stelè ob razpravljanju o gotski arhitekturi in slikarstvu posvetil veliko pozornost tudi romanskim kulturnim spomenikom pokrajine[1] ter je predvsem v turniškem primeru pojasnil, kako se je na romanski tradiciji nadaljevala gotska arhitektura.

Nadaljnjo razširitev poznanja romanske umetnosti v Prekmurju predstavlja Zadnikarjev prikaz prekmurske romanske arhitekture.[2]

Pričujoče razpravljanje o prekmurski romanski arhitekturi pa se posebej ozira na kolonizacijski problem Prekmurja v 13. stoletju (sl. 132).

I

1. **Hodoš.** Naselitvena zgodovina se zanima tudi za take kulturne spomenike, ki so v teku zgodovine propadli in o katerih danes ni več sledu ter zaradi tega tudi niso osrednji predmet umetnostne zgodovine. Tak primer je izginula *hodoška romanska cerkvica sv. Andreja.* Najstarejši popis te cerkve je znan iz leta 1698: Cerkev je stala sredi naselja, na odličnem prostoru in orientirana proti vzhodu. Z ostarelimi skodlami krita; sploh pa v zgradbi in zidovju razpokana, razklana in razpadajoča. Tako znotraj kot zunaj je bila potrebna pravzaprav ne popravila, marveč čisto nove zgraditve. Tudi brez stropa, stolov in brez ostalega, kar se v cerkvi potrebuje (»... suis tamen in aedificiis, murisque universis scissa, fissa et ruinosa: adeoque tam interne, quam etiam externe non reparationis dumtaxat, verum et aedificationis de novo inchoandae perficiendaeque admodum aegena. Etenim est absque laquearibus, sedilibus aliisque id genus requisitis ecclesiasticis destituta«).[3] — Opisano razpadajoče stanje cerkvice je posledica razdiralnih akcij turških vojska in pohodov, ki so bili v tej okolici končani le nekoliko let pred letom 1698. O enakem »otomanskem« in »barbarskem« pustošenju in požigih govori vizitator opat Štefan Kazó tudi pri popisu sosednjih cerkva (Véliki Dolénci, Gornji Petróvci, Domanjševci ...).[4]

Ob naslednjem vizitiranju cerkve v letih 1713/1714 je patron cerkve še vedno sv. Andrej.[5] Dne 19. novembra 1732 je bila cerkev protestantom odvzeta in vrnjena katoličanom.[6] Kmalu nato je bilo opravljeno popravilo cerkve. Vendar je bila v notranjosti še dosti razpadajoča (satis tamen ruinosa intus...). Preslikan je bil obokani prezbiterij. Nastala je

sprememba v svetniškem zaščitniku cerkve. Prenovljena cerkev je bila posvečena v čast sv. Elizabeti. Opis iz leta 1758 pravi o cerkvi tudi, da je kamnita. Imela je le ena vrata in lesen zvonik.[7] — Leta 1826 je pogorela.[8] Od tedaj je bila opuščena. Szombathelyski škofijski šematizmi 19. stoletja jo označujejo »*nunc desolata*«,[9] »*elhagyatva áll*«[10] ali »*romba dült*«.[11] — Okoli leta 1900 so stale le še stene brez strehe.[12] Pred letom 1941 je bil viden še material sesutih sten, ležeč nekaj nad 100 m severno od železniške postaje Hodoš. Danes je vse brez sledu izginilo. Ves material je odvožen in na prostoru cerkvenega stavbišča je njiva, last Karola Fenyvesa. — Dne 4. julija 1955 je sosed propadle cerkvene stavbe, Jožef Kalamár,[13] vedel povedati: ko je bil star 30 let (ok. 1900), je cerkev še stala, in sicer le zidovje z okni. Bila je dolga okoli 9—10 m in široka 6 do 7 m. Po velikosti je zelo sličila sosednji domanjševski kapeli. Obrnjena je bila na vzhod, s polkrožno apsido. Vrata je imela le ena na zahodni strani. Izmed treh oken sta bili dve na južni strani in eno na vzhodu v prezbiteriju. O oknih pravi, da so bila visoka, ozka in zgoraj okrogla (gömb). Zid je bil debel okoli 1 m. Imela je pet podpornikov. — Njegovo poročilo se v glavnem strinja s poročanjem vizitacijskih zapisnikov.

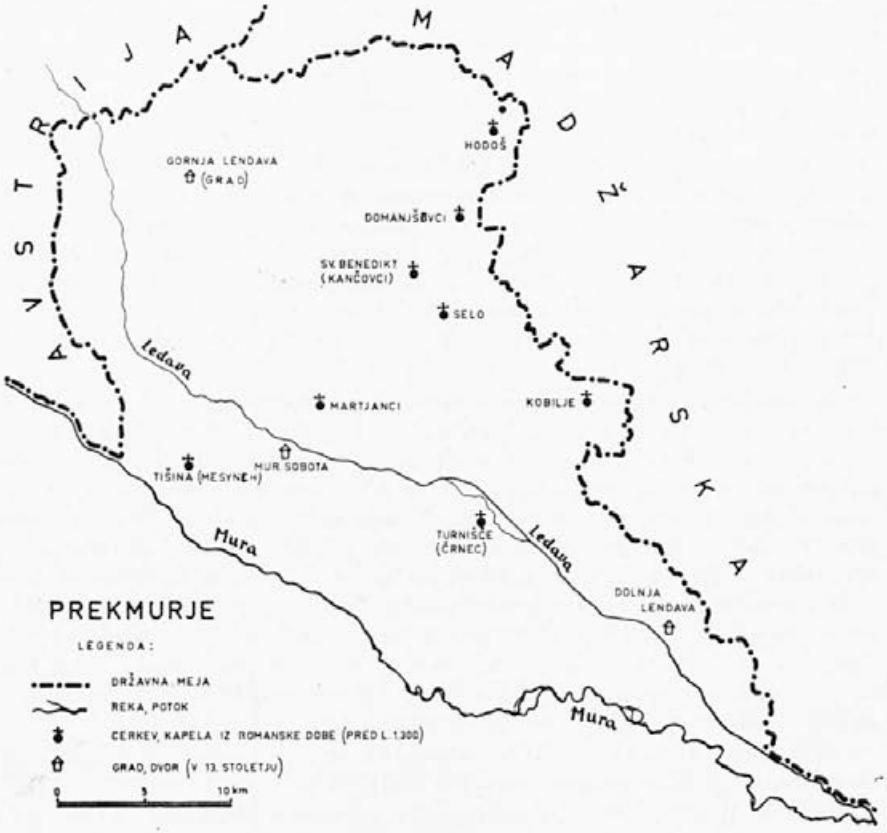
Lastnik zemljišča,[13a] kjer je cerkev stala, se še spominja, kako so se nekdaj šolski otroci igrali v cerkvi in okrog nje ter preskakovali zid skozi okna.

Že iz opisa stavbe moremo sklepati na njeno veliko starost. Ivanóci, ki je cerkev poznal in videl, jo je v svojih »Osnutkih« o prekmurski davnini označil kot *romansko*.[14] Škofijska uradna poročila jo naštevajo z označbo »*cerkev staro-romanskega sloga (ó-román stylü templom)*«.[15] O ustanovitvi hodoške župnije pa postavljajo letnico »*okoli 1100*«,[15a] ali »*parochia antiquissima, saec. XII. ineunte erecta*«.[16]

Po svojem tlorisnem tipu in strukturi je bila hodoška cerkev sorodna domanjševski romanski kapeli.[17] O domanjševski kapeli pravi vizitator, da je »lapidea tota« in enako o hodoški cerkvi: »tota ex lapidibus«.[18] Sorodnost se javlja v polkrožni apsidi z obokanim prezbiterijem in oknom v vzhodni strani apside v obeh primerih ter s pravokotno ladjo, stropano z lesenim stropom vse do 18. stoletja. Približno enaka je bila velikost obeh cerkva. Točne dimenzije hodoške cerkve niso poznane. Domnjševska kapela meri v ladji $9 \times 6{,}20$ m.[19] Pri domanjševski kapeli najdemo zidan zvonik, ki je omenjen že v vizitacijskem zapisniku 1698 v opombi: campana habetur in turricula ecclesiae.[19a] Vizitacijski zapisnik iz leta 1758 pa poroča o zvoniku, da je cerkveni zgradbi pripojen (ecclesia ... turrim habet lapideam ecclesiae moli adjunctam),[20] kar more vzbuditi dvom o prvotnosti zvonika. Hodoška cerkev je imela lesen zvonik (turrim non habet, sed campanile ligneum).[20] — Lesen zvonik so imele tudi cerkve: v Gornji Lendavi, Pertoči in na Gornjem Seniku.[21] — Podpornikov domanjševska kapela nima kot jih je imela hodoška cerkev. Da bi jih bila imela od svojega početka, ni verjetno. Le glede na dejstvo, da je v turških vojnah utrpela velike poškodbe — skoraj se je sesula v razvaline — je morda res, da so nadaljnje razpoke in razklanost v zidovju preprečili prav z dostavljenimi podporniki ob priliki renovacije po letu 1732.

Obe cerkvi je v 17. stoletju doletela težka usoda. Domanjševska kapela je skoraj opustela (paene in desolationem redacta), hodoška cerkev pa je po vojnih pohodih bila bolj potrebna nove zgraditve kot popravila.[22]

Dolgotrajni prevratni časi in verske zmede 16. in 17. stoletja so tudi vplivali na spremembo svetniških patronov obeh cerkva. Hodoška cerkev je bila prvotno posvečena apostolu sv. Andreju. Ob renovaciji po l. 1732



Sl. 132. Romanske cerkve v Prekmurju

pa sv. Elizabeti. — Še večje spremembe je doživela domanjševska kapela. Najprej se nam javlja kot cerkve sv. Venceslava (1208).[23] Leta 1698 je posvečena Marijinemu rojstvu,[24] leta 1756 v čast sv. Rešnjemu Telesu[25] in v današnjih dneh Marijinemu vnebovzetju.

Enake spremembe ugotavljamo tudi pri cerkvah v *Veleméru* (l. 1360 je posvečena v čast sv. Trojici, po reformaciji sv. Štefanu, kralju),[26] *v Bogojini* (že leta 1371 in do konca 18. stoletja v čast sv. Trojici, od 19. stoletja do danes se slavi Vnebohod)[27] in v *Dolnji Lendavi* (prvotna cerkev je bila Marijina, po letu 1730 pa v čast sv. Katarini).[28]

Starost cerkve je povezana z obstojem naselbine same. Najstarejši znani historični zapis o obstoju naselbine *Hodoš* je iz leta 1331, ko se omenja v zvezi s krajevnim imenom (Véliki) Dolénci: »Sacerdos de Sancto Nicolao de *Hudusfeu*« (= duhovnik sv. Nikolaja nad Hodošem; mišljena je cerkev sv. Nikolaja v Velikih Dolencih).[29] Ponovno se javlja leta 1370: *possessio Hudusfeu Zenthmiclos alio nomine Dolynch.*[29] — Kraj Hodoš je bil bolj znan in uglednejši kot Véliki Dolénci. Zato je pisar listine leta 1331 označil Velike Dolence z dostavkom: (Sv. Nikolaj) *nad Hodošem* = *Hudusfeu* (= Hodosfő). O obstoju naselbine Hodoša v 13. stoletju ne more biti dvoma. Zato je tudi pričakovati, da je obstajala v kraju cerkev, katere začetke postavljajo v 12. stoletje.

V bližini Hodoša se je kreirala *prvotna madžarska mejnoobrambna črta (gyepűvonal)* v 10. stoletju, kar vedno jasneje ugotavlja madžarsko zgodovinopisje[30] in ki so jo Madžari zavarovali z mejnimi stražarji (speculatores), o katerih govori med drugim listina iz leta 1208 v zvezi s sosednjo Krčico (Kurcita).[31] Tudi sam Hodoš je bil v območju stražne pokrajine (= madž. *Őrség*). Zato se v srednjeveških in novoveških listinah s poudarkom navaja: *Hodos in districtu Eurség* (1452).[32] Zahodno od Hodoša se je razprostirala pokrajina *Tótság* (= Slovenska krajina), katero ime se skozi stoletja uporablja v cerkveno- in civilno-administrativni terminologiji.[33]

2. **Kóbilje.** Drug izginul spomenik, ki ga smemo prištevati k romanski arhitekturi, je *cerkev sv. Martina na Kóbilju.* Najstarejši historični zapis o tej cerkvi je iz leta 1271, ko je govor o naselju Kóbilje, ki pripada k upravnemu centru gradu Zala in kjer je cerkev sv. Martina (... terram castri Zaladiensis Kebele vocatam, in qua ecclesia sancti Martini esse dicitur ...).[34] Postanek cerkve seže v dobo pred letom 1271, ko listina le ugotavlja, da je na Kóbilju cerkve, ne pa, da bi v tem času cerkev nastala. Zaradi cerkve sv. Martina se naselje Kóbilje često v listinah omenja z imenom »*Kobiljánski sv. Martin*«. Tako n. pr. leta 1338, ko o cerkvi pripominja, da je zidana, kamnita (... possessionem suam Kebeleyscenthmartun vocatam in comitatu Zaladiensi existentem, in qua eadem ecclesia sancti Martini lapidea est constructa ...).[35]

Kobiljanska cerkev je bila župnijska cerkev. Kobiljansko župnijo omenjata zagrebška popisa župnij iz let 1334 in 1501.[36]

V dobi turških pohodov in zasedbe je cerkev propadla in danes ni vidnega sledu o njej. Spomin nanjo hrani ledinsko ime »Sv. Martin«, grič jugozahodno od današnjega naselja Kóbilje.[37]

3. **Martjanci.** O sedanji martjanski gotski cerkvi je znano, da je bila zgrajena leta 1392, kakor to navaja napis v prezbiteriju.[38] Vendar to ni, ali vsaj v sedanji obliki ne, prva župnijska cerkev v Martjancih. Pred to je obstajala druga, ki s časom ni ustrezala župnijskim potrebam, zato so leta 1392 zgradili, ali na prejšnji osnovi priredili sedanjo gotsko stavbo. Ob popisu gornjelendavskega dominija leta 1366 je v župniji Sv. Martina (= Martjanci; in districtu Sancti Martini) omenjenih 18 vasi, ki so pripadale pod upravo gradu Gornja Lendava; med njimi so tudi Martjanci, ki se imenujejo »*Scenthmartun*«.[39] Ker se ob tej priliki kraj Martjanci imenuje *Sveti Martin* (Scenthmartun), sledi iz tega, da je bila

v kraju že takrat cerkev posvečena sv. Martinu. Ni podatkov, iz katerih bi mogli sklepati na starost te prve cerkve v Martjancih; vendar je toliko jasno, da sega njen postanek pred leto 1366. Iz teh 18 vasi, ki so pripadale k župniji Martjanci, in iz razsežnega teritorija sklepamo, da je bila župnija starejša. Tudi smemo neki zgradbi prisoditi življenjsko dobo vsaj 100 let. Šele po daljšem razdobju so se mogle razmere toliko izpremeniti, da je nastala potreba, zgraditi novo, bolj ustrezno cerkev, kakor se je zgodilo v Marjancih leta 1392. — Obstoj župnije Martjanci stavlja škofijski šematizem v leto okoli 1300 (parochia antiquissima, anno 1300 jam exstitit).[40] Seveda s tem ni rečeno, da ni starejša.

Iz naštetih okolnosti moremo sklepati, da je v Martjancih pred sedanjo gotsko cerkvijo obstajala romanska cerkev, katere postanek moremo postaviti pred leto 1300. Dopuščena je tudi domneva, da so v ladji sedanje cerkve ohranjeni ostanki prvotne cerkve.

4. **Tišina.** Sledove romanske cerkve ugotavlja Ivanóci tudi v tišinski cerkvi.[41] Leta 1233 se na področju današnjih Petanjcev javljata rodovini Petenye in Nádasd,[42] ki si delita posest na tem ozemlju, oziroma jo po prodajnokupni pogodbi rodovina Petenye prepusti rodovini Nádasd.[43] Nedvomno je bilo to področje v 13. stoletju naseljeno.

Leta 1347 se v neposredni soseščini Petanjcev omenja Marijina cerkev v kraju *Mesynch*, tudi *Mysniche*,[44] ki je identična z današnjo tišinsko cerkvijo in katere postanek sega v nadašnji strukturi po Steletovi sodbi v čas okoli 1330.[45]

Zanimiv primer gotizacije prvotne romanske cerkve imamo pri tišinski cerkvi. Ladja se popolnoma razlikuje od prezbiterija in zvonika. Zvonik, predvsem pa svetišče in njegova stranska zgradba, sta vitki, v višino stremeči zgradbi, medtem ko je ladnja potlačena in je brez vsakega podpornika, ki pri gotskih zgradbah navadno ne manjkajo in so tako tudi pri prezbiteriju in zvoniku v zares razviti obliki ter v velikem številu. Ladja datira iz romanske dobe, prezbiterij in zvonik pa sta dograjena v dobi gotike.

Da je bil zvonik pozneje dozidan ladjini zahodni, pročelni strani, priča nekdanja *rozeta*, ki je še danes na tem pročelnem zidu in služi kot vrata s kora v zvonik. O dozidavi priča tudi zvonik sam in njegova jasno izstopajoča spojitev s pročelno steno. Na istočasnost zgraditve prezbiterija z zvonikom pa sklepamo iz popolnoma skladnega zunanjega okrasa in razčlembe pri svetišču in zvoniku, enake višine in razsežnosti podpornikov, svetišče in zvonik v isti višini obdajajočega kamnitega napustka ter iz njegove popolnoma enake izdelave. Vsega tega ni najti pri ladji, kar nam priča, da imamo opravek z zgradbo iz dveh različnih dob. — Na zunanjščini je opaziti, da so svetišče in njegovi prizidki višji od ladje, kar bi se nikakakor ne bilo zgodilo, ako bi bila celotna zgradba istočasno zgrajena. Prav tako je svetišče tudi v notranjosti znatno višje (12 m) kot ladja (9,50 m). Sicer pa notranjo nesorazmernost jasno označujejo notranje mere: svetišče: 12,50 × 6,30 metrov in ladja 17 × 9,60 m.[41]

5. **Sóbota.** O sóboški romanski cerkvi nam je razen vizitacijskih podatkov o njenem postanku (1071)[46] in letnice na zunanji južni steni

cerkve (1252)[47] znan še historični zapis iz leta 1297, ki pravi, da je v kraju *Belmura* (= Murska Sobota) cerkev sv. Nikolaja (... possessionem Belmura .... super que ecclesia in honorem S. Nicolay).[48]

6. **Túrnišče.** Na prvotno romansko cerkev v Túrnišču se nanaša zgodovinski podatek iz leta *1267*. Tega leta je v turniški cerkvi, takrat imenovani »*črnski*«, prišlo do izmiritve med pripadniki rodovine Jure in dolnjelendavskimi Haholdi.[49]

II

Različna je bila usoda do sedaj ugotovljenih romanskih kulturnih spomenikov v krajih *Turnišče, Selo, Murska Sobota*,[50] *Sv. Venceslav* v Domanjševcih, *Sv. Benedikt* v Kánčovcih,[51] *Hodoš, Kóbilje, Martjanci* in *Tíšina*.

Brez sledu sta izginila dva: *cerkvici na Hodošu* in *Kóbilju*.

O dveh moremo trditi, da sta se ohranila do današnjih dni v več ali manj prvotni obliki: *kapela v Domanjševcih* in *rotunda v Selu*. Zadnja je stoletja služila kot župnijska cerkev, enako kot po strukturi in velikosti slična kapela sv. Jakoba v *Jáku*, ki stoji jugozahodno in tik ob sloviti romanski opatijski cerkvi v istem kraju in katere postanek postavljajo v čas med 1230—1260.[52] Selo se kot župnija javlja leta 1366 (in districtu seu valle Lak Sancti Nicolai = v župniji sv. Nikolaja v Selu),[53] leta 1627,[54] 1698[55] in 1725.[56]

Nekatere prvotno romanske, do danes ohranjene cerkve (*v Soboti, na Tišini, v Turnišču* in verjetno tudi v *Martjancih*), so bile v dobi gotike na romanski osnovi preosnovane v stavbe gotskega sloga. Gotizacija se je izvršila v 14. stoletju: *v Murski Soboti* izmed preostalih verjetno najprej,[57] *na Tišini* okoli leta 1330, *v Turnišču* pred letom 1383 in *v Martjancih* 1392.[58]

Nič določnega ne vemo o cerkvi *sv. Benedikta v Kančovcih*, ki je omenjena leta 1208 ob priliki opisa mejâ gornjelendavskega dominija.[59] Ali je ta prvotna cerkev v dobi gotike doživela spremembo, ali je namesto nje v 14.—15. stoletju bila pozidana nova, je nemogoče ugotoviti. Sedanja cerkev je bila leta 1896 temeljito prenovljena,[60] in sicer na osnovi stare cerkve, o kateri trde vizitacijski zapisniki iz let 1698,[61] 1736[62] in 1778,[63] da so jo zgradili nekdanji katoličani (ab antiquis catholicis aedificata). Izraz »ab antiquis catholicis« pomeni v prekmurskih razmerah, da datira iz dobe pred reformacijo, kar pa je možno, da je iz romanske in gotske dobe. Ta cerkev je po podatkih iz 17. in 18. stoletja imela obokan prezbiterij, ladjo, stropano z ravnim lesenim stropom, ter z zidnim zvonikom,[61] kar je bilo običajno pri prekmurskih cerkvah romanskega in gotskega tipa. — Lesen kasetiran strop je bil obnovljen leta 1676 in je bil tudi poslikan. Nosil je naslednji napis:

> Domus mea, Domus orationis est. Item Ecclesias Domini, quas fundavēre parentes, perdere nituntur nati pietate carentes. Item. Verbum Domini manet in aeternum. Sub ministerio Reverendi Viri Domini *Stephani Halek;* Item renovatum est Anno Dni 1676.

Gotizacija je pri zadevnih cerkvah preoblikovala v prvi vrsti *prezbiterij*, kjer je osredotočen estetsko arhitektonski poudarek, na primer: *na Tišini, v Murski Soboti* in tudi *v Martjancih*, ako je ladja ostanek prvotne romanske cerkve. — Pri turniškem primeru je bila polkrožna apsida obsekana do nepravilnega tristranskega zaključka. Prvotna romanska, z ravnim stropom stropana ladja je dobila križne oboke in je s tem bila preurejena v prezbiterij. Na zahodu so dostavili novo ladjo z zvonikom. Na ta način je prejšnja romanska zgradba vsaj v notranjosti dobila novo gotsko lice.[64]

V gotski dobi je več prekmurskih cerkva dobilo gotske *zahodne zvonike*, in sicer *na Tišini, v Turnišču, v Martjancih;* malo verjetno je tudi, da bi zvonika v Kančovcih in Domanjševcih izvirala iz romanike že glede na dejstvo, da druge ugledne prekmurske župnijske cerkve v romanski *(Hodoš, Turnišče)* in še v gotski dobi *(Gornja Lendava)* niso imele zvonikov. Edino pri Soboti se ugotavlja vzhodni zvonik pri prvotni romanski cerkvi.[65]

Manj spremembe je v dobi gotike doživela *ladja*. Prvotna romanska, z ravnim lesenim stropom prekrita ladja (kot se to ugotavlja pri romanskih cerkvah na Hodošu in Domanjševcih) je ohranila raven lesen strop tudi v dobi gotike. Tudi nove ladje so bile prekrite z ravnim lesenim stropom (Turnišče). Sploh so vse prekmurske cerkve, razen rotunde v Selu, bodi romanskega, bodi gotskega sloga, do 17. stoletja bile prekrite v ladji z ravnim lesenim stropom. — Kar na zgradbi odkriva vešče oko umetnostnega zgodovinarja,[66] to potrjujejo zgodovinski podatki. Vizitacijski zapisniki 17. stoletja konstatirajo raven lesen strop pri naslednjih cerkvah (nastalih pred letom 1300!): v *Kančovcih, Martjancih*, v *Pertoči*, v *Markovcih*, na *Gornjem Seniku*, v *Velikih Dolencih*, v *Gornjih Petrovcih*,[67] v *Dolnji Lendavi, Bogojini, Turnišču* in *Dobrovniku*.[67a] Isto ugotavljajo za cerkve na *Hodošu* in *Domanjševcih*,[68] na *Tišini*, pri *Svetem Juriju* in v *Gornji Lendavi*. Iz opisov teh stropov zvemo, da so bili *poslikani* (»laquearia ex asseribus concinnata et colorata«, ali »coloribus variegata«),[69] slično kot po cerkvah po ostalem Slovenskem.[70]

Do večje spremembe v ladji je prišlo v dobi baroka, v večini primerov morda bolj iz praktične nujnosti, kot vpliva umetnostne struje. Čas je pač nudil rešitev v smislu novega okusa.

V turških vojnah je marsikatera prekmurska cerkev pogorela. Lesen strop je laže vnetljiv kot obokan. Pred letom 1683 je na *Tišini* v takratnih prevratih požar objel celotno zgradbo in je omajal v temeljih (... ecclesia ... in primordiis modernarum revolutionum tota conflagravit; ab eoque incendio mirum in modum deformata, suisque in aedificiis, labefacta).[71] Enako v *Dolnji Lendavi* pred letom 1688.[72] Leta 1698 je bila cerkev *sv. Ane v Boreči* zaradi turškega pustošenja in požiga v celoti prazna (totaliter vacua ob devastationem et inflammationem Othomanicam).[73] V Velikih Doléncih je bila cerkev brez vsake opreme, ker je ob priliki turškega pustošenja in požiga vse propadlo (quandoquidem ob devastationem et incinerationem Barbaricam omnia flammis fuisset consumpta).[74]

Iz posledic moremo sklepati na požar tudi še pri nekaterih ostalih cerkvah. Ob popisu leta 1698 sta bili brez stropa cerkvi v *Pértoči* in v *Gornjih Petróvcih*. Stropi v nekaterih drugih cerkvah so bili pravkar za silo narejeni iz neobdelanih desk — laquearia rudi assere appensa kot v *Márkovcih*.[75a] Razmere so nujno svetovale večje zavarovanje pred požarom. In cerkve so začele dobivati namesto prejšnjega ravnega lesenega stropa *nove oboke* v naslednjem zaporedju: v *Soboti leta 1676*.[76] Heraldičen sklepnik na oboku ladje z napisom: *I. C. P. Sz. de R. Sz. Anno 1676 die 4ta Novembris* (= *Illustissimus Comes Petrus Széchy de Rima Széch* ...) je označeval leto obokanja in takratnega patrona cerkve, Petra Széchyja. V *tišinski cerkvi leta 1685*,[77] v *Martjancih 1702*[78] in v *Turnišču med leti 1688—1778*.[79] Cerkvi v *Domanjševcih* in v *Kančovcih* sta še leta 1756 imeli ravne lesene strope.[80] Oboka v ladjah teh cerkva sta poznejšega datuma (1872, 1896). Do obokanja cerkvene ladje *na Hodošu* pa sploh ni prišlo, ker je prej pogorela (1826).

Naselitvena zgodovina sklepa iz obstoja romanskih kulturnih spomenikov na naseljenost ozemlja, kjer kulturni spomeniki stoje. Vsaka cerkvica, bodi postavljena od zemljiškega gospoda, bodi od duhovščine ali prebivalstva, je zgrajena in namenjena večji skupini prebivalstva, predpostavlja neko večje naseljeno ozadje. Večina zadevnih cerkva iz dobe romanike predstavlja prvotne prekmurske župnijske cerkve. Torej so kulturni spomeniki romanske arhitekture eden izmed stvarnih dokazov naseljenosti Prekmurja v 13. stoletju. Vsaj nepopolno sliko naseljenosti si moremo ustvariti iz karte teh romanskih kulturnih spomenikov. Nepopolno zato, ker zgodovinski razlogi govore za večje število romanskih kulturnih spomenikov (Gornja in Doljna Lendava) — in tudi zato, ker to niso edine odločilne priče naseljenosti te pokrajine in gostote njenega prebivalstva.

OPOMBE

[1] Fr. Stelè, Umetnost v Slovenski krajini. Slovenska krajina. Zbornik. Beltinci 1935, 22—23.

[2] Marijan Zadnikar, Romanska arhitektura v Prekmurju. Kronika — Časopis za slovensko krajevno zgodovino. II, št. 3, str. 178—183.

[3] Visitatio canonica Kazóiana (= *Vis. Kazó*) 1698, str. 716. Szombathely. Škofijski arhiv.

[4] Vis. Kazó 1698, 791—793.

[5] Visitatio generalis totius Comitatus Castriferrei peracta per... Franciscum Scacchi... anno 1713 et finita anno 1714 (= *Visitatio Scacchiana*). Szombathely. Škofijski arhiv.

[6] Visitatio canonica 1758, str. 1426 dalje. Szombathely. Škofijski arhiv.

[7] Vis. can. 1758, 1426.

[8] Visitatio canonica z dne 23. junija 1829, Districtus »Őrség«. Szombathely. Škofijski arhiv.

[9] Schematismus venerabilis cleri dioecesis Sabariensis pro anno MDCCCXXXI. Sabariae, str. 81; Schematismus... 1859, 73.

[10] A szombathelyi püspöki megye papságának névtára 1880. Szombathely 1880, 61.

[11] A szombathelyi püspöki megye papságának névtára 1889. Szombathely 1889, 84.

[12] Poročilo očividcev Jožefa Kalamára, kmeta, in Karola Fenyvesa, upok. učitelja, oba s Hodoša.

[13] Kmet, domačin, Madžar, star 86 let, lastnik hiše št. 31, Hodoš.

[13a] Karol Fenyves, Madžar, upok. učitelj, star 95 let.

[14] Fr. Ivanóci, Vázlatok a régmult korból. IV. Szombathely Újság 1900, št. 12, str. 9.

[15] A szombathelyi p. m. papságának névtára, Szombathely 1880, 61 — in šematizem iste škofije iz 1889, 84.

[16] Schematismus cleri dioecesis sabariensis pro anno 1914. Sabariae 1914, 86.

[17] Prim. M. Zadnikar, Romanska arhitektura v Prekmurju. Kronika II, 180—181.

[18] Visitatio canonica 1758, str. 1435 in 1426.

[19] M. Zadnikar, o. c., str. 180.

[19a] Vis. Kazóiana 1698.

[20] Vis. canonica 1758.

[21] Vis. Kazóiana 1698.

[22] O. c., str. 718.

[23] Kos, Gradivo V, št. 900, str. 426.

[24] Vis. Kazóiana 1698.

[25] Visitatio canonica 1758, str. 1435.

[26] Prim. Csánki D., Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában. II. Budapest 1894, 808; — in Schematismus ... pro anno 1831. Sabariae 1831, 84.

[27] Zalavármegye története. Oklevéltár. II. Budapest 1890, 71; — prim. *Visitatio canonica Szilyiana 1778* in *Visitatio canonica 1811*. — župnije Bogojine.

[28] Fr. Kovačič, Gradivo za prekmursko zgodovino. ČZN XXI, 1926, 7, 10.

[29] Csánki D., o. c., str. 756.

[30] Deér József, A magyarság a nomád kultúrközösségben (Madžari v nomadskem kulturnem občestvu). Magyar művelődés történet I, Budapest (po letu 1941), 66, 74; Holub József, Zala megye története a középkorban. I, Pécs 1929, prim. skico o prvotni mejno-obrambni črti (gyepűvonal) med str. 80—81.

[31] Gradivo V, št. 900, str. 425.

[32] Csánki, o. c., str. 756; Vis. Kazóiana 1698, 716.

[33] Visitatio can. Kazóiana 1698 (slovenske župnije tvorijo »districtus Tótság«); isto v naslednjih vizitacijskih zapisnikih: *1713/1714, 1756, 1778* itd.; prim. Korabinsky J. M., Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pressburg 1786: kraji v bivšem soboškem okraju so »*im tótságer Bezirk*«.

[34] Zala vármegye története. Oklevéltár I., Budapest 1886, 57.

[35] O. c., I, str. 345, 347.

[36] Fr. Kovačič, Gradivo za prekmursko zgodovino. ČZN XXI (1926), 7, 8.

[37] Prim. Specialna karta *Donja Lendava* 3 a, 1 : 25.000; I. Zelko, Kobilje. Kalendar Srca Jezušovoga 1939, 45—46 (Dolnja Lendava).

[38] Fr. Stelè, Gradivo za prekmursko zgodovino. ČZN XXII (1927), 1; isti, Umetnost v Slovenski krajini. Slovenska krajina, 24.

[39] Csánki, o. c., II, 716, 798.

[40] Schematismus vener. cleri dioecesis Sabariensis pro anno MDCCCLIII. Sabariae, 94.

[41] Fr. Ivanóci, Vázlatok a régmult korból IX. Szombathelyi Ujság 1900, št. 17, str. 9.

[42] G. Fejér, Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis, VII/5, 249.

[43] J. Karácsonyi, A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig. Budapest 1901, II, 435.

[44] Csánki, o. c., II, 775.

[45] Fr. Stelè, Umetnost v Slovenski krajini. Slovenska krajina, str. 24.

[46] Vis. canonica 1756, str. 1084.

[47] I. Zelko, Doneski k prekmurski zgodovini. ČZN XXXI, 1936, 73.

[48] G. Wenzel, Codex diplomaticus Arpadianus continuatus, X, 250/251.

[49] G. Fejér, Codex dipl. Hung. IV/3, 403—406; Karácsonyi, A magyar

nemzetségek, II, 115. Bogyai Tamás, Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki. ZUZ N. v. I, 1951, 130.

[50] Fr. Stelè, Umetnost v Slovenski krajini. Slovenska krajina, 23—24.

[51] Gradivo V, št. 900; prim. M. Zadnikar, o. c., 179—181.

[52] Bogyai Tamás, A jáki apátsági templom és szent Jakabkápolna. Szombathely 1943, 81; prim. Fr. Ivanóci, Vázlatok...: IV. Szombathelyi Újság 1900, št. 12, 9.

[53] Csánki D., o. c., II, 716, 770.

[54] Payr Sándor, Egyháztörténeti emlékek I. Sopron 1910, 114—116.

[55] Vis. Kazó 1698, 726—729.

[56] Payr S., o. c., str. 371.

[57] M. Zadnikar, o. c., 182.

[58] Stelè, Umetnost v Slovenski krajini. S. K., 24.

[59] Gradivo V, št. 900.

[60] Fr. Ivanóci, Vázlatok... IV. Szombathelyi Újság 1900, št. 12, str. 9; — Sematizem lavantinske škofije za leto 1937. V Mariboru 1937, 148.

[61] Vis. Kazó 1698, 729.

[62] Vis. can. 1756, 1204.

[63] Vis. can. Szilyiana 1778, poseben zvezek, str. 16. Szombathely. Škof. arhiv.

[63a] Vis. can. 1756, 1202.

[64] M. Zadnikar, o. c., 180.

[65] Prim. Stelè, o. c., str. 24; M. Zadnikar, o. c., 182.

[66] Stelè, o. c., 23.

[67] Vis. Kazóiana 1698, 729, 733, 752, 782, 785, 793, 788—789.

[67a] Fr. Kovačič, Gradivo za prekmursko zgodovino. ČZN XXI, 1926, 9, 11, 14, 17.

[68] Vis. Kazó 1698, 716; in Vis. can. 1758, str. 1426 dalje, 1435.

[69] Vis. Kazó 1698, 729, 733; Fr. Kovačič, o. c., ČZN XXI, 11, 14, 17.

[70] Franc K. Kos, Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem. ZUZ XVII, 1941, zv. I, 2—105.

[71] Vis. Kazó 1698, 747.

[72] Fr. Kovačič, o. c., ČZN XXI, 9.

[73] Vis. Kazó 1698, 792.

[74] Vis. Kazó 1698, 793.

[75] Vis. Kazó 1698, 752, 788.

[75a] Vis. Kazó 1698, 782.

[76] Vis. can. 1756, 1085.

[77] Vis. Kazó 1698, 747; Vis. can. 1756, 1118.

[78] Fr. Stelè, Gradivo za prekmursko zgodovino. ČZN 1927, 5.

[79] Fr. Kovačič, o. c., ČZN 1926, 14; Vis. can. Szilyiana 1778.

[80] Vis. can. 1758, 1435; in Vis. can. 1756, 1202.

Résumé

L'ARCHITECTURE ROMANE ET L'HISTOIRE DE LA COLONISATION DU PREKMURJE

L'auteur publie des données sur les églises romanes du Prekmurje, partant de la supposition que l'existence de ces monuments de culte romans peut servir à l'histoire de la colonisation de ces territoires. Ces églises étaient en majorité originairement églises paroissiales et sont donc preuves de la colonisation de leurs territoires au 13e siècle. Cependant, par raisons historiques, le chiffre des églises d'alors était plus élevé que celui qu'on a traité ici, les églises ont dû être plus nombreuses, mais leurs traces ne sont pas conservées.

SKULPTURA PARLEROVOG KRUGA U ZAGREBAČKOJ KATEDRALI

Andela Horvat, Zagreb

Preradikalno restaurirana zagrebačka katedrala već decenijima razmjerno malo privlači istraživače povijesti umjetnosti. Nakon restauracije, koja je izvršena posljednjih decenija XIX. stoljeća (1880.—1902. g.), malo je bilo u stručnoj literaturi napisano pozitivnog o tom spomeniku, koji bez sumnje pretstavlja najznačajniju srednjovjekovnu sakralnu arhitekturu sjeverne Hrvatske. O tom objektu, koji se ranije ubrajao među najvidenije gotičke spomenike na velikoj površini Austro-Ugarske monarhije, govorilo se među poznavaocima umjetnosti nakon restauracije ponajviše s omalovažavanjem. Žaljenje za onim skladnim ispreplitanjem vjekova, koje su u zagrebačkoj katedrali ostvarile generacije i generacije, za patinom starih zidina, koju osobito zapažaju stariji pisci, ucijepilo se u ljubitelje umjetnosti tako snažno, da se nakon toga, što u našoj sredini stoji purificirani spomenik s izmijenjenim oblikom pročelja i zvonika, ne skreće na nj potrebita objektivna pažnja, koju uza sve to što se s njim desilo ipak zaslužuje. Stav, kojeg je zauzeo prema tom spomeniku naš istraživač i čuvar starina Gjuro Szabo uglavnom još i danas ima vidnu ulogu. On je napisao: »Konservirana stara katedrala privlačila bi i danas brezbroj ljudi iz sviju strana svijeta, ovako restaurirana odbija svakog kulturnog čovjeka, pa mami samo podsmjeh samilosti.«

Prošlo je četvrt stoljeća otkada su napisane te riječi. To su riječi one generacije, koja je vodila žilavu borbu s predstavnicima »čistoga stila«. S prvim dijelom Szabove rečenice i danas se potpunoma možemo složiti, a drugi je dio njegove rečenice današnjoj generaciji, koja ima distancu prema zbivanjima onog vremena doduše razumljiv kao ogorčeni protest, ali po mojem mišljenju isto tako preradikalan, kao što je i sama Bolléova restauracija. Prostor naime te građevine djeluje i danas snažno, a u sklopu katedrale očuvale su se i vrijedne umjetnine (oltari, propovijedaonica, slike, kipovi, klupe, nadgrobni spomenici), te — kao sastavni dio arhitekture — dragocjene zidne slikarije u sakristiji iz druge polovice XIII. stoljeća, dok će pažljivije oko zapaziti tu i tamo osobito zanimljive pojedine arhitektonsko-plastičke detalje. No s njima treba nakon sprovedene restauracije biti na oprezu. Neke je Bollé uklonio i nadomjestio proizvoljnim oblicima (kao u svetištu), od nekih je dao ugraditi vjernu kopiju, a original odbacio (kao u pobočnim kapelama), neke je uklonio bez nadoknade (pod pjevalištem), a jedan je dio originalne gotičke arhitektonsko-plastičke skulpture zagrebačke katedrale ostao pošteđen.

Ne ulazeći u daljnju analizu Bolléovog zahvata, ovdje ću se ograničiti na promatranju arhitektonsko-plastičke dekoracije prozora sjeverne lađe katedrale, koja se utisnula u zakutke dubokih profilacija izvanredno visokih prozora ovog dvoranskog prostora, a čini zanimljivu i zaokruženu cjelinu. Sa sjeverne strane katedrala je osvijetljena svijetlom, koje dolazi kroz četiri visoka, uska, dvodjelna prozora. U donjem dijelu prozora (znatno niže od polovice) drugačija je profilacija njihovih okvira od gornjeg većeg dijela, i izvana i iznutra. Na mjestu, gdje se mijenja profilacija tih prozora s prostranim užljebinama u obliku vertikalnih dubokih niša, smješteni su — kao cezure, koje prekidaju vertikalne, izdužene linije, — profilirani korniži, koji se lome pod tupim kutem. Podno njih u užljebinama u obliku niša smještene su figure o kojima će biti riječ. One dakle zapravo imadu u neku ruku ulogu konzola, što je primjenjeno na originalan način.

Od istoka prema zapadu to jest od pobočne kapele sv. Ladislava prema pjevalištu nižu se arhitektonsko-plastičke figure ovim redom:

Vanjština			Prozor	Unutrašnjost	
	Glava monstruma (»Majmun«)	a	I.	1 Đavlova glava	sl. 133
sl. 141	List	b		2 List	
				3 Pasja glava	
sl. 142	Zmaj	c—d		4 Maska	sl. 134
sl. 143	Lisnata glava lava	a	II.	1—2 Muška glava	sl. 135
	List	b			
sl. 144	Glava fantastične životinje (»Slon«)	c			
	Lišće	d		3—4 Pas s otvorenom gubicom	sl. 136
sl. 145	Lav	a—b	III.	1—2 Lišće	sl. 137
sl. 146	Grif	c—d		3—4 Pas sa zatvorenom gubicom	sl. 138
sl. 147	Zmaj	a—b	IV.	1—2 Lišće	sl. 139
sl. 148	Glava lavice	c		3 List	
	Glava monstruma s kljunom	d		4 Maska sa čeonim listom	sl. 140

I/1 *Đavlova glava* (sl. 133) ima jake nadočne rubove valovite linije, koji prelaze u rogove. Čelo je obrašteno mekim pramenovima kose, koje se račvaju u obliku palmete. Oči oporog i upiljenog pogleda naglašene su obrubima. Iz pravilnog nosa brazdaju se u luku duboke brazgotine oko tankih, čangrizavih ustiju. Umjesto ušiju glava ima raširena šišmišova krila.

Sl. 133. Zagreb, katedrala, đavolova glava, list

I/2 *List* (sl. 133) obrađen plastično, s označenim žilama dodiruje sotonino uho, koje je s ove strane smežurano.

I/3 *Pasja glava* (sl. 134) s poklopljenim kratkim ušima, s ispupčanim kružnim očima, na kojima su jamičasto označene pupile, široke njuške i otvorene gubice, iz koje vire zubi, modelirana je zbijeno u zaobljenim oblicima bez naglašavanja pojedinosti.

I/4 *Maska* (sl. 134) antropomorfnoga značaja, široka lica, tupasta nosa, s kosim, obrubljenim očima, niska čela, sa srcoliko naglašenim nadočnim rubom, s gore začešljanim grupnim pramenovima kose ima jake brazde na licu povrh groteskno razvučene labrnje. Umjesto ušesa glava ima šišmišova krila. Uz plastično naglašene partije zapaža se i mekoća u izvedbi kose.

II/1—2 *Muška glava* (sl. 135) čovjeka sedamdesetih godina markantnih, individualnih crta lica. Fino rezane linije nosa pravilne, oči s plastično ispupčenim bjeloočnicama širom otvorne, jaki nadočni rubovi načvorani na goloj, ćelavoj oblini čela gotovo nervozno. Bujni i široki brkovi stapaju se s kratkom bradom, otvorena usta s vidljivim zubima kao da govore. Kose u finim, širokim, kao svilenim pramenovima, između kojih proviruju uha, nesimetrično su rastresene. Uzvijorenom kosom, koju kao da propuhuje vjetar ova glava s bogatom modelacijom lica ispunja oba polja u užljebinama prozora.

II/3—4 *Pas* izduljene, poluotvorene gubice (sl. 136), kojom se hvata podvijene noge, opružio se u obratnom smjeru od glave prednjim nogama, kojima se hvata vanjskog okvira prozora. Svilenastim pramenovima dlaka umekšani su obrisi životinje osobito na dijelovima glave, kao i na stražnjem dijelu tijela. Uho, usmjereno horizontalno oblikovano je realno. Oko širom otvoreno. Izduljena figura popunja obe užljebine prozora.

III/1—2 *Lišće* (sl. 137) na grančici, plastično, s urezanim plojkama, s označenim žilama, s plodovima, ispunja obe užljebine do prozora.

III/3—4 *Pas* (sl. 138) s izrazitom i karakterističnom glavom zvijeri škilji pritvorenim okom prema snažnoj izduženoj gubici (koja je u profilu oblikovana klinasto, što potsjeća na svinjsku njušku). Na tjemenu kratki, meki pramenovi dlaka. Veliko uho naglašava horizontalnost kompozicije ove životinje, koja se prednjim nabreklim šapama protegnula da hvata unutarnji rub prozora. Stav glave, koja je usmjerena prema plamteći uzviorenim mekim pramenovima dlaka stražnjeg dijela tijela, koji i izražajem predočuje kunjajući odmor, u suprotnosti je s akcijom nogu, koje vrše ulogu podupiranja. Mirno oblikovane plohe bez naglašenih detalja izmijenjuju se s bujno izvajanima kao i kod figure II/3—4. Izduženom kompozicijom plastika popunjuje obe užljebine prozora.

IV/1—2 *Lišće* (sl. 139) plastično i prirodno oblikovano, s duboko urezanim plojkama kao u loze, s tu i tamo označenim žilama, s plodovima, popunjuje obe užljebine prozora.

Sl. 134. Zagreb, katedrala, pasja glava, maska

Sl. 135. Zagreb, katedrala, muška glava

IV/3 *List* (sl. 140) plastično izvajan, s nemirnim obodom hrastove plojke, te s žilama i plodovima, popunjuje vanjsku užljebinu prozora.

IV/4 *Maska* (sl. 140) antropomorfnog značaja, s duboko usađenim očima, koje upiljenim teškim pogledom gledaju ispod bujno i potpuno obraslog čela. Iz korjena nosa raste uspravni list, a pramenovi se kose odvajaju valovito u oba suprotna smjera, a savršavaju kovrčasto, kao i jaki brkovi, koji rastu iz jakog, izbrazdanog, povijenog nosa. Iz groteskno razvučenih ustiju povrh zakržljale brade, koja su oblikovana kao otvor vreće vire u sredini zubi tako, da po strani nastaju dvije škulje, koje potsjećaju na karikiranu, izduženu svinjsku njušku. Plastika maske tako je isprekidana bujnim, slikovitim oblikovanjem, da jedva ima mirnih ploha.

I/a *Glava monstruma* (sl. 141) širokog i plošnog lica. Kružne majmunske oči duboko su usađene pod plošnim čelom iz kojeg rastu škrti pramenovi dlaka. Velika ušesa, koja rastu iz nadočnih rubova prema dolje, uzdižu se svojim rastom kao rogovi. Niže prćastog nosića otvara se povrh majmunske gubice ravnih linija plosnata njuška s dvije duboke škulje, obrubljene plastično naglašenim rubom.

I/b *List* (sl. 141) plastičan, duboko izbrazdan, s označenim žilama, valovite je površine s dubokim sjenama.

I/c—d *Zmaj* (sl. 142) plošne glave, s duboko usađenim kružnim očima pod nabreklim čelom valovite linije. Iz niskog čela okomito rastu rijetki pramenovi kose. Ljudski oblikovani plosnati nos ima negroidne forme. Četverouglata, iscerena usta otvorena su s vidljivim zubima u obim vilicama. Iz zalisaka se kovitlaju grive, koje svršavaju kovrčama. Fanta-

stična se životinja odupire o zid s obe strane prozora nogama s pandžama, odnosno raširenim šišmišovim krilom i ispunja obe užljebine prozora.

II/a *Glava monstruma* (sl. 143) s kružnim očima i njuškom te lavljom gubicom, koja je ponešto karikirana uglatim formama, s vidljivim zubima. Iz brkova životinje raste vegetabilni motiv u obliku bršljanovog lišća, ukrašen bobicama, koji se stapa s uzvionerim kovrčama dlaka.

II/b *List* (sl. 143), izvanredno plastičan, naboran, s označenim žilama.

II/c *Glava monstruma* (sl. 144) glatkog, nabuhlog i oblo oblikovanog čela, s otvorenim očima ispod zavjesastih čeonih rubova, koji prelaze u zaliske, no motiv ušesa nije razvijen. Oblik kalote i navorana njuška evociraju lik slona. Niže njuške s dva otvora rastu kovrčavi brkovi.

II/d *Lišće* (sl. 144) na oštećenoj konzoli.

III/a—b *Lav* (sl. 145) s razbarušenom grivom, koje se mekani pramenovi pri vrhu kovrčaju, opletena tijela vlastitim, kitnjastim repom, klesan u skvrčenom stavu u času, kad je razjapio gubicu na plijen, koji je prikazan butom jednog dvopapkara. Plastično i podatno oblikovani lik životinje ispunja obe užljebine prozora.

III/c—d *Grif* (sl. 146) s orlovskom glavom, otvorenim (oštećenim) kljunom, u kojem je vidljiv jezičac, s malim ušesima na glavi, snažnim vratom podupire unutrašnji zid prozorskog okvira, a vanjsku stranu stražnjim dijelom tijela i nogama, od kojih je jedna s ptičjim, a druga s prstima i pandžama zvijeri. Prednja ptičja (oštećena) noga raste iz

Sl. 136. Zagreb, katedrala, pas

Sl. 137. Zagreb, katedrala, lišće

jakog i stiliziranog krila, koje je naglašeno horizontalnim linijama, a tek djelomično detaljnije razrađeno perje potsjeća na ljuske češera. Glava je okrenuta gotovo en face. Figura ispunja obe užljebine prozora.

IV/a—b *Zmaj* (sl. 147) s glavom antropomorfnog značaja, srodan zmaju s negroidnim nosom (sl. 142). Plošna glava s kružno oblikovanim, zabezeknutim očima, pod obraštenim niskim čelom. Iz korjena pravilnog, tubastog nosa rastu pramenovi kose, koji sa strane svršavaju vijugavim kovrčama, kao i griva, koja raste iz zalisaka i uglova otvorenih ustiju, s vidljivim, iscerenim zubima. Težina trbuha pada u luku između kratkih nogu sa šapama, kojim se s obe strane odupire o zid. Stražnji dio tijela lepezasto je pokriven sklopljenim šišmišovim krilom. Figura ispunja obe užljebine prozora.

IV/c *Glava lavice* (ili lavića) (sl. 148) oblim formama prikazana realno, s naćulenim ušima, otvorenim pogledom. U rasteguntoj gubici vidljivi zubi. Uz glavu čuperci grive. Ispod brade vidljive šape sa stavom, koji je svojstven rodu mačaka u stavu odmora.

IV/d *Glava monstruma* (sl. 148) s duboko usadenim očima, koje su oble kao puceta. Iz korjena kljuna okomito rastu pramenovi, koji se sa strane kovrčaju. Poklopljena uška uokviruje lice nakaze, na kojem su s obe strane povijenog kljuna otvorene rupe povrh labrnje razvučenog oblika kao i dišne rupice.

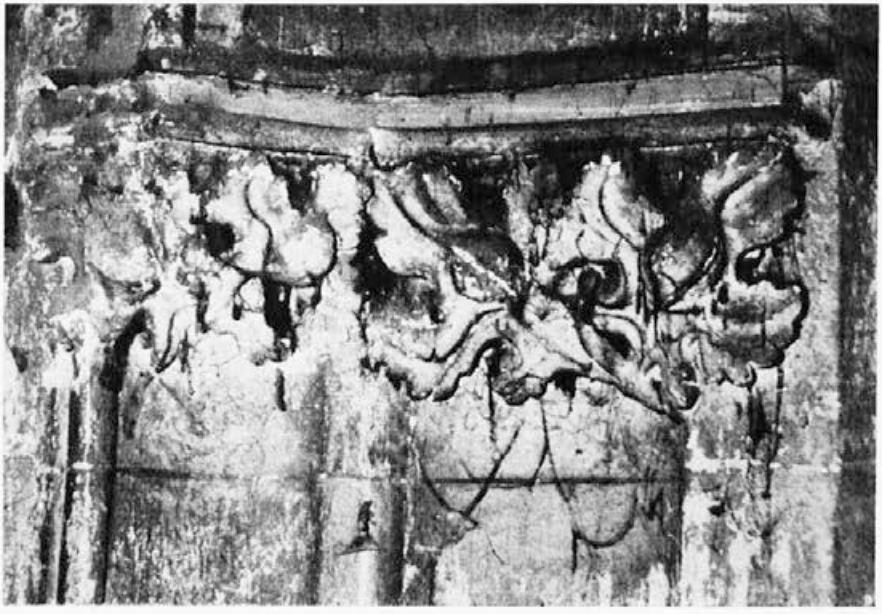
Uz ta četiri prozora nalazimo, dakle, sedam vegetabilnih ukrasa, devet monstruma, odnosno fantastičnih životinja, pet realnih životinja i jednu markantnu ljudsku glavu, koja vjerojatno pretstavlja majstora. Skulpture u zaobljeno izrezanim udubinama klesane su od prhkog vapnenca. Negdje s jedne strane prozora dolaze po dvije figure, a negdje opet tek jedna, koja ispunja podjednakom visinom, ali izduljenom horizontalnom kompozicijom obe užljebine prozorskih profilacija. Ove posljednje imadu otprilike 40 × 25 cm. Prema tome ljudska glava nešto je veća od prirodne veličine.

Ovu arhitektonsko-plastičku dekoraciju zagrebačke katedrale ne spominju ni izvori ni literatura.[1] Označena je tek na arhitektonskoj snimci arh. J. Lipperta, koju je on načinio za »Centralnu komisiju« u Beču 1858. g.[2] Sakrivena po mračnim, teško pristupačnim zakutcima na visini od kojih 12 m djeluje sitno. Nema sumnje da ovakav svijet, koji je prikazan u deskripciji pripada i izborom motiva i obradbom gotičkoj umjetnosti.

Kojim kulturnim dodirima i kada su mogle nastati ove skulpture?

Kad izvori o njima šute, potrebno je saslušati govor ikonografije i stila. Opće je poznata stvar u stručnoj literaturi, da je najmnogobrojnija galerija s likovima fantastičnih monstruma, realnih životinja i portreta suvremenih ljudi ostvarena unutar praške »Bauhütte« Petra Parlera na praškoj katedrali i na tornju mosta Karla IV.[3] Da li u glasovitim

Sl. 138. Zagreb, katedrala, pas



Sl. 139. Zagreb, katedrala, lišće

praškim plastikama možemo naći srodnosti sa skulpturama zagrebačke katedrale?

Izbor motiva bez sumnje je takav kakav iradira Prag, u kojem se izgradio takav svijet, koji je prema K. M. Swobodi karakterističan za Parlerovu radionicu.[4] A stilske osobine?

Već kod deskripcije zagrebačkih figura moglo se zapaziti, da ima skulptura, kojima je plastična forma glatko oblikovana bez detalja (I/3, sl. 134, II/c, sl. 144, IV/c, sl. 148), da ih ima, kojima je plastična masa kao natopljena dubokim sjenama (I/1, sl. 133, IV/4, sl. 140, I/a, sl. 141, IV/d, sl. 148), te da ima realistično klesanih skulptura, na kojima se nagovještа t. z. meki stil (II/1—2, sl. 135, II/3—4, sl. 136, III/3—4, sl. 138, III/a—b, sl. 145).

Sve ove osobine stila možemo naći i na arhitektonsko-plastičnoj dekoraciji Parlerovog kruga u Pragu. Zgusnutost forme, glatku oblinu mase bez naglašavanja detalja, kakove zapažamo na zagrebačkoj »Pasjoj glavi« (sl. 134), ili »Slonu« (sl. 144), ili pak na glavi »Lavice« (sl. 148) zapažamo i na psu na tumbi Petrarkinog prijatelja Vlašima-Očka, ili na plastičnim oblinama glava Karla IV. i Vaclava IV. na Karlovom mostu.[5] Plastično modelirane skulpture sa slikovitim učinkom dubokih sjena vidimo na glavi »Đavla« (sl. 133), na lišću (sl. 133, 137, 139, 140, 141, 143, 144), na »Maskeronu« (slika 140), na »Grifu« (slika 146) i glavama monstruma (sl. 141, 142, 143, 147, 148).[6] Dekorativno obilje kao predznak da nadolazi meki stil primjećuje se djelomično u pramenovima kose »Đavla« (sl. 133), »Maske« I/4 (sl. 134) i »Maske« s čeonim listom (sl. 140), kod obih »Zmajeva« (sl. 142, 147), te na glavi »Monstruma s kljunom«

(sl. 148). Realistične pak figure: »Muška glava« (sl. 135), izduženi »Psi« (sl. 136, 138) i lik »Lava« (sl. 143) primjeri su stila, kojeg karakterizira, bujna, meka obrada s igrom sjena na površini, na kojeg unutar Parlerove radionice nailazimo osobito na Karlovom mostu.[7]

Ikonografski izbor motiva također se podudara s onim repertoirom, koji je ostvaren unutar Parlerove radionice. Zastupan je vegetabilni motiv, ali i ovdje — kao i u Pragu — u manjoj mjeri[8] nego inače, prikazan je fantastični životinjski svijet s četiri fantastične životinje, kojima je teško odrediti ime, pa ga dobivaju tek zbog lakšeg snalaženja pri opisivanju, tu vidimo dva zmaja, heraldičku životinju grifa, dvije maske, zatim realne životinje, od kojih je pas prikazan tri puta, lavovi tri puta, zastupan je davao, te konačno i čovjek, koji djeluje živo i neposredno kao portret.

Izbor motiva, koje zapažamo na zagrebačkim skulpturama poklapa se čak i u detaljima s onima u Pragu. Oni su doduše gdjekada drugačije primijenjeni, no to je samo dokaz, da se uzori ne prenašaju u cijelosti, nego da se razrađuju uvijek s novom invencijom. Evo nekoliko primjera: rast kose kao u plamenim stručkovima iz niskog čela (sl. 133, 134, 141, 145),[9] pramenovi vlasi ili griva koji svršavaju sitnim kovrčama (sl. 140, 142, 143, 147),[10] obradba perja na kreljutima, koje su naglašene gotovo ornamentalno snažnim paralelnim linijama (sl. 146),[11] list, koji raste iz korjena nosa (sl. 140),[12] jaki nadočni rubovi (sl. 133, 134),[13] lica s dubokim brazgotinama (sl. 133, 134, 141),[14] motiv ušesa u obliku šišmišovih krila, koji osim kod vraga ovdje nalazimo i na glavi jedne maske (sl. 133, 134),[15] jako naznačeni rubovi oko očiju (sl. 133, 134, 140),[16] oči u obliku oblih puceta (sl. 148),[17] groteskne labrnje (sl. 134, 140, 141),[18] razjapljene gubice s vidljivim zubima (sl. 142, 143, 147),[19] koji se motiv kod »Muške glave«

Sl. 140. Zagreb, katedrala, maska, list

Sl. 141. Zagreb, katedrala, maska, list

pretvara u živost govora otvorenih ustiju (sl. 135), krilati zmajevi iscerenih zubi s šišmišovim krilima (sl. 142, 147),[20] i, — da ne nabrajam dalje — hvatanje pandžama za profilirani obod (sl. 136, 138, 142, 147).[21] Sve ovo govori za bliski dodir s Parlerovom radionicom u Pragu.

Da li je posrednim ili neposrednim putem došlo do ostvarenja ove značajne arhitektonsko-plastičke gotičke dekoracije u zagrebačkoj katedrali?

Nehomogenost stila nalazimo i u samoj praškoj grupi, koju je vodio Petar Parler, što zapažaju svi autori, koji su pisali o tom radu. No uza sve ikonografske i stilske srodnosti postoje i razlike među praškim i zagrebačkim skulpturama o kojima je riječ. U zagrebačkim figurama u većoj mjeri možemo zapaziti realizam, koji se bliži naturalizmu, zatim nagovještaj mekoga stila, a niz likova prelazi u akciju. Tako n. pr. pas razjapljenom gubicom češe nogu, ili se pak proteže da podupre rub prozora (sl. 136, 138), lepršavi zmajevi i snažni grif također snagom svog tijela podupiru zidove (sl. 142, 146, 147).[22] Moglo bi se reći da dvije figure u Zagrebu svojom zaokruženom živosti čak otskaču od onoga što je ostvareno u praškoj katedrali, a to su »Lav« (sl. 143) i »Muška glava« (sl. 135).

Lav je češća pojava u praškom Parlerovom krugu, ali prikazan na takav način, — u času kad je razjapio ralje na plijen —, s toliko značajka osebujnosti prirode ove životinje jedva da ćemo naći u djelima majstora u praškoj katedrali. Radio ga je majstor bliz naturalističkom prikazivanju. Gotovo bismo mogli reći da ovoj plastici nije potrebna arhitektura. Zar moramo smatrati da nema veze s ostalim figurama ove grupe? U istoj mjeri nalazimo plastični i meki način — samo s manje

uvjerljivosti u stavu — i kod opruženih »Pasa«, koji opet sviorunim pramenovima i realističkom obradom glava imadu srodnost s »Muškom glavom«. Sve ove skulpture, koje očito nastaju istovremeno s ostalima nastale su pod rukom majstora kojem je bliži nadolazeći meki stil.[23]

Da li je to u Zagrebu nastalo posredovanjem koje druge radionice koja je pod utjecajem Parlerove? U posljednje vrijeme primjećeno je iradiranje Parlerovog kruga u Budimpešti i u okolici Ptuja. L. Gerevich je nedavno podrobnom analizom utvrdio da su arhitektonsko-plastičke glave iz Marijine crkve i iz palače u budimskome burgu tako srodne s praškima, da smatra nedvojbenom činjenicom direktnu vezu. On drži da je nakon dovršenog posla u Pragu iz Parlerove radionice došao majstor, ili što je vjerojatnije u pratnji svojih drugova, na rad u Budim.[24] Prema Gerevichu to se zbilo iza 12. juna 1385. g., nakon što je dovršen kor katedrale u Pragu.[25] Iako stilski srodan, taj materijal ima manje veze sa zagrebačkim skulpturama od praških. Kod tih glava nakaza, maski i bacača vode zapažamo deformiranje i pretjerivanje izraza jače naglašeno, nego što je to kod zagrebačkih figura.[26] Sudeći prema ovom materijalu, kojeg donosi Gerevich, zagrebačke skulpture nisu ostvarene posredovanjem Budima, jer su neke među njima u Zagrebu u smislu stilskog razvoja naprednije.

Nedavno je pak E. Cevc upozorio na zanimljivu pojavu utjecaja Parlerovog kruga u Štajerskoj, u ptujskome kraju.[27] Tom je prilikom uočio, da taj utjecaj seže i do Zagreba, te usput spomenuo i ovu skupinu, koju ovdje obrađujem upravo na temelju pobude njegove radnje. Jedro, slikovito-plastično oblikovane maske u Hajdini i Ptuju, koje obrađuje

Sl. 142. Zagreb, katedrala, maska

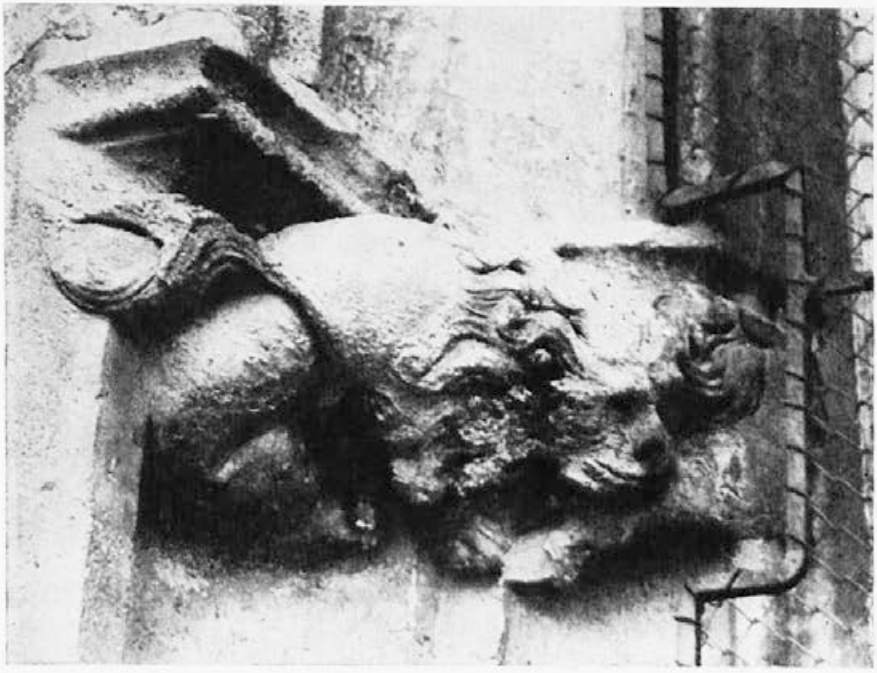
Sl. 143. Zagreb, katedrala, glava monstruma, list

Cevc, stilski su i po ikonografskome izboru bliže praškim, nego zagrebačkim plastikama; radi se o maskama kod kojih se više polaže važnost na sugestivno djelovanje, nego na estetski dojam. Zbog pretežne sklonosti karikiranju, kod njih ne dolazi do izražaja u tolikoj mjeri onaj smjer, koji stvarna bića želi prikazati što prirodnije, za čim je išao majstor »Pasje glave«, »Muške glave«, »Pasa«, »Lava« i »Lavičine glave« u Zagrebu. A takova pretežna sklonost karikiranju očita je i na konzolama s fantastičnim nakazama, koje su u vezi s praškim djelima nastale u Beču (katedrala sv. Stjepana i Maria am Gestade).[27a]

I Budim i ptujska skupina i Beč pokazuju nam, na kako različite načine struje pobude iz visoko kvalitetne Parlerove radionice, s uvijek novim invencijama. Zato usprkos razlika, koje su uočene među arhitektonsko-plastičkim djelima zagrebačke i praške katedrale ipak smatram,

da je jedan od vodećih majstora s pratnjom morao doći iz Parlerove radionice u Zagreb, ali tek nakon radova na tornju Karlovog mosta. Na tom su naime objektu nastala djela, koja se bliže naturalizmu, što ne potječe iz djela samoga Parlera,[28] nego iz djela, koja nadalje nastaju unutar internacionaliziranog njegovog kruga. Mogućnosti za razvoj u tom smjeru nosi u sebi plastika sv. Sigismunda,[29] no i lava podno njegovih nogu, što je prema Stixu nastalo u prvoj polovini posljednjeg decenija XIV. stoljeća. Plastično modelirano tijelo lava na Karlovom mostu, kao i meko rastresene grive dopuštaju mogućnost da zagrebački »Lav«, kao i njemu stilski srodne figure, vuku lozu od plastike s praškoga mosta, koje tumače daljnji razvoj rada Parlerove radionice. Upravo na ovim djelima javlja se novi momenat unutar ove grupe, a to je prema Stixu dramatsko psihologiziranje.[30] A taj momenat zapažamo osobito na »Muškoj glavi«. Nju bismo mogli povezati s ranijim djelima Parlerove radionice više po pojedinim detaljima, n. pr. kao od vjetra nošene kose,[31] nego po izražaju lica. Isklesana podatno, kao da pod ovom puti kola krv,

Sl. 144. Zagreb, katedrala, lišće, maska



Sl. 145. Zagreb, katedrala, lav

glava je prikazana u trenutku kad progovara. Ona po svoj prilici prikazuje svojim individualnim, markantnim crtama lica samog majstora.[32] Nije li upravo ta glava iskusnog i neosporno u smislu likovnog razvoja naprednog majstora domet, koji se mogao postići unutar razvoja Parlerove škole s istovremenom pojavom Clausa Slutera, koji na Zapadu dolazi na prijelazu iz XIV. u XV. stoljeće do srodnih realizacija?

Zbog visoke kvalitete umjetnina u zagrebačkoj katedrali vrlo je vjerojatno, da su direktni sudionici Parlerove radionice znanje svoje »Bauhütte« prenijeli u Zagreb, gdje je majstor dinamičnih figura ostvario na najsuvremeniji način one mogućnosti, koje je ova grupa nosila u sebi. A to se moglo desiti na prijelazu iz XIV. u XV. st. Oblikovanje tog vremena očituje se na zagrebačkim skulpturama i u nesimetričnom komponiranju široko zasnovane mase s naglašenom horizontalnosti, koja se javlja upravo oko g. 1400. kao protuteža jako naglašenoj vertikali.[33]

Da li ima historijskih preduvjeta za neposredni kontakt između Zagreba i Praga u to vrijeme? Ono što je Gerevich zapazio za Ugarsku, vrijedi koncem XIV. st. i za Hrvatsku, koju u to vrijeme veže ista kraljeva ličnost: za kralja Sigismunda jačaju veze s Češkom.[34] Gerevich pripisuje ličnoj ulozi kralja, da su praški majstori došli u Budim, koji je za Sigismunda imao postati Prag na Dunavu. E. Cevc pak s vjerojatnošću upozorava na mogućnost posredovanja Ptujskih, te Celjskih grofova, ali je više sklon uzeti da se odraz Parlerove umjetnosti u ptujskome kraju ima uzeti kao opći pritok češkog umjetničkog smjera.[35]

Pisani izvori ne daju za sada objašnjenje na koji način se u Zagrebu našao tako čisti govor Parlerove radionice, ali u ovom slučaju može pomoći heraldika. Na šest vitkih stupova u lađama ovog dvoranskog prostora nalazili su se prije Bolléove restauracije grbovi s unutra nazubljenim obodom, te s krunjenim lavom, koji se opetuju i na kontraforima sjeverne lađe, ali s lavom u obrnutom smjeru, gdje stoje i danas. To su grbovi zagrebačkog biskupa Eberharda, koji je u dva navrata sjedio na zagrebačkoj biskupskoj stolici: 1397—1406, te 1410.—1419. g.[36] Ovi grbovi dokazuju, da se u njegovo doba nastavlja uz svetište biskupa Timoteja (1264—1287) izgradnja lađa dvoranskog tipa, te da su istovremeno nastale i skulpture o kojima je riječ. Biskup Eberhard nije bio samo nepokolebivo vjeran pristaša kralja Sigismunda, nego ga je kao »supremus cancelarius Aulae regiae« za čestih izbivanja zastupao u zemlji.[37] Eberhard je dakle podrškom Sigismunda Luksenburškog bio jedna od najuglednijih ličnosti svog vremena u Hrvatskoj. Vrlo je dakle vjerojatno, da je putem tih najviših ličnosti došlo do kulturnih dodira između Zagreba i Praga, što u zagrebačkoj katedrali ne dokazuju samo opisane skulpture, nego i njihov smeštaj, kao i oblik kapitela, na visokim stupovima u lađi, kakove nalazimo i u Pragu.[38] Smještaj je pak ove arhitektonsko plastičke dekoracije osebujan. Ove plastike djeluju unutar duboke profilacije visokih prozorskih linija pod lomljenim kornižom kao cezure.[39] Rijetko i neuobičajeno smještanje figura na mjestu gdje se mi-

Sl. 146. Zagreb, katedrala, grif

Sl. 147. Zagreb, katedrala, zmaj

Sl. 148. Zagreb, katedrala, glava lavice, glava monstruma

jenja oblik profilacije možemo naći, iako nešto drugačije situirano, i na koru praške katedrale.[40]

Gotičke skulpture unutar prozora u sjevernoj lađi zagrebačke katedrale nemaju direktne veze svojim ikonografskim izborom s duhovnim životom crkve. One su izraz smisla za ovozemske stvari, koji u vrijeme kad su ostvarene sve to više jača. Virtuozno klesane i pomno obrađene s istim poštenjem, kao i djela, koja su pristupačnija oku promatrača, imadu ulogu konzola i dekoracije, te u tom vidu osobito glava, koja najvjerojatnije pretstavlja samosvjesnog majstora upravo začuđuje svojim naprednim shvaćanjem plastike, koja djeluje kao preteča sjevernorenesansnih portreta XV. stoljeća.

Do nedavna iradiranje Parlerove radionice nije bilo registrirano u jugoistočnome smjeru. U posljednje su vrijeme istraživanja potvrdila, da je neposredna snaga nadnacionalne umjetnosti ovog utjecajnog kruga ostavila trag u ptujskome kraju i u Budimu. U Zagrebu pak, na točki, koja u umjetničkoj geografiji za sada pretstavlja najjužniju granica pojave tog strujanja u ovom dijelu Evrope, odrazi su rada ove znamenite umjetničke skupine ostvareni u tada najsuvremenijem duhu.

BILJEŠKE

[1] Kukuljević I., Prvostolna crkva zagrebačka, Zagreb 1856. — Weiss K., Der Dom zu Agram, Wien 1860 (i IV. godište Mitth. d. C. C.). — Program des Architekten u. Dombaumeisters H. Bollé über den weiteren Ausbau der Agramer Metropolitan Domkirche, Agram 1884. — Program Hermana Bollea, graditelja prvostolne crkve zagrebačke, Katolički list 1884—1887. — Tkalčić I. Krst., Prvostolna crkva zagrebačka nekoč i sada, Zagreb 1885. — Tkalčić I. Krst., Spomenici grada Zagreba, sv. I. i II., Zagreb 1889, 1894. — Szabo Gj., Prilozi za graďevnu povijest zagrebačke katedrale, Narodna Starina, Zagreb 1929., sv. 19. — Franić I., Stara katedrala u Zagrebu, Zagreb god. II. III, Zagreb 1934.—35. — Horvat dr. R., Prvostolna crkva u Zagrebu, Zagreb 1941. — Karaman dr. Lj., O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski zbornik, Zagreb, g. I. 1948. i knj. III. 1950.

Kukuljević, o. c., p. 16 zapaža tek dugačke i šiljaste prozore, koji su »krasno izdjelani, te nakitim urešeni i popunjeni«. Bilježi ono, što bijaše pristupačnije, te spominje kapitele u atriju s »cvietjem, listjem, ljudskimi glavami i zvierskimi glavami i t. d.«, što više ne postoji in situ, a zapazio je (o. c., p. 18)) i kapitele stupova uz niše u svetištu »od kojih glavice nakitjene su listjem, granjem, zvierskimi i ljudskimi glavami«. Sačuvane su u svetištu dvije oblo izvajane glave na stupovlju, koje u ovom razmatranju ne uzimljem u obzir, kao ni ukrasnu glavu na zapadnom pročelju sakristije. — Weiss se pak (o. c., p. 24) osvrće na maske pod pjevalištem, koje uspoređuje s onima u župnoj crkvi u Leutschau (sj.-zap. od Košica). — Bilo bi vrijedno da se kritički obrade arhitektonsko-plastički detalji zagrebačke katedrale, koji su nakon restauracije razasuti po različitim ustanovama u Zagrebu (Gradski, Povijesni i Diecezanski muzej).

[2] Weiss, o. c., tabla A.

[3] Obilnu literaturu donosi o tom pitanju Stix A., Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliches Jahrbuch Z. K., Bd. II., Wien 1908, p. 69—132, i Pinder dr. W., Die deutsche Plastik, I. Teil, Wildpark-Potsdam 1924, p. 119—129, Opitz J., Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, díl první, Praha 1935.

[4] Karl M. Swoboda, Peter Parler der Baukünstler u. Bildhauer, Wien 1942, p. 42.

[5] O. c., sl. 84, 78, 79 ili »Hlava«, vidi Opitz, o. c. p. 32.

[6] Swoboda, o. c., sl. 97, 99, 101, 106.

[7] O. c., sl. 80 (sv. Sigismund, maske i lav), 81, 106, 107, i Otto Kletzl, Peter Parler der Dombaumeister von Prag, Leipzig 1940, p. 51 (lav).

[8] Swoboda, o. c., p. 41.

[9] O. c., sl. 107, 108, 111.

[10] O. c., sl. 42, 43, 83, 102.

[11] O. c., sl. 91, 92, 93.

[12] O. c., sl. 106.

[13] O. c., sl. 98, 99, 111, ili Opitz, o. c. p. 33, 35.

[14] Swoboda, o. c., sl. 98, 99.

[15] O. c., sl. 99. V. Opitz, o. c. p. 35 i tabla 27.

[16] Swoboda, o. c., sl. 98, 99, 100, 111.

[17] O. c., sl. 109.

[18] O. c., sl. 100, 106. V. Opitz, o. c., p. 46.

[19] Swoboda, o. c., sl. 107, 109. V. Opitz, o. c., tabla 87.

[20] Swoboda, o. c., sl. 107, ili 109 (davo s Judom).

[21] O. c., sl. 95 ili 109.

[22] U smislu različitih aktivnosti figura vidi Swoboda, o. c., sl. 86, 87, 88, 89, 96, 103, 109.

[23] Pinder, o. c., p. 126—127.

[24] Gerevich L., Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. Acta historiae artium, Tomus II, fasciculi 1—2, Budapest 1954, p. 54.

[25] O. c., p. 58.

[26] Tek »Maska« (sl. 3 kod Gerevicha), horizontalno zasnovana, s otvorenim ustima i vidljivim zubima, s uzviorenim brkovima i kosom ima stilske srodnosti razvedenom horizontalnošću s »Muškom glavom« u Zagrebu, no njezin je izraz konvencionalan, bez individualnih poteza lica.

[27] Emilijan Cevc, Parlerjanske maske v Ptuju in okolici, Ptujski zbornik 1953, p. 49—55.

[27a] Vidi Tietze H., Ö. K. T. Bd. XXIII., p. 20 i Zykan J., Der Stephansturm — zu den Problemen der Instandsetzung und zur Frage der Baugeschichte, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1955, Heft 3, p. 112 bis 121.

[28] Stix, o. c., p. 97.

[29] O tom Pinder, o. c., p. 127, Stix, o. c., p. 101. — Swoboda, o. c., sl. 80, 81, i Kletzl, o. c., sl. lava na str. 51, te Opitz, o. c., p. 84.

[30] Stix, o. c., p. 126.

[31] Swoboda, o. c. sl. 102 (»Muška maska«), ili Gerevich, o. c., sl. 3.

[32] To nije isključeno, jer je u vezi s radionicom, gdje je u Pragu i majstor Petar sebe samosvjesno ovjekovječio, a Stix spominje, da je taj običaj bio češći u krugu iz kojeg je došao Petar Parler. (O. c., p. 83.) — O autoportretima gotičkih majstora vidi Pindler, o. c., p. 124, a o motivu otvorenih ustiju kao »Appel an den Beschauer« vidi Pinder, o. c., p. 40.

[33] O tom Lill G., Deutsche Plastik, Berlin 1925, p. 78—79.

[34] Gerevich, o. c., p. 51, 60—61.

[35] Cevc, o. c., p. 54.

[36] Bartol Zmajić, Grbovi zagrebačkih biskupa i nadbiskupa, Zbornik zagrebačke nadbiskupije I., Zagreb 1944, p. 476; Bojničić Dr. I., Der Adel von Kroatien und Slawonien, Nürnberg 1899, p. 3: Brunšmid dr. J., Kameni spomenici hrv. nar. muzeja u Zagrebu, Vjesnik HAD, N. S. XII., Zagreb 1912, p. 164 i 165, vidi sl. 867; Szabo Gj., o. c., p. 72—73. — Prema usmenom zaopćenju B. Zmajića nema zapreke, da se Eberhardovi grbovi s lavovima prikazanim u oba smjera ne bi mogli pripisivati istoj osobi. U tom se pogledu ranije opaža kolebanje. Brunšmid je ranije bio čak sklon uzeti zbog slučajnog pomanjkanja pisanih izvora da se biskupu Eberhardu ima pripisati manji udio kod gradnje katedrale, nego biskupu Ivanu Albenu (1321—1433), kojega je smatrao njegovim bratom.

[37] Klaić V., Povjest Hrvata, sv. II., dio 1., Zagreb 1900, p. 296, 301, 306, 309, 324; Tkalčić I. Krst., Povjestni spomenici sl. kr. gr. Zagreba, sv. II., 1894., g. 1405., isprava br. 9; Klaić, o. c., sv. II., dio 2., p. 82; Buturac dr. J., Zagrebački biskupi i nadbiskupi 1094—1944, Zbornik zagreb. nadbisk., Zagreb 1944, p. 38.

[38] Usporedi slične kapitele u obliku gljiva u praškoj katedrali u: Kletzl, o. c., p. 27. — Hrvatska ima veze s Češkom i prije Sigismunda i Eberharda. Tako n. pr. od 1386. g. sjedi na zagrebačkoj biskupskoj stolici biskup Ivan II. Smilo, nazvan »Bohemus«, no postanak zagrebačkih plastika o kojima je riječ ne bismo iz stilskih razloga mogli povezivati s njim. (O njemu vidi Buturac, o. c., p. 37 i 38).

[39] Smisao za takovo ublažavanje i prekidanje vertikala nalazimo tu i tamo s različitim primjenama. Vidi n. pr. Clasen K. H., Die gotische Baukunst, Wildpark-Potsdam 1930, p. 117, sl. 117 (Heiligenkreuz), ili Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1937, 3, p. 111, sl. 113 (Aachen, o. 1414.).

[40] Usporedi Kletzl, o. c., sl. 27 (prozori povrh triforija) i sl. 15 (konzola unutar prozora u lijevom uglu dolje). — Konačno i čuvena galerija poprsja ličnosti u praškoj katedrali situirana je u plošnim, zaobljenim nišama kraj prozora triforiuma, što donekle potsjeća na situiranje zagrebačke skulpture. Vidi Stix, o. c., sl. 32—34 i tablu Xa i b.

Još jednom javljaju se u Hrvatskoj arhitektonsko-plastičke gotičke ukrasne figure, na kojima se zapaža odjek Parlerove radionice. To su »Maske«, »Muška glava«, »Divlja žena«, »Kozorog«, »Jež«, na vanjskoj strani svetišta župne crkve u Nedelišću u Međmurju. I one su neuobičajeno smještene u potkrovlju, kao i ispod profilacije kod podnožja, te nije isključeno da je Zagreb mogao inspirirati smještaj i ikonografski izbor ovih plastika. (U bogatstvo ikonografskog izbora u Zagrebu nemamo nakon provedene restauracije potpuni uvid.) One su u provincijaliziranoj obradbi mogle nastati u drugoj polovini XV. st., pa pretstavljaju dosad poznati najkasniji odraz Parlerove škole, na što sam se osvrnula u knjizi »Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međumurju«, Zagreb 1956, p. 68 i sl. 59.

Résumé

SKULPTUR DES PARLERKREISES AN DER KATHEDRALE IN ZAGREB

An der zwischen der 2. Hälfte des XIII. und dem XV. Jhrh. erbauten Kathedrale in Zagreb, die das bedeutendste Denkmal der Gotik in Nordkroatien darstellt, befindet sich eine recht interessante sehr qualitätvolle architekturplastische Dekoration. Bei ihrer Beurteilung ist man nach der zwischen 1880 bis 1902 durchgeführten Restauration gezwungen Vorsicht zu üben, da an dem architektonisch-plastischen Dekor dieses Hallenbaues manches ausgewechselt und mit pseudogotischen Erzeugnissen ersetzt worden ist. Die ursprüngliche architektonisch-plastische Dekoration hat sich aber trotzdem an den Laibungen der hohen gotischen Fenster des Nordschiffes erhalten. In tiefen hochgezogenen Nischen der unteren Partie der Laibungen der vier Fenster kann man von Osten, das heisst von der Ladislauskapelle an folgende Figuren konstatieren:

Aussenseite			Fenster	Innenseite	
Abb. 141	Kopf eines Monstrums (›Affe‹)	a	I.	1 Teufelskopf	Abb. 133
	Blatt	b		2 Blatt	
Abb. 142	Drache	c—d		3 Hundskopf	Abb. 134
Abb. 143	Löwenblattmaske	a	II.	1—2 Männerkopf	Abb. 135
	Blatt	b			
	Phantastischer Tierkopf (›Elephant‹)	c		3—4 Hund mit geöffnetem Rachen	
Abb. 144	Blattwerk	d			Abb. 136
Abb. 145	Löwe	a—b	III.	1—2 Blattwerk	Abb. 137
Abb. 146	Greif	c—d		3—4 Hund mit geschlossenem Rachen	Abb. 138
Abb. 147	Drache	a—b	IV.	1—2 Blattwerk	Abb. 139
Abb. 148	Kopf der Löwin	c		3 Blatt	
	Monstruöser Schnabelkopf	d		4 Maske mit Stirnblatt	Abb. 140

Wie aus der Tabelle ersichtlich ist befinden sich in den 25 mal 40 cm grossen Laibungsnischen dieser Fenster 7 vegetabile Motive, 9 ›Monstra‹, 5 reale Tiere und ein Menschenkopf. Alle sind aus Kalkstein gehauen; grössere Beschädigungen sind nur an den Figuren II d und III c—d zu beobachten.

Die Wahl der Motive sowie ihre Behandlung erinnert uns an die berühmten Werke der Parlerwerkstatt an der Kathedrale und an der Brücke in Prag. Auch hier wie bei den Werken der internationalbedeutenden Parlerwerkstatt in Prag können wir verschiedene Stileigenschaften beobachten. Teilweise sind das plastisch empfundene Werke ohne viel Details (I 3, Abb. 134, II c, Abb. 144, IV c, Abb. 148) wie z. B. der Kopf Karls IV. und Wenzels IV. auf der Karlsbrücke oder der Hund Vlašim-Očkos in der Kathedrale zu Prag. Bei anderen ist die plastische Masse aufgelöst durch tiefe Schatten (z. B. I 1, Abb. 133, IV 4, Abb. 140, I a, Abb. 141, IV d, Abb. 148; vergleiche sie mit den Pragerwerken unter Anm. 6). An einigen realistisch bearbeiteten Skulpturen kann man eine mehr ›weiche‹ Stilempfindung beobachten (z. B. II 1—2, Abb. 135, II 3—4, Abb. 136, III 3—4, Abb. 138, III a—b, Abb. 145; vergleiche Anm. 7). Das Übereinstimmen der zagreber Plastik mit der prager kann man auch an verschiedenen Details beobachten. Z. B.: Das Wachsen der Haare Flammenzungen ähnlich aus der niederen Stirne (Abb. 133, 134, 141, 142, 147; vergleiche die Anm. 9); Haarbüschel, die in kleinen Locken enden (Abb. 140, 142, 143, 147; vergleiche die Anm. 10), die Behandlung des Gefieders an den Flügeln, das mit kräftigen parallelen Linien betont ist (Abb. 146; vergleiche die Anm. 11), das Blatt, das aus der Nasenwurzel wächst (Abb. 140; Anm. 12), starke Betonung

der Augenbrauen (Abb. 133, 134; Anm. 13), Wangen mit tiefen Furchen (Abb. 133, 134, 141; Anm. 14), Ohrenmotiv in Form von Fledermausflügeln (Abb. 133, 134; Anm. 15), sehr betonte Linien um die Augen (Abb. 133, 134, 140; Anm. 16), Augen in Form von Beeren (Abb. 148; Anm. 17), groteske Schnauzen (Abb. 134, 140, 141; Anm. 18), geöffnete Lippen mit sichtbaren Zähnen (Abb. 142, 143, 147; Anm. 19), dieses Motiv verwandelt sich beim »Mannskopf« in den Eindruck des Sprechens mit offenem Munde (Abb. 133), geflügelte Drachen mit Fledermausflügeln und grinsenden Zähnen (Abb. 142, 147; Anm. 20) und das Greifen mit den Krallen an den profilierten Rand (Abb. 136, 138, 142, 146, 147; Anm. 21).

Es fragt sich nun ob es zu dieser architektonisch-plastischen Dekoration in Zagreb auf einem direkten oder indirekten Wege gekommen ist? In letzter Zeit hat man das Ausstrahlen der Parlerplastik in Budapest (L. Gerevics) und in Slowenien in der Gegend von Ptuj, wobei auch auf das zagreber Material hingewiesen wurde, beobachtet (E. Cevc). Sowohl in Budapest als in der Gegend von Ptuj vermutete man direkte Verbindungen mit Prag. Obgleich aber die beiden Orte näher an Zagreb als an Prag liegen, denke ich, dass die zagreber Skulpturen nicht durch den Einfluss dieser beiden zu erklären sind, und zwar aus zwei Gründen: die zagreber Parlerschen Plastiken zeigen, soweit bis jetzt bekannt ist, eine ikonographische Mannigfaltigkeit, die in diesem Teile Europas die reichste ist, in stilistischer Hinsicht sind aber einzelne von ihnen sogar fortschrittlicher als jene in Prag. Bei aller stilistischer Verwandschaft unterscheiden sich einige zagreber Skulpturen von jenen in Prag auch dadurch, dass ihnen mehr Realismus, der sich dem Naturalismus nähert, eigen ist, und sie mehr dem weichen Stil entsprechen und eine lebendigere Aktion darstellen. So kratzt sich z. B. der Hund mit dem offenen Maul die Pratze (Abb. 136), eine Reihe der Tiere stützt mit der Kraft ihrer Leiber oder ihren Gliedern die Wand, der Löwe aber (Abb. 143) hat sein Maul aufgerissen auf seine Beute, den Oberschenkel eines Zweiklauentieres. Recht naturalistisch ist der »Männliche Kopf« gebildet (II 1—2, Abb. 133), der mit seinen markanten individuellen Zügen möglicher Weise den Meister selbst mit redendem Munde darstellt (nach Pinder »Appell an den Beschauer«; siehe Anm. 32). An den Werken der Parlerbauhütte im Inneren der Kathedrale sind zwar alle diese Züge nicht vertreten, nach Stix und Pinder ist aber eine ähnliche Näherung dem Naturalismus und dem dramatischen Psychologisieren, das wir in Zagreb beobachten, für die Werke der Parlerwerkstätte auf der Vltavabrücke charakteristisch. Die Möglichkeit einer naturalistischen Entwicklung und des weichen Stiles ist mit den Plastiken des hl. Sigismund und des Löwen unter seinen Füssen eröffnet. Diese Plastiken sind, wie angenommen wird, in der ersten Hälfte des letzten Dezeniums des XIV. Jahrhunderts entstanden. Deswegen bin ich der Meinung, dass direkte Parlermitarbeiter diesen »Bauhütten-Stil« nach Zagreb übertragen haben, doch erst als die Skulpturen der Karlsbrücke bereits fertig waren. »Der männliche Kopf« als das Werk eines erfahrenen und im Sinne der Stilentwicklung fortschrittlichen Meisters kann nach dem Gesagten als ein Erfolg beurteilt werden, den die Parlerschule gleichzeitig mit ähnlichen Errungenschaften des Claus Sluter im Westen um die Wende des XIV. zum XV. Jahrh. errungen hat.

Geschichtliche Quellen geben uns bis jetzt keine Aufklärung darüber, wie der reine Parlerstil nach Zagreb kommen konnte. Die Wappen an den Stützpfeilern dieser Fenster beweisen, dass dieser Teil der Kathedrale unter dem

Bischof Eberhard (1397—1406, 1410—1419) erbaut worden ist. Dieser Eberhard, eine der hervorragendsten Persönlichkeiten jener Zeit in Kroatien, ist ein treuer Anhänger des Königs Sigismund von Luxenburg gewesen. Bei verschiedenen Abwesenheiten hat ihn Eberhard als »supremus cancelarius Aulae regiae« vertreten. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass gerade durch diese zwei Persönlichkeiten direkte Kulturverbindungen zwischen Prag und Zagreb angebunden wurden. An Prag lassen nicht nur die Ikonographie und der Stil der zagreber Figuren denken, sondern auch der ungewöhnliche Platz, an dem sie angebracht sind. In ähnlicher Funktion einer Zäsur können wir auch in Prag die Figuren angebracht finden, während die berühmten Porträts ähnlich wie hier in Nischen untergebracht sind. Auch die pilzähnlichen Kapitäle an den Pfeilern der zagreber Kathedrale erinnern an jene in der prager Kathedrale.

Die hier behandelten gotischen Skulpturen haben keinen direkten Zusammenhang mit dem Geistesleben der Kirche. Sie drücken das Verständnis für weltliche Dinge aus, welches an jener Jahrhundertwende im Wachsen begriffen war. Bis vor kurzem hat man die Wirkung der Pragerwerkstätte in der südöstlichen Richtung noch nicht konstatiert gehabt. Die Beobachtungen der letzten Zeit haben aber bewiesen, dass die übernationale Wirkung der Parlerschen Kunst auch in Budapest und in der Gegend von Ptuj Spuren zurückgelassen hat. Zagreb stellt in dieser Kunstgeographie vorläufig den südlichsten Punkt vor.

EINE HOLZFIGUR DES MEISTERS VON MARIA NEUSTIFT

Karl Garzarolli-Thurnlackh, Wien

Unter den zahlreichen, der kunstwissenschaftlichen Erschließung seiner slowenischen Heimat dienenden Arbeiten des Jubilars, ist jene über Ptujska gora (Maria Neustift), auch für die mittelalterliche Plastik des vormals äußersten deutschen Südostraumes, von grundlegender Bedeutung.[1]

Der Schreiber dieses kleinen Festschriftbeitrages hat sich kurz später mit dem Stilbild des nach seinen Steinbildwerken in der Wallfahrtskirche in Maria Neustift notgetauften Hüttenplastikers beschäftigt und feststellen können, daß er der Salzburger Domwerkstatt des Meisters der Krumauer Maria verbunden war[2] und vermutlich ebenso wie dieser des Hussitensturmes wegen 1409 aus Böhmen emigrierte. Entspricht der letzteren Annahme auch die Vermutung der Deutschblütigkeit beider Bildhauer, so wird ihre Tätigkeit in Salzburg noch dadurch erhärtet, daß der gleichfalls als Steinbildhauer in Judenburg tätige Meister von Großlobming sich in der lyrischen Ausweitung des Stiles des Krumauer Meisters unzweideutig als dessen Salzburger Schüler erweist[3] und sich überdies in einzelnen Werken mit solchen des Maria Neustifters berührt.[4] Auch dürfte der von 1403 bis 1427 regierende Salzburger Erzbischof Eberhard III. von Neuhaus seinem Bruder Sigmund von Neuhaus (gest. 1429), als Mitbestifter der Wallfahrtskirche von Maria Neustift, den ihm bekannten Bildhauer empfohlen haben.[5]

Über den Meister von Großlobming und das Problem seiner Identifizierung mit Hans Maler von Judenburg, dem Nicolò Rasmo durch Feststellung des Altares der Bozener Stadtpfarrkirche[6] und durch die sich hieraus ergebenden Schlüsse entscheidende Wege wies, soll hier nur soviel gesagt sein, daß sie den gegenständlichen Fall kaum berühren; sie sind indessen insoferne nicht völlig belanglos, als Materialverschiedenheit und Erhaltungszustand der Werke die Diagnose ungemein erschweren und daher verschiedene Meinungen verursachen.[7] Auch wird zwischen Meister- und Werstattarbeiten in vielen Fällen heute noch nicht endgültig entschieden werden können.

Aufgabe des bescheidenen Aufsatzes, dessen Ergebnis bereits im Werkverzeichnis meiner »Mittelalterlichen Plastik in Steiermark« 1941 vorweg genommen wurde,[8] ist indessen der Nachweis, daß der Meister von Maria Neustift ebensogut mit dem Schnitzmesser wie mit dem Meißel

umzugehen verstand, eine Tatsache, die in der an Bildhaueraufträgen armen Steiermark, auch bei Hans von Judenburg, und zwar in ungleich größerem Umfange, beobachtet werden kann.[9]

In der Deutschordenskirche in Friesach findet sich nämlich unter der Fülle der nach der Jahrhundertwende von Graf Pöttenegg[10] gesammelten und aufgestellten Tafelbilder und Skulpturen eine Holzfigur der heiligen Dorothea,[11] die abgesehen von einer unrichtig ergänzten Blätterkrone und neuerer Fassung alle Stilelemente des Meisters von Maria Neustift in sich vereinigt (Abb. 149). Sie erinnert zunächst in der zarten Beschwingtheit ihrer Körperachse mit dem vortretenden, in seinem Unterschenkel und Fuß nach außen drängenden Spielbein, dann in dem, dem Oberkörper zeitbedingt eng anliegenden Unterkleid mit hochsitzendem Gürtel und endlich im Bodenaufstoß des gesammelten Frontalhauptfaltenzuges an die im Presbyterium der Wallfahrtskirche in Maria Neustift zur Aufstellung gelangte Schutzmantelmaria,[12] während ihr Mantelsaum die untere Figurenhälfte beiderseits in kurvenreichen Faltenkaskaden einfaßt, ohne die Silhouette wesentlich zu beunruhigen; hierin zeigt sich die Figur ebenso als Vertreterin des relativ kurzlebigen Stilbildes vom Übergange der ersten zur zweiten Phase des weichen Stiles, wie ihre etwas volleren und daher auch späteren Schwestern, die Steinskulpturen der Heiligen Katharina und Barbara aus der Kapelle des Schlosses des Deutschen Ritterordens in Großsonntag bei Pettau,[13] die die zweite Phase dieses Idealstiles repräsentieren. Auch der Kopftypus der Figur gleicht jenem, der in den Skulpturen des Marien-Steinkastenaltares, und zwar in der Thronenden Muttergottes mit dem Kinde im Schreine[14] und in der heiligen Katharina im rechten Flügelgehäuse,[15] dann in den Wappenhälter-Engeln[16] und in der sitzenden heiligen Jungfrau mit dem Kinde der Epiphanie,[17] erstere im Schiffe, letztere ebendort aus der Vorhalle der Wallfahrtskirche, sowie schließlich in der Pietà[18] und selbst noch in den beiden heiligen Jungfrauen in Großsonntag[13] beobachtet werden kann. Zuletzt sei auch auf das völlig gleichartige Griffmotiv der rechten Hand der heiligen Katharina in Großsonntag und auf dasselbe, durchaus geläufige Motiv der Linken der Steinkasten-Altar-Maria hingewiesen.

Für die Datierung der Holzfigur sind außer den Steinbildwerken in Maria Neustift, die vor 1421 entstanden sind, auch die verwandten Werke des Hans von Judenburg und seiner Werkstatt aufschlußreich. Unter ihnen ist wegen des ähnlichen Standmotivs die allerdings spätere und entsprechend realistische Verkündigungsmaria am Balken über dem evangelienseitigen Chorgestühl vor der Pala d'oro in San Marco in Venedig zu erwähnen,[19] die um 1430 entstanden, trotz mehrfacher Anstriche jenes liebenswerte steirische, oberitalienisch beeindruckte Stilbild erkennen läßt, das Hans von Judenburgs letzte Stilphase auszeichnet und dessen österreichische Komponente schließlich auf den Meister des Mascoli-Altares[20] und seine venezianische Steinmetzwerkstatt verständlichen Einfluß übte. Die beiden heiligen Jungfrauen in Großsonntag,

Abb. 149. Meister von Maria Neustift (Ptujska gora), Hl. Dorothea, Friesach, Deutschordenskirche

deren Gewandvolumen bereits auffällig zugenommen hat, gehören der Zeit nach 1420 an. Für die gegenständliche relativzarte heilige Dorothea wird dagegen als Entstehungszeit das Jahrfünft von 1410 bis 1415 vorgeschlagen werden dürfen.

ANMERKUNGEN

[1] Francè Stelè, Ptujska gora, Celje 1940 (mit Überblick über die Literatur).
[2] Karl Garzarolli-Thurnlackh, Mittelalterilche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 46 ff. u. Abb. 56 bis incl. 61.
[3] Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O.
[4] Vgl. den heiligen König einer Epiphanie aus Eisenerz (seit 1944: Berlin, Deutsches Museum). Karl Garzarolli-Thurnlackh, Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1440. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien 1936, S. 23 ff. Nr. 24 u. Abb. Nr. 24.
[5] Francè Stelè, a. a. O., S. 47 ff.
[6] Nicolò Rasmo, Nuovi documenti sulla costruzione dell'altar maggiore della parrocchiale di Bolzano, Cultura Atesina I, 1947, S. 8, 13. Zuletzt zusammenfassend derselbe, Sinopia di affresco medioevale nella parrocchiale di Bolzano, ebendort VIII, 1954, S. 134 ff.
[7] Adolf Feulner, Der Meister der schönen Madonnen, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, X. Heft 1/2, Berlin 1943, S. 19 ff. — Emilijan Cevc, Ob problemu Hansa iz Judenburga, Razprave, Dissertoationes II, Ljubljana 1953, S. 278 ff.
[8] Karl Garzarolli-Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 102.
[9] Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 100 ff.
[10] Dr. Eduard Graf Pöttenegg, Ratsgebietiger, Großkapitular und Comtur des Deutschen Ritterordens, Erzbischof von Damiette, gest. 1918.
[11] Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 102: Unbekannt woher: Linde, defekt, ergänzt (Krone), überfaßt, Höhe 98 cm.
[12] Francè Stelè, a. a. O., S. 47 ff. mit Abb. Nr. 23 und ders., Slovenske Marije (Mohorjeva knjižnica 114), Celje 1940, S. 37 mit Abb. 63. — Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 46 ff und Abb. 56 u. 57.
[13] Karl Garzarolli-Thurnlackh a. a. O., S. 49 und Abb. 61.
[14] Alfred Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1913, Abb. 425
[15] Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 48 und Abb. 58a.
[16] Francè Stelè, Ptujska gora, Celje 1940, Abb. 26. — Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 48 und Abb. 60a.
[17] Francè Stelè, a. a. O., Abb. 27. Derselbe, Slovenske Marije, Celje 1940, S. 29 und Abb. 11. — Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 48 und Abb. 60a.
[18] Francè Stelè, Slovenske Marije, Celje 1940, S. 30 und 36, Abb. 20 und 55.
[19] Karl Garzarolli-Thurnlackh, a. a. O., S. 43 und Abb. 51.
[20] Karl Garzarolli-Thurnlackh, Der gegenwärtige Stand der Forschung über Hans von Judenburg, Bericht über den dritten österreichischen Historikertag in Graz, veranstaltet vom Verband österreichischer Geschichtsvereine in der Zeit vom 26. bis 29. Mai 1953, Wien 1954 (= Veröffentlichungen des Verbandes österreichischer Geschichtsvereine Nr. 4), S. 59—63: Der dortige sinnwidrige Druckfehler »Meister des Ascari-Altares« muß richtig »Meister des Mascoli-Altares« lauten.

GEOGRAFSKI POLOŽAJ SREDNJEVEŠKEGA KIPARSTVA NA SLOVENSKEM

Emilijan Cevc, Ljubljana

V »Kazarovem zborniku« je leta 1950 objavil dr. France Stelè zelo pomembno razpravo, ki pomeni nekako sintezo izsledkov, dozorelih ob študiju srednjeveškega slikarstva na Slovenskem; njen naslov je: »Geografski položaj gotskega slikarstva na Slovenskem«.[1] Zato sem se v počastitev jubileja svojega akademskega učitelja odločil, da poskusim na podoben način in vzporedno z njegovimi izsledki v svetu slikarstva, podati, kolikor mi sedanje znanje dopušča, geografski diagram naše srednjeveške plastike. Takoj pa moram pristaviti, da je ta zaradi prenosnega značaja kipov in oltarjev nekoliko teže opredeljiv kot pa pri freskah, ki so vezane na kraj nastanka.

V uvodnih odstavkih je dr. Stelè poudaril kompleksni značaj našega geografskega in etničnega prostora kot enega tistih primarnih faktorjev, ki odločajo tudi v umetnostnem zgodovinskem razvoju. Gre za stikališče Mediterana (Krasa, Posočja in Furlanije) z alpskim prostorom in Panonsko ravnino — torej za tri raznolične geografske in reliefne danosti, ki so sooblikovale ne samo značaj človeka, ampak tudi njegovo umetnost. Poleg tega se na istem prostoru srečujejo tri velike etnične skupnosti: slovanska, germanska in romanska. Torej mora imeti tudi umetnost tega ozemlja poseben pečat, saj je »spontan izraz kulturnega razpoloženja teh krajev in njihovih ljudi«. Po drugi strani pa spada umetnost slovenskega ozemlja v poseben kulturnogeografski pas, ki poteka od Ligurije po južnih pobočjih Alp skozi južno Švico in južno Tirolsko v Karnijo in Furlanijo, zajame Koroško in Slovenijo, vzhodno in srednjo Istro in del hrvaškega Primorja ter se konča vzhodno od Kvarnerskega zaliva.

Iste zakonitosti, ki jih je ugotovil dr. Stelè za srednjeveško slikarstvo tega pasu, veljajo tudi za njegovo srednjeveško plastiko. Sem moramo prišteti n. pr. slogovno »zamudništvo« ozir. konservativno eklektičnost, sprejemanje vplivov od vseh strani, in sicer spet z neko v temeljnem — morda tudi etničnem — razpoloženju zasidrano izbirčnostjo; vse sprejete elemente prilagaja ta prostor po svojih merah in potrebah, pri čemer se mnogokrat uveljavlja na zelo prepričljiv način genius loci, podkrepljen še s strukturo tal in s prvinsko nadarjenostjo ljudstva — za arhitekturo, za plastiko, za slikarstvo, ali spet: slikovito, tektonsko ali kiparsko ubran. Mnogokrat se umetnostni značaj nagne že v popolnoma ljudski izraz, tudi tedaj, kadar gre za več kot samo za krašenje ljudskih domov

in naselij. Tak pojav opažamo seveda največkrat tam, kjer je odločal naročnik iz ljudstva, kmet in meščan. Fevdalni gospod je sodeloval navadno le pri ambicioznejših stvaritvah, ki zadobe zato tudi bolj internacionalno pobarvan značaj. Vendar se tudi za našo srednjeveško plastiko že kažejo neki tipični obrisi, ki se najjasneje kristalizirajo na Kranjskem, torej prav v sečišču slikovite ordinate in plastično-tektonske abscise. Ne bi mogli reči, da prinaša v zbor srednjeevropske plastike naše gradivo nekaj novega, pomeni pa v njem svojevrsten odmev najrazličnejših silnic — in sicer odmev z njenega južnega roba, ki v deželi brez lastne politične svobode, brez lastnega plemstva in omejenih gospodarskih možnosti zadobiva še posebno resonanco. Zato v izrazu teh plastik ne srečamo velikih duhovnih napetosti ne stilnih dinamičnosti niti ne nadpovprečnih mojstrov, redkokdaj pa pogrešamo pošteno obrtniško prizadevnost, ki vliva vsem izdelkom skoraj pridih utrujene otožnosti, resnosti in tipizacije. Tudi naša srednjeveška plastika je zaznamovana s pečatom časa in zgodovinske usode: meje posameznih pokrajin, zemljiških gospostev, družbenega razvoja itd. se v njej prav tako odražajo kot v velikih umetnostnih središčih, tako da je pretresljiva celo v svoji preprostosti.

Kakor ločimo v slikarstvu dve veliki skupini, zidno in tabelno slikarstvo, tako lahko tudi plastiko razdelimo v kamnitno, arhitekturno vezano in oltarno leseno in kamnitno plastiko, ki je prenosljiva. Žal se nam je od druge ohranilo le malo celotnih oltarnih kompleksov: dva kamnitna oltarja na Ptujski gori, dva lesena pri Sv. Križu nad Kojskim v Brdih ter v Britofu ob Idriji in fragmentirane, delno predelane oltarne omare iz Gostečega, s Petelinjka, z Visokega pod Kureščkom, z Vrha nad Želimljem ter od Sv. Janeza v Bohinju. Da se je v poznem srednjem veku udomačil tudi pri nas tip velikega krilnega oltarja, kakršnega je po švabskih vzorih do najpopolnejše skladnosti izobličil tirolski umetnostni krog Michaela Pacherja in za njim skupek koroških podobarskih delavnic začetka 16. stoletja, nam dopoveduje popis velikega oltarja iz stare ljubljanske stolnice,[2] na Goriško, in verjetno tudi na Gorenjsko, pa je prodrla tudi oblika (beneško-)furlanskega oltarja tolmeške šole.[3]

Seveda je ob mobilnem značaju oltarne plastike težko določati, kaj je nastalo na naših tleh in pod roko lokalno ustaljenih kiparjev in kaj je zašlo k nam iz tujine. Toda vsaj v 15. stoletju se že zarisujejo nekateri lokalni dialekti, ki nam omogočajo izluščiti posamezne krajevno ali vsaj pokrajinsko vezane skupine. Na drugi strani pa se določno izdvajajo tudi nekatera vidnejša dela tuje provenience, med katerimi moramo že takoj na začetku omeniti francosko (auvergnatsko) in severnoitalsko stilno oplojeni Marijin kipec iz Velesovega iz začetka 15. stoletja.[4] Teže je že opredeliti okoli leta 1320 nastali kamnitni Marijin kip v Šempetru pri Celju, ki se naslanja, kakor vse kaže, na francoske slonokoščene predloge in na neki splošno češčeni ikonografski tip, pa razodeva na drugi strani toliko značilnih štajerskih črt, da nam zveni domače, čeprav je nastal najbrž izven naše etnične meje. S takimi in podobnimi umetninami se je namreč oblikoval naš lastni umetnostni čut, naše umetnostno doživljanje. Kasneje se bom še povrnil k nekaterim sorodnim problemom,

ki se sporadično ponavljajo preko klasičnih spomenikov mehkega sloga na naših tleh vse do salzburškega importa na Gorenjsko ob koncu 15. stoletja in do Mojstra škofa Rauberja v drugi četrtini 16. stoletja, ki se je gotovo dalj časa sam mudil pri nas. Na splošno lahko zapišemo, da direktni delež tujine v našem srednjeveškem kiparskem gradivu ni pretirano velik in da tovrstni spomeniki pripadajo — podobno kot Laibov oltar v Ptuju — v glavnem plemiškim naročnikom in posameznim cerkvenim knezom.

V predromanski, romanski in zgodnjegotski dobi še ne moremo zarisati kakšnih določnejših umetnostnogeografskih okvirov. Lahko rečemo, da je poleg avtohtonih — toda ali tudi slovenskih? — na degenerirano antično tradicijo vezanih izdelkov, med kakršne spada n. pr. relief na fasadi kapele sv. Jurija na Svetih gorah nad Bizeljskim iz konca 10. ali začetka 11. stoletja,[5] prevladovala predvsem severnoitalska smer popotnih kamnosekov, ki se je v predromaniki opirala na državniško in misijonarsko akcijo karolinške države in o kateri pričajo tudi znotraj naših meja spomeniki tritračne pleteninaste ornamentike, kakršne poznamo doslej v Slivnici pri Mariboru in v Batujah v Vipavski dolini,[6] ki pa se goste v istrski smeri (Trst, Koper, Piran itd.) in proti Koroškemu.[7] Tudi romanski čas je pripeljal k nam več severnoitalskih, verjetno lombardskih kamnosekov, čeprav sekundarne kvalitete, kot pričata n. pr. timpanon malograjske kapele v Kamniku iz druge polovice 11. stoletja ali relief zmaja v cmureškem gradu iz 12. stoletja. S temi deli se torej slovensko ozemlje vključuje v tisti obsežni radij, v katerem je izžarevalo lombardsko kamnoseštvo in ki je segal preko Alp v Nemčijo, na Ogrsko in celo v Anglijo.[8]

Prav tako ne moremo prisoditi domačih korenin delavnici, ki je po benediktinskem naročilu sredi 13. stoletja izklesala Marijin kip za Solčavo in vrsto kapitelov v Gornjem gradu, dobro desetletje kasneje pa v službi nemškega viteškega reda v Ljubljani krakovski Marijin relief ter kamnoseški okras stare križniške cerkve, končno pa se preselila na Štajersko, kjer je njeno najpomembnejše delo kamnoseški okras križniške cerkve na Leechu v Grazu; tudi Marijin relief iz Seckaua lahko pritegnemo v to bližino, med zadnjimi odmevi pa moramo omeniti še sklepnike v župni cerkvi v Murau. Stilni votki te delavnice segajo prav do Porta della Gloria v španskem Santiagu da Compostella, oplajajo pa se tudi ob zahodnoevropskih stavbarnicah srede 13. stoletja, dokler se končno ne zgostijo v vzhodnoalpskem prostoru, kjer se prelijejo v klasične forme stila ostrolomljenih gub. Tako torej tudi v naši umetnosti srečamo odsev tiste velike ekspanzije zahodnoevropskih form, ki jih je ob romarskih poteh razsula iz južnofrancoske tradicije izvirajoča compostellska kiparska skupina.[9]

S koncem romanike se je severnoitalski sunek v naši smeri skrhal in z dozorelo gotiko, do katere je pripeljalo že delo Mojstra Solčavske Marije, je prešlo vodstvo na srednjeevropsko orientirane kiparje. Res, da kaže že omenjena Marija iz Šempetra pri Celju spomine na francosko slonokoščeno plastiko, toda obenem je že severnjaško, da, kar štajersko uglašena. Nemški vplivi prodirajo prav do italskih meja in naznanjajo

tisti vpad severne umetnosti, ki si bo v 15. stoletju pridobil nekaj trdnih oporišč celo na samem Apeninskem polotoku, posebno pa še v Severni Italiji in Furlaniji. Najbrž je kar lepo število nemških kiparjev zašlo preko Alp, med katerimi je najvidnejši Egidij iz Wiener Neustadta, poleg njega pa še vrsta anonimnih avtorjev raznih kipov Sočutne, ki so našli posnemovalce tako v Italiji kot pri nas na Primorskem;[10] za klasičen zgled naj pri tem navedem samo sočutno iz koprske katedrale, nastalo v drugi četrtini 15. stoletja, ki pomeni enega takih pomediteranjenih severnjaških vzorov.

V istrskih obalnih mestih moramo v 14. stoletju računati tudi z močnim beneškim prilivom; v to vrsto spada tudi sarkofag sv. Nazarija v koprski katedrali iz srede 14. stoletja, ki je pripisan de Sanctisovi delavnici, medtem ko v naravni velikosti izrezljani kip sv. Miklavža v Krstenici pri Kanalu kaže mikavno povezavo beneških trecentesknih elementov s srednjeevropskimi avgsburškimi stilnimi odvodi.

Razumljivo je, da je veliki proces kiparskega razvoja, ki ga v Nemčiji označujejo stilne stopnje Rottweil, Augsburg in Gmünd, odmeval tudi pri nas, posebno na Štajerskem, kot pričajo kamnitni Marijin kip z Zdol nad Kozjem (Mariborski muzej) in leseni Marijini kipi iz Sv. Lenarta pri Kostrivnici (Celjski muzej), na Zgornjem Bregu pri Ptuju in najlepše Marija iz Radelj ob Dravi (ca. 1360, Narodna galerija), čeprav vse te povezujejo samo internacionalne stilne črte, kajti vsak zase so osamljeni in brez direktnega nasledstva. Tudi ikonografski tip Sočutne, ki ga je rodilo srednjeevropsko 14. stoletje, je prodrl k nam že s svojim »monumentalnim tipom«, ki ga v tretji četrtini 14. stoletja dobro zastopa leseni kip na Bregu pri Sevnici. Vse te plastike potrjujejo, da je bilo štajersko ozemlje že od vsega začetka napredneje orientirano in bolj odprto proti severu kot pa n. pr. tla nekdanje Kranjske. Temu se ni čuditi, saj je v gornještajerskem Judenburgu verjetno že v 14. stoletju nastalo neko umetnostno središče, ki je obdržalo vodilen položaj celo v prvo četrtino 15. stoletja.[11] In spet srečamo ob koncu 14. stoletja prav na Štajerskem močen odmev češke Prage, ki je preskočil nemški Štajer ter se zasidral — morda s posredovanjem celjskih grofov? — pri nas v okolici Ptuja, kjer opazimo na delu skupino kiparjev iz šole Petra Parlerja, najnaprednejše umetniške osebnosti druge polovice 14. stoletja v Srednji Evropi. Najzrelejši dokaz njihovega dela so konzolne maske v starem prezbiteriju hajdinske župne cerkve, konzole na mestnem stolpu v Ptuju in na tamkajšnji lekarni, izzveni pa ta smer v kiparjih, ki so okrasili v začetku 15. stoletja arhitekturo cerkve na Ptujski gori.[12] Gre torej za odcep tistega močnega praškega umetnostnega sunka, ki je ob istem času segel do Budima[13] in do zagrebške katedrale.[14] Na Kranjsko je prodrl že skrajno oslabljen, kot kažejo n. pr. maske v župni cerkvi v Št. Rupertu na Dolenjskem ali rustificirane konzole v Pleterjah.

V češki luči se nam osvetljuje tudi nastanek treh plastik iz Velike Nedelje (v Ptujskem muzeju), posebno pa ptujskogorska figuralna plastika, katere geneza še ni do kraja raziskana. Seveda pa moramo pri zadnjih računati že z določenim štajerskim deležem, ki se na podoben način z lastnim dialektom uveljavlja tudi v delavnicah Mojstra iz Gross-

lobminga ali Hansa iz Judenburga. Popolnoma pa moramo pri tem zavrniti vsako misel na kakšne salzburške pobude!

Štajerske dežele so imele torej v času dozorelega »mehkega sloga« precej ugodnejše pogoje kot pa ostale slovenske pokrajine. Še več, kazno je, da so bile v vzhodnoalpskem prostoru dobesedno umetnostno vodilne. O tem nas prepričuje posebno delavniški krog Hansa iz Judenburga, čigar leseni oltarji se niso razširili samo po Štajerskem, ampak tudi po Koroškem, kot kaže n. pr. kip sv. Jurija z Weinberga ali znotraj naših meja kip sv. Ožbalda z Jezerskega (Narodna galerija); celo na južno Tirolsko so segli izdelki njegovega dleta, med katerimi najbolj slovi veliki oltar za župno cerkev v Boznu (danes so njegove plastike shranjene v Deutschnovemu, v Germanskem muzeju v Nürnbergu, v kölnskem Schnüttgen muzeju) iz leta 1421. S Tirolskega pa so te v temelju češke, pa dialektološko že nekoliko štajersko obarvane stilne inovacije delovale spet nazaj proti vzhodu, na Koroško (prim. wienerneustadtski oltar v dunajskem sv. Štefanu) in celo na Kranjsko oziroma Gorenjsko, za kar bi lahko navedli kipa sv. Jakoba s Petelinjka in sv. Katarine iz Pevnega pri Crngrobu.[15]

Tako je Štajerska v prvih desetletjih 15. stoletja našla v »mehkem slogu« svoj najpopolnejši izraz, ki si do neke mere že kar lahko lasti pojem »stila prostora«. Ne smemo pa pri tem pozabiti, da je bil položaj Štajerske v marsičem podoben tistemu na Češkem in v Šleziji, saj se v vseh treh deželah na podoben način srečujeta in oplajata srednjeevropski in čustveni vzhodni, slovanski element. Poslej niha Štajerska v plastiki med idealistično milino in voluminoznostjo — obe sta se polno izrazili v mehkem slogu — in med novimi severnimi sunki, ki pod konec 15. stoletja izzvene v valu »donavske šole«, medtem ko švabski infiltrat le oslabljen prekorači slovensko etnično mejo.

V začetku 15. stoletja se je torej tudi na slovenskih tleh izoblikovala umetnostno dialektološka diferenciacija. Umetniško delo prehaja iz sklopa internacionalno pogojenih stavbarnic v delavnice lokalno vezanega umetnika: rezbarja, kamnoseka, kiparja ali v največjih primerih obrtniškega podobarja. Prav tako pa prehaja tudi umetnostna pobuda od višjih družbenih plasti na nižje sloje, na kmeta in meščana. Ne trdim, da bi bila pred tem zadnja dva kulturno pasivna, toda omejevala sta se na manj ambiciozna naročila. Nujen spremljevalec tega družbenega procesa pa je bil tudi realistični in slikoviti element, ki se je posebno okrepil na Štajerskem, medtem ko je na Kranjskem tudi v času meščanske umetnostne akcije še precej časa konservativno prevladovalo nekako manieristično posnemanje preživelih form preteklosti. Če krije razdobje mehkega sloga še vrsto mednarodnih, srednjeevropsko uglašenih komponent, pa prinaša zrelo 15. stoletje vedno več lokalne barvitosti, čeprav je ta ponekod monotono ubrana — in s tem seveda tudi že na poseben način diferencirana.

Tudi prve znanilce poznogotskega baroka, to je prve slikovite elemente srečamo najprej na Štajerskem. Tako nam n. pr. fragmentirani Marijin kip iz Prepol na Dravskem polju razodeva stilno občutje, ki je sorodno kiparskemu izrazu enega odločujočih srednjeevropskih kiparskih

novatorjev druge četrtine 15. stoletja — Jakoba Kaschauerja. Čudno pa je, da na slovenskem Štajerskem za ta čas še nismo mogli ugotoviti nobene večje kiparske delavnice, pač pa lepo vrsto spomenikov, ki kažejo vplive severnih in severozahodnih umetnostnih središč, pri čemer naj opomnim le na delavnico Mojstra Eggenberškega oltarja, ki se je v zadnji četrtini 15. stoletja ustalila najbrž v Murski dolini ter s svojimi izdelki prodrla k nam do Radgone (Sv. Ana Samotretja v Narodni galeriji) in Rogaševcev v Prekmurju (Marijin kip v Narodni galeriji).[16] Očitno smemo v ozadju domnevati nekatere frankovske stilne vzore, pa tudi spomin na drugega pomembnega mojstra iz srede stoletja, Nikolaja Gerhaerta.

Omenil sem že, da je salzburški umetnostni delež celo v Ptuju, ki je središče salzburške fevdalne posesti, dokaj nepomemben. Prvenstveno se uveljavlja na nagrobnikih iz rdečega salzburškega marmora, kakršne srečamo v Ptuju (Muzej), na Ptujski gori (nagrobnik Žiga Dobrnškega), v Ljutomeru (Jorga Schweinperckha) in v nagrobniku zadnjega ptujskega grofa Friderika na Ptujskem gradu iz leta 1439.[17] Zelo pomemben je pojav figuralnih sklepnikov in konzol, ki jih srečamo na cerkvenih arhitekturah v Ptuju in okolici od konca 14. pa do srede 15. stoletja. Najstarejši primerki te kamnoseške kulture so že omenjene parlerjanske konzole na Hajdini, njihov derivat pa se mi zde sklepniki in konzole v krstni kapeli ptujske proštijske cerkve ter dominikanskega križnega hodnika,[18] pri katerem se je morda uveljavila še posebej tudi volja naročnikov — dominikancev, ki so, kakor vse kaže, tovrstni okras v svojih cerkvah pospeševali. Stranski odvod od te skupine so konzole v prebiteriju cerkve sv. Barbare v Halozah, medtem ko se kot samostojen spomenik nakazuje kamnoseški okras cerkve sv. Barbare pri Konjicah iz časa okoli leta 1452; ta kaže mnogo značilnosti kraško-mediteranskega kamnoseštva, ki ga sicer tudi v Ptuju nekako latentno čutimo. Začudo se figure na barbarskih sklepnikih naslanjajo še močno na predloge prve polovice 15. stoletja.

Ob nekaterih plastikah lahko sklepamo na import iz zgornještajerskega prostora, tako pri skupini Poklona sv. Treh kraljev v Mali Nedelji, ki zveni precej sorodno z reliefom Marije s plaščem v Strassgangu ali pri Mariji iz Nove cerkve pri Celju, ki navezuje na krilni oltar v St. Benedikten iz leta 1518. Druge spet se naslanjajo na grafične predloge, posebno na bakroreze Mojstra E. S. To velja tudi za razgibano Marijo z Detetom iz Dornave (Ptujski muzej) ali za skupino Križanja z Marijo in Janezom Ev. na Orehovskem vrhu nad Radgono iz druge desetine 16. stoletja.

Prav ob koncu srednjega veka, to je v drugi četrtini 16. stoletja pa srečamo v Slovenskih goricah na delu neko rezbarsko delavnico, ki jo označujejo močne renesančne črte; sedež ji je bil nemara v Radgoni. Sem spada skupina sv. Ane Samotretje iznad Kremberga (Mariborski muzej) in vrsta plastik v cerkvi sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah.

Savinjska dolina kaže poseben likovni dialekt, v katerem zasledimo tako štajerske kot gorenjske in delno celo koroške akcente, vse pa povezuje neka lirična ubranost. Čeprav ne pripadajo isti delavnici, se

vendar vrsta plastik iz širše celjske okolice podreja nekemu skupnemu razpoloženju, tako n. pr. dva kipa v Polzeli, od katerih pripada Marija še 15. stoletju, sv. Janez Ev. pa kaže že renesančne črte 16. stoletja. V slog paralelnih gub je ujeto gibanje prta Križanega v Ljubnem pri Gornjem gradu. V tej vrsti lahko omenimo še Marijin kip iz Stranic, plastike pri Sv. Miklavžu nad Čadramom itd.

Zelo močno so na Štajerskem odmevale tudi koroške podobarske delavnice poznogotskega časa; njih izdelki so romali ne samo na Zgornje Štajersko, kjer nam nudi za to lepe primerke samostan St. Lambrecht, ampak tudi po Dravski dolini do Maribora, kjer je utegnil biti njih glavni posrednik šentpavelski samostan, ki je imel po Dravski dolini posestva. Priporočala pa jih je tudi nesporna kvaliteta, ki v vzhodno alpskem prostoru kljub tako imenovani štajerski »Astlovi delavnici« ni imela enakovrednega tekmeca. Tako srečamo ob koncu 15. in v začetku 16. stoletja izrezljine koroških mojstrov v cerkvi Marije na Kamnu pri Vuzenici, na Ribičju, na Suhem vrhu nad Radljami, v Rušah (Križani), v mariborski stolnici (kip sedeče Marije) itd. Mislinjska dolina pa je bila v tem času kar sestavni del Koroške in so zato koroški kiparski izdelki tod še posebej razumljivi (Marija v Trobljah pri Slovenj gradcu, kipi apostolov iz Dolž itd.). V mnogočem nam prav znotraj naših meja ohranjeni kipi nudijo ključ za rešitev vprašanja začetkov koroške poznogotske plastike. Vzhodno od Maribora menda koroški import ni segel.

S tem smo načeli že problem izredno izrazite koroške plastike začetka 16. stol. Iz prvotnega beljaškega žarišča, ki kaže dokaj spominov na tirolske pacherjanske predloge in ga opredeljuje ime še vedno nekoliko hipotetičnega kiparja Luka Tausmana, se je preselilo glavno središče podobarske obrti v Št. Vid ob Glini, tako da sta obe gospodarsko cvetoči koroški mesti nekaj desetletij tudi v umetnostni produkciji kaj trdo tekmovali. Za zdaj je še precej težko razrešiti zapletene votke stilnega zorenja teh kiparskih šol, toda kot dve polarni skupini se jasno izločata mlajša beljaška delavnica (mojster Heinrich?) z več pomočniki, ki se izživlja v renesančno občutenem slogu vzporednih gub, ki druži konservativne tendence idealistične miline z inovacijami od strani donavske šole in morda celo z rahlimi odsevi beneškega kiparstva (opomnim naj n. pr. na delo Tullia Lombarda) — in šentviška skupina, ki trdoživo vztraja v slikovitem poznogotskem baroku, v katerem se je izživljala tudi starejša beljaška — Tausmanova? — delavnica; ta se je najbrž kasneje v celoti preselila v Št. Vid. Tudi tod ne moremo prezreti vpliva tujih, predvsem švabskih stilnih elementov, lahko pa zaslutimo tudi odmeve Augsburga (krajine!) in Veita Stossa; zadnji so posebno močni v delu še vedno nekoliko težko opredeljivega Lienharda Pambstela, ki naj bi bil mojster peterih od šesterih reliefov legende sv. Heme v Krki ter je popeljal koroško kiparstvo v kar drastičen realizem in psihološko ekspresivnost. Delavnica v Brežah (Caspar iz Brež) je spet manieristično družila pridobitve šentviških mojstrov z beljaškim slogom paralelnih gub. Ne bom na tem mestu analiziral posameznih koroških delavnic in mojstrov, ki so se vsi med seboj vsaj ikonografsko, kolikor ne tudi stilno oplajali ter si izmenjavali pomočnike, se naslanjali na skupne grafične

predloge itd. Poudarim naj še, da je koroški kiparski import zašel tudi proti Furlaniji (krilni oltar v Pontebbi),[19] na Goriško in na Gorenjsko, proti severu pa je segel, kot kažeta dva beljaška kipca iz stolnice sv. Štefana v dunajskem muzeju, celo do Dunaja.

Na Gorenjskem so se koroške plastike udomačile posebno v prostoru med Radovljico in Kranjem, kamor so zašle verjetno čez Ljubelj in Korensko sedlo. Tako so se nam koroški izdelki ohranili v kipu sedečega sv. Petra iz Radovljice (Narodna galerija), v sedečem sv. Lambertu iz Lancovega pri Radovljici (Muzej na Blejskem otoku), ki je šentvidsko delo pambstelovske smeri, ter relief Srečanja Joahima in Ane v bohinjskem Nemškem Rovtu, ki ga smemo skupaj s sedečo Marijo s Šmarjetne gore (zdaj v Stražišču pri Kranju) pripisati rezbarju Kasparju iz Brež okoli leta 1520. Tudi tri figure svetnic v Britofu pri Kranju razodevajo koroške (beljaške) reminiscence. Ob pomembni trgovski poti preko Kozjaka na Kamnik, po kateri so šentviški železarji tovorili tudi svoje železo, je zašel v Zgornji Tuhinj Marijin oltar, ki je nastal v krogu Lienharda Pambstela in od katerega sta se ohranila še dva krilna reliefa s prizoroma Poklona sv. treh kraljev in Jezusovega darovanja v templju. Ni izključeno, da je pri tem naročilu vsaj kot svetovalec sodeloval tudi vetrinjski samostan, ki je imel v Špitaliču pod Kozjakom svoj hospic za popotnike.[20] Iz Bele peči izvira relief Marijine smrti (Narodna galerija), delo koroškega Mojstra Bayerberškega oltarja.

Za zgornjegorenjski prostor velja opomniti, da so se prav tod uveljavljali že od srede 15. stoletja dalje tudi koroški freskanti, kot dokazujejo n. pr. freske v stari župni cerkvi na Bledu, na Selu pri Žirovnici ali že v 16. stoletju freska sv. Krištofa na zunanjščini cerkve v Tupaličah pri Kranju.

Na Goriško se je prelival koroški umetnostni import preko Predila ter je segel prav do vrat Gorice in Furlanske ravnine. Tako je krilni oltar iz leta 1515 pri Sv. Križu nad Kojskim v Brdih delo beljaške delavnice, istočasni trije kipi v velikem oltarju Marije Snežne nad Avčami pa kažejo več šentvidskih stilnih črt.

Primorska gotska plastika je pravi protipol koroške in štajerske, kar nam razodeva tako njena stilna govorica, ki se izživlja v tektoniki in statični kubičnosti ter grafizaciji draperije, pa tudi v duhovnem razpoloženju, ki odklanja tako idealistično milino koroškega kot ekspresivnost štajerskega izraza. Prav na Primorskem so se pokrajinske stilne značilnosti pri nas najmočnejše uveljavile, saj so pognale na tleh, ki so prvinsko plastično razpoložena in obenem še v neprečiščeni sintezi severnih, alpskih in mediteranskih stilnih, oblikovnih in ikonografskih pobud, med katerimi lahko opažamo nenehno ostre konflikte. Temeljna forma je tektonska ter se uveljavlja predvsem v poudarjanju plastičnega jedra, njegova lupina (oblačilo) pa v grafični stilizaciji jecljavo zloguje severnjaške predloge. Ta diskrepanca se kaže celo v delu pomembnih severnih mojstrov, ki so se preselili ali dalj časa delovali v Furlaniji ali severni Italiji, kot n. pr. Egidius iz Wiener Neustadta v Padovi[21] ali Leonard Thanner iz Landshuta v Furlaniji,[22] ki svoj stilni izraz popol-

noma podrejata lokalni tektonizaciji. Še več — celo pri problemu severnih kipov Sočutne, ki že mika razne raziskovalce,[23] se ponovno kaže potreba temeljite revizije dosedanjih izsledkov, ki bo, kakor vse kaže, izpadla bolj v prid Mediterana, kot pa smo mislili doslej. Tako je razumljivo, da v našem kar rustikalno provincialnem okolju dozore še bolj zgovorne, večkrat kar ljudsko pogojene forme, polne primarnega oblikovnega utripa. Ta proces lahko zasledujemo že od kipa sv. Miklavža v Krestenici iz srede 14. stoletja preko plastik na fasadi koprske stolnice in kraško občutenih reliefov v koprskem muzeju (kljub zdaj večjim zdaj manj občutenim beneškim spominom) pa do plastik srede in tretje četrtine 15. stol., kakršne so n. pr. stoječa lesena Marija v Kanalskem Lomu, sedeče Marije v Kojskem, v Podpeči, v Zanigradu ali Marija iz Gyrove umetnostne trgovine (Narodna galerija) z reminiscencami karnijskih mojstrov. V kolikor se na Primorskem nakazujejo realistične silnice, so bolj odmev italskih vzorov postpisanovske dediščine kot pa pravega meščanskega realizma — prim. samo njihove stroge, trde, provincialno rustikalne obraze brez vsake miline.

Vse kaže, da je ta primorski značaj prevladoval ne samo v zahodnih, ampak tudi v južnih slovenskih predelih, zato moramo obžalovati, da med primorskimi kiparskimi spomeniki doslej še nismo mogli ugotoviti kake delavniške povezave. Lahko pa slutimo glavne inovacijske tokove, ki so tod delovali. Prvi je zajemal okolico Gorice, segel delno še v Brda in po Vipavski dolini vsaj do Vipave. V Soški dolini mu kmalu zastavi pot koroški import, na robu Brd pa se sreča z neko še ne določneje opredeljivo skupino, ki ji pripadajo kipi na Golem brdu in reliefi na Gluhem Vrhovlju (zdaj v Kožbani); tem segajo korenine proti Gorenji Avstriji z »donavsko šolo«, ki so jo lahko posredovale bodisi Kranjska ali Koroška ali celo Furlanija. Poudarjeno tirolski, čeprav lokalno rustificirani značaj kaže skupina Marijinega kronanja z Vitovlja, nastala ob koncu prve četrtine 16. stoletja.

Drugi primorski stilni tok se je že proti sredi 15. stoletja izoblikoval na tržaškem Krasu in v Istri, se delno obogatil s tirolskimi impulzi in se nato preko Notranjskega in Blok prelil po Krški dolini v centralno Dolenjsko. Za to naj navedem kot klasične primerke lesena Marijina kipa na Kontovelju (Marija Salvijska) in v Lokvi pri Divači, Marijin kip na Muljavi, Marijin kip nedoločene provenience v Narodni galeriji in — kot posebno varianto — Marijin kip v Smolenji vasi pri Novem mestu. Včasih odmevajo v teh plastikah s konservativno vztrajnostjo še trecenteskni spomini.

Nič manj pomemben ni tretji primorski tok, ki je prodiral najbrž ob Nadiži na Kobarid in po »slovenski cesti« čez Tolmin in Cerkno na Škofjo Loko ter se v tretji četrtini 15. stoletja ustavil v osrednjegorenjskem prostoru, kjer je za dobro desetletje povzel celo prvo stilno violino. Prva glasnika tega toka sta izrazito furlanska sedeča Marija z Brda pri Lukovici in vsaj ikonografsko sorodna Marija z Rožnika pri Ljubljani, ki pa je ujeta še v zakone poznega mehkega sloga. V slikarstvu bi lahko postavili temu toku ob stran freskante iz skupine Prilesje — Suha pri

Škofji Loki. Stilne pobudnike za to rezbarstvo moramo iskati v karnijski in preko te v tirolski plastiki brixenške predpacherjevske šole (prim. delo Lienharta iz Brixena!). Na Gorenjskem opazimo dve delavnici: rezbarja sopotniške Marije in — najbrž v Kranju — rezbarja Primskovske Marije. Delo prvega je seglo celo do okolice Litije (Sv. Jurij z Gabrske gore), dleto drugega pa se nam je doslej razkrilo samo v okolici Kranja.[24] Seveda pa furlanski elementi na Gorenjskem tudi v zadnji četrtini 15. stoletja še niso ponehali, kot kaže n. pr. kip sv. Tomaža iz istoimenske cerkve v Ratečah in tudi okoli srede 16. stoletja se kip sv. Janeza Krstnika v Komendi še podreja furlanskim ikonografskim vzorom.

Že dosedanje ugotovitve so nam delno osvetlile tudi geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Kranjskem. Zaradi osrednje geografske lege se je seveda moral tu izoblikovati tudi poseben umetnostni dialekt, ki pogosto prevzema inovacije od sosednjih dežela, toda te vplive severa in Mediterana lastni umetnostni volji ustrezno prikraja, kar velja posebno za kreativne vrhunce. Razumljivo je pa, da tudi nekdanje Kranjsko razpada v več umetnostnih poddialektov, ki dobivajo na Dolenjskem in Notranjskem, kot smo že videli, kraški, na zgornjem Gorenjskem koroški naglas itd. Glavni žarišči pa lahko domnevamo v Ljubljani in Škofji Loki, čeprav tudi druga mesta kot n. pr. Kranj, Kamnik, Radovljica vsaj občasno najbrž niso pogrešala lastnih delavnic. Za Tržič vemo, da je v njem bival okoli leta 1500 rezbar Ožbald, ki je izrezljal oltar za tolminske Volče.

Omenili smo že koroški in primorski import na gorenjska tla. Toda tudi iz bolj oddaljenih središč so v poznem srednjem veku zašle nekatere plastike v gorenjski prostor, tako n. pr. relief sv. Miklavža iz nasledstva salzburškega mojstra Hansa Valkenauerja v Radovljico; prav tako salzburški se nam zdi relief Najdenja sv. križa v Crngrobu iz časa okoli 1490.

Okoli srede 15. stoletja se je usidrala močna kiparska delavnica v Ljubljani, ki je po posredovanju stiškega samostana — in morda tudi Turjačanov — zalagala s svojimi, povečini kamnitnimi plastikami v prvi vrsti Dolenjsko (več kipov iz okolice Stične, Novo mesto, Kamen vrh itd.), zašla preko Barja (Matena, Strahomer, Notranje gorice, Iška vas) na Notranjsko (Preserje) in v Rovte (Sv. Trije kralji, Petkovec), segla na Kras (Vreme), v Brkine (Švarcenek) in celo v Istro (Sv. Primož pri Završju), prodrla pa je tudi na Gorenjsko (Javorje nad Poljansko dolino, Voklo, Sv. Primož nad Kamnikom, Gozd nad Tržičem, Repnje itd.) in tod tekmovala z lokalnimi rezbarskimi delavnicami. Tako si je Ljubljana prvič osvojila umetnostno ozemlje, ki je zavzemalo skoraj vso staro politično upravno področje Kranjske. Pri tej delavnici opažamo izrazit konservativni idealizem (kraško-) tektonsko zreduciranih tradicij severnega mehkega sloga, ki prehaja v pomočniških delih že v izrazit manierizem, ob katerem se dokaj močno uveljavlja tudi beneški akcent. V slikarstvu bi lahko tej delavnici postavili ob stran podobno ubrano delo Janeza Ljubljanskega. Ni izključeno, da je bil eden glavnih nosilcev te delavnice ali vsaj njen zadnji poganjek tudi Janez Lipec, avtor kipov Adama in Eve na starem ljubljanskem rotovžu iz časa okoli leta 1484.[25]

V zadnji četrtini 15. stoletja pa je v Škofji Loki dozorela delavnica mojstra Jakoba (Schnitzerja), ki je ugasnila okoli leta 1517. Jakob je bil eklektično ubran podobar, ki je vneto sprejemal vse nove stilne pobude iz širše in daljne okolice, posebno pa je zajemal iz koroške (šentvidske) kiparske zakladnice in ikonografsko iz grafičnih listov Mojstra E. S. Tako se je iz togega začetnega manierista razvil v najdoslednejšega kranjskega poznogotskega »barokista« in — če mu smemo pripisati tudi Filipovo ploščo na loški kašči ter Schwarzev epitaf v Stari Loki — celo v renesancista. Njegovo dleto obvladuje skoraj vse Gorenjsko do Jesenic (Marijin kip v muzeju), do Kamnika (dva kipa v Zakalu), do Srednje vasi pri Kranju (tri plastike v Narodni galeriji) in celo onkraj Ljubljanskega Barja najdemo njegov oltar v cerkvi na Visokem pod Kureščkom. Jakob je tudi eden redkih kranjskih mojstrov, ki je dobil štajersko naročilo — Križanega za Svetino nad Celjem (ob koncu 15. stoletja). Vprašanje je celo, če ni njegov tudi kip Boga Očeta v furlanskem Prato Carnico.[26]

Toda še neka skupina plastik povezuje v prvi četrtini 16. stoletja Gorenjsko in Štajersko: kazno je, da so istega — ljubljanskega ? — dela reliefi na prižnici pri Sv. Joštu nad Dreto pri Gornjem gradu, (ukradena) Marija z Golc nad Laškim in Marija z Visokega pri Kranju.

Svojevrstno in zelo pomembno kiparsko manifestacijo pa pomeni gorenjsko-goriška skupina kamnoseškega okrasja, ki ima svoje glavno žarišče na Gorenjskem, kjer je zaživelo iz simbioze severnega arhitekturnega koncepta zvezdnatega oboka in iz bližnje kraške kamnoseške tradicije. Do tega je v stikališču severnega in jugozahodnega kulturnega prostora prav lahko prišlo. Ta krasilni sistem kaže enako ikonografsko disciplineranost in jasnost kot dekorativno dozorelost ter je v tem podoben v istem prostoru zasidranemu principu poslikave prezbiterija, ki jo je zato dr. Stelè svoj čas imenoval kar »kranjski prezbiterij«.[27] V prvi vrsti moramo pri tem poudariti kranjsko-škofjeloško delavnico, ki je s figuralnimi sklepniki in konzolami bogato okrasila ladji kranjske in škofjeloške župne cerkve (v tretji četrtini 15. stoletja), prezbiterij v Radovljici, cerkev na Malenskem Vrhu nad Poljansko dolino in na Primorskem prezbiterij sv. Urha v Tolminu, prezbiterij v Št. Vidu pri Vipavi ter cerkev na Slapu pri Vipavi, verjetno pa je izklesala tudi reliefe na gotskem znamenju v Volčah pri Tolminu.[28] Kamnoseška kvaliteta teh izdelkov je nadpovprečna, čeprav se, podobno kot ljubljanska kiparska delavnica, opira na zastarele vzore mehkega sloga. Na Loškem, Goriškem in v Beneški Sloveniji je nadaljeval s to tradicijo stavbar Andrej iz Loke s svojimi pomočniki,[29] v Kamniku pa je v zadnji tretjini 15. stoletja dozorela pod loškim vplivom neka lokalna delavnica, ki pa ni presegla ožjega geografskega okvira, le proti Novemu mestu je morda še segla. Glavni spomeniki so se ohranili pri Sv. Primožu nad Kamnikom (v ladji), na Malem gradu v Kamniku, na Beli pri Špitališu, v Utiku, na Kališču pri Kamniku itd.). Končno je degenerirala v rustificirani kamnoseški okras prezbiterija sv. Primoža, cerkva v Mostah pri Kamniku in v Radomljah.[30] Podoben razcvet te kamnoseške kulture nas pozdravi v dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja v prezbiteriju loške župne cerkve, pri

sv. Katarini v Srednji vasi pri Kranju, pri Sv. Filipu in Jakobu nad Poljansko dolino in v Marijinem sklepniku v crngrobskem prezbiteriju, ki ga lahko pripišemo že renesančno razpoloženemu mojstru, ki ga morda smemo enačiti z monogramistom H. R.[31]

Popolnoma kraške forme pa zadobi ta krasilna kultura na Krasu, Notranjskem in Dolenjskem. Njena ekspanzija sega prav do Čedada, kot pričajo fragmenti sklepnikov v tamošnjem muzeju, do Trsta (Marija Salvijska na Kontovelju) in v Istro do župne cerkve v Oprtlju. Na Štajerskem jo srečamo v kraški obleki v cerkvi sv. Mihaela v Radmirju pri Gornjem gradu, posebna varianta pa se po nedvomnim gorenjskem vzoru izoblikuje na Notranjskem in Dolenjskem v župni cerkvi v Cerknici, v Št. Rupertu, v popolnoma kamnoseških konzolah v okolici Turjaka (Šentjur, Železnica) itd. Posebna lokalna skupina se je izoblikovala v okolici Vrhnike, ki jo klasično zastopajo sklepniki v Žažarju ali na Pristavi pri Polhovem gradcu; zadnji imajo najbližje sorodstvo spet v okolici Škofje Loke na Križni gori in v Pevnem pri Crngrobu. Mogočno pa ta docela primorsko občutena varianta izzveni v štiridesetih letih 16. stoletja v kamnoseškem okrasu obokov in glavnega portala cerkve sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradcu. — S temi kamnoseškimi delavnicami, ki dopolnjujejo našo poznogotsko arhitekturo, je uresničila slovenska gotika svoj pravi »stil prostora«, v katerem se izraža zreli genius loci.

Bela krajina in Kočevska nam doslej še nista razkrili nobenih prič srednjeveške plastike.

Prav ob koncu našega srednjega veka, ki se konča nekako z nastopom protestantizma, pa srečamo na naših tleh ponovno velik kvalitetni vzpon, podoben tistemu v začetku 15. stoletja na Ptujski gori. In tudi tu gre za mojstra oziroma delavnico, ki je zašla k nam po posredovanju cerkvenega kneza, ljubljanskega škofa Krištofa Rauberja. Skupina škofovskih nagrobnikov (Rauberja, Kacianerja in njegovega brata Ivana Kacianerja) in iz dveh fragmentov sestavljeni Andrejev oltar iz leta 1527 v Gornjem gradu nam kaže obdonavske, kolikor ne kar augsburške stilne elemente, s katerimi doseže naša poznogotska ali bolje že kar renesančna plastika svoj zreli vrhunec. Odmev te delavnice je tudi kip neznanega svetnika iz Prapreč v Narodni galeriji in Vilandersov nagrobnik v Novem mestu.

Tako se geografska stratigrafija našega srednjeveškega kiparstva nakazuje kot zelo zgovoren preplet številnih domačih in tujih umetnostnih tokov in razpoloženj, katerih izraz se je najbolj izkristaliziral na osrednjih kranjskih tleh. Od tujih umetnostnih središč sredi 14. stoletja odmevajo na naših tleh mednarodni rottweilski in gmündski slog v različnih variacijah, okoli leta 1400 postparlerjevska umetnost Prage, v 15. stoletju posebno na Primorskem in Krasu daljni zvok Benetk in močnejši impulz Furlanije s Karnijo, medtem ko v začetku 16. stoletja prednjačijo tako na Gorenjskem kot v velikem delu Štajerske koroški stilni elementi, ki se jim kmalu vsepovsod pridružijo tudi inovacije donavskega sloga. Značilno je, da je bil delež Salzburga v 15. stoletju pri nas kaj majhen. Na splošno lahko rečemo, da je naša zemlja izoblikovala v svojih

preprostih mojstrih vrsto likovnih oblikovalcev, ki so zvesto prisluhnili njenemu izrazu, pa naj so bili etnično že slovenskega ali tujega rodu.

S tem pa zadobiva tudi naša srednjeveška plastika svoje posebno mesto v umetnostnem diagramu Srednje Evrope.

OPOMBE

[1] Ephemeridis Instituti archaeologici Bulgarici, vol. XVI, Serta Kazaroviana, Sofija 1950, str. 205 sq.

[2] J. Veider, Stara ljubljanska stolnica, Ljubljana 1947, str. 73 sq.

[3] Prim. G. Marchetti-G. Nicoletti, La sculptura lignea nel Friuli, Milano 1936, str. 45 sq.

[4] E. Cevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, ZUZ NV I, Ljubljana 1951, str. 86 sq.

[5] Isti, Dvoje zgodnjesrednjeveških upodobitev na slovenskih tleh, Arheološki vestnik III/2, Ljubljana 1952, str. 214 sq.

[6] F. Stelè, Predromanski ornament iz Slivnice, Razprave Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred, II, 1944, str. 347 sq.; E. Cevc, Predromanski pletenini iz Batuj, Arheološki vestnik I/1—2, Ljubljana 1950, str. 136 sq.

[7] K. Ginhart, Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, Carinthia I, 1942, str. 112 sq.

[8] K. Ginhart, Die romanische Bildhauerei in Österreich, v knjigi Die bildende Kunst in Österreich II, Baden bei Wien 1937, str. 92.

[9] E. Cevc, Mojster solčavske Marije, ZUZ NV III, 1953, str. 105 sq.

[10] Prim. W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1937. — A. Kutal, Le »belle« Pietà italiane, Estratto dal Bollettino dell'Istituto storico Cecoslovacco, II, Praga 1946.

[11] K. Garzarolli, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, str. 33 sq.

[12] E. Cevc, Parlerjanske maske v Ptuju in okolici, Ptujski zbornik 1953, str. 49 sq.

[13] L. Gerevich, Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg, Acta historiae artium II, Budapest 1954, str. 51 sq.

[14] Anđela Horvat, Skulptura Parlerovog kruga u zagrebačkoj katedrali; v tem zborniku str. 259—261.

[15] E. Cevc, Ob problemu Hansa iz Judenburga, Razprave Razreda za zgodovinske in družbene vede Slovenske akademije znanosti in umetnosti, II, 1953, str. 279; o kipih iz Pevnega in s Petelinjka posebej str. 317.

[16] O mojstru eggenberškega oltarja glej: K. Garzarolli, o. c., str. 72.

[17] C. Th. Müller, Zur monumentalen Salzburger Plastik des frühen fünfzehten Jahrhunderts, Zeitschrift des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, VI. Berlin 1939, str. 235 sq.

[18] F. Stelè, K stavbni zgodovini ptujskega dominikanskega samostana, ČZN XXVIII, Maribor 1933, str. 177 sq. — E. Cevc, Parlerjanske maske v Ptuju in okolici, o. c.

[19] G. Marchetti, L'autore del »Flügelaltar« di Pontebba, Ce fastu? XXX, Udine 1954, str. 108 sq.

[20] E. Cevc, Gotska plastika na Gorenjskem, katalog, Kranj 1958, str. 12 sq.

[21] K. Garzarolli, o. c., str. 55. — W. Körte, o. c., str. 39.

[22] G. Marchetti-G. Nicoletti, o. c., str. 32.

[23] Glej op. 10. Prim. tudi katalog: Mostra di crocifissi e di Pietà medioevali del Friuli, Udine 1958, posebno študijo G. Marchettija, La scultura medievale in Friuli, str. 38.

[24] E. Cevc, Sopotniški rezbar iz 15. stoletja, Loški razgledi II, 1955, str. 127 sq.

[25] Isti, Kipar Janez Lipec, Likovni svet, Ljubljana 1951, str. 201 sq.

[26] G. Marchetti-G. Nicoletti, o. c., tab. 41.
[27] F. Stelè, Monumenta artis Slovenicae I, Ljubljana 1935, str. 5.
[28] Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji, ZUZ XV, 1938, str. 21 sq.; E. Cevc, Umetnostni diagram gorenjske preteklosti, Gorenjska I, Kranj 1957, str. 15 sq.
[29] F. Stelè, Epigrafične drobtine — Stavbar Andrej iz Loke, ZUZ V, 1925, str. 47 sq.
[30] E. Cevc, Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika, Kamniški zbornik I., 1955, str. 111 sq.
[31] Isti, Kipar HR. Loški razgledi III, 1956, str. 161 sq.

Résumé

LA SITUATION GÉOGRAPHIQUE DE LA SCULPTURE MEDIÉVALE EN SLOVÉNIE

Dans son étude sur la situation géographique de la peinture gothique en Slovénie, parue en 1950, M. Fr. Stelè a souligné le caractère complexe de la situation géographique et etnique slovène au contacte de la Méditerrané (le Kras, la vallée de la Soča, le Frioul), des Alpes et de la Pannonie, et a fixé la place de l'art de la Slovénie dans la zone géographique et culturelle qui, partant de la Ligurie, va par les pentes méridionales des Alpes à travers la Suisse méridionale et le Tyrol méridional en Frioul avec la Carnie, embrasse la Carinthie et la Slovénie, l'Istrie orientale et centrale, une partie du Littoral croate et finit à l'Est du Quarnero. Nous pouvons appliquer ces résultats de l'étude de la peinture médiévale aussi à la sculpture médiévale en Slovénie. Pour elle aussi sont caractéristiques: le retard du style, le conservativisme, l'accueil éclectique des influences qu'elle adapte au style du genius loci et populi, de sorte qu'elle devient parfois déjà art populaire. Dans la sculpture médiévale en Slovénie, il n'y a pas de qualités extraordinaires, par suite de son sort historique, mais sa situation culturelle et géographique lui donne une place intéressante dans l'évolution de la sculpture en Europe Centrale.

Ici, également, il y a deux groupes: la sculpture liée à l'architecture et la sculpture libre. Seulement quelques autels sont conservés en totalité: deux autels en pierre à Ptujska gora, deux autels en bois à Kojsko et à Britof sur l'Idrija; des fragment d'autels à volets sont conservés à Gosteče, à Petelinjek, à Visoko pod Kureščkom, à Vrh nad Želimljem et à Sv. Janez v Bohinju. Les documents, cependent, nous disent que, en Slovénie aussi, l'autel à volets du type tyrolien a apparu et, probablement, également le polyptique du type vénitien-frioulien.

C'est seulement chez les commandes plus ambitieuses de la société féodale que nous rencontrons des oeuvres importées de l'étranger, mais, déjà au 15e siècle, apparaissent des groupes de sculptures indigènes.

L'époque préromane nous a légué des monuments de l'art populaire italo-carlovingien avec trois rubans entrelacés à Slivnica près de Maribor et à Batuje dans la vallée de la Vipava et ces monuments sont plus fréquants en Istrie (Trieste, Koper, Piran etc.) et en Carinthie. Pendant l'époque romane, nous y rencontrons les travaux de tailleurs de pierres de la Lombardie, p. e., dans la seconde moitié du 11e siècle, le portail de la chapelle Mali grad à Kamnik et, au 12e siècle, le relief du dragon au château de Cmurek. La statue de la Vierge

de Velesovo, du début du 13e siècle, montre des traces du style de la France (Auvergne) et de l'Italie septentrionale.

Des échos du style de la Porta della gloria à Santiago da Compostella se trouvent dans les oeuvres de l'atelier qui était, au milieu du 13e siècle, au service des bénédictins de Gornji grad (statue de la Vierge à Solčava, chapiteaux à Gornji grad), ensuite au service de l'ordre Teutonique (relief de la Vierge dans la chapelle de Krakovo à Ljubljana, l'ornement en pierre de l'église de l'ordre Teutonique à Ljubljana, l'ornement en pierre de l'église de Leech à Graz et le relief de la Vierge à Seckau). Avec ce groupe, au troisième quart du 13e siècle, apparaît déjà le style gothique.

À la fin de l'époque romane, les influences du Sud-ouest disparaissent. La statue de la Vierge à Šentpeter près de Celje (1320 env.) est déjà l'ourage d'un maître styrien qui rappelle la plastique en ivoire française.

Dans les villes du littoral istrien, au 14e siècle, l'influence vénitienne se fait fortement sentir — p. e. dans le sarcophage de St. Nazaire du milieu du 14e siècle dans la cathédrale de Koper. Influences de Venise et de l'Europe Centrale (Augsbourg) se rencontrent dans la statue en bois de St. Nicolas à Krestenica près de Kanal. Les échos de la sculpture du 14e siècle dans l'Europe Centrale (Rottweil, Augsbourg, Gmünd) se font valoir surtout en Styrie (statues de la Vierge à Zdole près de Kozje, à Sv. Lenart près de Kostrivnica, à Gornji Breg près de Ptuj, à Radlje sur la Drave), cependant, à cette époque nous ne pouvons pas encore parler d'un atelier local d'importance. Le type monumental de la Pietà est représenté par la statue à Breg près de Sevnica, datant du troisième quart du 14e siècle. En général, le style de la Styrie est plus progressif; dans les environs de Ptuj, nous rencontrons à la fin du 14e siècle aussi l'écho direct de l'école de Parler à Prague (masques à Hajdina, à Ptuj, à Ptujska gora). Cette influence de Parler atteint aussi Budapest et Zagreb; en Carniole, nous avons des masques dans l'église paroissiale à St. Rupert en Basse-Carniole et des consoles de l'église de la chartreuse de Pleterje.

Par l'influence de Prague, nous comprenons aussi mieux les trois sculptures de Velika Nedelja, spécialement l'ensemble des sculptures à Ptujska gora du début du 15e siècle, cependant, à Ptujska gora, on aperçoit aussi déjà l'influence du style styrien, mais sans liaison directe avec le Maître de Grosslobming. En général, le «style doux» est plus fort en Styrie qu'en Carniole. Nous pouvons assigner au cercle de Hans de Judenburg les statues de St. Oswald à Jezersko et de St. Georges à Weinberg en Carinthie et le maître autel de l'église paroissiale à Bozen exécuté après 1421, sous son influence modifiée par le Tyrol, mais les innovations du style styrien ont de leur côté exercé leur influence à l'Est, en Carinthie (p. e. l'autel de Wiener Neustadt dans la cathédrale de St. Etienne à Vienne) et en Haute Carniole (St. Jacques à Petelinjek, Ste. Catherine à Pevno près de Crngrob). Au début du 15e siècle, le style styrien a trouvé son expression la plus appropriée dans le «style doux», mais, bientôt, nous apercevons des innovations venant du Nord qui, à la fin du siècle, se terminent par les influences de l'«école danubienne», tandis que les éléments venant de la Souabe ne passent que bien affaiblis la frontière etnique slovène.

Au 15e siècle, en Slovénie aussi, se développe la différentiation de l'art, sourtout par les ateliers liés à des localités et des corporations.

Les premiers signes du baroque de la fin du gothique, dans le sens de l'expression de Jakob Kaschauer, montre la statue de la Vierge à Prepole na Dravskem polju, tandis que la St. Anne avec Vierge et Enfant (Semettertia) à Radgona et la Vierge à Rogaševci en Prekmurje (env. 1480) rappellent le style de la statue de la Vierge de l'autel d'Eggenberg. En dépit de la propriété féodale de Salzbourg, l'influence de l'art de Salzbourg en Slovénie est assez faible. Le groupe le plus important est formé par les épitaphes en marbre rouge de Salzbourg, à Ptuj et dans ses environs, dont le plus beau est celui du comte Frédéric de Ptuj, de 1439. Les masques de Parler d'env. 1400 ont leurs échos jusqu'au milieu du 15e siècle, dans l'ornement figural et architectural du cloître des dominicains et du baptistère de l'église prévôtale à Ptuj, ainsi que dans les consoles à Ste Barbe v Halozah et dans les consoles et clefs de voûte à Ste Barbe près de Konjice (env. 1432); ces dernières montrent déjà des traces du style méditerrané.

Le relief des Trois Mages à Mala Nedelja est apparanté à la Vierge au manteau à Strassgang, la statue de la Vierge à Nova cerkev près de Celje est en relation avec l'autel à St. Benedikten de 1518. La statue de la Vierge à Dornava et le Crucifiement à Orehovski vrh près de Radgona (début du 16e siècle) s'appuient sur les feuilles graphiques du Maître E. S. Au second quart du 16e siècle, un atelier (de Radgona?) auquel appartiennent plusieurs sculptures dans l'église des Trois Mages v Slovenskih goricah et la Ste Anne avec Vierge et Enfant (Semettertia) à Kremberg, montre déjà des traces de la renaissance.

Un dialecte particulier de l'art où se mêlent les accents de la Haute-Carniole, de la Styrie et, partiellement, même de la Carinthie, est représenté par les sculptures de la fin du gothique aux environs de Celje et de Konjice (Polzela, Ljubno près de Gornji grad, Strahice, Sv. Miklavž nad Cadranom etc.). L'importation de la Carinthie par la vallée de la Drave est parvenue jusqu'à Maribor (le relief de la Nativité dans l'église Marija na Kamnu près de Vuzenica, la Vierge assise dans la cathédrale à Maribor, le Crucifié à Ruše etc.). Et nous rencontrons encore plusieurs sculptures carinthiennes dans la vallée de la Mislinja (Troblje, Dolže etc.).

Au début du 16e siècle, les ateliers carinthiens de sculptures sont les plus importants dans les Alpes orientales. Il nous faut chercher leur origine probablement chez Lukas Tausman, le sculpteur encore un peu hypothétique de Villach, dont l'atelier a été transporté probablement à St. Veit an der Glan. Un atelier plus jeune à Villach (maître Heinrich?) est caractérisé par le style des plis parallèles, mais celui de St. Veit conserve la tradition du baroque de la fin du gothique avec quelques innovations de la Souabe et d'Augsbourg, et il atteint son apogée réaliste dans les reliefs de la légende de Ste Emma à Gurk. Entre ces deux courants se place l'atelier de Caspar de Friesach. Les sculptures de Carinthie s'exportent non seulement en Styrie, mais aussi dans le Frioul (Pontebba), dans le comté de Gorizia (l'autel de 1515 à Sv. Križ près de Kojsko, les statues à Marija Snežna près d'Avče), en Haute-Carniole (la Vierge à Stražišče près de Kranj, le relief de la rencontre de Joachim et Anna à Nemški Rovt — les deux oeuvres de Caspar de Friesach, St. Lambert à Lancovo près de Radovljica — oeuvre de l'atelier de St. Veit, deux reliefs à Zgornji Tuhinj — rappelant Lienhart Pambstel etc.), et vers le Nord même jusqu'à Vienne. En Haute-Carniole, le centre de l'importation de Carinthie est donc entre Radovljica et

Kranj, où nous rencontrons aussi à l'oeuvre plusieurs peintres à fresque (Bled, Selo près de Žirovnica, Tupaliče près de Kranj etc.).

Les différences régionales du style sont les plus fortes au Littoral. Elles sont visibles p. e. dans les statues de la Vierge du milieu et du troisième quart du 15e siècle à Kanalski Lom, à Kojsko, à Podpeč (Istrie), à Zanigrad etc. Les visages de ces statues sont réalistes et rustiques, sévères et durs. Les environs de Gorizia avec la vallée de la Vipava montrent des éléments du style du Frioul et — assimilés — du Tyrol (le Couronnement de la Vierge à Vitovlje). Les statues à Golo brdo et les reliefs à Kožbana suivent les principes de l'«école danubienne». Un second courant du style du Littoral parvient, à travers le Kras, en Basse-Carniole (la statue de la Vierge à Muljava, à Smolenja vas près de Novo mesto etc.), un troisième parvient, par Tolmin et Cerkno, en Haute-Carniole. Au type frioulien appartiennent les statues de la Vierge à Brdo près de Lukovica et à Rožnik près de Ljubljana, dans la seconde moitié du 15e siècle, cependant, les éléments assimilés du style du Frioul et du Tyrol (Brixen) apparaissent dans les ouvrages du Sculpteur en bois de la Vierge de Sopotnica et du Sculpteur en bois de la Vierge de Primskovo. Le premier a travaillé probablement à Škofja Loka, le second à Kranj. Au type frioulien appartiennent aussi la statue de St Thomas à Rateče et, déjà du milieu du 16e siècle, celle de St Jean Baptiste à Komenda près de Kamnik. Un dialecte particulier de l'art s'est developpé également en Carniole. Il assimile à son type les courants des styles venant et du Sud et du Nord. Ses centres principaux étaient probablement Ljubljana et Škofja Loka, peut-être aussi Kranj et Kamnik. En 1500 env. travaillait à Tržič le sculpteur Oswald, qui a exécuté l'autel pour Volče près de Tolmin. Au milieu du 15e siècle parvint à sa maturité l'atelier de sculptures important de Ljubljana, qui pourvoyait de ses sculptures (prépondéramment en pierre) surtout la Basse-Carniole (Novo mesto, les environs de Stična, Kamen vrh), le Barje (Matena, Strahomer, Notranje gorice, Iška vas), la Carniole Intérieure (Preserje, Petkovec, Sv. Trije kralji à Rovte), le Kras (Vreme, Švarcenek) et même l'Istrie (Sv. Primož près de Završje) et parvint même en Haute-Carniole (Javorje près de Poljane, Voklo, Sv. Primož près de Kamnik, Repnje etc.). Dans cet atelier, nous voyons un idéalisme conservatif prononcé, avec des traditions du «style doux» septentrional assimiliées par le Kras, fréquemment aussi des accents vénitiens. L'un de ses maîtres principaux était probablement Janez Lipec, l'auteur des statues d'Adam et d'Ève à la façade de l'ancien hôtel de ville de Ljubljana, de 1484 env.

Au dernier quart du 15e siècle, à Škofja Loka, vint à la maturité l'atelier du maître Jakob et travaillait jusqu'en 1517 env. Ce sculpteur assimila éclectiquement spécialement les idées du style carinthien, s'appuya souvent sur les feuilles graphiques du Maître E. S., devint le représentant le plus ferme du baroque carniolien de la fin du gothique et, s'il est l'auteur de la table de Philippe au grenier de Škofja Loka et de l'épitaphe de Schwarz à Stara Loka, même de la renaissance. Ses ouvrages se trouvent dans toute la Haute-Carniole jusqu'à Jesenice et Kamnik et même en Styrie (le Crucifié à Svetina près de Celje), probablement aussi au Frioul. Et il relie la Haute-Carniole à la Styrie aussi au premier quart du 16e siècle. Un groupe de sculptures en bois, la Vierge à Visoko près du Kranj, la Vierge de Golce près de Laško et les reliefs de la chaire à Sv. Jošt près de Gornji grad, proviennent peut-être de Ljubljana.

L'importation de Salzbourg est représentée, en 1500 env. par les reliefs de St. Nicolas à Radovljica et l'Invention de la Sainte Croix à Crngrob.

Un groupe très important de l'ornement en pierre figural, appartenant à la Haute-Carniole et aux environs de Gorizia, a son centre principal en Haute-Carniole. Il vit de la symbiose de la voûte à étoile septentrionale et de la tradition des tailleurs de pierre du Kras. L'atelier le plus important est celui de Kranj et Škofja Loka qui, au troisième quart du 15e siècle, a richement orné avec clefs de voûte et consoles les nefs des églises paroissiales à Kranj et à Škofja Loka, ainsi que les sanctuaires à Radovljica, Malenski vrh, Sv. Urh à Tolmin, Št. Vid près de Vipava et Slap près de Vipava. Ici aussi, nous rencontrons encore des traces du «style doux». Au territoire de Škofja Loka et de Gorizia ainsi que dans la Slovénie vénitienne, cette tradition fut continuée par l'architecte André de Loka; à Kamnik, cependant, au dernier tiers du 15e siècle, se développait un atelier local dont les oeuvres principales sont: la nef de Sv. Primož près de Kamnik, Mali grad à Kamnik, Bela près de Spitalič, Utik, Kališče etc. Ce qui lui suit est dégénéré en art rustique (le sanctuaire de Sv. Primož, Moste près de Kamnik, Radomlje etc.). L'auteur des clefs de voûte dans le sanctuaire de l'église paroissiale à Škofja Loka, à Sv. Filip in Jakob près de Poljane, à Srednja vas près de Kranj (Ste Catherine) etc. (1520—1530 env.), connu sous son monogramme H. R., montre déjà des traces de la renaissance. Sur le Kras, en Carniole Intérieure et en Basse-Carniole, le caractère de cet ornement devient rustique. Son territoire va jusqu'à Cividale, Trieste (Kontovelj) et Oprtalj en Istrie, en Styrie jusqu'à Radmirje près de Gornji grad. Une variété spéciale se développe, suivant le modèle de la Haute-Carniole, en Carniole Intérieure (Cerknica) et en Basse-Carniole (Št. Rupert). Aux environs de Vrhnika (Žažar, Pristava près de Polhov Gradec), nous rencontrons un groupe local dont l'influence embrasse, en partie, aussi la Haute-Carniole, les environs de Škofja Loka (Pevno, Križna gora). En 1540 env. cette variété du Kras se termine dans l'ornement en pierre de l'église St. Pierre à Dvor près de Polhov Gradec.

Dans ces ateliers de tailleurs de pierres, le gothique slovène a réalisé son propre «style de l'espace». En 1520 env., apparaît à Ljubljana un atelier, probablement invité par l'évêque Christof Rauber, qui montre de fortes traces du debut de la renaissance d'Augsbourg et du «style danubien». Ses monuments principaux sont l'autel de St. André à Gornji grad, de 1527, et les épitaphes des évêques Rauber et Kacijanar ainsi que du général Jean Kacijanar. L'épitaphe de Vilanders, à Novo mesto, leur est apparenté.

La stratigraphie géographique de la sculpture médiévale en Slovénie nous montre l'entrelacement très visible de multiples courants d'art du pays et de l'étranger, qui ont trouvé leur synthèse la plus féconde au centre de la Slovénie. Des centres d'art à l'étranger, au milieu du 14e siècle, il y a des échos du style de Rottweil et de Gmünd en variétés diverses, en 1400 env., l'art de Parler à Prague, au 15e siècle, surtout au Littoral et au Kras de la Haute-Carniole, un écho faible venant de Venise et un autre, plus fort, venant du Frioul, au début du 16e siècle, cependant, prédominent, en Haute-Carniole et en Styrie, les éléments du style de Carinthie, auquels se joignent bientôt les innovations du «style danubien». L'influence de Salzbourg, en 15e siècle, est bien faible. En général, la terre slovène a formé des artisans solides, qui ont fidèlement reproduit l'expression du pays, s'ils étaient d'origine slovène ou étrangère.

O IMENIH IN OSEBAH NEKATERIH UMETNIKOV NA SLOVENSKEM V SREDNJEM VEKU

Milko Kos, Ljubljana

Jubilant, ki so mu posvečene naslednje strani, je za svojega skoraj pol stoletja trajajočega neumornega in nadvse plodnega znanstvenega delovanja krčil ledino na področju proučevanja naše srednjeveške likovne umetnosti. Pri tem je med drugim odkril in pojasnil številne podatke o imenih in osebah naših srednjeveških umetnostnih ustvarjalcev. Če sem se v naslednjem lotil zbrati iz arhivalnih virov nekatera doslej neznana ali pa malo znana imena slikarjev, podobarjev, stavbenikov itd. v našem srednjem veku, ali pa k že znanim imenom prispevati nekatere nove podatke, pa nekaj spregovoriti o družbenem položaju naših srednjeveških umetnikov, je vse to, priložnostno nabrano, spričo dela, ki ga je na tem področju proučevanja naše srednjeveške umetnosti opravil Francè Stelè, le skromen dodatek.

»Mihael po narodnosti Latin, po umetnosti pa stavbenik« (Michael, natione Latinus, arte vero cementarius), s temi besedami predstavlja stavbenika stiškega samostana v 12. stoletju neka listina ondotnega opata Aldepranda. Listino, ohranjeno v prepisu iz začetka 13. stoletja v nekdaj stiškem, danes rokopisu 688 (rec. 3263), fol. 183, Nacionalne biblioteke na Dunaju, je že pred dobrimi 150 leti objavil M. Denis,[1] vrsto prič iz nje pa H. J. Hermann leta 1926 v svojem opisu iluminiranih rokopisov v Avstriji.[2] Našim diplomatičnim zbornikom (Schumi, Gradivo za zgodovino Slovencev) tekst te v mnogem oziru zelo zanimive listine ni znan.

Na stavbenika Mihaela je sicer opozoril Wl. Milkowicz že leta 1889, vendar so o njem in listini, v kateri se omenja, zgodovinarji spregovorili nekoliko več šele v zadnjih desetletjih.[3] Povzamem naj glavne podatke, dodam pa nekatere popravke in dostavke. Listino je izdal — kot povedano — stiški opat Aldeprand. Datiral sem jo med 1163 in 1184.[4] Leta 1163 je bil v Stični za opata še Vincenc, leta 1184 pa že Pero.[5] Vmes je po zabeležbah v starih stiških seznamih opatoval »Folkandus, imenovan tudi Alprandus«. Kot ti seznami, imel sem 1929 »Folkanda, imenovanega tudi Alpranda« za eno osebo z dvemi imeni. Danes pa menim, da gre za dve, kar pripušča tudi M. Mikuž in kar ima M. Grebenc za gotovo.[6] Ime Folkandus najdemo v nekdaj stiškem, danes kodeksu 630 (rec. 3256) Nacionalne biblioteke na Dunaju, ki ga je po zapisu na listu 62' naročil kratko pred svojo smrtjo napisati opat Folknandus (civis catholicus

Folknandus iam moriturus — hunc scribi librum communem iussit in usum).[7] Folknandu bi sledil opat Aldeprand, omenjen v naši listini, temu pa Pero, za katerega imamo prvi podatek iz leta 1184.[8] Menim, da moremo listino z omembo stavbenika Mihaela datirati okoli leta 1180. S takim datiranjem se skladajo kronološki podatki o stiškem odvetniku Albertu iz Višnje gore, omenjenem v tej listini, prvič pa v znanih virih leta 1177, in o pričah v tej listini, pa tudi z letnico smrti opata (Folknanda ?) — Aldepranda, sporočeno v starih stiških seznamih: 8. december 1180.[9]

Še nekaj kaže na dva opata v razdobju med opatoma Vincencom in Perom. Opat Aldeprand govori v svoji listini o »naših prednikih«. Če bi pred nekim opatom »Folkandom, imenovanim tudi Alprand«, bil dotlej v Stični samo eden, že omenjeni opat Vincenc, bi množina ne bila na mestu. Če pa zvrstimo pred Aldepranda še Vincenca in Folkanda pa »naši predniki« ni napak povedano.

To glede datiranja listine, ki omenja stavbenika Mihaela, po narodnosti Latina. Latin v naših krajih je v 12. stoletju Roman (Italijan, Francoz).[10] Ker je Stična kot samostanska ustanova, zlasti v svojih začetkih tesno povezana, neposredno in posredno, cerkveno-upravno in kulturno, s središči cistercijanskega reda v Franciji, menim da je domneva, naš Mihael je bil po rodu Francoz, dovolj utemeljena.[11] Po načinu izvrševanja svojega poklica spada Latin Mihael v vrsto iz tiste dobe znanih potujočih umetnikov in obrtnikov svetnega stanu, od katerih se je mnogoteri marsikje za stalno naselil.

Iz naše listine moremo sklepati, kdaj približno je stavbenik Mihael prišel v Stično in s svojim delom tamkaj začel. Listina bi bila — kot povedano — napisana in izdana okoli leta 1180. Takrat, pravi naš vir, je Mihael že dolgo časa služil samostanu s svojo umetnostjo, bil od prednikov opata Aldepranda nastanjen na stiško posest in prejel dom in zemljo. Oženil se je z nevoljnico stiškega odvetnika, višnjegorskega Alberta, Matildo po imenu in jo z lastnimi sredstvi od Alberta osvobodil, po nekaj letih pa na enak način tudi otroke, ki jih je z Matildo imel. Te pa tako, da jih je odvetnik Albert predal na oltar stiške cerkve; otroci pa naj počenši od takrat, ko bodo prišli v leta služnosti, plačujejo stiški cerkvi na leto po tri denarje. Če po vsem tem računamo, da se je to zgodilo pred služnostno dobo Mihaelovih otrok, postavim pred njihovim petnajstim ali dvajsetim letom, se je mogel Mihael oženiti nekako v razdobju 1160 do 1163, v Stično pa priti še pred letom 1160.[12]

Kakšen je bil po vsem povedanem socialen položaj stavbenika Mihaela, njegove žene in otrok?

Mihael je bil laik, po svojem rojstvu svoboden človek, je s svojim premoženjem svobodno razpolagal; njegova žena pa je bila nevoljnica (propria). Otroci iz takega socialno mešanega zakona so sledili stanu socialno nižje stoječega zakonca, bili torej v našem primeru po materi nevoljniki. Z »osvoboditvijo«, s tem da so bili darovani na oltar cerkve in ji v znamenje »osvoboditve« morali plačevati majhen davek ali »cenzus«, so postali tako imenovani cenzuali, kar je zanje pomenjalo socialen dvig, zlasti razrešitev povezanosti na grudo.

Stanu in položaju stavbenika Mihaela podoben je položaj stiškega rezbarja (incisor) Ruperta, ki je živel za časa Sofije, hčerke omenjenega Alberta Višnjegorskega, in ki je tudi vzel za ženo eno nevoljnic Višnjegorskih, Engelburgo po imenu.[13] Sofija Višnjegorska je Engelburgo osvobodila in določila naj postanejo otroci iz tega zakona stiški cenzuali od takrat dalje, ko bodo postali godni za možitev ali ženitev.[14]

Izvor, poklic, družbeni in materialni položaj stavbenika Mihaela in rezbarja Ruperta v Stični se dá primerjati oziroma je enak izvoru, poklicu in položaju marsikaterih stavbenikov in slikarjev, ki jih iz Mihaelove in Rupertove dobe poznamo po imenu in so bili doma v krajih nam sosednjih, kjer so bile družbene in kulturne razmere take ali podobne kot pri nas.

Mihael je bil Roman, prišel je v Stično iz daljnih pokrajin. Po socialnem položaju, poklicu in izvoru iz tujih krajev mu je enak stavbenik (cementarius) Weciletti iz Italije, ki se okoli 1185 omenja v neki listini samostana Admont na Zgornjem Štajerskem.[15] Bil je svoboden človek (liber homo), prav tako kot naša stiška Mihael in Rupert, in spada v vrsto onočasnih potujočih umetnikov kot naš Mihael.

Iz dobe stiškega stavbenika Mihaela in rezbarja Ruperta se v 12. in začetku 13. stoletja omenjajo v listinah cerkva (Salzburg, Brixen, Freising), ki so imele bogato posest tudi na slovenskih tleh, številni stavbeniki (cementarius) in slikarji (pictor).[16] Podrobneje jih ne bom našteval. Navajam le tiste, ki so bili zaposleni in se omenjajo v listinskem gradivu iz tega časa v območju cerkve na Krki (Gurk) na Koroškem pa samostanov v Admontu na Zgornjem Štajerskem in v Št. Pavlu na Koroškem.

Šteli so jih med člane cerkvene družine (familia), prav kakor naša Mihaela in Ruperta.[17] V listinah so našteti v vrstah prič, četudi navadno na zadnjih mestih, največkrat za ministeriali in med raznimi obrtniki.[18] Mihael v Stični je imel od samostana dom in zemljo. Slikar Henrik na koroški Krki ima od cerkve fevde, kmetije, dvor, vrt, zemljo in nevoljnike; stavbenik Eberhard prav tam dvor.[19] Nekateri teh slikarjev in stavbenikov so se družbeno visoko povzpeli. Slikar Henrik na Krki se v vrsti prič našteva včasih celo pred ministeriali in vitezi. Za ženo je vzel ministerialko in s svojim denarjem kupuje od krških ministerialov fevdno posest.[20] Imenovan je celo »gospod« (dominus), njegova žena je pa »častita gospa« (honorabilis domina) oziroma »plemiška žena« (nobilis mulier).[21]

Po navedenem se dá izvor, družbeni in materialni položaj pa zaposlitev stiških Mihaela in Ruperta primerjati in vskladiti s tem, kar vemo iz njunih časov o slikarjih in stavbenikih v nam sosednjih deželah, kjer so bile razmere podobne našim in kjer je bilo tedaj — enako kot v Stični — stavbeno in vobče umetnostno delovanje zelo živo. Zlasti na koroški Krki in v štajerskem Admontu je živahna stavbena in umetnostna dejavnost prav ob istem času kot v Stični zaposlovala osebe, ki jih moramo šteti med vidne umetnostne ustvarjalce.

Poleg pripadnikov laiškega stanu, kot sta bila v Stični v drugi polovici 12. in v prvi 13. stoletja stavbenik Mihael in rezbar Rupert, je med ustvarjalce na področju umetnosti šteti tudi redovnike, ki so v samo-

stanskih skriptorijih in iluminatorskih delavnicah pisali z inicialkami ter z miniaturami vobče okraševali rokopise. Po imenu jih poznamo le malo. Iz Stične, v dobi ko je tamkaj živel in deloval stavbenik Mihael, vemo za dva, ki verjetno nista knjige samo pisala, marveč jih tudi okraševala: redovnika Bernard in Nikolaj.[22]

Od 13. stoletja dalje pa se uvršča med umetnostne ustvarjalce v čimdalje večjemu številu nov element: slikarji, rezbarji in drugi, ki prebivajo v mestih in so meščani laiškega stanu. S tem pa ni rečeno, da ni bilo več v cerkvenih krogih in za duhovske naročnike delujočih umetnikov. Vendar — dočim je pisar in verjetno tudi iluminator rokopisa Avguštinovega dela »O državi božji«, nastalega leta 1347 v samostanu Bistri, še redovnik Nikolaj po imenu, krasi rokopis Gregorijevih Moralij, napisan l. 1410 po naročilu župnika v Kranju, že poklicni slikar miniatur.[23]

Do malega skoraj vsa znana imena umetnostnih ustvarjalcev pri nas v 14., 15. in v prvi polovici 16. stoletja (do tega časovnega razdobja gre naš pregled) pa potekajo in so v zvezi z mesti. Ta segajo pri nas po svojem nastanku povečini v 13. stoletje. Kmalu po preteku tega naletimo že na prve podatke o umetnikih tudi v naših mestih. Pripomniti pa je, da ni moral vsak v mestih omenjeni slikar, rezbar ali podobno biti res pravi umetnik v teh strokah. Kot slikar je mogel biti označen tudi sobni, zidni ali fasadni slikar, pa tudi pleskar in belilec (tüncher). Večkrat je slikar hkrati tudi rezbar, stavbenik ali steklar, zlasti tak za okna s steklom v barvah.

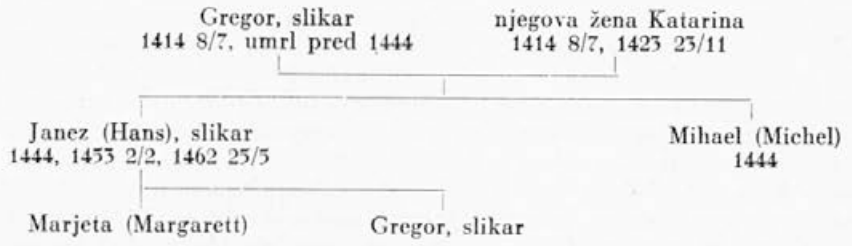
Najstarejši znani podatki o slikarjih in rezbarjih v naših mestih so iz *Ljubljane*. Kar se časa tiče, Ljubljana glede tega ne zaostaja za mnogimi mesti na Nemškem, kjer se prvi slikarji po imenu tudi omenjajo v glavnem šele okoli leta 1300.[24] Gospodarski procvit in čimdalje večja avtonomija mest v 14. stoletju je mogla pripomoči umetniku do zaposlitve in zaslužka v večjem obsegu.[25]

Znan in že objavljen je podatek o Filipu, rezbarju v Ljubljani iz leta 1307 (Philip der snitzer).[26] Filipov sodobnik v Ljubljani je slikar Weriant, ki se kot priča navaja v neki listini iz leta 1306 (Weriant der maler).[27] Ali je neki Weriant, ki je bil ljubljanski meščan in se kot priča, vendar brez vsakega priimka, omenja v neki listini iz leta 1305, tudi ta slikar Weriant, je težko reči, kajti ob istem času je živel v Ljubljani še en Weriant, ki so mu dejali »Oglejec« (Weriant der Agleger).[28]

V petnajstem stoletju je bilo gotsko stensko slikarstvo pri nas na višku svojega razvoja. Osebi in delu enega najpomembnejših njegovih ustvarjalcev, slikarju Janezu, meščanu ljubljanskemu, sinu beljaškega meščana Friderika, je Francè Stelè posvetil nekaj svojih razprav.[29] Ob istem času kot Janez Ljubljanski je živela v Ljubljani meščanska rodbina, ki ji pripadajo kar trije slikarji, oče Gregor, sin Janez (Hans) in tega sin Gregor. Janez Gregorjev sin se v virih omenja prav ob istem času in letih (1444, 1453, 1462), ko je njegov soimenjak Janez Friderikov sin slikal in datiral svoje stenske slike na Visokem pod Kureščkom (1443), Muljavi (1456) in Kamenem Vrhu pri Ambrusu (1459). Blizu je domneva, da je slikar Janez Gregorjev sin mogel pripadati krogu sli-

karja Janeza Friderikovega sina, o katerem se sodi, da je imel delavnico večjega vpliva.[30]

Imena članov ljubljanske meščanske rodbine, ki ji je pripadal slikar Janez, Gregorjev sin, so razvidna iz razpredelnice, sestavljene po doslej neobjavljenih ali malo znanih podatkih.



Katarina, žena slikarja Gregorja, meščana ljubljanskega, prejme desetino v Gradišču pred ljubljanskim mestom (Kathrein, Gregoren des maler, purger zw Laybach wirttin ... in dem Purkstal vor der stat zw Laybach).[31] Leta 1423 (nov. 23) se omenja njiva Katarine »slikarice« (Kathrein der malerin) pred mestom.[32]

Slikar Janez (Hans maler, Hanns der maler), sin rajnkega Gregorja slikarja, meščana v Ljubljani (Hanns weyllenndts Gregory des maller, burger zu Laybach). — Ima v fevd dvor v Šiški (Chewsch), ki ga je kupil od Jurija Lambergerja;[33] desetino pred mestom Ljubljano, ki jo je kupil od ranjkega Petra Orlinga, meščana ljubljanskega; desetino pred mestom Ljubljano pri gobavih (bei den sünder siechen), ki jo je kupil od Pavla Lustallerja; desetino v Gradišču pred mestom Ljubljano.[34] Tam ima 1462 tudi voštat (hofstette).[35]

Mihael, sin rajnkega Gregorja slikarja (Michel weilnt des Gregor maler sun zu Laybach). V fevd ima desetino pred mestom Ljubljano.[36]

Gregor, slikar in njegova sestra Marjeta, otroka rajnkega slikarja Janeza (Gregory maller vnnd Margrethen seiner schwester, vnnd Hansen des malers selligen khinder). Ima v fevd desetino.[36]

Marjeta, hči rajnkega slikarja Janeza v Ljubljani (Margaretten weillennd Hansen maller zu Laybach tochter).[37]

Kot kaplan pri cerkvici sv. Klemena in Fridolina na Bregu v Ljubljani se 1460 in 1478 omenja neki Paul Pildhawer. Ali pomenja priimek, da se je kaplan ukvarjal tudi s podobarstvom, ali pa je Pildhawer le zgolj od prednikov prevzeti priimek?[38]

Iz zapisnika bratovščine pri sv. Krištofu v Ljubljani vemo, da je bil najmanj med 1488 in 1514 član le-te slikar Erhart po imenu. Leta 1491 (avgust 27, september 2) pa se omenja »Erhard maler« (v treh listinah) kot član mestnega sveta ljubljanskega.[39] K tem že znanim in objavljenim podatkom naj še dodam, da je po vicedomskem urbarju iz leta 1496 imel »Erhartt maller« vrt »na Gorici« (am Puhell), kar ustreza približno okolišu, kjer stoji danes v Ljubljani frančiškanska cerkev.[40]

Končno naj iz Ljubljane navedem še arhivalne podatke za nekatere slikarje iz prve polovice 16. stoletja. — Andrej, slikar na Starem trgu

(Anndre maller am Altenmarcht).[41] — Krištof, slikar podob na listih in igralskih kartah (Cristoff brief maller).[41] — Mojster Marks, slikar (maister Marx maller, 1524).[42] — Že pa je znano ime slikarja Mathesa, ki je 1543 prejel izplačilo za slikanje križa v šentpetrski fari v Ljubljani.[43]

V srednjeveških listinah se v Ljubljani omenjajo večkrat mojstri-zidarji (murator, maurer). Ljubljansko meščanstvo in posest, ki so jo imeli in z njo razpolagali govori za domnevo, da je marsikateri iz njihovih vrst po svojem delu in položaju bil več od navadnega zidarskega mojstra in da ga je nemara šteti med mojstre-stavbenike. — Gersa, žena ljubljanskega meščana zidarja Bertolda (Bertholdus murator) je 1317 (oktober 6) prodala samostanu v Bistri dvor in vrt, ki je mejil na samostansko hišo v Ljubljani.[44] — Ljubljanski meščan mojster-zidar Walcher (mayster Walcher mawrer purger ze Laybach) je 1354 prodal Križniškemu redu njivo v Gradišču.[45] Ime kaže, da je bil Walcher po rodu Lah. — Iz Slap pri Ljubljani je neki leta 1402 omenjeni zidar Jurij (Görg der mawrer).[46] — Neki Jerne mawrer je 1436 meščan v Ljubljani.[47].

Poleg Ljubljane je bila v srednjem veku *Škofja Loka* zelo pomembno središče umetnostnega ustvarjanja na Slovenskem. Po Loki se imenujejo oziroma so v Loki delovali številni po imenu znani slikarji, rezbarji in stavbeniki. K že znanim naj dodam še nekaj novih, iz arhivalnih virov nabranih imen, ali pa k že znanim dodam nekatere nove podatke.

Neki mojster Hanns je v zadnjih letih 14. stoletja imel posla pri gradbi na grabnu v Loki. Prav ob istem času se omenja mojster-zidar Jakob (maister Jacob maurer) v računih urada Klevevž na Dolenjskem, ki je prav tako kot Loka pripadal gospostvu škofov iz bavarskega Freisinga.[48]

O slikarju Nikolaju (Niclas, Nicel, Nikl, Nikel), loškem meščanu, smo doslej vedeli, da je 1436 vdova Ana, tedaj žena loškega meščana Gašperja Ringkarja, podedovala od svojega rajnkega moža slikarja Nikolaja kmetijo imenovano »na Klinu« v Zgornji Besnici (danes kmetija »pri Klinarju«). Sredi 15. stoletja je imel to kmetijo od freisinškega škofa v fevd Nikolaj »maler«.[49] Dodati moremo, da je Nikolaj (Nikl maler burger ze Lack, Nikel maler, Nicel maler) imel 1421 v fevd tudi eno kmetijo v Stari Loki in od nje plačeval 48 šilingov.[50]

Sodobnik slikarja Nikolaja iz Loke je bil slikar Bolfgang, ki je leta 1453 poslikal v Crngrobu vzhodni del severne ladje cerkve in ga naša umetnostna zgodovina že ima v evidenci.[50a]

Mojster Lenart, slikar (mayster Lienhartt maller) je v Loki na gradu napravil dve novi »stekli« v kapeli (zwai new gleser in cappel), ostala tri pa popravil, zakar je po računu iz leta 1494 prejel 3 marke in 60 šilingov.[51] Prejkone gre za pet v barvanem steklu in podobah izdelanih oken gotskega prezbiterija, na pet stranic zidanega. Mojster Lenart v Loki je bil torej slikar-mojster v barvanem steklu, prav tako kot okoli leta 1517 v Loki omenjeni Jurij (Jorg maller oder glaser von Lackh).[52] Posel umetno slikanega steklarstva in slikarstva je zlasti v manjših mestih večkrat združen v eni osebi.[53]

Že iz 16. stoletja sta imeni dveh mojstrov-rezbarjev iz Loke. Sodobnik slikarja-steklarja Jurija je bil mojster Jakob, rezbar v Loki (meyster Jacob schnitzer von Lackh).[54] V Zasipu pri Bledu je pa 1552 napravil mojster-rezbar Janez (Hans) iz Loke (meister Hans schnitzer zw Laakh) tablo za oltar sv. Janeza v ondotni cerkvi, naslednjega leta pa je pozlatil razpelo.[55]

Z delom imenovanega mojstra Lenarta v kapeli na loškem gradu po računu iz leta 1494 je nemara v zvezi računski podatek iz istega leta, ki pravi, da je bilo s Hannsom Farmacherjem za vsoto 6 in pol mark pogojeno delo pri dveh oknih in obeh oltarjih.[56] Farmacher je bil loški domačin; priimek ima po kraju Forme blizu Loke; njegovo ime je najti tudi sicer v virih iz dobe okoli leta 1500.[57]

Iz stavbene stroke naj iz Loke in okolice v prvi polovici 16. stoletja navedem nekaj novih imen, nabranih iz arhivalnih virov, ki utrjujejo mnenje, da je bila Loka takrat pomembno središče in izhodišče našega stavbarstva. Mojster Matija zidar (maister Mathia mawrer) je leta 1509 obračunal svoje delo pri loški kašči.[58] Mojster Jakob Prenk, opekar (Jakob Prennk zieglmaister) je 1517 delal na loškem gradu.[59] Zidarja Pavel in Gal (Paul vnd Galle mawrer) sta bila 1526 zaposlena pri delu na »cvingerju« pri loškem grabnu.[60] Imenu Ločana stavbenika Jurka, ki je od 1521 do 1524 gradil prezbiterij cerkve v Crngrobu pri Loki in ki bo pač identičen z Jurkom Streitom Kranjcem, omenjenem med 1513 in 1524 v virih pri zidavi škofijskega dvorca v Zagrebu,[61] je dodati, da je mojster »Jurgko mawrer« opravljal 1513 dela na loškem gradu in pri tamošnjem stolpu.[62] Ime Jerneja Junaverja, ki je 1532 menda zidal prezbiterij župne cerkve v Škofji Loki, je pa v literaturi že znano.[63]

Ločani, umetniki in obrtniki, pa niso bili zaposleni le doma; odhajali so na delo in ustvarjali tudi izven Loke in njenega okoliša. Najbolj znana glede tega sta iz druge polovice 15. in prve 16. stoletja Ločana, stavbenik Andrej in slikar Jernej, ki sta delala v Furlaniji, Beneški Sloveniji, na Tolminskem in Kanalskem. Pravilna se mi zdi domneva, da je ondotno delo obeh mojstrov iz Loke pospeševal njun rojak Klemen, vikar v Šempetru Slovenov ob Nadiži.[64] Podatki, ki jih moremo sedaj črpati iz objave potopisov Pavla Santonina, kanclerja oglejskega patriarha, ki jo je oskrbel G. Vale, nam to domnevo utrjujejo.

Andrej iz Loke gradi v Furlaniji, Beneški Sloveniji in na Tolminskem.[65] V teh krajih mu je zelo verjetno posredoval delo ali ga pa tjakaj klical njegov ožji rojak Klemen Bernardov sin iz Loke, ki ga je 1480 (marec 7) imenoval čedadski kapitelj za vikarja v Šempetru Slovenov (prope Natisonem in Sclavonibus). Cerkve sv. Ivana v Čele (Landar) in v Briščah, kjer je 1477 gradil Andrej iz Loke, pa v Gorenjem Mrsinu, kjer je 1498 Andrej mogoče tudi gradil, so bile takrat podružnice fare pri Šempetru. Podružnica te je tudi sv. Kvirin pri Šempetru, ki je po arhitekturi sorodna stavbam, ki jih je stavil Andrej iz Loke, gradil pa je na njej 1493 mojster Martin Petr[ič ?].

Kljub temu, da je bil šempeterski vikar Klemen imenovan leta 1484 (september 18) tudi za župnika v Hočah pri Mariboru, ga je — kot se kaže — bolj kot Hoče privlačevala Beneška Slovenija. V letih 1485, 1486

in 1487 je Klemen vikar v Šempetru, hkrati pa župnik v Hočah. Ko se je škof Peter iz Caorle podal 1487 na vizitacijo v Savinjsko dolino in v štajersko Podravje ga je na potu spremljal med drugimi tudi šempeterski vikar in hočki župnik Klemen.[66] Od konca avgusta do konca oktobra 1492 je bil Klemen s koprskim škofom Jakobom Valaresso na vizitaciji na Tolminskem, Gorenjskem in Koroškem.[67] Za hočko faro je bil Klemen 1496 (julij 7) razrešen rezidenčne dolžnosti, če tamkaj nastavi namestnika. Leta 1498 (julij 31) je Klemen še župnik v Hočah, leta 1499 je pa omenjen kot tamošnji bivši župnik in vikar v Šempetru.[68]

S stavbenikom Andrejem iz Loke je bil Klemen iz Loke torej zelo verjetno v zvezi, zagotovo pa z drugim svojim ožjim rojakom, slikarjem Jernejem iz Loke.[69] Tudi ta je prihajal po svojem delu v bližino Klemenovo, na Tolminsko in Kanalsko. Beneška Slovenija in Tolminsko, kjer sta delovala oba umetnika iz Loke, Andrej stavbenik in Jernej slikar, sta spadali v cerkvenem oziru pod čedadski kapitelj, pod tega pa tudi fara Šempeter Slovenov, kjer je bil Klemen za vikarja. Med pričami v oporoki Ločana Klemena, vikarja v Šempetru Slovenov, umrlega 1531, je tudi Jernej slikar iz Loke (Bartholomaeus pictor de Loch).[70]

Loški mojstri-obrtniki so morali biti v 15. stoletju v Furlaniji na dobrem glasu. V Ogleju prebiva leta 1446 poleg mojstra-tesarja Štefana, Mihovega sina iz Ljubljane (Glubiglana) tudi mojster-tesar Janez (Johannes) Klemenov sin iz Loke (Loch).[71] V Vidmu (Udine) je leta 1479 načelnik slovenske bratovščine sv. Hieronima mojster-čevljar Jakob iz Loke (maistro Jachomo de Loch chaligero).[72] V krog takih mojstrov iz Slovenije, ki v 15. stoletju delajo izven svojega domačega kraja spada tudi Peter iz Ljubljane, v letih 1460—1492 skupno z Matejem iz Pulja graditelj cerkve Matere božje pri Čepiču v severni Istri.[73]

Od umetnikov, ki so nasprotno iz furlanskih krajev prihajali in delovali v slovenskem zaledju je iz časov Andreja in Jerneja iz Loke po imenu znan le eden: mojster Tomaž, slikar iz Čedada, ki je 1493 slikal v Marijini cerkvi v Kobaridu.[74]

Iz podatkov o slikarjih, rezbarjih in stavbenikih v naših mestih, ki smo jih, doslej neznane ali pa malo znane v tem donesku zbrali, in ki jim hočemo, tu na koncu našega razpravljanja pristaviti še nekatera naši umetnostni zgodovini sicer že znana imena, moremo razbrati tudi to in ono o njihovem družbenem položaju in o načinu njihove dejavnosti.

Mnogi med njimi so meščani in so kot taki označeni (burger, purger, civis, concivis). Uživajo tiste pravice in osebno svobodo, ki jo imajo sicer meščani v srednjeveških mestih. Slikar, rezbar ali stavbenik v mestih se sme in more svobodno posvečati svojemu poklicu. V mestih ga štejejo v stan obrtnikov-rokodelcev in navadno imenujejo mojstra. More biti član bratovščine ali ceha. Kateremu cehu so v naših srednjeveških mestih umetniki pripadali in koliko so vobče pripadali, ne vemo. Pač zaradi maloštevilnosti pri nas lastnega ceha niso imeli. Če pa so bili člani nekega ceha, pripadali so enemu v mestu obstoječih. Kot pri obrtnikih, združenih v cehih je celó pri umetnikih sin včasih sledil poklicu očeta. Sin Friderika, meščana in slikarja v Beljaku, je slikar in meščan Janez v Ljubljani. V 15. stoletju je živela v Ljubljani rodbina s slikarji kar v

treh generacijah: oče Gregor, sin Janez in tega sin Gregor. Umetniki so pa mogli svoj poklic v mestih izvrševati tudi »svobodno«, to je nepovezani s to ali ono cehovsko organizacijo. Verjetno je bilo takó pri nas, kjer je bilo umetnikov po številu malo, kjer so bila mesta majhna in v nekaterih cehov vobče ni bilo.

Slikarji so imeli svoj stanovski grb. Kaže na večjem ščitu tri manjše ščitke. Ta splošno veljavni stanovski grb slikarjev — trije manjši ščitki bele barve na rdečem polju večjega ščita — je upodobil slikar Janez Friderikov sin iz Ljubljane ob svoji lastni podobi, naslikani leta 1443 na fasadi cerkve na Visokem pod Kureščkom; slikar Janez Aquila iz Radgone pa ob svojih slikah iz leta 1378 v cerkvi v Veleméru na Madžarskem in iz leta 1392 v cerkvi v Martijancih v Prekmurju.[75]

Slikarji, rezbarji in stavbeniki-zidarji, ki so meščani, so nam po imenu znani iz Ljubljane, Loke, Kamnika[76] in Gorice.[77]

Navajajo se kot priče v listinah (rezbar Filip v Ljubljani, 1307; slikar Weriant v Ljubljani, 1306; slikar Frančišek v Gorici, 1387; slikar Jernej iz Loke, 1331).

Imajo, prejemajo, prodajajo ali kupujejo, sami ali pa njihovi zakoniti nasledniki, lastno ali fevdno imetje (Gersa vdova ljubljanskega stavbenika Bertolda, 1317; mojster-zidar Walcher v Ljubljani, 1354; slikar Nikolaj v Loki, 1421; Katarina, žena slikarja Gregorja iz Ljubljane, 1423; slikar Janez Gregorjev sin v Ljubljani, 1444, 1453, 1462; Mihael, sin slikarja Gregorja v Ljubljani, 1444; slikar Gregor in njegova sestra Marjeta v Ljubljani; slikar Erhart v Ljubljani, 1496; slikar Vid v Kamniku, 1516).

Zapuščajo svoje imetje v dedovanje (slikar Nikolaj v Loki, 1456).

Slikar — meščan Erhart v Ljubljani je leta 1491 član mestnega sveta.

Niso pa vsi umetniki, ki se v naših mestih omenjajo, bili domačini. Meščan in prebivalec mesta vobče se je mogel seliti iz kraja v kraj. Nekateri umetniki so prišli v naše kraje od drugod in so se v naših mestih za stalno ali pa tudi le mimogrede naselili. Andrej, ki je po sredi 15. stoletja slikal v Slovenjem Gradcu se imenuje po Ottingu, kar bo pač Oetting (danes Alt- in Neuötting) pri Mühldorfu na Bavarskem. Slikar Janez, sin slikarja Friderika iz Beljaka se še po naselitvi in pridobitvi meščanstva v Ljubljani imenuje sam, ko slika na Dolenjskem, »slikar iz Beljaka«.

OPOMBE

[1] Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis, II, 1, 611.

[2] Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Neue Folge 2 (1926), 297, n. 193.

[3] Die Klöster in Krain, Archiv für österreichische Geschichte 74 (1889), 297.

[4] Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo 10 (1929), 35.

[5] M. Mikuž, Vrsta stiških opatov (1941), 22, s podrobno dokumentacijo.

[6] P. Maurus Grebenc, Aus der Gründungsgeschichte von Sittich, Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux (1953), 142, 143.

[7] H. J. Hermann, Beschreibendes Verzeichnis, 287, 290. — Podoba opata Folknanda v moji Zgodovini Slovencev (1933), priloga XIII; (1955), str. 117.

[8] Gradivo za zgodovino Slovencev, IV, 691. — M. Mikuž, Vrsta stiških opatov, 23.

[9] Glasnik Muzejskega društva 10 (1929), 35. — M. Mikuž, Vrsta stiških opatov, 22. — M. Grebenc (Aus der Gründungsgeschichte von Sittich, 163) je mnenja, da je bila listina izstavljena kmalu po 1168; vendar me njegovi argumenti ne prepričujejo. Grebencu sledi M. Zadnikar (Varstvo spomenikov 5, 1953—1954, 84). — Že ko je bila ta razprava napisana je objavil Marijan Zadnikar svojo razpravo o romanski Stični, v kateri piše tudi o stavbeniku Mihaelu (Romanska Stična, Slov. akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgod. in družbene vede, Razprave IV/3, 1957, str. 13 dalje). Mihael je po rodu Francoz, doma morda iz Burgundije, in je posvetni mojster v službi cistercijanskega reda. V Stično naj bi bil prišel že kmalu po ustanovitvi samostana, svoje ondotno delo pa zaključil nekako leta 1156, nakar pa prejel omenjeno listino. Tekst te po dunajskem rokopisu Zadnikar v faksimilu tudi objavlja.

[10] M. Kos, Vlahi in vlaška imena med Slovenci, Glasnik Muzejskega društva 20 (1939), 228.

[11] V. Steska in F. Stelè v Slov. biografskem leksikonu I, 111. — M. Kos-F. Stelè, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, 10. — M. Grebenc, Aus der Gründungsgeschichte von Sittich, 142, 164 (Mihael je Francoz iz Burgundije).

[12] Drugačen kronološki red pri Grebencu (str. 163): Mihaelova ženitev, odkup otrok med 1156 in 1168; pridobitev hiše in zemlje okoli 1155/6, ko preneha njegovo stavbno delo v Stični.

[13] Incisor je tisti, ki reže ali zarezuje v les, kovino ali kamen, torej rezbar, podobar. — Mislim, da za anatoma ali obrezovalca trt, kar more incisor tudi pomenjati, tukaj ne gre.

[14] F. Schumi, Urkunden- und Regestenbuch... Krain, II, 11; Gradivo za zgod. Slovencev, V, 126. — Listino je datirati pred 28. julijem 1228, ko je v njej omenjeni Sofijin mož Henrik umrl. Sofija se v ohranjenih listinah omenja od leta 1211 dalje (Gradivo, V, 177), v naši listini o rezbarju Rupertu navedena priča Mainhart Chrimhilt (iz Šumberka) pa med 1223 in 1228 (Gradivo, V, 371, 482, 486, 487).

[15] J. Zahn, Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark, I, 642, n. 663.

[16] W. Hauthaler, Salzburger Urkundenbuch, I, 436, 449, 489, 534, 535, 678, 693. — O. Redlich, Acta Tirolensia, I (Die Traditionsbücher des Hochstifts Brixen), 139, n. 404. — Th. Bitterauf, Die Traditionen des Hochstifts Freising, II, 1442, 1581 h, 1759 b, 1768 a.

[17] Krka (A. Jaksch, Monumenta hist. ducatus Carinthiae, I, 363, n. 475). — Admont (Urkundenbuch... Steiermark, I, 279, n. 266; 409, n. 430).

[18] Stavbeniki (cementarius). *Krka (Gurk).* Gerold in njegov brat Wichram, 1140 (Mon. Car. I, 122, n. 109). — Reinboto 1192 (Mon. Car. I, 264, n. 354; 265, n. 355). — Meinhardus, Arnoldus, Pilgrimus, 1200 (Mon. Car. I, 282, n. 385). — Meinhardus, 1203 (Mon. Car. I, 289, n. 394). — Eberhardus, 1217 (Mon. Car. I, 355, n. 464). — *Admont.* Perhtolt, Prunger, Reginger, 1147 (Urkundenbuch... Steiermark, I, 279, n. 266). — Megingoz, ok. 1160 (401, n. 414). — Engilbertus, ok. 1160 (409, n. 430). — Eberhard, ok. 1160 (411, n. 435). — Wigant, Perhtolt, Gerhoh in še eden Perhtolt, ok. 1160 (415, n. 443). — Vlricus, ok. 1160 (418, n. 449). — *Št. Pavel.* Willehalmus, 1173—1180 (Mon. Car. III, 436, n. 1163). — Agneza, vdova koroškega vojvode Hermana (umrl 1181) ima svojega stavbenika Merte po imenu (Mon. Car. III, 390, 1038 II).

Slikarji (pictor). *Krka (Gurk).* Henrik (Hainricus, Heinricus), sin Sifrida, upravitelja za goste (magister hospitum), 1191 (Mon. Car. I, 263, n. 351 I), 1192 (264, n. 355), 1194 (267, n. 357), 1203 (289, n. 394), 1204 (299, n. 408), 1209 (325, n. 425), 1217 (353, 354, 355, n. 462, 463, 464), 1218 (362, 363, n. 474, 475), 1219 (372, n. 483), 1226 (386, n. 502), 1239 že mrtev (Mon. Car. II, 24, n. 558). — Hiltpoldus, 1209 (Mon. Car. I, 325, n. 425). — Dietricus, 1218 (362, 363, n. 474, 475). — Heinricus, sin Dietrikov, 1218 (363, n. 475). — Rudgerus, 1218 (363, n. 475).

[19] Mon. Car. I, 264, n. 355; 355, n. 463, 464; 362, n. 474; 386, n. 502.

[20] Mon. Car. I, 263, n. 351 I; 289, n. 394; 299, n. 408.

[21] Mon. Car. I, 353, 462; 362, n. 474; 363, n. 475; 386, n. 502; Mon. Car. II, 24, n. 558.

[22] M. Kos-F. Stelè, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, 7, 24. — Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae 1, 49. — H. J. Hermann, Beschreibendes Verzeichnis, 287, 290.

[23] M. Kos-F. Stelè, Srednjeveški rokopisi, 64, 149. — Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae 1, 50 in v J. Zontarjevi Zgodovini Kranja (1939), 142.

[24] K. Gatz, Das deutsche Maler-Handwerk zur Blütezeit der Zünfte, 80.

[25] Nekatera meni neznana imena slikarjev, rezbarjev in stavbenikov iz Ljubljane in Škofje Loke sta mi ljubeznivo sporočila znanstveni sodelavec dr. Pavle Blaznik in arhivar Božo Otorepec, kar pri posameznih imenih navajam in za kar se jima lepo zahvaljujem.

[26] 1307 junij 13 (F. Zwitter, Starejša kranjska mesta in meščanstvo, 68).

[27] Listina v arhivu Nemškega viteškega reda na Dunaju (1306 januar 6). Regest: Pettenegg, Urkunden des Deutsch Ordens — Centralarchives, n. 859. — Tekst sedaj tudi v Gradivu za zgodovino Ljubljane v srednjem veku (B. Otorepec), 1 (1956).

[28] 1305 maj 28 (F. Schumi, Archiv für Heimatkunde 2, 272). — Weriant der Agleger, 1309 febr. 2 (listina v Državnem arhivu na Dunaju; J. Zontar v Glasniku Muzejskega društva 13, 1932, 32, op. 20).

[29] Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae 1, zlasti str. 9 in str. 33 dalje (z literaturo).

[30] Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae 1, 10.

[31] Listina 1414 jul. 8, v Državnem arhivu na Dunaju. Listino objavlja sedaj B. Otorepec v gradivu za zgodovino Ljubljane.

[32] Listina v Škofijskem arhivu v Ljubljani (B. Otorepec).

[33] Fevdna knjiga Habsburžanov, 1444, kod. W 724, fol. 265, v Državnem arhivu na Dunaju.

[34] Fevdna knjiga Nikolaja Luegerja 1453, v prepisu iz leta 1546 v Državnem arhivu v Ljubljani (objavil A. Dimitz v Mittheilungen des Museal-Vereins für Krain 1, 1866, 248, 249). Napačna branja Dimitzova so popravljena.

[35] Listina v arhivu Nemškega viteškega reda na Dunaju, 1462 maj 25 (B. Otorepec).

[36] Fevdna knjiga kot pri opombi 33, fol. 233'.

[37] Fevdna knjiga Luegerjeva, kot pri opombi 34, str. 249.

[38] Listina 1460 (febr. 10) v Državnem arhivu na Dunaju. — 1478 (junij 5), J. Chmel, Monumenta Habsburgica I/2, 907.

[39] I. Vrhovnik v Zborniku za umetnostno zgodovino 2 (1922), 107. — G. Rant, Die Franziskaner der österreichischen Provinz (1908), 99, 111, 123.

[40] Urbar je v Državnem arhivu v Ljubljani.

[41] Knjiga dolžnikov in upnikov leta 1517 umrlega ljubljanskega trgovca Sigismunda Mospacherja (v Državnem arhivu v Ljubljani), fol. 115', 124' (B. Otorepec).

[42] Ljubljanski mestni sodni zapisniki I/1, fol. 92. (B. Otorepec).

[43] I. Vrhovnik v Zborniku za umetnostno zgodovino 2 (1922), 122.

[44] Mittheilungen des Musealvereins für Krain 13 (1900), 49.

[45] Listina 1354 (jan. 4) v Državnem arhivu v Ljubljani. — Regest v Mittheilungen des histor. Vereins für Krain 15 (1860), 98.

[46] Listina 1402 sept. 2, v Državnem arhivu v Ljubljani.

[47] Listina 1456 okt. 8, v Državnem arhivu v Ljubljani.

[48] München, Reichsarchiv, Hochstift Freising III, A/4, No. 69 (obračuni Loka in Klevevž, 1398).

[49] Listini 1456 febr. 7 in febr. 19, v Državnem arhivu v Ljubljani. — Fr. S. Pokorn, Besnica pri Kranju (1909), 136, 230, 231. — P. Blaznik, Zemljiška gospostva na besniškem ozemlju, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgod. in družbene vede, Razprave 2 (1953), 251.

[50] München, Reichsarchiv, Hochstift Freising III, A/3, No. 41 b, fol. 23, 24 (fevdna knjiga). — Loška fevdna knjiga v Državnem arhivu v Ljubljani, fol. 33. — P. Blaznik.

[50a] Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae 1, 41.

[51] München, Reichsarchiv, Freising, Hochstift, No. 518, fol. 9' (dohodki in izdatki loškega gospostva za leto 1494).

[52] Mospacherjeva knjiga dolžnikov in upnikov 1517, fol. 117' (glej op. 41). B. Otorepec. — E. Cevc, Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša, Loški razgledi 1 (1954), 72.

[53] K. Gatz, Das deutsche Maler-Handwerk zur Blütezeit der Zünfte, 66 dalje.

[54] Mospacherjeva knjiga dolžnikov in upnikov 1517 (glej op. 41), fol. 39', 40'. — B. Otorepec. — Jakobu, rezbarju iz Loke pripisuje E. Cevc (Loški razgledi 1, 1954, 70, in 2, 1955, 127) velik pomen in obsežno območje dela, ki po ohranjenih plastikah sega od Loke in njene okolice preko Gorenjske do okolice Celja; rezbar Jakob naj bi deloval v zadnji četrtini 15. in v prvih dveh desetletjih 16. stoletja.

[55] Urbar cerkve sv. Janeza v farnem arhivu v Zapisu, 1535—1725, fol. 10'.

[56] München, Reichsarchiv, Freising, Hochstift, No. 516, fol. 9[1] (dohodki in izdatki loškega gospostva za leto 1494): mitt den Hanns Farmacher gedingt dye zway fenster vnd payd altar mark VI+.

[57] Urbar loškega gospostva 1500, fol. 3, fol. 107, v Državnem arhivu v Münchenu.

[58] München, Kreisarchiv, Rep. 53, fasc. 295, n. 17 (P. Blaznik).

[59] Prav tam, n. 23 (P. Blaznik).

[60] Prav tam, n. 27 (P. Blaznik).

[61] V. Steska v Zborniku za umetnostno zgodovino 3 (1923), 3 (z literaturo).

[62] München, Kreisarchiv, Rep. 53, fasc. 295, n. 21 (P. Blaznik).

[63] Fr. Pokorn v Dom in svetu 7 (1894), 658. — Pomen Loke v stavbarstvu tega časa: Fr. Stelè v Zborniku za umetnostno zgodovino 15 (1938), 24.

[64] Fr. Stelè, Umetnost v Primorju (1940), 11.

[65] F. Stelè v Zborniku za umetnostno zgodovino 5 (1925), 47—49; 6 (1926), 149—156; 15 (1938), 24.

[66] G. Vale, Itinerario di Paolo Santonino, Studi e testi 103 (1943), 174, 175, 224, 241 in op. 4, 244, 248 op. 4. — G. Vale meni, da je bil Klemen pri vizitaciji tolmač za slovenski in nemški jezik.

[67] G. Vale, 90—92. — O tej vizitaciji tudi J. Gruden, Cerkvene razmere med Slovenci v petnajstem stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije (1908), 142 dalje.

[68] I. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant 1 (1875), 304, 305.

[69] O njem F. Stelè v Glasniku Muzejskega društva 4/6 (1924-25), 24—31 in E. Cevc v Loških razgledih 1 (1954), 70, 72.

[70] S. Rutar, Beneška Slovenija (1899), 33 (citat po Pagine Friulane VI, 133).

[71] Archeografo Triestino 17 (1891), 43.

[72] A. Urbanc, Slovenska bratovščina sv. Hieronima v Vidmu iz leta 1452 (1940), 4, 21, 23.

[73] Fr. Stelè, Umetnost v Primorju (1940), 10.

[74] G. Vale, Itinerario di Paolo Santonino, 176, op. 1.

[75] Fr. Stelè: Zbornik za umetnostno zgodovino 1 (1921), 10 in Monumenta artis slovenicae 1, 9, 13.

[76] Za Kamnik so bili že znani oziroma imamo ugotovljene nove podatke za slikarja-meščana Hansa, 1427 (B. Otorepec v Kamniškem zborniku, 1956, 78) in slikarja Vida, 1507, 1516, okoli 1517 (E. Cevc v Kamniškem zborniku, 1955, 123, 124).

[77] V Gorici se v 14. stoletju navajata slikarja: Nikolaj imenovan Besna (1366) in Frančišek (1387). (Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko 12, 1899, 43, 44).

Résumé

NOMS ET PERSONNES DE QUELQUES ARTISTES EN SLOVÉNIE EN MOYEN-ÂGE

L'étude nous fait connaître une série d'artistes du moyen-âge, connus en premier lieu par les documents; elle complète ces documents par des données sur leur activité, leur origine et leur situation sociale. Plus en détail, elle s'occupe de l'activité, de l'origine et de la situation sociale de l'architecte «Michael natione latinus» à Stična et de sa femme. Les nouvelles données confirment l'opinion qu'il était Français, et qu'il avait une tâche pas encore définie en détail dans la construction de l'église du couvent de Stična. Les autres données de l'étude se rapportent surtout à des artistes à Ljubljana et à Škofja Loka.

MAJSTOR IVAN IZ KASTVA I NJEGOVA SREDINA

Bilješke uz epigrafski materijal na zidnim slikarijama u Hrastovlju

Branko Fučić, Rijeka

Prije desetak godina moglo se je utvrditi, da se po svim zidovima i svodovima trobrodne romanične crkve sv. Trojstva u Hrastovlju, u slovenačkom dijelu Istre, prostiru kasnogotične zidne slikarije, pokrivene vapnenim premazom.

No tek nakon sistematskih restauratorskih radova, koje je u toku narednih godina proveo na objektu Zavod za spomeniško varstvo LRS, pokazao se na oslobođenim površinama ciklus slikarija u punoj svojoj preglednosti i tada se je moglo vidjeti, kako on cjelovitošću i rasponom svoga ikonografskog programa pretstavlja najbogatiju i najsačuvaniju cjelinu među istarskim oslikanim srednjevjekovnim prostorima.

Rastvorio se ciklus s prikazima Stvaranja svijeta, s biblijskom poviješću praotaca od Prvog grijeha do Kainova bratoubojstva, s likovima starozavjetnih proroka, s poviješću otkupljenja od prizora Navještenja preko velike kompozicije Poklonstva kraljeva do pasionskog ciklusa i do Uzašašća, s prikazom Bogorodičina krunjenja, sa serijom apostola i likovima lokalnih svetaca, s titularima crkve i njenih oltara pa do didaktičkih prikaza Kalendara i Plesa mrtvaca i do dekorativnih mrtvih priroda. Na ovom bogatom ikonografskom i likovnom organizmu, što je napučio nadsvođene prostore triju crkvenih lađa i njene tri apside, nabrojeno je stotinjak tematskih jedinica.

Na očišćenim slikarijama moglo se zapaziti, da je u izvođenju tako opsežna zadatka organizirano sudjelovalo više slikarskih ruku, no u cijelom kompleksu bila je osjetno vidljiva regionalna istarska umjetnička materija.

Bio je to upravo naš sadašnji svečar, prof. France Stelè, koji je više puta u razgovorima, na seminarima i konačno u svojim sintetskim prikazima[1] upozorio na konkretne regionalne izvore i pobude djela u Hrastovlju: na ikonografske i formalne uzore, koje je Hrastovlje crpalo iz djela južnotirolskog majstora u pazinskoj župnoj crkvi i nadasve na najužu vezu hrastovljanskih slikarija s djelom majstora Vincenta iz Kastva (u crkvi sv. Marije na Škrilinah kod Berma, 1474. god.), s djelom onog majstora Vincenta, koga je Stelè definirao kao centralnu ličnost u razvoju jedne regionalne kasnogotičke slikarske škole Istarskog poluotoka.

Suradujući na proučavanju ovog istaknutog istarskog spomenika, boravio sam u Hrastovlju kao gost ljubljanskog Zavoda za spomeniško varstvo LRS za vrijeme restauratorskih radova u ljetu 1958. i čitao na slikarijama epigrafiku sa zadatkom, da taj materijal prikupim kao dokumentaciju.

Sl. 130. Karta istarskih glagoljskih spomenika do XIV. stoljeća

Publiciranjem toga materijala pridružujem se proslavi sedamdesetgodišnjice učitelja i prijatelja iz Slovenije s osjećajem zadovoljstva, što se u ovim skromnim prilozima nalazi i jedna izravna potvrda njegovim stilskoanalitičkim zaključcima. To tim više, što je nalaz te potvrde rezultirao iz one prisne i neprestane slovenačko-hrvatske suradnje na istraživanju umjetničke baštine u Istri, kojoj je pokretačem i mentorom upravo France Stelè.

Riješen je, naime, u tom epigrafskom materijalu i onaj fragmentarni

i istrošeni natpis, što se duž cijelog sjevernog zida provlači u jednom retku ispod kompozicije Poklonstva triju kraljeva i na kome se nalazi bilingvistički tekst, pisan u svom prvom dijelu glagoljicom a u drugom, latinskom dijelu, goticom. Koliko sam ga po iole sačuvanim tragovima slova uspio rekonstruirati (vidi prilog 1. i sl. 132) i po smislu nadopuniti,

Sl. 131. Karta istarskih glagoljskih spomenika u XV. stoljeću

tekst bilježi da je djelo bilo svršeno na dan svete Margarete godine 1490., da ga je naručio Tomić Vrhović (zacijelo župnik u Kubedu, pod koji je Hrastovlje spadalo kao kapelanija) i da ga je izveo majstor Ivan iz Kastva:

(magister) IOHANNES DE KASTUA

Ustanovljeno je, dakle, ime vodećeg majstora hrastovljanskog ciklusa, ime majstora, koji ne samo karakterom svoga djela — kako je to bio

zaključio Stelè — nego i svojim domicilom govori o pripadnosti kastavskoj radionici majstora Vincenta, a po datumu na Vincentovom djelu u Bermu (1474.) i datumu na Ivanovom djelu u Hrastovlju (1490.) utvrđujemo sada i kronološke podatke o kontinuiranoj aktivnosti te domaće radionice na istarskom tlu u zadnoj četvrtini XV. stoljeća.

Nije od malog značaja da se na tom dvojezičnom natpisu javlja glagoljica. Kako ovdje, tako i na drugim nekim legendama u Hrastovlju nalazimo ovaj bilingvitet (prilozi 2., 3., 4.), a glagoljicu kao epigrafsko sredstvo, kojim su u ovoj crkvi bilježeni majstorski radovi, naći ćemo i na dva natpisa iz XV., dotično XVI. stoljeća. (Prilozi 14. i 32.)

Spomenuti natpis dao je sastaviti naručitelj slikarija, Tomić Vrhović, koji je bez sumnje bio jedan od onih glagoljaša, kojima prisutnost i kulturnu aktivnost — osobito tokom XV. stoljeća —, osjećamo u slavenskim župama koparskog zaledja.

Dostaje pogled na topografsku kartu istarskih glagoljskih spomenika, da se vidi, kako se iz početnog geografskog jezgra istarskog glagolizma, koje do XIV. stoljeća obuhvaća brdovite predjele srednje i istočne Istre (sl. 130), glagoljica širi u XV. stoljeću u smjeru sjeverozapada, u Koparštinu, u kraj gdje leži i Hrastovlje (sl. 131).

U tome kraju sačuvani spomenici bilježe prisutnost glagoljaša četrdesetih godina XV. stoljeća na grafitima u obližnjem Zanigradu,[3] šezdesetih godina u nedalekoj Sočergi (»pre Vid, farman«. Vidi bilješku 4.), tih istih godina u Kortama (»pop Jurko«) i u Gažonu, gdje glagoljaši naručuju od pučkog majstora Paškvala kamene kustodije za svoje crkve,[3] a u isto to vrijeme i u susjednoj Predloki, gdje za vrijeme »pre Mihela, plovana te crkve« — kako to bilježi glagoljski natpis na kamenu — lokalni majstori, Benko i Jakše iz Sočerge, grade god. 1461. crkvu sv. Ivana s velikim mrežoliko nadsvođenim svetištem i gdje majstor Benko iz Sočerge — prema drugom jednom glagoljskom natpisu — kleše god. 1466. figuralno ukrašenu kamenu kustodiju u istoj ovoj crkvi.[4] Bez predloška nekog popa glagoljaša iz ovoga kraja ne može se razumjeti ni postojanje glagoljskog natpisa iz osamdesetih godina XV. stoljeća na seljačkoj kući u Črnikalu,[5] a niti onaj glagoljski natpis na jednoj kući u Hrastovlju, što je — nažalost — bez traga razoren poslije II. rata, kao ni malo prije spomenute glagoljske natpise u samoj crkvi u Hrastovlju. Znamo konačno i za jednog od nedalekih Vrhovićevih pretšasnika u kubedskoj župi, za gospodina pre Matija, kubedskoga plovana, koji je god. 1463. naručio od istarskog glagoljaškog pisara, popa Petra Fraščića iz Lindara, glagoljski psaltir za svoju crkvu.[6]

U tom seljačkom slovenačkom zaledju, na domak evolvirane građanske i romanske sredine Kopra, naša pismenost XV., XVI. i XVII. stoljeća stoji gotovo isključivo u znaku slavenskog pisma. A takova kulturna situacija trajat će tu sve dok tokom XVII. stoljeća slavenski pop ne prihvati latinsko pismo, kojim će isprva pisati tekstove na materinjem jeziku (vidi priloge 22. i 38.), dok mu posttridentinsko školovanje konačno ne nametne talijanski ili latinski jezik obrazovanja i knjige. No kolika je u ovom koparskom kraju bila intenzivna i dugotrajna glagoljaška tradicija, najljepše možda govore izjave jednog koparskog biskupa,

Pavla Naldinija, kome se još oko god. 1705. nameće problem da u Kopru otvori sjemenište za uzgoj glagoljaškog klera svoje dieceze.[7]

Biskupu se je ovaj problem, zacijelo, nametao i zbog činjenice, što se je kroz cijeli ovaj višestoljetni period naš pop glagoljaš regrutirao sa sela i što je sticao svu svoju ograničenu naobrazbu u tom gotovo autarhijskom kulturnom krugu slavenskog ladanja, gdje je učio kao »žakan« kod pojedinog glagoljaškog svećenika na seoskoj župi i gdje je — konačno — i provodio sav svoj život i svu svoju aktivnost u tom istom seoskom krugu. Jedan natpis (prilog 14.) i neki grafiti (prilozi 20. i 25.) na hrastovljanskim zidnim slikarijama govore nam o tom seoskom školovanju, o prisutnosti glagoljaških žakana i u ovom kraju, a prezimena glagoljaša ili njihovi domicili, što ih čitamo na tim grafitima (prilozi 25., 27., 40., 41., 44. i 51.), pokazuju njihovo urođeno — slovenačko i hrvatsko-istarsko porijeklo. Tekstovi tih hrastovljanskih grafita, što su pisani čakavštinom, tim literarnim jezikom naše glagoljaške pismenosti i protkani ovdje živom slovenačkom lokalnom leksičkom materijom, pružaju nam mjestimice uz objektivne podatke lokalnih kronika, uz podatke o ekonomskim prilikama i životnim nedaćama i izvanredna, neposredna svjedočanstva o kulturnom profilu i mentalnom nastrojenju tih bradatih svećenika-pučana, u kojima knjiga nije promijenila pučku dušu. Tako se zrcali iz tih njihovih redaka i onaj naivni doživljajni kompleks gledaoca prema slici, u kome primitivna svijest afektivno reagira na sliku kao na primarnu, živu stvarnost (prilog 17.), a diše iz tih zapisa i sva rudimentarnost oporog seljačkog humora, koja izbija i kroz svećeničku haljinu (»vragu na rame!«, prilog 24.) i kojoj nikada nisu daleke vinske teme (prilozi 16., 24., 45.).

Taj jedri i sirovi pučki karakter, koji kraj knjiških liturgijskih citata (prilozi 38., 39.) izbija iz glagoljaševih zapisa na crkvenom zidu, čini nam se, da se na srodan način provlači i kroz kanonsku ikonografiju kastavčevih sakralnih slikarija na tom istom zidu.

I na tim slikarijama dolaze do izraza oni pučki elementi, koje zapažamo kako u razvoju istarskog zidnog slikarstva od druge polovice XV. stoljeća sve više sebi krče put u umjetnost — bilo u izrazu, bilo u tematskim sadržajima — da bi joj na kraju razvoja, u slijedećoj slikarskoj generaciji, obilježenoj pojavom meštra Antona s Padove,[8] dali posvemašnji pučki biljeg.

Ti pučki elementi u slikarstvu domaćeg majstora uvjetovani su socijalnom i geopolitičkom situacijom u kojoj se razvijaju i rade ti slikari.

U kulturnom životu male istarske pokrajine, koja kroz svu svoju prošlost nije imala jedan jedinstveni politički, ekonomski i duhovni centar, pa prema tome nije imala preduslove za razvoj jednog mjerodavnog umjetničkog centra, bilo je karakteristično, da je umjetničku produkciju preuzeo majstor iz rasijanih ladanjskih gradića i sa sela, majstor iz puka.

U tom ladanjskom ambientu, a u jednoj pokrajini, koja se je nalazila na geografskoj periferiji odlučujućih umjetničkih tokova, njegova se umjetnost orjentirala prvenstveno na uzore regionalnih vrela a s druge strane postajala je u takovoj sredini sve više pučkim izrazom, te je uz

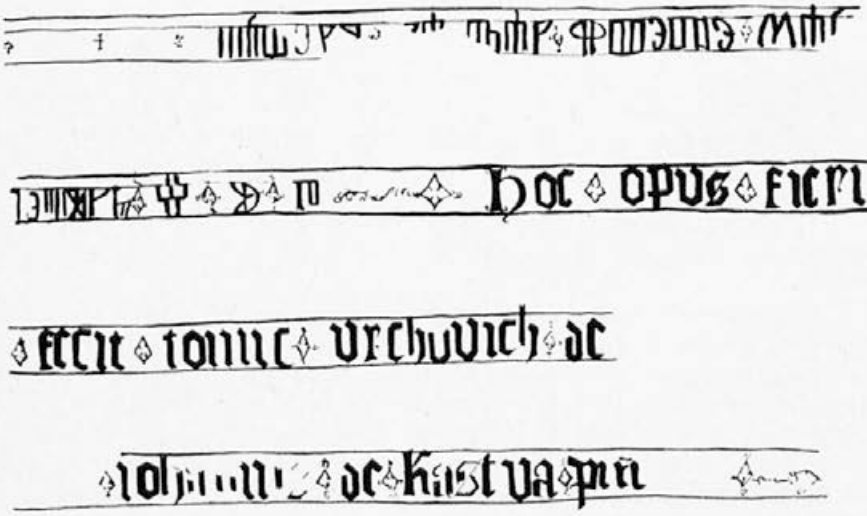
cijenu stilskokronoloških zakašnjenja, obrazovala u drugoj polovici XV. stoljeća vlastitu tradiciju.

Istarski glagoljaš stajao je blizu tog procesa. Na netom iznesenim primjerima zapazili smo ga kao naručitelja kodeksa, arhitekture, plastike i zidnih slikarija u ladanjskih majstora iz Lindara, Kastva i malene Sočerge. Iz istog glagoljaškog kruga — iz kruga glagoljaških popova u Bermu — iz koga je potekla god. 1474. narudžba majstoru Vincentu iz Kastva, dolazi i god. 1490. narudžba njegovoj radionici: iz kruga kubedskih i hrastovljanskih glagoljaša. A kasnije, godine 1529., 1533. i 1537. glagoljaši iz Draguća i Huma orjentirat će se svojim narudžbama opet na ladanjskog slikara, na meštra Antona s Padove.

Tako se na zidovima ovih srednjevjekovnih istarskih ladanjskih crkava susreću svjedočanstva i izrazi dvaju predstavnika jednog te istog ladanjskog ambienta, a to su domaći umjetnik-pučanin i domaći glagoljaš-pučanin. Jedan je predstavnik naše ladanjske umjetnosti, drugi je predstavnik naše ladanjske pismenosti. Rastući obojica iz iste sredine i oblikujući pod istim uvjetima svoje podudarne kulturne profile, ovi se pučki reprezentanti pojavljuju kao rezultat i izraz te iste sredine.

Prilozi

1. Natpis u jednom retku, oslikan crnom bojom na bijelom pojasu ispod kompozicije Poklonstva triju kraljeva duž cijelog sjevernog zida crkve sv. Trojstva u Hrastovlju. Prvi dio natpisa, pisan glagoljskim ustavom, izveden je prostoručno, kistom, dok je drugi dio natpisa, pisan latinski, gotičkim pismenima, izveden pomoću izrezane matrice.[9] Na sl. 132 donosimo precrt ostataka tog natpisa.



Sl. 132. Natpis ispod freske sv. Triju kraljeva u Hrastovlju

Početak glagoljskog teksta potpuno je izčeznuo, a vidljiv ostatak glagoljskog teksta prekinut je lakunom na mjestu, gdje je podloga oslikanog sloja bila mehanički uništena. Dopunjujući[10] taj tekst po smislu i analogijama, čitam ga ovako:

/ ..... to dêlo bê s / vršeno na dan svete mar / garete ..... / let g(ospod)n(i)h . č . u . p . (= 1490.) . hoc opus fieri fecit tomic vrchovich de / ..... magister / iohannes de kastua pi(n)xi[t]

Lakuna u sredini latinskog dijela teksta nastala je naknadnim probijanjem prozora u crkvenom zidu. U toj lakuni treba pretpostaviti domicil Tomića Vrhovića te njegovu funkciju, a ta je vjerovatno bila funkcija župnika u Kubedu, t. j. u centru župe, pod koju je potpadalo Hrastovlje kao kapelanija. U lakuni je također i slikareva titula: magister. Tomić je lično ime, deminutiv od Toma. U deminutivnoj formi ličnog imena često se potpisuju glagoljaši. Na primjer Barić, Franić, Jurić od Bartol, Frane, Juraj.

2. Izblijedjeli natpis, izvorno oslikan crnom bojom na bijelom svitku, što ga u ruci drži prorok Baruh. U sjevernoj crkvenoj ladji, u posljednjem polju nad kolonadom. Tekst je pisan matricom, gotičkim pismenima, latinski, a zatim prostoručno, kistom, glagoljskim ustavom:

baruc profeta baru profeta

Precrt tragova toga natpisa donosimo na sl. 133.

Sl. 133. Natpis proroka Baruha u Hrastovlju

3. Bilingvistički natpis kao pod br. 2 na bijelom svitku, što ga u ruci drži prorok Joel. U južnoj crkvenoj ladji, u četvrtom polju nad kolonadom. Latinski tekst, pisan gotičkim pismenima, matricom:

ioel profeta

Glagoljskim ustavom, prostoručno, kistom, zapisano je:

joel

Za glasovnu vrijednost *j* upotrebljen je glagoljski *djerv*.

4. Bilingvistični natpis kao pod br. 2. i 3. na bijelom svitku što ga u ruci drži kralj David. U južnoj crkvenoj ladji, u petom polju nad

kolonadom. Latinski tekst zamjetljiv je tek u neznatnim tragovima. Glagoljski tekst, pisan ustavom, prostoručno, kistom, jasan je i čitak:

david

Na ostalim prikazima starozavjetnih proroka, što se nižu u segmentnim poljima nad kolonadom, nema glagoljskih natpisa. No na bijelim svitcima, što ih u tim poljima drže proroci u ruci, nisu zabilježena njihova imena ni u latinskom, jedva vidljivom, tekstu, pa glagoljaš nije imao literarnog uporišta za identifikaciju pojedinog lika. Ti kratki latinski tekstovi bilježe početak citata iz djela pojedinog proroka ili aludiraju na određeni tekst, bilježeći njegovo poglavlje (n. pr.: cap.....).

5. Latinski natpis, pisan goticom, crnim slovima, matricom, na bijelom kružnom vijencu oko polja s prikazom mjeseca septembra. Šesto polje na svodu sjeverne ladje.

.....september.....

6. Latinski tekst kao pod br. 5. oko polja s prikazom mjeseca augusta. Sedmo polje na svodu sjeverne ladje.

.....habet dies triginta unum.....

7. Latinski natpis, goticom, izveden matricom, crnom bojom na bijelom pojasu ispod polja s prikazom Izgona iz zemaljskog raja. Na svodu srednje ladje.

[expulsi e par]adiso

8. Latinski natpis kao pod br. 7. ispod polja s prikazom rada Adama i Eve. Na svodu srednje ladje.

hic adam laborat

9. Latinski natpis kao pod br. 7. ispod polja s prikazom Kainova bratoubojstva. Na svodu srednje ladje.

interfecit abelem fratrem suum

10. Latinski natpis kao pod br. 7. na bijelom svitku, koji je ukomponiran u polje s prikazom Božjeg prokletstva nad Kainom.

...ubi est frater tuus nescio domine nun quid est sum iustus fratris mei

Na oslikanim poljima južne polovice svoda u srednjoj ladji, gdje je prikazano Stvaranje svijeta, zamjećuju se latinski natpisi u dva retka ispod pojedinog polja. Sadrže citate iz Geneze.

11. Latinski natpis, goticom, izveden pomoću matrice crnom bojom na bijelom svitku, koji je ukomponiran u oslikanom polju iznad glava sv. Triju kraljeva i sv. Kuzme i Damjana. U sjevernoj apsidi, gdje se je nekada nalazio oltar sv. Triju Kraljeva. (Vidi priloge 34. i 35.).

.....melchior caspar balthasar sanctus damianus

12. Latinski natpis kao pod br. 11. na bijelom svitku, ukomponiranom u polju s prikazom arhađela Gabrijela (Navještenje). Istočni zid sjeverne lađe, iznad apside.

ave [gratia plena dominus] tecum

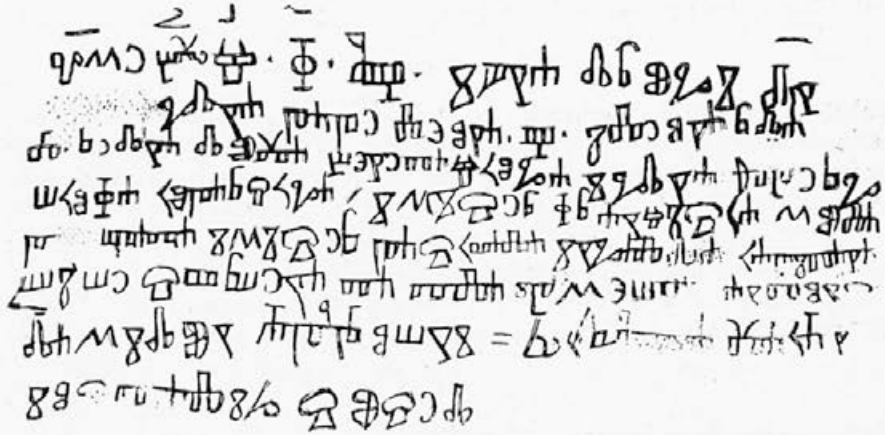
13. Latinski natpisi, goticom, nad likovima apostola u glavnoj apsidi:

s. petrus s. andreas s. iacob m(ajor) s. iohanes s. tadeus
s. iacob(us) minor s. filipus s. bartolomeus s. matheus
s. simon s. iudas s. mathias

13 a). Natpis pisan glagoljskim ustavom, izveden kistom, crnom bojom, nad likom sv. Lucije na južnom zidu:

s(veta) lu[cia]

14. Glagoljski natpis, datiran 2. VI. 1518., pisan poluustavom, izveden prostoručno kistom i crnom bojom u donjem pojasu južnog crkvenog zida ispod polja s prikazom Plesa mrtvaca. Visok 75 cm, dug 137 cm. Oštećen i izblijedio. Na sl. 154. donosimo mu precrt prema sačuvanim tragovima.



Sl. 154. Glagoljski natpis iz g. 1518 u crkvi u Hrastovlju

v (i)me b(o)že č. f. z. ï. (= 1518) iuna drugi d(a)n
[va vrime] g(ospo)d(i)na pape leona .ï. (= 10) i leonarda
lored(a)na duža benetačkoga i g(ospo)d(i)na z berg(ama)
škofa koparskoga i miser frančiska mula
p[ote]štata koparskoga i miser paskvala ingalda kapitana
biše svršena ta tla p[o] mešt[ri] antoni
damidun a po prošni redo[vnik] žakan
i ostalih sused

Mletački dužd Leonardo Loredan vlada od 1501 do 1521. »Gospodin z berg(ama)« je koparski biskup Bartolomej de Sonica (iz bergamske provincije), bivši prepošt u Bergamu, Francosco Mulo je mletački potestat u Kopru, a Pasquale Ingaldeo, pripadnik koparske patricijske obitelji, koji se ovdje javlja pod titulom »kapitana«, obnaša vjerovatno delegiranu funkciju koparskog gradskog vijeća prema slavenskom stanovništvu na koparskoj jurisdikciji (tako zvani »capitaneus Sclavorum«). Natpis bilježi da je u to vrijeme majstor Anton Damidun završio izradu novog pavimenta u crkvi. Taj se paviment u tragovima još vidi, na mjestu, gdje je prije restauratorskih radova stajao pokrajni oltar. Sastavljen od mase maltera, kamena i tučene opeke te polirane površine, taj paviment podsjeća na rimsku tehniku opus signinum. Majstorovo prezime »Damidun« pokazuje furlansko porijeklo njegove obitelji: da Medone, iz Medona u Furlaniji.

15. Zapisi, izvedeni kistom i crnom bojom na donjoj zoni sjevernog zida ispod Bogorodičina lika.

z (glagoljicom)
č. u. p. z. (= glagoljicom datum 1499)
1492 (datum arapskim brojkama)

16. Grafit u donjem desnom uglu polja s prikazom Šibanja. Zapadni zid. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća.

to pisa ki vo.....

Tekst je nedovršen. Vjerovatno ga treba popuniti stereotipnom humorističnom izrekom, čestom u naših glagoljaša: to pisa on ki voli vino nego vodu, ili slično. Slična se formulacija nalazi u Hrastovlju i na glagoljskom grafitu br. 24., a poznata je i iz zapisa u glagoljskim kodeksima.

17. Grafit koji se proteže od sredine polja Šibanja preko vertikalne bordure do sredine polja s prikazom Krista pred Pilatom. Zapadni zid. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća. Pisar grafita komentira scenu Šibanja pa lik sluge, koji bičuje Krista, označuje pogrdnim izrazom:

osal

Zatim ga tim istim izrazom apostrofira:

ne bij osle
tega sv(eto)ga mu
ža ki stvori nebo
i zemlu i vse stvari
ovega sveta i zna ti o
nebore dumae to stvorenie
tvoe i činiš stvari nemu takove

Riječ »dumaj« (= misao) u obliku substantiva, javlja se ovdje kao osamljeni termin u rječniku glagoljaša.

18. Grafit na ružičastoj podlozi naslikane arkade iznad lika sv. Apolonije. Južni zid, blizu južne apside, gdje se je nalazio oltar sv. Sebastijana, Fabijana i Roka. Glagoljska kurziva. God. 1561.

.č.f.m.a. (= 1561) to su maše oltara
svetega baština

19. Grafit na polju s prikazom Plesa mrtvaca, na pozadini okera, desno ispod plemićeva koljena. Južni zid. Latinski tekst, gotica. Godina 1516.

Hic fuit p(res)b(ite)r
Lucas tunc t(em)p(o)r(e) vicarius Lonch
q(ui) optime vixit ac curavit
sub an(n)o d(omi)ni 1516

»Lonch« je današnja Predloka u susjedstvu Hrastovlja.

20. Grafit na Plesu mrtvaca, na tamnoj pozadini desno od trgovčeve glave. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća.

se pisa žakan . . .

Nedovršen tekst.

21. Grafit na Plesu mrtvaca, desno od redovnika. Glagoljska kurziva. God. 1517.

č. f. ï. ž. na d(a)n s(veta)go nazaria
kada bi prnesen novi pram(e)nt

Nabavka crkvenog ruha (parament).

22. Grafit ispod grafita br. 21. Hrvatski tekst, latinicom. 28. XI. 1640.

ADI 28 9bro (= novembro) 1640
Kada Ja stah oudi ou(e) crekve
u sveti Troicij

Datacija je zabilježena prema talijanskoj formuli.

23. Grafit na Plesu mrtvaca, na tamnoj pozadini, lijevo od biskupa. Glagoljska kurziva. 30. V. 1614.

č. h. ï. g. (= 1614)
kada da sam
bil ê pop
pre mikumila
budaković
u hrastovla
dan maja
j (= 30)

Pop Mikula Budaković vjerovatno je Istranin iz Labinštine. Za stupanj njegove pismenosti karakterističan je grub, neispisan rukopis i reduplíciranje slogova.

24. Grafit na Plesu mrtvaca, na donjoj polovici crvene odjeće kardinala. Glagoljska kurziva. Datum: šezdesetih godina XVI. stoljeća.

č [f] m [....] (= 156?)
to p[i]sa ki v[o]li
pr(i) mizi sideć vino
piti nego kopati i ki voli
vino nego krop ki to pisa bog mu pomozi i sveta mariê amen
vsaki reci ki to štal bude bog mu
pomozi i cetera

Druga ruka pripisala je humoristički izvan retka:

vragu na rame

25. Grafit ispod grafita br. 24. Glagoljska kurziva XVI.—XVII. stoljeća.

... to pisa žuljan žakan

Žuljan — prema talijanskom Giuliano.

26. Grafit ispod grafita br. 25. Latinicom, talijanski.

ADi 23 Aprile 1632...
mocor jurisich
.....
.....

27. Grafit na Plesu mrtvaca, lijevo od kraljice, ispod savinutog mrtvačeva lakta. Glagoljska kurziva. God. 1570.

č. f. n. (= 1570) to pisa
pre anton svetina kada bih kapelan

Pop Svetina, rodom iz koparske okolice, gdje je to prezime često, bio je kapelan u Kubedu.

28. Grafit na Plesu mrtvaca. Proteže se lijevo od kraljice po okerom oslikanom tlu i po crvenoj haljini kraljičinoj. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća.

č. f. k. v. (= 1543) to pisah pre ivan

29. Grafit na Plesu mrtvaca, na tamnoj pozadini lijevo od kraljeve glave, na kraljevoj kosi i na hermelinskom plaštu. Posljednji redak siže i na tamnu pozadinu desno od kralja. Glagoljski poluustav. God. 1570.

va ime bože teciše
let go(spodni)h . č. f. n. (= 1570) da be
pše(nica) po star (? a ispod je pripisano: libar) l(i)b(a)r kʒ (= 48)
i biše unča kruha saka
za sold i biše velika kareštija

Ekonomski podaci o nerodnoj godini, o cijenama namirnica, o mjerama.

30. Grafiti na polju s oslikanim tekstom glagoljskog natpisa br. 14.

č k f (datum 1540 glagoljskim slovima)
č f (datum 1500 glagoljskim slovima)
1515 (datum arapskim brojkama)

31. Grafit u južnoj apsidi, lijevo, na dnu haljine sv. Roka. Talijanski tekst, latiničke majuskule. God. 1637.

NEL AN(N)O SIG(NO)re
1637 FU GAS
TALDO S(ER) MICHI
EL COCI
ANCICH FU FA
TA LA NOVA
PALA DI S(AN) SE
BASTIANO ET
S(AN) ROCO

Bilješka o nabavku nove oltarne slike (la nova pala), koja je bila postavljena na oltaru sv. Roka, Sebastijana i Fabijana u južnoj lađi. Ta bilješka i ta nabavka pokazuju novu (baroknu) koncepciju oblikovanja oltara, koja se ne zadovoljava starom zidnom slikarijom iz 1490. godine, što je na zidu apside, iza oltara, prikazivala ove svece.

32. Grafit na čeonoj plohi razdjelnog zida između srednje i južne apside, na liku sv. Stjepana. Talijanski latinička kurziva. God. 1633.

1633
ADi 15 Aprile
Maggio 16
Adi 28 Aprile
Adi 7 Mazo 1633
Adi 22 zugno
ADi 26 Luglio
ADi 2 (sette)brio Dito me[ssa] S. B.

Kronika o izgovorenim misama nekog svećenika.

33. Grafit u srednjoj apsidi, lijevo na odjeći sv. Petra. Latinička kurziva, talijanski. God. 1630.

1630
Ho V[oi] Viventi Ricordate del Flagiel
Del Malle Contagio [nel]la Cita giustinopolitan[a]
con Metta Del suo Distreto co(n) perdit[ion]
Di Molta giente
HO VOI VIVENTI
RICOr[da]ZION Del Del Flage [l....]
graue CONTAGIO COLLA CITA
IVSTINAPOLITANA CON M(EZZ)o
SVO Distreto

Zapis o pošasti kuge u Kopru i polovici njegova distrikta.

34. Grafit u donjem desnom uglu Poklonstva kraljeva, na sjevernom zidu, blizu sjeverne apside, u kojoj se je nalazio oltar Svetih triju kraljeva. Talijanski, latinička kurziva. 27. VI. 1633.

ADi 27 zugno 1633
Dicto messa su altar
della epifania

Bilješka o misi, koja se toga dana celebrirala na tom oltaru.

35. Grafit ispod grafita br. 34. Glagoljska kurziva. God. 1561.

č f m a (= 1561) to su maše oltara
trih krali

36. Grafit na sjevernom sektoru prvog stupa južne kolonade, 170 cm iznad tla.

Latinički monogram s križem: A F

37. Grafit ispod grafita br. 36. Latinski tekst. Humanistika XVI. st.

hic fiut p(res)b(ite)r joannes de germanis
filius.....
.....
fuit magnificus bolff
.....

38. Grafit ispod grafita br. 37. Hrvatski tekst, latinicom. 12. VI. 1683.

1683 Li 12
zugno
sueta TROiZA
jedini boze po
Milui nas

Datacija u talijanskoj formi. Citat iz litanija.

39. Grafit desno od grafita br. 38. Glagolijski poluustav. XVI. do XVII. stoljeće.

sveta troica
pomilui nas

40. Grafit ispod grafita br. 38., 146 cm iznad tla. Glagoljska kurziva. God. 1546.

č f k e (= 1546)
sie p(i)sa pop grg(u)r lužić..
čić iz kringe buduć
kapela[n] kubede pol

Nedovršen tekst popa Grgura iz Kringe u Istri u vrijeme kada je bio kapelan u Kubedu kod (pol) nezabilježenog župnika.

41. Grafit na sjevernozapadnom sektoru prvog stupa južne kolonade, 170 cm iznad tla. Glagoljska kurziva. God. 1546.

č f k e (= 1546)
sie pisa pop matei
škrpočić z lopara

Nije posve sigurno čitanje oznake domicila (»z lopara«). Jedan Lopar je na otoku Rabu, a drugi u koparskoj okolici, blizu Hrastovlja.

42. Grafit ispod grafita br. 41. Talijanski. 3. V. 1632.

ADi 3 Magio 1632
MOCOr Ghrasi
Ditto Messa Per la Scolla (della)
S(anti)s(i)m(a) Tri(nità)

Svećenik Grassi, Talijan po prezimenu, bilježi svoje krsno ime (Hermagora) u slavenskom obliku Mohor. Zabilježio je, da je celebrirao misu za bratovštinu sv. Trojstva. U obližnjem Zanigradu također mu ime nalazimo na grafitima.

43. Grafit ispod grafita br. 42. Talijanski.

ADi 11 April 1632
io HEMAGORa
ADi 22 febr(ua)rio
1639 fu sabb(at)o

44. Grafit na jugozapadnom sektoru prvog stupa južne kolonade, 170 cm iznad tla. Glagoljska kurziva. God. 1520.

č f i (= 1520) t mi....
m..k...
pisah ja pre
ivan(?) visintin rodom z l(a)b(i)na

Vrlo oštećen grafit.

45. Grafit ispod grafita br. 44. Glagoljska kurziva XVI. st.

gr m..... nemo e vino pit
s b

Pisac grafita je po svoj prilici iz Kastavštine ili liburnijske obale gdje u ekavskoj formi dolazi izraz »nemo« u smislu: ludo. (T. j.: ludo je vino piti.)

46. Grafit ispod grafita br. 45., 150 cm iznad tla. Glagoljska kurziva. 24. X. 1512.

.č.f.b.ï (= 1512) oktebra na s(ve)t(og)a martina d(a)n
to pisah ê pre m(i)kulaš budući
farman v to vreme

Sv. Martin, đakon i opat 24. X. Pop (pre) Mikulaš je župnik (farman) u Kubedu.

47. Grafit na istočnom sektoru drugog stupa južne kolonade, 170 cm iznad tla.

Crtež galije.

48. Grafit na južnom sektoru drugog stupa južne kolonade, 162 cm iznad tla. Njemački, goticom. 19. X. 1546.

M(illesim)o 19 october 1546
Ich bin auch hir gebesen
Hanns Seg

49. Grafit na jugozapadnom sektoru drugog stupa južne kolonade, 158 cm iznad tla. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća.

b(ož)e b(ož)e moi

50. Grafit na zapadnoj plohi kapitela drugog stupa južne kolonade, 193 cm iznad tla. Latinski, gotica. 3. II. 1494.

P(ater) B(er)na(r)din(us)
bulbich 1494
3 m(ensi)s Februari

Najraniji datirani grafit u crkvi.

51. Grafit na zapadnoj plohi kapitela drugog stupa južne kolonade, 192 cm iznad tla. Glagoljska kurziva XVI. stoljeća.

kada bihom popa
moj ..... pre mihel
plovanu prepočtovanem
loke ..... mladeh
misah ja pre jure rodom
z brtonigle bog nas sve
veseli va ... am(e)n

Jedva čitak, plitko ugravirani grafit.

52. Glagoljski natpis XV. ili XVI. stoljeća, uklesan u prednje lice monolitnog bloka, dugog više od 3 m, koji služi kao stepenica pred glavnom apsidom. U kamen je uklesan znak križa (u krugu) te ime — vjerovatno — onog majstora, koji je odlomio i isklesao toliki monolit domaćeg lapora:

mate

BILJEŠKE

[1] Francè Stelè, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen. Südost-Forschungen, Bd. XVI, 2. Halbband, 1957, str. 295.

[2] Na zidnim slikarijama u crkvi sv. Stjepana u Zanigradu blizu Hrastovlja iz početka XV. stoljeća (otkrivene god. 1949.), glagoljski se grafiti javljaju od četrdesetih godina XV. stoljeća.

[3] Na kamenoj kustodiji u župnoj crkvi u Kortama zabilježen je glagoljskim natpisom iz godine 1468. i naručitelj (pop Jurko) i izvoditelj (meštar Paškval Molća).

Napis na obodu kustodije:

jurko pop to uč(i)n(i) m(e)š(tar) paškv(a)l molća za me

Natpis u sredini kustodije:

i(sus) n(azarenin) c(esar) i(udeiski) č. u. m. ʒ. (= 1468)

Natpis nad nišom kustodije:

l(?) o(lei)

U Gažonu nalazi se u crkvi kamena kustodija, koja je evidentan rad istog majstora. (Vidi: Vanda Ekl, Istarska umjetnička baština. Riječki list 1. V. 1953.). Na njoj je uklesan glagoljski natpis:

m(ilezim) g(ospodni) č. n. u. (= 1470) s(ektebra?) m(iseca) i ʒ (= 28).

T. j. 28. IX. 1470.

[4] U crkvi sv. Ivana u Predloki uklesan je u kamenu ploču glagoljski natpis iz god. 1461.:

č . u . m . a . (= 1461)
va vrime počtovanoga oca i g(ospo)d(i)na g(ospo)d(i)na
ant(o)na gopa bisk(u)pa i kn(e)za trž(a)čkoga i
g(ospo)d(i)na pre mih(e)la plovana te crkve i pre pa
vla nega vikarina i koneštabla l(u)keža s potpe
ća i tonca bridna i proč(i)h deželan s toi fare mois
tri čkše i benko is s(u)č(e)rge ezus'x vs(i)m pagai
am(e)n

Kasnije pripisano: štêf(a)n

Na kustodiji u prezbiteriju uklesan je glagoljski natpis iz god. 1466.

let gos(po)dnih č u m e (= 1466)
va to vrime v ko bi
še gospodin pre mihel plovan i gospodin vid' sučerge farman
to s(t)vori m / oistar be(n) / ko sučer(ge)

5. Na pročelju kuće br. 45 u Crnikalu, sagrađene god. 1921., uzidana su dva fragmenta glagoljskih natpisa, koja su se prije nalazila na staroj kući, na istom mjestu. Iz fragmentarnog teksta, koji potječe iz devetog decenija XV. stoljeća, razabire se, da se natpis odnosio na zidanje kuće i na njenog vlasnika.

I. fragment:

č. u. o. ? (= 148 ?)
to e hi(ža) .....
andrê .....

II. fragment:

?
..... ašca
..... ka ki
..... l(e)t j (= 30)

[6] Cod. slav. 77 Nacionalne biblioteke u Beču. Na listu 130 v. zabilježeno je kako: ....»let' o(ospod)nih' č. u. m. v. (= 1463) to pisa pop' p(e)t(a)r' i gr(i)šni pridêvkom' fraš'čić«.... »v lindarê sideći«..... »v lindare sideći«... »g(ospo)-dinu pre matii kubod'skêmu plovanu«... — Vidi: Milčetić, Hrv. glagoljska bibliografija. Starine XXIII., str. 84.

[7] U svom izvještaju ad Limina 3. XII. 1705. Paolo Naldini piše: »Hujus (urbis) exigua diocesis, in qua non alia personat lingua, quam Illirica, adeoque cum arduum (sit) ut alicui plebi vacanti de condigno parocho providere, ab exordio injuncti regiminis, necessarium agnovi intentare erectionem clericalis Seminarii pro eadem lingua addiscenda.« — L. Jelić, Fontes historici liturgiae glagolito-romanae. Krk, 1906. XVIII, str. 4., br. 7.

[8] Morassi, Antica pittura popolare nell'Istria. Le vie d'Italia XXX (1924), str. 1067—1070. Stelè, Hrovaški malar na Raščici, Drugi Trubarjev zbornik, str. 125—133.

Fučić, Humski triptih. Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, V. br. 3. — Fučić, Slikovnica meštra Antona, ibid.

[9] Mjestimice je na površini zida vidljiv relijef konture gotičkih slova, koji je nastao pritiskom kista kroz izrez matrice na još mekanoj podlozi. Na onim mjestima gdje je boja bila potpuno uništena, ovaj relijef, koji se jasno razabire pod bočnom rasvjetom, omogućio je identificiranje i čitanje pojedinog slova. Na drugim mjestima, gdje je taj relijef bio neizrazit, izblijedjela su gotička slova decifrirana pomoću nejednake apsorpcije oslikanog sloja. Slikar je, naime, slikajući gotička slova pomoću matrice oderao kistom tanki sloj kalcijeva karbonata, što se je već bio oblikovao na površini oslikanog bijelog pojasa, pa je propusnost onih mjesta gdje su se nalazila crna slova — saturirana pigmentom a siromašna vapnenim vezivom — postala veća. Kada se emulzijom vode i terpentina navlaže ta mjesta, u refleksu bočne rasvjete cakle se manje propusne površine, a ne cakle se površine, gdje su se nalazila slova, jer na tim propusnijim površinama podloga brže upije vodu.

[10] I ovdje i na slijedećim natpisima ili grafitima stavljam svoje nadopune uništenih mjesta u uglate zagrade [ ], dok razrješenja abrevijatura i brojčane vrijednosti glagoljskih slova stavljam u oble zagrade ( ).

Résumé

Der Autor veröffentlicht hier die Resultate seiner epigraphischen Studien aus der Kirche in Hrastovlje in Slowenisch-Istrien. Es gelang ihm aus der rudimentär erhaltenen glagolitischen und lateinischen Inschrift den Namen des Malers Johannes de Kastua und das Jahr 1490 herauszulesen, was eine bedeutende Bereicherung unserer Kenntnis der istrischen Lokalschule darstellt. Eine zweite umfangreiche glagolitische Inschrift aus dem Jahre 1518 bezieht sich auf die Anschaffung eines neuen, teilweise noch erhaltenen Fussbodens. Zahlreiche Graffiti in italienischer und lateinischer, meist aber in slawischer Sprache beleuchten in interessanter Weise das Milieu, in dem sich die Tätigkeit des Malers Johannes entwickelte.

ZUR ERFORSCHUNG DER WANDMALEREI DES MITTELALTERS

Abb. 155—164.

Walter Frodl, Wien

Mit seinen Arbeiten über die mittelalterliche Monumentalmalerei in Slowenien hat France Stelè einem verhältnismäßig jungen Zweig der kunstgeschichtlichen Forschung einen großen Dienst geleistet. Er hat durch die Beschäftigung mit diesem Thema aber auch neuerdings die innige Verbindung bestätigt, die zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege gerade auf diesem Fachgebiet besteht. Es ist kein Zufall, daß es fast immer die Denkmalpfleger unter den Kunsthistorikern waren, die sich der Erforschung der Freskomalerei angenommen haben; obliegt es doch ihnen, durch ständige Nachschau Erhaltungszustand und örtliche Situation zu überprüfen und etwa erforderliche konservatorische Maßnahmen in die Wege zu leiten. Bezeichnend ist auch, daß, von Gelegenheitspublikationen abgesehen, ihre Arbeiten meist versuchten, das ganze, ihrer denkmalpflegerischen Obhut unterstehende Gebiet, oder wenigstens zeitlich oder werkstattmäßig begrenzbare Denkmälergruppen zu erfassen. Notgedrungen ergibt sich diese Betrachtungsweise bei einem Denkmälerbestand, dessen Entstehung, von wenigen gesicherten Werken abgesehen, im Dunkel der Anonymität liegt und zu dessen wissenschaftlicher Erklärung die stilkritische Untersuchung mehr als jede andere Methode herangezogen werden muß. Nur die breiteste Anlage des Themas, nur seine möglichst komplexe Behandlung vermag einen gewissen Erfolg zu verbürgen. Die Arbeit von Paul Clemen bietet hiefür vielleicht das markanteste Beispiel. Freilich zeigt sie auch die schwierige, um nicht zu sagen hoffnungslose Situation, in der sich die Wissenschaft gerade auf dem Gebiet der Wandmalerei gegenüber einem denkmalpflegerisch falsch behandelten Bestand befindet. Umso höher ist Clemens Verdienst zu werten, dessen Corpus der romanischen Wandmalerei der Rheinprovinz, 1916 erschienen, noch immer von größter Bedeutung ist,[1] obgleich eine total verdorbene Denkmälerreihe den Gegenstand der Arbeit bildet und das Abbildungsmaterial sich fast ausschließlich auf Kopien stützt, deren Charakter sehr deutlich den Stempel ihrer Entstehungszeit trägt. Die unterlaufenen Irrtümer in der Datierung mancher Zyklen werden freilich durch das in verschwenderischer Fülle mitgeteilte Wissen aufgewogen und wenn die Freude an der rein kunst-

Abb. 155. Brixen, Johanneskirche, verrestaurierte Fresken

geschichtlichen Betrachtungsweise die historischen Imponderabilien auch gelegentlich zu kurz kommen läßt, so bedeuten doch die allgemeinen stilistischen Erkenntnisse reichen Gewinn. Im einzelnen bleiben sie angesichts der entstellten, ihres ursprünglichen künstlerischen Wertes beraubten Gemälde Theorie und demonstrieren eindringlich, wie sehr es

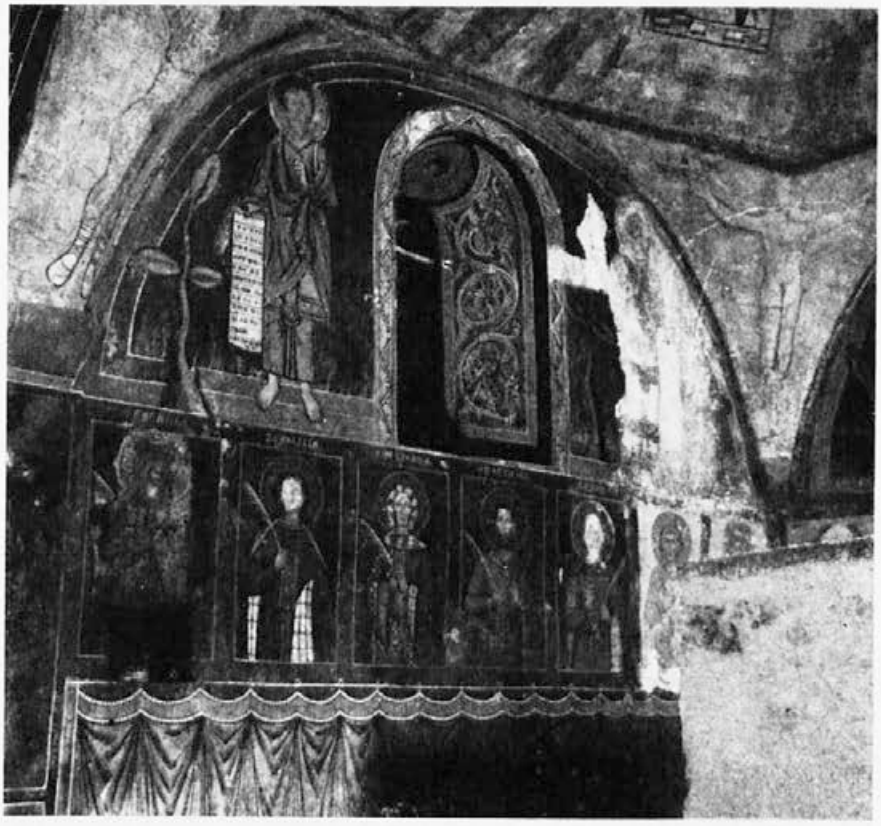


Abb. 156. Matrei, Osttirol, übermalte Fresken

nötig ist, daß Wissenschaft und praktische Denkmalpflege Hand in Hand gehen. Kann ein entwicklungsgeschichtliches Bild etwa an Werken der Schnitzkunst annähernd auch dann entworfen werden, wenn die Objekte durch Übermalungen oder unzulängliche Fassungen beeinträchtigt sind, so bedarf die Interpretation des Malwerkes der ursprünglichen, sorgfältig von allen Zutaten gereinigten Oberfläche. Clemens Werk bringt deutlich in Erinnerung, welch weiten Weg sowohl die Kunstwissenschaft als auch die Denkmalpflege seit 1916 zurückgelegt haben und es mag nicht ungerechtfertigt sein, sich einzelne Stationen dieses Weges ins Gedächtnis zu rufen, weil da und dort noch Freskenbestände existieren, deren Zustand nur aus der jeweiligen Situation heraus verstanden werden kann. Überdies, weil wir in konservatorischer Hinsicht auch heute jene Sicherheit noch nicht allgemein erreicht haben, die uns gestatten würde mit Zuversicht in die Zukunft zu blicken.

Die Erforschung unserer Materie, mit Ergebnissen, deren wir uns auch heute noch gelegentlich bedienen können, begann im Gebiet der einstigen Monarchie nach der Jahrhundertwende. An zahlreichen Hin-

weisen auf die Existenz mittelalterlicher Wandmalereien, an größeren Aufsätzen in der kunsttopographischen Literatur hat es auch früher keineswegs gefehlt. Das Intersse am Gegenstande hatte sich, geweckt durch eine Menge von bedeutenden Funden, gesteigert durch die umfangreichen romantischen Wiederherstellungen und Rekonstruktionen in Deutschland, sogar verdichtet und es konzentrierte sich, dem historischen Sinn des Zeitalters gemäß auf solche Gegenstände, deren Erhaltungszustand gut genug war, um ikonographische Betrachtungen und historische Untersuchungen anzuregen. Berühmten Beispielen etwa im Rheinland reichlich einige Jahrzehnte später folgend, kam es auch in den österreichischen Alpenländern zu Wiederherstellungen größeren Stils, deren Grundlage die puristische historisierende Einstellung der Denkmalpflege und, wenn man so sagen darf, die ikonographische Spekulation der Theologen gebildet hatten. Teilweise schon zu Anfang der neunziger Jahre sind die bösen Konsequenzen dieser Tätigkeit erkannt

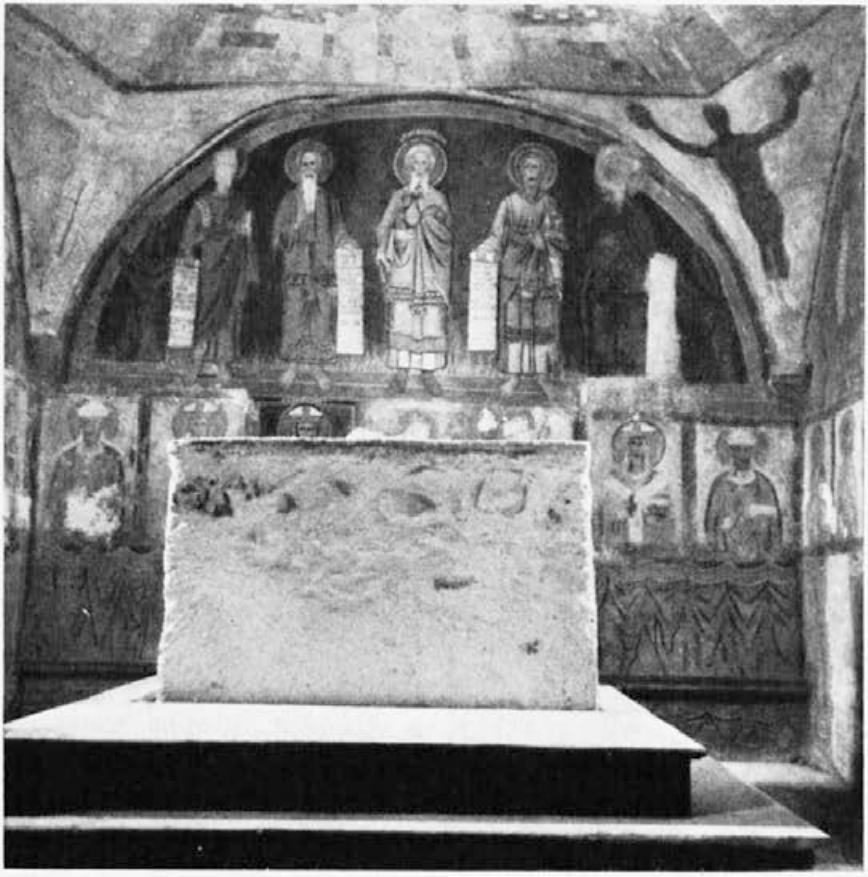


Abb. 157. Matrei, Osttirol, übermalte Fresken

Abb. 158. Matrei, Osttirol. St. Nikolauskirche. übermalte Fresken

Abb. 159. Matrei, Osttirol, St. Nikolauskirche, Fresken nach der Entrestaurierung

worden[2] und gerade ihre katastrophalen technischen Mängel — bekanntermaßen wurden alle »Restaurierungen« dieser Zeit in Ölfarben, oft auf Gipsgründen ausgeführt — mögen das Interesse der Generation, der auch France Stelè angehört, auf das Gebiet der Wandmalerei hingelenkt haben. Dazu kommt, daß die bis dahin in der Regel ehrenamtlich fungierenden Konservatoren immer häufiger durch fachlich ausgebildete Kunsthistoriker ersetzt wurden und diese — darin liegt wohl das »erregende Moment« — nun zum ersten Mal mit Kunstwerken dieser Art in unmittelbare Berührung kamen. Die Frage nach dem Gegenstand, nach dem Bildinhalt verlor zwar nicht ihre Bedeutung, aber sie verlor an Gewicht und neben sie trat im »kunst«-geschichtlichen Sinn die Frage nach dem Wert des Malwerkes als ästhetisches Erlebnis und kunstgeschichtliche Quelle.

Für die neue Einstellung der Denkmalpflege ist Alois Riegels Schrift der »moderne Denkmalkultus«[3] bestimmend geworden. Die darin aufgestellten Wertmaßstäbe schufen nun das Rückgrat für eine Tätigkeit, die mehr oder weniger intensiv von Unberufenen und Berufenen zum Unheil oder zum Heile der Kunst und historischen Denkmale ausgeübt worden war. Der Entwicklungsgedanke als Kern der Riegelschen Theorie fixiert jedes Kunstdenkmal als historisches Dokument, dessen Aussagekraft durch eine Veränderung eingeschränkt oder vernichtet werden kann. Das Operieren mit den von Riegel eingeführten Wertbegriffen: Historischer Wert, Alterswert, Kunstwert, Stimmungswert u. s. w. erlaubt es, ein Denkmal auf die ihm zustehende Bedeutung zurückzuführen und danach das denkmalpflegerische Verhalten zu bestimmen. Gerade an der Wandmalerei zeigen sich alsbald die Früchte der Riegelschen Gedanken, wobei er unter anderem charakteristischer Weise auch auf die Imponderabilien der »Stimmungswirkung« hinwies, »die durch die rein optische Erscheinung der Altersspuren als Zeugen des allmählich historischen Werdens und Auslebens hervorgerufen wird«. Kurzerhand bezeichnete er die Übermalung der Fresken, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts geschehen war, als Verbrechen, für das es keine Entschuldigung gebe.

In Berichten, die wenige Jahre später über die Entdeckung und Restaurierung von Wandmalereien erschienen sind, werden nun über die Beschreibung der Bildinhalte hinaus stilkritische Urteile und künstlerische Wertungen abgegeben,[5] Äußerungen, die die Schonung und Untersuchung der Bildoberfläche als Träger des dokumentarischen Beweises zur Voraussetzung hatten. Damit hat die kunstgeschichtliche Erforschung des Komplexes der mittelalterlichen Freskomalerei ihren Anfang genommen. Kurz darauf wurde bereits ein Verzeichnis aller in der Monarchie zwischen 1902 und 1906 neu aufgefundenen Wandgemälde zusammengestellt und auf die Notwendigkeit der Herausgabe eines Corpus der Wandmalerei hingewiesen.[6] Die Schätzung der Fresken als sehr unmittelbarer und — bei Neuaufdeckungen — oft unberührter Zeugen des »Kunstwollens« vergangener Zeiten setzte sich in der Folge rasch durch, so daß alsbald die ersten Gedanken an eine »Entrestaurierung«, noch vor kurzem »restaurierter«, d. h. rekonstruierter, ergänzter

Abb. 160. Maria Saal, Kindermord, vor der Entrestaurierung

Abb. 161. Maria Saal, Kindermord, nach der Entrestaurierung

und mit Ölfarbe übermalter Fresko-Ausstattungen auftauchten,[7] gefährdete Freskenzyklen abgenommen und in die Geborgenheit von Museen geflüchtet[8] und wichtige Wandgemälde von Übermalungen aus älterer Zeit befreit wurden.[9] Die ersten Kopien von Wandgemälden waren schon zur Zeit der Rekonstruktionen hergestellt worden. Immerhin gibt es unter den Freskorestaurierungen, die zwischen etwa 1910 und 1930 in Österreich ausgeführt worden sind, einige die auch den später gestellten Anforderungen standzuhalten vermochten.[10] Im allgemeinen aber ist festzustellen, daß erst um 1930 sich auch die technischen Kenntnisse soweit gefestigt hatten, um im Durchschnitt mehr oder minder einwandfreie Ergebnisse zu gewährleisten. Daß es nicht immer möglich ist, die Methoden, die der Sicherung des »kunstgeschichtlichen Dokumentes« gelten, konsequent anzuwenden, weil der »Neuwert« oder der »Gebrauchswert« einer Kirche nach einer Restaurierung den Auftraggebern wichtiger erscheint als wissenschaftliche Verantwortung, braucht nicht besonders erörtert zu werden. Die Frage ist auch solange nicht von wesentlicher Bedeutung, als es sich um untergeordnete in ihrer Eigenschaft als Do-

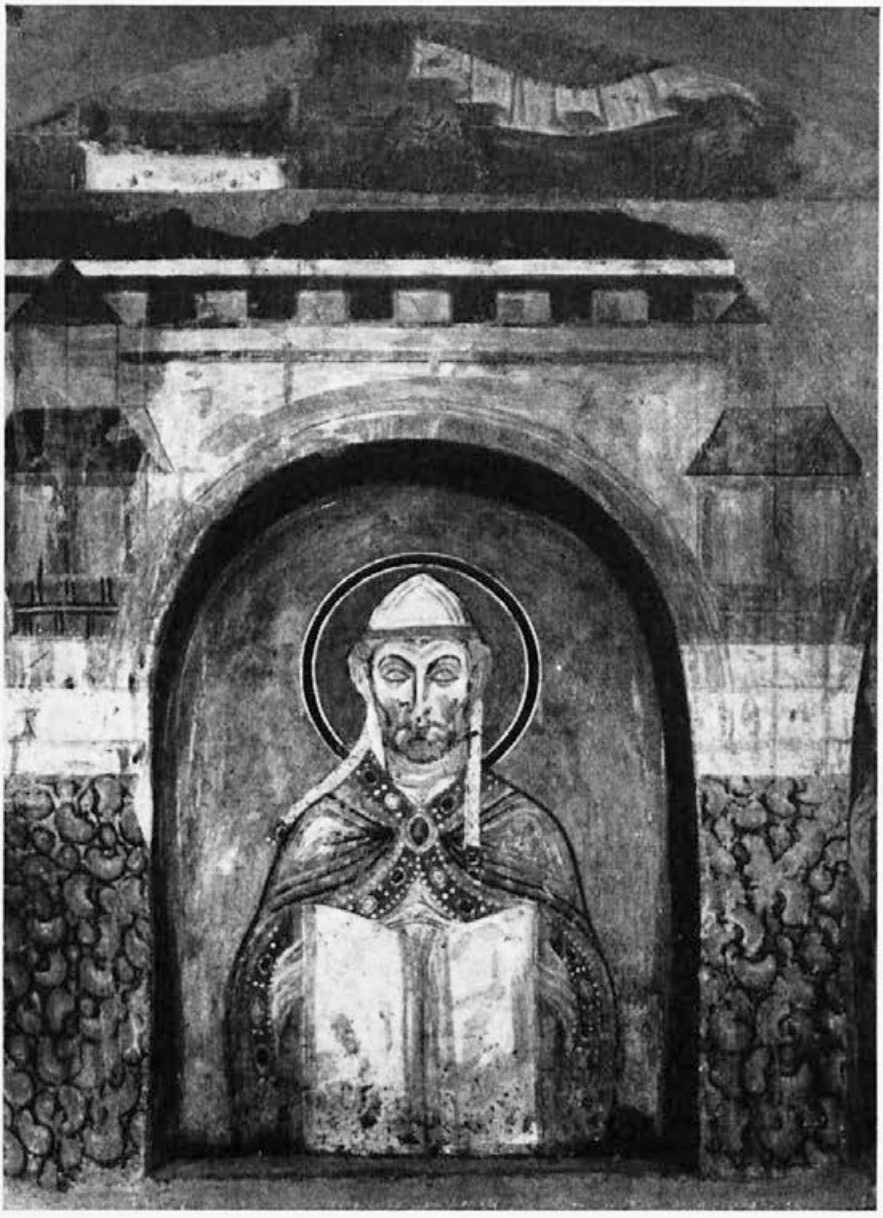


Abb. 162. Salzburg, Nonnberg, Stiftskirche, Paradies. 6. Nische (Hl. Gregorius) (1. Hlf. XII. Jhrh.)

kumente nebensächliche Denkmäler handelt. Dies fetzustellen ist heute, angesichts des bereits vorhandenen Freskenbestandes möglich. Handelt es sich um Dokumente in unserem Sinn, so muß die Möglichkeit zur

Abb. 163. Salzburg, Stiftskirche, Paradies, 6. Nische (Hl. Gregorius)
aus G. Heider, Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg, Taf. 2

konsequenten Verfolgung exakter Methoden gegeben sein. Als Dokumente, die solchen Einschränkungen unterliegen würden wir alle Wandgemälde bis einschließlich des XIII. Jahrhunderts ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Qualität betrachtet wissen wollen, ferner Gesamtaus-

stattungen oder Zyklen, auch wenn sie schon dem XV. oder XVI. Jahrhundert angehören. Unter allen Umständen aber erscheint es uns heute empfehlenswerter, allzugeringe Reste oder künstlerisch minderwertige Malereien nach Notierung und photographischer Aufnahme wieder mit Tünche zu überziehen, als sie um den Preis einer Ergänzung zu erhalten. Die Frage der oft kaum vermeidbaren Ergänzung kann ja in den seltensten Fällen zufriedenstellend beantwortet werden.

Zahlreich sind die Versuche, die zur Lösung dieser Frage in den letzten Jahrzehnten angestellt worden sind. Zu den ältesten — bereits in aller denkmalpflegerischer Schonung des Originalbestandes durchgeführten — gehört die Ergänzung der Fehlstellen mit Kohlelinien auf farbig neutral gestimmten Grund[11]; ähnlich die Methode, fehlendes nicht durch Zeichnung, sondern durch Grisaille-Malerei zu ersetzen. Während das erstgenannte Verfahren wohl als überholt gelten darf, gelangt das zweite, und zwar bei Malereien die aus dem späteren XVI. Jahrhundert oder der Barockzeit entstammen gelegentlich noch zur Anwendung. Besonders ist hier auf die am Istituto del Restauro in Rom entwickelte Methode des Tratteggio zu verweisen, die bei »Wiederherstellung« der Mantegnafresken in Padua mit Erfolg angewendet wurde. Eines darf wohl als Grundregel gelten: die Ergänzung soll sich möglichst nicht auf wesentliche Bestandteile eines Gemäldes erstrecken (z. B. Neumalung von Köpfen!). Die völlige Aufhebung des »Kunstwertes« kann die Folge derartiger Ergänzungen sein. Eine wissenschaftliche Irreführung entsteht in der Regel nur bei bewußten Fälschungen, wie der aufsehenerregende Fall in der Lübecker Marienkirsche in den letzten Jahren erwiesen hat. Es gibt freilich noch eine Art der Ergänzung, die Anlaß zu grobem Irrtum geben kann. Schon Ende der Dreißiger-Jahre in einigen Fällen in bester Absicht angewendet, muß die Methode bei näherem Zusehen entschieden abgelehnt werden: In St. Nikolaus bei Matrei (Osttirol) wurden fehlende Köpfe einzelner Heiligenfiguren um der künstlerischen Geschlossenheit des Gesamteindruckes willen im Umriß und in einem neutralen Ton dazugeschummert. Es wurde damit, vor allem für den Laien freilich ein günstigerer Gesamteindruck erreicht; gleichzeitg aber entstand die gefährlich irreführende Vorstellung, als handle es sich um die Untermalung der Köpfe, die im Original noch vorhanden sei, und als hätte gewissenhaftere Abdeckung ein besseres Endresultat erwarten lassen können. Ganz unbeabsichtigt also nähert sich diese Methode der raffinierten Fälschung und ist daher schon aus diesem Grund kaum mehr diskutabel. Leider ist sie vor wenigen Jahren noch bei einem der wertvollsten Denkmäler der Wandmalerei in den Alpen, bei den karolingischen Fresken der Klosterkirche in Mustair — Münster (Graubünden) herangezogen worden.[12] Gewiß war die Aufrechterhaltung des »Gebrauchswertes« der Kloster- und zugleich Pfarrkirche in der einsamen Gebirgsgegend die Voraussetzung dafür, daß die Fresken überhaupt freigelegt werden konnten. Vielleicht hätte sich dies aber auch auf andere — im Hinblick auf den einzigartigen kunstgeschichtlichen Wert des Gemäldezyklus und des Bauwerkes — einwandfreiere Weise erreichen lassen.

Abb. 164. Salzburg, Nonnberg, Stiftskirche,
Kopie der Nische 6 im Paradies (Hl. Gregorius)

Unter ähnlichen, ebenfalls vor etwa zwei Jahrzehnten ausgeführten Versuchen sei die, bewußt als Experiment unternommene Ergänzung des zur Hälfte zerstört gewesenen Freskenzyklus der Taborkirche in Weiz in freier künstlerischer Neuschöpfung angeführt. Der Versuch ist seither — wenigstens in Österreich und mit Wissen der staatlichen Denkmalpflege nicht wiederholt worden. Interessant war hiebei die Beobachtung,

daß diese, für die Ergänzung von Wandmalereien nicht in Betracht zu ziehende Methode auf dem Gebiet der Glasmalerei, die einzig befriedigende zu sein scheint.[13]

Wie dem aber auch sei: In den letzten Jahrzehnten ist bei der Behandlung von Wandgemälden so vieles versucht worden, daß der Denkmalpflege heute theoretisch eine reiche Auswahl an Lösungen zur Verfügung steht. Gerade an ihnen zeigt sich deutlich genug, wie wenig Lösungen es gibt und daß nur eine einzige wirklich tragbare Lösung gegeben ist: Fragmente als Fragmente stehen zu lassen, den Pinsel nur unter zwingendsten Umständen (etwa zur Ausfleckung kleinster Fehlstellen) in die Hand zu nehmen, auch die technischen Manipulationen auf das Allernotwendigste zu beschränken und vor allem keinerlei technische Experimente mit dem Kunstwerk anzustellen. Über die Voraussetzungen unter denen wir Abnahmen oder Übertragungen von Fresken für vertretbar oder wünschenswert halten, ist kürzlich berichtet worden.[14]

Den Tendenzen gegenüber, ältere Malereien »neuwertig« zu machen, deren kompromißlose Ablehnung der Denkmalpflege oft nicht immer möglich ist, bildet heute die kunstgeschichtliche Forschung das Gegengewicht. Sie hat in den letzten dreißig Jahren auch auf dem Gebiet der mittelalterlichen Freskomalerei historische und geographische Zusammenhänge klären und der Öffentlichkeit durch große Publikationen die Bedeutung der Monumentalmalerei demonstrieren können.

Durch diese publizistische Tätigkeit stärkt sie gleichzeitg der Denkmalpflege den Rücken. Soviel nun auch von beiden Seiten für die Erhaltung und die Erforschung der mittelalterlichen Wandmalerei getan wurde und getan wird, sovieles bleibt noch zu tun übrig. Vor allem besteht der dringende Wunsch, daß die oben erwähnte, vor einem halben Jahrhundert geäußerte Absicht, ein Corpuswerk der Wandmalerei zu veranstalten, verwirklicht werde. Dieses Corpuswerk dürfte sich freilich nicht auf ein Land beschränken, sondern sollte sich dem Gedanken des von der UNESCO herausgegebenen und geförderten Corpus der mittelalterilchen Glasmalerei entsprechend, auf ein möglichst großes Gebiet erstrecken. Vor allem sollten die vorromanischen, romanischen und die Denkmäler des XIII. und XIV. Jahrhunderts erfaßt werden. Wenn auch der Denkmälerbestand noch keineswegs fixiert ist, sondern jedes Jahr neue Entdeckungen bringt, so dürfte doch der gegenwärtige Bestand bereits ein Gerüst ergeben, das zu errichten sich wohl verlohnen würde. Daß die gewiß ungeheuere Arbeit am zweckmäßigsten von den Denkmalpflegestellen zu leisten wäre, ergibt sich aus den geschilderten Beziehungen. Die Verzeichnung der einzelnen Denkmäler oder auch ganzer Denkmälergruppen ist stellenweise so weit gediehen — sei es in Notizen, Karteien, Einzelpublikationen oder Gesamtwerken — daß die Arbeit sich vielfach auf eine Katalogarbeit und die photographische Aufnahme beschränken würde.

Um schließlich vollkommen brauchbar zu sein, hätten die Verzeichnisse genaue Literaturangaben und eine gründliche Darstellung der archivalischen Quellen zu enthalten und außer den Schemata der Ge-

mäldezyklen auch die Risse und Schnitte der Bauwerke an oder in denen sie sich befinden (soweit sie für die zeitliche Beurteilung der Malereien von Wert sind). Ikonographische Übersichten und Kartenskizzen über die geographische Verbreitung hätten die Angaben zu vervollständigen. Eine gewisse Bewegungsfreiheit müßte den Bearbeitern wohl zugestanden sein, da Art der Denkmäler und Verhältnisse in den einzelnen Ländern variieren.

Stelè hat mit seinen Monumenta artis slovenicae und mit vielen einzelnen Publikationen die Wandmalerei eines ganzen Landes erfaßt und damit eine jener grundlegenden Arbeiten geschaffen, deren Wert von Dauer ist. Wir hoffen und wünschen, daß ihr allenthalben im Laufe der Zeit ähnliche Arbeiten folgen, damit eines Tages, mit Hilfe dieser vielfigurigen bunten Mosaiken, aus übergeordneter Schau, die Geschichte der Wandmalerei geschrieben werden kann.

ANMERKUNGEN

[1] P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916.

[2] J. Graus, Roman. Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg, Mitt. d. Z. K. 1902, S. 78 ff.

[3] A. Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903.

[4] Die Restaurierung der Wandmalerei in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel/Krakau, Mitt. d. Z. K. 1904, Spalte 272.

[5] Die Fresken in der Filialkirche von Scheraunitz in Oberkrain (P. Hauser), Mitt. d. Z. K. 1906, Spalte 123 f, oder Bericht von M. Dvořák über die »Wandmalereien in der Pfarrkirche von Rapotenstein«, Mitt. d. Z. K. 1906, Spalte 152 ff.

[6] P. Hauser, Verzeichnis der von 1902 bis 1906 aufgedeckten Wandmalereien usw. Jahrb. d. Z. K. 1907, Anhang.

[7] Z. B. Johanneskapelle in Pürgg, Stmk., deren Fresken 1892/94 in der geschilderten Methode wiederhergestellt worden waren. 1903 dachte man schon an die Restaurierung, die erst 1939 begonnen und 1948 fertiggestellt werden konnte.

[8] Lichtenberg im Vintschgau, Tirol: 1913 abgenommen und ins Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck übertragen; Mitt. d. Z. K. 1914.

[9] Vgl. A. Matějček, Die freigelegten Wandmalereien in der St. Wenzelskapelle im Prager Dome, Mitt. d. Z. K. 1914. Der dem 16. Jahrhundert angehörende sehr bedeutende Zyklus war von 1612 bis 1614 vom Hofmaler A. v. Květná übermalt worden.

[10] Dazu gehörte die von Prof. M. Sternen in der Brucker Minoritenkirche 1913 ausgeführte Restaurierung.

[11] Bereits vor dem ersten Weltkrieg in Einersdorf bei Bleiburg in Unterkärnten verwendet.

[12] Dazu: L. Birchler, Restaurierung von Wandmalereien in Kirchen (Aus der Praxis der Eidgenössischen Kommission für hist. Kunstdenkmäler). Separatdruck.

[13] Auf die Gründe kann hier nicht näher eingegangen werden. — Dazu: E. Frodl-Kraft, Mittelalterliche Glasmalerei (Restaurierung und Erforschung). Öst. Zschft. f. Kunst u. Dpfl., 1/1953, S. 30 ff.

[14] W. Frodl, Zur Übertragung eines Freskozyklus des 13. Jhdts. im Stift Seckau, Österr. Zschft. f. Kunst u. Dpfl., 5-6/1954, S. 85 ff.

POLOŽAJ GOTSKEGA STAVBARSTVA NA DOLENJSKEM

Ivan Komelj, Ljubljana

Pred približno petindvajsetimi leti je bila napisana prva znanstvena oznaka dolenjske umetnosti in četudi je preteklo petindvajset let in morda je danes gradivo na Dolenjskem bolj znano kot je bilo takrat, ne moremo mimo Stelètove razprave Umetnost Dolenjske, ki je izšla l. 1933 v Etnologu,[1] ki je in ostane temelj dolenjski umetnostni zgodovini.

Dočim so spomeniki zgodnjegotske arhitekture na Dolenjskem razmeroma redki in raztreseni, je število poznogotskih spomenikov številneje in predstavljajo celo zaokrožene skupine na posameznih področjih. Zgodnjegotske oblike so kar se da konstantne in ne predstavljajo prav nobene obogatitve repertoarja gotskih oblik, bolj raznolike pa so poznogotske in predstavljajo dragoceno gradivo za študij umetnostnih razpoloženj in tokov v deželi. V kvalitetnejših primerih — razen nekaterih izjem — celo komaj dosegajo »kranjsko« povprečje. Dolenjsko povprečje pa predstavlja, kljub raznolikim inačicam razmeroma nizek nivo in se giblje predvsem v stilnem jeziku zgodnjegotskega križnorebrastega obočnega sistema, ki se izključno in obvezno omejuje na obok v prezbiteriju. Taka stilna govorica s svojo okorno in dokaj neuglajeno formo trmasto vztraja tudi v času, ko na Dolenjsko pljuskajo bogatejše in naprednejše gotske forme in se tudi menjavajo prostorski estetski kriteriji. Le v redkih primerih se tedaj uveljavljajo tudi drugi stavbarski principi kot zgodnjegotski. Za vse novotarije ostane dolenjski človek, kadar sam odloča, povsem nesprejemljiv. Sporočena zgodnja gotska arhitektura, ki ostane ideal za dolenjskega človeka, pa se sama v sebi razkraja, in prostorsko občutje, kljub težkim, včasih celo masivnim rebrom, ni več gotsko, niti ni več stilno povsem opredeljivo. Obtičalo je nekje na meji ljudskega pojmovanja. Taka na stopnji »pokmetenega« izraza preoblikovana arhitektura še naprej odmeva in je še vedno sprejemljiva oblika celo v času ko drugod gotske forme že izpodriva novo stilno občutje. Značilna v tem pogledu je Kočevska. Čeprav je nosilec kočevskih gotskih oblik gotovo pripadal drugi etnični skupnosti, je pomembno predvsem dejstvo, da je bilo s Kočevci naseljeno ozemlje povsem izolirano od skoraj vseh središč in da so težko pristopni gozdovi zapirali deželo pred vsakršnim zunanjim stikom in da so jo turški vpadi še posebej pasivizirali. Že udomačene oblike so se na tem področju izživljale same v sebi,

dokler ni prišel od zunaj nov stilni impulz, ki pa je spet doživljal in doživel usodo svojega prednika.

Ohranjeni spomeniki gotske arhitekture na Dolenjskem kažejo zanimivo sožitje stilnih oblik, prisotnost različnih od drugod prišlih stavbarjev. Dokazujejo pa tudi, da dolenjski človek ni znal slepo prevzemati in prisvajati vzorov, ki so jih puščali tuji stavbarji. Bolj očitna je previdnost in nezaupljivost kot pa nagnenje k prevzemanju. Dolenjska stilna govorica je zato ostala stara. Taka kakršno je ustvarila zgodnja gotika, če govorimo o gotskih spomenikih. Od drugod prenesene oblike se nam zde kot tuji zven, ki le spremlja domačo govorico in jo v celoti nikoli ne preglasi, četudi nekateri predeli tuje zvenijo. Dolenjska ni razvila nobene samostojne stavbarske delavnice, saj take spoznavne ne, ki bi jo lahko vezali na kakšno samostojno stavbarsko središče. V celoti je dolenjska arhitektura ostala anonimna. Nikjer zlatega povprečja. Na eni strani razmeroma skromen dolenjski arhitekturni izraz, ki obvlada le najosnovnejše stavbarske principe. Na drugi strani pa bogatejše oblike, ki koreninijo predvsem v dolenjskem sosedstvu, ali pa so kvaliteten preskok iz celo oddaljenejših središč. Take moderne oblike pa so vezane predvsem na direktna naročila. Spomenik, ki je nastal po volji naročnika, navadno ni kakorkoli vpliv na svojo okolico niti ne ob postanku, še manj pa kasneje. Estetske norme so se oglašale z zamudo; globoko v 17. stoletju je na primer romansko prostorsko občutje še povsem sprejemljivo. Prav nobenih zahtev po korekturah. V predelih pa, kjer je ideal romanskega temačnega in do skrajnosti poenostavljenega prostora še dolgo živ, se gotska arhitektura celo s podobnim ali enakim prostorskim pojmovanjem sploh ne uveljavi, marveč romanski prostor kar zadovoljuje liturgične in ostale potrebe. V nekaterih predelih Dolenjske ne najdemo sploh nobenega primera gotske arhitekture. Verjetno ga tudi ni bilo. Romanika se direktno vraste v barok. In še to v tako skromni obliki, da so barokizirali kar samo arhitekturno lupino in morda še spremenili obseg in obliko apside. Romanske oblike so tako trdožive kot bodo kasneje postale spet gotske. Četudi je že od začetka 13. stoletja v Pleterjah pod Gorjanci gotska, resda samostanska cerkev, ni pustila prav nobenih sledov, niti ni vplivala tamkaj na spremembo estetskih kriterijev. Bližnja kvalitetna kapela sv. Ožbolta v Gorjancih je nastala le po naročilu. Morda so tedaj okoličani že v celoti izvršili svoje gradbene naloge. Gotovo pa niso čutili nikakršne potrebe po spreminjanju utrjenih form.

Že na začetku 13. stoletja poseže na Dolenjsko napredna oblika rebrasto obokanega svoda, predvsem na predelu, ki je bil pod neposrednim političnim vplivom sosednje Štajerske v okviru tedanje »laške enklave«.[2] Tamkajšnja apsida s križnato rebrastim obokom ostane brez pomena za razvoj gotskega oboka in ti tostran Save izpostavljeni primeri štajersko vplivane arhitekture zakrnejo sami v sebi. Od sredine 13. stoletja stoji v Kostanjevici na Krki cestercijanska redovna cerkev z gotsko značilnimi stavbnimi členi in približno tedaj so tudi v Stični predelavali dotlej leseni križni hodnik v zidanega. Vendar je videti, da vpliv novih arhitekturnih oblik ni prestopil samostanskih zidov. Gotska arhitektura se poraja sporadično in si le s težavo krči pot v tedanjem romanskem stav-

barskem izročilu. Gotske stilne oblike odkrivamo v prvi vrsti kot rezultat neposrednih zvez ali naročil, predvsem tako v okviru tedanjih samostanskih naselbin kakor tudi na ozemlju vplivnejše svetne gospode. Dolenjska mesta pri razširjenju in utrjevanju gotskega stila nimajo zaslug. Kostanjevica ima že od sredine 13. stoletja svojo, za tisti čas vsekakor ambiciozno stavbo, ki zadovoljuje potrebe tudi za ves kasnejši čas in se je le tu pa tam oglašala na nove estetske zahteve. Z gotsko dobo je doživela spremembo v apsidalnem zaključku: dotlej romansko apsido je zamenjal dolgi gotski prezbiterij. Novo mesto je bilo ustanovljeno l. 1365 kot povsem nova mestna naselbina in ob svoji ustanovitvi dobilo prvotno, šele kasneje župno, ugledu mestne naselbine ustrezajočo ambiciozno cerkveno stavbo, ki je bila kasneje dopolnjena z inovacijo dolgega kora. Ta formalno tiči trdno v dolenjski zakoreninjenosti in se manj oglaša na nove stilne tendence časa. Sicer pa je gotska doba bistveno dopolnila silhueto Novega mesta z zvoniki številnih cerkva in obzidnimi stolpi. Ostala dolenjska mesta (Kočevje, Višnja gora, Krško) so dobila mestne pravice prav na koncu srednjega veka. Predvsem iz razlogov obrambe. Razen Višnje gore so docela zakrila svojo gotsko privlačnost, sicer pa je postala važnejša zahteva po utrditvi mesta kot pa utrditvi cerkvenega središča. Gotovo se v obeh starejših dolenjskih mestih, še manj pa v mlajših, ni razvila nobena, tudi ne kratkotrajna stavbarska ali kamnoseška delavnica, ki bi zapustila kakršnekoli določljive sledove. Dolenjska mesta v tem niso pokazala one aktivnosti kot na primer gorenjska, ki imajo pri utrjevanju poznogotskega stavbarstva povsem drugo vlogo. Po svoje pa se je grajska arhitektura intenzivneje oglašala na nove stilne pobude, četudi so spremembe na njej predvsem odraz drugačnih ne pa stilnih teženj.

Dolenjska skupina gotskih cerkva se je naslonila predvsem na zgodnjegotsko stavbarsko izročilo. Je to povsem preprosta arhitektura. Značilen zanjo je šestdelen ali križnat obok v prezbiteriju. Docela obokane arhitekture so izjeme, vežejo se predvsem na naročila fevdalne ali cerkvene gospode. Od vseh ohranjenih prezbiterijev na Dolenjskem jih je več kot tričetrtina »dolenjskih«, ostali, za Dolenjsko izjemni, imajo zvezdast ali mrežast obok.[3] Stavbe z zvezdastimi oboki so razširjene na politično geografsko omejenem prostoru, predvsem v Mirnski dolini in na področju med Ljubljano—Stično—Primskovim in Turjakom. Južno od Novega mesta ga srečamo le enkrat v retardirani obliki v danes opuščeni cerkvici v Brusnicah pod Gorjanci; najvzhodnejši dolenjski primer pa je oni v Krški vasi pri Brežicah. Obratno pa je križnat obok raztresen po vsej Dolenjski. Obvezen pa je za belokranjsko in kočevsko gotiko, kjer ne poznamo nobenega primera bogatejšega oboka.

Časovno zajema dolenjska gotska arhitektura obdobje 13. do konca 16. stoletja. Vselej je možen križnat obok. Kljub »zgodnjim« oblikam oboka pa so na Dolenjskem le redki primeri stavb, ki so nastale v času zgodnje gotike. V času, ko se na Gorenjskem razcveta pozna gotika, se na Dolenjskem šele utrjuje gotsko stavbarsko izročilo v najpreprostejši obliki. Ponekod gotska arhitektura sploh ni prodrla, marveč v tamkajšnjem stavbarstvu opazimo očiten preskok iz romanskega stavbarstva kar

v baročno, ne da bi se gotika na teh področjih mogla sploh izraziti v prezidavah, še manj pa v novih zasnovah. Romansko stavbarsko izročilo je ostalo tudi še živo v gotski in kasnejši dobi. Obratno pa na Gorenjskem po sredini 15. stoletja opazujemo veliko aktivnost, ki zamenjuje oblike kratkih zgodnjegotskih, ali celo romanskih polkrožnih ali kvadratičnih apsid z inovacijo dolgega dosledno zvezdasto obokanega prezbiterija, ki skoraj povsem zakrije ne samo zgodnjegotsko marveč tudi starejše romansko stavbarsko izročilo. Videti je, da se tudi na Gorenjskem nove estetske norme uveljavljajo predvsem v oblikovanju prezbiterija, dočim ostaja prostor za vernike še dolgo nespremenljiva konstanta, ki tudi z gotiko, kolikor je šlo za stare primere, ni doživljala nobenih sprememb.

Spomeniki gotske cerkvene arhitekture se na Dolenjskem zgostijo predvsem na dveh predelih: v Mirnski dolini in na posesti turjaško stiške svetne oziroma cerkvene gospoščine. Ozemlje, ki obsega Mirnsko dolino pa se po dolini Laknice odpira v nekdanjo posest freisinških škofov z okolico Klevevža in Šmarjete. Turjaško stiška posest pa zajame predvsem severozahodni del Dolenjske in poseže preko Suhe krajine, Ribniške doline na Bloke, od tod dalje pa tipa proti Cerknici in Notranjski. Na obeh področjih imamo tudi večino primerov dolenjskih zvezdastih obokov. V nekaterih primerih celo s figuralnimi sklepniki in konzolami. Na Kočevskem pa je bila močna skupina cerkva z značilnimi križnato rebrastimi oboki, kar je bilo bolj posledica konservativnih razpoloženj zakasnelih gradbenih naročil kot pa izvirnih kreativnih snovanj.

V domače stavbarstvo, ki ga niso motili novi stavbarski in konstruktivni principi, še manj nove estetske norme in so nekateri prezgodnji poskusi uvajanja novih konstrukcij predvsem na štajersko mejnem področju zakrneli sami v sebi, pljuskne na začetku 15. stoletja izdaten brizg, ki sicer obogati kvaliteto dolenjskih spomenikov, ne zapusti pa prav nobenih odmevov. Morda je bila arhitektura, ki je spet prišla preko Save preveč »visoka« in so se stavbarji prekratko mudili, da bi zapustili še kje drugod kakšne sledove. Celjani so imeli tedaj posest tudi v Mirnski dolini. Njihov je bil Šentrupert in v Šentrupertu so pričeli zidati cerkev. Skopemu zapisku iz prejšnjega stoletja, ki se je hranil v šentruperškem arhivu, moramo verjeti, da so Celjani zidali šentruperško cerkev, četudi ne bi bilo nobenih drugih podatkov.[4] Stavbna analiza bi prav tako opredelila postanek sedanje šentruperške cerkve. Po prezidavi leta 1497 je ostal deloma še nedotaknjen edinole prezbiterij. Plastika zvezdastega oboka prezbiterija se razlikuje od plastike v ladji; četudi ta plastični okras ni več povsem pristen in je od prvotnega okrasa ohranjen edinole ostanek za oltarjem v obliki dveh kapitelnih mask, bo pa zvezdasta shema oboka še pristna, četudi je kamnoseški okras več ali manj zamenjan. Zvezdasti obok v šentruperškem prezbiteriju je eden najstarejših na Slovenskem, najstarejši dolenjski pa gotovo. Smer, ki je posredovala v estetskem in konstruktivnem pogledu na igrivost oblik preračunani izraz ima svoje izhodišče zunaj ožjega slovenskega ozemlja in je po posredovanju Celjanov zašla tudi na Dolenjsko. Ta smer, kateri

so botrinile predvsem rodbinske zveze štajerskega plemstva, je zanesla tudi na Dolenjsko prvi znani primer zvezdastega oboka. Prav tako ga je zanesla še pred koncem 14. stoletja tudi na Štajersko, kjer pa se je številneje mogel uveljaviti šele proti sredini 15. stoletja.

Ker prav v razmerju zvezdastega oboka do križnatega opredelujemo gotsko arhitekturo na Dolenjskem, si na kratko orišimo pot zvezdastega oboka v zahodno evropskem stavbarstvu.[5] Prve uresničitve imamo v vzhodnonemški opečni arhitekturi, neredki zgodnji primeri so tudi na Angleškem, na jugu pa jih pred letom 1300 ne najdemo. Eden prvih je v hišni kapeli v Regensburgu. Na Avstrijskem pa je prvi danes ohranjeni primer v nenavadnem kornem zaključku, sestavljenem iz sedmih stranic deseterokotnika v cerkvi sv. Avguština na Dunaju iz leta 1349; nastal je že pod direktnim vplivom parlerijanskega kroga, ki je razvil v drugi polovici 14. stoletja v Pragi veliko gradbeno dejavnost. Leta 1360 se pojavi zvezdasti obok v Boznu, ki prav tako po parlerijevskem načinu ponovi korni obhod okrog prezbiterija. Parlerjev stavbarski krog ima potemtakem predvsem zasluge za razširjanje zvezdastega oboka in prav po parlerijevskih tipalkah se zanese tudi najzgodnejši primer k nam. Prvi ohranjeni primer je v Hajdini pri Ptuju iz zadnje četrtine 14. stoletja in je nastal gotovo še pred koncem 14. stoletja.[6] Ta obok bo celo starejši od najstarejšega prezbiterija te vrste na Gornjem Štajerskem v cerkvi sv. Ruperta v Brucku. Že od sredine 14. stoletja opažamo predvsem v severovzhodnem delu Slovenije plemenitenje gotskega arhitekturnega izraza z nenehnim prilivom naprednih smeri. Iz takih razpoloženj je torej nastal po posredovanju celjskih ustanovnikov že ob koncu 14. ali prav na začetku 15. stoletja prezbiterij v Šentrupertu, ki kljub fragmentarno ohranjenim arhitektonskim členom odločno kaže na štajersko stavbarsko izhodišče. Tudi bližnja cerkev na Okrogih, posvečena sveti Barbari, je nastala iz istih stilnih teženj. Tudi tu se je prvotna arhitektura ohranila edinole v prezbiteriju, kjer pa je razvitejši zvezdasti obok zamenjan s preprostejšim kitastim. Tudi zgodnji primer kitastega oboka je prav tako razložljiv iz štajerskega izhodišča (Maribor, Ptujska gora), sicer pa je med arhitekturo okroške in šentruperške cerkve toliko sorodnosti, da ju lahko pripišemo celo isti stavbarski delavnici, kolikor ni okroški prezbiterij nastal neposredno kmalu po šentruperškim. Leta 1407 so Celjani pričeli zidati pod Gorjanci kartuzijo Pleterje, leta 1420 je bila dograjena in posvečena cerkev.[7] Četudi je cerkveni prostor izrazito kartuzijanski, vendar odlikuje to po pravilnih razmerjih zgrajeno stavbo predvsem kamnoseški okras, ki je spet odločno usmerjen v štajersko izhodišče oziroma v krog parlerijevsko vplivane stavbarnice. Z redovno cerkvijo v Pleterjah je presajena v skromen dolenjski umetnostni milje kvalitetna, čeprav za razvoj manj pomembna arhitektura, ki na stopnji vodilnega srednjeevropskega stavbarstva, ponovi sicer ustaljeni tlorisni in prostorninski ideal kartuzijanske cerkvene prostornine, pa hkrati posreduje sodobne stilne težnje vodilnega štajerskega stavbarstva.

Sicer pa Štajerska še nekajkrat poseže preko Save na Dolenjsko. Prvič se na začetku 13. stoletja, nato s Celjani ob prehodu in na začetku 15. stoletja, nato pa tudi v poznejšem času opaža nenehen štajerski

priliv. Od porušene cerkve v Šmartnem pri Litiji, se je od nekdanjega zvezdastega oboka v prezbiteriju ohranilo nekaj sklepnikov.[8] Izrazito rustificirani in shematični izdelki nimajo nobenih ožjih zvez z dotlej poznanim dolenjskim gradivom, in ni izključeno, da je arhitektura prezbiterija z zvezdasto obočno shemo prišla preko Save, kolikor ne bi mogli v plastiki slutiti kraški akcent. V Radečah pri Zidanem mostu je prav tako ohranjen mrežast obok v starem prezbiteriju,[9] edinem ostanku porušene cerkve z motivom vzhodnega zvonika, ki z ostalim dolenjskim gradivom nima nobenih ožjih zvez in je kot motiv vzhodnega zvonika prav tako razložljiv preko Štajerske. Na Brunku nad Radečami, ki je sicer triladijska dvoranska prostornina s križnatimi oboki na vitkih okroglih nosilcih, je v prezbiteriju zvezdast obok. Tudi ta se razlikuje od ostalega dolenjskega gradiva in je po vsej verjetnosti možno, da gre tudi tu za štajersko vplivan naglas, kar sicer lahko domnevamo tudi za križnorebrasto obokani prezbiterij podružne cerkve na Vihru nad Šentrupertom. Vendar je zaenkrat vsaka domneva o tem izključena, dokler ne bomo zbrali in uredili gradiva tudi na oni strani Save. Videti pa je, da je Posavje z Mirnsko dolino vplivno odprto proti severu, odkoder so prihajale pobude tudi v arhitekturi, podobno kot v tamkajšnji gotski plastiki. Saj je v 13. stoletju del tega področja cerkveno in politično pripadal Štajerski, prometna zveza pa je prav po dolini Mirne združevala ta del Dolenjske s severnimi sosedi; zato postane razumljiv izrazit štajerski naglas v ondotni arhitekturi, ki se bo pa moral ob koncu stoletja umakniti tudi drugim stilnim pobudam.

Klevevž je bil dolenjsko središče freisinške posesti. Od oboka gotske grajske kapele, ki je nastala ob prezidavi vzhodnega trakta, so se ohranili samo sklepniki, ki so bili do požara leta 1942 vzidani v prostoru nad staro kapelo. Od dvanajstih sklepnikov, ki jih omenja kronist Žiga Breckerfeldt, se jih je ohranilo le šest.[10] Posebno dragocen je oni, ki nosi napis Fridericus rex z njegovim skrajšanim geslom AEIOU in letnico 1449. Ostanki reber na hrbtni strani sklepnikov in pa razmeroma njih visoko število, nas navaja k misli, da imamo opraviti spet s kompliciranim obočnim sistemom in da so bili sklepniki v sestavu zvezdastega ali celo mrežastega svoda. Največji ohranjeni ima kraljevo ime z njegovim skrajšanim geslom; freisinški grb, ki je tudi ohranjen na enem sklepniku, se po velikosti prav nič ne razlikuje od ostalih grbov in častno mesto je sodilo predvsem kraljevemu sklepniku. Dokler ne bomo dobili točnejših podatkov, je zaenkrat težko reči, kaj pomeni sklepnik z imenom kralja Friderika. Morda je spomin na njegovo ustanovništvo, morda pa samo izraz hvaležnosti freisinških lastnikov. Vsekakor pa je dragocen, ker nam pojasnjuje razmeroma zgoden pojav bogatega oboka na Dolenjskem, ne glede na to ali je nastal direktno po kraljevem posredovanju, ali pa preko Freisinga oziroma freisinške Škofje Loke, kjer se je v tem času že pričela postavljati na noge samostojna stavbarska in kamnoseška delavnica in bi eno svojih prvih del izvršila prav za sedež dolenjske freisinške posesti. Vendar pa ta pojav zgodnjega kompliciranega rebrastega oboka ni imel na okolico nobenega vpliva, podobno kot tudi šentruperška arhitektura ne. V okolici Klevevža zasledimo po sredini, pred-

vsem ob koncu 15. stoletja živahno stavbarsko delavnost, ki se, kot bomo kasneje videli, drži trdno tradicionalnega križnatega oboka, četudi pri njej sodeluje kamnosek, ki je poznal principe kompliciranega načina obokanja.

Najbolj vplivom izpostavljeno področje pa je bila zemljiška posest, ki je pripadala turjaški gospoščini oziroma stiškemu samostanu. Na tem področju so tudi spomeniki gotske arhitekture številčno najpogosteje zastopani. Med njimi pa predstavljajo skupino zase cerkve z zvezdastim obokom v prezbiteriju. Kolikor lahko danes sklepamo po ohranjenih spomenikih, do prve polovice 15. stoletja tudi tu prevladuje križnati obok v prezbiteriju, vendar se že 1449 pojavi kompliciran oblika rebrastega svoda s kitajskim prepletom v podružni cerkvi sv. Križa v Stehanji vasi.[11] Obok sloni na figuralnih konzolah in vsako stikališče reber ima sklepnik. Razen glavnega so vsi nefigurirani. Cerkev v Stehanji vasi je edina z letnico določena stavba, vendar je videti, da se je vse do konca stoletja na tem področju malo gradilo. Za leto 1497 imamo spet sporočeno letnico. Tedaj so Stičani pozidali cerkev posvečeno sv. Lambertu na Pristavi nad Stično. Iz še ne docela odkritega napisa, ki se je ohranil na zaključni notranji strani prezbiterija izvemo, da je bila cerkev posvečena l. 1497.[12] Obok ima obliko zvezde, na temenu oblikujejo rebra pravilen romb. Sklepniki so ali v obliki ščitkov ali okroglih ploščic. Konzole so deloma figuralne, shematizirane in rustificirane maske. Zvezdasta oblika je klasična, temenski romb še ni obogaten z diagonalo.

Dotlej so bili vplivni sunki v severozahodnem predelu le kratkotrajni. Sedaj postanejo trajnejši in tudi docela preoblikujejo podobo tamkajšnje gotske podeželske arhitekture. Tradicionalno podobo arhitekture z šestdelnim ali križnatim obokom skoraj v celoti izpodrine pri novih stavbah dolgi zvezdasto obokani prezbiterij. Do neke mere opazujemo tudi tu kot na Gorenjskem živahno gradbeno delavnost. Razlika pa je bistvena. Na Gorenjskem so nosilci novih stavbarskih idej predvsem lokalne domače delavnice in prezidave nastajajo iz splošnih estetskih razpoloženj. Na Dolenjskem pa so izključno posledica občasnih naročil, ki so vezana na tuje delavniške skupnosti. Te pa imajo izhodišče predvsem na Krasu. Že sama ugotovitev enakega kamnoseškega znaka na Pongratzovi napisni in grbovni plošči na Turjaku in na ščitkastem sklepniku v sedanjem božjem grobu v Dednem dolu, navaja na misel, da gre za izdelek istega mojstra. Uporaba apnenca za Pongratzovo napisno ploščo vodi spet k sklepu, da gre za kraškega ali primorskega kamnoseka. Apnenec je tudi drugod uporabljen za kamnoseško plastične izdelke: od ostankov nekdanjega oboka v Škocijanu pri Turjaku ali na Železnici, ki spada pod Škocijansko župnijo, so ohranjene dopasne, rustificirane figuralne konzole z značilno kratko pristriženimi lasmi.[13] Kvaliteta povsem ustreza podobnim rustificiranim izdelkom na Krasu (primerjaj Famlje). Od te izrazito rustificirane smeri pa se po kvaliteti razlikuje skupina cerkva, ki dosledno razvije zvezdasti obok, stikališča reber pa so opremljena s sklepniki. Sem štejemo: Spodnjo Slivnico pri Grosupljem,[14] Vrhi nad Višnjo goro ter le po kamnoseškem okrasu znani nekdanji obok Marijine cerkve v Dednem dolu.[15] Tu sta kot ostanek

nekdanjega, danes le v tlorisni zasnovi ohranjenega prezbiterija, vzidani dve konzoli na zaključni notranji strani prezbiterija in ena na fasadni cerkveni steni tik pod streho. V prvih dveh primerih imamo opraviti z bogatim zvezdastim obokom; figuralni sklepniki so razporejeni po temenu, ostali so ščitkasti ali rozetni. Konzole so skoraj dosledno figuralne. Stilna enakost plastičnih detajlov se očituje predvsem pri figuralnih konzolah v kratko pristriženih laseh ter ostro zarisanih in v šobo stisnjenih ustnicah. Značilen je naturaliziran izraz. Čas nastanka gre že pod konec 15. ali na začetek 16. stoletja. Dočim je bil obok na Pristavi še klasičen, pravilnega razmerja med dolžino in širino, se shema teh obočnih sistemov že rahlja. Na Spodnji Slivnici je temenski romb povprek predeljen z diagonalo, na Vrheh pa se rombi zaradi nesorazmerja med dolžino in širino prezbiterija v romboidnih polah nad zaključkom zožijo. Obok prezbiterija sv. Ane v Višnji gori, ki sicer ne sodi v to skupino, pa pomeni z zgostitvijo mreže reber že korak naprej k igrivemu netektonskemu rebernemu prepletu. Kljub napredni obliki obočnega rebrastega sistema pa se kaže v konstrukciji izrazita konservativnost. Konzole so potisnjene še vedno v spodnjo tretjino stene, obok se še ni oprostil teže in se s težavo razpenja med stenami, namesto da bi z lahkoto prekrival prostor pod sabo. Istočasno z zvezdastimi oboki pa nastajoj tudi preprostejše obočne rešitve, zasidrane v domačem stavbarskem izročilu.

Turjaška in stiška posest se je raztezala strnjeno predvsem na prostoru severozahodne Dolenjske, koder so si zemljiški in cerkveni gospodje utirali preko Blok pot proti Primorju. V obratni smeri pa so bržkone prihajale tudi stavbarske pobude in vzori na Dolenjsko. Pravega izhodišča zaenkrat še nismo našli. Na kratko govorimo o »kraško-primorskem« deležu. Skupina cerkva okrog Spodnje Slivnice je razmeroma kvalitetna, v ostalem pa gre za izrazito rustikalne, shematizirane izdelke, kakršni se sporadično pojavljajo tudi na Primorskem tako v Istri kot v Posočju (Famlje, Marija Snežna nad Avčami).

Proti Krasu in Posočju odprta stiška, še posebej pa turjaška zemljiška posest je bila most, preko katerega so na Dolenjsko neposredno prihajale arhitekturne pobude, ki so na tem področju obogatile stavbarsko izročilo z motivom zvezdastega oboka. Omejile so se predvsem na severozahodni del Dolenjske, kjer se je osredotočila strnjena zemljiška posest Turjačanov in stiškega samostana. Kraški delež na Dolenjskem izpričuje tudi pojav ploščatega zvonika z odprtimi linami nad fasadno steno. Tak tip zvonika je pogost na Blokah, nastopa na Kočevskem in celo v zahodnem delu Bele krajine. Niti na Kočevskem niti v Beli krajini pa doslej nismo našli nobene druge »kraške« značilnosti, razen omenjenega »kraškega« zvonika. Tudi na Kočevskem ne, kjer se še najbolj dosledno uveljavlja »kraška« oblika zvonika.[16] Videti je, da je tak tip tamkaj v prvi vrsti ostanek zgodnje oblike zvonika, ki se je do danes ohranil na tem, v umetnostnem pogledu sicer svojskem, vendar do skrajnosti konservativnem ozemlju.

V grajski arhitekturi je princip stolpastega gradu lahko severni kot južni.[17] Skromne domače razmere niso dopuščale širokopoteznih zasnov in stolpasti grad ostaja tudi skozi vso gotsko dobo vodilna, vendar ne

edina oblika grajske arhitekture tudi za povsem novo nastale grajske stavbe. Nekoliko se je spremenilo samo razmerje, notranja razdelitev prostorov se je komplicirala. Ozke svetlobne odprtine pri stanovanjskem stolpu zamenjajo večje, ne izključno funkcionalno pojmovane okenske odprtine. Mimo tradicionalnega stolpastega gradu pa nastajajo tudi grajski koncepti, ki s svojo pravilno, dvorišče oklepajočo tlorisno zasnovo spominjajo na tovrstne južne vzore. Tako pojmovani in utrjeni stanovanjski koncepti se sporadično javljajo z redkimi primeri po vsej Dolenjski in tudi skozi vso gotsko dobo. Z njimi se gotska arhitektura organično prevaja v renesančno pojmovanje (Ribnica, Hmeljnik, Otočec). Tlorisna rešitev je usidrana v romaniki (Prem) in se preko gotike organično nadaljuje v renesanso.

Močnejša postane gradbena aktivnost z utrjevanjem gradov, tedaj prihajajo spet, kot od časa do časa že prej, k nam primorsko-kraški stavbarji. Ni izključeno, da so prav oni zanesli k nam nove stavbarske principe ne samo za utrdbene in stanovanjske dele grajske arhitekture (Pobrežje, Turjak), marveč tudi za cerkveno stavbarstvo (Turjak, Dedni dol).

Ob koncu 15. stoletja pa se še enkrat obogati dotlej znani repertoar gotskih prostorov in oblik na Dolenjskem. Leta 1497 je nastal sedanji troladijski prostor župne cerkve v Šentrupertu, potem ko so prvotno stavbo, ki smo jo deloma že spoznali ob celjskem deležu, preobokali. Glavni cerkveni prostor je razdeljen s tremi pari vitkih osmerokotnih stebrov v tri podolžne, enako visoke ladje, obok je zvezdast, na vsakem stikališču reber je sklepnik.[18] Preobokanje in prezidava dotlej bržkone enoladijske, izrazito v podolžno smer usmerjene cerkvene ladje se je izvršila po principih kot jih poznamo iz nekoliko starejše dvoranske skupine cerkva na Gorenjskem. Zunanjim vplivom odprto dolenjsko ozemlje dobi s šentruperško ladjo še gorenjsko zasnovano dvoransko prostornino, ki uporabi sicer že iz zahodnega slovenskega področja uvedeni zvezdasti, s sklepniki obogateni obok. Sicer pa se kaže tendenca po poenotenju gotske cerkvene prostornine na Dolenjskem v različnih oblikah. Pri mali podeželski stavbi se prostorsko občutje le nekoliko, četudi ne bistveno, spremeni. Konzole, ki so v zgodnji gotiki počivale v spodnji polovici stene, se pomaknejo navzgor, višina stene pod obokom se dvigne, da dobi isto višinsko razmerje do obočnega temena. Otipljiveje lahko sledimo tendencam razvoja šele pri ambicioznejših stavbah, kjer se prostorski bazilikalni izraz končno premosti z dvoranskim.

Kot je Dolenjska stilno neenotno področje in razdeljena med posamezne vplivne sfere, tako je tudi njena arhitektura neenotna, razdeljena med posamezna vplivna področja. Vendar se razvojna tendenca poenotenja prostora kaže:

1. v gorenjsko-kranjski zasnovi troladijskega dvoranskega prostora, obogatenega s kamnoseškim okrasom. Tak tip se je izrazil v Šentrupertu in več kot verjetno tudi v novomeški frančiškanski cerkvi sv. Lenarta;[19]

2. v troladijskem dvoranskem prostoru glavne cerkve na Brunku nad Radečami. Trije pari okroglih nosilcev med seboj vežejo tri enakovredne prostornine, krite s preprostim križnatim obokom;

3. župna cerkev v Trebnjem je pred obokanjem v 17. stoletju[20] imela nad vsemi tremi s šilastoločnimi arkadami predeljenimi ladjami raven lesen strop, ki v malem kaže razvojne tendence prostora kot v cerkvi sv. Petra na Dvoru, ki pa je že plod povsem novega renesančnega prostorskega občutja;

4. že popolnoma renesančno pojmovana pa je triladijska dvoranska cerkvena prostornina v Leskovcu pri Krškem, kjer so gotske formalne člene zamenjali v renesančne. Vendar je v tlorisu ohranjena gotska zasnova troladijskega prostora; prostor nad njim pa ni niti najmanj več gotski.

In če vzamemo še dvoladijsko dvoransko zasnovo cerkve sv. Ahaca nad Turjakom[21] z osmerokotnimi nosilci in preprostim križnatim obokom, vidimo, da se je ideja dvoranske cerkvene prostornine na Dolenjskem po svoje izražala in da je pravzaprav vsaka teh rešitev po svoje pogojena in utemeljena. Če izvzamemo izjemen primer in položaj pleterske samostanske cerkve, smo šele v pozni gotiki dobili tudi edino docela obokano gotsko notranjščino enoladijskega cerkvenega prostora. Če ne bi bil mrežasti obok cerkve na Mirni (1498) edini na Dolenjskem, ki pokriva tudi ladjo, bi rekli, da so se spremenili tudi estetski kriteriji. Žal pa je ta obok ostal edini. Gradnja šentruperške cerkve je bila velika akcija. Vendar niti Šentrupert, še manj pa docela obokana Mirna nista zapustila nikakršnih odmevov. Videti je samo, da je kamnosek, ki je bil zaposlen pri krašenju šentruperškega oboka, sprejemal naročila tudi za širšo okolico. Bistvo domače arhitekture pa se ni prav nič spremenilo, edinole križnati obok se obogati s sklepniki in figuralnimi konzolami. V podružni cerkvi v Štatenbergu pod Hmeljnikom je v prezbiteriju križnat obok. Ta sloni na dosledno figuralnih konzolah. Tem figuralnim konzolam in sklepnikom je blizu figuralni sklepnik v Cerovcu pri Šmarjeti. Tudi tu je obok križnat. V vseh treh primerih pa so si sorodne rozete in figuralne konzole v obliki do pasu upodobljenih angelov z napisnimi trakovi. Kamnoseški okras cerovškega prezbiterija povezuje z okrasom šentruperške ladje tudi znak na ščitku, ki utegne biti mojstrski znak. Vendar zaenkrat o tem izključujem domnevo in dajem prednost predvsem analizi stilne govorice.

Oblika zvezdastega oboka je na Dolenjskem ostala tuja. Pojavlja se predvsem po neposrednem prenosu po kaki delavnici. Napredni sunki, ki so jih posredovali in povzročali s svojimi ustanovami ali naročili zemljiški in cerkveni gospodje, niso imeli v zaledju nobenega odmeva, razen morda pri sprejemanju nebistvenih detajlov. Celota pa je ostala nesprejemljiva. Ko so se preproste križnate oblike obokov enkrat udomačile, jih moremo smatrati predvsem za rezultat konservativnih razpoloženj pokrajine, ki je bila brez kulturnih središč. Večje gradbene naloge, ki so se javile proti koncu 15. stol., je bilo potrebno reševati s tujimi stavbarji, podobno kot se je ugodna stavbarska delavnost na začetku 15. stol. ob Savi izrazila z inovacijo tujega, docela rebrasto obokanega kratkega kvadratičnega prezbiterija. Impulz Istre oziroma Krasa se je sicer že prej čutil v severozahodnem predelu Dolenjske, prevladal pa je šele proti koncu 15. stol. Tuje delavniške skupnosti, bodisi štajerske

v okviru celjskih ali kasnejših naročil, ali primorske, ki jih posredujeta Stična ali Turjak, se v deželi niso mogle zasidrati. Kljub vzorom, ki so jih te posamezne delavniške skupnosti v deželi zapustile, se je gradilo še naprej po starem. Ideal poznogotske arhitekture je bil preveč kompliciran, da bi lahko postal splošen ideal podeželske arhitekture, četudi gradbeni program še ni bil v celoti izčrpan. V času, ko nastajajo komplicirani obokani prezbiteriji, nastajajo istočasno tudi povsem skromni koncepti šestdelnih ali križnatih obokov. Gotski stil se šele utrjuje, ni se pa še razširil. Romanika je še vedno trdoživa, vzporedno z njo nastopajo tudi ob njej gotski elementi, niso pa rezultat stilnih razpoloženj prehodnega časa, ko en stil odmira in drug nastaja, marveč so predvsem izraz romanske trdoživosti v času, ko se je drugod gotski stil že popolnoma razmahnil.

Kljub konservativnim razpoloženjem pa je Dolenjsko vplivom odprto ozemlje, ki odraža ne glede na razdrobljeno zemljiško posest vse težnje poznogotskega stavbarstva pri nas; to se kaže predvsem:

1. v štajersko vplivani arhitekturi, ki prenese najprej s pozidavo cerkve v Šentrupertu okrog 1400 na Dolenjsko sodobne težnje srednjeevropske vodilne arhitekture, ki odmeva tudi v kartuzijanski ustanovi samostanske cerkve v Pleterjah. Sicer pa je severni del Dolenjske izpostavljen nenehnim štajerskim vplivom, ki tu silijo preko Save;

2. v danes uničenem oboku grajske kapele v Klevevžu se nam kaže napredni tip obočnega sistema, ki je nastal po posredovanju kralja in cesarja Friderika, kolikor ne gre za izdelek, povezan z domačo, tedaj že na Škofjo Loko vezano kamnoseško-stavbarsko delavnico;

3. v kraško-primorski arhitekturi na območju turjaške in stiške zemljiške posesti. Sicer je s sklepniki obogateni obok na tem področju že znan pred intenzivnejšim kraško-primorskim vplivanjem, vendar je prav po zaslugi kraško-primorske stavbarske delavnice bil v večjem številu zanesen k nam zvezdasti obočni sistem, ki temelji predvsem na sočasni stopnji kraško-primorske rustikalne arhitekture;

4. gorenjska dvoranska zasnova se kaže v predelani notranjščini cerkve v Šentrupertu, kjer pa ne gre za direkten prenos arhitekturne ideje po gorenjski stavbarski ali kamnoseški delavnici, marveč za sodelovanje delavnice, ki je, sodeč po kamnoseškem okrasu, usidrana bolj v območju Krasa kot gorenjskega prostora;

5. v grajski arhitekturi nastaja ob tradicionalnem stolpastem gradu tudi povsem nova zasnova pravilno sestavljenega grajskega tlorisa, ki temelji predvsem na južnih stavbarskih pobudah;

6. ideja poenotenega cerkvenega prostora se je na Dolenjskem uresničevala formalno na različne načine, vendar se kljub splošnim konservativnim razpoloženjem tudi ta razvojna tendenca v polnem uveljavi na nekaterih spomenikih, čeprav predvsem na obrobju dolenjskega prostora.

Ne glede na izrazito pasivni odnos, ki ga je imel dolenjski človek do novega stila, je dolenjska pokrajina zanimiva zaradi pestrega stilnega prepletanja: ob skromnih dolenjskih primerih srečujemo kraško vplivano arhitekturo majhnih podeželskih stavb, izrazite primere najnaprednejšega štajerskega obokanja na začetku 15. stoletja in končno še zasnovo

gorenjske dvoranske prostornine poleg drugih primerov poenotenega prostora. Ta raznolikost, ki povezuje spomenike visoke umetnosti z ljudsko obarvanim stavbarskim izročilom, daje dolenjski umetnostni posesti izreden mik in znanstveno naravnost zapeljivo področje.

OPOMBE

[1] France Stelè, Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine. Etnolog V in VI, 1933, str. 177 sl.

[2] M. Zadnikar, Romanski vzhodni zvoniki v Sloveniji, ZUZ, Nova vrsta III, 1955, str. 66.

[3] Od doslej zbranega gradiva pripada več kot tri četrtine cerkva šestdelnemu ali križnatemu oboku v prezbiteriju: Brunk (ladja), Bušeča vas, Cerovec, Črnomelj (p. c. sv. Duha), Dolec, Ig (p. c. sv. Jurija), Iška vas, Kamen vrh, Koglo, Krvava peč, Lanišče, Leskovec pri Krškem, Magdalenska gora, Male Vodenice, Mali Ločnik, Muljava, Nova vas, Novo mesto (kapitelj in frančiškanska cerkev), Pijava gorica, Pleterje, Rogatec, Sela nad Višnjo goro, Smrjene, Škocjan pri Turjaku (stranska kapela), Šmarje, Štatenberk, Tabor pri Grosupljem, Tri fare (p. c. Glej človek! p. c. Lurške MB, p. c. Žalostne MB), Tržišče (ž. c.), Viher, Vinica (grajska kapela in župna cerkev), Visoko, Vrh, Zgornja Dobrava; poleg teh pa nastopa tudi na Kočevskem močna skupina danes le deloma ohranjenih cerkva z zgodnjim načinom obokanja, ki pa ni zgoden glede na postanek: Ajbelj, Fara, Kočarji, Koče, Kostel, Krkovo, Laze, Livold, Morava, Novi Lazi, Rajndol, Rajndol (p. c. sv. Trojice), Ribjek, Staro Brezje, Selo, Svetli potok, Šalka vas, Tanči hrib, Trnovec, Verdreng, Videm. Ostali prezbiteriji pa so zvezdasto oziroma mrežasto obokani: Brunk, Brusnice (p. c.), Dedni dol (kapela), Mirna, Mirna peč, Krška vas, Primskovo (ž. c.) in kapela), Pristava, Radeče, Okrog, Spodnja Slivnica, Stehanja vas, Višnja gora, Vrhi; uničeni pa so v Šmartnem pri Litiji, Grosupljem in Klevevžu. Od približno 73 obokanih prezbiterijev na Gorenjskem je vsaj 64 zvezdasto oziroma mrežasto obokanih in komaj 10 jih ima križnat oziroma šestdelen obok (Kranj, Mengeš, Mače, Breg, Brode, Bohinj, Gozd, Spodnje Bitnje, Gosteče, Jamnik; sledijo še križnati oboki v Krtini in Črngrobu). Razen nekaj izjem sodijo gorenjski primeri v zgodnjo gotiko.

[4] Ivan Steklasa, Zgodovina župnije Šent Rupert na Dolenjskem, Ljubljana 1913, str. 149, posebno pa na str. 174.

[5] Podatki so zbrani predvsem iz knjige Walther Buchowiecki, Die gotischen Kirchen Österreichs, Wien 1952.

[6] E. Cevc, Parlerijanske maske v Ptuju in okolici, Ptujski zbornik, Ptuj 1953, str. 54.

[7] Fr. Avsec, Stara kartuzijanska cerkev v Pleterjah, Četrto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani za leta 1903—1906, Ljubljana 1907, str. 48; J. Gregorič, Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, ZUZ, Nova vrsta I, Ljubljana 1951, str. 16. — Kar zadeva vpliva Štajerske oziroma Parlerjevega kroga, prim. predvsem E. Cevc, pod 6.

[8] K. Črnologar, MZK, NF, XIX, Wien 1893, str. 29 s tlorisom.

[9] K. Črnologar, MZK, NF, XIX, Wien 1898, str. 16. — M. Zadnikar, Romanski vzhodni zvoniki v Sloveniji, ZUZ Nova vrsta II, Ljubljana 1955, str. 98.

[10] Original rokopisa je v ODAS, tipkan prepis v novomeški Študijski knjižnici.

[11] Josip Gruden, Cerkvene razmere med Slovenci v 15. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije, Ljubljana 1908, str. 115. Gruden omenja samo letnico posvetitve, ne da bi točneje navedel vir. Na južni zunanji strani prezbiterija pa je kamen z letnico 1449.

[12] Še ne docela odkrit napis je naslikan v pravi fresko tehniki. V prvi vrsti se čita letnica 1497, pod njo pa CONSECRATA ..., sicer pa je stavbo prvi popisal K. Črnologar v MZK, NF, XVII, Wien 1891, str. 83.

[13] E. Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1956, str. 36.

[14] Isti, o. c., str. 36.

[20] K. Črnologar, Die Pfarrkirche zu Treffen in Unterkrain, MZK, NF, F, XV, Wien 1916, str. 228. Šele leta 1870 so stolkli gotski obok.

[16] O razširjenosti ploščatega »primorskega« zvonika predvsem Fr. Stelè, Umetnost v Primorju, Ljubljana 1940.

[17] I. Komelj, Srednjeveška grajska arhitektura na Dolenjskem, ZUZ, Nova vrsta I, Ljubljana 1950, str. 59 sl.

[18] Ivan Steklasa, Zgodovina župnije Šent Rupert na Dolenjskem, Ljubljana 1913, str. 167. — Fr. Stelè, Gotske dvoranske cerkve na Slovenskem, ZUZ, XV, Ljubljana 1938, str. 1 sl.

[19] J. Gregorič, Najnovejše umetnostno zgodovinsko odkritje v Novem mestu, Kronika IV, Ljubljana 1957, str. 219.

[20] K. Črnologar, Die Pfarkirche zu Treffen in Unterkrain, MZK, NF, XIX, Wien 1893, str. 81 s tlorisom. Napis na slavoloku se glasi:

IOAN. WAINZERLE
ABBAS SITTJ. HOS/
FORNICES
1645. F. F.

[21] M. Sitar, Podružnica sv. Ahacija pri Turjaku. Tretje izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani za leta 1899—1902, str. 31. — E. Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1956, str. 28.

Résumé

Les monuments de l'architeture gothique en Basse-Carniole occupent une place à part dans le groupe «carniolien» des églises gothiques de notre pays. En se référant aux exemples de la voûte en étoile du presbytère des petites églises campagnardes, l'auteur indique l'origine et les chemins par lesquels cette forme de la voûte a fait son entrée en Basse-Carniole où, toutefois, elle n'a jamais pris pied définitivement, n'exprimant, pour la plupart, que la volonté du committant. C'est pour cela que la Basse-Carniole est intéressante, du point de vue de l'histoire de l'art, à l'époque gothique, par la variété et la richesse des styles et des influences qui s'y entre-mêlent: à côté des modestes conceptions architecturales de la Basse-Carniole qui sont, çà et là, encore fermément enracinées dans la tradition architecturale romane, surgissent des monuments à voûtes relativement progressifs. Cette variété, reliant les monuments du grand art avec l'architecture populaire, confère au patrimoine artistique de la Basse-Carniole un charme exceptionnel et représente un domaine intéressant du point de vue scientifique, expliquant des aspects de la géographie artistique générale et, spécialement, le rôle que le committant occupe dans la formation et l'affermissement du style nouveau.

La forme basse-carniolienne de l'architecture gothique tardive des églises campagnardes a une voûte en arête typique pour les monuments aussi bien anciens que récents. La voûte en étoile, ne se limitant, dans la plupart des cas, qu'au presbytère, est surtout le résultat d'une influence indirecte et de la volonté du committant. La Basse-Carniole est, en dépit du caractère conservatif de ses habitants, une contrée largement ouverte aux différentes influences, qui reflète aussi les tendances contemporaines de l'architecture slovène du gothique tardif, surtout par les particularités suivantes:

1° Quelques monuments d'architecture revélant des influences de la Styrie qui introduisent, déjà en 1400 environ, aussi en Basse-Carniole, la voûte en étoile qui, avec les échos de la sculpture architecturale parlerienne, se rattache au cours contemporain de l'architecture gothique de l'Europe Centrale (Šentrupert — voûte du presbytère, Pleterje).

2° La voûte aujourd'hui détruite de la chapelle du château de Klevevž (1449) représente un autre point de départ vers une forme plus progressive du voûtement. Elle se rattache ou bien au fondateur, le roi et empereur Frédéric, ou bien aux produits d'une taillerie de pierres ou d'un atelier d'architecture indigènes, en rapport peut-être déjà avec Škofja Loka, le centre haut-carniolien des domaines de Freising.

3° On suit les influences de l'architecture locale du Kras et du Littoral toujours sur le territoire de la seigneurie de Turjak (Auersperg) et du cloître cistercien de Stična. Elles se manifestent surtout par la forme de la voûte en étoile, richement ornée de sculpture en pierre (Spodnja Slivnica, Vrhi, Dedni dol).

4° On rencontre la conception de l'église du type «Hallenkirche» haute-carniolienne dans la nef de l'église de Šentrupert où, toutefois, il ne s'agit pas de traduction directe de l'idée architecturale par un atelier de la Haute-Carniole, mais seulement de la collaboration d'un atelier dont les ornements en pierre sont, par leur caractère, enracinés plutôt au Kras et au Littoral qu'en ceux de Haute-Carniole.

5° A côté du type ordinaire d'un bâtiment modeste d'église de campagne, à presbytère polygonal, toujours voûté, et à nef un peu plus large et prolongée, et à plafond, surviennent, çà et là, aussi des conceptions tout à fait nouvelles d'une architecture plus ambitieuse, où la tendance d'un développement vers l'unification de l'espace se reflète dans les différentes formes du type «Hallenkirche» (Trebnje, Mali Ločnik, Brunik).

6° Dans l'architecture des châteaux se développe, à côté de la forme traditionnelle du château-donjon, en changeant la division de l'espace et des proportions, aussi la conception d'un plan tout-à-fait régulier d'un château-logis, dérivant surtout de l'architecture méridionale, et s'éloignant du plan médiéval, approprié à la configuration du sol (Otočec, Hmeljnik, Ribnica).

KRANJSKA LJUDSKA NOŠA NA GOTSKIH FRESKAH

Angelos Baš, Ljubljana

Eno poglavitnih prizadevanj slavljenca, ki mu je posvečen pričujoči zbornik, je veljalo obravnavi slovenskega srednjeveškega slikarstva. S spoznanji, ki izvirajo iz tega dela, se ni obogatila samo umetnostna zgodovina, temveč se je odkrilo tudi prenekatero gradivo, ki more rabiti kot vir za zgodovino gmotne omike in folklore. — Posvetni motivi v upodobitvah naših srednjeveških fresk[1] neredko izkazujejo poteze iz takratnega vsakdanjega življenja in v različnem obsegu pričujejo o posameznih poglavjih v etnografiji oziroma kulturni zgodovini.

Za zgodovino slovenske gmotne omike so odkritja o srednjeveškem slovenskem slikarstvu tem pomembnejša, ker prispevajo za to razdobje poglavitno gradivo nekaterih etnografskih oziroma kulturnozgodovinskih obdelav. Vse do 16. stoletja so podatki pisanih virov o teh tematih največkrat zelo skopi, tako da pomeni naši etnografiji oziroma kulturni zgodovini ohranjeno gradivo z gotskih fresk marsikdaj prav temeljne izpovedi.

Zlasti velja to za zgodovino noše. — Pred zapuščinskimi inventarji, oporokami, javnimi in zasebnimi računskimi knjigami, mitninskimi podatki in policijskimi redi iz 16. stoletja pogrešamo na Slovenskem širše in zaokroženo kostumografsko gradivo. Spričo tega je mogoče obravnavati našo poznosrednjeveško nošo predvsem le na podlagi drugačnih virov. To so zlasti upodobitve posvetnih oblek na gotskih freskah, ki so precej številne in ki v veliki meri omogočajo obnove o videzu takratne oblačilne omike.[2]

Največ gradiva vsebuje naše srednjeveško stensko slikarstvo za zgodovino plemiške in meščanske noše. Ne manjka pa tudi upodobitev kmečke oziroma ljudske noše.[3]

Obravnava o zgodovini ljudske in celotne slovenske noše ima torej svoje osnove v gotskih umetnostnih virih. Največji delež zaslug za to, da jih je mogoče dodobra izrabiti, ima slavljenec. Iz hvaležnosti do tega in iz spoštovanja do njegovega tolikanj široko pomembnega dela so napisane te vrste, ki so posvečene ljudski noši na gotskih freskah z ozemlja tedanjega Kranjskega in ki se tako lotevajo določenega, etnografsko omejenega skupka slikarskega gradiva o naši obleki v poznem srednjem veku.[4]

*

Upodobitve ljudske noše na gotskih freskah s Kranjskega izvirajo iz tehle najdišč.[5]

V Prilesju pri Plaveh, sreda 15. stoletja,[6] je na levi strani prezbiterija, v skupini pogubljenih angelov, predstavljeno moško perilo (spodnje hlače).[7]

Pri Sv. Miklavžu na Goropeči nad Ihanom, sreda 15. stoletja,[8] so na levi strani prezbiterija upodobljeni berači oziroma hromi in pohabljeni.[9]

Pri Sv. Petru na Vrhu nad Želimljem, sreda 15. stoletja,[10] je na zunanji strani slavoloka Kajn upodobljen v takratni kmečki noši.

Na freski Sv. Nedelje v Crngrobu, iz šestdesetih let 15. stoletja,[11] je nekaj figur naslikanih v tedanji ljudski noši, ki je najizraziteje predstavljena z ribičem (levo od Kristusa) in s predicami (levo od Kristusa).

V Mačah nad Preddvorom, 1467,[12] je v skupini Treh kraljev naslikana kmetica (s škafom na glavi).[13]

V Bernu (na Škrilju) pri Pazinu, 1474,[14] je v smrtnem plesu upodobljen romar, v skupini Bega v Egipt pa žena v kmečki noši (s košarico na glavi).

V Hrastovljah nad Črnim Kalom, 1490,[15] sta v skupini pohoda Treh kraljev predstavljena kmet in lovec, v smrtnem plesu pa berač.

Na Križni gori nad Škofjo Loko, 1502,[16] sta na notranji strani slavoloka naslikana Kajn in Abel v onodobni kmečki noši.[17]

Na Suhi pri Škofji Loki, pri zveličancih v Poslednji sodbi Jerneja iz Loke, okrog 1530,[18] na notranji strani slavoloka, najdemo skoraj povsem enako upodobljene spodnje hlače kakor v Prilesju.

Na Taboru pri Grosupljem, proti 1540,[19] je na zunanji strani slavoloka naslikan Kajn v takratni kmečki noši.

*

Spodnje hlače, kakršne so upodobljene v Prilesju, so značilno poznosrednjeveške: zelo majhne so, bele barve in pomenijo v bistvu skoraj samo nekakšen ovoj oziroma pas za genitalije. — Prav isto velja tudi za nekaj desetletij mlajše perilo, ki je naslikano na Suhi.

Berači ali hromi in pohabljeni s Sv. Miklavža na Goropeči so oblečeni takole: Najjasneje je podana noša klečečega moža (sl. 163) z belo, avbi podobno čepico in rdečkastim (železo-oksidnim) suknjičem precej ohlapnega kroja, s širokimi rokavi, ki segajo nekoliko čez komolce in ki so izpod njih vidni še ozki, do zapestja dolgi rokavi bele srajce, zapeti vsak s po tremi gumbi. Suknjič je narahlo prepasan; na pasu je privezan sodček. Stegna berača so gola, na mečih pa ima belkaste ovijače. — Nekaj manj razvidno je naslikana noša pohabljenca z berglo. Ta ima na glavi koničasto oblikovan klobuk rjavkaste barve, čigar krajci so zadaj močno privihani. Suknjič je vijoličast, sega na stegna in je manj širok in ože prepasan kot prejšnji. Rokavi so v tem primeru nekoliko daljši, predvsem pa znatno ožji. Srajce nima. Tudi ta berač je brez hlač. Levo nogo ima pod kolenom povito. — Noša moža z odrezano nogo je najpreprostejša. Na glavi ima koničasto čepico rdeče oksidne barve; enake barve je tudi suknjič, ki sega malone do kolen in ki je dokaj ohlapno

Sl. 165. Sv. Miklavž na Goropeči, klečeč romar

krojen in prepasan; rokavi segajo malce čez komolce in se izpod njih vidijo še rokavi bele srajce. Tudi ta upodobljenec nima hlač.

Kajn kot kmet pri Sv. Petru na Vrhu nad Želimljem ima podoben klobuk kot kruljavec s Sv. Miklavža na Goropeči: koničast in s krajci, ki so zadaj močno privihani. Le barva je tu okrasta. Suknjič je vijoličast in dolg domala do kolen. V životu je krojen zelo široko; tudi rokavi, segajoči do zapestja, so na moč široki. Pas je ozko spet. Medtem ko pri Sv. Miklavžu na Goropeči obuvala niso upodobljena, pa ima v tem primeru Kajn na nogah neprezevane opanke (gl. sl. 166).

Izrečno ljudsko nošo s freske Sv. Nedelje v Crngrobu predstavlja razoglavi ribič (levo od Kristusa): v belem, širokem suknjiču, ki je prepasan in ki sega samo čez kolke; hlač ne nosi. Obuvalo ni določljivo. — Ženska ljudska noša je najrazločneje upodobljena pri preji in tkanju (desno od Kristusa). Žena, ki navija prejo v klobčiče, je v tako rekoč brezoblično krojeni obleki rdeče oksidne barve in je brez pokrivala. Soseda, ki navija prejo na motovilo, ima enako krojeno obleko, ki je zemeljsko zelene barve; na glavi ima daljšo belo pečo, ki je spredaj na sredi spodvita navzven oziroma nazaj. Enaki peči nosita tudi ženi pri tkanju na statvah,[20] ki sta njuni obleki krojeni podobno kot pri prejšnjih dveh, le barva je pri eni vijoličasta, pri drugi pa modra (gl. sl. 167). Ljudska noša je na freski Sv. Nedelje izpričana še s kvartopirci (desno od Kristusa), z daljšimi rdečkastimi in vijoličastimi suknjiči, ki segajo njihovi rokavi do zapestja, sicer pa njihova noša, z izjemo koničastega pokrivala, ni razločneje razvidna. — Slabo so ohranjene prav tako figure na spodnjem delu freske: žena, ki mesi testo, ima na glavi belo pečo, ki ji sega domala do pasu; obleka je nejasno razvidna, je sivovijoličaste barve, rokavi pa so zavihani do komolca. Tudi sosedni sejalec moke je nejasen: nosi belo čepico in je oblečen v krajši bel suknjič in ožje hlače enake barve. Mož, ki je upodobljen na drevesu, ima stožčast klobuk okraste barve, suknjič pa je sivovijoličast in mu sega preko kolkov; na nogah ima širše hlačne nogavice enake barve. Namakalec lanu je nag. Sušilka lanu nosi na glavi belo pečo preproste oblike, njena obleka pa je sivovijoličasta in razmeroma kratka, saj sega samo do meč, in je ozko prepasana; rokavi so zavihani do komolcev. Obiralci sadnega drevja so razoglavi in napravljeni v široke, prepasne rdečkaste suknjiče, ki so dolgi skoraj do kolen, in v enakobarvne hlačne nogavice. (Vse te spodnje figure so določljive zgolj v poglavitnih obrisih, ne pa tudi v nadrobnejših potezah.)

Kmetica z Mač nad Preddvorom je oblečena v brezrokavno in prepasano dopetno haljo rdeče oksidne barve (sl. 168). Rokavi bele srajce so prevzeli vlogo vrhnje obleke in so precej široki; do kod segajo, ni mogoče natančno ugotoviti. Glavo pokriva bela peča preproste, ne zavite oblike, ki pada globoko na hrbet. Obuvalo ni zadosti razločljivo.

Romar v Bermu ima črn klobuk valjaste oblike, spredaj ozaljšan z romarskimi spominki, z dokaj velikimi in enakomerno rahlo zavitimi krajci neravne oblike. Suknjič je vijoličast in je v primeri z drugimi, že spoznanimi, razmeroma ozek. Sega do kolen in ima dolge, do zapestja segajoče rokave. Prepasan je s črnim pasom. Preko levega ramena je

Sl. 166. Sv. Miklavž na Goropeči, Kajn

obešena črna torba. Hlač in obuvala romar nima; v oporo mu je pazdušna bergla. — Kmečka žena nosi na glavi veliko belo ruto. Odeta je v zelo široko obleko rdeče oksidne barve z dolgimi ohlapnimi rokavi. Natančneje njena noša ni ugotovljiva.

Kmet v Hrastovljah nosi podobno pokrivalo, kakršno poznamo s Sv. Miklavža na Goropeči in s Sv. Petra na Vrhu nad Želimljem: koničast klobuk z zadaj privihanimi krajci; tu je sivkaste barve. Suknjič je zemeljsko zelen in dolg do kolen. Po kroju je nekoliko tesen in je prepasan. Rokavi so dolgi in ožji. Hlač nima. Obuvalo je sivo, vendar pa je po obliki in izdelavi nedoločljivo. — Lovec ima na glavi okrasto koničasto pokrivalo, ki je navzdol precej razširjeno. Okrog vratu in čez ramena je zavit v zemeljsko zeleno ruto. Suknjič je vijoličast in skoraj spet ob život; sega le nekaj čez kolke. Rokavi so dolgi in ozki. Hlač ne nosi, pač pa ima na mečih zemeljsko zelene nogavice, ki so pod koleni zavihane. Obuvalo je sivkasto in visoko (do gležnjev). Natančneje ni določljivo (gl. sl. 169). Berač je razoglav in oblečen v belkast suknjič, ki pada na stegna. Suknjič je razmeroma ozko krojen; rokavi so dolgi. Čez levo ramo ima obešeno torbo. Hlač nima. Desna noga je v piščali odrezana, leva pa tiči v temnosivi nogavici, ki je zdrknila pod koleno. Obuvalo ni določljivo.

Kmečki Kajn s Križne gore je naslikan brez pokrivala. Napravljen je v okrast suknjič, ki je ozko prepasan in ožjega kroja in ki sega preko kolkov. Rokavi so strgani in dolgi komaj do iznad komolca. Hlač nima. Prav tako tudi ne obuvala. — Kmečki Abel je takisto brez pokrivala. Oblečen je v vijoličast suknjič ožjega kroja z ožjimi dozapestnimi rokavi; sega na stegna. Prepasan je z rdečim pasom, ki visi na njem rdeča torbica. Hlač nima. Obuvalo ni več upodobljeno. Na nogah ima bele, do kolen zavihane nogavice.

Kmečki Kajn s Tabora pri Grosupljem je razoglav. Suknjič je ozek, prepasan in sega nekaj čez kolke; rokavi so ozki in dolgi do zapestja. Nosi ožje modre hlače. Na nogah ima kratke rdečkastorjave škornje (gl. sl. 170).[21]

*

Pred gotskimi freskami so viri o slovenski ljudski noši zelo skopi. — Visokosrednjeveško moško kmečko obleko morda najbolje opisujejo viri o ustoličevanju koroških vojvod. Po enih od teh pričevanj so nosili kmetje takrat sive suknjiče z rdečimi pasovi in torbami, rdeče prevezane čevlje, sive plašče in klobuke enake barve.[22] Druga poročila pravijo, da so nosili dvoje hlačnic iz sivega sukna in rdeče čevlje. Suknjiče so imeli iz sivega sukna; bili so spredaj in zadaj odprti in pa brez ovratnika; segali so nekoliko čez kolena. Kot ogrinjala so nosili sive plašče brez resic. Klobuki so bili sivi in koničasti.[23] Tretji opisi naštevajo plašč, klobuk in suknjič iz sive niti in zavezane čevlje.[24]

Podatki o ženski ljudski noši v visokem srednjem veku so še drobnejši (n. pr. zapis Ulrika Lichtensteinskega iz 13. stoletja o šaplju Štajerk[25]) in maloštevilnejši, tako da si iz njih ne moremo ustvariti zadostnih sklepnih podob. — Ali: izročila za primerjave poznosrednjeveške noše s prejšnjimi obdobji so zelo šibka.

Prvo širše in zaokroženo poglavje v zgodovini slovenske noše sestavljajo podobe noš na gotskih freskah. — *Moška* ljudska noša na Kranjskem se opredeljuje iz teh virov takole.

Pokrivala. — Večidel so moški nosili pokrivala, saj so le redki primeri razoglavih upodobljencev. Nekoliko pogosteje kot čepice so se nosili klobuki, ki so bili z eno valjasto izjemo (Beram) praviloma koničaste oziroma stožčaste oblike in ki so imeli krajce zadaj znatno zavihane. Čepice so bile precejkrat enake oblike kakor klobuki, znana pa je tudi okrogla, avbi podobna oblika (Sv. Miklavž na Goropeči).[26]

Sl. 167. Crngrob, Slika Svete Nedelje, Delo pri preji in tkanju

V načelu so bila ljudska moška pokrivala na Kranjskem v tej dobi podobna takratnim štajerskim pokrivalom,[27] ki pa so bila raznovrstnejša in so uporabljala tudi turbanom podobne oblike in slamnate klobuke.[28]

Plašči. — Na kranjskih gotskih freskah ni ta oblačilni kos po ljudski šegi nikjer upodobljen, tako da moremo zanj edinole predpostavljati v bistvu podobne oblike kakor v drugih vzhodnoalpskih predelih. Tod so nosili deloma še ogrinjalne plašče, ki so jih pa čedalje bolj izpodrivali brezrokavni plašči. Ti so se oblačili čez glavo in so se včasih opremljali tudi s kapucami (izvajajo se iz prazgodovinske poncho-noše). Proti koncu 15. stoletja se začno ti plašči spredaj predeljevati in dobijo tako svoj novoveški, v poglavitnih značilnostih že sodobni videz.[29]

Suknjiči. — Ti so bili poglavitni del takratne moške obleke in odsevajo vplive plemiške in meščanske noše, kakor jo je tedaj tudi na vzhodnoalpskih ozemljih določevala zlasti tako imenovana burgundska moda. Skozi celo 15. stoletje se suknjiči bolj in bolj krajšajo, tako da segajo okrog 1500 le še nekoliko čez kolke in se hkrati čedalje bolj oprijemajo života.[30] Pri ljudski noši ta razvoj sicer ni tolikanj dosleden kakor pri plemiški in meščanski, vendar pa je kljub temu na dlani.

Najstarejši primeri suknjičev ali jopičev s Kranjskega so v ljudski noši precej ohlapni in dolgi (Sv. Miklavž na Goropeči, Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, Crngrob), proti koncu 15. stoletja pa so že tesno oprijeti in segajo samo še nekoliko čez boke (Hrastovlje). Ta oblika se je ohranila v 16. stoletje (Križna gora, Tabor). Razen lovca v Hrastovljah so bili vsi jasneje upodobljeni suknjiči prepasani, vendar pa spočetka ne tako ozko kot v poznejših desetletjih. — Rokavi so bili na najstarejših freskah prav tako ohlapnejši kakor pozneje. Najprej so bili krajši in so segali v nekaterih primerih zgolj čez komolce. Pod konec 15. stoletja pa so vseskozi podaljšani do zapestja. — Edini primer razporkov, ki so bili običajni pri takratnih plemiških in meščanskih jopičih,[31] najdemo pri lovcu v Hrastovljah, ki ima ob obeh bokih preklan suknjič. — Resic ni mogoče ugotoviti.

Nasprotno kot v gotski ljudski noši na Štajerskem[32] nimajo kranjski suknjiči razen ene izjeme (Sv. Miklavž na Goropeči) nikjer večjih ovratnih izrezov. Prav tako tudi ne ovratnikov.

Srajce. — Te so razvidne samo pri dveh upodobljencih (pri beračih oziroma pohabljencih s Sv. Miklavža na Goropeči). S tem pa naj ne bo rečeno, da ljudska moška noša takrat tega perila ni poznala. Zakaj priznano je, da se je v visokem srednjem veku nosila moška srajca v osnovnem oblačilnem krogu zvečine kot podloga[33] in zato tedaj največkrat tudi ni bila viden del noše.

Goropeška berača sta imela beli srajci s precej ozkimi rokavi. Pri enem sta bila rokava zavihana do komolca, pri drugem pa nad zapestjem ozko speta s po tremi belimi gumbi. — Razen rokavov ni bilo mogoče ugotoviti takisto drugih delov srajc.

Spodnje hlače. — Ta del perila je upodobljen zelo jasno. Nosile so se le okrog ledij in so se tesno prilegale telesu. Bile so bele barve in prav kratke.

Hlače. — Medtem ko so za gotsko tako imenovano višjo nošo v 15. stoletju značilne hlačne nogavice, ki se proti 1500 vse bolj zožujejo in dajejo skupaj z istodobnimi razporki in izrezi tej modi močno posvetni značaj,[34] pa je bila v tem podoba takratne ljudske noše tudi na Kranjskem nekaj drugačna.

Predvsem je treba opomniti, da kranjska ljudska noša na gotskih freskah v večini primerov (izvzemši Crngrob in v 16. stoletju Tabor) hlač ne pozna. Do pred konec 15. stoletja so upodobljenci predstavljeni pogosto brez nogavic ali ovijač, pozneje pa so naslikani tudi z njimi. Edinole iz Crngroba je pred 16. stoletjem upodobljena moška ljudska noša s hlačami. Se pravi, da ljudska noša na Kranjskem v celem hlač

Sl. 168. Mače, slika Treh kraljev, kmetica

Sl. 169. Hrastovlje, slika Treh kraljev, lovec

tedaj še ni uporabljala. Kajpada so se nosile tudi hlače, vendar pa — kot je podoba — v razmeroma majhni meri.

Kolikor lahko presodimo nošo hlač iz Crngroba, je šlo za posnemanje plemiških ali meščanskih hlačnih nogavic, le da so bile te tukaj preprostejše in ohlapnejše.

Upodobitev nagega moža v Crngrobu, ki namaka lan, bi mogla potrjevati in tudi pri nas izpričevati sodbo, da so kmetje v srednjem veku pri poljskih delih odlagali včasih vso obleko.[35]

Kmečka noša na Taboru je tudi zastran hlač upodobljena še dočista v izročilu 15. stoletja.

Nogavice. — Kakor hlače so na gotskih freskah s Kranjskega tudi nogavice do pred konec 15. stoletja razmeroma redko predstavljene. Večidel so noge upodobljene gole. Berača oziroma pohabljenca s Sv. Miklavža na Goropeči imata na nogah ovijače, kar se ujema z izsledki s Štajerskega.[36] — Proti koncu 15. stoletja (v Hrastovljah) in na prehodu v 16. stoletje (Križna gora) pa razločno zasledimo dokolenske nogavice. Te so značilne za moško ljudsko nošo v 15. stoletju.[37] Bile so iz platna (Križna gora), zakaj pletene nogavice se pojavijo šele proti sredi 16. stoletja.[38]

Obuvala. — V razloček od obuval plemstva in meščanstva, ki so imela v tej dobi ostro zašiljene in pretirano dolge oblike in ki so dobila zato naziv kljunastih čevljev,[39] je uporabljala ljudska noša, prav tako na Kranjskem, preproste oblike. Polškornjev, ki so bili tačas pogosti na severnejših ozemljih,[40] sicer v 15. stoletju še ne pozna, pač pa so bile tedaj v rabi neprevezane copataste opanke (Sv. Peter na Vrhu), proti koncu 15. stoletja pa še visoki čevlji, ki pa po ohranjenih upodobitvah niso natančneje določljivi. Ponekod so upodobljenci bosi. Šele proti sredi 16. stoletja najdemo prve kmečke, nizke škornje (Tabor).

Čeprav sodi kmečka noša s Tabora v poznejše razdobje, se v bistvu prav malo razločuje od noše 15. stoletja. Suknjič je kratek, podobno kakor so se skrajšali suknjiči že ob koncu 15. stoletja. Hlače so[41] podobne onim iz Crngroba. Le škornji nimajo v kranjski ljudski noši iz 15. stoletja nobenih inačic.

O *ženski* ljudski noši na gotskih freskah s Kranjskega je težko dognati kaj več nadrobnosti, saj so te upodobitve dokaj redke, pa tudi iz onih, ki jih poznamo, ne moremo pridobiti dosti natančnejših sklepov.

Pokrivala. — Srednjeveško razločevanje med ženami in dekleti v pokrivanju glave se je ohranilo na Kranjskem še daleč v naslednja stoletja.[42] V srednjem veku je bil razloček v tem, da so bila dekleta razoglava ali pa so nosila na glavi venčke, medtem ko so imele žene glave pokrite.[43]

Večina kranjskih upodobljenk nosi peče. Le-te so največkrat povsem preproste, ne zavite oblike in padajo globoko na hrbet (Mače) ali pa celo do pasu (Crngrob). Edinole predica in tkalki v Crngrobu kažejo peče, ki so spredaj na sredi spodvite navzven oziroma nazaj (sl. 167). Očitno gre v tem primeru za izjemnejšo obliko, kajti večidel naše upodobljenke v ljudski noši nimajo takih peč, pač pa so jih nosile meščanke (prim. prizore na freski Sv. Nedelje v Crngrobu desno od Kristusa).

Tukaj imamo torej po vsej verjetnosti opravka z meščansko vplivano ljudsko žensko nošo.[44]

Plašči. — Ta del obleke ni nikjer jasno naslikan. Spričo tega kaže predpostavljati tudi za ženske plašče podobne oblike, kakršne so bile takrat v rabi v Vzhodnih Alpah. Kakor moški so tod prav tako ženske

Sl. 170. Tabor pri Grosupljem, Kajn

nosile deloma še ogrinjalne plašče, deloma pa že brezrokavne plašče, ki so se oblačili čez glavo in ponekod opremljali s kapucami.[45]

Obleke in *srajce.* — Obleke kranjskih meščank in plemkinj v poznem srednjem veku so zlasti n. pr. po freskah s Sv. Miklavža na Goropeči in s Križne gore dobro določljive. Vrsta natančno upodobljenih

tamkajšnjih ženskih figur jasno spričuje značilnosti višje ženske noše v tem času.[46] Njihove poglavitnosti so tele: kakor moški jopiči se tudi ženske obleke v pozni gotiki čedalje bolj zožujejo in oprijemajo telesa. Obleke se taljirajo povečini pod prsmi in so precejkrat tudi prepasane. Rokavi so v načelu dolgi in ohlapni, redkeje ozki. Pojavljajo se vratni izrezi, ki so okoli 1500 že prav globoki. Zato dobivajo srajce v takih primerih vlogo vrhnjega oblačila, ko so vidne izpod izreza. Hkrati najdemo na izrezih tudi prve srajce oziroma njihove ovratne dele ali pa izreze, ki so prevezani z vrvicami. Pri Sv. Miklavžu na Goropeči vidimo prav tako še brezrokavno haljo, kjer rabi srajca razen kot ovratnik tudi za rokave.[47]

Oblek in srajc v takratni kranjski ženski ljudski noši ni mogoče natančneje določiti. O njih lahko rečemo zgolj to, da so nasprotno kot obleke v višji noši prav malo zožene oziroma taljirane, temveč so ostale precej široke. Izrezi tako rekoč sploh niso opazni. Rokavi so do neke mere ohlapni. Pri delu so bili zavihani do komolcev. Večkrat so bile obleke prepasane. Razen v enem primeru (Mače) niso srajce nikoder vidne. V Mačah pa je naslikana brezrokavna halja, ki ji nadomeščajo rokave široki beli srajčni rokavi. Skupaj s takšnimi upodobitvami plemiške oziroma meščanske noše s Sv. Miklavža na Goropeči je to torej nekoliko starejši primer te vrste noše ženske obleke (Dirndl) kot na avstrijskem alpskem ozemlju (tamkaj okrog 1470).[48] — Ovratniki niso nikjer razločljivi.

Ne v ljudski ne v višji ženski noši ne poznamo z gotskih fresk na Kranjskem deljenega krila in jopice.[49]

Drugi deli. — O drugih ženskih oblačilnih kosih ne moremo iz upodobitev posneti ničesar. Potemtakem se sme predpostavljati za nogavice in obuvala to, kar je bilo ugotovljeno v moški noši: platnene nogavice in pa opanke in visoki čevlji preprostih oblik.

*

Barve oblačil pomenijo posebno vprašanje.

V karolinški dobi so bile predpisane kmetom v noši tope barve, siva in črna, tako da je postala potlej siva barva značilna za kmečko nošo vse do pod konec srednjega veka. Po 13. stoletju se uveljavi v noši praznič nih oblek tudi še modra barva.[50]

Izdatna barvna pisanost poznosrednjeveške plemiške in meščanske noše[51] pa je prav tako našla določen odsev v ljudski noši. — Tako so takrat na Štajerskem sestavni deli ljudske noše ne samo sive, marveč še raznih drugih barv. (Le plašči so še večinoma sivi ali pa tudi modri.)[52]

Kar se tiče naših upodobitev noš, velja opomniti, da so barve na takratnih freskah zvečine konvencionalnega in lokalnega značaja in da so bile namenjene predvsem za boljše razločevanje posameznih oblačilnih kosov, ne bi pa mogle prav zadostiti resničnim značilnostim raznih blagov.[53] Zavoljo tega barvni podatki našega gotskega slikarstva v poglavitnem niso porabni za ugotovitve o barvah tedanje noše.

*

Takšen je povzetek o kranjski ljudski noši na gotskih freskah. Zavoljo razpoložljivega prostora so tu nanizane samo nekatere končne ugotovitve o poglavitnih vprašanjih, ne pa tudi s temi združeni nadrobnejši sklepi, kakršni bi izvirali iz natančnejših opisov.[54]

Ob koncu pa naj ne izostane še dvoje.

Gotska ljudska noša na Kranjskem je v številnih svojih značilnostih posneta po meščanski in plemiški noši. S tem se tudi pri nas potrjuje sodba, da črpa ljudska noša marsikatere svoje prvine iz višje oblačilne omike.[55] Po drugi strani pa je ohranila kranjska ljudska noša na prag novega veka prav tako tudi nekatere dele pranoše (n. pr. spodnje hlače, brezrokavne plašče, ki se oblačijo čez glavo, in opanke).[56]

Na to so posredno navezani tudi vplivi noš z oddaljenejših ozemelj: gotska noša je bila na Kranjskem, kakor tudi v vsej Srednji Evropi, določena v osnovi iz Burgundije, in sicer s posredovanjem južne Nemčije oziroma avstrijskih dežel. Spričo tega so — kakor je bilo pokazano — na tedanjo kranjsko nošo zelo tehtno vplivale tudi francoske oziroma nemške oblike in je zato oporečna trditev, da so bili takrat »vplivi noš sosednjih narodov ... drugotnega značaja.«[57]

Januarja 1956

OPOMBE

[1] Prim. F. Stelè, Monumenta artis slovenicae, I, Srednjeveško slikarstvo (= MAS), Ljubljana 1933, str. 21 (v smrtnem plesu so upodobljeni zastopniki posameznih stanov), 29 (prenašanje posvetnih motivov v upodobitve skupin Treh kraljev), 33 d (podobno v Marijinem življenju), 38 (in v svetniških legendah), 42 (freska Sv. Nedelje v Crnogrobu).

[2] Vse to gradivo je prezrla M. Ložar, Slovenska ljudska noša, Narodopisje Slovencev, II, Ljubljana 1932, str. 166 sl. ki pa trdi, da so viri o noši pred 17. stoletjem »silno skopi« (str. 166). Podobno je pisala tudi v oceni knjige J. Kovačević, Srednjevekovna nošnja Balkanskih Slovena (Beograd 1933), Slovenski etnograf, VIII, 1933, str. 278 sl.

[3] Pojem »ljudski« je tu uporabljen ustrezno opredelitvi W. Schmidta, Handbuch der modernen Ethnologie, Münster 1937, str. 280 d, o tako imenovani srednji kulturni plasti, ki »sestoji iz znižanih stvaritev zgornje plasti in iz stvaritev stare primitivne kulture«. Schmidtova najnižja kulturna plast, ki »sestoji zgolj iz prvin predpismenske dobe«, v našem primeru ne pride v poštev.

[4] Zavoljo značaja obdelovanega gradiva lahko veljajo sprednja izvajanja samo formalni plati tedanje ljudske noše na Kranjskem, ne pa tudi drugim vprašanjem, ki bi bila — za 16. stoletje — povezana takisto z izrabo arhivalnih virov, kakor n. pr. cene oblačil, način in izvor izdelovanja posameznih oblačilnih kosov, stanovska omejenost posameznega oblačilnega materiala in kroja, povprečje v ravni oblačilne omike pri raznih skupinah prebivalstva ipd. — Namen in razpoložljivi prostor za ta spis oblikujeta obravnavo po gradivu s kranjskih gotskih fresk.

[5] Upoštevana so vsa kranjska najdišča, ki niso bila med vojno uničena.

[6] F. Stelè, MAS, str. 2, 6.

[7] Dokaj natančno inačico tega dela noše poznamo iz reza nizozemskega mojstra F. V. B. (15. stoletje) v münchenskem kabinetu bakrorezov B VI, 88, 33. Po: V. Geramb, Steirisches Trachtenbuch, I, Graz 1932, str. 313. — O določevanju, koliko so posamezne obleke na gotskih freskah bile v svoji dobi resnično v rabi, gl. A. Baš, Pričevanje o noši v poznosrednjeveški umetnosti na Slovenskem, Slovenski etnograf, XI, 1958.

[8] F. Stelè, MAS, str. 21, 37.

[9] I. Franke, O naših zgodovinsko-umetniških spominkih, Dom in svet, XXIII, 1910, str. 387.

[10] F. Stelè, MAS, str. 2.

[11] F. Stelè, MAS, str. 42. — J. Veider, Vodič po Crngrobu, Škofja Loka 1936, str. 26 sl. — F. Stelè, Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, Razprave Slovenske akademije znanosti in umetnosti, filoz.-filol.-hist. razr., II, Ljubljana 1944, str. 401 sl. — E. Cevc, Etnografski problemi ob freski »Sv. Nedelje« v Crngrobu, Slovenski etnograf, III-IV, 1950/51, str. 180 sl.

[12] F. Stelè, MAS, str. 1, 10, 30.

[13] F. Stelè, Cerkveno slikarstvo med Slovenci, I, Srednji vek, Celje 1937, str. 90.

[14] F. Stelè, MAS, str. 21, 30, 33.

[15] M. Zadnikar, Odkrivanja stenskih slikarij v Hrastovlju, Varstvo spomenikov, IV, 1951/52, str. 18 sl.

[16] F. Stelè, MAS, str. 37.

[17] Prim. E. Cevc, Poznogotske freske s Križne gore nad Škofjo Loko, Zbornik za umetnostno zgodovino, XX, 1944, str. 37, 43, 50, 56, 58.

[18] F. Stelè, MAS, str. 21 (2, 5 d).

[19] F. Stelè, MAS, str. 2. — Isti, Trubarjev »krovaški malar«, Dom in svet, LIV, 1942, str. 167 sl. — Isti, Vloga reformacije v naši umetnosti zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1932, str. 119 sl. — Čeprav sodita freski s Tabora kakor tudi Jerneja iz Loke na Suhi v 16. stoletje, sta pritegnjeni v obdelavo zato, ker sta kot gradivo za zgodovino noše ozko povezani s starejšimi upodobitvami in zaokrožata razvoj naše poznosrednjeveške kmečke obleke.

[20] Take peče nosijo na freski Sv. Nedelje v Crngrobu tudi žene, ki sodijo spričo svoje druge noše in pa opravil med meščanke. Da gre v našem primeru za ljudsko nošo, dokazujejo oblike oblek, ki so izrazito drugačne kot obleke meščank, o čemer bo beseda še spodaj, prav kakor istodobno potrjeno izročilo o razviti preji v škofjeloškem območju (Bitnje): Die Reisetagebücher des Paolo Santonino 1485—1487, ed. R. Egger, Klagenfurt 1947, str. 84. — A. Baš, Etnografija Santoninovega itinerarija po Koroškem, Kranjskem in Štajerskem 1485 do 1487, Kronika, n. v. II, 1954, str. 126.

[21] Razen M. Ložarjeve nista — v nasprotju z obdelovanimi vprašanji — uporabljala umetnostna gradiva tudi: S. Vurnik, Doneski k studiju slovenske avbe, Etnolog, I, 1926/27, str. 41 sl. — Isti, Slovenska peča, Etnolog, II, 1928, str. 1 sl. — M. Brejčeva, Slovenska noša na Koroškem, Etnolog, V-VI, 1933, str. 1 sl.

[22] Vrinka v giessenskem (druga polovica 14. stoletja) in st. gallenskem (druga polovica 15. stoletja) rokopisu Schwabenspiegla (iz 70. let 13. stoletja) z vsebinsko veljavo do 11. stoletja. Po: B. Grafenauer, Ustoličevanje koroških vojvod in država karantanskih Slovencev, Ljubljana 1932, str. 80 (78 sl).

[23] Avstrijska rimana kronika Otokarja iz Geule, napisana med 1306 in 1308. Po: B. Grafenauer, nav. delo, str. 87 d (85 sl).

[24] Liber certarum historiarum Janeza Vetrinjskega, ki je nastal v konceptu 1340/41, v čistopisu pa 1343. Po B. Grafenauer, nav. delo, str. 96 (92 sl).

[25] S. Vurnik, Doneski k studiju slovenske avbe, str. 41.

[26] O tem prim. H. Weiss, Kostümkunde, Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14 ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart, I, Stuttgart 1872, str. 238. — F. Hottenroth, Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit, II, Stuttgart 1884, str. 87. — B. Köhler, Allgemeine Trachtenkunde, III, Leipzig (brez letnice), str. 85. — F. Zoepfl, Deutsche Kulturgeschichte, I, Freiburg i. B. 1928, str. 405 sl.

[27] V. Geramb, nav. delo, str. 288 d, 317 d.

[28] V. Geramb, nav. delo, str. 288, 318.

[29] V. Geramb, nav. delo, str. 285, 289, 304 d. — Prim. tudi H. Weiss, nav. delo, str. 228 d. — B. Köhler, nav. delo, str. 92. — G. Lenning, Geschichte der Bekleidung, v: A. Jaumann, Textilkunde, Nordhausen (brez letnice), str. 654 sl.

[30] B. Köhler, nav. delo, str. 97. — A. Schultz, Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, München - Berlin 1903, str. 230. — K. Spiess, Die deutschen

Volkstrachten, Leipzig 1911, str. 4. — V. Geramb, nav. delo, str. 283. — G. Lenning, nav. delo, str. 633.

[31] H. Weiss, nav. delo, str. 234. — F. Hottenroth, nav. delo, str. 90. — B. Köhler, nav. delo, str. 92. — A. Schultz, nav. delo, str. 233. — G. Lenning, nav. delo, str. 633.

[32] V. Geramb, nav. delo, str. 286.

[33] F. Hottenroth, nav. delo, str. 71.

[34] H. Weiss, nav. delo, str. 228. — B. Köhler, nav. delo, str. 98. — A. Schultz, nav. delo, str. 230. — K. Spiess, nav. delo, str. 4. — V. Geramb, nav. delo, str. 283. — O. Lauffer, Ausstattung nach Stand und Rang, Festschrift Alfons Dopsch, Baden b. W.-Leipzig 1938, str. 524.

[35] J. Bühler, Die Kultur des Mittelalters, Leipzig 1931, str. 312.

[36] V. Geramb, nav. delo, str. 314.

[37] B. Köhler, nav. delo, str. 98.

[38] A. Schultz, nav. delo, str. 230. — V. Geramb, nav. delo, str. 314 d.

[39] H. Weiss, nav. delo, str. 234, 237. — B. Köhler, nav. delo, str. 98. — A. Schultz, nav. delo, str. 233.
V. Geramb, nav. delo, str. 288. — G. Lenning, nav. delo, str. 633.

[40] F. Hottenroth, nav. delo, str. 87. — B. Köhler, nav. delo, str. 96.

[41] O tem prim. V. Geramb, nav. delo, str. 354, 360, 364 sl.

[42] A. Linhart, Versuch einer Geschichte von Krain und den übrigen Ländern der südlichen Slaven Oesterreichs, II, Laibach 1791, str. 314 d.

[43] K. Spiess, nav. delo, str. 35. — G. Lenning, nav. delo, str. 632.

[44] Tri primere poznosrednjeveške peče je objavil S. Vurnik, Slovenska peča, sl. 1—3, str. 4 d, ki jih pa ni lokaliziral in natančneje datiral.

[45] V. Geramb, nav. delo, str. 285 d.

[46] To gradivo bo obravnavano v pripravljanem delu Noša v poznem srednjem veku in 16. stoletju na Slovenskem.

[47] O vsem tem prim. H. Weiss, nav. delo, str. 230, 241 d. — F. Hottenroth, nav. delo, str. 93 d. — B. Köhler, nav. delo, str. 92, 108, 110. — A. Schultz, nav. delo, str. 234 d. — K. Spiess, nav. delo, str. 4, 25. — V. Geramb, nav. delo, str. 283, 287, 289, 313. — G. Lenning, nav. delo, str. 651 sl. — E. Rodhe Lundqvist, La mode et son vocabulaire, Göteborg 1950, str. 23, 25, 27.

[48] V. Geramb, nav. delo, str. 312 d.

[49] Gl. H. Weiss, nav. delo, str. 241. — A. Schultz, nav. delo, str. 235. — V. Geramb, nav. delo, str. 283.

[50] O. Lauffer, nav. delo, str. 519 sl. — J. Buchinger, Der Bauer in der Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Österreichs, Wien 1952, str. 91.

[51] H. Weiss, nav. delo, str. 235. — B. Köhler, nav. delo, str. 111. — V. Geramb, nav. delo, str. 283.

[52] V. Geramb, nav. delo, str. 289, 304.

[53] P. Post, Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350 bis 1475, Halle/Saale 1910, str. 34. — M. Boehn, Die Mode, Menschen und Moden im Mittelalter, München 1925, str. 212.

[54] Po tem, kar je bilo zapisano o moški ljudski noši na Kranjskem in sploh v Vzhodnih Alpah ob koncu srednjega veka, je treba zavreči bernsko upodobitev koroškega ustoličevanja (1479) kot vir za zgodovino naše ljudske noše. Figuri, ki jih šteje J. Mal za kmečke, imata kratka oprijeta jopiča z bočnimi razporki in tesne hlačne nogavice; vsa štiri oblačila so naslikana barvno progasto (J. Mal, Osnove ustoličenja karantanskega kneza, Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo, XXIII, 1942, sl. 2, str. 58). A večbarvni posamezni oblačilni kosi prav kakor tesni in kratki jopiči in pa ozke hlačne nogavice so v poznosrednjeveškem srednjeevropskem kulturnem krogu izrazito nekmečke značilnosti in opredeljujejo plemiško in meščansko obleko (gl. op. 30, 31, 34, 51). Navedena upodobitev zatorej ne podaja naše tedanje kmečke noše.

[55] R. Helm, Deutsche Volkstrachten aus der Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg, München 1932, str. 6 sl, 10. — O. Erich, Deutsche Volkstrachten, Leipzig 1934, str. 6.

[56] Prim. op. 3.

[57] M. Ložar, Slovenska ljudska noša, str. 166. — Razen fresk nas pouče o tem za višjo nošo tudi določbe ljubljanske sinode 1448, ki poročajo prav tako o obleki laikov: J. Gruden, Cerkvene razmere med Slovenci v XV. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije, Ljubljana 1908, str. 28, 133 d.

Slike, ki so objavljene v pričujočem spisu, so posnete po kopijah fresk Leona Koporca (sl. 1, 2, 6) in Marjana Tršarja (sl. 3, 4, 5) v ljubljanskem Mestnem muzeju.

Résumé

DIE KRAINER VOLKSTRACHT AUF GOTISCHEN WANDMALEREIEN

Für die Geschichte der materiellen Kultur im slowenischen Volksgebiet sind die Forschungsergebnisse Prof. Stele's über die mittelalterliche Malerei um so bedeutender, da sie für diesen Zeitraum die wesentlichsten Quellen für eine Reihe von kulturgeschichtlichen Untersuchungen abgeben. Denn bis ins 16. Jhdt. sind die diesbezüglichen archivalischen Angaben recht spärlich, so dass die erhaltenen Darstellungen der gotischen Wandmalereien unserer Kulturgeschichte oftmals geradezu grundlegende Materialien liefern. — Insbesondere gilt dies für die Geschichte der Trachten. Vor den Inventaren, Testamenten, öffentlichen und privaten Rechnungsbüchern, Mautverzeichnissen und Polizeiordnungen des 16. Jhdt. vermisst man für die ältere Zeit ähnliche Quellen, die breiter und geschlossener fliessen würden. Deshalb ist das Studium unserer spätmittelalterlichen Tracht vor allem auf Grund der Wiedergabe der weltlichen Gewänder auf gotischen Wandmalereien möglich. Solche Gemälde sind ziemlich reichlich erhalten und ermöglichen uns die Rekonstruktion der damaligen Bekleidung.

Der vorliegende Aufsatz behandelt den volkskundlichen Teil der Krainer Tracht im späten Mittelalter.

Die Darstellungen der Volkstracht auf den gotischen Wandmalereien aus Krain stammen aus: Prilesje (Mitte des 15. Jhdt.), Sv. Miklavž na Goropeči (Mitte des 15. Jhdt., Abb. 165), Sv. Peter na Vrhu ob Želimlje (Mitte des 15. Jhdt.), Crngrob (1460/70, Abb. 167), Mače ober Preddvor (1467, Abb. 168), Beram in Istrien (1474), Hrastovlje (um 1490, Abb. 169), Križna gora ober Škofja Loka (um 1500) und Tabor bei Grosuplje (gegen 1540, Abb. 170).

Auf Grund der angeführten Quellen ergeben sich folgende Hauptmerkmale der männlichen Volkstracht. — An Kopfbedeckung waren am häufigsten Hüte vertreten, in der Regel spitzig bzw. kegelförmig und deren Krempen hinten aufgezogen. Seltener waren Mützen, die mehrmals die gleichen Formen wie die Hüte aufwiesen. Auch runde, den Hauben ähnliche Mützen sind uns überliefert. — Die Mäntel fehlen gänzlich. — Die Leibröcke waren auf den älteren Fresken ziemlich lose und lang; gegen Ende des 15. Jhdt. sind sie anliegender und etwas über die Hüften herabreichend. Solche Formen erhielten sich auch im 16. Jhdt. Mit einer Ausnahme waren sämtliche abgebildete Leibröcke mit Gürteln versehen. Die Ärmel waren anfangs breit und reichten einige Male nur über die Ellbögen. Ende des 15. Jhdt. werden sie jedoch allgemein bis zum Handgelenk verlängert. — Fransen, tiefere Halsausschnitte und Krägen sind nicht feststelbar. — Die Hemden hat man grösstenteils nicht sichbar getragen. — Die Unterhosen waren sehr kurz und eng um die Lenden gezogen. — Die

Krainer Volkstracht auf gotischen Wandmalereien kennt meistens keine Hosen. Bis zu Ende des 15. Jhdt. weisen die Freskobilder sogar kaum welche Strümpfe oder Wickel auf. Vor dem 16. Jhdt. sind die Hosen in der Volkstracht nur in Crngrob nachweisbar. In diesem Falle handelte es sich um einfachere Nachahmungen der Hosenstrümpfe. — Auch die Strümpfe waren selten. Die Bettler trugen Mitte des 15. Jhdt. Wickel und erst gegen Ende des 15. und am Beginn des 16. Jhdt. kann man die Kniestrümpfe belegen. — Als Fussbekleidung waren einfache ungebundene Halbschuhe und am Ausgang des 15. Jhdt. auch noch hohe Schuhe in Gebrauch. Gegen Mitte des 16. Jhdt. treten die bäuerlichen Wadenstiefel auf.

Die weibliche Volkstracht ist auf den Wandmalereien weniger ausführlich dargestellt. — Die häufigste Kopfbedeckung waren Petschen, meistens ganz einfach geformt und tief am Rücken oder sogar bis zu den Lenden fallend. Nur die Spinnerin und die Weberinnen in Crngrob haben die Petschen vorne aufgebogen. — Die Mäntel sind nirgends abgebildet. — Die Oberkleider waren gewöhnlich recht wenig tailliert und blieben reichlich breit. Die Halsausschnitte sind nicht ersichtlich. — Die Ärmel waren etwas lose. Bei der Arbeit pflegte man sie bis zu den Ellbögen aufzuschlagen. In Mače (1467) ist ein ärmelloser Leibkittel mit breiten Hemdärmeln dargestellt. Zusammen mit sehr ähnlichen Abbildungen der höheren (modischen) weiblichen Tracht in Sv. Miklavž na Goropeči (Mitte des 15. Jhdt.) zeugt dies für ein älteres Beispiels des Dirndlkleides als es im österreichischem Alpengebiet dokumentiert ist. — Die Krägen sind nicht bestimmbar. — Aus den Krainer gotischen Wandmalereien geht weder in der völkischen noch in der höheren Tracht die Trennung des Leibchens und des Rockes hervor. — Hinsichtlich der restlichen weiblichen Kleidungsstücke sind nach den erhaltenen Darstellungen keine Schlüsse möglich.

Was die Farben der Trachten auf den Darstellungen der gotischen Wandmalereien in Krain anbelangt, soll bemerkt werden, dass diese Freskofarben meistens einen lokalen oder konventionellen Charakter aufweisen, wodurch in unserem Falle kein genaueres Unterscheiden einzelner Kleidungsstücke und entsprechender Merkmale der verschiedenen Stoffe erzielt wurde. Deshalb sind die Farbendarstellungen auf den gotischen Wandmalereien in Krain für die Feststellung der damaligen Trachtenfarben im allgemeinen wenig brauchbar.

FIRENTINČEV SEBASTIJAN U TROGIRU

Cvito Fisković, Split

Na trogirskom trgu, tik do gradske lože i vijećnice, stajala je nekoć crkva sv. Sebastijana. Njena se vanjština ne ističe, jer se nalazila u prizemlju zvonika gradskog sata. Čvrsti urbanistički sklop uskog i zbijenog grada nije joj dozvolio posebni prostor i povezana s tim glomaznim tornjem ta kapela je vrlo ukusno i diskretno smještena. Označavaše je tek širi podanak tornja, koji se suzuje u zvonik sa dvije kosine, pojačane dvjema nategnutim volutama iznad izžlijebanih ugaonih pilastrića. Tim zapravo pročelje kapele prelazi u toranj, koji ima široku kazalku gradskog sata, a natkrit je kubetom, vrh kojega je na akroteriju zvono (sl. 171).

Crkvu jače označava svečev kip, nagi Sebastijan, u punoj oblini nad renesansnim portalom. Iznad njega je Kristov kip u plaštu sa knjigom u ruci, na čijoj konzoli je grb trogirskog kneza Nikole Pisanija koji je kneževao od 1480. do 1482. godine.[1] Pod njim je okrugli prozor, oculus, okićen reljefnim lovor-vijencem. Moglo bi se pomisliti da je to otvor za loptu mjesečevih mijena, koju je Luka Žurgović već 1444. godine bio učinio na dubrovačkom gradskom zvoniku,[2] a koju je imao i zvonik korčulanske katedrale,[3] ali nam se čini da je ovđe odveć udaljen od stroja sata. Sa jedne strane tog otvora dva reljefna anđela drže grb trogirskog biskupa Jakova Torlona koji je biskupovao od 1432. do 1483.,[4] a s druge strane druga dva grb trogirskog kneza Troila Malipiera, koji je kneževao od 1477. do 1480. godine.[5]

Sva tri grba označuju vrijeme gradnje ove kapele i tornja nad njom, koje se može prema tome svesti u razdoblje između 1477.—1483. godine.

Otprilike u to vrijeme u veljači 1476. godine trogirski knez i gradski suci određiše da se sv. Sebastijan posebno štuje, navodno zbog toga što je oslobodio grad od kuge, proti koje je bio zaštitnik, te izdadoše odredbu, da njegov dan bude blagdan, u kojemu je zabranjeno raditi pod prijetnjom globe.[6]

U povodu toga bit će odlučeno da mu se posveti posebna kapela, koju sagradiše sred grada, kako to, kao što ćemo vidjeti, piše i povjesničar Pavao Andreis.

Zidanje tih crkvica zaštitnicima proti pošasti u središtu Splita, Korčule, Dubrovnika i Trogira pokazuje kako se bojazan od tih pošasti tokom prve polovice 15. i početkom 16. stoljeća pojačala uslijed turskog

prodiranja na Balkan. Splićani su na Peristilu sagradili kapelice sv. Roku i Sebastijanu, Korčulani su Rokovom kapelom proširili svoju katedralu, čija je vanjština tim okrnjena, ali je unutrašnjost postala slikovitija, a Dubrovčani podigoše sv. Roku posebnu crkvu.

Zidanjem Sebastijanove kapele i tornja za sat uz gradsku ložu, koja je već ranije bila podignuta,[7] urbanistički se zaokružio središnji trogirski

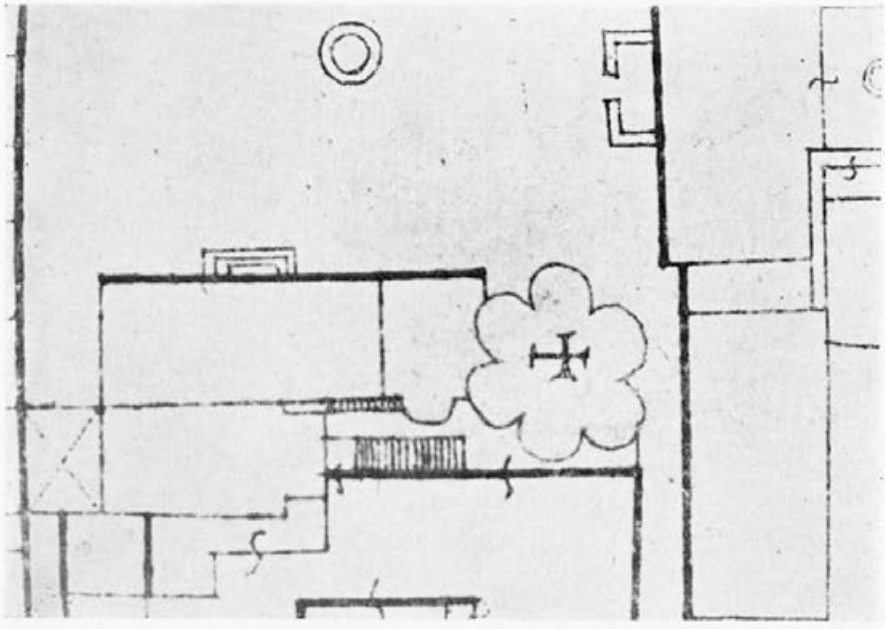
Sl. 171. Toranj gradskog sata i Sebastijanova kapela u Trogiru

trg i katedrala je uz Vijećnicu i Cipikovu palaču dobila skladni okvir. Njezin zvonik je gradnjom gradskog tornja dobio protutežu i trg je u svojim obrisima uravnotežen.

Na njemu, gdje je podignuta kapela sv. Sebastijana, stajalo je nekoć predvorje slikovite preromaničke crkve sv. Marije de Platea. Ta crkva se spominje u spisima 13. stoljeća,[8] ali njen šesterolisni središnji oblik otkriva da je zidana ranije i da spada u niz sličnih preromaničkih crkava, kao što su splitska sv. Trojica,[9] srušene crkve u Pridrazi, i u Ošlju, zadarska crkva sv. Uršule koja je nedavno ponovo otkrivena u juogistočnom dijelu sudbenog dvorišta i crkve u Brnazama i u Kašiću

kraj Benkovca, koje još nisu objelodanjene.[10] Nažalost, trogirska rotunda sv. Marije je srušena sredinom prošlog stoljeća i Trogir je tim lišen jednog značajnog sredovječnog spomenika. Vjerojatno je to učinjeno da se poravna linija južnog pročelja trga prema pogrešnom klasističkom ukusu prošlog stoljeća, koji nije dozvoljavao da se rustična sredovječna građevina ističe na trgu, ili pak zato da se izbjegne njen popravak, kao što to bijaše slučaj u Splitu, gdje je sa Narodnog trga srušen slikoviti gotički sklop Kneževe palače i starog kazališta, jer je doista bio trošan.

U Arhivu mapa Dalmacije u Splitu i to u popisu trogirskih zgrada iz 1850. godine (Protocollo delle particelle degli edifizi) za sv. Mariju već

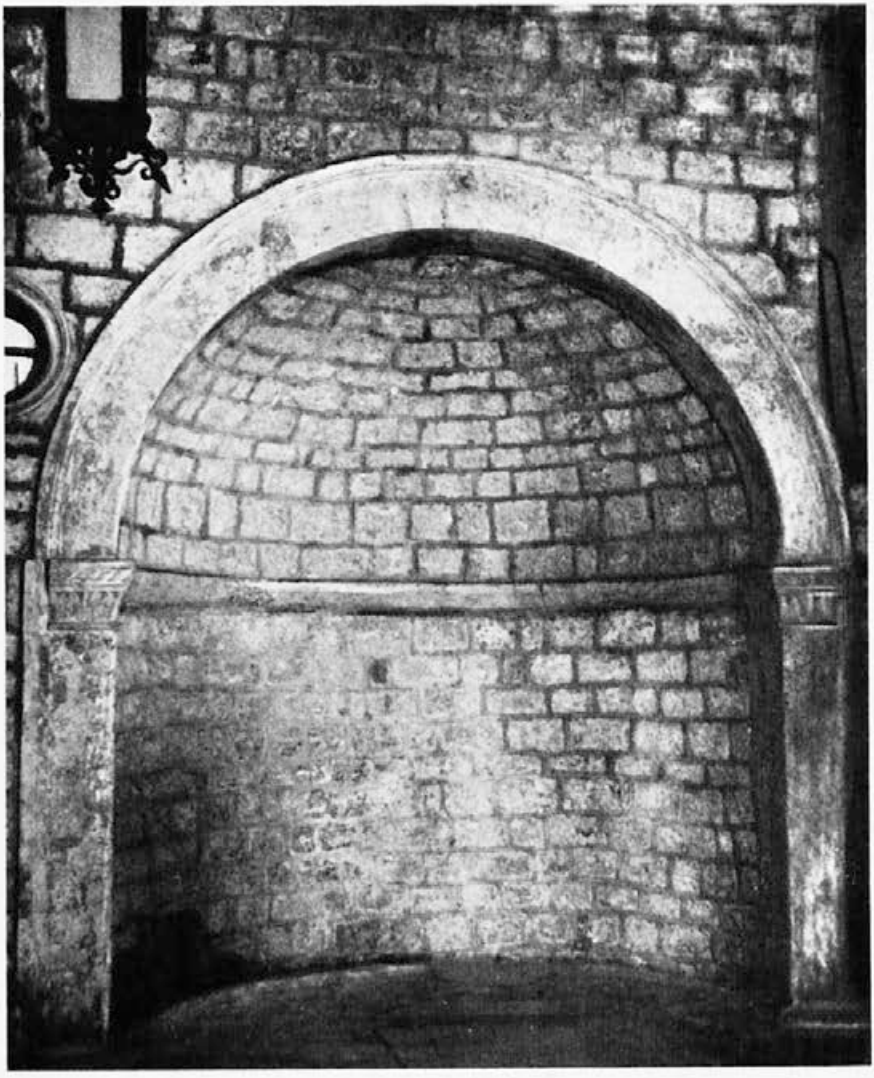


Sl. 172. Narodni trg u Trogiru sa srušenom crkvom sv. Marije i crkvicom sv. Sebastijana (crtež iz 1. pol. XIX. stoljeća)

piše da je trošna (sdrusciata), a zatim je označeno da je pretvorena u slagalište (magazzino), kao i crkva sv. Sebastijana, što nije bilo izuzetno nakon Napoleonskih ratova, kada su mnoge dalmatinske crkve služile kao skladišta.

Temelji sv. Marije će se naći, ali je njen lijepi oblik zauvijek nestao. Ostalo je tek nekoliko podataka, koje ću usput spomenuti i radi crkve sv. Sebastijana.

Istaknuti trogirski povjesničar Ivan Lucić piše o njoj u svom djelu »Memorie istoriche di Tragurio« tiskanom 1674. godine u Mlecima: »La chiesa della Madonna della Piazza, se bene dal modo della fabrica si conosce, che non è tanto antica, quanto quella di San Martino; tuttavia haveva il suo portico da ponente, che doveva riuscir nella Loggia, che



Sl. 173. Nikola Firentinac, Apsida crkve sv. Sebastijana u Trogiru

posteriormente è stato convertito nella chiesa di S. Bàstiano, e fatta à quella della Madonna la porticella laterale per la qual s'entra.« Čini se dakle da je sv. Marija na Trgu prema zapadu imala dugoljasto predvorje poput šestorokružne crkve u Ošlju, sv. Uršule u Zadru i srušenih crkva u Brnazama, u Pridrazi i u Kašiću.

Drugi trogirski povjesničar Pavao Andreis veli za ovu crkvu da je okrugla i prastara.[11] Slično piše o njoj i trogirski biskup Splićanin Didak Manola u opisu svog biskupskog pohoda, najbolje naše biskupske vizitacije,[12] koja nam je dragocjena zbog svojih povijesnih podataka: »Ma-

Sl. 174. Nikola Firentinac, kip sv. Sebastijana u Trogiru

Sl. 175. Sebastijan na pročelju svečeve kapele sred Trogira (radionica Nikole Firentinca)

donnina. Die 6 Augusti 1756. Proseguens visitationem suam Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Episcopus ... accessit ad ecclesiam Beatae Mariae Virginis de Platea ... ecclesia hec est antiqua, rotunde structure ... Duo habet altaria ...«

Međutim ti nam podaci o prastaroj i okrugloj crkvi sv. Marije ne razjašnjavaju njen šestorolisni oblik, koji se vidi tek na starom tlorisu grada Trogira iz 1830. godine u Arhivu mapa Dalmacije u Splitu,[13] pa i na jednom sličnom gradskom tlorisu, koji se nalazi u Konservatorskom zavodu za Dalmaciju, sa kojega smo snimili objelodanjeni ulomak (sl. 172). Tu se pored ostalog vide još dvije pojedinosti kojih više nema na trogirskom trgu, predvorje odnosno stražarnica kneževa dvora pred njegovim ulazom i okrugli stup sred trga, koji je u opisu trga označen kao »standardo« za stijeg.

T. Jackson je krajem prošlog stoljeća svratio pozornost na sv. Mariju na Trgu i u svom djelu opetuje Lucićevu vijest, nadodavajući da je crkva prema pričanju njenog vlasnika srušena u siječnju 1851. godine.[14]

U crkvi sv. Sebastijana, koja se sačuvala, vidio se dio starijeg zida koji je bio u sklopu sv. Marije. Primjećuje se njegov ugao i vrata sa tragovima lunete i pleternim nadvratnikom spolij, koji je ranije bio dio oltarne ograde, a uz njih je i gotička kropionica. Da bi se taj stariji dio uklopio u novogradnju postaviše u sjeveroistočnom uglu i luk pod svodom.

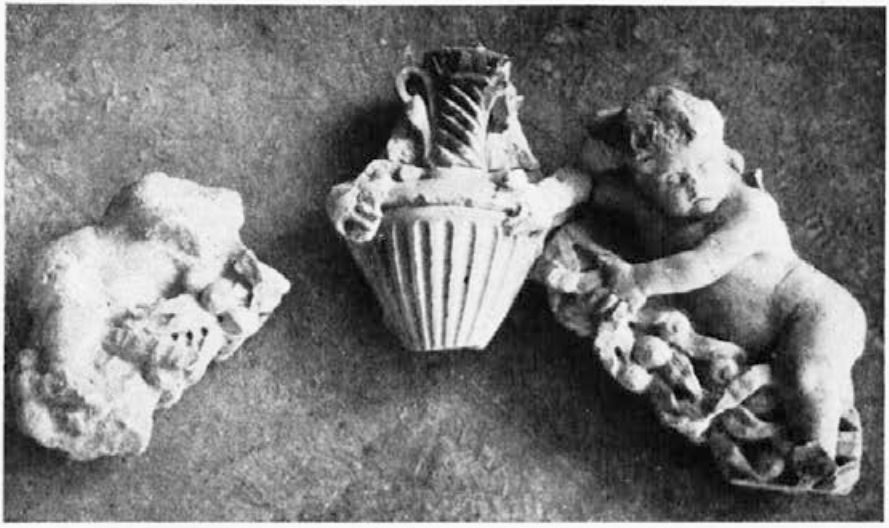
Crkva sv. Sebastijana je inače u svojoj unutrašnjosti vrlo jednostavna. Ističe se tek njena široka polukružna, ali niska apsida, koju iz urbanističkih razloga protiv starog crkvenog propisa okrenuše k jugu, upravo zbog toga što je na istočnoj strani zauzimala prostor preromanička rotunda. Njen triumfalni luk je uokviren renesansnim okvirom, a njegove poluglavice su iskićene gotičkim »užetom« i renesansnim nizom lišća. Uz luk je okrugli oculus koji se, vjerojatno, nalazio i na drugoj strani dok ga ne razbiše da tu otvore vrata za uzlaz k satu na toranj. Sa strane oltara, koji je davno uklonjen, uz triumfalni luk je u zidu izdubena niša (sl. 173, 177).

O Sebastijanovoj crkvici spomenuti trogirski povjesničar Andreis piše: »La chiesiola di S. Sebastiano è antica di doicento anni fabbricata a volto l'anno 1476 fatta per voto della città, liberata per intercessione di quel santo dal mal contagioso. La sopra dell'altare scolpito in marmo S. Sebastiano con un angelo per lato di tutto rilievo. È beneficio semplice iuspatronato de'Rettori et ha la sua dote dai pubblici dazi, obbligati a corrispondere per ogni uno la summa d'un ducato.«[15]

S tim se slaže i Manolin opis ove crkvice: »S. Sebastian: Ipsa die (6. VIII. 1756) Ab hec ecclesia Beatae Mariae Virginis de Platea transitum fecit Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Episcopus cum suis convisitatoribus ad illam Sancti Sebastiani super quam erecta est turris horraria. Vidit in ipsa unicum altariorum cum superposita lapidea imagine S. Sebastiani aliquibus in locis fracta, duobusque lapideis angelis hic inde a lateribus positis. Extat quasi mensa alterius altaris ex lapide eformata sed super ipsam non celebratur. Ecclesia haec est beneficialis juris patronatus serenissimi dominii ipsiusque collatio et nominatio be-

neficiati spectat ad rectorem civitatis pro tempore..... Celebratur in hec ecclesia semel in anno in die festo sancti Sebastiani, ipsoque die canitur messa cum vita ejusdem Sancti illyrico idiomate.«

Iako je dakle ova crkvica bila pod neposrednim patronatom gradskog kneza, predstavnika mletačke vlasti, u njoj se pjevao kao i u mnogim našim crkvama »život svetaca« na hrvatskom jeziku, da bi bio bolje razumljiv u okupiranim dalmatinskim gradovima, čiji su plemići tada službeno izjavljivali, da im je rođeni jezik hrvatski i da ga govore u obitelji.[16]



Sl. 176. Nikola Firentinac, Ulomci girlande sa anđelima u Trogiru

Nas posebno zanima opis njenog glavnog oltara.

Andreis i Manola spomenuše, kako navedosmo, na njemu kip sv. Sebastijana između dva anđela. Zastalno je to onaj svečev kip, koji se sada čuva u gradskom lapidariju smještenom u klaustru trogirskog dominikanskog samostana (sl. 174, 178).

Taj kip nije objelodanjen niti spominjan u povijesti dalmatinske umjetnosti, iako to zaslužuje, jer je djelo, kako ćemo pokušati dokazati, istaknutog kipara i graditelja Nikole Firentinca, koji je osobito zaslužan za procvat dalmatinske renesanse.

Kip je visok 1,20 m. Dioklecijanov mučenik privezan je uz deblo koje raste iz četverouglastog postolja, na kojemu je natpis u slovima renesansne kapitale S E B A S T I A N V (S). Nago tijelo je uspravno, a uvis okrenuta glava je nagnuta prema lijevom ramenu. Svetac je opasan dugim pojasom, a glava mu je okružena svetokrugom. Obe noge su mu od stopala pa do iznad koljena razbijene, a bile su ostećene, kao što je spomenuo Manola, već sredinom 18. stoljeća.

Po izražajnosti i oblikovanju sviju dijelova Sebastijanova tijela i po njegovom pojasu može se kip smatrati djelom Nikole Firentinca, Donatellovog đaka, graditelja trogirske kapele bl. Ivana i šibenske katedrale, koji je, kao što je poznato, baš u doba gradnje ove crkvice boravio u Trogiru.

Mršavo tijelo, glava, kosa i pojas jasno otkrivaju Firentinčev način izražavanja. Tako široko, koščato lice i ćupave kose imaju Firentinčevi likovi na njegovim trogirskim dijelima: reljefni sveci u Oplakivanju, sv. Petar u katedralinoj kapeli i vrh portala Petrove crkve, pa i anđeo na sjevernoj strani Pravdinog reljefa u gradskoj loži. Duboko raščljanjen i čvrsto omotan pojas oko tijela pokazuje također umjetnikovo oblikovanje draperija. Slova svečeva imena sliče na pismena natpisa ostalih njegovih kipova.

Vrsnoća oblikovanja također predstavlja ovaj kip kao djelo Nikole Firentinca.

Krepko i čvrsto tijelo oblikovano je dosljedno u svim svojim dijelovima, a njegov stav u ekstazi pred vizijom je prirodan i neusiljen. Otvorenih očiju i ustiju gleda u vis, snoseći stoički svoje mučenje. Akt djeluje samo čvrstoćom i čistoćom oblika bez ikakovih suvišnosti, pa su mu i deblo iza njega i svetokrug oko glave podređeni, jedva vidljivi i ne nameću se oblicima tijela, koje odskače u prostoru.

Firentinac je svoje kipove često omatao u teške plašteve usiljenih i neprirodnih nabora, tako da su oni glomazni. U ovom aktu on se oslobodio tih suvišnosti i Sebastijanov pojas je lijepo komponiran uz tijelo, nategnut je uz uzdignuti desni bok, a spušta se lagano i slobodno uz spuštenu lijevu nogu.

Iako je manjih omjera, ovaj kip se, dakle, može ubrojiti u bolja majstorova djela. On je iskoristio ovu narudžbu i poput mnogih renesansnih umjetnika prikazao nago ljudsko tijelo, koje se tek poslije dugog vremena otkada je izvedeno na Radovanovom portalu, opet pojavilo u trogirskom kiparstvu u punoj zaobljenosti.

U Sebastijanovu stavu ugledao se Nikola na renesansne majstore, koje je on mogao vidjeti u svojoj domovini, osobito na mramorni kip Antonia Rossellina, jedan od najljepših nuda toskanskog kiparstva 15. stoljeća, podignut nešto poslije 1457. godine u Empoliju.[17] Tri slično postavljena kipa, onaj drveni koji je u Akvili izdjelao kipar Silvestro dell'Aquilla,[18] onaj mramorni Mattea Civitali u katedrali Lucce,[19] kao ni onaj koji se pripisuje Michelu Mariniju u Rimu[20] nisu mogli djelovati na Firentinca, jer su izdjelani kasnije nego što on bijaše napustio Italiju: Dell'Aquillin 1478. godine, Civitalijev poslije 1481. godine, a Marinijev početkom 16. stoljeća.

Pa ipak njegov trogirski kip potpuno je isklesan u svečevoj renesansnoj ikonografiji. Takav se vidi na slikama Foppe, Karla Crivellija, Polaiola, Perugina, Liberala da Verona i ostalih renesansnih slikara iz druge polovine 15. stoljeća, od kojih su neke kasnije naslikane[21] nego što je isklesan Firentinčev kip.

Nikola Firentinac je, dakle, pokazao da je ikonografski suvremen sa majstorima, koji su ostali u većim središtima njegove domovine, koju

je on napustio da u malom Trogiru, a zatim i u Šibeniku, naiđe na puno razumijevanje svojih umjetničkih koncepcija i u graditeljstvu i u kiparstvu. Činjenica da se on nije zapustio u našoj maloj sredini pokazuje njegov umjetnički temperament koji nije malaksao nakon rastanka sa velikim Donatellom, a ujedno i svjedoči visoku kulturnu razinu te sredine, koja je shvatila novi stil i Nikolinu darovitost, te mu omogućila da je razvije i ostvari u svojim djelima.

Sl. 177. Poluglavica iz radionice Nikole Firentinca na apsidi crkve sv. Sebastijana u Trogiru

Andreis i Manola spominju i kipove anđela na oltaru sa obe strane Sebastijanovoga kipa. Budući da je oltar davno razbijen, danas se ne može znati kako je izgledao. Vjerojatno su se uz kip nalazili reljefni anđeli sa bakljama, od kojih je jedan sačuvan u trogirskom lapidariju i ranije objelodanjen kao Firentinčevo djelo.[22]

Možda je pak oltar, što je manje vjerojatno, bio iskićen kamenom girlandom, koja se spuštala sa vaze, a podržavahu je dva anđela. Njeni se dosada neuočeni ulomci sačuvaše također u gradskom lapidariju. Oba anđelka punanih oblika, lijepa renesansna vaza i slikoviti vijenac sa voćem i lišćem prepleten vijugavom vrpcom može se pripisati Firentinčevoj radionici, kojoj treba pribrojiti kao novost i ovaj lijepi i rijetki motiv u dalmatinskom kiparstvu (sl. 176).

Taj motiv girlande, koja se svija iz amfore i koju drže dječaci ili anđeli, poznat je umjetničkom krugu, u kojem je odgojen Nikola Firentinac, njegov učitelj Donatello okitio je s njim svoj lijepi reljef Navještenja u firentinskoj crkvi Santa Croce,[23] Giovani della Robbia postavio ga je, ali kasnije od Firentinca, vrh svoj tabernakula u firentinskoj crkvi sv. Apostola,[24] Desiderio da Setignano vrh svog Marzuppinijeva groba,[25] a Nikola d'Arca, koji vjerojatno bijaše porijeklom iz Dubrovnika,[26] na svoju čuvenu raku sv. Dominika u Bologni, po kojoj je i dobio svoj nadimak.

Dječaci i anđeli su držali dakle takve vijence voća, lišća i cvijeća vrh renesansnih oltara, grobova i svetohraništa tokom 15. stoljeća, pa ih je upotrebio i Nikola skupa sa vitkom renesansnom vazom svinutih drški, koju je također preuzeo od Donatella,[27] a koju su upotrebljavali mnogi talijanski renesansni kipari, pa i sam Nikola u sličnom produženom obliku svijećnjaka u kapeli bl. Ivana, na Sobotinu grobu i u reljefu Pravde u Trogiru,[28] a u manjem obliku vaze na vijencu u apsidi šibenske stolne crkve.

Svakako, bez obzira da li je taj polomljeni, ili slikovito komponirani ulomak bio na oltaru sv. Sebastijana, može se reći, da je svečeva kapela u svojoj unutrašnjosti i pročelju djelo Nikole Firentinca i njegovih pomoćnika.

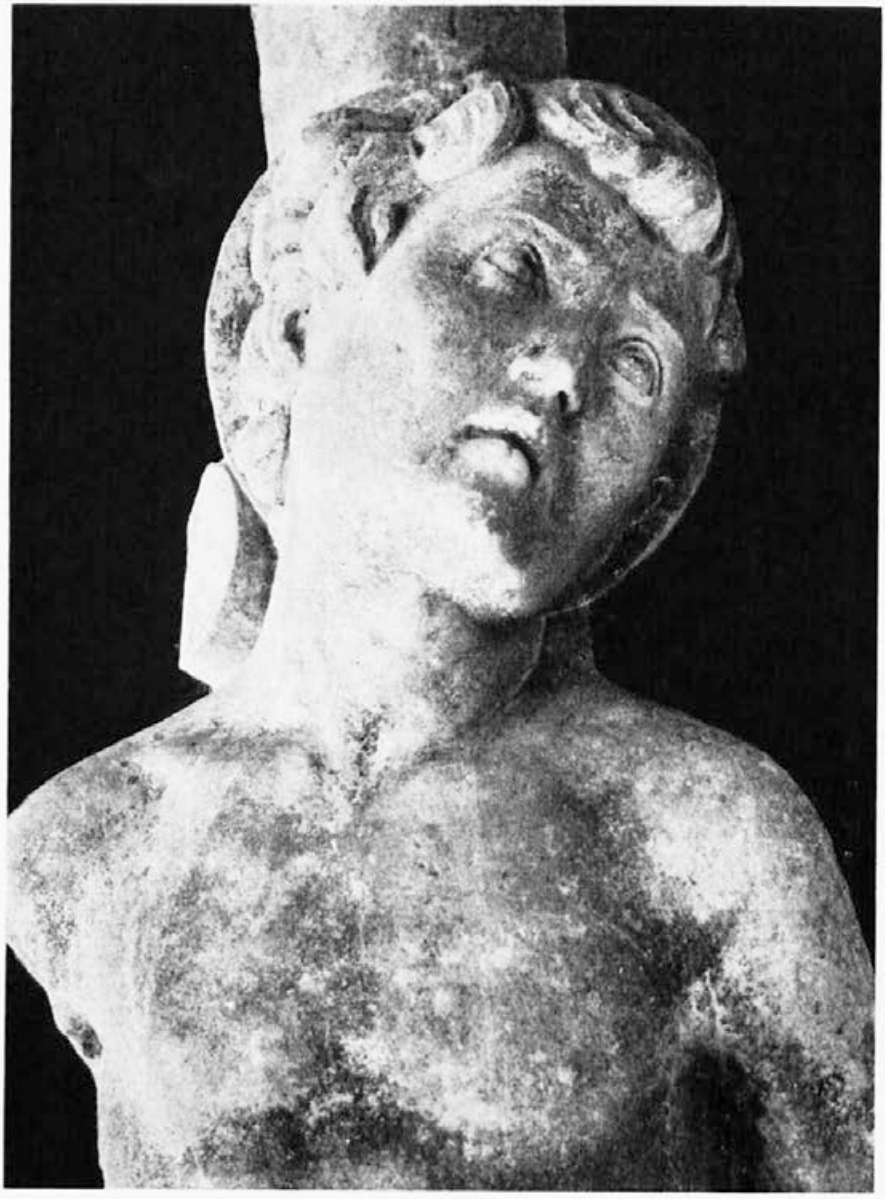
Osvijetljena je malim okruglim prozorima kao i Firentinčeva kapela bl. Ivana u trogirskoj katedrali, a triumfalni luk njene apside ima glavice sa izmjenično poredanim naboranim i ravnim listovima, poput lišća na njegovim svijećnjacima na reljefu Pravde i na Sobotinom spomeniku u dominikanski crkvi.

Još više se ističe stil njegove radionice na vanjskom pročelju kapele sagrađenom u čistoći renesansnog rasporeda. Već davno je Adolfo Venturi pripisao Nikoli dva anđela, koja drže na tom pročelju Malipierov grb.[29] Oni bi po svojim oblicima i čvrstoj kompoziciji sa neobičnim grančicama vrh štita mogli biti majstorov rad, dok su anđeli koji drže Torlonov grb sa mitrom zastalno rad njegovih učenika. Njegovi su pomoćnici isklesali, kako tačno opaža Venturi, i Kristov kip, koji još u plaštu pod lijevicom ima gotički stilizirane nabore, pa i kip sv. Sebastijana iznad samih vrata (sl. 175).[30]

Da je taj Sebastijanov kip doista rad jednog njegovih pomagača, može se jasno vidjeti, uporedi li ga se sa opisanim Firentinčevim sv. Sebastijanom sa oltara, koji Venturi nije poznavao. Pače može se kazati, da je po njemu i izrađen kip na pročelju.

Razlike među njima jasno označuju razliku između majstora i pomoćnika.

Firentinčev Sebastijan je mlad, vitak i krepak, čvrsto oblikovana i gipka tijela sa živo pokrenutom glavom, koju prožima bol i čije su oči ispunjene vizijom, u kojoj još odsjeva izraz njegova učitelja Donatella. Učenikov kip je mlohav i zdepast, on ne proživljava svoje mučenje, njegove su noge kratke, stopala široka, a glava okrenuta bezizrazno prema gledaocu. Majstorov je odijeljen vješto od debla, koje je zapostavljeno, kao i vezane ruke, da odskoči obris trupa, njegov je pojas slikovito svi-



Sl. 178. Nikola Firentinac, Sv. Sebastijan (detajl)

nut. Pomoćnikov svetac je pričvršćen uz deblo, koje se nameće svojim polomljenim granama oblini tijela, pa su i ruke vidljive, a pojas nije raščlanjen, već težak i mrtvo visi, njegova kosa je lošije oblikovana. Postolja su im pak drugčija, jer je Firentinčev stajao na oltaru, a pomoćnikov uzidan visoko nad vratima, pa završava sa hridinom, koja je i odozdo oblikovana, kao i postolja visoko uzidanih anđela koji drže spomenute grbove.

Iz ovoga se vidi da umjetnik nije izrađivao slična djela, niti volio da opetuje varijante, već ih prepuštao svojim pomoćnicima. Slično je postupao i kod ostalih narudžbi. Na Cipikovu portalu, na reljefu Lože, u kapeli bl. Ivana[31] on je izradio samo jednog anđela, a drugog koji mu je sličan povjerio je svom pomoćniku, što je i karakteristično za umjetnika koji je preuzimao velike radove, koje nije mogao sam svladati.

BILJEŠKE

[1] I. Strohal, Statuti i reformacije grada Trogira. 370. Zagreb 1915.

[2] C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV—XVI stoljeća u Dubrovniku. 107. Zagreb 1947.

[3] C. Fisković, Korčulanska katedrala. 43. Zagreb 1939.

[4] D. Farlati, Illyrici sacri tomus IV, 411. Mleci 1769; I. Strohal, o. c., 369.

[5] Ibid. 370.

[6] Ibid. 261.

[7] Na njoj je uz relief Pravde uklesan najstariji natpis:

1 4 7 1 DIE · 15
NOVE(mbris)

koji je pogrešno objelodanio, kao i mnoge druge natpise, T. G. Jackson, Dalmatia The Quarnero and Istria II, 143. Oxford 1887.

[8] M. Barada, Trogirski spomenici I/1, 14. Zagreb 1948.

[9] Nedavno sam, pored već objelodanjenog natpisa (Historijski zbornik II, 201, Zagreb 1949) našao tik do sv. Trojice mramorni ulomak luka oltarne pregrade sa preromaničkim kukama i natpisom (D)EO ET . S... koji je sličan trima ulomcima nađenim tu 1891. godine sa natpisima MICHAHELI ARC(angelo) i RI CON..., te CI SEI... koji se čuvaju u Arheološkom muzeju u Splitu (Katalog A br. 1632, 1633, 2812). Treba podsjetiti, da se i na Poljudu čuva natpis koji spominje arhanđela Mihajla.

[10] O tim crkvama E. Dyggve, Dalmatinske central bygninger i plan og op opbygning. Tidskrift för Konstvetenskap Argång XVII, Häfte I-II. Lund 1933; S. Gunjača, Rad muzeja Hrvatskih starina u 1951. godine, sl. 12. Starohrvatska Prosvjeta III sv. 3, Zagreb 1954. Gunjača je otkrio i dvije posljednje, ali ih još nije objelodanio.

[11] P. Andreis, Storia della città di Traù, 308. Split 1908.

[12] C. Fisković, Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća. Split 1940.

[13] V. sl. C. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik I, Text 13. Wien 1910. — E. Dyggve, o. c.

[14] O. c. 144.

[15] O. c.

[16] Na raspravi proti književniku, tragičnom fra Filipu Grabovcu zadarski plemić Frane Fanfogna, čiji su potomci prešli u Trogir, izjavio je službeno u

Mlecima 1747. godine: »illirico lingua a me nativa e familiare«. K. Eterović, Fra Filip Grabovac, 83. Split 1927. Vidi o uporabi hrvatskog jezika u crkvi u Trogiru u »Trogir«, vodič, 19. Split 1937. od J. Delalle. C. Fisković, Trogir, mapa u izdanju »Jugoslavije«, Beograd 1938.

[17] A. Venturi, Storia dell'arte italiana VI, 610 sl. 413. Milan 1908.

[18] G. de Nicola, Silvestro dell'Aquilla. L'Arte XI, br. 1. Rim 1908.

[19] A. Venturi o. c. sl. 477.

[20] P. Schubring, Italienische Plastik des Quattrocento, sl. 363. Berlin-Neubabelsberg 1915. Folnesicsova pretpostavka da je autor ovog sv. Sebastijana u Rimu kao i sv. Tome u Trogiru isti umjetnik nije dokazana (Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jhs in Dalmatien. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission für Denkmalpflege I—IV, 144. Wien 1914), niti se može prihvatiti nakon što se utvrdilo da je Tomin kip Duknovićev. C. Fisković, o. c. (8) 61.

[21] S. Ricci, S. Sebastiano. Rim 1924.

[22] C. Fisković, Tri anđela Nikole Firentinca. Kalendar »Napredak« za 1941. godinu. Sarajevo 1940.

[23] E. Bertaux, Donatello, tabla VI. Pariz 1910.

[24] P. Schubring, o. c. sl. 115.

[25] Ibid. sl. 149.

[26] V. Foretić, Porijeklo Nikole dell'Arca. Prilozi povijesti umjetnosti Dalmacije VIII. Split 1954.

[27] E. Bertaux, o. c. tabla X, XII; R. Buscaroli, L'arte di Donatello sl. LIII. Firenze 1942.

[28] I ova vaza je prošupljena na vrhu, pa je možda vrh nje bio plamen. Pored toga u trogirskom lapidariju je ulomak renesansne volute kojom je možda završavala ova kompozicija.

[29] O. c. 446. Vidi o tome i opasku H. Folnesicsa o. c. 184.

[30] V. sl. C. M. Iveković, o. c. tabla 55.

[31] C. Fisković, o. c. (22). Na portalu Cipikove palače u Trogiru uspjeliji je istočni nego zapadni anđeo, a na reljefu Pravde ljepši je sjeverni od južnog anđela u medaljonima. Na Sobotićevoj grobnici slična je razlika između dva lava, koja se pogrešno pokušalo pripisati Duknoviću; zapadni, Firentićev lični rad, je uspjeliji od istočnog. O tome pišem u drugoj raspravi. Kasnogotičke glavice Cipikovo portala izrađene su u stilu Jurja Dalmatinca, glavice sred njih podsjećaju na Jurjeve dječje glavice šibenskih apsida, ali ipak će Nikola Firentinac biti sudjelovao pri izradbi ovog portala, jer i u njegovom radu ima tragova gotike. Na pr. gotičko uže na opisanim glavicama triumfalnog luka crkvice sv. Sebastijana i ponešto gotički savinuti luk u niši Gospe u Ivanovoj kapeli katedrale.

Napomena:

Kad je ovaj članak već bio otisnut, otkriveni su ostatci šesteroapsidne sv. Marije na trogirskom trgu, koji imaju onakav izgled, kakav u kratko navode gornji dokumenti.

Résumé

LA STATUE DE ST SÉBASTIEN PAR NICCOLO FIORENTINO À TROGIR

Niccolò Fiorentino, élève de Donatello, a beaucoup contribué au développement de la Renaissance en Dalmatie où il s'était établi. Ses oeuvres principales, la chapelle du b. Jean dans la cathédrale de Trogir et la partie supérieure de la cathédrale de Šibenik sont déjà connues et l'histoire de l'art s'en est occupé, mais toute l'oeuvre de ce sculpteur et architecte n'est pas encore étudiée.

Ici, on publie une statue jusqu'alors inconnue de St. Sébastien que l'auteur, après analyse du style et comparaison avec les autres statues de Niccolò Fiorentino, attribue à celui-ci.

La statue se trouve dans la chapelle de ce saint, construite à la fin du 15e siècle à Trogir, justement quand Fiorentino y séjournait. Au-dessus de cette chapelle s'élève la tour avec l'horloge de la ville, à côté d'elle était l'église de Notre Dame, rotonde hexagonale du debut du moyen-âge. La statue de St. Sébastien est une oeuvre bien réussie de Niccolò Fiorentino. A Trogir, il y a encore une autre statue de St. Sébastien, exécuté, d'après celle de Fiorentino, par l'un de ses élèves, sur la façade de la chapelle du saint.

Dans l'atelier de Niccolò Fiorentino, ont été exécutes encore deux anges, avec guirlande et vase, motif de la Renaissance, importé comme d'autres par ce sculpteur en Dalmatie.

JEDNO »OBREZANJE ISUSOVO« OD FRANCESCA BISSOLA

Grgo Gamulin, Zagreb

U Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu nalazi se slika, koja prikazuje »Obrezanje Isusovo« (tempera s uljem, drvo 0,440×0,640). U katalogu A. Schneidera iz 1937 pripisana je Niccoli Rondinelliju.[1] Ta slika je, međutim, kopija koju je prema jednoj poznatoj invenciji Giovannija Bellinija izradio Francesco Bissolo. (Sl. 179.)

Problem ove Bellinijeve invencije, kao i one »Prikazanja Isusa u hramu«, zajedno sa njihovim mnogobrojnim kopijama i varijantama, još je daleko od toga da bude definitivno riješen. Zapravo pitanje originala »Obrezivanja Isusova«, čini se, da se ipak u posljednje vrijeme veže uz lijepu sliku koja visi u velikoj sobi Nacionalne galerije u Londonu, a nosi i potpis Ioannes Bellinus (sl. 180). Kao je poznato, za ovu repliku, koja je u Nacionalnu galeriju došla iz zbirke Earl of Carlisle (ranija provenijencija je zbirka Orleans u Parizu u 18. st., odnosno zbirka Muselli u Veroni u 17. st.), već su Crowe i Cavalcaselle smatrali, da se radi o autografu.[2] Kasnije su se porodile sumnje, te su i Berenson i Van Marle londonski primjerak pripisali Vincenzu Cateni, koji bi ga, navodno, bio izradio prema izgubljenom originalu Giambellina. U novije doba je i Luitpold Dussler ovoj lijepoj slici, koja usprkos stanovite tvrdoće blista neobičnom svježinom boja, odrekao autorstvo velikog učitelja, i pod brojem 131. svoje knjige naveo je među djelima učenika, označivši da je nastala oko 1500. g. prema nestalom originalu majstora.[3]

Pa ipak, i Georg Gronau i Carlo Gamba, zajedno s mnogim drugima, stoje odlučno na stanovištu, da je londonsko »Obrezanje« ne samo najbolja od sačuvanih varijanata, nego original sam. Prvi je datiran oko 1502/3, no ukoliko su dvije kompozicije Marca Marziala (iz Penitenti u Veneciji i iz National Gallery, br. 803) kako to Geiger navodi, zaista iz 1499/1500, on dozvoljava da se radi o vlastoručnoj Bellinijevoj replici (iza 1500), izrađenoj prema ranijoj invenciji iz vremena 1487—1490.[4] I Carlo Gamba također ne sumnja u autentičnost londonskog primjerka i ističe mekoću boja, koje na čudesno intenzivan način odbijaju svijetlo, a osobito žutu maramu svećenice Ane i njen zeleni plašt postavljen sivoazurnom svilom.[5] Osim toga, u svojoj nedavno objavljenoj monografiji o Vincenzu Cateni, Giles Robertson odriče pripadnost londonske verzije ovom slikaru.[6] U tom slučaju otpada mogućnost da bi se u krugu Belli-

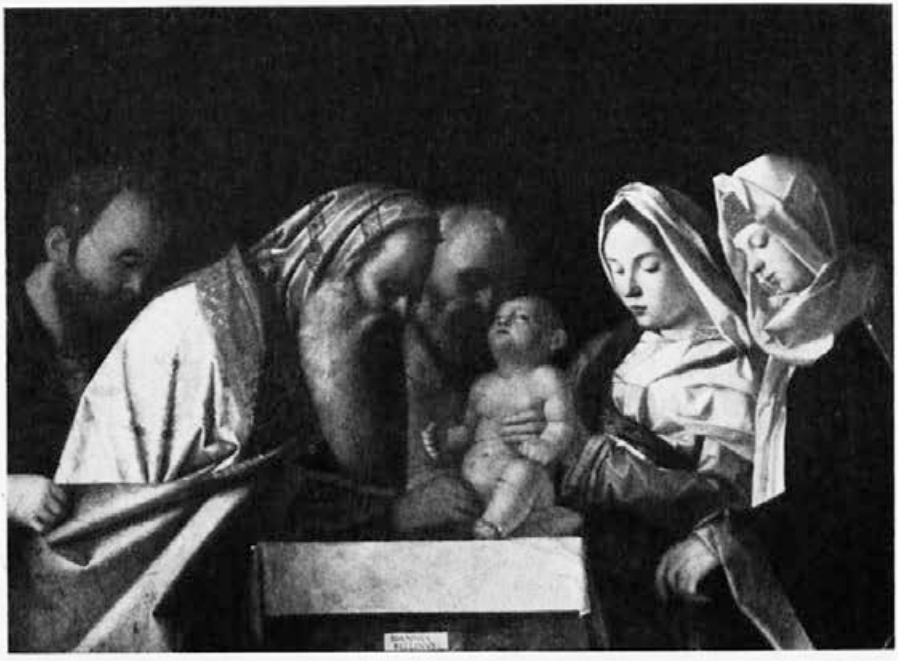
nijevih učenika mogao naći netko drugi, tko bi majstorovu invenciju na ovako kongenijalan način ponovio.

U svakom slučaju bila londonska verzija Bellinijev autograf ili ne, od njegove invencije »Obrezanja Isusova« potječe ne samo naša varijanta, nego i cio niz ostalih, koje se nalaze u različitim zbirkama i galerijama.[7] Neke od njih bile su sasvim neosnovano pripisivane Cateni (u Galeriji Doria, u Napulju, u New Yorku, u Paviji). Robertson odriče sve te atribucije.[8] Što se zagrebačke verzije tiče, A. Schneider u svom

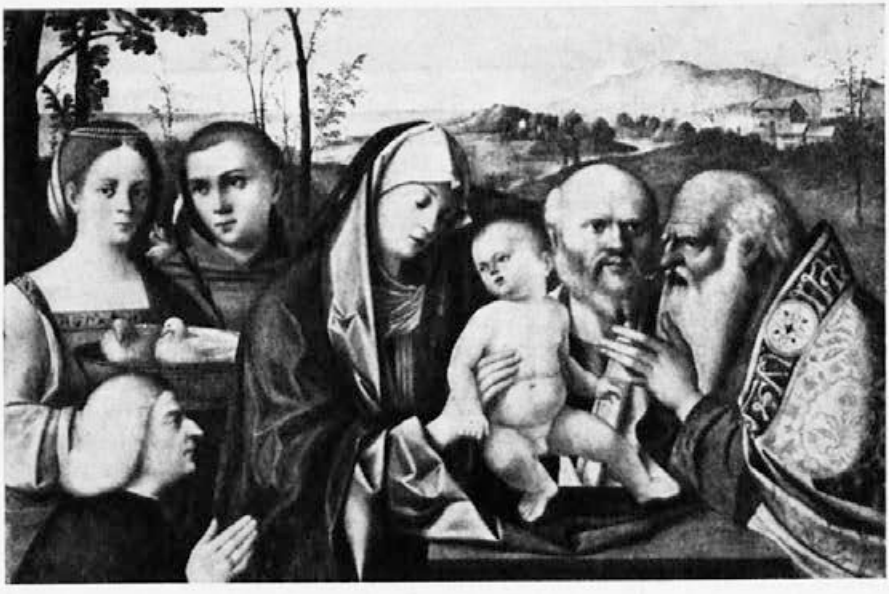
Sl. 179. Franc. Bissolo, Obrezanje Isusa
(po G. Belliniju, Zagreb, Strossmayerjeva gal.)

katalogu iz 1937. g. atribuira sliku Niccoli Rondinelliju, ne navodeći nikakvu argumentaciju, a ne navodi niti da se radi o verziji Bellinijeve invencije. Zavodi, međutim, druge neke atribucije, ali bez preciziranja radi li se o pismenim ili usmenim izjavama: prema C. Cambi i G. Fioccu pripadala bi naša slika Bernardinu Liciniju, a prema G. Gronau-u Alessandru Oliveriju, odnosno (u zagradi) Francescu Bissolu.

Između ovih imena, koja teoretski ili po stanovitim stilskim indikacijama dolaze u obzir pri razmatranju našeg problema, mislim da treba odabrati upravo Francesca Bissolu. Ne radi se samo o suzdržanosti i, čak, stanovitom mrtvilu kolorita, koje je svojstveno ovom slikaru, nego i o onoj zaobljenosti i diskretnoj plastičnosti oblika, koje našu verziju



Sl. 180. Giov. Bellini (?), Obrezanje Isusovo
(London, Nat. gal.)



Sl. 181. Franc. Bissolo, Prikazanje Isusa u hramu
(Venezia, Gall. dell'Accademia)

»Obrezanja« vežu s ostalim njegovim djelima. Dovoljno je pogledati njegove slike u Accademiji u Veneciji, na pr. Madonu s djetetom, Krunjenje sv. Katarine, Sv. Konverzaciju ili Mrtvog Krista među anđelima:[9] to je ista mekoća nabora i bezizražajnost fizionomija kao na zagrebačkoj slici. No još izravnije uporište pružit će nam Bissolovo »Prikazanje Isusa u hramu« (sl. 181) iz iste galerije.[10] Lik Sv. Josipa koji se nalazi između djeteta i svećenika, to je upravo lik sa zagrebačke verzije »Obrezanja«,

Sl. 182. Sljedbenik G. Bellinija, Obrezanje Isusa
(New York, Metropolitan Mus.)

kao što je frapantno sličan i mali Isus, dok se od likova na svim ostalim varijantama upravo lik sv. Antuna najviše približuje mladiću, koji drži plašt velikom svećeniku na našoj slici. Kod samog svećenika moglo bi se nabrojiti toliko podudarnosti: tehniku slikanja brade i lica u prvom redu. Moglo bi se primijetiti da na venecijanskom »Prikazanju u hramu« nedostaju aureole. No upravo ovakve, kakve su u Zagrebu, nalazimo na već spomenutoj »Sv. Konverzaciji« u Veneciji. Ima, naravno, još nekih odvajanja, kao na pr. u koncepciji Bogorodičina lika, no treba voditi računa o tome, da su se ovi mali majstori držali uglavnom one invencije, čiji su predložak imali pred sobom. Radeći svoju verziju »Prikazanja u hramu«, Bissolo se, sudeći po tipu, vjerno držao Bellinijeve Bogorodice (a može se to zaključiti i prema varijanti Vincenza delle Destre u Museo Civico u Padovi). No kad je radio zagrebačko »Obrezanje« on se uglavnom držao verzije, od koje se sada jedna redakcija potpisom Vincenza Catene nalazi u Metropolitan Museumu u New Yorku, ili nekog njihovog zajedničkog izvora (sl. 182). To potvrđuju likovi

Bogorodice, svećenice, kao i mladića što drži plašt svećenikov, koji pokazuju apsolutnu međusobnu vezu, a ujedno i razliku naprama originalu u Londonu. Lik Sv. Josipa, međutim, preuzeo je Bissolo sa svoje verzije »Prikazanja u hramu«, odnosno sa njegova izvora.

Tako je naš slikar iz različitih elemenata sastavio svoju sliku, kako je to već bio običaj u ovim epigonskim krugovima. Pa ipak, ne može se osporiti, da je iz svega toga on znano izgraditi cjelinu, koja djeluje stilski jedinstveno, i zauzima, u relaciji spram mnogih drugih daleko slabijih verzija, značajno mjesto unutar problema ove Bellinijeve invencije i njenih mnogobrojnih kopija.

BILJEŠKE

[1] Katalog Strossmayerove galerije, Zagreb, 1939, str. 24. Inv. br. 255.

[2] Crowe and Cavalcaselle, A history of painting in North Italy, ed. I. Borenius I, 147, London, 1912.

[3] Luitpold Dussler, Giovanni Bellini, Schroll Verlag, 1949.

[4] Georg Gronau, Spätwerke des Giovanni Bellini, Strassburg, 1928. Str. 16-17. — Isti, Giovanni Bellini, Klassiker der Kunst, 1930, sl. 150 i str. 214.

[5] Carlo Gamba, Giovanni Bellini, Milano, 1937.

[6] Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburg, 1954.

[7] Beno Geiger u studiji »Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluß in seinen Bildern« (Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, XXXIII, 1912, str. 10) već navodi 11 poznatih primjeraka, i to u National Gallery, u Grosvenor House, kod Duke of Westminstera, tondo u S. Maria Formosa i kod P. Fabrisa u Veneciji, u Accademia dei Concordi u Rovignu (s potpisom Opus Marci Belli discipuli Joannis Bellini), u zbirci Maspina u Paviji, u Galeriji Doria u Rimu, u Museo Nazionale u Napulju, u zbirci Czernin u Beču i u zbirci Leuchtenberg u Petrovgradu. T. Borenius je dodao još dvije (Crowe und Cavalcaselle, A history..., ed. I. Borenius, 1912), koje su se bile pojavile jedna na venecijanskoj izložbi 1894/5, br. 168 i u rasprodaji Goldschmid u Parizu 1908. No postoji još niz replika, često vrlo niske kvalitete (u Veroni, u Museo Corer u Veneciji, dok je u Metropolitan Museum u New Yorku kasnije ušla verzija sa datumom 1911.

[8] G. Robertson, op. cit., str. 80.

[9] S. Moschini Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia I, Libreria dello stato, 1955, sl. 88, 89, 90, 92.

[10] Op. cit., sl. 91.

Résumé

Dans le catalogue de la Galerie Strossmayer de Zagreb de 1937, on attribue à Niccolò Rondinelli le tableau «La circoncision de Jésus».

Il n'est d'ailleurs qu'une copie de l'invention bien connue de Giovanni Bellini dont l'original se trouve vraisembleblement à la National Gallery de Londres.

Le problème de cette invention de Bellini n'est pas encore complétement résolu. Berenson et Van Marle ont attribué l'exemplaire de Londres à Catena mais Gronau et Gamba estiment qu'il s'agit de l'original et Robertson dans sa monographie sur Vincenzo Catena refuse à se maître la paternité de cette oeuvre

comme d'ailleurs de répliques bien plus faibles attribuées auparavant à Catena (à Naples, Pavie, New-York et à la Galerie Doria de Rome).

Parmi tous les successeurs de Bellini entrant en ligne de compte en tant qu'auteur de la réplique de Zagreb, je pense qu'en tête arrive Francesco Bissolo. Une certaine discrétion et la monotonie du coloris, le moelleux du relief et la rondeur des formes, relient notre tableau à ceux de Bissolo se trouvant à l'Académie de Venise (La Vierge et l'enfant, Le couronnement de Sainte Catherine, Le saint entretien et le Christ parmi les anges) et en particulier à la «Présentation au temple». Ici nous constatons une ressemblance particulière entre le personnage de Saint Joseph et celui du tableau de Zagreb de même que les deux enfants Jésus se ressemblent d'une façon frappante. Il y a évidemment certaines divergences comme par exemple dans le personnage de la Madone mais ces petits maîtres ont souvent su fondre des éléments puisés dans divers modèles. C'est ainsi que peignant «La circoncision» de l'Académie, Bissolo a reproduit fidèlement la Madone de Bellini (ce qui est encore confirmé par la variante de Vincenzo delle Destre à Padoue); mais quand il a peint «La circoncision» de Zagreb, pour les personnages de la Madone, du prêtre et du jeune-homme qui tient le manteau du prêtre, il s'est inspiré de la version qui se trouve au Metropolitan Museum de New-York ou a puisé à leur source commune. Bissolo a emprunté le personnage de Saint Joseph à sa version de la «Présentation au temple» ou bien à leur source commune.

C'est ainsi que ce maître-épigone, à l'aide d'éléments divers a tout de même formé un tout qui donne une impression d'unité stylistique.

GRAFIČKI LISTOVI DVOJICE NÜRNBERŠKIH MAJSTORA XVI. STOLJEĆA BRAĆE BEHAMA U VALVAZOROVOJ ZBIRCI

Dr. Stella Ubel, Zagreb

Među mnogobrojnim listovima, koje je sakupio i uredio slovenski polihistor Ivan Weickhard Valvasor, ima i razmjerno velik broj otisaka sa drvoreza, bakroreza i bakropisa od dvojice majstora iz kruga četvorice iz Nürnberga.

Nürnberg poslije 1500. g. s obzirom na umjetnost stoji na prvom mjestu među njemačkim gradovima. To je doba reformacije. Najveća slikarska umjetnička djela Njemačke u prvoj polovini XVI. stoljeća nisu plod humanizma i renesanskih utjecaja iz Italije, nego reformacije, a s njezinom historijom usko je povezan Nürnberg. U središtu novog umjetničkog pokreta stoji A. Dürer. Broj njegovih direktnih učenika nije velik, ali se utjecaj njegove umjetnosti odrazio i izvan Nürnberga, posvuda po Njemačkoj, gdje se je bavilo slikarstvom. Poslje njegove smrti, u drugoj polovini XVI. stoljeća, očividno je, da umjetnost u Njemačkoj postepeno pada, gledano s likovno-umjetničke strane. Unutranji jaz između prve i treće četvrti XVI. stoljeća pojačan je i vanjskim razlogom: u kratkom su vremenu jedan za drugim poumirali najbolji majstori (Dürer 1528.; iste godine i mladi Vischer, 1529. stariji Vischer i Grünwald), dok Holbein 1532. odlazi po drugi put iz svoje domovine i više se ne vraća. A baš je on bio pozvan, da predvodi mlađu generaciju. Vezu među starijom i mladom generacijom čini grupa četvorice iz Nürnberga: braća Beham, J. Pencz i nepoznati monogramist I. B., koji su po malim formatima svojih listova poznati pod imenom *Kleinmeister*. Oni spadaju u krug posljednjih Dürerovih učenika te su stvarno artistički visoko razvijeni epigoni, ali su usprkos tome značajni u krugu ostalih majstora, koji su radili u sličnom stilu, jer su na svoj način upotpunili Dürerov rad zašavši u područja, koja je njihov veliki učitelj tek povremeno dodirnuo. Ovi majstori svojim radovima postaju posrednici, preko kojih se umjetnost proširila među široke mase pučanstva, a Njemačka je dobila materijal kakvog u to vrijeme nema nijedan narod.

Sredinom XVI. stoljeća pojavljuju se teme moralnog značaja kao zasebni ogranak u grafičkoj umjetnosti. U prvim počecima naglašena je edukativna tendencija, ali kasnije se te značajke sve više i više gube. Javljaju se prikazi ljudi i događaja jednog specifičnog staleža, seljačkog, u raznim njegovim životnim zgodama prikazani onako, kako ih gleda čovjek iz grada. Kulturnohistorijska vrijednost *Kleinmeistera* leži u

tome, što oni ne prikazuju samo prilike i život već spomenutog staleža, nego i građanskog, koji je u XVI. stoljeću postigao vrhunac svoga razvoja. S tih listova izbija zasebna originalnost s ugođajem dobroćudnog humora i njima je postavljena osnova ilustrativne umjetnosti.

Rad četvorice iz Nürnberga slijedio je velik niz grafičara XVI. stoljeća ne samo u Njemačkoj, nego i u ostalim zemljama Evrope. Vrlo je interesantno, da su svi ti majstori uzimajući teme iz biblije ili iz antikne historije stavljali sve u okvir svoga vremena i prostora. Načelo autentičnosti kraja i kostima još se nije bilo uvriježilo. Baš ta bezbrižnost koja je potpuno ignorirala kasnija shvaćanja upravo i daje draž tim listovima. Gotovo i nema životne zgode, koju oni nisu fiksirali. Vanredno su interesantni i prikazi nekadanjih gradova, kao i brojni portreti važnih ličnosti XVI. stoljeća. Zbog pomanjkanja autentičnih podataka ne može se ustanoviti, da li je autor radio prema živom modelu, ili su ti portreti samo plod umjetničke mašte. Svakako je značajno da se klone svakog prizora, u kojem bi dolazilo do potrebe prikazivanja kojeg duševnog konflikta. Vidi se, da im je izraz lica pojedinih likova bio potpuno sporedan. Svim tim majstorima Njemačke iz XVI. stoljeća svojstvena je jedna osnovna linija, realističko izražavanje.

Strani talijansko-renesansni utjecaj odrazuje se samo u dekorativnim elementima, specifično u ornamentu, ali osnovni ton ostaje značajno njemački. Karakteristično je za majstore nürnberškog kruga, da su vrlo rijetko izrađivali teme sakralnog karaktera. Vjerojatno su razlog tome socijalno-vjerska previranja, koja su se tokom XVI. stoljeća odvijala u Njemačkoj. Uglavnom tretiraju teme iz historije i svakidašnjeg života u izradi i stilizaciji narativnog karaktera.

Pod dojmom sve jačeg prodiranja humanističkih nauka nürnberški majstori vrlo često izrađuju teme iz antikne legende i historije, koje po toj vrsti likova postaju pristupačne i širim slojevima pučanstva. Oni su osim toga izradili čitave nizove raznih alegoričnih likova, koji prikazuju kreposti i ljudske mane, godišnje dobe i planete. Gledamo li te radove s likovnog gledišta, vidi se, da je autore u glavnom zanimao akt, a mnogo manje pažnje i interesa posvetili su samom sadržaju. Utjecaj talijanske umjetnosti dolazi najviše do izražaja u ornamentu. U tom pravcu nisu bili vezani tradicijom ni za Dürera, ni za bilo kojeg drugog njemačkog majstora. Ta vrsta listova uglavnom je služila kao predložak raznim obrtima, a najviše zlatarima. Ornamenat izrađuje većinoma na crnoj pozadini. Važno mjesto zaumzima groteska, osim toga javljaju se vitice sa životinjskim likovima, a kao veze ponegdje vaze ili maske. Stilizacija životinjskih likova je realistična, a motivi biljnog karaktera sasma su šematski stilizirani. S vremenom grafičari sve manje vode brigu o praktičnoj primjeni ornamenta, fantazija postaje slobodnija i bogatija, ornamenat gubi geometrijsku pravilnost ter postaje nesimetričan.

O životu braće Behama iz Nürnberga vrlo se malo zna, ali su poznati po svojim mnogobrojnim grafičkim listovima. Njihova se imena prvi put javljaju u ateističko-komunističkim nemirima, koji prate reformaciju u Nürnbergu. Međutim su i braća Beham, kao i ostala dvojica iz Nürnberga kasnije prešla u normalni, građanski kolosijek. Težište nji-

Sl. 183. H. S. Becham, Sv. Obitelj pod šatorom (drvorez)

hova rada usmjereno je na tiskanu grafiku, a s obzirom na tehniku više su se bavili bakrorezom negoli drvorezom. Tehniku bakroreza svladavali su elegantnom lakoćom. Kompozicije su skladne, tipovi su prikazani na antikni način, što je onda bilo općenito usvojeno. Uzori bili su im Dürer, Marc Anton Raimondi i njegov krug.

Najznačajniji u krugu četvorice je Bartel Beham, mlađi brat Hansa Sebalda Behama. On je uspio da, iako je radio u malom formatu, postigne utisak velikog stila savremene talijanske umjetnosti. Budući da je on vrlo rano umro, postaje poznatiji i u svoje vrijeme slavniji stariji brat Hans, koji je bio jednostavnija umjetnička ličnost negoli brat, ali je baš zbog te osobine bio bliži širokom krugu pučanstva. Njegovi početni radovi stoje pod utjecajem Dürerovim, a kasnije regenburških majstora, naročito Aldorfera. Taj utjecaj dolazi do izražaja na bakrorezima i bakropisima, koje je izradio u vremenu od 1519 do 1521. Tehnika tih ranijih radova s usko poredanim, vrlo nježnim potezima, koji proizvode slikarski ugođaj, podsjeća na Altdorfera. Dürerove značajke vidimo u moralnom elementu, koji se već vrlo rano javlja u radovima H. S. Behama i u nekim pojedinostima stilizacije: u jako naglašenoj muskulaturi tijela, u prijelomima pada nabora haljina i u potezu linije crteža.

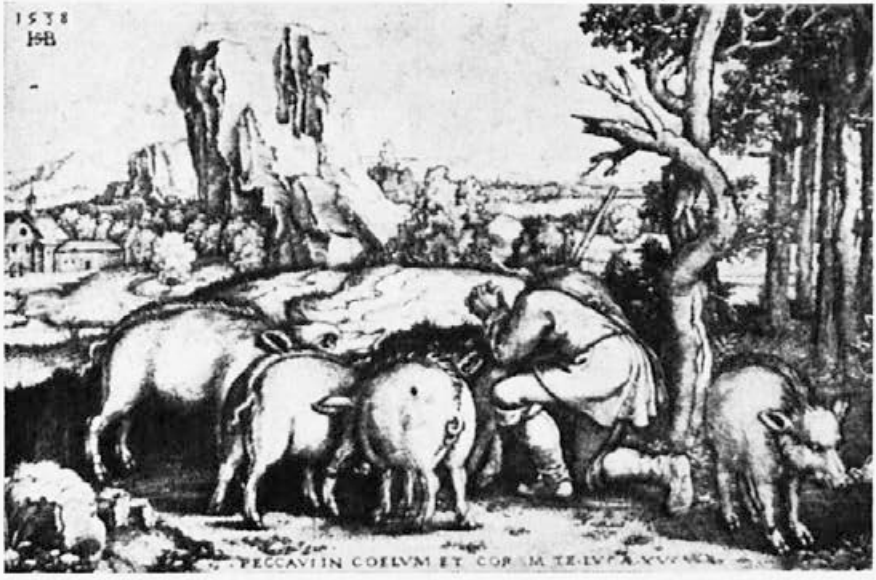
Inspiriran od Marc Antuna nastoji da pogodi renesansni način i stil, ali mu to mnogo slabije uspijeva negoli mlađem bratu Bartelu. Što se tiče invencije njegovi su kasniji radovi mnogo slabiji, ali je tehnika virtuozna. To je vrijeme ispunjeno kopiranjem i vrlo često preradom bakroreza mlađega brata, a i vlastitih iz raznijih godina. Rano je bio odličan crtač, pa zato su otisci s drvoreza mnogo značajniji negoli oni s bakroreza. U tehnici bakropisa nije uspio. Otisci su nejasni, nekako razvodnjeni, što naročito dolazi do izražaja na listovima maloga formata. Od godine 1531. dalje, pune četiri godine bavi se drvorezom. Ti su otisci imali da služe kao ilustracije za knjige izdavača Christiana Egenolfa. Za to vrijeme je zapustio bakrorez, a kad se poslije četiri godine vraća toj tehnici, izradio je svoje najbolje radove, genre-prikaze iz seljačkog života. Ti radovi pokazuju već potpuno izgrađen stil. Likovi su zbijeni i krepki, realni tipovi njegova kraja i vremena, prikazani bez ikakva idealiziranja, s jakim prizvukom čulnosti. Crtež je vrlo dobar, a plastičnost likova izrađena je u punom osvjetljenju. Sjenčanja su oprezno raspoređena, tako da nema oštrih kontrasta crno-bijelog. Opseg tema, koje je obradio H. S. Beham, bio je vrlo velik i različit. Među ostalim rezao je i razne ornamente kao predloške lončarima, zlatarima i tkalcima. Na tim se listovima odražava njegova bogata fantazija, osjećaj za harmoničan raspored i briga oko obrade svakog i najmanjeg detalja.

Nakon odlaska iz Nürnberga opaža se neko kolebanje u radu i sve veće priklanjanje načinu mlađega brata Bartela i temama iz antikne legende i historije. U to vrijeme nastaju nizovi različitih alegorija. Stil H. S. Behama također se izmjenjuje. Nastale su oštre linije i krepki, puni likovi, koji su zamijenjeni krhkim, suptilnim pojavama, izrađenim nježnim i finim potezima. Taj preokret u stilu na štetu je prvotnog rada i stvaranja te konačno dovodi autora u stadij vještog obrtnika.

Sl. 184. H. S. Becham, Krista polažu u grob (drvorez)

H. S. Beham označuje svoje radove s dvije vrsti monograma. U ranijem monogramu javlja se slovo P, naime HSP, a na kasnijim mjesto P dolazi B = HSB. Prema Sandrartu listovi s prvim monogramom rezani su još u Nürnbergu između 1519. do 1530. i s drugim u vremenu od 1531. do 1549. u Frankfurtu.

U Valvazorovoj zbirci čuva se razmjerno velik broj listova H. S. Behama različite kvalitete. Broj otisaka s drvoreza je nažalost vrlo malen. Zbirka ima samo 5 originalnih listova, a od toga jedan duplikat lista *Sv. obitelj*. Ovaj je list vrlo dobro sačuvan a otisnut je sa malko oštećene ploče. Crn zagasiti ton s ublaženim kontrastom crno-bijelo govori,



Sl. 183. H. S. Becham, Rasipni sin pase svinje (bakrorez)

da se radi o otisku ranijeg datuma, iako ne baš prvog stanja ploče. Kompozicija grupe podsjeća na Dürera, a isto tako i stilistički zahvat. To dolazi naročito do izražaja u širokim naborima Marijine haljine, u stilizaciji suhih, čvorastih grana drveta i šiljastih listova trave, sasma lijevo na slici. Križno sjenčanje je rađeno vrlo škrto, što je značajno za prvu periodu rada. U zbirci postoji i drugi otisak ovog drvoreza s istim značajkama kao i gore opisani, samo je naknadno koloriran. List je signiran desno gore ranim monogramom HSP. Drugi otisak s drvoreza prikazuje *Sv. obitelj pod šatorom* (Madona pod šatorom) (sl. 183). Kompozicija je u formatu manjem nego prva, ali po jačini izražaja i monumentalnosti zahvata ne zaostaje za prvom. U nekim detaljima osjeća se još Dürerov utjecaj. Glava muškarca, što proviruje desno dolje, naročito po položaju podsjeća na Josipovu glavu na Dürerovu bakrorezu *Madona sa skakavcem*. Motiv tog drvoreza je kopija Rafaelove *Madone s ribom*. Na ovom radu je mnogo jači utjecaj Italije negoli domaće tradicije. Lik

Madone razlikuje se od svih njegovih Madona svojom vanrednom izražajnošću toplog osjećaja, koji je izražen u mirnom, ali zabrinutom licu, spuštenom pogledu i nježnom pokretu ruke pri dodiru djeteta. Koliko god postava djeluje monumentalno, ne izaziva ugođaj hladnoće i reprezentativnosti. Ovim se drvorezom H. S. Beham približio idealu velikog stila kao još nikada prije toga. Treći je otisak s drvoreza motiv iz Be-

Sl. 186. H. S. Becham, Iz serije Seljački svatovi iz 1537 (bakrorez)

hamova niza *Muke Kristove*, na kojem je *Polaganje u grob* (sl. 184). Prema signaturi koja se nalazi na dva lista ovoga niza, vidi se, da je serija rezana godine 1535. Ovaj je drvorez interesantan zbog svoje zasebne kompozicije, koja se potpuno razlikuje od radova nürnberških majstora. Uporede li se Aldorferovi listovi Muke Kristove, vidi se, da je Beham u tom radu stajao pod njegovim utjecajem. Kompozicija je u

zahvatu gotovo barokna. Međutim ona ima i nekih nedostataka. Koliko god je efektna grupa linija i masa u igri svijetla nije jasno samo zbivanje i neki likovi, koji su stavljeni u duboku sjenu. Na drvorezu ima i nekih elemenata preuzetih od Dürera: čvorasta grana, koja se pruža iz kamena šiljato svedenog luka i grančica uz lijevi rub vrata (Dürer, drvorez Sv. Jerolima u špilji).

Četvrti list (drvorez) *Žensko kupalište* najslabiji je, kojeg ima zbirka, a pripada njegovom kasnijem radu. Ideju teme očito je preuzeo od Dürera, njegova crteža Žensko kupalište, iz g. 1496 koji se nalazi u Bremenu. Postoje neke sličnosti u pojedinim elementima (drveni sudovi i oblici kapa na glavama žena), ali je interieur dan u sasma drugom stilu. Kod Behama je arhitektonski prostor riješen u stilu talijanske renesanse, a isto tako i okrugli okvir samoga prikaza. Prostor je pretrpan mnogobrojnim, nagim likovima žena i djece gojaznih oblika, te je očito, da je Behama ovdje zanimao akt sam za sebe. Po formatu je to jedan od najvećih, koje je izradio, te se izdvaja iz kruga malih, koji su značajni u njegovu radu. U tehnici gotovo i ne upotrebljava križno šrafiranje, iako je drvorez iz kasnijeg vremena. Likovi su modelirani snažnim potezom, ali nema oštrih kontrasta svijetla i sjene. Monogram HSB nalazi se na srednjoj rozeti stropa.

Valvazorova zbirka ima 91 originalni otisak s bakroreza. To su otisci nepotpunih serija: *Priča o rasipnom sinu, Herkulovi radovi, Sedam slobodnih umjetnosti, Dvanaest apostola, Četiri evandelista, Vrlina i mana, Seljačke svadbe, Seoske povorke, Seoske svečanosti,* a ima i pojedinačnih listova. Teme iz starog zavjeta zastupane su listovima: *Adam i Eva pod drvetom saznanja, Adam i Eva tjerani iz raja Lot sa kćerima* i *Job u razgovoru sa prijateljima.* Svi ti listovi spadaju u kasniju periodu, u vrijeme od 1536.—1547. List *Adam i Eva* u stojećem stavu otisak je s trećega stanja ploče, što se pozna po četvrtoj naslazi linija u pozadini, koje prelaze preko donjih. Ovaj je bakrorez zapravo kopija u originalnom položaju po radu njegova brata Bartola, a izrađen je godine 1543. List *Adam i Eva* u sjedećem stavu otisak je s prvog stanja ploče te djeluje kao da nije sasma dovršen. Prema komparativnom materijalu (Albertina) i Pauliu nije ustanovljeno, da li se možda ovdje ne radi o takozvanom pokusnom otisku. Bakrorez je izrađen godine 1536. Vanredan otisak s bakroreza *Job u razgovoru sa prijateljima,* na kojem se još osjeća utjecaj Dürera, izrađen je 1547. godine. List zbirke pripada drugom stanju ploće, što se pozna po biljnim vlakancima, koji izviruju na vrhu prekinutog luka desno u pozadini. Kompozicija je zaokružena, likovi su harmonično raspoređeni, potez je siguran i snažan, a osvjetljenje bez jakih kontrasta. Križno šrafiranje sa efektom tamnocrne pozadine upotrebljen je lijevo na plohi zida, što je značajno u njegovu kasnijem radu. Tipovi i njihova nošnja su savremeni, likovi su realistični, bez uljepšavanja, onakvi, kako ih vidimo na njegovim najboljim bakrorezima s prizorima iz seljačkog života. S obzirom na veliki materijal nemoguće je prikazati sve listove, koji se nalaze u zbirci. Donijet će se samo oni najznačajniji za njegov rad. U prvom redu *Madona s djetetom* koja drži u desnoj ruci papigu, a u lijevoj jabuku. Bakrorez

je jedan od onih, koje je H. S. Beham rezao po Bartelovu originalu s nekim izmjenama. H. S. Beham je u kompoziciju stavio iza Marijina lika granato stablo, kojega nema na Bartelovu bakrorezu. Svakako je Hansov original, iako je kopija vanredno uspio rad, koji se po mekoći linija i vanredno finim rasporedom razlikuje od većine njegovih samostalnih

Sl. 187. H. S. Becham ‚Barjaktar i bubnjar iz 1544 (bakrorez)

radova. Bakrorez je rezan u protivnom položaju od Bartelova. Među njegove najbolje radove spada list *Krist i Samarićanka na zdencu*, koji ima zbirka. Usprkos malom formatu zadivljuje oko jednostavan i jasan raspored i vanredna preciznost u izradivanju detalja. Iste značajke imaju i tri lista iz niza *Rasipni sin*. Crtež i stilizacija su odlični. Kompozicija nije narušena ubacivanjem antiknih motiva. Sadržaj je postavio u svoje vrijeme i kraj, iznosi ga jednostavno, ne ističući didaktičnu namjeru. Na ovim se listovima opaža, da mu je uspjelo istaknuti i psihološki mo-

menat, ne toliko na izrazu lica, koliko u pokretu i postavi. Križno šrafiranje nije nigdje upotrebljeno, kontrasti svijetla i sjene su umjereni. Prema Pauliju, od te serije postoje listovi sa pet stanja ploča. List *Gozba* u zbirci pripada otisku prvog stanja, dok su ostala dva ili od trećeg ili četvrtog stanja. Svi su otisci signirani i imaju latinski tekst. Spomenute značajke dolaze do izražaja i na zasebnom listu s temom *Sin pase svinje* (sl. 185). Očito je, da je H. S. Behamu uzor bio Dürerov bakrorez iste teme. Format bakroreza H. S. Behama je veći negoli onih iz niza o Rasipnom sinu. Bakrorez je rezan u godini 1538. U krajoliku pozadine osjeća se utjecaj Altdorfera. Klečeći lik muškarca u molitvi izrađen je u snažnim linijama, a prikazuje tip čovjeka iz naroda, koji su likovi najbolje uspjevali Hansu Sebaldu Behamu.

Najvredniji njegovi bakrorezi su prikazi seljačkog života. Jedan dio tih bakroreza izrađen je poslije godine 1535., koje se vrijeme može smatrati kulminacijom u njegovu radu. Zbirka ima tri niza ovoga genra. *Svadbenu svečanost* iz godine 1537., *Povorku* i *Seljačku svečanost* iz godine 1546. U isti taj genre i po temi i po kvaliteti spadaju i neki pojedinačni listovi, koji su još prije izrađeni a to su *Seljak i mladenka u plesu* iz godine 1522. i *Ljubavni par* iz godine 1521.

Niz *Seljačka svečanost*, koju Pauli zove i *Dvanaest* mjeseci ima 10 listova. Na svakom pojedinom listu prikazan je plesni par (trinaest parova). Na ostalim listovima izrađena su *Dva muzikanta, Prizor svečane gozbe* i *Tučnjave*, a na dva lista prizori intimnog karaktera. Kompozicije su sastavljene od više ili manje ranijih radova braće Beham. Plesni parovi prema napisima predstavljaju mjesece. Cijeli niz izrađen je u obliku friza a pojedine ploče izrađene su tako precizno, da se jedna na drugu mogu prisloniti te čine dojam povezanosti. To se uostalom može opaziti i u samom krajnjem crtežu ploče i otiska. Od ovog niza postoje tako odlične kopije, da ih ni stručnjaci ne mogu raspoznati, a vjerojatno su to kopije izrađene od samog H. S. Behama. Jedina razlika opaža se u monogramu HSB, koji je na listu (Bartsch, br. 163) urezan u pravilnom položaju, a koji list prikazuje tučnjavu, dok je na originalu monogram preokrenut. Prema ovoj značajki list zbirke je odlična kopija, a ujedno i original, a isto tako i svi ostali otisci niza, budući da su istovjetni sa ovim u načinu rada.

Od niza *Seljački svatovi* zbirka ima 11 otisaka. Listovi su vrlo malog formata a na svakome je prikazan samo jedan par u plesnom koraku na travnatom terenu (sl. 186). Pozadina je prazna. Nekoji otisci zbirke su označeni brojevima, a nekoji ih nemaju. Budući da postoje listovi s brojem i bez broja, zaključuje se, da otisci zbirke pripadaju dvim raznim serijama. U kvaliteti rada i samog otiska nema nikakve razlike. Od trećeg niza *Povorke* zbirka ima samo tri otiska od osam. Format listova je jednak onima iz niza *Svadbena svečanost*.

Svi ti radovi s temama iz seljačkoga života daju vizuelno realni prikaz. Ti mali listovi, koji se čine tako jednostavni, kao da su lagani crteži ili skice, sadržavaju i otkrivaju ingeniozност i znanje. Kompozicije su vanredno izdiferencirane s obzirom na ravnomjernost masa, jasne u oblicima, a opet potpuno zaokružene u cjelokupnom zahvatu. Nijedan

potez nije suvišan, svaki je na pravom mjestu ondje, gdje nešto treba, da se izrazi. Naročito su vidljive ove značajke na nizu *Svadbena svečanost* iz godine 1537. U tom je radu došao do izražaja osjećaj za ritam kompozicije u kretanju.

Od zasebnih listova seljačkoga genra ima zbirka radove, koji su rezani prije spomenutih i koji su s obzirom na stilizaciju i tehniku vanredno uspjeli. To je list, koji prikazuje mladenku u plesu sa seljakom,

Sl. 188. H. S. Becham. Pastir (bakrorez)

izraden godine 1522., pa ljubavni par u sjedećem stavu uz brajdu iz godine 1521. Ovi raniji bakrorezi pokazuju prema kasnijima neku razliku u tehnici. Kod ranijih je potez snažniji negoli je to slučaj kod kasnijih. Bakrorezima sa sadržajem iz seljačkog života postaje H. S. Beham jedan od prvih genre-slikara u njemačkoj umjetnosti te je na tom području prestigao i samoga Dürera.

H. S. Beham fiksirao je u grafičkoj tehnici i treći faktor iz pučkog života onoga vremena, a to su likovi vojnika. Izradio je pojedinačne likove i grupe. To su sve zdravi i jedri tipovi iz naroda, samo s tom razlikom, što imaju drugu nošnju i nose atribute svog vojničkog staleža. Mnogi otisci s tim sadržajem zapravo su kopije radova brata Bartela. Zbirka ima samo jedan toga genra *Barjaktar i bubnjar* (sl. 187), rezan godine 1544., dakle iz kasnije periode. Taj bakrorez je njegov samostalni rad. Otisak zbirke pripada drugom stanju ploče, što se pozna po jačem potezu linije nabora na osjenjenom dijelu zastave. List je signiran godinom 1544., monogramom HSB, zapisom: IM BAVEREN KRIEG i imenima likova: ACKER CONCZ i KLOS WVCZER.

Sa kulturnohistorijskog gledišta vanredno su interesantni i sasma zasebni listovi iz niza *Dvanaest apostola i Krist.* Na svakom listu izrađena su po dva lika. Zbirka ima samo jedan otisak s prikazom apostola Andrije i Tome (kasnije koloriran). Likovi svetaca zahvaćeni su potpuno vulgarno, bez i najmanje sjenke dostojanstva. To su zapravo i opet tipovi

Sl. 189. H. S. Becham, Žena u pratnji smrti
u odjelu dvorskog luda (bakrorez)

iz puka, koji su baš zbog te značajke bili bliži masi, negoli da su prikazani reprezentativno i dostojanstveno. Bakrorezi ovog niza prikazuju ne samo odličnu tehniku i s obzirom na crtež i rez, nego i vanredno zapažanje umjetnikovo i njegovo posebno gledanje na život.

Zbirka ima jedan zaseban list, otisak sa ranijeg bakroreza iz godine 1525. Poznat je kao *Pastir* (sl. 188). Postoje otisci s tri stanja ploča,

a list zbirke pripada trećem stanju, što se pozna po izradi terena, desno dolje u uglu, gdje su preko prve osnove kosih linija urezane druge u obliku ribljih ljusaka, kao i na terenu dalje lijevo. Kompozicija nema čist karakter genra, niti je to prizor iz zbiljskoga života. Tome ne odgovara ni čudnovati habitus pastira, kao ni rekviziti oko njega. Muskulozni,

Sl. 190. Bartel Becham, Genij na kugli topa (bakrorez)

zamišljeni lik muškarca u sjedećem stavu neki tumače kao alegoriju, a drugi kao Ivana krstitelja. Krajolik sa sredovječnim naseljem u pozadini desno sasma je u Düredovom stilu, gotovo preuzet s nekih njegovih radova. Izrađen je vanredno precizno i fino.

U zbirci se nalazi list i kolorirani njegov duplikat s bakroreza sa onda uobičajnom temom iz kruga *Plesa smrti* (sl. 189). Ženu u raskošnoj haljini prati kostur obučen u odijelo dvorske lude. Ovaj bakro-

rez je kopija bakropisa, koji je H. S. Beham izradio još godine 1540. pa ponovo rezao u bakar zbog velike potražnje. Bakrorez je izrađen godinu dana kasnije. List je signiran monogramom, godinom 1541. i ima latinski tekst: OMNEM IN HOMINE VENUSTATEM MORS. Bakrorez se razlikuje od bakropisa iz 1540. po tome, što na bakropisu ženu prati luda, a na bakrorezu luda ima mjesto glave lubanju. List zbirke je otisak drugog stanja ploče, što se pozna po izradi nabora na suknji iza manšete rukava. Nabor je na osvijetljenom mjestu prekrit linijama, dok na listu prvog stanja toga nema.

Iz područja ornamenta, na kojem je H. S. Beham pokazao vrlo mnogo ukusa i bio vanredno plodan do svojih kasnih godina, zbirka nema listova čisto ornamentalnoga značaja, ali ima ipak pet otisaka, koje možemo donekle smjestiti u to područje. To su listovi: *Ženski genij s grbom* iz godine 1535., *Muški genij s grbom* i tri iz kasnijeg vremena: *Grb sa orlom u štitu* iz godine 1543., *Dva genija* iz 1544. i *Alfabet* iz 1545. Vanredni su u rasporedu, prostoru, kao i tehnici listovi *Grb sa orlom u štitu, Dva genija* i *Alfabet*, dok su listovi *Muški* i *Ženski genij s grbom* slabiji. Odviše veliki i zdepasti likovi genija s previše rekvizita nisu u odnosu s prostorom i nekako su stiješnjeni.

Na kraju treba da se još spomene mali list kružnoga formata, na kojem je prikazano osam dječjih aktova u vanredno spretnom i ukusnom rasporedu. To je jedan od najboljih radov H. S. Behama te vrste.

List *Triumf*, izrađen u formatu friza, vanredno je uspjela kopija u protivnom položaju bakroreza *Triumfalni ulaz* od Bartela Behama. U zbirci se nalazi list istog formata, također kopija po Bartelovu bakrorezu *Triumfalni ulaz* nazvan *Otmica Jelene*, koji je stvarno gotovo jednak po sadržaju s listom *Triumf*, s nekim izmjenama, a izrađen u originalnom položaju. Upravo je upadljivo, kako se je H. S. Beham lako uživljavao u tuđi način rada. Osjeća se, kako se je trudio da postigne što jači dramatski ugođaj u prikazu, a djelomično mu je to uspjelo, što inače nije značajno u njegovu radu.

Bartel Beham mlađi je brat Hansa, a najznačajniji je predstavnik i čini se i duhovni začetnik grupe četvorice iz Nürnberga. Nijedan iz tog kruga nije tako razumio i usvojio monumentalni stil talijanske renesanse kao B. Beham. Njega je za razliku od brata zanimao sam problem umjetnosti kao takav, reskirajući i da ne bude shvaćen. Problematiku talijanske umjetnosti potpuno je svladao i na svoj način preradio. U isticanju značajnoga, nije pretjerivao, tako da i usprkos individualnim karakteristikama ostaje u granici tipa. Prikazivanje pojedinosti nije bilo na štetu jedinstvenosti prikaza. B. Beham je jedini iz kruga četvorice, koji u licima svojih likova izražava unutarnje doživljavanje. Invencija mu je bogata, ali produktivnost mnogo slabija od bratove. Tehnikom dvoreza nije se nikada bavio. O njegovu životu vrlo se malo zna. Rođen je u Nürnbergu 1502., a drži se, da je umro u Italiji 1540. (Neudörfer). Iza procesa u Nürnbergu oko 1524. odlazi u München na dvor bavarskog vojvode, a kasnije u Italiju. Bakrorezima se počeo baviti gotovo u isto vrijeme kad i brat mu, te je najranije radove izradio već u 18 godini. Ti radovi pokazuju gotovo preranu zrelost. Njegovi listovi iz godine 1520.

upravo iznenaduju po savršenstvu izrade i umjetničkog zahvata, ali, što je i prirodno, ima i radova, u kojima se još zapaža neka nesigurnost i kolebanje. Dürerov utjecaj je slabiji negoli kod brata, ali koliko ga i ima, dolazi to preko Hansa, koji je Bartelu bio učitelj u njegovim prvim godinama rada. Prema sadržaju uglavnom su njegovi listovi genre-

Sl. 191. Bartel Becham, Madona sa loncem cvijeća (bakrorez)

karaktera, što vrijedi i za rijetke teme sakralnog značaja. Zatim dolaze listovi s prikazima djece i s ornamentima. Na njegovim prvim radovima nema još talijanskog utjecaja, on dolazi do izražaja tek nakon njegova prvog puta u Italiju posle 1520. Poslije toga mijenja se i sadržaj njegovih prikaza, kao i pojedini motivi. Sve češće su teme iz antikne mitologije i historije, koje pružaju mogućnost studija akta, koji je od toga vremena počeo da zanima B. Behama. On se međutim na tom polju ne oslanja slijepo na Talijane, nego radi prema živom modelu, u svojoj

vlastitoj radionici. S njegovih se listova vidi, da je imao dva ženska tipa, a vjerojatno i dva modela. Prvi je tip vitka, mlada djevojka (list Lukrecija i Kleopatra), a drugi ženski lik je puniji i snažniji (Judita iz godine 1526.), i taj će u njegovim kasnijim radovima prevladavati. H. S. Beham je jači u tehnici od Bartela, ali je zato Bartel izražajniji i može se reći slikovitiji. Bakrorezi izrađeni u münchenskoj periodi poznaju se po specifičnoj tehnici točkicama (Punktiertechnik), koju je upotrebljavao na ranijim radovima, a kasnije se njom služi kao prelazom iz svjetlih u tamnija mjesta. Bartlu je uspjelo, da iako je radio u oblicima visokoga stila Italije, koji to vrijeme postaje internacionalan, ipak u biti i osjećanju ostaje Njemac, sa osebinama i značajkama ostalih nürnberških majstora. Većinu svojih bakroreza izradio je u vremenu od 1520.—1530.

Nažalost, Valvazorova zbirka ima samo tri originalna bakroreza i kako smo već prije spomenuli, nekoliko prerađenih kopija po bratu Hansu, otisak sa bakroreza *Genij na kugli topa* (sl. 190). Bakrorez je izrađen još godine 1520. Na listu je prikazano dražesno, puno dijete, koje na topovskoj kugli leti u zraku, iznad milovidnog riječnog krajolika s naseljem. Na ovom malom listu prvi put se javlja dijete, koje će on tako često kasnije izrađivati na svojim listovima, i to ne kao sporedni elemenat u kompoziciji nego dijete kao subjekt, sa svim značajkama i posebnostima svoga doba i vanjštine. S tog finog, malog lista struji topao, intiman osjećaj prema prirodi, povezan romantičkim ugođajem.

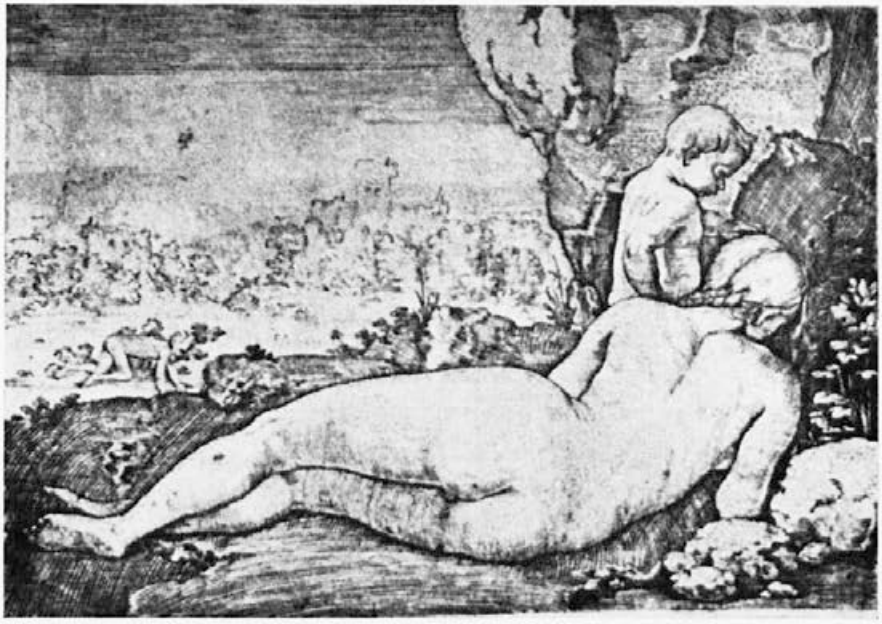
Drugi list zbirke *Madona s posudom cvijeća* spada u red njegovih najboljih radova i jedan je od najljepših primjera u umjetnosti Njemačke XVI. stoljeća. Lik Madone prikazuje ženu u otmenoj haljini građanskog staleža XVI. stoljeća s djetetom (akt) na koljenima ispred nešto zavrnutoga zastora, kraj kojega se vidi dio posude sa cvijećem. Majstor nije nijednim atributom sakralnog ili nadzemaljskog značaja narušio ugođaj toplog i srdačnog odnosa majke i djeteta (sl. 191). Bakrorez se odlikuje vanrednim crtežem i jasnom, čistom modelacijom. Linije reza su vanredno fine, a sjenčanja su izrađena unakrštenim potezima, ali bez jakih prelaza iz svijetla u sjenu. Druga poznata *Madona s papigom* izrađena u stilu talijanske renesanse sačuvana je u zbirci samo kao kopija u protivnom položaju, rezana od H. S. Behama.

Treći originalni otisak je list *Pokora Ivana Chrysostoma*. Prikazana je žena u ležećem stavu, gledana s leđa, s detetom do nje u stojećem stavu. Ženski lik desno na slici kopija je u protivnom položaju po radu Augustina Venecijana, ali se usprkos tome ne osjeća ništa strano u tom liku. Gotovo bi se moglo reći, da taj bakrorez nosi sasma njemački značaj. Glavni motiv iznesen je u stilu cjelokupnog prikaza, koji se osniva na nekoj njemačkoj legendi, a stavljen je u krajolik njemačkog karaktera. Taj bakrorez je jedan od njegovih vrlo dobrih radova, koji je rezan između 1525.—1528. Nijedan bakrorez B. Behama ni H. S. Behama nije zadavao toliko teškoća u studiju kao ovaj (sl. 192).

U Albertini postoje otisci od sedam stanja ploča. Čini se, da je razlog u tome, što je metal ploče bio vanredno mekan, pa su se oni finiji urezi dubačem vrlo rano izgubili, tako da se je ploča vrlo brzo počela prerađivati (retuširati). Svi listovi od petog stanja dalje su retuširane

ploče i imaju zapis: S. IOHANES CRISOSTOMVS. Te ploče je rezao H. S. Beham. Listovi s prva četiri stanja su vjerovatno još od originalne ploče B. Behama. Monogram H. S. B. nalazi se samo na listovima otisnutim od sedmog i osmog stanja ploče. Raniji otisci nemaju monograma.

Velika je šteta, što braća Beham, kao ni ostala dvojica iz kruga četvorice, G. Pencz i monogramist I. B., nisu fiksirali grafičkom tehnikom motive s tendencijom socijalnog značaja te prikazali događaje svoga vremena, u kojem se prvi put javlja treći stalež (seljački) kao faktor i



Sl. 192. Bartel Becham, Pokora sv. Ivana Hrizostoma (bakrorez)

individuum. Nijedan od njih nije nam ostavio bilo kakav prikaz, iz kojega bismo mogli razabrati ili barem naslutiti, kakvo je bilo gledanje širokih masa na savremene događaje, na političko-socijalna vjerska previranja i seljačke ratove u Njemačkoj.

Četiri majstora iz Nürnberga iscrpli su potpuno od njih postavljen program. Svi kasniji majstori, koji su ih u stilu i načinu slijedili, nisu mogli da dadu ništa novo, bili su bez ikakve invencije. Jedini među nasljednicima, koji se nešto ističe, jest Aldegrever, i to samo na području ornamenta. Ostali njegovi radovi izrazito su manirističkí.

Sa četvoricom iz Nürnberga završava se vrhunac dostignuća na području umjetnosti bakroreza u Njemačkoj. Njihov se utjecaj proširio i u druge zemlje. U stilu francuskih grafičara XVI. stoljeća vidimo uz specifičan način fontenbloske škole i usmjeravanje prema stilu njemačkih majstora. Zapazit ćemo to naročito na bakropisima Etienna Delauma, Jeana Gourmanta, Clauda Corneilla i još nekih drugih. Rad u malom

formatu u načinu nürnberških majstora nije napušten poslije XVI. stoljeća. U XVII. stoljeću se ponovo obnavlja, te se rađa stil kleinmeistera na bakropisima nizozemskih majstora.

Referat je izvršen na osnovu grafičkih listova braće Beham, koji se čuvaju u Valvazorovoj zbirci i komparativnog materijala opusa ovih majstora u Albertini te literature:

Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst und die darstellenden Künste im Zeitalter der Nach- und Gegenreformation.

Bezolt, Geschichte der deutschen Reformation.

Guhl, Künstlerbriefe (Der Prozess des Jahres 1525).

Hermann Max, Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg.

Kristeller Paul, Holzschnitt und Kupferstich in vier Jahrhunderten.

Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigung der Kunst. — Barthel Behams künstlerische Entwicklung.

Pauli Gustav, Hans Sebald Beham — Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche und Holzschnitte.

Pauli Gustav, Barthel Beham — Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche.

Roth Friedrich, Die Einführung der Reformation in Nürnberg 1517—1528.

Singer Hans: Die Kleinmeister.

Waldmann Emil, Die nürnberger Kleinmeister.

Voss Hermann, Albrecht Altdorfers Graphische Kunst 1909. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXI, S. 130.

Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog der Kupferstichsammlung... 1921, Bd. IV.

Résumé

GRAPHISCHE BLÄTTER DER BRÜDER BEHAM, IN VALVASORS SAMMLUNG

In der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaft und Künste in Zagreb befindet sich zum Zweck der Aufbewahrung und wissenschaftlichen Bearbeitung eine wertvolle graphische Sammlung, Eigentum des Zagreber Domkapitels. Dieses kostbare Material stammt aus dem XVII. Jahrhundert und wurde vom slowenischen Polyhistor Johann Weickhard Valvasor gesammelt und geordnet.

Die Sammlung besteht aus 7200 graphischen Blättern, Holzstichen, Kupferstichen, Radierungen und Zeichnungen, meistens Arbeiten der Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Im Artikel werden die besten Arbeiten zweier Nürnberger Meister, Hans Sebald Beham und seines Bruders Barthel Beham behandelt. Sie gehören zum Kreise der vier Nürnberger Graphiker, die unter dem Sammelnamen Kleinmeister bekannt sind.

Nach einer kurzen Einleitung über die kulturellen und sozialen Verhältnisse in Nürnberg, beleuchtet die Verfasserin die künstlerische Entwicklung beider Meister, die Einflüsse, die auf sie gewirkt haben, wie auch die Bedeutung ihrer Arbeit in küstlerischer und kulturgeschichtlicher Hinsicht. Da die Sammlung eine ziemlich grosse Anzahl der Arbeiten Hans Sebald Behams besitzt (96 Blätter), werden im Artikel nur einzelne, besonders wichtige und wertvolle Blätter herausgehoben. Zu diesen gehören vornehmlich drei Holzschnitte, wie auch einige Kupferstiche mit Szenen aus dem Bauernleben. Von Barthel Beham besitzt die Sammlung leider nur drei Kupferstiche, aber gerade diese Blätter gehören zu seinen besten Arbeiten, nicht nur wegen ihrer künstlerischen Bedeutung, sondern auch wegen der spezifischen Technik.

LA SEDE DELL'ATENEO VENETO ED IL SUO RECENTE RESTAURO

Ferdinando Forlati, Venezia

Scrive il Tassini nelle sue preziose Curiosità Veneziane:[1] »Usavano i Veneziani di raccogliersi in alcune pie confraternite appellate *scuole*, vocabolo proveniente dal greco e denotante unione di persone che danno opera od attendono a qualche cosa. Dicesi che questo costume sia stato portato in Italia nel secolo *VII* dalla Germania per mezzo di S. Bonifacio. Le Scuole si dividevano in grandi e minori conosciute anche sotto il nome di Fraglie. Le Scuole grandi, così chiamate per la loro magnificenza, dovizie e privilegi erano sei: di S. Teodoro, di S. Maria della Carità, di S. G. Evangelista, di S. Marco, della Misericordia e di S. Rocco.[2] Assai più numerose erano le minori; composte per la maggior parte dai vari corpi delle arti e mestieri ... sia le une che le altre facevano molte opere di carità ... Erano rette da speciali statuti, raccolti in alcuni libri chiamati *Mariegole* (quasi *Madri regole*) con un guardiano, un vicario e uno scrivano ciascheduna«.

Fra le Scuole minori dedite in modo particolare alle opere di pietà è quella di S. Fantin. Sin dal 1411 s'era raccolta nella chiesa omonima[3] una confraternita chiamata di S. Maria della Giustizia o della Buona Morte[4] con l'intento pietoso di accompagnare e confortare i condannati al patibolo e per dare sepoltura ai cadaveri. Nel 1440 essa chiede al Consiglio dei Dieci di aumentare il numero dei confratelli sino a venticinque; gliene sono concessi venti.[5] Nel 1458 si unisce alla Scuola di S. Gerolamo che pure si riuniva a S. Fantin con analoghi scopi;[6] nel 1491 decide di costruirsi una sede propria, cioè un piccolo oratorio che però già nel 1562 bruciò con quanto conteneva compresa la Mariegola. Ma nel 1581 la sede viene ricostruita e riattata con la pala d'altare di Marco del Moro, il soffitto di mano di Jacopo Tintoretto[7] e *una nuova* Mariegola.[8]

Anche questo nuovo edificio ebbe però brevissima durata, probabilmente perchè troppo piccolo.

Si sa di successivi acquisti e convenzioni con il vicinato fatti dalla Scuola[9] in modo da assicurarsi più largo spazio e una Riva per accedervi anche per via d'acqua. Si sa di una notevole abbondanza di mezzi, di cui ci si trovava a disporre in quel momento[10] per cui il 18 aprile 1599 su proposta del magnifico Messer Zamaria Salmeza, guardian grande, fu decisa l'erezione di un edificio *ex novo* scelto in base ad un concorso.

Tre furono i concorrenti: Francesco Fracado, Messer Bortolo da S. Rocco e infine Antonio Contin.

Se i due primi sono ignoti non così quest'ultimo, di una famiglia di scalpellini ed architetti originaria di Lugano che operò a Venezia tra i secoli XVI e XVII: Bernardino di cui si ha la prima notizia nel 1563 e nel 1597 era già morto, Tommaso ancor vivo nel 1618[11] e il figlio di Ber-

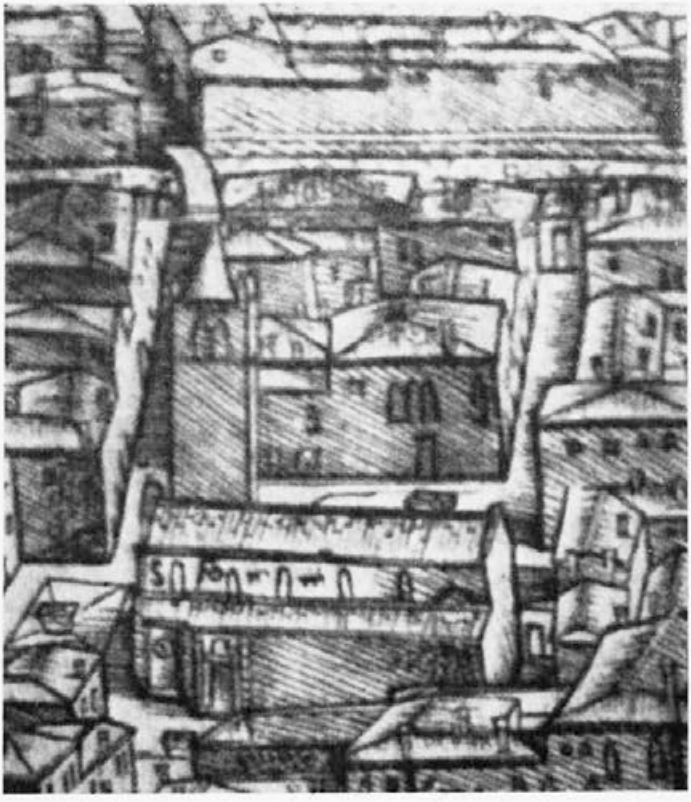


Fig. 193. Jacopo de Barbari (?), La scuola di S. Gerolamo

nardino che è appunto il nostro, nato a Lugano intorno al 1566. Dapprima era collaboratore di Tommaso nella fabbrica delle Prigioni e del Ponte di Rialto dovute al loro parente Antonio da Ponte, ma anche aveva eretto in proprio, a quanto sembra oramai certo, il Ponte dei Sospiri[12] e il Campanile dei Greci.

Nel concorso per la Scuola di S. Fantin riuscì vincitore e a tale risultato dovette certo contribuire il »Magnifico signor Alessandro Vittoria« alla cui presenza furono esaminati i modelli.

Ma poco egli potè fare, che morì nel fior dell'età a solo trentaquattro anni; gli subentrò Tommaso[13] che condusse rapidamente avanti la fab-

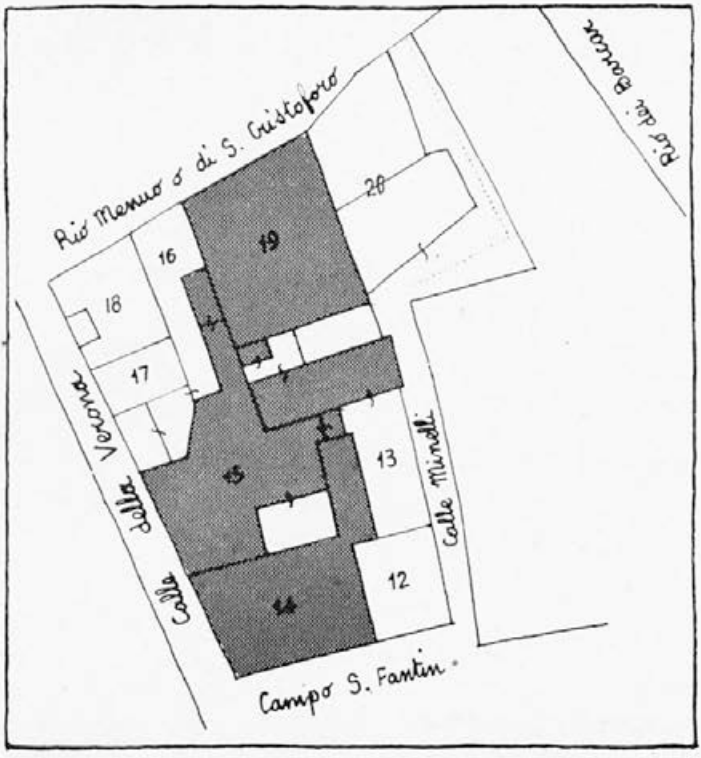


Fig. 194. Venezia. Ateneo Veneto, proprietà della Scuola nel 1808

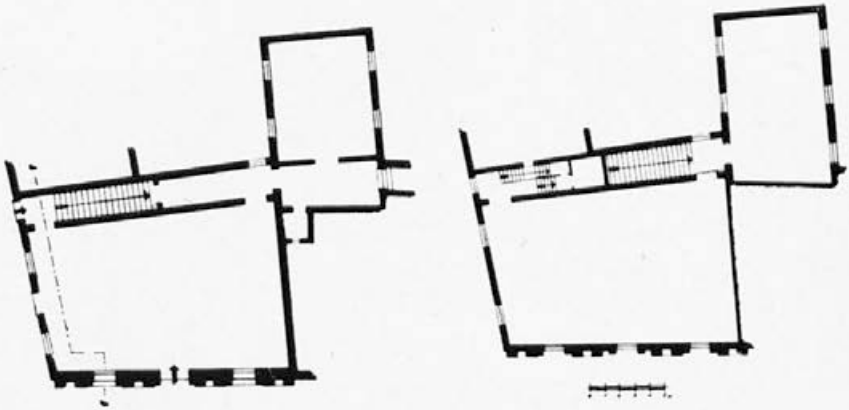


Fig. 195. Ateneo Veneto, rilievo della pianta

Fig. 196. Ateneo Veneto, La facciata nella stampa di L. Carlevaris

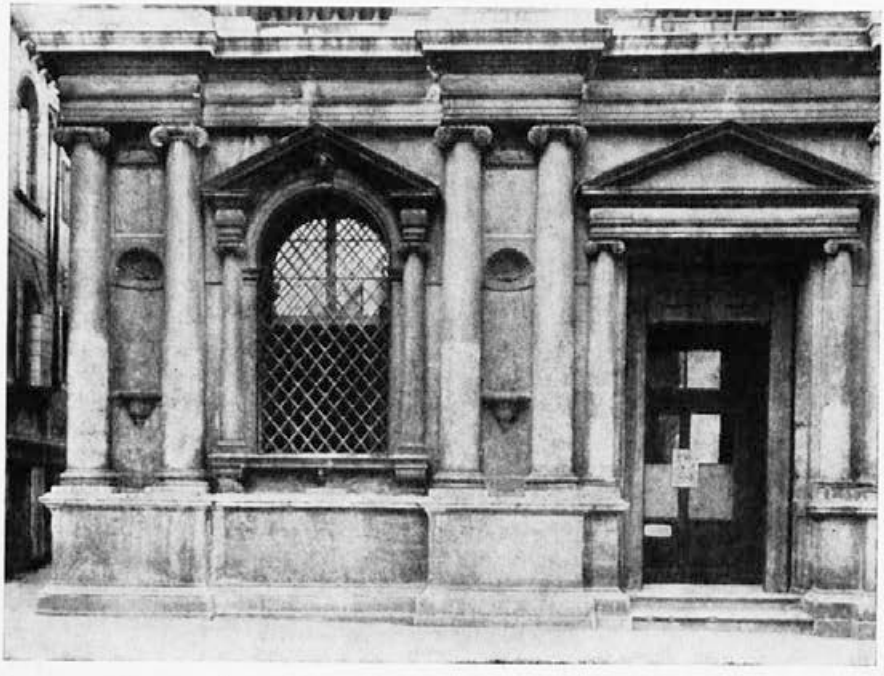


Fig. 197. Venezia, Ateneo Veneto già Scuola di S. Gerolamo (A. Vittoria, 1580)

Fig. 198. Venezia, Ateneo Veneto, La facciata

brica tanto che sulla porta verso Calle della Verona si *legge* tuttora la data: MDC. MENS. DEC.

Era allora compiuta la chiesa e il soprastante albergo grande, non così la sagrestia nuova verso calle Minelli e il soprastante Albergo piccolo, tanto che si continuò ad adoperare la vecchia sagrestia verso calle della Verona.

L'architettura esterna era press'a poco quale oggi la vediamo, salvo che alle due estremità vi erano due piccoli campanili di cui ci rimane oggi solo il ricordo in una stampa del 1700.

Ci troviamo di fronte a un'opera che ha indubbiamente un suo carattere unitario che s'inserisce nobilmente in quella corrente architettonica predominante a Venezia sul finire del secolo XVI che, come dice il Lorenzetti,[14] nel singolare amore per i forti effetti di chiaroscuro e il largo impiego di elementi ornamentali si mostra ribelle alle norme del puro classicismo, preannunciando il barocco il quale però a Venezia non si libererà mai totalmente dell'iniziale sua ispirazione classicheggiante.

Rimane ora da decidere la sempre ricorrente questione se questa architettura fosse proprio opera dei Contini, Antonio e Tommaso, o non piuttosto essi fossero semplici esecutori su disegni e su consiglio del Vittoria. Il Pavanello[15] ha fatto osservare che l'attribuzione di questo edificio al grande artista trentino parte dal Temanza.[16]

Senza dubbio anche il Vittoria (1524—1608) fu essenzialmente decoratore e scultore ben più che architetto. Alle fabbriche si dedicò piuttosto tardi[17] e non sempre con particolare successo. Ma è anche certo che fu artista di tutt'altra tempra che non i Contini, esecutori più che creatori.

Osserva il Venturi[18] che nella facciata »le nicchiette con il breve catino a conchiglia, chiuso nel basso da mensole pensili ne rompono con troppi scuri l'effetto« e che »il frontespizio non s'adegua alla mole di sotto«. Comunque se lo si paragona all'altra opera certa di Antonio Contini, il Ponte dei Sospiri,[19] non si può non riconoscervi una ben diversa unità di stile che può essere dovuta appunto ai consigli del Vittoria. Non si parla poi dei particolari interni in cui questo segno è unanimemente riconosciuto.

Gli altari sono oggi a S. Giovanni e Paolo, ma la porta e la decorazione dei dossali marmorei del salone stanno ancora a provare sul posto l'impronta del grande maestro.

Anche gli intagli del soffito che racchiudono i dipinti del Palma il Giovane nell'antica Chiesa non sono senza parentela con gli altri celeberrimi del maestro.

Al piano superiore al cosidetto Albergo grande le pareti eranno ricoperte da dossali in legno ed il soffitto ugualmente arricchito di tele dello stesso Palma.

Nell'ultimo piano della soffitta vi è ancora una piccola cameretta tutta rivestita di legno che fu ritenuta per un certo tempo come luogo ove i condannati a morte trascorrevano le loro ultime ore; in realtà serviva per conservarvi in uno scrigno il denaro e gli argenti della Confraternita.[20] Di là una scaletta conduce ad una cella dove forse i colpevoli passavano le loro ultime ore.

Così era la Scuola ai primi del 600 quando la vide e la descrisse lo Stringa[21] e così rimase sino al 1664, quando furono decisi i lavori di completamento, cioè la costruzione della nuova Sagrestia al pianoterra e del cosidetto Albergo nuovo oggi sala Tommaseo, il cui soffitto è dovuto allo Zanchi.

Fig. 199. Venezia, Ateneo Veneto. Busto del Vittoria di T. Rangone

E sono gli ultimi lavori eseguiti sino alla soppressione della Scuola con la caduta della Repubblica. Per fortuna però essa non fu destinata come tante altre ad uso profano bensì quale sede della Veneta Società di Medicina; anzi in cambio di oggetti per il culto esportati, questa ebbe l'autorizzazione di transportarvi le erme dei medici che desiderava.

Prima fra tutte per il loro singolarissimo pregio il busto del filologo e medico ravennate del XVI secolo Tommaseo Rangone già a S. Geminiano e quelli di Nicolò e Apollonio Massa già a San Domenico, tutte opere insigni dello stesso Vittoria.

L'usura del tempo e la mancanza di immediati provvedimenti indussero a vari restauri, nel 1826, nel 1841, nel 1849, nel 1876 per non dire che dei più importanti fino a quello ispirato dal Fogolari nel 1912.

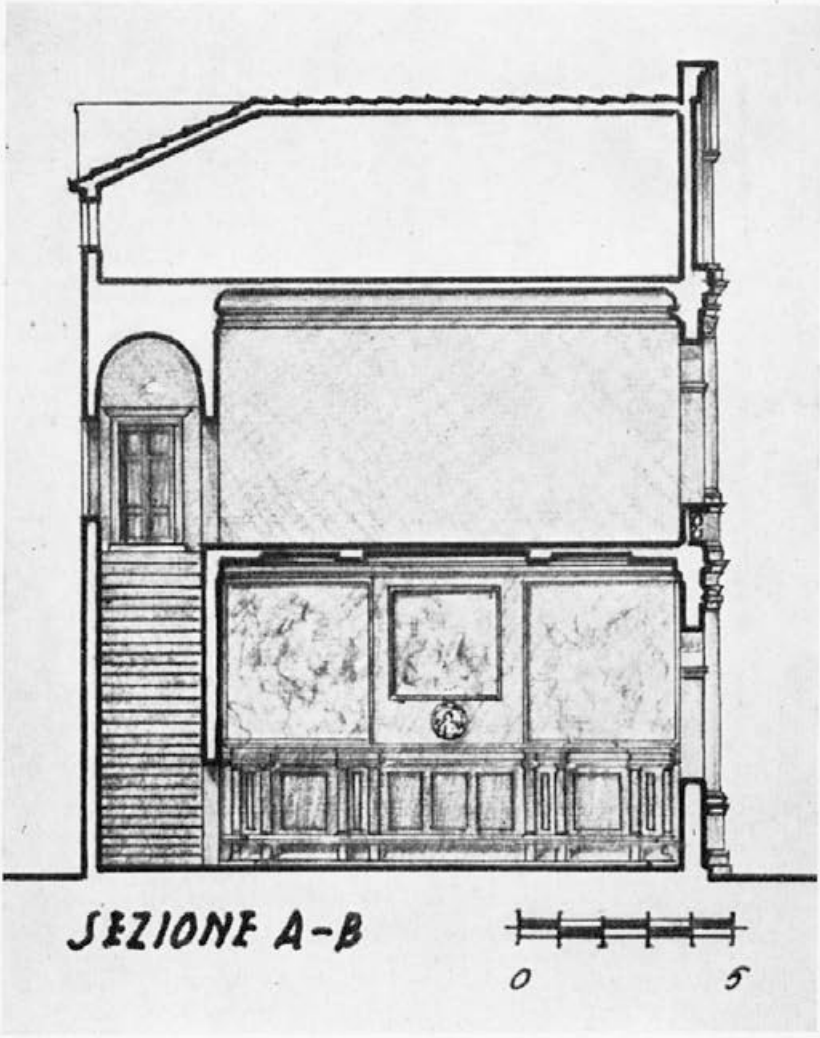


Fig. 200. Venezia, Ateneo Veneto, rilievo della sezione

Però si trattava sempre di rabberciamenti saltuari, mentre la fabbrica manifestava con crinature specie nel piano superiore e nella soffitta, dissesti notevoli della sua compagine muraria, dovuta anche a cedimenti saltuari delle fondazioni.

La soffitta risultava tutto un intrico di travi aventi lo scopo di sostenere contemporaneamente il solaio e il coperto, riducendo così lo

spazio utile per l'archivio che lassù aveva trovato una ben angusta sede — non parliamo poi del pericolo gravissimo di incendio, che non solo l'avrebbe distrutto, ma, propagandosi assai facilmente e rapidamente avrebbe incenerito le famose opere d'arte della Sala Tomaseo e di quella maggiore del piano terreno.

Il coperto propriamente detto era in condizioni conservative assai precarie, tanto che continui stilicidi delle acque piovane penetravano facilmente sino nelle sale del primo piano danneggiando i soffitti, come quello dipinto dallo Zanchi della sala Tomaseo, dipinto che ebbe a soffrire danni per fortuna riparabili. Si venne così alla decisione nel 1936 di un radicale restauro.

Fig. 201. Venezia, Ateneo Veneto, Dipinto del Fontebasso

Le opere più importanti furono il rinsaldamento e l'ampliamento saltuario delle fondazioni in corrispondenza dei maggiori cedimenti e il collegamento dei muri perimetrali dove essi manifestavano spaccature che passavano da parte a parte.

Ma anche il coperto venne del tutto rifatto con ossature in cemento armato e laterizio in modo cioè da escludere del tutto ogni pericolo d'incendio; si raggiunse anche una maggiore altezza per le scaffalature metalliche che accoglieranno la interessante e ricca raccolta dei libri.

I dipinti vennero con ogni cura e cautela ripuliti mentre altre opere sussidiarie, come gli impianti di una migliore distribuzione di luce, quello di riscaldamento, il restauro e le rimesse in pristino degli antichi serramenti di porte e di finestre completarono l'opera e fecero rivivere quell'insieme tanto interessante per l'architettura e la storia veneziana.

[1] G. Tassini, *Curiosità Veneziane, II* ed. a cura di Elio Zorzi 1933, p. 635.

[2] Le due più recenti sono S. Rocco (1481) e S. Teodoro (1532); le altre risalgono al 1260. Cfr. Pietro Paoletti, *La Scuola grande di S. Marco*, 1929, p. 9. Secondo il Pavanello, *La Scuola di S. Fantin ora Ateneo Veneto* in *Ateneo Veneto*, XXXVII, vol. I, fasc. 1—2, 1914, le più antiche sarebbero invece S. Teodoro, la Carità e S. Marco.

[3] La chiesa ha origine antichissima: restaurata una prima volta dalla famiglia Pisani e una seconda nel secolo XV (il Sabellico le attribuisce una *frons aedis nitida candidoque saxo nuper insstaurata*) venne del tutto riedificata con un lascito del Cardinale C. B. Zeno su disegno dello Scarpagnino, completata alla sua morte (1549) dal Sansovino cui si devono la bella abside e il presbiterio.

[4] Volgarmente era detta la *Scuola dei Picai*.

[5] Cfr. G. Pavanello, *o. c.*, p. 10, n. 1.

[6] G. Lorenzetti, *Venezia e il suo restauro, II* ed., 1956, a cura della Libreria dello Stato, p. 110.

[7] F. Sansovino, *Venetia nobilissima*, ed. del 1663, p. 136.

[8] Conservata all'Archivio di Stato è considerata fra le più belle tanto che vi si volle vedere persino la mano del Tiziano.

Anche la Sagrestia (rimasta in piedi anche dopo la ricostruzione dal 1600) lungo la calle della Verona, oltre l'attuale ingresso, era ricca di quadri di cui parla il Boschini, *Le miniere della pittura*, Venezia 1664, p. 127; cfr. però G. Pavanello, *o. c.*, p. 40 sgg.

[9] G. Pavanello, *o. c.*, p. 43.

[10] Riporta il Pavanello (p. 44) dalle carte conservate all'Archivio di Stato: »Ritrovandosi bona quantità di denari... nel scrigno« essendo le case vicine in pessimo stato »per eser vechie et haver ogni giorno bisogno di molti concieri« nè potendo ritrovarsi »per la qualità loro se non affittuali che duravan faticha pagar li loro affitti« fu deciso che fossero »gietate a terra et fabbricato secondo quel modello sarà fatto da periti«.

[11] Opere di Bernardino sono considerate il Palazzo Barbarigo alle Colonne (1568—69) e varie tombe dei Corner a S. Salvador. Più lunga vita ebbe Tommaso che nel 1600 era sottoproto alle Prigioni, alla morte del nipote Antonio egli subentra nell'ufficio di proto del Sale e infine viene nominato proto di S. Marco dove erige l'altare del Sacramento e riduce alla forma attuale quella della Nicopeia (1618). Sui Contin vedi P. Paoletti in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon, s. v.* (1912) e A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, L'architettura del Cinquecento*, v. XI, p. III, p. 190 seg. Il Venturi non parla naturalmente dell'ultimo dei Contin, Francesco che svolge la sua attività nel XVII secolo — se ne ha la prima notizia nel 1618 e muore circa il 1675. Egli è ritenuto comunemente come Antonio, figlio di Bernardino: ma se questi era già morto nel 1597 e il suo figlio era nato nel 1566, la cosa non appare troppo verosimile. Opere di Francesco sono le chiese di S. Anna, S. Raffaele e S. Agostino.

[12] Ventui, *o. c.*

[13] Tommaso è generalmente ritenuto zio di Antonio, ma le carte pubblicate dal Pavanello (o. c., p. 46) dicono diversamente: »Laus Deo adì 8 settembre 1600 — in fabricha essendo venuto a morte il 9 me Antonio Contin... in loco di esso.. sia eletto messer Tomaso Contin suo fratello del detto defonto con li patti et modi ch'el detto Messer Antonio aveva«.

[14] *O. c.*, p. 110.

[15] *O. c.*, p. 47.

[16] *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel sec. XVI*, Venezia 1778, p. 316. Dopo di lui lo ripeterono molti studiosi.

[17] Sue opere certe sono l'ingresso alla Libreria Marciana e alla Sala del Collegio in Palazzo Ducale, ma soprattutto il Palazzo Balbi nei due piani inferiori (il terzo è aggiunta posteriore) che rimane la sua opera migliore nei confronti delle altre sue costruzioni, il Palazzo Papadopoli e il Palazzo Mocenigo sul Canal Grande.

[18] *O. c.*, p. 190.

[19] Il Venturi lo chiama un »marmoreo cassone«.

[20] Pavanello, *o. c.*, p. 36, n. 1.

[21] Pavanello, *o. c.*, p. 51, che cita il commento dello Stringa all'opera, *Venetia nobilissima* del Sansovino (Ediz. 1663).

OSAM CHIOGGIOTTOVIH SLIKA U TROGIRU

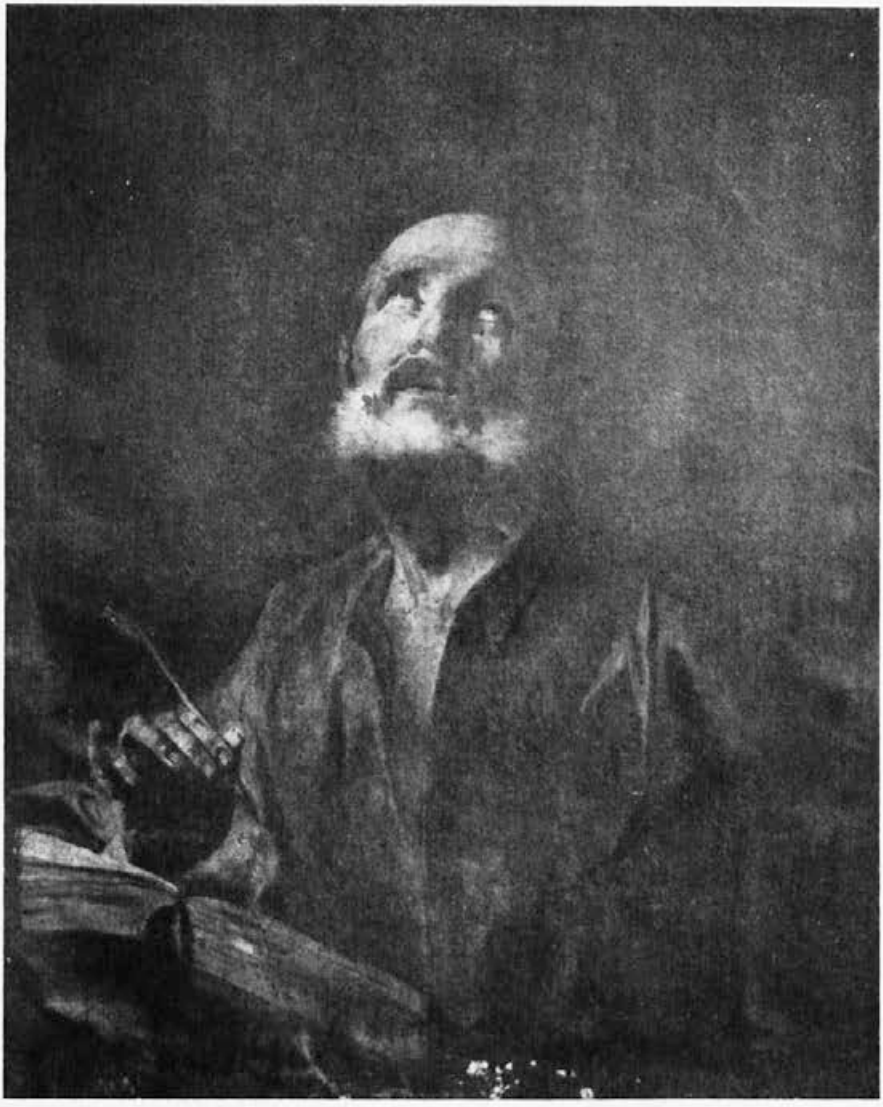
Kruno Prijatelj, Split

U trogirskoj crkvici sv. Petra, iza slikovitog baroknog oltara, na kome su, oko tabernakula, emfatične figure sv. Petra i sv. Pavla, nalaze se četiri mala platna sa svetačkim likovima, u kojima sa velikom vjerojatnošću možemo identificirati četiri evanđelista. Platna su jednake veličine (75/66 cm) i od iste su ruke, što možemo zaključiti na temelju stilske analize.

Prvi je evanđelist prikazan en face, kako gleda očima prema nebu. Na tamnosmeđoj pozadini odskače njegovo snažno, pučko, realistički koncipirano lice, uokvireno sijedom bradom. Na inkarnatu nešto svjetlije boje osjećaju se blagi crvenkasti refleksi. Svetac je odjeven u tamnosmeđu odjeću sa rumenim odbljescima. Meko je slikana njegova ruka, koja drži pero, kojim piše u veliku knjigu. Svjetlosni kontrasti, koji potenciraju dramatiku njegovog izražaja punog neke unutrašnje ekstaze, dolaze osobito na vidjelo u razlikama između osvijetljenih površina brade i dijelova lica i tamnih varijacija na odjeći i pozadini. Ta pozadina, sa dominantnim smeđim prizvukom, ima zagasiti pečat, koji se osjeća čak i u detaljima, koji su slikani toplijim tonalitetima. Tonalni prelazi su nijansirani sa velikom profinjenosti. Potez kista je slobodan i smion (sl. 202).

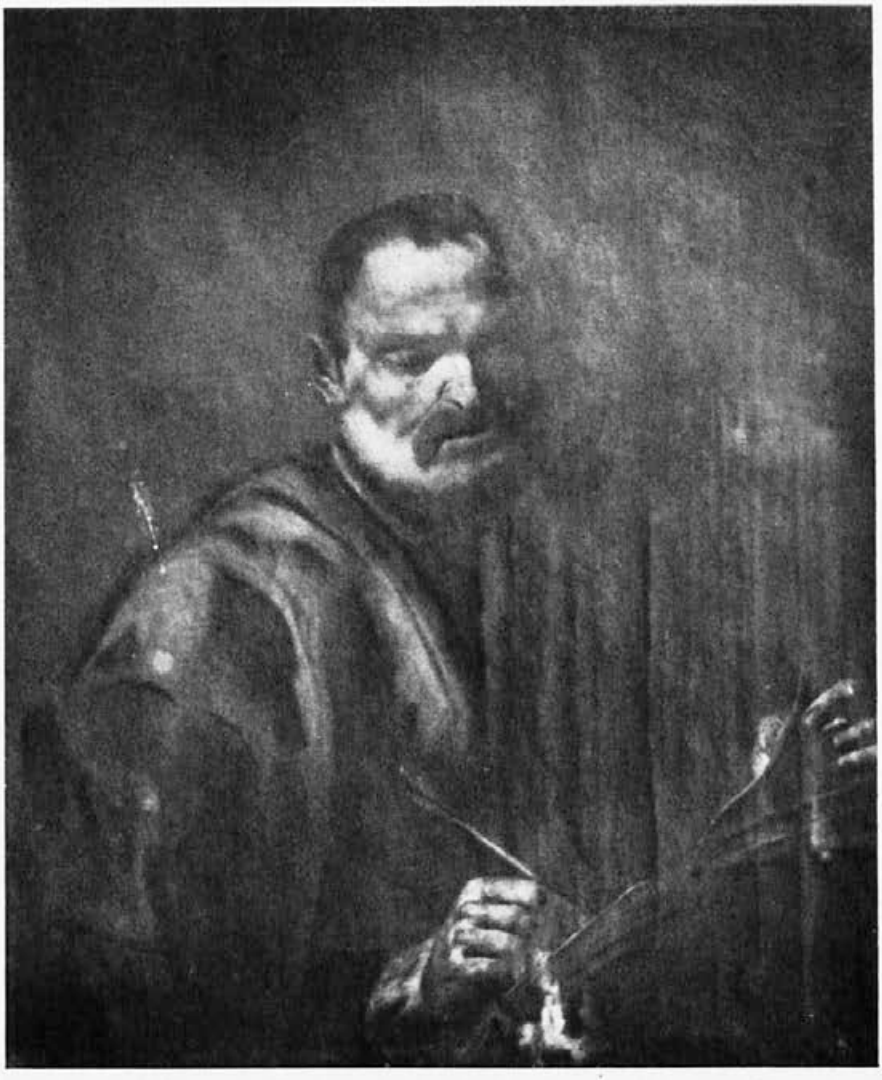
Drugi svetac je isto en face, ali očima, poluzatvorenim i zamišljenim, usmjeren je desnoj strani. Slična je i na tom platnu igra kontrasta svijetla i sjene, kao na prvoj slici, ali u drukčijoj skali tamnih tonova. Na maslinasto-tamnosmeđoj odjeći notu živosti daje žućkastosmeđe intonirani šal. Na rukama se osjećaju crvenkasti refleksi. Pozadina je tamnosmeđa, ali se nazire zeleno intonirani substrat. Dok je izraz prvoga sveca sav prožet unutrašnjom ekstazom, drugi je zamišljen, koncentriran, usredotočenih misli na tekst, koji gušćim perom piše na otvorenoj knjizi (sl. 203).

Treći svetac ima konkretni atribut: anđela. Njegovo produhovljeno lice je postavljeno u profilu, sa pogledom uprtim put neba. I on piše rukom svoje evanđelje. Leđa su mu prekrita zeleno-sivim plaštem. Zelena pozadina je nešto svjetlija oko samoga lika. Svjetlom ozareno lice uokvireno je mekom, kratkom sijedom bradom, koja kontrastira sa tamnim kosama. Lik anđela kao da se gubi u pozadini slike, kojom kao da dominira blagi sfumato. Potez kistom i suvereni crtež govore i tu o neospornom kvalitetu (sl. 204).



Sl. 202. Antonio Marinetti Chioggiotto, Evanđelist
(Trogir, crkva sv. Petra)

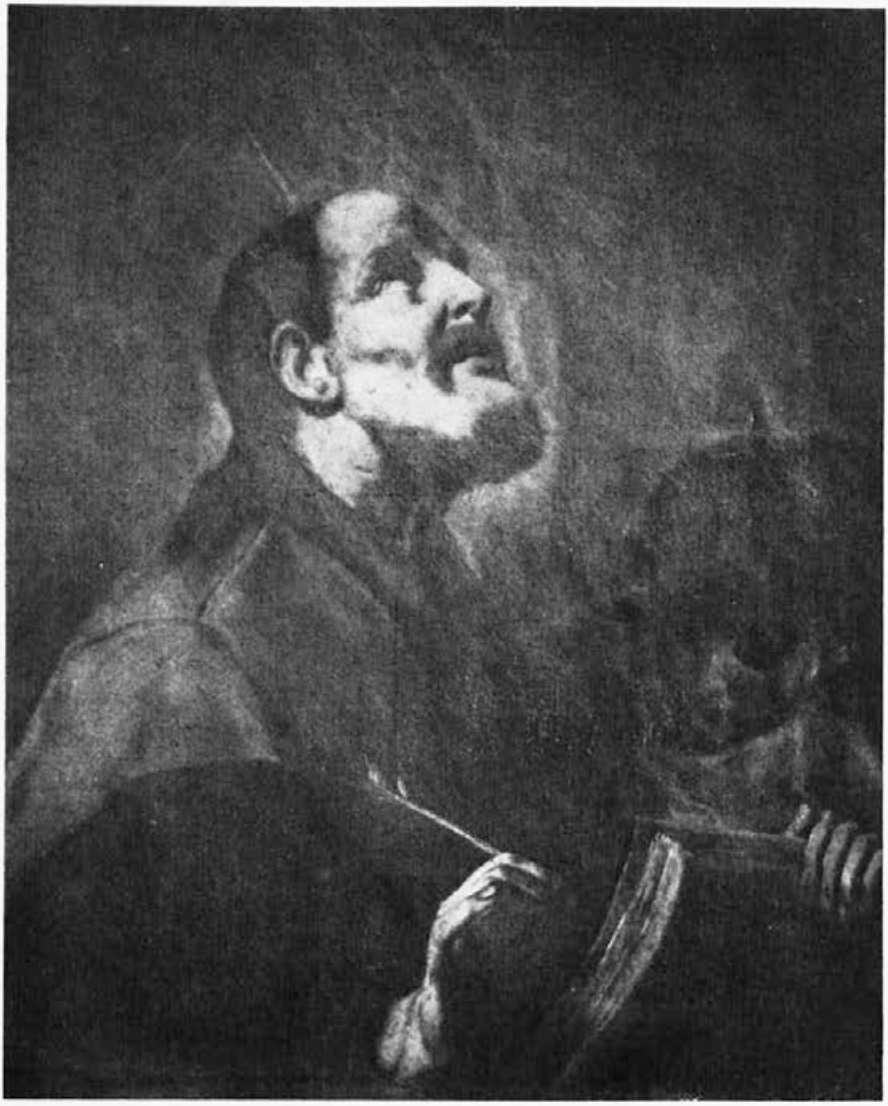
Svetac na četvrtoj slici, koja je oštećena, razlikuje se od ostalih. Golobrad je, ima nešto rustičnog, pučkog, neposrednog u crtama i u izražaju. Vrlo je vjerojatno to Ivan, jer je golobrad, kao što je prethodni svetac, radi andela, sigurno Matej. Ima ovaj mladi lik dulje tamne vlasi, smeđe-maslinastu boju puti sa finim crvenkastim prelivima. Ispod zelene odjeće izlazi mu ruka u crvenom rukavu. Premda su različite osnovne boje nego li na prvim trima slikama, isti je dominantni zagasiti ton sa



Sl. 203. Antonio Marinetti Chioggiotto, Evandelist
(Trogir, crkva sv. Petra)

akordima postignutim tamnosmeđim, žućkastim i sivozelenim nijansama (sl. 203).

Osnovni pečat ovih slika odaje već na prvi pogled školu G. B. Piazzette, ali, uprkos neospornog kvaliteta, ipak bez one majstorove velike životne snage i punine, kao i bez onog dominantnog smeđecrvenog kolorita, koji je za njega tako karakterističan. Tonovi su ovdje zagasitiji, često hladni, dominiraju zelene pozadine i smeđi i maslinasti akordi, rijetko oživljeni rumenim preljevima, ali bez intonacije poput boje sum-



Sl. 204. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Matej
(Trogir, crkva sv. Petra)

pora, tako tipične za Piazzettina platna. Obrisi imaju nijanse sfumata, koji oduzima likovima izraziti plasticitet, ali potencira unutrašnji doživljaj.

Pallucchini je u svojoj kratkoj studiji o nekim slikama mletačkog settecenta u Dalmaciji spomenuo i ova platna i s pravom ih povezao sa Piazzettinim đakom Antoniom Marinetti zvanim Chioggiotto (1719 do 1790), koji je preuzeo Piazzettinu tipologiju i maniru, ali ne kopirajući

uzore svoga učitelja, već interpretirajući ih na lični način, nešto akademskiji u crtežu i hladniji u tonu.[1] U svojoj je hronologiji Chioggiottovih djela, koju je predhodno bio dao,[2] uklopio naknadno ove slike, stavljajući ih vremenski neposredno prije njegovih slika »Bogorodice i anđela čuvara« i »Smrti sv. Josipa« iz crkve sv. Augustina u Trevisu.

Donoseći detaljni opis i reprodukcije ovih četiriju slika, za koje prihvaćamo Palluchinijevu atribuciju, želim upozoriti i objelodaniti još četiri Chioggiottove slike svetaca, koje su se do nedavna nalazile u vlasništvu obitelji Šantić u Šantića Torima iznad Kaštel Staroga, a sada su kod gđe Šantić-Lipnjak u Trogiru. Te su slike nešto manjega formata (vel. 63/46 cm) i tvore jednu srodnu seriju.

One prikazuju sv. Josipa, sv. Jerolima, sv. Petra in sv. Antuna (sl. 206, 207, 208, 209).

»Sv. Josip« je skoro replika istog snažnog, pučkog, impresivnog lika evanđeliste iz crkve sv. Petra, kojeg smo kao prvog opisali. I na ovoj slici odskače na tamnosmeđoj pozadini lice tamne puti sa sijedom bradom, koji ekstatičnim pogledom gleda put neba. I ovdje dominiraju sivosmeđi i zelenomaslinasti tonovi na svečevoj odjeći. U ruci drži sveti Josip ljiljan. Neka spontana, neposredna i proživljena dramatika izbija iz toga lika, koji odskače na tamnoj pozadini snažnim svijetlosnim kontrastima. Ako detaljno uporedimo ovu sliku i onu iz sv. Petra, nalazimo, uz ogromne analogije samih likova i uz isto tretiranje brojnih pojedinosti, poput karakterističnih prstiju ruke, živog oka, haljine, i t. d., neku malu razliku u obradi inkarnata, koji je na slici iz crkve sv. Petra dan slobodnije, sa crvenkastim refleksima, slikanim sa neobičnom svježinom.

Iz iste obitelji tipova je i »Sv. Jerolim«, također na tamnosmeđoj pozadini, koji gol, samo sa crvenom plahtom, piše guščim perom. U istoj smeđoj skali, ali dajući uvijek nove varijacije na istu temu, slikar je smiono impostirao fino modelirani lik starca kratke sijede brade. Meko je tretirana put sveca, fino su slikane njegove koštunjave ruke i meka sijeda brada. U igrama chiaroscura dolazi do izraza ista dramatika piazzettovskog korijena.

Slika »Sv. Petra« je nešto iskvarena nestručnim čišćenjem. Svetac, koji drži ključeve u meko modeliranim rukama, odjeven je ovdje u tamnoplavu haljinu, preko koje je smeđi plašt. Kao da je i ovdje slikar, prikazujući sveca sa ključem u ruci, samo malo varirao isti model starca iz puka, neobično snažna i prodorna izraza, sijede brade, dubokog pogleda, ćelave glave, tamne puti. Plava boja odjeće donosi novu notu u taj niz zanimljivih koloristićkih i tonalnih varijacija, sa osnovnom smeđom, maslinastom ili zelenom pointom, protkanim svijetlosnim kontrastima, što imamo kod svih ovih slika.

»Sv. Antun« se već po tipu donekle odvaja od srodnih likova serije. Kao da je slikaru bio mnogo bliži lik starca prodornog pogleda i sijede brade, nego li lik tamnoputog i crnookog mladića. Tamni tonovi pozadine se i ovdje spajaju sa tamnosmeđom bojom redovničke odjeće padovanskog sveca sa ljiljanom u ruci, koji zanesenim pogledom u molitvenoj ekstazi gleda put neba.

Svih ovih osam slika se nalazi u vrlo lošem stanju sačuvanosti. Na

Sl. 205. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Ivan Ev.
(Trogir, crkva sv. Petra)

nekima je poderano i samo platno, na drugima su pocrnile boje, oduzimajući mnogim detaljima njihov iskonski čar. Usprkos nekim kvalitetnim nijansama i maloj razlici formata slika više je nego li očito, da je svih osam slika rad iste ruke.

Premda se ne može osporiti izvjesno epigonstvo i akademizam, Antonio Marinetti zvan Chioggiotto je slikar, koji je u svojim brojnim kom-

Sl. 206. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Josip
(Trogir, vl. obitelji Šantić-Lipnjak)

Sl. 207. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Jerolim
(Trogir, vl. obitelji Šantić-Lipnjak)

Sl. 208. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Petar
(Trogir, vl. obitelji Šantić-Lipnjak)

Sl. 209. Antonio Marinetti Chioggiotto, sv. Antun
(Trogir, vl. obitelji Šantić-Lipnjak)

pozicijama i svetačkim likovima dao jednu specifičnu i karakterističnu ličnu notu u okviru Piazzettine baštine. On spada, uz Giuliu Lamu, Domenica Maggiotta i Francesca Capellu, među najtalentiranije i najzanimljivije đake ovog genijalnog mletačkog baroknog slikara. Njegov je specifični pečat došao osobito do izražaja u sasma ličnoj skali zagasitih tonova, koja odvaja njegove slike od radova drugih Piazzettinih đaka i koja dolazi do neospornog izražaja na svih ovih osam trogirskih slika, koje nose u sebi sve njegove individualne i karakteristične crte.

Bez obzira na njihov neosporni kvalitet sam za sebe, Chioggiottove trogirske slike imaju i svoj značaj, u tome što se one dižu nad prilično prosječnim settecentesknim importom, kroz koji se očituje siromaštvo našeg primorja u XVIII stoljeću i gdje se odrazuju teške ekonomske prilike, u kojima su živjeli tada dalmatinski gradovi.

Najjača individualnost, koju je Dalmacija dala u to doba u slikarstvu, Federiko Benković, bio je prisiljen da napusti svoj rodni kraj i da u njemačkim i austrijskim dvorovima ostavi platna, koja se mogu po kvalitetu staviti skoro uz bok djelima Gianbattiste Piazzette i Gianbattiste Tiepola, a u kojima je dao neke od najzanimljivijih realizacija mletačkog slikarstva XVIII stoljeća, uplivajući svojom dramatskom, unutrašnjom snagom prožetom paletom u nekim elementima i na Piazzettu, i na Tiepola samog. Tripo Kokolja, Benkoviću nasuprot, ostao je u zemlji i, uprkos svog neospornog snažnog talenta, odrazio kroz svoja platna teške prilike kulturnog života u Dalmaciji u to doba, koje nisu pogodovale razvoju i napretku jednog većeg talenta.[3]

U spomenutoj Pallucchinijevoj studiji spominje se još nekoliko značajnijih slika iz mletačkog settecenta u Dalmaciji: vrlo kvalitetna pala »Bogorodica s Djetetom i sv. Franjom Paulskim« iz šibeniške crkve sv. Franje, koju je Westphalova pripisala Piazzettinoj školi,[4] a Goering ispravno atribuirao Giulii Lami,[5] pa fina okvirna pala oko raspela u crkvi sv. Križa na Rabu, koju je Westphalova krivo vezivala uz mladog Benkovića,[6] a Pallucchini tačno stilski postavio između Nicole Grassija i Gianantonia Guardia,[7] zatim slike iz života Josipova u crkvi sv. Duha u Splitu, o kojima smo drugdje pisali,[8] ovalne slike u sv. Nikole u Trogiru, od kojih neke (»Mistično vjenčanje sv. Katarine«, »Sv. Agata«, »Sv. Josip«) Pallucchini pripisuje Nicoli Grassiju,[9] te, konačno, pala »Sv. Krševana i sv. Zoila« u Zadru od Piazzettinog đaka Giuseppe Angelija.[10] Taj katalog slika iz venecijanskog settecenta u Dalmaciji treba još popunjavati. Iz toga smo razloga svojedobno objelodanili četiri zanimljive slike s prizorima iz muke Isusove, koje su propale u bombardiranju splitske crkve sv. Petra,[11] radi toga objelodanjujemo i ova platna, a s istom ću namjerom uskoro publicirati i djela Sebastiana Ricci i još nekih majstora mletačkog XVII i XVIII stoljeća.

BILJEŠKE

[1] Pallucchini, Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia. Le Tre Venezie, Venezia 1947, str. 48-49.

[2] Pallucchini, Antonio Marinetti detto il Chioggiotto, Rivista di Venezia, Venezia 1932, str. 485.

[3] Prijatelj, Federico Benković, izd. Jug. akad., Zagreb 1952, Prijatelj, Slikar Tripo Kokolja, Rad Jug. akad. 287, Zagreb 1952.
[4] Westphal, Malo poznata slikarska djela XIV—XVIII stoljeća u Dalmaciji, Rad Jug. akad. 258, Zagreb 1937, str. 48, sl. 49.
[5] Goering, Giulia Lama, Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 1935, str. 165, sl. 12.
[6] Westphal, o. c., str. 49, sl. 51.
[7] Pallucchini, Pitture o. c., str. 48.
[8] Prijatelj, Barok u Splitu, Split 1947, str. 73—76, sl. 20—22.
[9] Pallucchini, o. c.,str. 49.
[10] Pallucchini, o. c., str. 49—51.
[11] Prijatelj, Novi prilozi o baroku u Splitu, Anali Hist. ins. Jug. akad. Dubrovnik 1953, str. 321—323 i T. XXIII—XXIV.

Résumé

Dans cette étude, l'auteur publie huit tableaux de Antonio Marinetti, appelé Chioggiotto, élève intéressant de Piazzetta. Quatre de ces tableaux, représentant les évangélistes, se trouvent dans l'église St. Pierre à Trogir; les autres, représentant St. Joseph, St. Jérôme, St. Pierre et St. Antoine, sont propriété de la famille Santić-Lipnjak à Trogir. L'auteur donne une analyse détaillée, des points de vue de l'esthétique et du style, de ces huit tableaux intéressants, représente le caractère de ce maître intéressant du 18e siècle vénitien, et donne aussi un aperçu de tous les autres tableaux plus importants importés de Venise en Dalmatie à cette époque.

K PROBLEMATIKI »ZLATIH OLTARJEV«

Milan Železnik, Ljubljana

Pred več kot tridesetimi leti je dr. Stelè postavil s svojim Orisom[1] prvo trdno ogrodje zgodovine umetnosti pri Slovencih. Tudi zlate oltarje, značilne rezbarske izdelke sedemnajstega stoletja, je tedaj povezal v skico razvoja, tako da je tistih nekaj odstavkov še danes veljaven temelj zgodovine splošnega razvoja zlatih oltarjev pri nas. Iz kratkega besedila,[2] kjer ima vsak stavek svoj poseben pomen prav v zvezi z ostalimi, je težko izbrati zaključen citat, temeljne ugotovitve pa lahko v glavnem posnamemo takole:

1. V sedemnajstem stoletju stopi med umetnostnimi strokami kiparstvo na mesto, kakor ga je v gotiki zavzemalo stensko slikarstvo.

2. Od približno leta 1620 dalje pa do začetka osemnajstega stoletja je ohranjen številen material, ki predstavlja razvoj te obrti v vsem njenem bogastvu in najmanjših niansah, kakor nam tega ne nudi gradivo nobene druge dobe in umetnostne stroke.

3. Ta dela so ustvarjale domače delavnice, domovina te umetnosti in njenih oblik pa je sever oziroma nemška renesansa.

4. V formalnem oziru gre razvoj od preprostosti v smislu renesanse k vedno večji pompoznosti in bogatosti oblik v smislu baroka.

5. Nastanek in estetski značaj te produkcije sta v ozki zvezi z narodom, z umetnostno preteklostjo naših krajev v zadnjih stoletjih in kulturnimi zvezami, ki so določale našo kulturno fiziognomijo; tudi stilistični značaj je direkten produkt teh zvez in izročil.

Sistematični pregled spomenikov na Gorenjskem[3] je pokazal, da ima vsaka teh ugotovitev svojo polno ceno, obenem pa je odprl tudi nove razglede. Osnovo razmišljanjem je dala podrobno razčlenjena in evidentirana skupina preko sto spomenikov v radovljiškem, kranjskem in škofjeloškem okolišu. Poleg ugotovitev, ki opredeljujejo delo posameznih delavnic in mojstrov, splošni stilni razvoj teh izdelkov in preučevalno metodo, se vedno bolj prikazujejo nekateri temeljni pogledi, ki obetajo ploden rezultat.

I. Prvi med vsemi je vsekakor umetnostnogeografski vidik. Zdi se, da so prav raziskovanja v tej smeri za nas še posebej važna. Že po obsegu razmeroma skromen teritorij osrednje Gorenjske kaže z ohranjenimi spomeniki pisan umetnostnogeografski zemljevid. V preiskanem ozemlju,

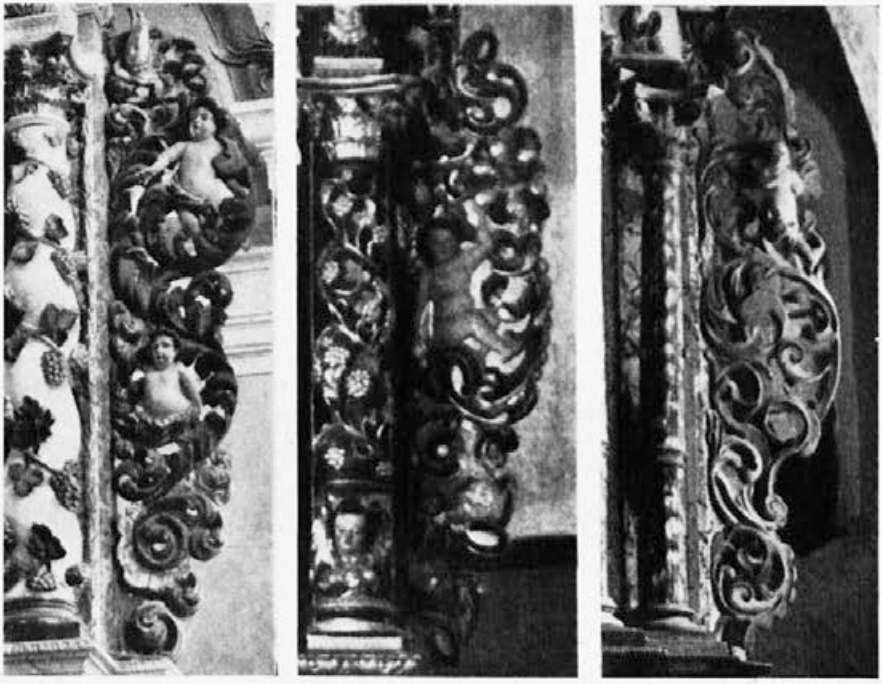
Sl. 210. Suha pri Škofji Loki, glavni oltar (1672)

Foto: M. Z.

ki ga na severu zaključuje državna meja od tromeje do Kamniških planin, na vzhodu črta od Šmarne gore do Kamnika, na jugu razvodni hribi južno od poljanske Sore, na zahodu pa črta od Žirov do Bohinja, se namreč križajo in mešajo stilni vplivi severa in juga.

Osnovno izhodišče za tako ugotovitev je razmejitev stilnih znakov, ki naj označujejo posamezno skupino. Severni vpliv naj bi v sedemnajstem stoletju predstavljala dela nemške renesanse, južni vpliv pa dela italijanske renesanse in baroka ali vsaj dela, ki so bila neposredno od nje vplivana.

Na splošno prevladuje severni vpliv. Najizraziteje sega do črte Bohinj, Radovljica, Preddvor, Jezersko, z izrastkom v okolico Kranja. Oltarji na ostalem ozemlju kažejo deloma mešanje obeh vplivov, deloma pa svojsko inačico severnega tipa, pogojeno z lego in človekom.



Sl. 211. Krila glavnih oltarjev s Trate pri Velesovem, iz Britofa pri Kranju in iz Gozda nad Golnikom

Foto: M. Ž.

Časovno pa se vplivi vrsté takole. V prvi polovici stoletja nastopa južna skupina v dolini obeh Sor, severna pa z izrazitim primerom prodre do Kranja. V drugi polovici stoletja pa prodre do Kranja južni vpliv, medtem ko se v okviru severne skupine porodi domača inačica. Vpliv severne renesanse je torej močnejši v prvi polovici stoletja, čeprav se tudi južni tok krepko uveljavi. V drugi polovici stoletja izgubi severni tok ostrino importirane umetnosti s ponašenjem, odločilno pa se uveljavi novi baročni vpliv.

Skupina južno vplivanih primerov iz prve polovice stoletja še posebej poudarja pomembno vlogo dolin obeh Sor in od obeh zlasti Poljanske doline kot izrazito južne vpadnice. Zdi se, da je prav Poljanska

dolina ena izmed zelo važnih prevodnic južnega vpliva v preteklih stoletjih. Prepričljiva je kontinuiteta južno vplivanih spomenikov od fresk furlanskih mojstrov do zlatih oltarjev. Če gledamo na problem prelivanja tokov s tega širšega vidika in v časovno večjem razmaku, se spomeniki tudi zemljepisno prepričljivo zgoste na obeh straneh doline. Pomembnost doline kot prevodnice južnih vplivov je jasno poudarjena.

Tako je umetnostnogeografski zemljevid osrednje Gorenjske v luči zlatih oltarjev videti kot geografsko zaključeno prizorišče mešanja in križanja obeh tokov, z navalom vplivov na severni in na zahodni strani obravnavanega ozemlja. Nekako prazna je južna stran, odprta proti Ljubljani. Že dosedanje raziskave pa kažejo, da je treba gledati na Ljubljano kot na posredovalko obeh vplivov, saj je družila močnejše umetniške osebnosti, med katerimi najdemo izrazito južna imena, čeprav je sicer močneje oprta na sever.

Ti zaključki so, razumljivo, napravljeni glede na ohranjeni material. Vendar se zdi, da se podoba ne bi bistveno spremenila, če bi se še več spomenikov prebilo v naš čas. Že to, kar je ohranjeno, je enakomerno razsejano po deželi.

Posebno vprašanje pa odpira dejstvo, da so oltarje iz prve polovice stoletja zaradi spremenjenega okusa zamenjavali že po nekaj desetletjih v drugi polovici stoletja. Množino in stilno usmerjenost teh primerov je treba še arhivsko raziskati.

Pregled je dalje nepopolen toliko, ker registrira na ozemlju, ki je le izsek širšega območja, samo vplive, ki so dotekali, ne registrira pa tudi vplivov, ki so se pretakali v nasprotni smeri. Ko bo sistematično pregledan material tudi v sosednjih pokrajinah, bo mogoče umetnostnogeografsko sliko Gorenjske za sedemnajsto stoletje, kolikor jo zrcalijo zlati oltarji, še dopolniti.

II. Če priključimo umetnostnogeografskemu vidiku, ki je zajel prostor in čas, še ožji stilni prerez, se približamo problemu nagnjenja ljudi v nekem prostoru do posameznih prvin v razmerju do umetnosti. V vsakem od tokov se namreč na določenem področju uveljavi neka prvina močneje od drugih.

Tako se zdi, da je osrednja Gorenjska razvila predvsem fantazijsko kompozicijo in slikovito ornamentiko severnega toka, obenem pa hitreje prisluhnila pravtako slikovitim nagnjenjem, ki jih je v drugi polovici stoletja prinašal barok z ornamentiko baročnega akanta in razvojem v globino. Nastala je posebna inačica severnega tipa, ki jo najnazorneje izražajo dela Kranjskega mojstra in Jamškovega kroga v Škofji Loki. Zlasti poučna je Jamškova dejavnost. Vsidran na križišču potov severjug je prevzel od severnega toka smisel za fantazijsko kompozicijo in jo kot slikovito ustvarjajoči Gorenjec razvil do popolnosti »suške monštrance«. Oltar na Suhi pri Škofji Loki predstavlja namreč zelo izrazit primer (sl. 210). Nedvomno je nanj vplival tudi južni prizvok tedaj prodirajočega novega baročnega duha, kateremu je slikovitost temeljno sredstvo stilnega izraza. Z uporabo prostor zajemajočega tlorisa je Jamšek pokazal, da je dojel tudi globlji smisel novih prizadevanj, razvoj

Sl. 212. Suha pri Predosljah, glavni oltar, ca. 1680

Foto: M. Ž.

v prostor, čeprav je sicer uporabljal razvojno starejšo ornamentiko. Zdi se, da mu je ta bolj ustrezala, ko je z vajeno roko ustvarjal slikovite preplete, saj mu je omogočila jasno preglednost, ta pa je eden izmed bistvenih elementov slikovitosti, kakor se kaže ob domači inačici zlatega oltarja na Gorenjskem. Naglasiti je namreč treba, da je slikovitost gorenjske skupine nekako uravnovešena, zaključena sama v sebi, enotna,

jasna in dosledna. Zdi se, da ji je botrovala bolj razumska komponenta, skoraj zavestno oblikovano nagnjenje.

Ob gorenjski inačici zlatega oltarja se ponuja v presojo tudi tako imenovano »zamudništvo« v slovenski umetnosti. Čeprav razkorak z umetnostjo na severu v sedemnajstem stoletju ni tako velik, je časovni razmak vendarle tolikšen, da starejše oblikovne pobude severnega toka, križane z mlajšo, baročno oblikovno voljo, rodijo svojski tip. Ta proces je do neke mere tipičen za vso Slovenijo, kaže pa, da lahko ocenjujemo »zamudništvo« prej pozitivno kot negativno, saj nam je dalo niz svojskih inačic, v katerih bomo najlaže sledili značaj domačega v umetnosti.

Še več. »Zamudništvo« kaže na samoniklost domače umetnosti, ki je zmožna v relativno kratkem času napraviti razvoj, ki je v vplivnih področjih trajal precej dalj, če ji stilni tokovi nudijo osnove, ki jih je voljna razviti. Vplivi in primesi, ki so tuji prvinam, ki izvirajo iz genia loci in genia populi, predvsem pa momenta kulturnogeografske lege, pa se med ljudstvom ne morejo ukoreniniti in usahnejo, ko odide njih propagator.

Te vrste »zamudništvo« istovetiti z zaostalostjo je prav tako napačno, kot pretiravati v nasprotni smeri. Nagnjenje h konservativnosti je nedvomno ena izmed bistvenih črt domače umetnosti, kaže pa bolj na moč označenih prvin, ki vsako osvojeno stilno formacijo zadrže v uporabi toliko časa, dokler v okviru nove ne najdejo ustreznega izraza. Vprašanje domačega v naši umetnosti je v temelju vprašanje teh prvin in njihovega odziva na klice stilnih vplivov, ki po ustaljenih poteh dotekajo k nam skozi stoletja.

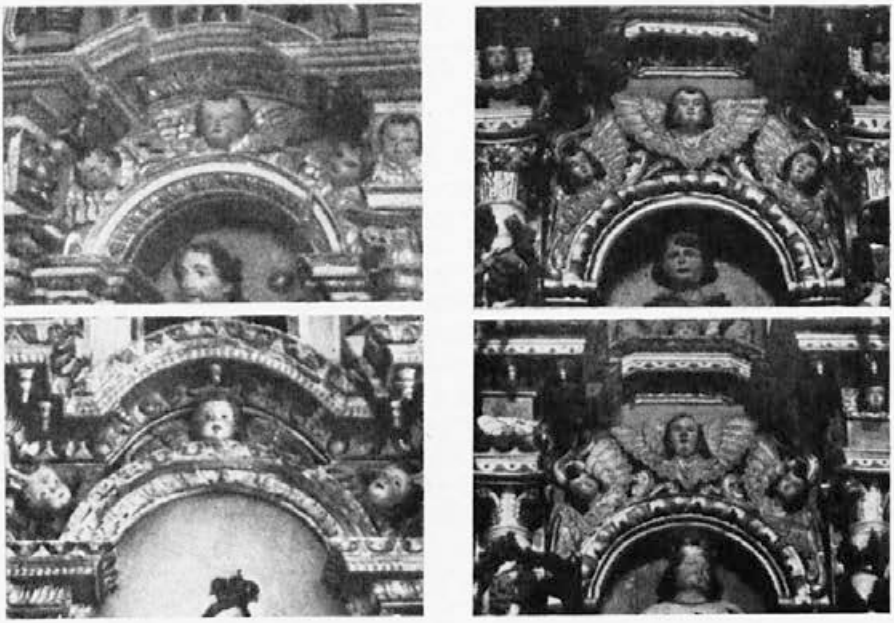
Tako je tip zlatega oltarja dosegel na Gorenjskem višek in najbolj lasten domač izraz v zadnji tretjini stoletja, torej prav v času, ko so se starejši formalni elementi, ki so bili tedaj pred vrati zrele stopnje razvoja, srečali z mlajšo, baročno oblikovno voljo in pod vplivom teh prvin rodili gorenjsko inačico zlatega oltarja.

Kako se je odzvala v sedemnajstem stoletju na zunanje vplive Štajerska, kako Primorska in Dolenjska, kako Notranjska in Goriška, Kočevska in Kras, so vprašanja, katerim se odgovor zaradi nepreglednosti še izmika, videti pa je, da bo ugotavljanje lastnega v domači umetnosti ob zlatih oltarjih še posebej plodno glede na lego, ki jo imajo v črti ljudska umetnost — »višja umetnost«.

III. Zlasti oltarji imajo v tej črti pogosto mesto nekako na meji. Ker tisti del izdelkov, ki zajema ljudsko obrtno dejavnost, posnema vzore bolj razvite umetnosti, bo zato mogoče že z umetnostnozgodovinsko metodo razložiti ta in oni pojav. Uporabno zvezo z ostalim etnografskim materialom nudi predvsem ornamentika, ki se je na zlatih oltarjih bogato razvila. Podlaga so ji sicer tuji vzori, pa vendar jih ljudski rezbar tako predela, da enako zvesto izpričujejo tako stilna pota in vplive kakor že omenjene prvine.

Videti je dalje tudi, da se bo meja v korist ljudske umetnosti pomaknila više. V trenutku namreč, ko je neka umetnost ljudem tako domača, da prodre v vsako vas, da postane del njih samih in del njihovega

pogleda na umetnost, že spet lahko govorimo o ljudski umetnosti, pa čeprav je prišla iz območja obrtniške ali višje obrtniške dejavnosti. To, da so jo ljudje brez pridržka sprejeli medse, namreč pomeni, da je ustregla prvinam, ki so med pobudniki likovnega izraza tako ožje ljudske umetnosti, kakor vsake druge umetnosti, ki je pod vplivom genia loci, genia populi in momenta kulturnogeografske lege dosegla množični ustvarjalni zagon, posebno resonanco in značilno obarvan prizvok v nekem prostoru.



Sl. 213 in 214. Motivi treh angelskih glavic nad srednjo nišo z oltarjev v okolici Kranja

Foto: M. Z.

Zaporedje: ljudsko primitivno, ljudsko, ljudsko obrtniško, obrtniško, višje obrtniško itd. kaže predvsem stopnje ustvarjalčevega znanja glede na neke estetske norme, ne kaže pa bistvenih elementov, po katerih bi lahko ločili ljudsko od ljudsko nesprejemljivega ali teže sprejemljivega. Prav nedosledna poraba kriterija kvalitete nas lahko zavede.

Kvaliteta se kaže v zmožnosti dosledno in izurjeno realizirati predstavo o umetnini: izurjeno glede na obvladovanje tehnične strani procesa, dosledno pa glede na predstavo o umetnini. Ta je odvisna od sveta ustvarjalčevih predstav. Primitivnejši svet predstav je podlaga primitivnejšemu izrazu tudi v umetnosti, ki je lahko pravtako kvalitetna. Vzrok primitivnejšemu izrazu pa je lahko tudi ustvarjalčeva neizurjenost, torej neobvladanje tehnične strani procesa. Z bogatenjem sveta predstav ljudstva, ki v stoletjih napreduje, se bogati tudi ljudska likovna ustvarjalnost, ki zajema vedno bolj kompliciranе sestave. To nas lahko

zavede, ko ugotavljamo mejo med ljudsko in tako imenovano »višjo umetnostjo«, da se nam komplicirani sestav ne zdi več ljudski.

Pri razmišljanjih v tej smeri moramo torej upoštevati prvine, ki izvirajo iz genia loci, genia populi in momenta kulturnogeografske lege, pa tudi svet predstav ljudstva, v katerem je zasidrano ustvarjanje v določenem obdobju; spoznali pa ga bomo ob pomoči prav vseh ostalih vej zgodovinske znanosti.

IV. Ob ugotovitvi, da nudi uporabno zvezo z ostalim etnografskim materialom predvsem ornamentika, se lahko zvrstijo tudi misli o ornamentiki kot pravi sestri slikarstva, kiparstva in arhitekture. Zdi se, da je bila ornamentika doslej bolj ali manj pastorka umetnostnozgodovinskih raziskovanj pri nas. Bila je le pomožno sredstvo, večkrat zelo zaželen pripomoček za datacijo, ko so ostali kriteriji odpovedali. Samostojne obdelave v širšem merilu in z umetnostnozgodovinskimi metodami pa še nimamo, če ne štejemo sem prizadevnih in pionirskih, vendar v drugačnem izkustvenem področju zasidranih Karlovškovih del.[4] Položaj ornamentike v likovnem svetu je pri nas utemeljil v svojih delih[5] pa tudi v predavanjih na umetnostnozgodovinski stolici v Ljubljani profesor France Stelè, ob posameznih raziskovanjih pa so v tej smeri važne zlasti ugotovitve Franca Kosa[6] in Stanka Vurnika.[7]

Že preprosto sklepanje pokaže pomembnost ornamentike. Vprašajmo se samo: Kakšna pa je pravzaprav zvrst, ki tako natančno kaže stilne mene, da nam služi za datacijo celo v primerih, ko nam ostali vidiki tega ne kažejo dovolj zanesljivo? Videti je, da ima strogo in dosledno razvojno pot, da je manj odvisna od osebnostnega momenta pri ustvarjanju, da je čistejši glasnik stilnih sprememb kakor marsikateri od ostalih kriterijev.

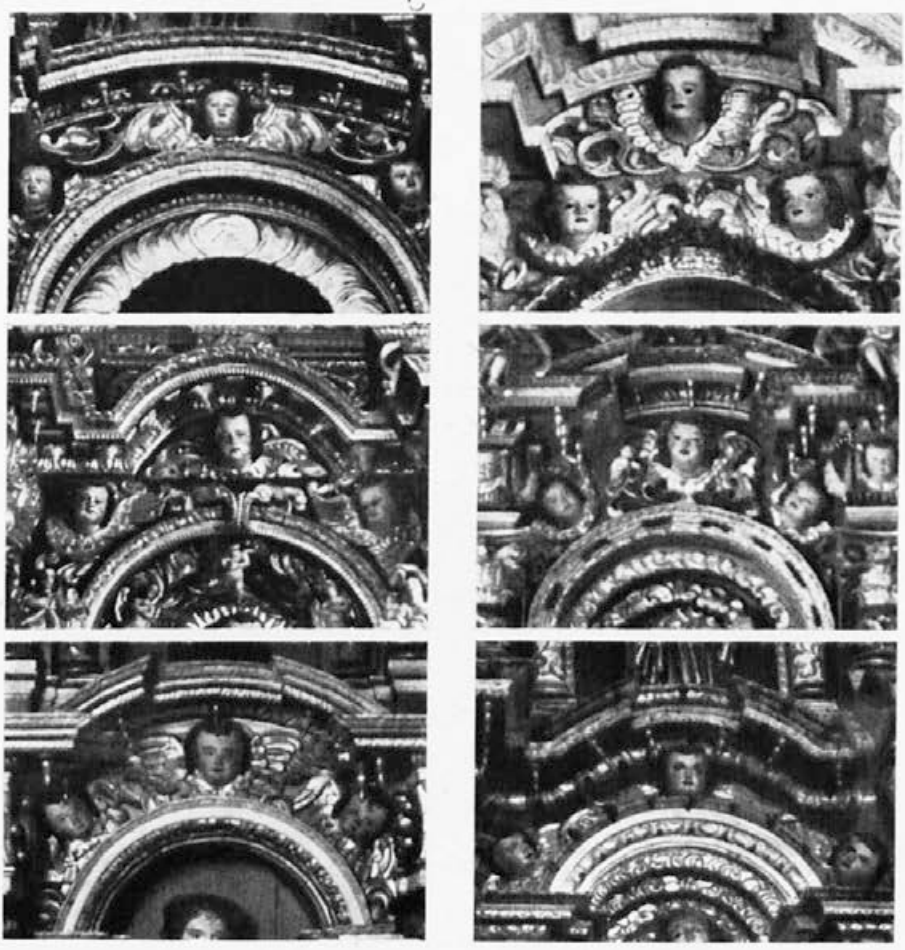
Prav ob raziskovanju zlatih oltarjev se je pokazalo, da je ornamentika resnično najobčutljivejši instrument, ki zanesljivo kaže stilne spremembe in poti, vplive in likovno razpoloženje ljudstva.

Take lastnosti ornamentike so zasidrane v globlji zakonitosti njenega nastanka, zgodovine in položaja v celotnem umetnostnem, ne samo likovnem kompleksu. Pri tem poje ornamentika v sozvočju z elementi, ki so lastni ritmu, plesu, liriki, ekspresiji, čustvenem polu in ženskemu delu emocije. Videti je, kot bi se hotela prav ob teh zvezah nekako umakniti eksaktnemu prijemu, ki hoče vse izmeriti in pretehtati, vse razložiti in opredeliti. Prav v tem, da se temu prijemu umakniti ne more, pa je ena izmed zakonitosti njenega bistva, ki je vselej vezano na likovni izraz, na vidno in tipno zaznavno podobo. Njeni elementi so interval, zaporedje, točka, črta, barva, pri čemer je celotni sestav podrejen zakonom, ki so sorodni geometričnemu, torej strogo eksaktnemu svetu, v svojem izrazu pa se približuje učinkom glasbe.

Ni odveč omeniti, da tudi glasba operira z elementi, ki so po intervalu in vrednosti točno določeni, in da je njih sestav pravtako vezan na podobne zakonitosti, ki so zasidrane v eksaktnem svetu. Prav ta zveza določnega in nedoločnega, točno izmerljivega in teže ali vsaj začasno sploh neizmerljivega, kaže na skupno izhodišče, na človeka in svet, ki ga obdaja. V tej luči dobi razmišljanje poudarjeno humanistični značaj

in nakaže smer, ki ob raziskovanju posameznih likovnih zvrsti in področij zgodovine umetnosti vedno oplodi metodo dela.

V. Vsega upoštevanja vreden činitelj je lahko naročnikova vloga. V cerkljanskem in velesovskem okolišu je tak primer Matija Vidmar. Njegovo ime je med drugim sporočeno na predeli oltarja na Trati pri Velesovem (sl. 211):



Sl. 215 in 216. Motiv treh angelskih glavic z oltarjev v okolici Kranja
Foto: M. Z.

Hoc Altare Erectum est Ad Honorem S : Marga: Sub Rdo Rm Mathia Vidmar Pro Tunc Parocho Loci Anno 1679

Zanimiv je že napis sam, ki sodi poleg letnic in podpisov obiskovalcev med razmeroma redke ohranjene pisane podatke na oltarjih samih. Še večjo vrednost pa dobi sporočilo, ko stilno opredelimo oltar. Za spo-

Sl. 217. Gozd, glavni oltar, 1693

Foto: M. Ž.

ročeni čas postanka predstavlja namreč najnaprednejši primer na Gorenjskem, saj ima že ornamentiko in tloris tiste razvojne stopnje, ki je na Gorenjskem polno zaživela šele po letu 1690. Delovanje župnika Vidmarja zasluži posebno pozornost.

V duhovnika je bil baje v Vidmu posvečen, služboval je kot subsidiarij v Cerkljah od leta 1669 do 1670. Potem je bil kaplan v Velesovem od 1670 do 21. avgusta 1671, kjer je bil imenovan v tamošnjega župnika. Od ondod se je preselil leta 1688 v Cerklje. Leta 1702 je zboljšal »Directorium parochiae Zirklensis« iz leta 1653, pokopali so ga v Cerkljah 22. decembra 1715.[8]

Za časa svojega delovanja je veliko prenavljal, naročil precej nove opreme pa tudi zidal.

Tako je v Lahovičah ohranjena v zahodnem zunanjem zidu cerkve plošča z napisom:[9]

1698
ERECTA SVM SVB DNO
MATHIA VIDMAR
PAROCHO ZIRCLENSI ANNO

Cerkev je bila tedaj le prezidana.

V Cerkljah je dal Vidmar postaviti prižnico, ki nosi napis:

IMPENSAS ET LAPIDES
DOMUS PRAEPARAVI
DOMINI I:PARAL.XXII.
MATHIAS WIDMAR
Paroch.A.1693

Prižnica ni več ohranjena v prvotni obliki. Spodnji del je zdaj lesen, steber, ki je leco nosil, pa je podpiral stopnice v kaplaniji. Bila je iz črnega marmorja z rdečimi, rumenimi in belimi vložki, tudi v obliki vetrnic, ki so reden spremljevalec Cussovih del.[10] Na vsak način je izdelana že popolnoma po novem baročnem okusu. Lavabo v zakristiji je iz enakega marmorja s podobnimi vložki in opremljen z napisom:

M.V.F.C.
1692

kar nedvomno pomeni Mathias Vidmar fieri curavit.

Verjetno je iz njegovega časa portal, ki vodi v zakristijo, morda klečalnik in velika zakristijska omara z motiviko baročnega akanta v zaključnem delu, kar je treba še preveriti.

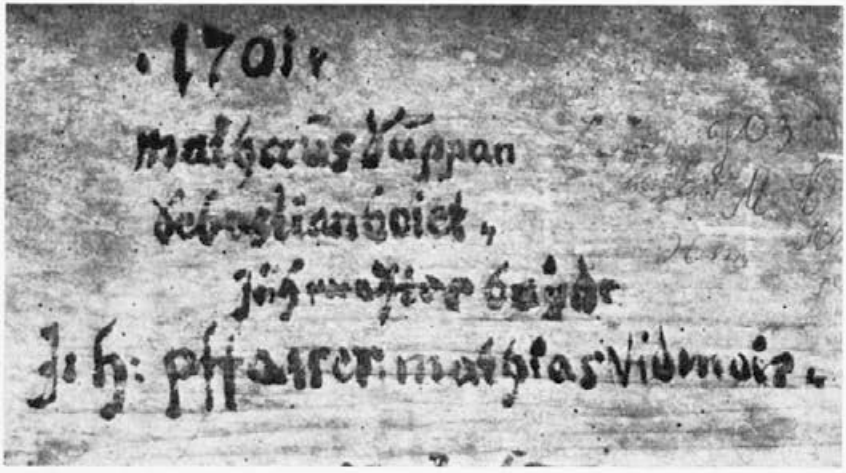
Na Trati pri Velesovem je razen oltarja ohranjen plašč z letnico 1680 ter lavabo iz črnega marmorja kot v Cerkljah, z vložki iz rdečega, rumenega in belega marmorja. Verjetno je delo iste roke, a skromnejše zasnove. Še posebej je zanimiv kelih, ki ima na vsakem listu šesterolistne noge po eno izmed sledečih besed:

MATHIAS / VIDMAR / PAROCHVS / LOCI.FIERI /
FECIT.ANO / 1674

Na Češnjevku je ohranjena zakristijska omara iz konca sedemnajstega stoletja, ki spada med najlepše svoje vrste celo v širšem merilu. Prav tam vodijo v zakristijo vrata iz istega časa, verjetno delo istega rezbarja oziroma umetnega mizarja, interval brazd na letvah je popolnoma enak.

V Dvorjah je bil veliki oltar posvečen znova leta 1691.[11] Pri stranskem oltarju sv. Egidija so še ohranjena krila, morda iz tega časa. Zakristijska omara je podobna omari v Cerkljah.

Glavni oltar v Gradu,[12] ki je že popolnoma baročno občuten, ima na hrbtni strani zapisano (sl. 218):



Sl. 218. Napis na hrbtu oltarja v Dvorjah pri Cerkljah
Foto: M. Z.

V Zalogu je bil oltar sv. Valentina nov 1698,[13] stranska oltarja sta iz tega časa, z rezbarijami, ki so sorodne onim na oltarju v Gradu.

Stol v zakristiji na Pešati je prav tako verjetno iz časa Vidmarjevega delovanja.

V Spodnjih Brnikih je v zakristiji klečalnik z letvami, ki imajo motiv brazdovja, in spada morda v Vidmarjevo dobo.

Podrobnejši pregled bi gotovo pokazal še ta in oni kos, ki tudi pada v to dobo, stilna primerjava pa bi verjetno pomaknila v Vidmarjev čas tudi nekatere druge znane izdelke iz sedemnajstega stoletja, ki so v podružnicah tega okoliša že registrirani v zapiskih.

Iz vsega tega je videti, da je bil Matija Vidmar mož, ki mu nova baročna prizadevanja v umetnosti niso bila tuja. Če je bil res posvečen v Vidmu, se je tam utegnil seznaniti z italijanskim barokom. Bil je gotovo zelo izobražen, preuredil je farni direktorij; da je imel veliko smisla za likovno umetnost, pa priča njegovo delovanje na tem področju v fari.

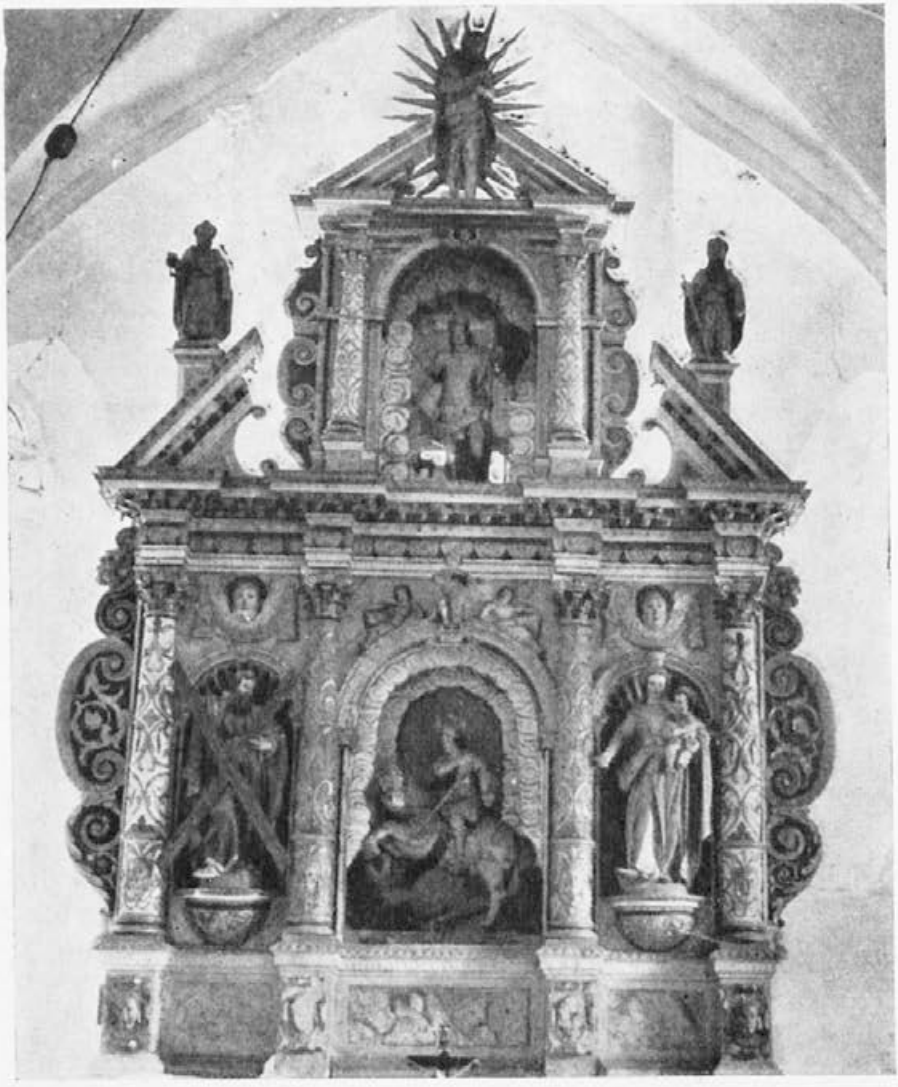
Vidmar je nove kose večkrat opremil z napisom in dal samozavestno vklesati v ploščo v Lahovičah svoje ime, ki ni smelo manjkati niti na oltarjih, izvršenih po njegovem naročilu, niti na prižnici in lavaboju in celo na kelihu ne. Nedvomno je to pojav, izvirajoč v širšem smislu iz istega razpoloženja, ki je rodilo delo Dolničarjevo in Academiae operosorum. Zanimivo bi bilo ugotoviti, če je prižnico in oba lavaboja mogoče pripisati Cussi oziroma njegovi delavnici, ter usmeriti raziskovanja tudi na možni vpliv velesovskega samostana in strmolskih plemičev Russensteinskih. Celotno delovanje Matije Vidmarja, ki bi ga lahko v provincialnem merilu imenovali cerkljansko-velesovskega Operosa, pa zasluži posebno študijo.

Sl. 219. Srednja vas pri Šenčurju (1633)

Foto: M. Ž.

Ta primer kaže bolj zunanje otipljivo naročnikovo vlogo. Zdi se pa, da bo v luči problematike domačega naročnika pomembnejša tista komponenta, ki bo pokazala vlogo anonimnih pa zato številnih naročnikov iz ljudske plasti.

VI. Vpliv močnejše umetniške osebnosti je prav tako činitelj, ki ga je treba upoštevati. Izraža se lahko neposredno v odnosu mojster-učenec



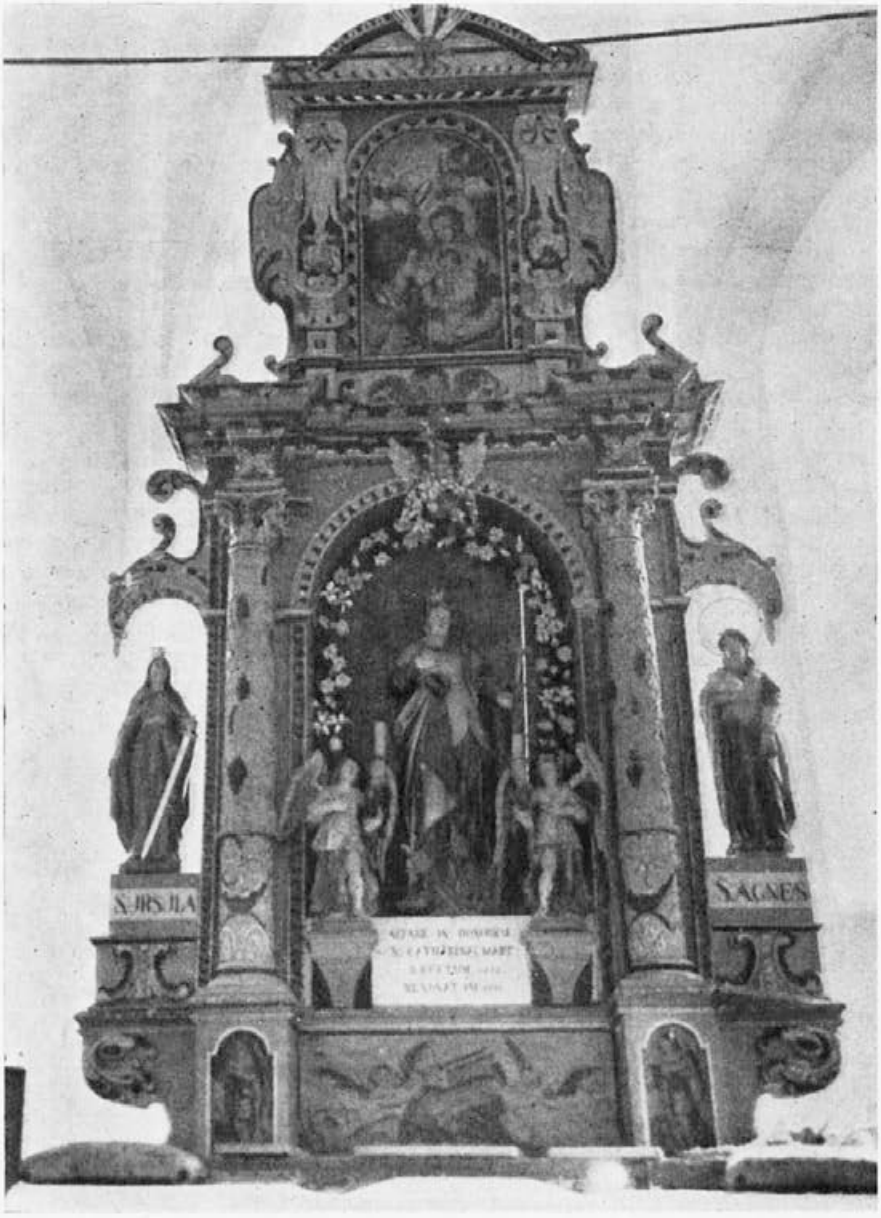
Sl. 220. Volča pri Poljanah, glavni oltar, 1642

Foto: M. Ž.

in pa posredno v posnemanju načina, kompozicije in detajlov že uspelih primerov.

V tej smeri so na Gorenjskem značilni izdelki Jamškove delavnice v Škofji Loki, dela Kranjskega mojstra in že omenjeni oltar na Trati pri Velesovem.

V delih Jamškove delavnice gre za izrazit primer dejavnosti, ki se je prenašala iz roda v rod in skozi več desetletij obvladala produkcijo na Škofjeloškem. Jasno je vidna osrednja vloga verjetno Janeza Jamška



Sl. 221. Srednja vas pri Šenčurju, glavni oltar, 1642

Foto: M. Z.

in pojemanje kvalitete v delih njegovih naslednikov, ki ohranjajo zgolj formalne značilnosti njegovega dela. Še posebej je zanimivo, da jim ne uspe rešiti bistvenega vprašanja, razmerja oltarja do prostora, ki je bil

v okviru delavnice že vzorno rešen. Nasledniki ostajajo pri formalnostih, med katerimi je uvajanje baročnega akanta bolj spremljevalec mode kot resnično napredno osvajanje načel novega baročnega pojmovanja.

Dela Kranjskega mojstra so vplivala na sodobnike predvsem s kompozicijo, posnemali so pa tudi detajle. Zdi se, da je eden izmed njih motiv treh angelskih glavic ob glavni niši, ki je v kranjskem okolišu tedaj prav pogost. Delavniške zveze mojster-učenec se še izmikajo določnejši opredelitvi, se bodo pa verjetno še pokazale (sl. 212, 213, 214, 215, 216).

Motiv puttov, ki so se ujeli v ornamentiko kril, je značilen bolj za južna prizadevanja. Srečamo ga v kranjskem okolišu trikrat. Leta 1679 na Trati pri Velesovem, 1684 na Britofu pri Kranju in 1693 v Gozdu nad Golnikom. Medtem ko razodeva oltar na Trati v celoti mnogo južnih vplivov, pa sta ostala dva pogojena v severni tradiciji in je verjetno, da sta se rezbarja zgledovala pri prvem (sl. 211). Ljudski okus je gotovo dobro ocenil tak način, kar velja še posebej za oltar iz Gozda, ki je ljudsko obrtniško delo (sl. 217).

Tako je videti, da bo študij zlatih oltarjev dal rezultat predvsem v nakazanih smereh. Če kratko povzamemo, so to: umetnostnogeografski vidik, nagnjenje ljudi v nekem prostoru do posameznih prvin v razmerju do umetnosti in s tem zvezano vprašanje lastnega v domači umetnosti, prispevek k razbistritvi nejasnosti v mejnem področju med ljudsko in tako imenovano »višjo umetnostjo«, vloga in pomembnost ornamentike, vloga naročnika, vpliv močnejše umetniške osebnosti ter opredelitev lokalnih delavnic in, razumljivo, pregled rezbarstva in podobarstva v sedemnajstem stoletju ter stilni razvoj tovrstnih izdelkov pri nas.

OPOMBE

[1] Stelè France, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924.

[2] o. c. str. 52, 54, 56.

[3] Železnik Milan, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, ZUZ IV, Nova vrsta, Ljubljana 1957, str. 131—182, predvsem pa nenatisnjeno diplomsko delo istega, Zlati oltarji na Gorenjskem, Ljubljana 1953.

[4] Karlovšek Jože, Slovenski ornament, Ljubljana 1935; — isti, Slovenski ornament, Ljubljana 1937; — isti, Ornamentika, Ljubljana 1955, skripta; — isti, Razvoj slovenskega ornamenta, Ljubljana 1956, skripta.

[5] Stelè France, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949.

[6] Kos Franc, Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, ZUZ XVII, Ljubljana 1941, str. 2—105.

[7] Vurnik Stanko, Doneski k študiju slovenske avbe, Etnolog I, Ljubljana 1926/27, str. 41—67; — isti, Slovenske panjske končnice, Etnolog III, Ljubljana 1929, str. 157—178; isti, Slovenska peča, Etnolog II, Ljubljana 1928, str. 1 do 25.

[8] Lavrenčič Ivan, Zgodovina cerkljanske fare, Ljubljana 1890, str. 82.

[9] o. c. str. 62, Lavrenčič citira napis takole: »Erecta sum sub Dno Mathia Widmar, parocho Cerclensi, anno 1698.«

[10] o. c. str. 51.

[11] o. c. str. 37 in 67.

[12] Lavtižar Josip, Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj, Ljubljana 1901, str. 37. — Lavrenčič, o. c. str. 66.

[13] Lavtižar, o. c. str. 61; — Vrhovnik Ivan, Zgodovina Goriške fare, Ljubljana 1885, str. 163—164.

Résumé

L'auteur souligne l'importance des constatations de Francè Stelè dans son «Précis d'Histoire de l'Art des Slovènes» (Ljubljana 1924) concernant les autels dorés, produits caractéristiques de la sculpture en bois du 17e siècle. L'étude systématique du matériel de la Haute-Carniole a démontré que chacune des constatations mentionnées garde sa pleine valeur. Il en résultent encore de plus quelques aspects d'importance fondementale:

1° L'aspect de la géographie d'art en est le plus considérable. C'est en Haute-Carniole que s'entre-mêlent et s'entre-croisent les influences du Nord et du Midi avec les influences du Nord et de l'Ouest. Les limites de ces influences sont bien définies, et le rôle de la Vallée de Poljane (Poljanska dolina) intermédiaire des influences du Midi, est prépondérant. Au troisième tiers du 17e siècle, une variante indigène de l'autel doré se développe dans cette région.

2° L'étude approfondie du style, appuyée par l'aspect de la géographie de l'art, revèle les dispositions des habitants d'une région pour certains éléments dans la création artistique. Dans tous les courants se manifestant dans une région, l'un des éléments l'emporte toujours sur les autres. En Haute-Carniole, c'est le pittoresque, et cela le pittoresque équilibré, uni, clair et conséquent. Le caractère tardif indique la constance de l'art indigène, refusant les influences étrangères aux éléments du genius loci, du genius populi et du site géographique, mais étant apte de parcourir, dans un délai relativement bref, un développement qui, ailleurs, avait duré assez plus longtemps, sous condition que les éléments en question lui fournissent les bases qu'il est disposé à développer.

3° Les autels dorés occupent, dans la ligne: art populaire — grand art, une place à peu près au milieu, mais on dirait qu'ils tendent à s'approcher davantage de l'art populaire. C'est que, lorsqu'un art devient si familier au peuple qu'il pénètre dans chaque village où il est accueilli par les habitants comme s'il appartenait à eux-mêmes et qu'il répondait à leurs opinions sur l'art, on peut encore parler d'art populaire, bien qu'il soit issu de l'activité artisanale ou de l'artisanat élevé. Le fait qu'on l'a accepté sans réserves prouve qu'il répondait aux éléments qui conditionnent l'expression artistique aussi bien de l'art populaire que de tout autre art, ayant atteint, sous l'influence du genius loci, du genius populi et du site géographique, l'élan créateur de la masse, la résonnance spéciale et la nuance caractéristique d'une certaine région.

4° L'ornementation est un aspect á part. Elle représente l'instrument le plus délicat qui manifeste, d'une manière authentique, les changements et les voies, les influences et l'état d'âme artistique d'un peuple.

5° Important est le rôle de celui qui commande l'ouvrage. En Haute-Carniole, c'est, par exemple, le curé Matthias Vidmar (mort en 1715).

6° Il faut se rendre compte de l'influence d'une personnalité artistique plus considérable. Elle se manifeste directement dans les rapports entre maître et disciple, et indirectement dans l'imitation de la manière de composition et des détails. Aux environs de Kranj, l'emploi du groupe de trois têtes de petits anges au-dessus de la niche centrale est un cas intéressant.

NEKAJ GRADIVA ZA ŠTUDIJ NAŠEGA BAROKA

Jože Sorn, Ljubljana

V Zborniku za umetnostno zgodovino, NV III, 1955, str. 254—256, sem objavil nekaj arhivalnih drobcev, nanašajočih se na domačo zgodovino umetnosti.

Na slavljenčevo pobudo sem nadaljeval z delom in zbral nekaj nadaljnjih podatkov, ki jih objavljam v Zborniku, posvečenem uglednemu jubilantu.

Iz podatkov je razvidno, da so nekatere rodbine, zlasti plemiške in imovitejše meščanske, imele v svojih dvorcih oziroma stanovanjih prave galerije slik različnih kvalitet in tehnik, da pa v teh »galerijah« ne najdemo razen sadrenih figuric niti marmorja niti kamna. Mnogo je bilo iz lesa izrezljanih razpel in slik z marmornatimi okviri, lepo intarziranega pohištva, španskih sten in zidnih tapet — toda vsega tega, razen v nekaterih primerih, v tem članku ne upoštevam, ker sem se omejil izključno na umetniške slike. Pri teh sem zlasti pazljivo beležil njihovo provenienco in imena avtorjev, tako domačih kot tujih. Poudariti moram, da pri veliki večini slik avtorji niso navedeni. Semtertja bereš tudi pripombo, da so bile slike »slabe kvalitete«; iz tega se da razbrati, da so jih izvršili slikarji skromnejših sposobnosti ali celo amaterji in da so jih ljudje kupovali bolj zaradi njihove vsebine ali zaradi ekonomske pomoči slikarjem kot pa iz umetnostnih razlogov.

Podatke sem črpal iz zapuščinskih inventarjev; nisem pregledal še vseh, ker jih je znatno število. V že tako redkih zapuščinskih inventarjih XVI. stoletja sem malokdaj naletel na sezname slik. Kolikor jih je še ohranjenih, pričajo, da slik ni mnogo — torej dokaz, da so »galerije« v glavnem nastajale po letu 1600, ko se je barok po naših pokrajinah močneje razcvetel.

Pregled teh zapuščinskih inventarjev nam nudi naslednjo sliko:

Maja 1706 je zapustil Dietrich Auersperg v Šrajbarskem turnu 56 slik, v gradu v Krškem pa 66 slik, skupaj torej 122 slik — med njimi nekaj portretov Turjaških, mnogo nabožnih slik in 5 velikih akvarelov.[1]

Wolf Žiga Auersperg je zapustil avgusta 1719 v Šrajbarskem turnu še 88 slik, med njimi istih 5 akvarelov, 1 veliko in 11 malih slik na steklo s pozlačenim okvirom, 29 raznih portretov, 6 krajin itd.[2]

Marija Ana Auersperg, umrla v Ljubljani, je zapustila februarja 1726 okoli 140 slik, med njimi neko zgodovinsko sliko pok. slikarja Gladiča s 4 figurami, 1 holandski kmečki ples, 2 portreta generala Virmondta, 1 portret salzburškega nadškofa pl. Thurna, 2 mali in 2 veliki holandski sliki s kmečkim motivom, 2 srednje veliki nizozemski sliki, 8 ovalnih pastelov pod steklom, po 1 sliko na les in na steklo, itd.[3]

Dizma Auersperg, umrl v Soteski v februarju 1743, je zapustil preko 140 slik, med njimi 4 zgodovinske slike s samostanom Mekinje, portrete, nabožne slike, dalje še posebej 9 sadrenih figuric, prevlečenih s kovino.[4]

Aleksander Auersperg, umrl julija 1739 v Šrajbarskem turnu, je zapustil okoli 110 slik nabožne vsebine, raznih portretov itd.[5]

Anton Jožef Auersperg, umrl v decembru 1762 v svojem dvorcu v Ljubljani (danes Gosposka 15), je imel v tem dvorcu okoli 170 slik, ki jih je ocenil Fortunat Bergant, v gradiču Križ pri Kamniku pa okoli 140 slik (skupaj torej preko 300 slik), ki jih je tudi ocenil Bergant.[6]

Wolf Nikolaj Auersperg je zapustil v Mokricah aprila 1739 skoraj 200 slik, med njimi okoli 70 bakrorezov in 1 iluminirani bakrorez, mnogo rodbinskih portretov, 1 Marijino sliko na svinčeni plošči itd.[7]

Posebno bogastvo je izkazovala ljubljanska škofijska stolica. Po smrti ljubljanskega škofa Ernesta Amadeja Attemsa v maju 1739 je bilo popisanih v ljubljanskem škofijskem dvorcu 41 slik, v goričanskem alodijalnem gradu pa kar okoli 550 slik. Med njimi je bila ženitnina v Kani galilejski, delo beneškega slikarja Paola Veroneseja (ocenjena na 70 gld), kronana glava Kristusova, potem doprsna slika s pozlačenim okvirjem, Tizianovo delo (ocenjeno na 400 gld s pripombo, da se prava cena slike ne da določiti), dalje 2 sliki s prizoroma kmečkega upora, 1 holandska slika s kmečkim motivom, 1 holandsko pristanišče, 1 holandski sejem, 12 holandskih zimskih motivov, 2 panorami Benetk, 1 portret salzburškega nadškofa Firmiana, 2 na baker naslikana živalska motiva (konji), 1 holandska pivnica, po 1 portret Luthra in Melanchtona, 1 portret pokojnega ljubljanskega škofa Ernesta Amadeja Attemsa, 1 portret salzburškega nadškofa Žiga Schrottenbacha, 1 pokrajinska slika na pločevini, 1 pokrajinska slika na lesu, 1 slika na platnu, 1 slika na papirju, 2 sliki iz Jeftejeve zgodbe itd.[8]

Popis premoženja Ignaca Apfaltrerja, umrlega v novembru 1765 v Ljubljani, je med drugim izkazal 9 slik »von der wienerischen academi«.[9]

Ernest Gotlieb Barbo grof Waxensteinski, umrl v Ljubljani v aprilu 1684, je imel med drugimi slikami 2 lastna portreta in 1 portret svojega očeta Bernardina; vsi trije portreti so bili v času popisa pri slikarju Ludoviku De Clerisu.[10]

Wolf Konrad Prekhenfeld, med. dr., umrl v Starem gradu pri Novem mestu junija 1715, je zapustil »le« 24 slik, med njimi tudi zadnjo večerjo »von einer fürtreflichen Hand«.[11]

Posebno važna je »galerija« Marka Antona Polhograjskega, umrlega marca 1731 v Ljubljani, s svojimi 120 slikami, izmed katerih jih je 23 naslikal Almenack. Ta slikar je naslikal grofa v lovski obleki, 1 sliko kmečkega dečka s pristave s puranom, 1 sliko Kajna in Abela, nena-

vadno lepo dolgo sliko, kjer je med mnogimi pijanci in kvartopirci portretiral tudi sebe, 1 sliko »raptus Anhisae«, 5 enakih pokrajinskih slik, 1 sliko z gradom Polhov Gradec, 1 špansko steno, 1 veliko sliko pokoj. grofa z ženo rojeno Gall in hčerko, ki drži v rokah košarico s sadjem in rožami, 1 sliko z raznimi viktualijami (= tihožitje?), neko bitko, 1 sliko z raznimi ptiči itd.[12]

Prav zaradi Almenacka je enako pomembna še zbirka slik Franca Žige Englshausa iz Studenca pri Igu, kjer so popisali aprila 1739 okoli 136 slik, v ljubljanskem bivališču pa razen drugih še 6 holandskih slik. Na gradu pri Igu so bile zanesljivo Almenackove (tudi: Almenakove) slike sledeče umetnine: 1 velika slika lovca z divjo perutnino, dalje še 1 slična podoba, potem 1 slika z lovskim psom in lovskim priborom, 1 slika s pavom in nekaterimi vodnimi ptiči, 1 slika z lovskim motivom, 2 sliki z upodobitvijo zajtrka, 1 mala pokrajina, 1 portret nekega Puchberga, 1 slika kuharice, 1 slika Narcisa, 1 slika z rakom, sirom in vinom, 1 portret nekoga, ki sedi in kadi pipo, 2 pokrajinski sliki, 2 sliki z motivom bitke, 2 podobni večji sliki, 1 slika Herodiada itd. Potem so bile popisane še 3 Kochove slike bitk, 2 holandska »Debauche«, več portretov in pokrajinskih slike neznanih slikarjev. Pokojnik je zapustil še knjigi »Liber primus De architetura di Sebastiano Serlio« in »Regl der 5. orden von der Architectur gestelt durch Jaccob Barozzio«.[13]

Dne 25. februarja 1703 je bila popisana v Ljubljani zapuščina slikarja Ludvika Clericha (gl. zgoraj: De Cleris!). Slike je ocenjeval slikar Peter Auer. V zapuščini je bilo najti 2 stari umetnostni knjigi Welsovi, še neki 2 drugi slični knjigi, 4 knjige grbov, 1 knjigo preroka Jeremije z bakrorezi, 1 sliko sv. Hieronima, 1 sliko z roko, 1 sliko sv. Nikolaja Tolentinija, 2 sliki Marijinega vnebovzetja itd. Naslednjih 13 slik je bilo v zastavi pri Ivanu Andreju Schüfrerju, 2 drugi sliki v zastavi pri ljubljanskem trgovcu Assnerju, dalje je rajnki zapustil 2 avtoportreta, 1 predal velikih in malih bakrorezov oziroma odtisov na papir itd. Pri Schüfrerju so bile v zastavi naslednje slike: 1 slika sv. Lovrenca, 1 Priamova slika, 2 pokrajini, 1 slika sv. Martina itd.[14] — Iz popisa ni razvidno, koliko slik, razen obeh avtoportretov, je izdelal De Cleris sam.

Karel grof Kobenzl s Planine pri Rakeku je zapustil marca 1770 tu preko 115 slik, med njimi mnogo rodbinskih portretov, 1 sliko, ki kaže odtok Cerkniškega jezera, 2 veliki zelo poškodovani sliki, ki ju je izdelal Rubens (prva je predstavljal ples, druga pa golo spečo ženo in kmeta), itd. V Logatcu je Kobenzl zapustil okoli 60 slik, med njimi 49 portretov Habsburžanov in Kobenzlov.[15]

Janež Adam Englshaus je zapustil aprila 1672. leta v Iškem turnu 67 raznih slik, v Ljubljani pa 5 nizozemskih tapet z 10 slikami.[16]

Med premoženjem Gabriela Ederja pl. Edenburga, nekdanjega ljubljanskega župana, so našteli v Šinkovem turnu aprila 1711 okoli 110 slik, med njimi portret škofa Tomaža Hrena, portreta gospoda in gospe Hren (starišev Ederjeve žene), 1 sliko Šinkovega turna, 1 Ederjev portret z ženo rojeno Hren, 1 ogrsko pokrajino, 1 portret nekega Frankopana, 2 beneški ženski sliki, 1 portret škofa Tomaža Hrena na mrtvaškem odru itd.[17]

Ivan Erazem Englshaus je imel še aprila 1715 v Ljubljani okoli 20 slik (med njimi 2 holandski pokrajini), V Iškem turnu preko 50 slik, v gradu na Studencu pri Igu okoli 115 slik — skupaj torej ok. 190 slik.[18]

Ivan Daniel Erberg iz Dola pri Ljubljani je zapustil aprila 1716 v Ljubljani preko 66 slik, v Dolu samem okoli 88 slik; med ljubljanskimi je bil tudi portret poljskega kralja Ivana, portret dolskega župnika, 1 slika Kleopatre, 2 portreta pokojnika in žene, 2 portreta cesarja Karla VI. s cesarico, 16 portretov raznih Habsburžanov, portret Tomaža Moora itd., med dolskimi pa je bil 1 holandski kmečki ples, 2 holandski pokrajini itd.[19]

Ivan Adam Erberg iz Stare Loke je zapustil maja 1721 v Stari Loki okoli 177 slik, med njimi 1 portret, izdelan z iglo (?), 1 kmečko ohcet, 39 odtisov bakrorezov na papir, 1 sliko deteta, ki jo je izdelal Tizian (Diciano). V Ljubljani je zapustil okoli 49 slik, vsega skupaj torej okoli 226 slik.[20]

Franc Mihael Erberg iz Dola je umrl avgusta 1729 in zapustil v Ljubljani okoli 50 slik, izmed njih 2 na les »extra rare künstlich gemahlene Bilder«.[21]

Felicita pl. Bogataj je zapustila januarja 1760 med drugimi slikami 2 pokrajini z Vezuvom.[22]

Popis slik Wolfa Adama Erberga iz maja 1754 je naštel v Novem mestu 15 slik, v Stari Loki 178 slik; med njimi je bila podoba gorenjskega krošnjarja in 79 papirnatih sličic (akvareli?).[23]

Ivan Benjamin Erberg je imel še decembra 1759 v Dolu 114 slik, med njimi 49 stenskih tapet, predstavljajočih pokrajine, v Ljubljani pa okoli 120 slik — skupaj torej preko 230 slik.[24] Njegov sorodnik Maks Erberg je zapustil v Novem mestu aprila 1760 celo 115 slik, med njimi 43 dunajskih pokrajin.[25] Še tretji Erberg, Franc, nekdanji mestni sodnik v Metliki, je zapustil septembra 1770 v tem mestu 60 raznih slik.[26]

Zapuščina Katarine vdove Frekhaus je izkazovala v Ljubljani leta 1631 vsega skupaj »le« 32 slik, med njimi 1 velik akvarel Troje (zelo stara in poškodovana slika, kot pravi pripomba), 5 beneških slik 7 slik o stvarjenju sveta, 1 panoramo Rima, 1 portret gospoda Ziegelfesta, 2 portreta njegovih otrok, 1 portret rajnke z možem itd.[27]

Ivan Štefan Florjančič pl. Grienfeld, utr. iur. dr., je hranil v Ljubljani še februarja 1709 preko 80 slik, dalje 1 malo pokrajino iz sadre avtorja Rafaela s črnim okvirom (vsekakor relief), 1 sliko na pergamentu s ptiči, 2 sliki Judite s Holofernovo glavo, 2 mali holandski sliki, 1 sliko Samsona in Dalile, 1 portret Ivana Krst. Prešerna, nekdanjega stolnega prošta, več portretov Florjančičev itd.[28]

Ivan Krst. Felber, utr. iur. dr., je zbral v Ljubljani do junija 1731 preko 80 slik, med njimi 4 slike pristanišč, 12 ovalnih slik Habsburžanov, 1 portret princa Evgena Savojskega, 7 malih slik na les, 1 sliko Lukrecije, 1 sliko Kleopatre, 2 »turški« bitki, 2 »nemški« bitki, 1 beneško sliko s tirolsko kuharico itd.[29]

V zapuščini Ivana Andreja Auersperga, ki je bila popisana proti koncu februarja 1665 v Ljubljani, je bilo med preko 70 slikami najti

skoraj 30 portretov Turjačanov, 6 velikih slik s kmečkimi motivi, 4 slike letnih časov, 10 »starih« slik, 1 veliko barvano geografsko karto »totius terrarum orbis« itd.[30]

Frančiška Marija grofica Athemis, umrla v Ljubljani 1690, je hranila med svojimi slikami 1 podobo sv. Frančiška iz ebenovine, okovano s srebrom (= relief?), 1 srebrno sliko sv. Trojice, 3 srebrne slike za oltar itd.[31]

Avgusta istega leta umrli ljubljanski duhovnik Martin Arhar je zapustil med drugimi slikami 1 portret takratnega ljubljanskega škofa, precej nabožnih slik, 1 portret cesarja in cesarice itd.[32]

Henrik Julij Apfaltrer, umrl v gradu v Metliki, je zapustil aprila leta 1698 okoli 80 slik z nabožno in pokrajinsko motiviko, dalje rodbinske in cesarske portrete,[33] Katarina Elizabeta Auersperg, umrla v Krškem, pa je maja 1702 zapustila med preko 70 slikami rodbinske portrete, 1 sliko z dvema predicama, 1 špansko steno, kjer so bile naslikane rože itd.[34]

Zapuščina Jurija Bittorferja, okrajnega advokata, je bila popisana v Ljubljani decembra 1618 in je zabeležila med več oljnatimi slikami tudi 5 akvarelov,[35] vse delo neznanih avtorjev.

Medtem ko so našli avgusta 1641 v zapuščini Ivana Marije Bosia, ljubljanskega trgovca, med drugimi slikami tudi Marijino oznanjenje, naslikano na kamen, dalje sliko Marije, naslikano na baker in 1 sliko na platno,[36] so prevladovali med umetninami ljubljanskega trgovca in menjalca Adriana Blainschardta (popis januarja 1679) med drugim tudi 23 iluminiranih slik, izdelanih na papirju.[37]

Pomembnejša je bila zapuščina Vajkarda Ferdinanda Barba grofa Waxensteinskega, popisana v Ljubljani decembra 1709. Med več portreti Barbov so našli tudi malo holandsko sliko na način, kot da bi bila izdelana na les, 1 sliko Estere, 1 Ecce Homo, 1 Salvator mundi. Med slikami v gradu Novi grad pri Tržiču sta bili 2 sliki Davida z Dalilo, 1 slika Abrahama in jokajoče Hagare, 1 slika spečega Arga, 2 holandski sliki, 1 slika Orfeja, 1 slika rimskega Catona, ki se je nabodel itd.[38]

V IV. letniku nove serije Zbornika z umetnostno zgodovino (Ljubljana 1957) je Sergej Vrišer podrobno orisal na straneh 96—115 življenje in delo mariborskega baročnega kiparja Jožefa Holzingerja. Za življenjepis morem dopolniti s kiparjevim avtobiografskim podatkom iz aprila 1784, kjer zvemo,[39] da je bil rojen v Mariboru in da je tam stanoval z ženo in osmimi otroci, da je napravil v mestu in okolici več oltarjev ter cerkvenih in drugih predmetov; da bi se laže preživljal, se je poskušal (novost!) v tiskanju tapet na platno z oljnatimi barvami, kar je — tako trdi kipar — naletelo na dober odmev.

PRIPOMBE

[1] Državni arhiv LR Slovenije (Ljubljana), Zapuščinski inventarji, Lit. A, fasc. II, zaporedna številka inventarja 8. — [2] Ibidem, A, II, 15. — [3] Ibidem, A, II, 17. — [4] Ibidem, A, II, 23. — [5] Ibidem, A, III, 19. — [6] Ibidem, A, IV, 1. — [7] Ibidem, A, III, 65. — [8] Ibidem, A, III, 17. — [9] Ibidem, A, IV, 9. — [10] Ibidem, B, V, 24. — [11] Ibidem, B, VI, 13. — [12] Ibidem, A, VI, 19. — [13] Ibidem, E, XIII, 3. — [14] Ibidem, C, IX, 11. — [15] Ibidem, CD, X, 39. — [16] Ibidem, E, XII, 15. — [17] Ibidem, E, XII, 21. — [18] Ibidem, E, XII, 23. — [19] Ibidem, E, XII, 24. — [20] Ibidem, E, XII, 26. — [21] Ibidem, E, XIII, 1. — [22] Ibidem, B, VII, 17. — [23] Ibidem, E, XIII, 8. — [24] bidem, E, XIII, 10. — [25] Ibidem, E, XIII, 11. — [26] Ibidem, E, XIII, 21. — [27] Ibidem, F, XIV, 6. — [28] Ibidem, F, XIV, 28. — [29] Ibidem, F, XIV, 22. — [30] Ibidem, A, I, 11. — [31] Ibidem, A, I, 12. — [32] Ibidem, A, I, 19. — [33] Ibidem, A, II, 3. — [34] Ibidem, A, II, 6. — [35] Ibidem, B, V, 4. — [36] Ibidem, B, V, 11. — [37] Ibidem, B, V, 22. — [38] Ibidem, VI, 10. — [39] Arhiv dvorne komore, Dunaj, Innerösterr. Kommerz; njegova prošnja oziroma priporočilo v fasciklu R 418, Nr 92.

Résumé

Materialien zum Studium des slowenischen Barock: Der Autor veröffentlicht aus den Nachlassinventaren der Barockzeit Daten, die sich auf bildende Kunst beziehen.

PRIŽNICI V PONIKVI IN SLOVENJEM GRADCU

Sergej Vrišer, Maribor

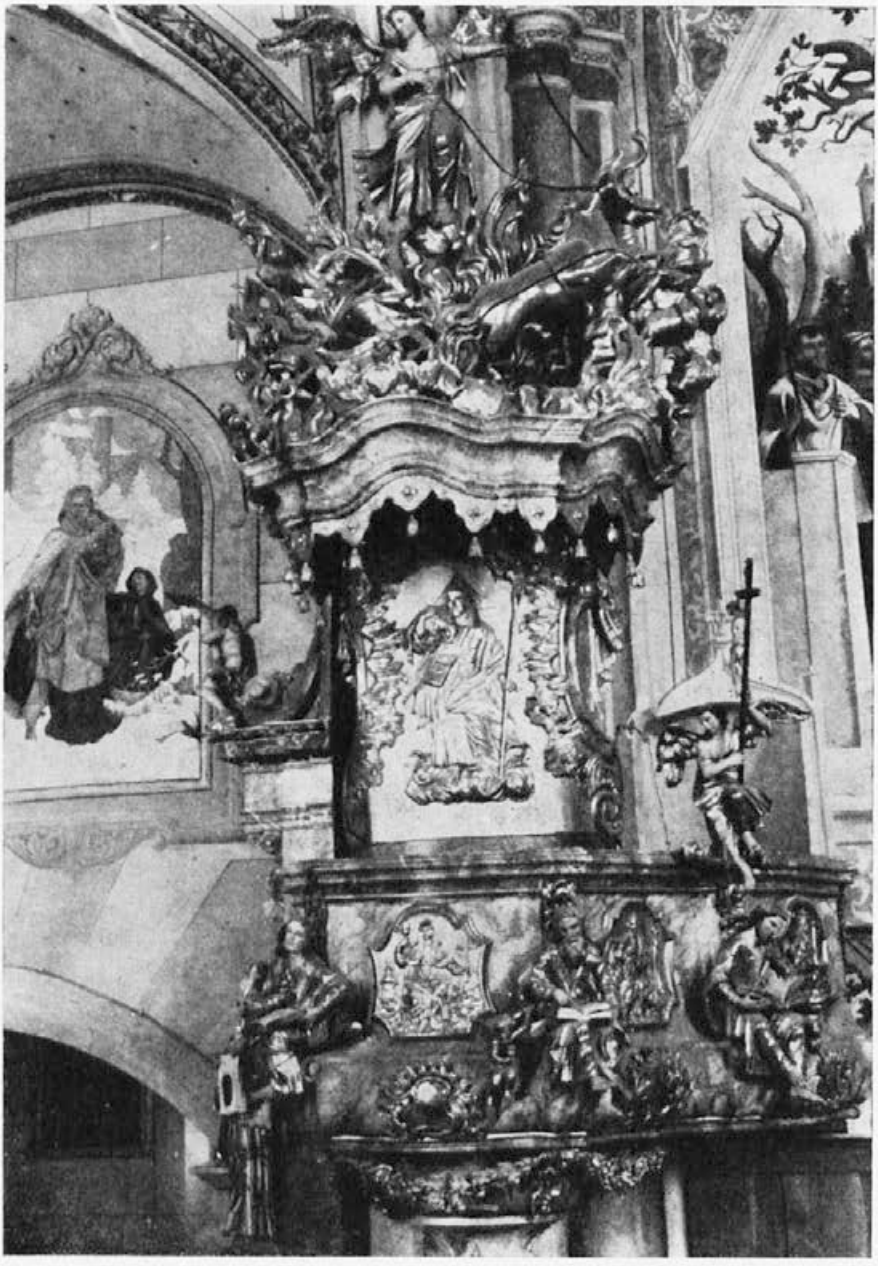
V bogati mreži baročnih spomenikov, ki prepleta slovensko Štajersko, sodita na pomembno in posebno mesto župnijski cerkvi v Ponikvi in Slovenjem Gradcu. To pomembnost daje spomenikoma zlasti njuna notranja oprema, ki se v obeh cerkvah zliva v ubrani akord baročnega rezbarstva. Posebnost pa sta obe prižnici, objekta, ki po svojih izredno bogatih oblikah upravičeno vzbujata pozornost med našimi rezbarskimi umetninami XVIII. stoletja (sl. 222, 223).

Namen tega sestavka je, opozoriti na sorodnost med obema prižnicama, popraviti dosedanjo domnevo o avtorju ene izmed njiju, obenem pa k iskanju avtorstva prispevati nekaj novih misli.

Ako si odmislimo njen plastični okras, se prižnica v Ponikvi po svoji arhitekturni zasnovi ne oddaljuje od običajnega in pri nas najbolj priljubljenega tipa poznobaročne prižnice z razgibano streho, valjastim ali štiriogelnim balkonskim delom in z nogo, ki se zožuje proti tlom. Tako imamo tudi v Ponikvi balkon, ki je v tlorisu polkrožen, njegova ograja pa valjasta in ob spodnjem robu izbočena. Profilirani zgornji in spodnji pas ter v enakih presledkih ponavljajoči se pilastri spremljajo ograjo vzdolž oboda in strmo se dvigajočih stopnic. Noga prižnice se z rahlo konveksnokonkavno obliko, ki jo prekinja profiliran venec, izteka v prisekani stožec. Zgornji del prižnice se pričenja z usločeno steno, ujeto med dve masivni voluti, na katerih imaginarno počiva streha z valovito razgibanim in razčlenjenim ogredjem. Na strehi kipi kvišku paviljonska arhitektura, ki sloni na volutah in je pokrita s kupolo. Na vrhu te se še enkrat požene v višino laterna in izzveni v monogramu, obdanem z žarki.

To je kratek opis arhitekturnega dela ponikovske prižnice, tipa, ki bi mu, ako izvzamemo nekatere detajle in paviljon na strehi, mogli poiskati številne inačice širom domovine in tujine. V času okrog sredine in tja do 70. let XVIII. stoletja naletimo z večjimi ali manjšimi razlikami na tak arhitekturni tip pri mnogih prižnicah avstrijske Štajerske, pa tudi na našem domačem ozemlju. Podobno kakor srečujemo v istem času v oltarni arhitekturi največkrat oltarje z dvema ali s štirimi stebri, ki nosijo golšasto usločeno gredo, nad njo pa z volutami obdano atiko, najdemo tudi med našimi prižnicami določeno prevladujočo obliko.

Sl. 222. Ponikva, spodnji del prižnice



Sl. 223. Slovenj Gradec, župna cerkev, prižnica

Baročno, oziroma pozneje rokokojsko prižnico pa skoraj neizogibno spremlja bogat plastični okras. Ta prevzame v zapadnejših evropskih pokrajinah, zlasti na Bavarskem in Saškem, pred tem pa že ob koncu XVII. stoletja in v začetku XVIII. stoletja na Flamskem, povsem vodilno vlogo, tako da pogosto arhitekturno jedro prižnic pod obilico figur, vegetacij, draperij in oblakov bolj slutimo kot pa vidimo (n. pr. prižnice v Zwiefaltenu na Bavarskem, v dvorni cerkvi v Dresdenu, že prej pa flamske prižnice v sv. Guduli v Bruslju, v sv. Rombaudu v Mechelnu, v sv. Andreju v Mechelnu itd.).[1]

Tip poznobaročne prižnice, ki se v našem in sosednjem avstrijskem spomeniškem gradivu najpogosteje pojavlja in o katerem želimo še posebej govoriti v Ponikvi in Slovenjem Gradcu, je sicer daleč od omenjenih ustvaritev, ki jih označujejo iluzionistične, prav scensko zasnovane kompozicije in včasih kar svojstvena dinamika. Vendar pa spremlja tudi naš tip prižnice bogat figuralni in ornamentalni akcesorij, razmeščen običajno okoli balkona in na strehi. V štajerskem območju, ki ga v baroku umetnostno usmerja Gradec, je prav priljubljena prižnica s sedečimi figurami na spodnjem robu balkona. Ta način najdemo v raznih variantah seveda tudi drugod (Bavarska, Saška, Češka itd.). Redkejša pa je v naših krajih figuralna dekoracija noge prižnice. V nasprotju z južnonemškimi prižnicami, kjer se uveljavlja v poznem baroku in rokokoju okoli spodnjega dela tudi asimetrična razvrstitev figur, najdemo običajno v štajerskem tipu na tem mestu enakomerno razporejene figure, svobodnejša pa je samo strešna figuralna kompozicija.[2] Najpogosteje obdajajo pri nas balustrado figure štirih evangelistov (n. pr. Slovenj Gradec, Sv. Duh na Ostrem vrhu, Malečnik pri Mariboru, Dravograd) ali pa putti z znaki Vere, Upanja in Ljubezni (n. pr. Selnica pri Mariboru, Sv. Janž na Suhem vrhu nad Radljami, Cerkvenjak v Slov. gor.). Ponekod zavzemajo to mesto ženske figure (Sladka gora, Slov. Bistrica). Redkejše so figure štirih kontinentov (Studenci v Mariboru, Sv. Lovrenc na Pohorju) ali pa angelov z nebeškimi ključi in zapovednimi tablami (n. pr. Zg. Polskava, Svečina). Iste simbole, zlasti table, najdemo pogosto v rokah puttov ali angelov na strešnem robu, medtem ko zavzema osrednje in najvišje mesto na strehi večja figura. To more biti Dobri pastir, Zveličar, kak svetnik ali angel s trombo, križem itd. Drugod zavzemajo streho večje figuralne kompozicije, kot n. pr. Izročanje ključev (Studenci v Mariboru), sv. Trojica (Lovrenc na Poh.) in podobno. O dveh kompozicijah, ki sodita med naše najzanimivejše, bomo govorili posebej.

Simetrični razvrstitvi plastike na balustradi se podrejajo tudi reliefi in ornamentalni elementi, ki skoraj neizogibno obdajajo prižnice. Ikonografsko so si prizori precej sorodni, vendar z variantami. Najobičajnejši so: Bogati ribji lov, Dvanajstletni Jezus v templju, Izročanje ključev, Oznanenje na gori itd. Ornament je času ustrezajoča rocaille, ki se spleta v vitice in kartuše, v 70. letih pa se že umika klasicističnim značilnostim. Poznobaročni prižnici sledimo v dokaj enotnem konceptu še skozi vse XVIII. stoletje, v nekaterih primerih pa tudi še v XIX. stoletje. Sočasno z njo živi baročno pojmovana figura, ki pa se klasicizmom vse bolj umika, svoje vodilno mesto pa prepušča ornamentu.

Sl. 224. Ponikva, župna cerkev, prižnica

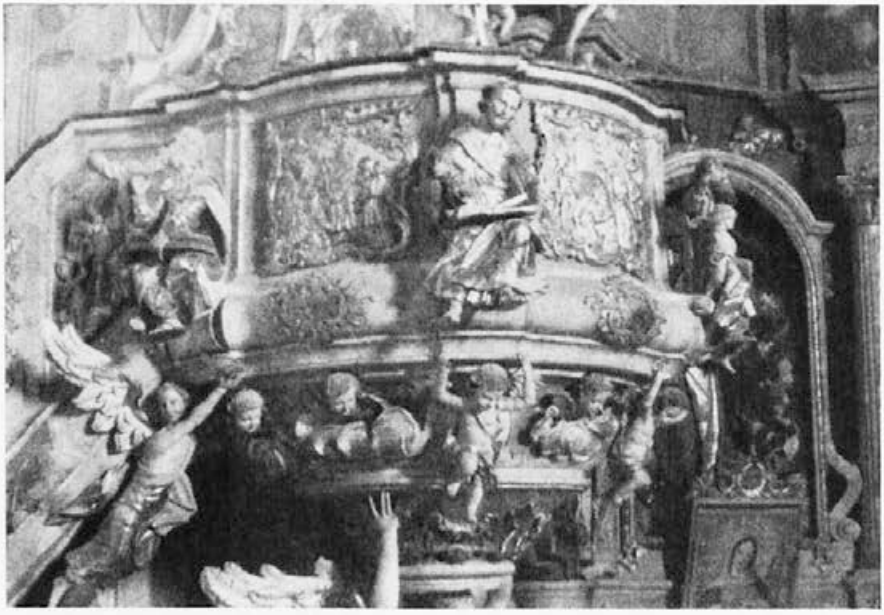
Navedli smo samo nekaj primerov z naših štajerskih prižnic 2. pol. XVIII. stoletja, sodobnic prižnice v Ponikvi, z namenom, da slikovito figuralno zamisel tega spomenika jasneje podčrtamo. Kiparski delež je na ponikovski prižnici kar precejšen, hkrati pa tudi dovolj izviren. Plastika se v pravem pomenu besede vzpenja od tal do stropa. Na tleh stoji na kamenitem podstavku angel-atlant v človeški velikosti, oblečen v haljo, razpeto na grudih in nad kolenom. Z obema rokama pridržuje spodnji del prižnice, ki ga obenem podpira z glavo. Zbor krilatih spremljevalcev, angelov, puttov in angelskih glavic pomaga ob vznožju balkona nositi težko breme. Na zaključnem stebru stopniščne balustrade uzremo na krogli manjšega angela v enakem oblačilu kot prejšnjega. Štirje evangelisti v plaščih, s knjigami in simboli sede na spodnjem robu balkona. Knjige jim počivajo na kolenih. Luka in Matej se ozirata zamaknjeno in s prosečo kretnjo navzor, Janez lista po knjigi, Marko zre v cerkveni prostor in s prstom kaže na besedilo v knjigi: »Sequentia Sancti Euangeli Secundi S. Marcum«. Razpelo prižnice pridržuje figura bradatega duhovnika v korni srajci in s štolo (Frančišek Ksaverij?), ki se kleče obrača navzdol in kaže na križ. Šest reliefov, obdanih z rokokojsko vitico, izpolnjuje ograjo stopnic in balkona. Po vrsti si slede prizori: Ezehijel govori kostem, ki oživljajo (Ez. 37/1—14), Smrt nespokorjenega grešnika, Angel varuh, Kristus govori množici, Izročanje ključev in Vstajenje od mrtvih. Steno prižnice zavzema, obkrožena z rocailleskim vencem, reliefna podoba v usločenem okviru: Mozes sprejema zapovedi. Dvoje puttov v poletu odgrinja s čopki ozaljšano zaveso, ki sili na dan izza prižnične stene. Na stropu baldahina je v sredini v vencu oblakov običajni golob - sv. Duh, angelske glavice pa oživljajo tudi notranjo stran draperije, ki obdaja baldahinski rob (sl. 224—227).

Ostrešje zavzema prizor z dvanajstletnim Jezusom v templju. Jezus sedi v kupolastem paviljonu na vzvišenem mestu, ob njem na levi stojita Jožef in Marija, za njim se na steni templja kopičijo oblaki. V polkrogu je pred arhitekturo razmeščenih pet sedečih pismoukov s knjigami na kolenih. S široko razprtimi očmi in iztegnjenimi rokami izražajo svoje začudenje nad nenavadnim otrokom in se obračajo v cerkveni prostor. Oblečeni so v različna fantastična oblačila in plašče, na glavah nosijo ogrinjala, klobuke in koničaste judovske čepice. Vaze in dva putta dopolnjujejo živahni prizor na strehi. Izredna kiparska vnema, ki jo izraža nič manj kot šestnajst figur v celi postavi, šest puttov, kopica angelskih glav ter sedem reliefov, je ustvarila v Ponikvi umetnino prav razkošne slikovitosti, ki bi ji s težavo poiskali enakovredno med domačimi spomeniki te vrste.

Ohranjeno gradivo v Ponikvi nam, žal, z ničemer ne osvetljuje obdobja 30. let XVIII. stoletja, ko so gradili novo cerkev. Konec XV. stol. so župnijo inkorporirali kapitlju v Novem mestu; ta je tudi imel v Ponikvi patronatske pravice do naših dni. Ustrezne zapiske o ponikovski cerkvi bi bilo zato morda vredno iskati v novomeških kapiteljskih arhivih, ki še čakajo na potrebno ureditveno delo.

Skušajmo se torej približati nastanku prižnice in njenemu mojstru po drugi poti! Časovna opredelitev ne predstavlja posebne težave, saj

govori zanjo dovolj stilnih znakov, da bi mogli prižnico s precejšnjo zanesljivostjo prisoditi v 60. leta XVIII. stoletja. Omeniti pa moramo tudi dve letnici, ki vzbudita pozornost v knjigi evangelista Marka: 1771 in 1890. O drugi smo si hitro na jasnem, če prelistamo župnijsko kroniko; tega leta so cerkveno opremo na novo zlatili in preslikali. Kaj bi torej pomenila prva letnica, če ne postavitev prižnice! V skrajnem primeru morda leto njenega zlatenja, kar pa najbrž ni sledilo s preveliko zamudo, tako da je delo po vsej verjetnosti nastalo okoli leta 1770.



Sl. 225. Ponikva, evangelisti na balustradi prižnice

Manj jasna je sled za mojstrom prižnice. Res postanemo v isti cerkvi pozorni tudi na plastiko velikega in dveh stranskih oltarjev, ki izkazujejo dokaj sorodne kiparske prijeme, vendar nam tudi to še ne pove dovolj. Na pomoč pa nam priskoči ikonografski moment. Ob znanem motivu s sedečimi evangelisti je težko spregledati objekt, ki se nam je po svoji markantni obliki prav gotovo močno vtisnil v spomin — prižnica v Slovenjem Gradcu. Ako nato primerjamo naprej, se nam razkrije med obema prižnicama množica presenetljivih sorodnosti, o katerih je vredno govoriti posebej (sl. 229, 230).

Arhitekturni koncept prižnice v Slovenjem Gradcu se nam razodeva z vsemi elementi prej omenjenega tipa naših poznobaročnih prižnic, h kateremu spada tudi ponikovska. Razen tega pa druži obe arhitekturi več značilnih detajlov. Srednji del slovenjegraške prižnice — balkon je sicer štirikotne tlorisne oblike, njegova balustrada pa se kaže s podobnimi sorodnostmi kot v Ponikvi. Skoraj povsem enaki sta si po svojem profilnem risu obe nogi prižnic. Vendar so to znaki, ki bi jih mogli

zaslediti tudi drugod. Značilnejša in redkejša je hrbtna stena prižnice, ki jo robita masivni voluti, posebno pa streha z valovitim profiliranim robom. Steni in strehi obeh prižnic sta si brez dvoma najbolj podobni: na stenah enako široka pasova rocaille, enako razčlenjeni strešni ogredji s povsem enakima čopastima draperijama, ki se nad usločenimi polji ujemata celo v številu zobcev.

Oglejmo si še figuralni okras slovenjegraške prižnice! Omenili smo že figure evangelistov. Ako se ustavimo ob vsaki posebej, opazimo, da nimamo sicer opraviti dvakrat z enakimi liki, vendar pa eni in drugi izražajo nenavadno soroden kiparski rokopis. Drugačni sta na primer figuri Janeza ali Marka. Ponikovski Janez spominja po obrazu in bradi na Kristusa, slovenjgraški je običajni brezbradi in dolgolasi mladenič, Marka iz Ponikve krasi polna valovita brada, slovenjegraški Marko pa odgovarja po tipu ponikovskemu Janezu. Tudi oblačila, drže in akcije svetnikov so različne: pri enih zasledimo jermenaste sandale, drugi so bosonogi, Janez iz Slovenjega Gradca drži v roki peresnik, v Ponikvi je brez njega itd. Drugačna je tudi razvrstitev evangelistovskih simbolov (sl. 225, 226, 228).

Težko pa je prezreti skupne znake v drobnem detajlu: pramenasto počesani lasje in brade, igra rok, n. pr. ponavljajoči se prst, položen med liste knjige (Janez v Ponikvi in Matej v Slovenjem Gradcu), nabiranje poševnih gub pod kolenom v smeri proti robu oblačila, sorodno zmerno vihranje plaščev in halj itd. Posebej bi še omenili simbole evangelistov, kjer najdemo na obeh mestih enako okorne živalske like s širokimi gobci. Brez pomena pa tudi niso značilne posodice-črnilniki, ki se pojavljajo obakrat v istih izbočenih oblikah. Končno še oba putta evangelista Mateja, kjer najdemo na postavah, ki sta različni v pozah, podobni frizuri in enaka prtiča okoli ledij. Slovenjegraško balustrado obdajajo reliefi s simboli Vere, Upanja in Ljubezni. Te tolmačijo frontalno postavljene ženske figure z atributi. Primerjava s Ponikvo je sedaj težja, saj so prizori tematsko različni in pri slednji živahneje ubrani. Zanimivi pa utegnejo biti razgibani okviri, ki se povsem ujemajo z okvirom ponikovskega stenskega reliefa. V Slovenjem Gradcu zavzema steno relief Dobrega pastirja brez okvira. Razpelo nosi tukaj angel.

Z vso domišljijo pa se je razživel kipar v Slovenjem Gradcu pri strešni kompoziciji. Sredi oblakov, od koder švigajo ognjeni zublji, drvi Elijev nebeški voz, ki ga v diru vlečeta dva vzpenjajoča se konja. Svetnik počiva na vozu, levico si pritiska na prsi, s pogledom pa je obrnjen v prostor. Dirjajočo vprego usmerja angel, ki se razpetih kril prikazuje na oblakih in drži za vajeti oba konja. Ves prizor je mnogo dinamičnejši od tempeljske scene v Ponikvi, v detajlih, n. pr. v draperiji (ponikovska Marija in slovenjegraški angel) pa se srečujemo z istimi stilnimi ugotovitvami kot pri prejšnji umetnini, kar nas opravičuje sklepati na neki skupni umetniški vir. K temu pa nas v zadostni meri privede tudi smela kompozicijska zamisel v celoti, ki je, kot že povedano, pri nas dovolj redka (sl. 223).

Po vsem tem je razumljivo, če v prvi vrsti mislimo na istega avtorja pri obeh prižnicah. Tudi določene razlike, ki smo jih zasledili, bi navse-

zadnje le izpričevale veščega mojstra, ki mu ob zadostni umetniški domišljiji pač ni bilo potrebno zvesto ponavljanje likov, ki jih je že enkrat upodobil. Kot drugo bi šele postavili možnost, da je pri eni od obeh prižnic potrebno iskati delo druge roke, učenca istega mojstra. Slednjo domnevo pa zlasti primerjava drobnih detajlov, z izjemo pri reliefih, skoraj povsem izpodbija.

Ako upoštevamo naše izsledke, bi smeli vprašanje o avtorstvu zastaviti takole: Kdo je mojster obeh del ali pa, kateremu kiparskemu krogu se deli vsaj najbolj približujeta. S tem pa moramo obravnavati

Sl. 226. Ponikva, evangelisti s prižnice

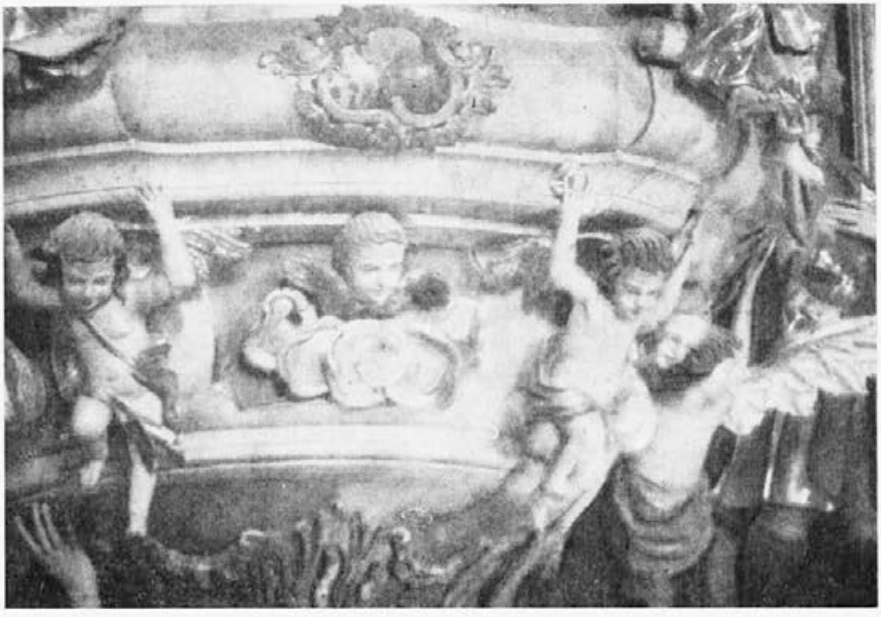
tudi kiparja, čigar ime je bilo doslej v zvezi s slovenjegraškim delom. To je graški kipar Filip Jakob Straub. Arhivski podatki danes, žal, niso dosegljivi. V stari kroniki zasledimo o prižnici le opombo, da je bogato baročno delo, ki je verjetno nastalo okoli leta 1764. ali morda nekoliko pozneje, kajti 21. avgusta 1763 je darovala Gertruda Pečovnik, kuharica pri Juriju Aristovniku, 50 flr za zlatenje te prižnice.[3] Straubovega imena kronika ne omenja. Po pripovedovanju naj bi spoznali to prižnico za Straubovo delo nekateri poznavalci njegovih graških ustvaritev. V strokovnem tisku je prvi postavil zvezo med Straubom in prižnico dr. Avguštin Stegenšek. V svojem poročilu Centralni komisiji leta 1912 omenja, da je v Slovenjem Gradcu potrebno očistiti veliki oltar in sneti neodgovarjajočo oljnato barvo s prižnice. Slednja je po njegovem mnenju nastala okrog leta 1760 in je morda delo Janeza Strauba iz Gradca.[4] Stegenšek pa je izrekel samo domnevo, ki je ni potrdil z arhivskim dokumentom. Tudi dr. Fr. Šijanec ni v svoji razpravi o slovenjegraških slikarjih Francu Mihaelu in Janezu Andreju Straussu omenil Strauba.

V opombah se je namreč dotaknil raznih drugih umetnikov, ki jih je zasledil pri prebiranju tamkajšnjega arhiva. Enako tudi ne omenja Strauba J. Soklič v donesku o slovenjegraških mojstrih.[5] V Thieme-Beckerjevem leksikonu umetnikov najdemo slovenjegraško prižnico med pripisanimi deli Filipa Jakoba Strauba. Časovno je označena z »okrog 1760«.[6] Tudi ta podatek pa utegne biti povzet po omenjenem Stegenškovem poročilu, le da so popravili ime avtorja v Filip Jakob. To nas ne bi čudilo, saj smo kot graškega kiparja Strauba doslej v resnici poznali le Filipa Jakoba.

Tu se mi zdi potrebno ponoviti nekaj znanih podatkov o rodbini Straubov. Janez Jurij Straub st. je živel in umrl leta 1730 v Wiesensteigu (Württemberg). Njegovi sinovi so delovali vsak v svojem mestu: Janez Baptist (1704—1784) v Münchenu, Filip Jakob (1706—1774) v Gradcu, Jožef (1712—1756) v Mariboru, Janez Jurij ml. (1723—1773) v Radgoni. Dela starejših dveh bratov smo že doslej dobro poznali, manj pa Jožefa in Janeza Jurija. Ob Stegenškovi opombi nastaja vprašanje, ali je pomotoma zapisal Janez Straub iz Gradca, pri tem pa mislil Filipa Jakoba, ali pa je dejansko pripisal prižnico Janezu Straubu. Ker poznamo dva brata s tem imenom, moramo pri tem vsekakor izključiti teritorialno in stilno oddaljenejšega Janeza Baptista in računati z Janezom Jurijem iz Radgone. V naslednjem bomo upoštevali obe možnosti avtorstva: Filip Jakob ali Janez Jurij Straub.

Oglejmo si najprej signirana in ugotovljena dela prvega kiparja. Filip Jakob Straub je eden najvidnejših graških baročnih kiparjev. Kot naslednik Janeza Jakoba Schoya se je uveljavil z vrsto sakralnih in profanih umetnin. Naj navedemo samo številne plastike v graških cerkvah pri Mariji Pomočnici, Usmiljenih bratih in v župnijski cerkvi, dalje v Ehrenhausenu, Birkfeldu, Admontu in drugod. Razen tega je delal za številne gradove. Ugotovljenim delom se pridružujejo še mnoga pripisana v Weizbergu, Stradenu, Fernitzu, Liebenauu itd.[7] Skratka množica del, ki jasno osvetljuje njegov kiparski profil in omogočuje prav tako jasno razločevanje njegovih del od umetnin brata Jožefa Strauba iz Maribora.[8]

V opusu Filipa Jakoba Strauba bi nas predvsem zanimale njegove prižnice, toda, žal, ni med ugotovljenimi deli nobene. Med štajerskimi prižnicami vzbudi sicer pozornost prižnica cerkve v Wildonu, ki je pred Jožefovimi reformami stala v cerkvi karmeličanov v Gradcu.[9] Pritegne nas njena zasnova: balustrada s sedečimi evangelisti, ki listajo po knjigah, in streha, vrh katere se v drznem vzponu podita dva konja z gorečim Elijevim vozom. Podrobnosti te zamisli pa so drugačne od našega primera (melikejša draperija, robustnejši obrazi itd.), a tudi med Straubu pripisanimi deli wildonske prižnice ne najdemo.[10] Prav tako nas ne zadovoljuje prižnica v Stradenu, ki so jo v novejšem času prišteli med kiparjevo delo. Zgodovinar dr. R. Kohlbach v Gradcu je pripisal F. J. Straubu še prižnico v Birkfeldu, ki je danes ni več. Ohranjena fotografija pa nas dovolj jasno opozori na sorodnosti s stradensko prižnico, nikakor pa ne s slovenjegraško. Obe avstrijski se od naše prižnice bistveno razlikujeta v celotnem konceptu in v obdelavi.



Sl. 227. Ponikva, del prižnice

Sl. 228. Slovenj Gradec, evangelisti na balustradi prižnice

Med najmarkantnejše like F. J. Strauba sodijo nedvomno njegovi angeli. Zlasti uspeli so kipi v cerkvi Marije Pomočnice v Gradcu in v Ehrenhausenu:[11] mladeniške figure v naravni velikosti, v vihrajočih oblačilih, ki telo dognane anatomije bolj odkrivajo kot pokrivajo, obrazi z velikimi očmi in izrazitimi potezami, ki nas nehote spomnijo »našega« Strauba, brata Jožefa iz Maribora. K temu vtisu pripomorejo še značilne kodraste in od vetra razpihane frizure ter široko razpeta krila z močnimi peresi. Vse naštete značilnosti bomo našli tudi v angelskih postavah velikega oltarja tako imenovane Italijanske cerkve v Gradcu.[12] Tudi to delo je Filipu Jakobu Straubu samo pripisano, enako kakor prižnica v Slovenjem Gradcu. Vendar bomo kaj kmalu mogli ugotoviti, da so med obemi deli precejšnje razlike in da se bomo po temeljitem ogledu izrekli za Strauba le v graškem primeru, ne pa ob naši prižnici. Isto bi veljalo seveda tudi za Ponikvo. Ako primerjamo avstrijsko gradivo s slovenjegraškim delom, vidimo, da nas naše angelske figure kmalu prepričajo o drugačnem kiparskem prijemu, kot smo ga spoznali v Gradcu. Res imajo krilatci v obeh primerih dokaj enake peroti, tudi razgaljena poprsja bi nekako sorodno učinkovala, ni pa mogoče prezreti razlike v obraznih potezah in umirjeno valujočih laseh. Posebej bi še poudarili drugovrstnost draperije, ki prav tako slabo soglaša z življenjem gub na ehrenhausenskih plastikah, ki so datirane okrog leta 1760, torej približno iz istega časa kot slovenjegraška prižnica.

Ako približamo sedaj Strauhovim angelom plastiko iz Ponikve, se moramo ustaviti ob angelu-atlantu. V celoti bi imela ta figura dovolj sorodnih potez s Straubovo plastiko: okroglo lice, velike oči, gracilna drža rok, razgaljene grudi in koleno, masivne perotnice in v dobršni meri tudi drobno gubanje oblačila. Navzlic temu pa bi, zlasti če pogledamo še ostale angele na tej prižnici, govorilo dovolj znakov tudi za drugega avtorja in bi naštete značilnosti ne presegale povprečja baročne tipike, ki je bila v določeni meri lastna pač vsem kiparjem tedanjega časa. Še bolj pa bi proti Straubu govorili tudi putti. Straubovi angelski otroci imajo značilna napeta lica in ude, gibljejo se v živahnih akcijah in poletih ter se od naših omenjenih puttov precej razlikujejo. Največ podobnosti imajo zopet le s putti brata Jožefa.

Tudi ostale figure z obeh naših prižnic ne ustrezajo Straubovim tipom. Njegove like označuje poleg dinamike in velikopotezne kiparske obdelave v splošnem rahel groteskni videz. Telesa so po večini kompaktna, rekli bi še izraziteje poznobaročna, obenem nekoliko robustna, posebno pa si zapomnimo obličja z značilnimi podrobnostmi, ki jih pri obeh naših prižnicah pogrešamo. Njune plastike imajo izrazitejši rokokojski pridih. Ako upoštevamo Straubu pripisano prižnico iz Birkfelda, nam njene sedeče figure razločno pokažejo razlike z našima v zamisli in detajlni izvedbi. Temu primeru moremo pridružiti še druge, n. pr. kipe z oltarja sv. Janeza Nepomuka župnijske cerkve v Gradcu ali pa z velikega oltarja italijanske cerkve v istem mestu.[13] Vselej nas primerjanje z našim spomeniškim gradivom še najprej pripelje k Jožefu Straubu, čeravno se pri tem zavedamo razlik med obema kiparjema, nikakor pa se nam ta dela ne ujemajo z obema prižnicama.

Ako preizkusimo sedaj drugo možnost v Stegenškovi opombi in imamo ime Janez Straub za pravilno, nas bo začudilo, zakaj ga omenja v Gradcu, ko pa je vendar bilo splošno znano, da je Janez Jurij živel v Radgoni. Danes ni več mogoče ugotoviti, ali je mariborski konservator Janezovo bivanje v Gradcu arhivsko zasledil ali ne, vsekakor

Sl. 229. Balustrada prižnice v Slovenj Gradcu

Sl. 230. Balustrada prižnice v Ponikvi

pa je pripis »iz Gradca« upravičen. Po izsledkih, ki mi jih je prijazno posredoval dr. R. Kohlbach, je sedaj Janezovo delovanje v Gradcu izpričano. V zapuščinskih aktih prve žene Filipa Jakoba Strauba, nekdanje Schoyeve vdove, najdemo leta 1751 med drugimi dediči tudi Janeza Jurija Strauba, kiparskega pomočnika, ki so mu morali izplačati zaostalo tedensko mezdo. Poznejši radgonski mojster je torej okrog leta 1751 delal

pri svojem bratu Filipu Jakobu. Izraz »iz Gradca« bi bil torej do neke mere pravilen. Kot znano se je leta 1753 Janez Jurij poročil v Radgoni, kjer je v glavnem tudi ustvarjal in umrl leta 1773, star petdeset let.[14]

Kljub temu, da bi torej bilo možno imeti Stegenškovo domnevo za osnovano, pa se nam vzbujajo upravičeni pomisleki. V svoji razpravi »Naši Marijini stebri« iz leta 1911 se je Stegenšek ustavil tudi pri Straubih. Omenja očeta Janeza Jurija st., dalje sinove Janeza Baptista, Filipa Jakoba in Jožefa (slednjega sicer imenuje Jurij, kar je tiskovna pomota, ker je iz nadaljnjega besedila razvidno, da misli Jožefa iz Maribora).[15] Zdi se, da Janeza Jurija ni poznal, saj omenja le tri sinove. Njegov podatek o Janezu Straubu je iz leta 1912. Ali je utegnil v tem letu izvedeti za Janeza Jurija in njegovo bivanje v Gradcu? Izključeno ni, zdi se nam pa malo verjetno, saj do danes nihče ni ničesar poročal o Janezovi graški dobi. In tudi v primeru, da je Stegenšek izvedel za tega kiparja, se mi zdi malo verjetno, da bi njegov opus, ki je še danes v splošnem slabo raziskan, v toliki meri poznal, da bi mogel izreči zanesljivo sodbo ob slovenjegraški prižnici. Pomanjkljivo poznavanje del Janeza Jurija Strauba nam, žal, ne omogoča stilnih primerjav. Na njegovo ime v našem doslej raziskanem baročnem kiparstvu še nismo naleteli. Ali pride torej Janez Jurij Straub v poštev kot mojster naših dveh prižnic? Časovno bi obe deli sovpadali z njegovo življenjsko dobo, ravnokar omenjeni razlogi pa ga kot avtorja bolj izključujejo kot pritegujejo. K domnevi o Straubu je Stegenška verjetno privedla navzočnost Schoyevega oltarja v slovenjegraški cerkvi; domneva pa je utegnila pozneje zaiti tudi v novejše arhivsko gradivo.

Iskati moramo torej drugega mojstra. Po tem, kar nam je uspelo doslej ugotoviti, pa se zdi, da je umetnost obeh naših prižnic zrasla na domačih tleh in ne v Gradcu. Kiparsko premoženje slovenjegraške okolice je, razen nekaterih del, še domala neraziskano. Že sedaj pa je mogoče povezati vrsto plastik, ki so nedvomno izšle iz skupne in najverjetneje Mersijeve slovenjegraške delavnice. Ni namen pričujočega sestavka obravnavati kiparsko delovanje Slovenjega Gradca, niti izpopolniti podobo o delu Janeza Jurija Mersija. Dela tega kiparja so raztresena po vsej Mislinjski dolini in še drugod. Kar poznamo doslej, predstavlja le del nedvomno obširnega kiparskega opusa, ob katerem se je vzorovala še delavnica. Vse to se nam kaže sedaj šele v obrisih; to nas pa opravičuje, ako ob naših primerjavah še ne izrekamo določnejše trditve. Vsekakor pa se ta dela, če upoštevamo raznovrstne poznejše preslikave, v mnogo večji meri kot Straubova približujejo kiparskemu obravnavanju obeh naših prižnic.

Gotovo je vredno opozoriti, da nahajamo tudi v ponikovski bližini in prav v isti cerkvi sorodno kiparsko hotenje kakor v Slovenjem Gradcu. Med deli obeh pokrajin so nedvomno razlike, vendar pa imajo ena in druga poleg splošnih baročnih in ikonografskih tudi več drobnih značilnosti, ki bi dale sklepati na maniro skupne šole v močnejši delavnici. Iz te pa je moglo iziti več kiparjev. Poleg prvenstvene domneve, da je bila pri obeh prižnicah udeležena ista roka, pa najdemo ob ponikovski umetnini prav z razmišljanjem o Mersiju tudi nekaj osnove za drugo

varianto o avtorju. Ne smemo spregledati, da izvira kiparjev rod iz bližnjega Rogatca in da sta poleg našega kiparja v rodbini rezbarila že oče Štefan in pozneje zlasti brat Anton. Tudi to delo pa še čaka na temeljito raziskavo. Čeprav se moramo zaenkrat zadovoljiti le z ugibanji, smo nemara vprašanje o avtorju prižnic v Ponikvi in Slovenjem Gradcu le postavili v novo luč. Določneje bo treba osvetliti delovanje Slovenjegradčanov, po drugi strani pa ne zasluži nič manjše pozornosti kiparski rod, ki je ustvarjal v Rogatcu in njegovi okolici.

OPOMBE

[1] W. Hege-Bartel, Barokkirchen in Altbayern und Schwaben, Berlin 1938, str. 29—31.
Albert Kuhn, Geschichte der Plastik II, Einsiedeln 1909, str. 768.
A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Potsdam 1929, str. 273.
Deutschland, Dome u. Kirchen, Frankfurt a/Main, 1953.
[2] S. Vrišer, Mariborski baročni kiparji, ZUZ IV, 1957, str. 71—130.
[3] Župnijska kronika v Slov. Gradcu.
[4] Mitteilungen der k. u. k. Zentral-Kommission, XI, 1912, str. 275.
[5] Dr. Fr. Šijanec, Franc Mihael in Janez Andrej Strauss, ZUZ IX, str. 131.
J. Soklič, Kipar Janez Jurij Mersi, ZUZ XVI, str. 75—84.
[6] Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1938. XXII, str. 167.
[7] ibid., str. 167.
[8] S. Vrišer, o. c.
[9] Dr. R. Kohlbach, Die barocken Kirchen von Graz, Graz 1951, str. 138.
[10] Thieme-Becker, o. c., str. 167.
[11] Dr. R. Kohlbach, o. c., str. 61.
[12] H. Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, str. 253, 269.
[13] ibid., str. 207.
[14] Slekovčev zapisek iz matične knjige (Drž. arhiv Maribor).
[15] A. Stegenšek, Naši Marijini stebri. Voditelj v bogoslovnih vedah. Maribor 1911, XIV/4, str. 333.

Résumé

DIE KANZELN IN PONIKVA UND SLOVENJ GRADEC

Unter den Barockdenkmälern der slowenischen Steiermark nimmt nach ihrem architektonischen und plastischen Konzept eine besondere Stellung die Kanzel der Pfarrkirche in Ponikva ein. Zweiundzwanzig Figuren, eine Schar von Engelsköpfen und mehrere Reliefs bilden ein ausserordentlich malerisches Kunstwerk. Über seine Entstehung fehlen jegliche Angaben. Die im Buche einer Evangelistenfigur eingetragene Jahrezahl 1771 kann jedoch, da sie dem Stil des Werkes enspricht, als das Entstehungsjahr der Kanzel betrachtet werden.

Durch ihre Bauform, besonders aber durch ihren plastischen Schmuck (Evangelistenfiguren) hat dieses Werk eine überraschende Ähnlichkeit mit der Kanzel der Pfarrkirche zu Slovenj Gradec (aus den 60-er Jahren des XVIII. Jahrhunderts). Der Vergleich der Details führt zur Feststellung, dass es sich in beiden Fällen wohl um denselben Künstler handeln dürfte. Das Mitwirken eines Schülers an einem der beiden Werke käme erst in zweiter Linie in Betracht. Nach

Dr. Stegenšek soll die slovenjgrader Kanzel ein Werk des Grazer Bildhauers Johann Straub aus der Zeit um 1760. sein. Hier entsteht die Frage, ob Stegenšek nur irrtümlich Johann Straub geschrieben hat, dabei aber Fillip Jakob Straub aus Graz meinte, oder hat er die Kanzel tatsächlich als ein Werk Johann Georgs Straubs betrachtet. Letzterer war bisher nur als Radkersburger Meister bekannt, neuere Entdeckungen konnten jedoch auch sein Wirken in Graz feststellen. Der Vergleich des slovenjgrader Werkes mit den gesicherten Arbeiten F. J. Straubs in Graz und Ehrenhausen schliesst diesen Meister als Autor unserer beiden Kanzeln vollkommen aus. Auch Johann Georg Straub kann nicht herangezogen werden, da ja sein Werk allem Anschein nach Stegenšek völlig unbekannt blieb.

Auf der Suche nach dem Meister beider Kanzeln wird man in der slovenjgrader Umgebung auf eine Reihe von Bildhauerarbeiten aufmerksam, die höchstwahrscheinlich aus einer gemeinsamen Werkstätte stammen und sich auch unseren Werken ziemlich nähern. Ausserdem ist ein verwandtes Bildhauerempfinden in der Nähe von Ponikva zu verzeichnen. In beiden Gruppen zeigen sich allerdings Unterschiede; gewisse Merkmale geben jedoch den Grund zur Vermutung einer stärkeren gemeinsamen Schule bezw. Werkstätte, der auch unser Meister angehören dürfte. Zur weiteren Untersuchung sollen sämtliche Werke der slovenjgrader Bildhauer der 2. Hälfte des XVIII. Jrh., einschliesslich J. G. Mersi (Mersi verbrachte seine Jugend in Rogatec, in der Nähe von Ponikva, auch sein Vater und Bruder waren Bildhauer, später lebte er in Slovenj Gradec) herangezogen werden. Von gleicher Bedeutung könnte aber auch eine Klarstellung des Bildhauerkreises in Rogatec und Umgebung sein.

PRIPOMBE O DOLNIČARJEVI »BIBLIOTHECA PUBLICA LABACENSIS«[1]

Fr. Ks. Lukman, Ljubljana

Knjigoveškega dela nič kaj prida vajena roka je trdo zvezala D.-jev spis, ki je shranjen v ljubljanski semeniški knjižnici in ima dva naslova: »Bibliotheca / Labacensis publica / Collegii Carolini Nobilium« na prvi strani in »Ectypon / Bibliothecae Publicae / Labacensis« na tretji strani.[2] Zvezek obsega 76 numeriranih listov[3] v velikosti 14 × 19 cm.

Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher von Thalberg), v Lj. r. 10 marca 1633 in u. 3. oktobra 1719, je pisal svoj Ectypon v zadnjem petletju svojega življenja. Letnica 1715 v naslovu na str. 3 ni v skladu s posvetitvijo spisa škofu Viljemu grofu Leslieju na str. 4—6, zakaj le-ta je zasedel ljubljanski škofovski sedež šele leta 1718. Avtor se je skril za psevdonim in pravi v naslovu na str. 3, da je spis prirejen »studio et opere Joannis Fortunati Mengini, Labacensis«.

Ves spis, ne samo 1. poglavje, je *zasnovan kot dialog*. Od 3. poglavja dalje vodi Agesilaus, prefekt v kolegiju, kjer je javna knjižnica nameščena, svojega gosta Lentula, izobraženega in vedoželjnega mladeniča iz Italije, po knjižnici, razkazujoč mu duhovne zaklade, v njej zbrane, in pripovedujoč mu o delih kranjskih znanstvenikov in umetnikov. Lentulus res le malo govori, marveč večinoma posluša, saj mu je domala vse novo, kar mu Agesilaus pravi; vendar pa večkrat porabi priložnost, da svojemu vodniku pritrdi ali izrazi svoje občudovanje ali da — kot na str. 110 pri Francu Albertu Pelzhoferju — pokaže, da mu ni popolnoma tuje, kar sliši. Tako je ohranjen vsaj videz dialoga. Spis se na str. 141 tudi dialogično takole konča: »Visis et lustratis a nobis hactenus deductis Lentulus prompto ac benigno animo cum admiratione omnia suscepit asserens: ‚Ingenue fateri debeo ea, quae in hac Bibliotheca mihi exhibita fuere, omnem meam conceptam expectationem, quamquam amplissimam, excedere.' Cui ego (Agesilaus): ‚Optarem ut, cum te avidum et discendi cupidum ac omnia sincera mente suscipere perspexerim, humanitati tuae correspondere potuissem. Novi vicissim non paucos dari nasutulos . . .« (stavek ni končan).

D.-jeva »Bibliotheca Labacensis publica« je pravzaprav *vodnik po knjižnici, kakršno si je avtor zamišljal v njenem zanjo določenem novem prostoru, v svetli*, visoki, zračni dvorani mogočnega poslopja ob Ljubljanici, po napisu na impozantnem Mislejevem portalu namenjenega »Virtutibus et Musis«. Po D.-jevi zamisli bi bila Bibliotheca Labacensis

publica ne samo *knjižnica v ožjem pomenu besede*, torej zbirka natisnjenih in z roko pisanih del kranjskih piscev in umetnikov, marveč hkrati *galerija* s portreti najimenitnejših predstavnikov raznih znanstvenih in umetnostnih panog. Portrete si je D. mislil deloma kot (doprsne) kipe (str. 20: statuae marmoreae), deloma kot slike (str. 89: podoba geografa Franca Stemberga je »coloribus expressa effigies«).

Vseh nekaj nad 190 mož, ki jih je sprejel v svoj spis, je D. razdelil na 21 *strokovnih skupin*. Dela posameznih skupin naj bi bila na policah združena v zaokrožene, med seboj ločene celote, na zunaj označene s portreti najpomembnejših predstavnikov. D. to jasno pove ob skupini filozofov na str. 80: »Imago ex ordine duodecima, philosophorum nationalium, *voluminibus huius classis praefigenda*, refert oris lineamenta Francisci Bernardi Fischer.«

Na str. 2 je sestavil D. *pregled, kako razporediti »effigies insignium virorum Carn*(ioliae) in Bibliotheca publica ponendorum in quacumque facultate et arte«. Na sredi (in medio) so trije ustanovitelji knjižnice — ustanovna listina je na str. 13—17 — škof Zigismund Krištof Herberstein, stolni prošt Jan. Krst. Prešeren na škofovi desni in stolni dekan Jan. Anton Dolničar, Gregorjev brat, na škofovi levi. Na Prešernovi strani se vrste skupine 1—10: (1) teologi, (2) kanonisti, (3) cerkveni govorniki, (4) asceti (= nabožni pisatelji), (5) historiki, (6) genealogi (D. piše povsod: geneologi), (7) pravniki, (8) zdravniki, (9) kemiki (= alkimisti), (10) filozofi;[4] na strani dekana Dolničarja stoje zapovrstjo skupine 11 do 21: (11) matematiki, (12) geografi, (13) astrologi (= astronomi), (14) geometri, (15) muziki, (16) gojitelji slikarstva,[5] (17) aritmetiki, (18) politiki, (19) govorniki in humanisti, (20) pesniki, (21) filologi. Tega reda se je D. v svojem spisu do kraja držal. Iz pripiskov na str. 136 in 137 je razvidno, da je imel na mislih celo telovadne (de artibus gymnicis) in športne pisce (de equestri arte, gladio et pugione contendere, vexillum tractare, hastili ludere, ligneo equuleo insilire), a ne navaja nobenega imena.

V načrtu na str. 2 je D. pri 13 skupinah pripisal ime glavnega predstavnika, ki bi njegov portret krasil knjižnično dvorano. Pravim knjižnično *dvorano*«, kajti »prophylaeum Bibliothecae, totum pene constructum« (str. 19) in »prophylaeum unicum hucusque perfectum« (str. 20) ni morda veža ali kak stranski prostor pred knjižnico, marveč je dvorana sama, kjer so shranjene knjige in so razstavljeni portreti.[6] Le-teh bi bilo po načrtu na str. 2 dva ducata, in sicer 3 ustanovitelji in 21 skupinskih predstavnikov, po besedilu spisa pa 23. Za predstavnika teologov, ki bi njegova podoba dobila mesto v galeriji, je D. na str. 2 določil Schönlebna, v spisu samem na str. 20 pa Prešerna, tako da bi bil le-ta v galeriji kot soustanovitelj knjižnice in predstavnik teologov. S tem bi se število portretov zmanjšalo za enega na 23. Schönlebna je D. na str. 50 postavil na prvo mesto med zgodovinarji. Jan. Vajk. Valvasor, na str. 2 na prvem mestu med historiki, se je moral na str. 54 — Schönlebnova bio- in bibliografija obsega štiri strani (50—53) — umakniti na drugo mesto in je s tem izgubil pravico do portreta v galeriji.

Dasi D. za slovenske stvari sicer ni kazal zanimanja, je vendar v Ectyponu *pri petih pisateljih vestno vknjižil, da so objavili slovenske spise.* O škofu Hrenu pravi, da je izdal »Evangelia, idiomati slavonico donata« (str. 35). Med Schönlebnovimi deli navaja »Evangelia slavonicae linguae restituta« (str. 52). Čandek je objavil »Chatechismum et evangelia per annum slavonicae linguae abs se donatae (!)« (str. 40). Med spisi Matije Kastelca je označil tri slovenske: »Simplex translatio sacrorum Bibliorum Veteris et Novi testamenti; Thomas a Kempis in vernaculam slavonicam linguam translatus; Dictionarium latino-slavonicum«. Druge Kastelčeve spise navaja le s polatinjenim naslovom brez pripombe, da so pisani v slovenščini (str. 45, 46). Kapucina p. Hipolita imenuje kot izdajatelja dveh slovenskih del: »Thomas de Kempis slavonicae linguae donatus« in »Dictionarium nobilissimae linguae slavonicae« (str. 117).

D.-jev Ectypon naj bi bil gotovo kdaj prišel v javnost; ostal pa je *nedovršen.* Treba bi bilo še nemalo dela, preden bi bil goden za tisk. Nobeno od poglavij, ki pripovedujejo o posameznih skupinah kulturnih delavcev, ni bilo do kraja izdelano. V vsakem poglavju eden, morda dva, redko trije za Ectypon prikrojeni ter skrbno spisani življenjepisi, nato nekaj imen z manj skrbno, včasi s prav površno zapisanimi bio- in bibliografskimi pripombami, nekajkrat še kako ime brez sleherne pripombe — to je vse. Skrbno oblikovani in tudi čedno spisani so pa prehodi od skupine do skupine; v njih se D. izogiblje dolgočasne enoličnosti. Vodeč Lentula od skupine nabožnih pisateljev (ascetov) k skupini zgodovinarjev, mu Agesilaus pravi: »Hi, quos hucusque recensuimus, divina ac sacra tractarunt. Nunc historici, qui gesta et actitata monumentis consignarunt et ab oblivione vindicarunt, inspiciendi erunt, qui te, Lentule, fors magis delectabunt« (str. 43). Prehajajoč od zgodovinarjev k rodoslovcem, pripominja Agesilaus: »Nunc tempus monet, Lentule, ut eorum inspiciamus monumenta, qui aviti sanguinis propagines pertinaci labore ab oblivione vindicarunt.« Genealoška raziskavanja ima D. za posebno težavna, ko o Jan. Gotardu Lukančiču piše: »qui in geneographico studio, quo in re litteraria nil laboriosius, exceluit, magnam is in conquirendis antiquis documentis industriam, in discernendis solertiam et combinandis cautelam adhibuit« (str. 58). Prehod od genealogov k juristom se glasi: »Nunc ad facultatem iuridicam incidimus, ubi viri, in hac classe clari, ad eorum nunquam emmorituram famam memorabuntur« (str. 63). Od zdravnikov h kemikom ni prehoda; prehajajoč od kemikov k filozofom pa pravi Agesilaus: »Proximum his locum merentur philosophi, qui scientias naturales ex visceribus causae scrutantur et experimentis comprobare nituntur« (str. 79). Od filozofov k matematikom, od le-teh h geografom, od tod k astrologom vede Agesilaus svojega gosta brez sleherne pripombe, pač pa mu, stopajoč h glasbenikom, reče: »Hi, quos paululum ante recensui, mentis plurimum operationes tractarunt. Nunc vero varietas delectat. Eos, qui res animum refocilantes tractarunt, musicam videlicet cultivaverunt, invisere fert animus« (str. 93). Bodi teh primerov dovolj.

Prehodi in povezave med posameznimi skupinami spadajo k prvotnemu osnutku knjige. D. jih je v svojem zvezku razmestil toliko vsaksebi, kolikor je menil, da bodo obsegala posamezna poglavja njegove bodoče knjige. In tako je prišlo, da je kakemu poglavju dodelil skoraj premalo prostora, drugemu pa preveč, in da so potem ostale cele strani prazne.

Pisava lastnih imen je precej samovoljna. Poleg Skerpina srečaš Scherpina (str. 36, 48, 126); Čandek je Tsandek (str. 40); Hrenov — po D.-ju Crönov — ujec Žitnik je Sitnigk (str. 81) in Sittnik (str. 134).

Poleg vezanega rokopisa je ohranjenih *nekaj listov enakega formata* in *nekaj manjših lističev* z beležkami za Ectypon. Od imen, ondi zapisanih, jih v rokopisnem zvezku zaman iščeš kakih 15, med njimi taka, ki bi vsekakor sodila v delo, kakršno je D.-jevo.

Izmed *protestantskih piscev* sta v vrsti kranjskih literatov Würtemberžan Krištof Spindler in Štajerec Adam Bohorič, oba kot humanista (str. 115). Oba sta kajpada delovala v Ljubljani.

V. Steska pravi v Izvestjih X, 135 in 136, da je D. svoj spis razdelil na *tri poglavja*. Na videz ima Steska prav, kajti na str. 20, kjer začne opisovati strokovne skupine, je D. zapisal »Caput 3« in ni štetja poglavij nadaljeval. Toda ne gre prezreti, da je na str. 134 odstavek o filologih označil za »cap. 24«. Na str. 143 in 144 pa je sestavil pregled poglavij (series capitum) in štel vse strokovne skupine za posebna poglavja. Ko bi bil Ectypon izšel kot knjiga, ni dvoma, da bi bil D. to razdelitev in tako štetje poglavij ohranil.

Imena mož, ki jih je D. razporedil po strokovnih skupinah, je V. Steska z bio- in bibliografskimi podatki vred objavil, toda v abecednem redu. S tem je zabrisal *strukturo* D.-jevega dela. Ne bo nezanimivo pogledati, kako je D. svoje izbrance razdelil na skupine, kako jih je razporedil v skupinah samih in kam je štel take, ki so delali na raznih poljih. Načelno je imenoval vsakega samo v eni skupini. O mnogostranskem proštu Prešernu piše na str. 22: »Tractatus hi, ut legisti, Lentule, non omnes ad sacram theologiam spectant, eos tamen, uti hic, sic in aliis, quidquid quisque edidit aut scriptis reliquit coniunctim (= skupaj, neločeno) subiungere volui, ne legenti fastidium pariam, si quemlibet ingenii partum ad suum titulum reponerem.« Vendar se je D. temu svojemu načelu tudi kdaj izneveril, ko je n. pr. jezuita Petra Sterglerja navedel med teologi (str. 28) in med humanisti (str. 114) ali avguštinca Avguština Kertha med teologi (str. 30) in filozofi (str. 81).

Naj sledi tukaj D.-jeva razvrstitev pisateljev po strokovnih skupinah. Opombe opozarjajo na tiste, ki so o njih že članki v prvih dveh knjigah Slov. biografskega leksikona. Pisava lastnih imen z vsemi nedoslednostmi je D.-jeva.

(1) **Theologi** (pp. 20—31)

Joannes Bapta Preschern;[7] Johannes Antonius Thalbergius; Michael Mikez;[8] Georgius Slatkoina; Leonardus Bageus S. J.; Laurentius Sengsenschmidt S. J.; Antonius Lazari O. S. Fr. Ref.;[9] Petrus Sterglerus S. J.; Simon Karchne S. J.;[10] Matthias Bernardus Pekel; Jacobus Hoffstetter O. S. Fr. Ref.;[11] Carolus Enders S. J.; Fulgentius Kerth O. S. Aug.; Augustinus Canzar O. S. Aug.

(2) **Canonistae** (pp. 32—37)

Thomas Crön;[12] Casparus Wobek; Philippus Terpin; Andreas Cralius; Joannes Jacobus Schilling; Franciscus Bernardus Piscon; Philippus Hoffstetter S. J.;[13] Augustinus Labac. O. Cap.; Joannes Bapta Skerpin S. J.; Joannes Kappus S. J.;[14] Fridericus Josephus Garzaroli de Garzarolshoffen; Josephus a Rudolphi; Josephus Kladrer.

(3) **Sacri oratores** (pp. 38—44)

Balthasarus Radlitsch; Joannes Raphael Cobenzel S. J.;[15] Fridericus Jellentschitsch S. J.;[16] Andreas Clementschitsch;[17] Joannes Tsandek S. J.;[18] Matthias Paradisichz S. J.; Thomas Reutlinganus; Carolus Joseph Apfaltrer L. B.; Didacus Thori O. S. Fr. Ref.; Aloysius Valuasor O. S. Fr. Ref.; Reginaldus Labac. O. Cap.; Mathias Schoss; Aloysius Labac. O. Cap.; Adeodatus Bernasch O. S. Aug.

(4) **Ascetae** (pp. 45—49)

Mathias Casteliz;[19] Georgius Wetstein; Rudolphus Coraduzius; Laurentius Cappus S. J.; Marcus Doliner; Joannes Bapta Scherpin; Georgius Thomez; Georgius Praunsberger;[20] Georgius Latomus; Rochus Labac. O. Cap.

(5) **Historici** (pp. 50—57)

Joannes Ludovicus Schönlebius; Joannes Weichardus Valuasorius; Samuel Budina;[21] Franciscus Glauinich;[22] Martinus Bautscher S. J.;[22] Antonius Abich; Paulus Puzl O. Cist.;[23] Sebastianus Godefridus Widerker a Widerspach L. B.; Joannes Gregorius Thalbergius.

(6) **Geneologici** (pp. 58—60)

Joannes Gotthardus Lucantschitius;[24] Franciscus Erasmus ab Hochenwart;[25] Adamus Mathaeus de Schukouiz.

(7) **Iuristae** (pp. 64—69)

Joannes Stephanus Floriantschitsch de Grienfeld;[26] Martinus Pegius;[27] Joannes Putschar;[28] Georgius Wohiniz; Simon Kimouizius; Joannes Daniel Erberus;[29] Gabriel Lukantschitsch;[30] Joannes Josephus Wallersberg; Utschar; Vermati; Matthias Ferfilla (Fervilla),[31] Georgius Weinzerle.

(8) **Medici** (pp. 72—77)

David Verbezius; Alexander Verbezius; Joannes Bapta Ganserus;[32] Paulus Qualiza;[33] Marcus Gerbezius;[34] Joannes Andreas Coppinius;[35] Joannes Bapta Petermanus;[36] Augustinus Bosio;[37] Andreas Vidmajerus; Antonius Loigk;[38] Joannes Gasperus Corusi;[39] Georgius Sigismundus Pogatschnig.[40]

(9) **Chimici** (pp. 78—79)

Conradus L. B. a Ruessenstein; Sebastianus a Rechbeg; Joannes Fridericus Rain; Petrus Catinus; Jacobus Ignatius Seitter; Joannes Bapta Petermanus.[41]

(10) **Philosophi** (pp. 80—85)

Franciscus Bernardus Fischer;[42] Wolffg. Weich. com. a Gallenberg; Casparus Sitnigk; Alexius Strauss; Fulgentius Kerth; Josephus Kupfersin; Clemens Koppitz; Eugenius Gottscheuer O. S. Fr. Ref.; Georgius Freuseisen O. Cist.; Franciscus Corusi O. S. Pauli Erem.; Bernardus Fischer (drugič); Casparus Sojer; Adamus Stör;[43] Lucas Madren; Franciscus Xav. Rhode O. Cist.

(11) **Mathematici** (pp. 86—88)

Leopoldus Ludovicus ab Hochenwarth; Andreas Kobauius S. J.;[44] Gregorius Bencho S. J.; Joannes Dismas Floriantschitsch;[45] Laurentius Daniel a Wolbiz; Joannes Josephus Locatelli.

(12) **Geographi** (p. 89)

Franciscus Antonius a Stemberg; Weichardus Ferdinandus com. Barbo; Andreas Bognar; Casparus Storseg.

(13) **Astrologi** (p. 90)

Joannes Göss; Joannes Georgius Gotscheer.[46]

(14) **Geometrae** (pp. 91—93)

Franciscus Bernardus Taufffrer L. B.; Joannes Michael a Cumberg; Marcus Blaschiz; Carolus Josephus Wisenthal; Andreas Lautter.

(15) **Musici** (pp. 94—99)

Joannes Bertholdus Höfferius;[47] Dolar;[48] Joannes Jacobus Labasser de Laubenburg; Joannes Casparus Goschel; Joannes Andreas Mugerle ab Edlheimb; Michael Omersa;[49] Joannes Bapta Polz; Wolffgangus Conradus Andreas a Siberau; Jacobus Fortunatus Gotscheer; Georgius Blatnig.

(16) **Picturae, Sculpturae et Architecturae cultores** (pp. 100—105)

Georgius Adamus L. B. a Grimbschiz;[50] Joannes Josephus a Zergolern; Alexius Sigismundus Tolius (= Thalnitscher a Thalberg); Franciscus Remb; Adamus Sontar; Joannes Koch;[51] Krail; Joannes Lipez;[52] Petrus Beslej;[53] Mathias Greisher.[54]

(17) **Arithmetici** (pp. 106—109)

Sebastianus a Raigersfeld; Antonius Josephus Zergolius; Antonius Zacharias Waltreich; Laurentius a Wolbiz; Joannes Georgius Wagner; Joannes Jacobus Karner.[55]

(18) **Politici** (pp. 110—113)

Franciscus Albertus Pelzhouerus L. B. de Schönau;[56] Sigismundus L. B. ab Herberstein;[57] Joannes Daniel L. B. a Gallenfels; Joannes Fridericus Raab a Rauenheimb; Fridericus Christophorus Wogathej.

(19) **Oratores et humaniorum litterarum scriptores** (pp. 114—119)

Franciscus Copinius S. J.; Petrus Sterglerus S. J.; Joannes Leberius S. J.;[58] Christophorus Spindler; Adamus Bohoriz;[59] Urbanus Caualier; Joannes Michael Arch; Worentz; Hipolitus Rudolfswertensis Cap.;[60] Jordanus Rakouitsch O. S. Aug.; Laurentius Zhizius.

(20) **Poetae** (pp. 122—127)

Joannes Rudolphus Coraduzius L. B.;[61] Josephus Selenitsch S. J.; Jodocus Jacobus comes a Gallenberg; Georgius Sigismundus L. B. ab Hallerstein;[62] Joannes Crenner; Georgius Andreas Gallenfels;[63] Josephus Pogatschnig S. J.;[64] Joannes Paulus Callin; Georgius a Wernegg L. B.; Josephus a Mesterle; Isaac Piscator; Joannes Bapta Petschnigg; Scherpin O. S. Fr. Ref.; Joannes Bapta Sternischer; Georgius Vehouicius.

(21) **Philologici** (pp. 131—138)

Joannes Andreas Coppinius;[65] Franciscus Wilhelmus Zergolius; Wolffg. Herbardus comes a Lamberg; Maximilianus Leopoldus Rasp; Joannes Carolus Valuasor; Marcus Josephus Perizhoffius;[66] Casparus Freudenschus; Casparus Sittnik;[67] Franciscus Adamus L. B. a Liechtenthurn; Jodocus Ferdinandus L. B. a Gussitsch;[68] Adamus Sontner; Carolus Josephus Kappus a Pichelstein;[69] Franciscus Antonius L. B. a Posarel; Joannes Josepuhs Dinzl; Papler.

OPOMBE

[1] V. Steska je v Izvestjih Muzejskega društva za Kranjska X (1900), 134 do 140, 145 do 170 na kratko opisal D.-jevo delo in podal abecedni seznam mož, ki jih je D. sprejel v svojo biblioteko. Tukaj nekaj podrobnosti, ki jih Steska ni omenil, ki so pa za D.-jev spis značilne.

[2] Na str. 57 je D. med svojimi deli na zadnjem mestu navedel tudi »Ectypon Bibliothecae publicae Labacensis«, toda prečrtal besedo »Ectypon« in oba znaka za »ae« tako, da so kot naslov ostale besede »Biblitheca publica Labacensis«.

[3] S svinčnikom pripisana paginacija je nova, nov tudi abecedni seznam pisateljev, navedenih v spisu (str. 145—149).

[4] Filozofi so torej 10. skupina. Temu ne nasprotuje prej navedeno mesto, kjer pravi D., da je podoba kanonika Fischerja, reprezentanta filozofov, »dvanajsta po vrsti« (ex ordine duodecima). Dvanajsta je, če štejemo škofovo za prvo.

[5] Kasneje v spisu pravi D. natančneje: gojitelji slikarstva, kiparstva in stavbarstva.

[6] Propylaeum (D. piše dosledno pro*ph*ylaeum) je pravzaprav prostor pred dvermi, veža. Pravi »prophylaeum« dobiva knjižnica prav sedaj po načrtih arh. A. Bitenca.

[7] SBL II, 564—566. — [8] SBL II, 114—115. — [9] SBL I, 628—629. — [10] SBL I, 421. — [11] SBL I, 329. — [12] SBL I, 344—351. — [13] SBL I, 330. — [14] SBL I, 426. — [15] SBL I, 83. — [16] SBL I, 396. — [17] SBL I, 401. — [18] SBL I, 89. — [19] SBL I, 431—432. — [20] SBL II, 476. — [21] SBL I, 63—64. — [22] SBL I, 28. — [23] SBL II, 608—609. — [24] SBL I, 685. — [25] SBL I, 331. — [26] SBL I, 183. — [27] SBL II, 281—292. [28] SBL II, 593. — [29] SBL I, 162. Janez Danijel Erberg. — [30] SBL I, 685. — [31] SBL I, 175. — [32] SBL I, 235. — [33] SBL II, 610—611. — [34] SBL I, 245—247. — [35] SBL I, 84. — [36] SBL II, 323. — [37] SBL I, 55. — [38] SBL I, 679. — [39] SBL I, 85. — [40] SBL II, 410—411.

[41] Naveden že med zdravniki. SBL II, 323.

[42] SBL I, 180.

[43] Na str. 85 pisano, kot da je brati Stoïn, na enem od priloženih listov pa razločno Stör.

[44] SBL I, 475—476. — [45] SBL I, 182—183. — [46] SBL I, 235—236. — [47] SBL I, 327.

[48] SBL I, 139. Pred imenom Dolar je D. naredil tri pike, znamenje, da mu krstno ime ni bilo znano in da Valvasorjevega N. (= nomen) pri Dolarju ni imel za okrajšavo imena Nikolaj kakor kasneje Pohlin in drugi. Dr. Drag. Cvetko je po Historia collegii Labacensis I ugotovil, da je bilo Dolarjevo krstno ime Janez Krstnik.

[49] SBL II, 225. — [50] SBL I, 261. — [51] SBL I, 481. — [52] SBL I, 673. — [53] SBL I, 35. — [54] SBL I, 260. — [55] SBL I, 421. — [56] SBL II, 293. — [57] SBL I, 313—314. — [58] SBL I, 661. — [59] SBL I, 49—52. — [60] SBL I, 321—323. — [61] SBL I, 84. — [62] SBL I, 290. — [63] SBL I, 202. — [64] SBL II, 409. — [65] SBL I, 84. — [66] SBL II, 307. — [67] Identičen s filozofom Sitnigkom. — [68] SBL I, 276. — [69] SBL I, 427.

Résumé

BEMERKUNGEN ÜBER THALNITSCHERS »BIBLIOTHECA LAB. PUBLICA«

Im Jahre 1701 gründeten Bischof Sigismund Cristoph Herberstein, Domprost Johannes Prešeren und Domdechant Johann Anton Dolničar (Thalnitscher von Thalberg) eine öffentliche Bibliothek (Stiftungsurkunde vom 30. Mai), welche nach Erbauung des Collegium Carolinum, des heutigen Priesterseminars, im Erdgeschosse des Neubaues untergebracht wurde. Johann Gregor Thalnitscher (1655—1719), Bruder des Domdechants, Mitglied der heimischen Academia operosorum und mehrerer italienischer Akademien, schrieb in seinem letzten Lebenslustrum einen Führer durch die öffentliche Bibliothek, wie er sich selbe in seiner Begeisterung für die Leistungen seiner krainischen Landsleute auf verschiedenen Gebieten der Wissenschaft und Kunst ausmalte. Nach seiner Vorstellung wäre die Bibliothek nicht nur eine Sammlung gedruckter und handschriftlicher Werke krainischer Autoren, sondern zugleich eine Galerie von Porträtbüsten oder-gemälden der hervorragendsten Vertreter von 21 Wissens- und Kunstzweigen (Theologen; Kanonisten; geistliche Redner; Aszeten; Historiker; Genealogen; Juristen; Mediziner; Chemiker; Philosophen; Mathematiker; Geographen; Astrologen; Geometer; Musiker; Maler, Bildhauer und Architekten; Arithmetiker; Politiker; Redner und Humanisten; Dichter; Philologen). Die Schrift ist in Dialogform abgefasst: Agesilaus, Präfekt im Collegium Carolinum, führt seinen Gast Lentulus, einen wissensdurstigen Jüngling aus Italien, durch die Bibliothek von Fachgruppe zu Fachgruppe und unterrichtet ihn über Leben und Schaffen der einzelnen Autoren, deren Gesamtzahl sich auf 190 beläuft. So ist aus dem Führer durch die Bibliothek ein zwar unvollständiger, doch nicht wertloser Abriss kultureller Bestrebungen in Ljubljana im 16. und 17. Jahrhundert geworden. Das Schrifttum der slowenischen Protestanten im 16. Jahrhundert hat D. gänzlich übergangen, bei fünf Autoren aus der Zeit der Rekatholisierung aber vermerkt, sie hätten auch slowenische Schriften verfasst. Den Schluss obiger Bemerkungen über D.-s Schrift bildet ein Verzeichnis der behandelten Autoren in D.-s Anordnung nach Fachgruppen. D.-s Werk, betitelt »Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini Nobilium« und »Ectypon Bibliothecae Publicae Labacensis«, ursprünglich wohl zur Veröffentlichung bestimmt, blieb unvollendet. Das handschriftlische Exemplar befindet sich in der Bibliothek des Priesterseminars in Ljubljana, der Nachfolgerin der Bibliotheca Labacensis publica.

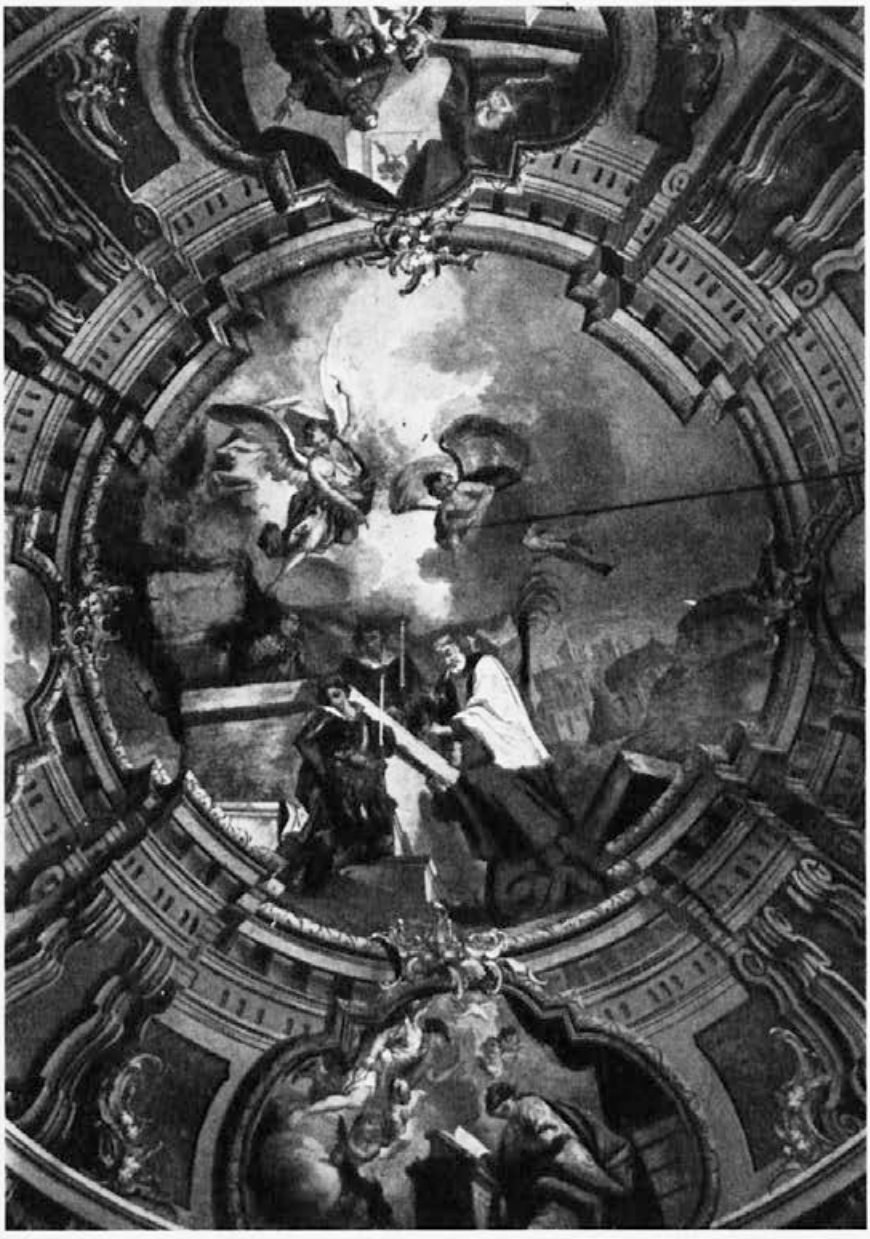
ANTON LERCHINGER

Anica Cevc, Ljubljana

Ko je Narodna galerija leta 1951 priredila razstavo del našega baročnega slikarja Fortunata Berganta, je ta v svojem okviru zbrala vse do tedaj znane in dostopne slike, ki so jih starejši raziskovalci pripisali Bergantu, torej tudi dela, pri katerih je bilo Bergantovo avtorstvo dvomljivo. Ker je bil rok za postavitev razstave in natis kataloga kratek, smo se do pravega študija zbranega gradiva dokopali šele *med* razstavo. Tako se nam Bergant ni razkril samo kot eden naših najosebnejših in najmočnejših barokistov, ampak so se nam pokazale tudi številne nove perspektive njegovega razvoja, vplivov, predlog itd., ki nas silijo, da vedno bolj odmikamo oči od Benetk in na moč hipotetične Francije ter mu iščemo sorodnosti na sosednjem Štajerskem in v srednjeevropskih deželah. Bergant je po svojem razpoloženju bolj severnjaško ekspresivno kot mediteransko čustveno razpoložen. Že dosedanja obogatitev Bergantovega opusa nam kaže tega mojstra močneje povezanega s štajerskim umetnostnim prostorom tako v njegovem lastnem razvoju kot v odsevu njegovih vplivov, ki rahljajo osrednji pomen kranjskega baročnega kroga.

Tako so bile na razstavi razstavljene tudi tri slike iz Žalca:[1] dve iz župne cerkve — sv. Lenart (št. kat. 51) in Sočutna (št. kat. 52) v originalu — ter tretja — sv. Anton Padovanski (št. kat. 23) iz pokopališke cerkve v fotografiji; za te se mi je že med razstavo utrdilo prepričanje, da niso Bergantovo delo. Do istega rezultata je prišel tudi prof. Stelè, ki mu je študij Bergantove razstave dozorel v zelo interesantno morfološko razpravo o Bergantovem slikarskem stilu.[2] V tej študiji je mojstra žalskih slik z dobro slutnjo vključil v slikarski krog, v katerem se križata graška in »zagorsko-pavlinska« smer.

Prav te slike pa so tudi mene vzpodbujale, da sem skušala njih avtorja podrobneje zajeti — nekega doslej še ne določno opredeljenega in po imenu še neznanega štajerskega slikarja, ki ga starejša literatura sicer sluti, toda postavlja v tako različne zveze, da se je njegov ostrejši obris vedno izmikal. Zato sem se odločila, da za jubilejni zbornik svojega profesorja, dr. Fr. Stelèta, podam kratko skico nekaterih ugotovitev prav o tem slikarju, čigar podoba se je že njemu samemu kot prvemu nakazala v vsej bogati kompleksnosti.



Sl. 231. Anton Lerchinger, Freske v cerkvi na Trškem vrhu

Foto: Arhiv za likovne umj. JAZU

Sl. 232. Anton Lerchinger, Freske na oboku prezbiterija župne cerkve v Petrovčah

Foto: Zavod za varstvo spomenikov LRS

Pri obravnavanju našega baročnega slikarstva 18. stol. je poudaril prof. Stelè[3] poleg štirih na Kranjskem delujočih barokistov: Lotarinžana Valentina Metzingerja, Franca Jelovška, po poreklu Štajerca, Fortunata Berganta in Antona Cebeja iz Ajdovščine še slovenjegraško delavnico Franca Mihaela Straussa in njegovega sina in učenca Janeza Andreja Straussa, dejavnost Comaska Giulia Quaglia na Kranjskem in Primor-

skem, na Štajerskem pa na Gradec oprto smer iluzijonističnega slikarstva ter iluzijonistično smer, ki se je razvila v 1. pol. 18. stol. v okrilju pavlinskega reda v severozahodnih delih Hrvatske. V problematiki, ki jo želi zajeti tale spis, sta pomembni predvsem zadnji dve struji. V prvo je prof. Stelè zajel slikarije v brežiškem gradu, slikarstvo Fr. Ignacija Josipa Flurerja, Johanna Christiana Vogla, Philippa Carla Laubmanna, Adama Mölka in na koncu že s klasicističnim prizvokom Matija Schifferja. Poleg teh pa omenja skupino anonimnih slikarjev, katerih dela, v prvi vrsti freske, srečamo pri Sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah, v Kamnici pri Mariboru, na Gradu nad Slovenj Gradcem, v Petrovčah, v Galiciji — z dvomom ob imenu Schifferl! —, v kapeli gradu Novo Celje in drugod. Kakor bomo še videli, je dr. Stelè tu prvič pravilno povezal nekatera dela našega slikarja, čeprav še vedno v anonimnem okviru. Pavlinski smeri, ki ji je glavni predstavnik Tirolec Ivan Ranger in je imela svoj sedež v Lepoglavi, pa je pripisal freske v prezbiteriju v Olimju, v župni cerkvi v Rogatcu, v cerkvi sv. Marije na Pesku pri Olimju ter na obokih Marijine cerkve v Zagorju pri Pilštajnu.

Nekatere od fresk teh anonimnih mojstrov je povezovala že tudi starejša umetnostnozgodovinska literatura. Tako poroča Avg. Stegenšek,[4] da je gemonski slikar in restavrator Jakob Brollo, ki je v drugi polovici 19. stol. naslikal in »restavriral« množico fresk po štajerskih cerkvah, pripisal freske v Galiciji pri Celju, v Konjicah, v Petrovčah, v Kamnici pri Mariboru in pri Sv. Roku nad Šmarjem slikarju Gottliebu Gessorju, čigar signaturo poznamo danes samo z oljnate slike sv. Frančiška Ksaverija iz župne cerkve v Sv. Petru pri Mariboru. Marjan Marolt[5] povezuje med seboj freske v Galiciji, v Petrovčah in v novoceljski grajski kapeli, kot avtorja pa z vsemi dvomi navaja nekega Jožefa Schifferla, ki naj bi po kroniki župnika Matoha, začeti 1863, poslikal galicijsko cerkev, kar povzema po kroniki tudi Ign. Orožen.[6] O tem problemu sem spregovorila že v Slovenskem biografskem leksikonu pod geslom Schifferl.

Dr. Fran Šijanec je v svoji razpravi o slovenjegraških slikarjih Straussih spoznal, da nesignirane freske v Slovenski Bistrici, v Novem Celju, Petrovčah in Olimju kažejo, če že ne na isto roko, pa vsaj na isti stil kakor freske na Gradu nad Slovenj Gradcem,[7] ki naj bi bile delo Janeza Andreja Straussa. Pozneje je to svoje mnenje korigiral ter v svojem članku o freskantih družine Attemsov[8] štajersko baročno gradivo razdelil na šest skupin. Nas zanima med temi posebno peta, ki jo imenuje »skupina cerkvenih freskantskih del nedovoljno pojasnjene pripadnosti in hipotetične medsebojne povezanosti«. V obravnavanju te skupine povzema ugotovitev Sergeja Vrišerja,[9] da je del fresk v Kamnici pri Mariboru naslikal slikar (Georg) Raff, nato navaja še vedno Brollovo mnenje o Gessorjevem avtorstvu fresk v Konjicah, pri Sv. Jakobu v Galiciji, v Petrovčah, pri Sv. Roku nad Šmarjem in pri Sv. Petru pri Mariboru, pristavlja pa, da je za freske v Galiciji ugotovljen kot avtor Josip Schifferl. Nato omenja še freske na Gradu pri Slovenj Gradcu itd. V poglavju »neznanih mojstrov« našteje še freskante raznih profanih naročnikov, med drugimi tudi freske gradu Hrastovec in v Novem Celju.

Opazovanja podrobnih značilnosti avtorja zgoraj omenjenih treh žalskih slik, ki smo ga nekaj časa imenovali kar »psevdoberganta«, so sprožila prvi korak k njegovi točnejši opredelitvi. Že dr. Stelè je poudaril slikovito modelacijo teles, značilne roke — ozke, z razmeroma dolgimi prsti, ki se končujejo priostreno, svojsko grafiko gub na členkih prstov in tip glave s poudarjenim visokim kroglastim čelom. Morfološka analiza skupine anonimnih fresk po Štajerskem, od katerih je delno že starejša presoja nekatere združila okoli mojstra petrovškega prezbite-

Sl. 233. Anton Lerchinger, Freske v cerkvi sv. Florijana v Glažuti

Foto: Zavod za varstvo spomenikov LRS

rija, pa je le-te povezala z mojstrom žalskih oljnatih slik. Poleg fresk v rožnovenski kapeli župne cerkve v Konjicah, v petrovškem prezbiteriju, v prezbiteriju v Galiciji pri Celju, v kapeli gradu Novo Celje in na svetih stopnicah na Gradu pri Slovenjem Gradcu, lahko — kolikor mi dovoljuje še ne dokončni sistematični pregled ostalega štajerskega freskantskega gradiva 18. stoletja — pripišemo na slovenskem ozemlju istemu slikarju skoraj gotovo tudi freske v župni cerkvi na Keblju, freske v Marijini kapeli v slovenjebistriški župni cerkvi, freske pri Sv. Florijanu v Glažuti pod Bočem, freske v kapeli sv. Frančiška Ksaverija v Olimju, freske na stenah prezbiterija na Brinjevi gori nad Žrečami[10] in verjetno tudi freske v apoteki v Olimju ter na stenah Marijine cerkve v Zagorju pri Pilštajnu. Ne da bi se spuščala v podrobnosti naj samo omenim, da mi je pri tem ugotavljanju poleg celotnega vtisa

in osnovnega značaja fresk, opazovanja posameznih značilnosti v obdelavi figur (poleg že naštetih še značilna obrazna tipika s sladkobnim izrazom in poudarjenimi kotički ob ustih, blaziničasta obdelava dlani rok, zgovorni putti), prav dobro služila tudi komparacija dekorativnih, za našega slikarja in njegov krog značilnih motivov, kakor so školjke, volute, paličasti, z rastlinjem oviti okviri, konzole itd.

Poleg naštetih žalskih slik lahko prisodimo našemu mojstru še več drugih oljnatih slik, katerih vrsta pa se bo nedvomno kaj kmalu še pomnožila. Gre med drugimi za slike sv. Vincenca Fererskega, sv. Frančiška Ksaverija ter Janeza in Pavla v Petrovčah, sliki Janeza Kancija in genazzanske Marije dobrega sveta v župni cerkvi v Rogatcu, sliko Smrti sv. Dominika iz Novega kloštra v Savinjski dolini, ki je shranjena v župni cerkvi v Šempetru pri Celju, samo po fotografiji mi znano sliko klečečega sv. Janeza Nepomuka neznane provenience in slike sv. Martina, sv. Mihaela ter sv. Avguština in Lucije v Kamnici pri Mariboru ter sliko Ecce Homo v žalski župni cerkvi. Kolega Sergej Vrišer me je opomnil, da sta dve oljnati sliki istega dela tudi v Slivnici pri Mariboru.

Toda delavnost našega slikarja se ni omejila samo na štajersko ozemlje. Prof. Tihomil Stahuljak iz Zagreba me je opomnil, za kar se mu na tem mestu toplo zahvaljujem, da je isti slikar, ki je okrasil s freskami kapelo sv. Frančiška Ksaverija v Olimju, poslikal tudi kupoli cerkve Marije Jeruzalemske na Trškem vrhu pri Krapini, kapelico sv. Treh kraljev pri Krapini in kapelo sv. Križa pri Sv. Ivanu v Novi vesi v Zagrebu.

Prav freske na Trškem vrhu pa so nam razkrile slikarjevo ime in provenienco. Đuro Szabo navaja v svoji topografiji Krapine in Zlatara,[11] da so freske na Trškem vrhu nastale leta 1777 »per Antonium Lerhinger pictorem Roichensem«, kar je nedvomno povzel po arhivskih podatkih. Tudi freske v Novi vesi naj bi bile delo slikarjev Lerhingerja in Arherja, kakor poroča J. Barle,[12] ne navaja pa dokumentarnih virov. Iskanje zadevnih arhivalnih virov doslej ni rodilo uspeha.[13]

Odkritje imena je slikarja seveda določneje opredelilo. Ker so krstne knjige v Rogatcu, kjer naj bi bil Lerhinger doma, ohranjene šele od leta 1723 dalje, seveda njegovega rojstnega podatka tam ni možno zaslediti in je še vedno odprto vprašanje, če je bil Rogatčan tudi po rojstvu ali pa se je tja šele kasneje priselil. Tudi v Ptuju, s katerim je Lerhinger povezan preko slikarja Bachmayerja, kakor bomo še videli, njegovega imena v krstnih knjigah ne srečamo, v ptujski poročni knjigi pa se omenja Josef Lerchinger, ki se je leta 1715 poročil z M. K. Voglin. Krstne in mrliške knjige v Rogatcu navajajo več Lerhingerjevih otrok, ženo Marijo in med ostalimi botri tudi Jurija Konjovića, župnika v čezsotelskem Taborskem.[14] Arhivsko delo v Rogatcu še ni končano, dosedanji izsledki pa nam potrjujejo vsaj to, da je bil Lerhinger tam stalno naseljen. Priimek je v matičnih knjigah pisan »Lerchinger«.

Dragocen podatek o Lerchingerju nam posreduje M. Slekovec,[15] ko poroča, da je leta 1741 »ozaljšal slikar Franz Anton Bachmayer s pomočnikom Antonom Lechinger kapelo žalostne Matere božje v ptujski proštijski cerkvi s fresko slikarijami, za kar je oskrbnik negovske gra-

ščine, Jurij Purgej, daroval 150 gld.«[16] Na freskah ptujske kapele srečamo torej leta 1741 prvič izpričan tudi čopič Antona Lerchingerja. Freske so na žalost slabo ohranjene, vendar nekateri detajli resnično pričajo o njegovem sodelovanju; posebno zgovorni se mi zde arhitekturni deli.

Sl. 234. Anton Lerchinger, Freske v kapeli sv. Frančiška v Olimju

Foto: Arhiv za likovne umj. JAZU

Nič manj pomemben ni arhivski podatek, ki ga je objavil dr. R. Kohlbach.[17] Ko so leta 1763 nameravali poslikati s freskami cerkev cistercijanskega samostana v Reinu pri Gradcu, so po posredovanju konjiškega solarskega uradnika (Salzbeamter) Franza Ignacija Salgarija stopili v stik z Lerchingerjem, učencem graškega fresko slikarja Johanna Chrisostoma Vogla. Dne 2. maja 1763 je Salgari poslal Lerchingerju dolgo poročilo o situaciji in vprašalnico, v katero je Lerchinger vnesel svoje odgovore. V teh se loteva v glavnem za poslikavo namenjene ploskve in

delovnega časa. Med drugim pravi, da »ample Blatz« v Reinu ne sme biti z drobnarijami bolj preobložen kot okrašen, kakor se je to zgodilo v Rušah, kjer je slikal freske njegov učitelj Vogl. Tu ne sme biti nobenih štukiranih okvirjev in vse da mora biti izvršeno s čopičem: uokvirjenje Marijinega življenja z arhitekturo, školkovjem, simboli. Da bo lahko delo v tako kratkem času dokončal, mu je treba sedem pomočnikov.

V tem Lerchingerjevem odgovoru je zajet že kar njegov slikarski program. Izredno spreten arhitekturni dekorator, kakršnega nam razodevajo njegova dela, se ni hotel omejevati na vnaprej določene štukirane okvire, ker je vedel, da bo lahko s svojo spretnostjo plastično dekoracijo polno nadomestil s slikano. Na žalost izvršitev velikega naročila ni bila poverjena Lerchingerju, marveč slikarju Mölku, ki je delo štiri leta kasneje tudi uspešno končal. Pač pa vabi k primerjavi poslikava reinske knjižnice, ki je v marsičem sorodna opusu našega slikarja.

Ostala literatura o Lerchingerju je zelo skopa oziroma še ni kritično pretresena. Steska tega imena sploh ne pozna, Wastler[18] pa navaja nekega Sebastijana Lerchingerja, slikarja 18. stoletja, rojenega v Ptuju, ki je bil gojenec latinske šole v Rušah. Kakor ptujske matične knjige ne vedo ničesar o Antonu Lerchingerju, tako molče tudi o Sebastijanu Lerchingerju.

Podobno je tudi z imenom Franca Antona Bachmayerja. Kakor poroča Ign. Orožen,[19] je F. A. Pechmayr leta 1723 poslikal veliki oltar v Dobrni. Po njem ga omenja tudi V. Steska. J. Wastler[20] pa spet pozna le nekega slikarja Sigmunda Pachmayerja, rojenega v Ptuju, ki je bil prav tako gojenec latinske šole v Rušah. Poslikal je tudi oltar pri Sv. Lenartu v Slovenskih goricah.[20a]

Lerchingerja kot avtorja fresk v Novi vesi navaja po Barletu A. Schneider[21] hipotetična, Ž. Jiroušek brez rezerve.[22] Po Szaboju ga navaja kot avtorja trškogorskih in novomeških fresk tudi J. Mal v svoji Zgodovini umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih,[23] obojne freske pa navajajo tudi »Spomeniki u Hrvatskoj« v redakciji dr. Anđele Horvat.[24]

Ti, za zdaj še skopi podatki nam o slikarju Antonu Lerchingerju povedo tole: Bival je dalj časa v Rogatcu, bil je učenec slikarja Vogla in pomočnik F. A. Bachmayerja leta 1741. Po tej letnici bi smeli sklepati, da se je rodil verjetno v dvajsetih letih 18. stoletja. Kakor pričajo pogajanja z Reinom je morala okoli leta 1763 njegova delavnica zelo sloveti, saj je imela dokaj trdno začrtan slikarski program.

Kakor smo videli, so njegova dela doslej pripisovali Gessorju, bližini Berganta ali kar Bergantu, bližini Straussa ali kar Straussu itd. Najbolj pa se je resnici približal dr. Fr. Stelè, ki ga je kot oljnega slikarja opredelil v križišče graške in zagorsko-pavlinske smeri.

Število njegovih del bodo nadaljnja terenska raziskovanja gotovo še pomnožila, predvsem seveda v oljnem slikarstvu. Tudi arhivsko paberkovanje verjetno še ni razkrilo vseh dokumentov o šolanju, o zvezah z Reinom, s Konjicami, z avstrijskimi barokisti nasploh itd. Toda v prvih obrisih se njegova podoba že nakazuje. V tej študiji puščam namerno za zdaj ob strani še vse deskripcije objektov in njih formalno in ikonografsko analizo, enako tudi oris razvoja, saj želim le informativno na-

kazati podobo slikarja, ki je imel v drugi polovici 18. stoletja na Štajerskem podobno vlogo, kakor nekaj desetletij prej in istočasno na Kranjskem ter delno tudi na Štajerskem in Hrvaškem Francè Jelovšek.

Lerchingerjeva dela so nastajala od leta 1741, ko ga srečamo kot pomočnika slikarja Bachmayerja v Ptuju pa vsaj do leta 1787, ko nastopa v zagrebški Novi vesi spet družno, to pot s slikarjem Arhejem. Njegova dela so bila torej izvršena v časovnem razponu vsaj 46 let. Za

Sl. 235. Anton Lerchinger, Freske v kapeli gradu Novo Celje

Foto: Zavod za varstvo spomenikov LRS

zdaj se nam stilno razvojno urejeno oblikuje njegov freskantski opus, ki je delno neposredno, delno posredno datiran; po stilnih analogijah pa morem tudi ostalo gradivo precej določno uvrstiti v kronološko zaporedje. Razvoja našega slikarja na tem mestu, kakor sem že omenila, ne bom podala, ker je v tekstu brez opisa in analize objektov, nesmiseln. Zato puščam ob strani tudi vse naštevanje letnic nastankov posameznih fresko slikarij. Naj le okvirno omenim, da od tektonike, težkih arhitekturnih detajlov, predvsem pa okornosti zgodnjih del izoblikuje v petdesetih in šestdesetih letih dodelan osebni stil temperamentne likovne

govorice, ki pa v osemdesetih letih uplahne v delih ostarelega mojstra, ki se vedno bolj naslanja na pomočniške sodelavce.

Prav očitno se v Lerchingerjevem delu nakazujejo zveze s Straussi in Bergantom, saj je utegnil vsaj J. A. Straussa osebno poznati. Prav tako ne smemo prezreti vpliva »učitelja« Vogla, Bachmayerja in seveda tudi ne anonimnih slikarjev iz cerkve sv. Marije na Pesku, Zagorja pri Planini in predvsem v župni cerkvi v Rogatcu. Opredeliti je potrebno tudi Lerchingerjevo razmerje s slikarji pavlinci, predvsem Rangerjem.

Prav interesantna je primerjava Lerchingerja z našim glavnim reprezentantom iluzijonističnega slikarstva, Francetom Jelovškom. Lerchinger je Jelovškovo delo nedvomno poznal, če drugega ne, vsaj freske na Sladki gori, ki so nastale leta 1755 prav v prostoru, v katerem se je Lerchinger pogosto gibal. Čeprav se nam zdi, da v tem ali onem Lerchingerjevim detajlu zdaleč slutimo Jelovškove odmeve, je temeljno gledanje na iluzionistični koncept pri obeh slikarjih popolnoma različno. Ne samo, da pripada Jelovšek še zrelemu baroku, Lerchinger pa že rokokoju, je prvi v svojem iluzionizmu do najvišje mere teatraličen, drugi dekorativno ubran. Obenem, ko Jelovšek odpira in razrešuje v neskončnost cerkvene oboke s sijajnim znanjem in čutom za naslon na realno arhitekturo, že skicira osnutke za oltarje in aranžira kulise za najbolj izčiščeno cerkveno teatraliko božjih grobov. Jelovšek je v svojih viških dosegel skrajno sožitje z arhitekturo in kiparstvom, saj so podobarji po njegovih načrtih rezljali ne samo velike oltarne arhitekture kot n. pr. v Komendi pri Kamniku, ampak tudi odrske kompozicije, kakršne srečamo v pasijonskih scenah v Štepanji vasi pri Ljubljani, kjer je Jelovšek naslikal na stene scenarije za oltarno-odrske, v kipih predstavljene prizore. Poleg tega je Jelovšek pri izbiri gledišče točke svojih iluzionističnih kompozicij rafinirano preračunjen in pri tem operira z arhitekturami, ki so izpeljane iz realno danih arhitekturnih elementov.

Stopnja Lerchingerjevega iluzionizma pa je popolnoma drugačna. Pravega arhitekturno perspektivnega iluzionizma pri njem skoraj ne najdemo. Bolj kot na tem je pri njem poudarek na slikoviti dekoraciji poslikane površine, ki realno arhitekturo ornamentalno bogati. Jelovšek torej ohranja tektonske prvine arhitekturne lupine oz. jih dopolnjuje, Lerchinger pa arhitekturo ornamentalno poudarja. Prav v tej smeri so opazne tudi stopnje Lerchingerjevega razvoja, tako da se nam dela grupirajo prav po presoji dekorativnosti v posamezna obdobja. Bolj ko se bliža višku svojih moči, bolj dognan, bolj rafiniran je v uporabi dekorativnih elementov. V svoji cvetoči fazi, n. pr. pri slikanju fresk v kapeli sv. Frančiška v Olimju, aplicira na strop tako bogato slikano ornamentiko, da vzbuja ta vtis pravega štuka. Analiza ornamentalnih motivov nam res dokazuje, da se je večkrat oprl na zglede avstrijskih štukaterjev 18. stoletja in je zato tem bolj interesantno, da ob pogajanju z Reinom tako odločno zahteva, naj bo vse izvršeno s čopičem.

Lerchinger je doslej edini štajerski freskant, čigar delo je v glavnem vezano na štajerski teritorij. Njegov dokaj zaokroženi opus se koncentrira na celjsko kotlino in porečje Dravinje, na rogaški kot in obsotelski pas. Razvil se je v najmočnejšega štajerskega barokista druge polovice

18. stoletja ter izpolnil praznino, ki je prav v tem času nastala v prostoru, ki so ga v prvi polovici stoletja freskantsko obvladovali predvsem tuji slikarji, od katerih nastopajo razen Flurerja in delno Laubmanna skoraj vsi le sporadično. Zato je Lerchingerjev opus še bolj dragocen. Iz tega, kar je prevzel iz dediščine polpreteklosti in žive sodobnosti, lahko sklepamo, kaj od tega, kar so tuji ali domači slikarji ustvarili na Štajerskem smemo povezati v organski razvoj štajerskega slikarstva in kaj moramo upoštevati le kot likovno dragocen umetnostni inventar tega ozemlja. Kakor smo doslej v glavnem obravnavali kranjski barok in govorili o njegovi penetraciji na Štajersko in Hrvaško, bomo morali zdaj okvir razširiti tudi na Štajersko kot aktivno, ne samo pasivno sprejemajočo deželo. Preko nje so tudi kranjski barokisti utegnili dobiti to ali drugo pobudo iz srednje Evrope. Ne mislim pretiravati Lerchingerjevega pomena za ožjo štajersko in celotno slovensko baročno slikarstvo. Vendar nam prav njegov opus prinaša nova merila tudi za glavne kranjske barokiste. Italijanska komponenta se vsaj v Bergantovem in Jelovškovem delu vedno bolj izraža le kot ena od stilnih silnic, druge pa so zakoreninjene v centralnih avstrijskih vzorih, na Bavarskem itd.

V Lerchingerjevem delu se na svoj način zgošča nekako stičišče glavnih na Štajerskem delujočih umetnostnih tokov, torej se prvi kompleks problemov štajerskega baročnega slikarstva razrešuje že ob raziskavi Lerchingerjevega dela. Danes ni moj namen, tega podrobno obdelati. Bolj kakor to sem želela konkretizirati doslej anonimnega slikarja in nakazati okvirno problematiko, ki se mi razodeva ob njegovi raziskavi.

OPOMBE

[1] A. Cevc, Fortunat Bergant (1721—1769), Katalog ob retrospektivni razstavi v Narodni galeriji, Lj. 1951.

[2] F. Stelè, Slikar Fortunat Bergant, Razprave SAZU, Lj. 1957, str. 4, 18, 19.

[3] F. Stelè, Monumenta Artis Slovenicae II, Lj. 1938, str. 19—22, 26.

[4] A. Stegenšek, Slike na oboku župne cerkve v Kamnici pri Mariboru, Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor 1914, str. 81 sq.

[5] M. Marolt, Dekanija Celje II, Celje 1932, str. 236—237.

[6] Ign. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant, Das Dekanat Cilli, Celje 1880, str. 393;

[7] F. Šijanec, Slikar Janez Andrej Strauss, ČZN XXVII, Maribor 1932, str. 92—93, 101—102.

[8] F. Šijanec, Krog Attemsovih slikarjev, Kronika V, št. 3, str. 146.

[9] S. Vrišer, O avtorjih fresk v Kamnici pri Mariboru, ZUZ nova vrsta III, Lj. 1955, str. 243 sq.

[10] Podatek mi je posredoval Sergej Vrišer; enako podatek iz ptujske poročne knjige o Jožefu Lerchingerju (knjiga I, str. 43).

[11] Đuro Szabo, Spomenici kotara Krapina i Zlatar, Zagreb 1914, str. 49, 65—66.

[12] J. Barle, Povjest župa i crkava zagrebačkih, II, Župa sv. Ivana u Novoj vesi, Zagreb 1900, str. 16 sq, 26.

[13] Na tem mestu se moram prisrčno zahvaliti dr. Andeli Horvat iz Zagreba, ki je v ta namen pregledala v župnem uradu sv. Ivana Spomenicu župe in kaptolski arhiv v Zagrebu.

[14] Zelo verjetno smemo v taborski župni cerkvi pričakovati še katero oljnato sliko našega mojstra, saj je bil župnikov prijatelj.

[15] M. Slekovec, Škofija in nadduhovnija v Ptuji, Maribor 1889, str. 146.
[16] Podatke je Slekovec črpal iz knjige: »Collectanea de origine, progressu et actuali incremento Archi-Parochialis Ecclesiae, una cum suis sacellis gratiosis et ecclesiis filialibus sibi imediate incorporatis Pettovÿ sub Decanali et Archi-Parochiali Praesidio Illmi ac Rdsmi Dni Dni Francisci Ignati S. R. I. Comitis ab Inzaghi ordinata MDCCXXXII.« Originalni tekst se glasi: »... 2do wurde das Gebolb von des Mahler Franz Antoni Pachmayer Seinen gesöhlen Antoni Lechinger all in Fresco gemahlen hat gekostet 150 flr.«
[17] Dr. Rochus Kohlbach, Die Stifte Steiermarks, Graz 1953, str. 130—131.
[18] Josep Wastler, Steierisches Künstler-Lexicon, Graz 1883, str. 88.
[19] Ing. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant VIII, Das Decanat Neukirchen, Maribor 1895, str. 301.
[20] Josef Wastler, o. c., str. 114.
[20a] Podatek posredoval Sergej Vrišer.
[21] Dr. A. Schneider, Popisivanje i fotografsko snimanje umj. spomenika, g. 1937, Ljetopis Jug. Akad., zv. 50, Zagreb 1938, str. 150.
[22] Dr. Ž. Jiroušek, Almanah kraljevine Jugoslavije, Zagreb 1938, separat str. 68.
[23] Dr. Josip Mal, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, Ljubljana 1924, str. 61.
[24] Spomenici u Hrvatskoj (u redakciji dr. Andele Horvat), Zagreb 1958, str. 95, 105.

Résumé

Der Author hat sich zur Aufgabe gestellt einen zusammenfassenden Abriss des Wirkens des bisher noch nich definierten steiermärkischen Malers Anton Lerchinger zu geben. Er wird nun als Author einer grösseren Anzahl von Ölbildern und Wandmalereien in Steiermark und dem angrenzenden Kroatien festgestellt. Zum ersten Mal wird er 1741 als Gehilfe Anton Bachmayers, Malers in Ptuj, bei der Ausmalung der Marienkapelle in der Propsteikirche zu Ptuj erwähnt. Im J. 1763 verhandelte er mit dem Stifte Rein über Ausmalung der dortigen Klosterkirche; es kam aber nicht zur Realisation des Auftrages. Im J. 1776 wird er als Maler der Fresken zu Trški vrh bei Krapina als »pictor Roichensis« erwähnt. Sein letztes Werk sind die Fresken in der Kreuzkapelle der Johanneskirche in Nova ves in Zagreb, die er der Tradition nach gemeinsam mit dem Maler Arher im Jahre 1787 ausgeführt hat. Stilkritisch können wir ihm noch folgende Werke zuschreiben: die Fresken in der Pfarrkirche zu Kebelj, in der Rosenkranzkapelle der Pfarrkirche zu Konjice, in der Marienkapelle der Pfarrkirche zu Slovenska Bistrica, in der Hl. Stiege zu Grad ob Stari trg bei Slovenj Gradec, in der Georgskirche zu Glažuta, in der Pfarrkirche zu Galicija, in Petrovče, im Presbyterium der Marienkirche zu Brinjeva gora, in der Schlosskapelle zu Novo Celje, im Presbyterium zu Zagorje bei Pilštajn, in der Franz-Xaver-Kapelle der Pfarrkirche und in der Apotheke zu Olimje, sowie eine grössere Anzahl Ölbilder in den Kirchen in Steiermark (Žalec, Rogatec, Petrovče usw.). Als sein Lehrer wird der Maler Chrisostom Vogl erwähnt; sehr fällt auch der Einfluss der Maler Fortunat Bergant und Andreas Strauss auf. Seine Wandmalerei bedeutet eine eigene Variante des Illusionismus in Slowenien. Im Vergleich mit Jelovšek, der noch ganz barock wirkt, wirken die Wandmalereien Lerchingers als leichte Rokokodekorationen. Durch diesen dekorativen Zug mit reichen ornamentalen Bestandteilen nähert sich Lerchinger den österreichischen Stuckateuren des XVIII. Jahrhunderts.

K PROBLEMATIKI »LJUBLJANSKE FRANČIŠKANSKE PODOBARSKE DELAVNICE«

Melita Stelè-Možina, Ljubljana

Moj oče je v topografiji okraja Kamnika prvi opredelil pojem in označil področje tako imenovane »ljubljanske frančiškanske podobarske delavnice«,[1] v svoji razpravi v Zborniku za umetnostno zgodovino n. v. III (1955) pa sem poskusila orisati delo te delavnice, njene korenine in njen pomen ter mesto v okviru našega baročnega kiparstva.[2] Najdba dveh neznanih del te delavnice, od katerih je eno signirano, pa je povod za sledeči sestavek, ki naj bo — čeprav skromen — prispevek k rešitvi avtorskega vprašanja te delavnice[3] (sl. 236, 237, 238).

Gre za kipa sv. Antona puščavnika in sv. Magdalene v podružnični cerkvi v Škocjanu pri Lukovici. Kip sv. Antona se nahaja na oltarju sv. Petra na evangeljski strani, kip sv. Magdalene pa na oltarju sv. Antona Padovanskega na listni strani. Ker sta oba oltarja izdelka novejšega časa in kipa slogovno nista skladna z njima, je evidentno, da sta bila sem prenesena od drugod, njun stilistični značaj pa ju veže na izdelke ljubljanske frančiškanske podobarske delavnice. Kip sv. Antona je visok 73 cm, izdelan iz lesa in na novo polihromiran. Svetnik je upodobljen v sedečem položaju, oblečen v redovniško obleko, ki se bogato guba posebno pod nogami; z eno roko drži knjigo, v drugi pa križ. Kip sv. Magdalene je visok 76 cm, lesen, prav tako polihromiran; svetnica je upodobljena sedé, z eno roko drži mrtvaško glavo, z drugo križ; obleka je bogato nagubana, enako pokrivalo. Oba kipa kažeta, da sta pripadala nekdaj enotnemu sestavu na neznanem kraju. Ustno izročilo in zapis o tem[4] sicer pravi, da naj bi izhajal kip sv. Magdalene iz gradu Križ pri Kamniku. Oba kipa sta nedvomno delo iste roke in vzbujata posebno pozornost, ker je eden na hrbtni strani signiran: F. LACTANTIVS / SCHWAIGER M. / MDCCX. Ta signatura v polni meri potrjuje našo domnevo o frančiškanski delavnici, ker je v njenem okviru ime Schwaiger oz. Schweiger z dokumenti izpričano. Tako je v nekrologih frančiškanskih samostanov zabeleženo, da je leta 1757 na Trsatu umrl brat Ivo Schweiger, sculptor,[5] ki v tej zvezi seveda ne prihaja v poštev. Važnejši se zdi zapis v kroniki frančiškanskega samostana v Novem mestu, kjer beremo: Leta 1716 so nastali oltarji sv. Frančiška Serafinskega, sv. Antona Padovanskega, veliki oltar in oltar v škapulirski kapeli; rezbarska dela sta izvršila brata Dionizij in Ivo, pozlatil jih je brat Laktancij, mizarska dela pa je

Sl. 236. Škocjan pri Lukovici, kip sv. Antona puščavnika

Foto: Drago Komelj

Sl. 237. Škocjan pri Lukovici, kip sv. Magdalene

Foto: Drago Komelj

opravil brat Elcearij.[6] Tu se kot pozlatar imenuje brat Laktancij, vendar je vsaka primerjava nemogoča, ker omenjeni oltarji niso več ohranjeni, ampak so nadomeščeni z novimi. Ime Schwaiger kaže na južno-nemško poreklo, saj je znanih tudi več umetnikov s tem imenom iz Augsburga in iz Bavarske, posebno pa kaže še na Tirolsko in za nekatere kiparje frančiškanske delavnice je tirolsko poreklo izrecno izpričano.[7]

Sl. 238. Škocjan pri Lukovici, napis na hrbtu kipa
Foto: Drago Komelj

Kvaliteta obravnavanih dveh kipov je dobra in ju po obdelavi in izrazu lahko uvrstimo v glavno, tako imenovano drugo skupino v okviru frančiškanske delavnice, katere glavne značilnosti so:[8] poudarjena reliefna zasnova, anatomsko nepravilne poze teles, draperija močno nagubana, v dani ploskvi se razvija cel kompleks živahno med seboj prepletajočih se gub; oblika nog je poudarjena, v ostalem pa se telo pod bogato draperijo kar nekam izgublja in se samostojno malo izraža. Glavni predstavniki tega načina so kipi sv. Petra in Pavla ob atiki glavnega oltarja v Lokah v Tuhinjski dolini, Marija in Janez v Narodni galeriji v Ljubljani (iz kamniškega frančiškanskega samostana), sv. Peter in Pavel v cerkvi v Mekinjah, dalje nekateri kipi v cerkvi na Trsatu in

Sl. 239. Glava kipa sv. Antona v Škocjanu pri Lukovici

Foto: Drago Komelj

sv. Valentin na oltarju v Dvoru pri Polhovem Gradcu in »drseči« angeli na oltarjih v Dvoru in na Trsatu. Prav posebno pa se oba kipa iz Škocjana približujeta postavam sv. Petra in Pavla v atiki v Lokah in sv. Petru in Pavlu v Mekinjah, s katerimi ju druži podobna formalna

obdelava telesa in draperije, vihrajoča brada, ki je zelo značilno obdelana pri vseh imenovanih plastikah in tudi izraz obrazov. Dovolj je, če primerjamo glavo sv. Pavla v Mekinjah in glavo sv. Antona v Škocjanu (sl. 239, 240).

Vprašanje avtorstva kipov sv. Antona in sv. Magdalene je težko rešljivo. Zgoraj citirani zapisek v kroniki v Novem mestu govori namreč o bratu Laktanciju kot pozlatarju, ki je delal tam v letu 1716, kar tudi sovpada z obdobjem delavnosti glavne skupine frančiškanskih kiparjev. Časovno je torej mogoče ali kar verjetno, da gre tu za isto osebo, saj signatura v Škocjanu podaja letnico 1710; ne dokazuje nam pa, da je podpisani tudi avtor kiparskega dela, kajti možno je, da se je v Škocjanu podpisal brat Laktancij Schwaiger kot pozlatar, ki je po kiparju izrezljane kipe samo pozlatil in poslikal. To ni nemogoče, saj to ne bi bil izreden primer v tem času, ko je poslikavanje in zlatenje (nemško Fassmalerei) predstavljalo zelo važen posel pri »zlatih« in pri baročnih oltarjih in bilo kot tako upoštevano tudi kot samostojen poklic.

Posel slikarja in pozlatarja je odgovoren in njegovo delo v gotiki in v baroku nikakor ni bilo manj pomembno kakor delo rezbarja, saj je s kredasto oblogo in s poslikavo v tempera tehniki dal kipu šele njegov končni izraz in vse to je zahtevalo od njega pravi umetniški čut. Zato ni čudno, da se je tu in tam tudi avtorsko uveljavil.[9] R. Hoffmann govori o tem celo,[10] da moramo pri velikih oltarjih baroka računati s tremi umetniki, ki sodelujejo: s kiparjem, ki izdela kipe in ornamentiko; z umetnim mizarjem, ki izvrši oltarno arhitekturo in s slikarjem-pozlatarjem, ki oltar poslika in mu doda kot celoti šele pravi izraz. Njegova pomembnost se izraža še posebno v tem, da je včasih celo nasekal površino lesenih kipov, da se je kredasta osnova bolje prijela, in to dokazuje, da je šele njegovo delo pomenilo pravo dovršitev teh izdelkov.

Tudi v domačem materialu imamo več primerov, ko se je slikar-pozlatar podpisal kot avtor ali pa da se je ohranilo njegovo ime ob imenu kiparja. Tako se je Jakob Jamšek, slikar iz Škofje Loke, podpisal leta 1652 na Skarnosov veliki »zlati oltar« v Crngrobu. — Na velikem zlatem oltarju v Podbrju v Vipavski dolini najdemo sledeči napis: S. Chosme e Damiane orate pro nobis Andrea Mulig alora Piovano: Io Angelo Sperandi *Indoratorio* fecit operorum mirabilium suorum Anno Domini 1657. Tako se je tu Angelo Sperandi s ponosom podpisal kot pozlatar. — Na glavnem oltarju v Muljavi je signatura: Altare hoc Ioan: Iacobus Mönhardt, cum socio Antonio Schernauitsch, Weÿxelburgenses in Anno 1674 *pingebant*. Sculpebat vero Bartholomeus Plumenberger Labacensis, Anno eiusdem. Tudi tu vidimo, da se poleg kiparja samozavestno omenja pozlatar Mönhardt s pomočnikom. Na enem izmed stranskih oltarjev v župni cerkvi v Vitanju je podobar I. Sojč našel podpis F. M. P. 1663, čigar P[inxit] se nedvomno nanaša na slikarja in pozlatarja. — Nekoliko kasnejši je zapis iz leta 1742 na oltarju Rožnega venca v župni cerkvi v Šoštanju: Exstat bonitas generosi Domini Ioannis Josephi Casteliz eius vxoris Helenae Theresiae existente loci parocho Ioane Iosepho Thalmainer *pinxit* Ioannes Michael Sartori sclavograecenis.[11]

Kipa sv. Antona in Magdalene spadata nedvomno v okvir kipov, od katerih so posebno značilni oni v Mekinjah in v Lokah v Tuhinjski dolini in so delo enega mojstra oziroma so nastali pod vodstvom in vplivom ene osebe. Po vsem povedanem pa zaenkrat ni mogoče reči, ali naj bi bil

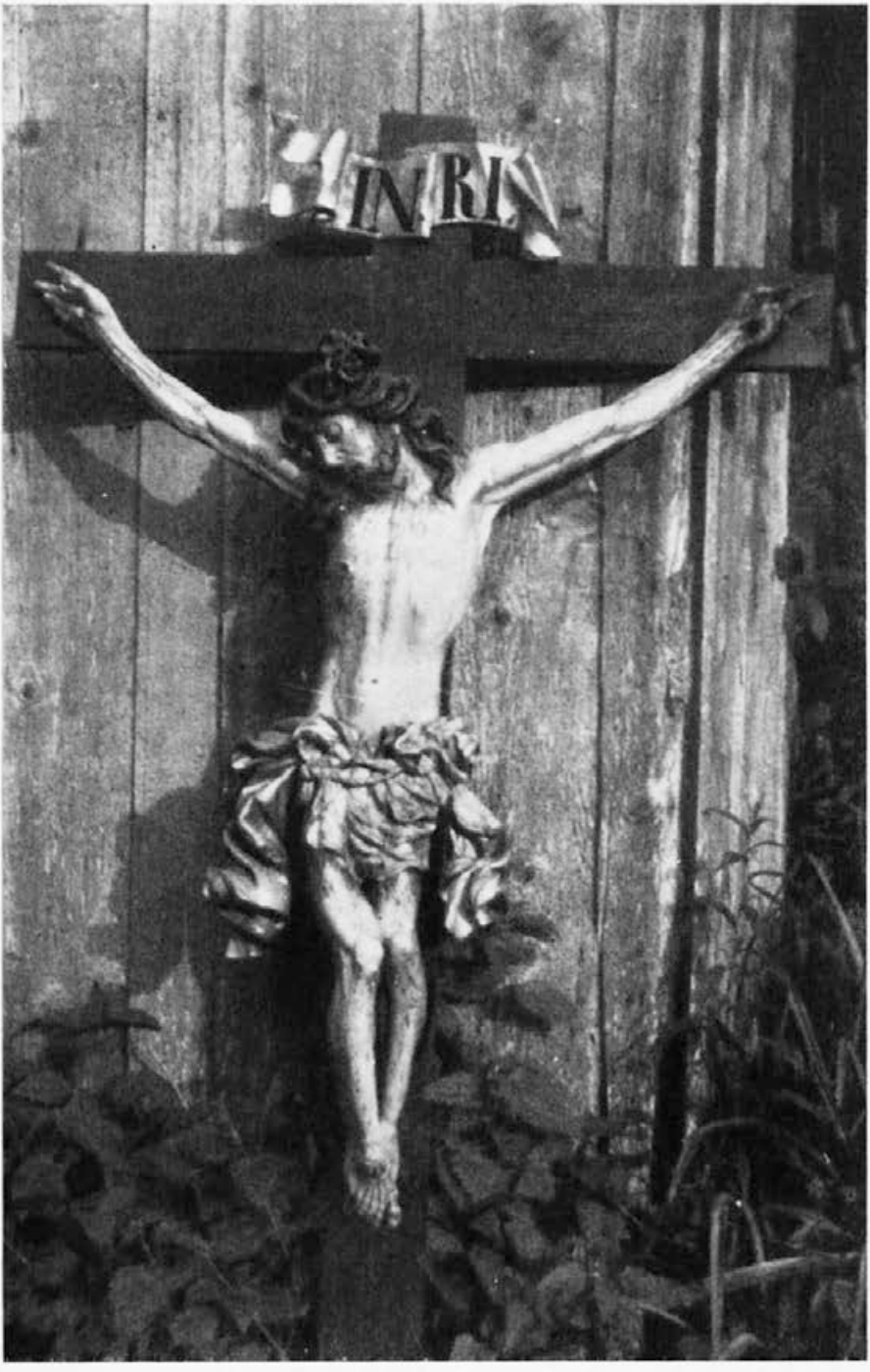
Sl. 240. Mekinje pri Kamniku, veliki oltar, kip sv. Pavla

Foto: Drago Komelj

podpisani Laktancij Schwaiger kipar ali samo slikar-pozlatar[12] in tako ostaja vprašanje kiparskega avtorstva kljub signaturi še vedno odprto.

*

V tej zvezi objavljam tudi doslej neznanega Križanega, danes v župnišču v Stari Loki, bil pa je preje v uršulinskem samostanu v Ljubljani. Tudi ta Križani nosi poteze frančiškanske podobarske delavnice tako v obdelavi telesa, v značilno drapiranem prtu okrog ledij, v obdelavi las in brade ter v ekspresivnem izrazu obličja (sl. 241, 242).



Sl. 241. Stara Loka, župna cerkev, Križani (frančiškanska delavnica)
Foto: Drago Komelj

Sl. 242. Stara Loka, župna cerkev, glava Križanega

Foto: Drago Komelj

OPOMBE

[1] France Stelè, Sodni okraj Kamnik, str. XII, XIII.

[2] Melita Stelè, Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica. ZUZ n. v. III. (1955), str. 161—196.

[3] Za sporočilo o najdbi teh dveh kipov se na tem mestu najlepše zahvaljujem konservatorju Zavoda za spomeniško varstvo LRS, tovarišu Ivanu Komelju.

[4] Leopold Podlogar, Drobtinice iz preteklosti soseske »Škocijan« v dobski župniji. Ljubljana 1911.

[5] Spominska knjiga za 700-letnico oo. frančiškanov v Ljubljani. Ljubljana 1933.

[6] Jože Gregorič, Kulturna slika Novega mesta in njegovo zunanje lice. Kronika slov. mest VI. (1939), str. 125, 126.

[7] Melita Stelè, o. c., str. 168, 188.

[8] Melita Stelè, o. c., str. 176.

[9] H. Wilm, Die gotische Holzfigur. 2. iz., 1940, str. 38—63.

[10] R. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Fresing in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jhrh. München 1905, str. 141.

[11] Prim. o tem tudi Jos. Zykan v Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XII. (1958), str. 14—20, kjer objavlja napis za srednjo figuro v oltarni omari v župni cerkvi v Weiten v Waldviertel, ki pravi: »Hans Peham maler purger zu Mölk 1518 am freitag vor St. Margaret.« kjer gre nedvomno za slikarja, v opombi 1 na str. 17 pa dopušča tudi misel, da je pod pictor lahko mišljen tudi kipar-rezbar. V Registrum Computationum domini Volffgangi abbatis 1496 do 1505 v Zwettlu je namreč pri l. 1502 zapisano: »Pictori ex Khrembs pro ymagine beate virginis et tabula in ara sancti Wernardi.« Tu je torej »slikar« dobavil oboje, ymago-kip M. Božje in tabula-slika sv. Bernarda.

[12] Vprašanje je tudi, kaj naj bi pomenila črka M. za imenom v signaturi (Maler?), če ne slikarja pozlatarja.

Résumé

Anschliessend an eine im Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. III. publizierte Abhandlung über die Franziskanerbildhauerwerkstätte von Ljubljana werden nun zwei bisher unbeachtete Werke dieser Werkstätte aus der Pfarrkirche in Šent Vid bei Lukovica veröffentlicht. Die Wichtigkeit dieser Entdeckung besteht besonders darin, dass eines dieser Werke die Signatur »F. Lactantius Schwaiger M. 1710« trägt und dass diese beiden Werke deutlich der qualitätvollen zweiten Gruppe dieser Werkstatt, deren Author bisher nicht eruiert werden konnte, zuzuzählen sind. Frater Lactantius hat diese Werke als Fassmaler signiert. Nachdem die Ordenskronik auch einen Ivo Schweiger kennt, scheint es doch, dass man durch diese Signatur der Lösung der Autorfrage näher gekommen ist. Dieser Ivo Schweiger starb im J. 1757 zu Trsat bei Rijeka und wird ausdrücklich als sculptor bezeichnet. Ein zweiter Ivo, bei dem man die Identität mit Ivo Schweiger annehmen kann, wird im J. 1716 unter den Schnitzern des leider nicht mehr erhalteten Hochaltars der Franziskanerkirche in Novo mesto erwähnt; auch diesen Altar hat F. Lactantius gefasst. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die beiden Verwandte gewesen sind und dass die bildhauerische Qualität Ivo zuzuschreiben ist.

DORNAVSKA GRAŠČINA

Nace Šumi, Ljubljana

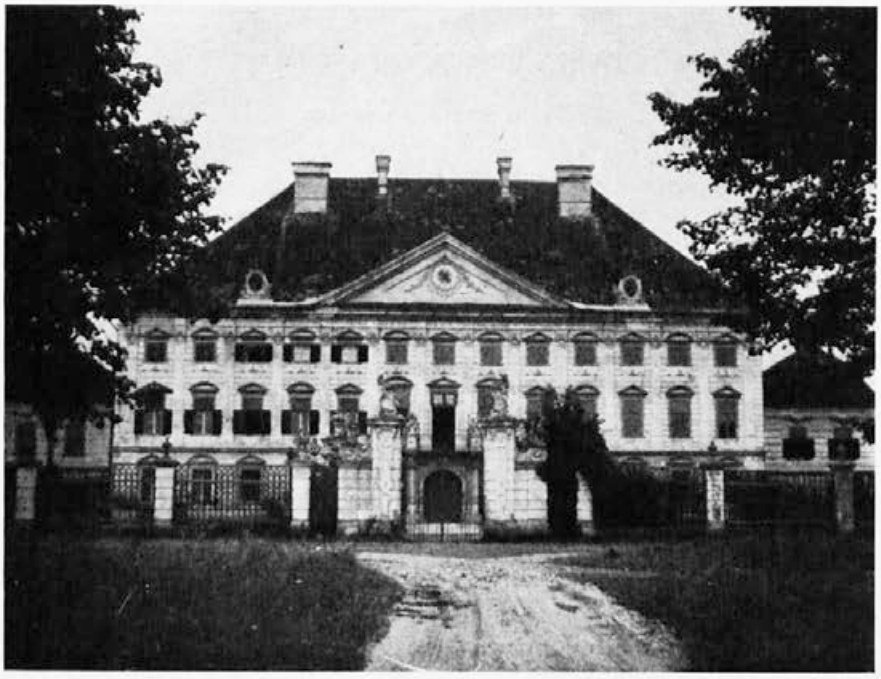
Morda ni nasprotje med skromno arhitekturo vasi in monumentalnim plemiškim prebivališčem na naših tleh nikjer tako očitno kakor v dornavskem primeru na Ptujskem polju, kjer se nam izza nizkih vaških hiš nenadoma odkrije pogled na razkošno graščino. Res so tudi srednjeveški gradovi — na priliko na Dolenjskem — povzdignjeni nad pokrajino in vasi že po svoji legi, vendar v umetnostnem oziru v največ primerih ne pomenijo kakih izrazito bogatih arhitektur. Vse drugače je z baročnimi graščinami, ki so pozidane v nižini in so s svojo včasih zelo razkošno podobo v najostrejšem nasprotju s skromnostjo bivših podložniških hiš. Med njimi zavzema nedvomno prvo mesto prav Dornava na Štajerskem, ki je sploh klasična dežela baročnih dvorcev. Kakor vrsta drugih pomembnih stavb te vrste — Štatenberk, graščini v Slov. Bistrici in v Brežicah —, je tudi Dornava dobila sedanjo podobo za časa, ko so bili lastnik grofje Attemsi. Ti so mimo naštetih graščin postavili tudi svojo mestno palačo v Gradcu[1] in tako imenovani Novi dvorec v Göstingu[2] pri omenjenem mestu (sl. 243, 244, 245).

Čeprav je na splošno znano, da je bila rodbina Attemsov med najmogočnejšimi na Štajerskem, še ni obdelana njihova stavbna dejavnost, ki jih postavlja v isto vrsto z najbolj ambicioznimi rodbinami na takratnem Avstrijskem.[2a] Po imenu poznamo samo enega izmed njihovih arhitektov, Camesinija, ki je pozidal Štatenberk,[3] vendar je popolnoma gotovo, da so za izvedbo svojih zamisli najeli še več drugih mojstrov.

Zlata doba stavbnih prizadevanj rodbine začne v dvajsetih letih XVIII. stoletja (če odštejemo okrog 1700 postavljeno mestno palačo v Gradcu) in preneha v štiridesetih letih z Dornavo. V tem času so postavili Štatenberk, Novi dvorec v Göstingu, adaptirali in okrasili graščini v Slovenski Bistrici in v Brežicah ter ustvarili mogočno dornavsko zasnovo, ki je višek njihove dejavnosti. Poslej pa so Attemsi pomembni kot posredniki avstrijske baročne arhitekture na Kranjskem; član njihove rodbine, Ernest, ki je bil ljubljanski škof, je sredi XVIII. stoletja dal adaptirati škofijsko rezidenco v Gornjem gradu in postavil tamkaj mogočno novo cerkev.[4]

Podatki o zidavi dornavske graščine so skopi in o imenih arhitektov sploh molče. Gotovo je, da od poslopja, ki ga vidimo pri Vischerju,[5] niso ohranjeni ostanki (sl. 247); njegova podoba nam kaže sedemosno enonad-

stropno stavbo, ki ima srednjo os poudarjeno z dvojnim oknom nad portalom. Kolikor se lahko na upodobitev zanesemo, je bila tudi orientacija graščine drugačna kakor zdaj; na desni v ozadju je namreč viden Borl (Ankenstein) in je tedaj glavna fasada gledala proti severozahodu, medtem ko je zdaj usmerjena na jugozahod. Janisch[6] v svojem topografskem leksikonu sporoča, da je bila nekdaj Dornava lovski dvorec z uradom, ki so ga imeli od 1597 v rokah ptujski gospodje Herbersteini,



Sl. 243. Grad Dornava, prednji pogled

okoli 1668 pa je prešla v posest grofov Sauerjev; ti so grad 1736 prodali grofu Dizmi Attemsu. Potem Janisch navaja, da je dal »sedanjo luksuzno zidano graščino postaviti Jožef Attems med leti 1739—1743 in obenem uredil nekdaj lep francoski vrt«. Medtem ko je ta podatek očitno treba razumeti tako, da gre za novo gradnjo, je Nowotny[7] brž kone na osnovi ogleda in nenavedenih virov v svojem sestavku o štajerskih gradovih in dvorcih pristavil, da je Jožef dal le popolnoma prezidati dvorišče in ga uredil v slogu italijanskih graščin ter da je park prav tako samo preuredil po francoskem vzoru. Gornje navedbe je na svojih popotovanjih izpopolnil Stelè,[8] ki je na stropni freski v slavnostni dvorani, katero je ikonografsko popisal že Janisch (prikazana so Herkulova dela), opazil letnico 1708 ter zabeležil, da je bilo čelo »rizalita« na dvoriščni strani svoj čas poslikano z legendo Heraklejevo in da je na vrhu čela postavljena kamnitna plastika tega antičnega junaka. Mimo tega najdemo v njegovih zapiskih tudi popis okrasja stranskih sob — sobe s tapetami

(ki so zdaj v ptujskem muzeju) in kitajske sobe, kjer je bila knjižnica; omenjen je tudi štuk na stropu desnih dvoran iz rokokojske dobe. Mesesnel[9] pa je te podatke dopolnil s podrobnostmi o slikah v glavni dvorani (sl. 246, 251).

Po povedanem je tedaj očitno, da moramo računati vsaj z dvema stavbnima fazama graščine: staro stavbo, ki jo vidimo pri Vischerju, so

Sl. 244. Grad Dornava z vrtne strani

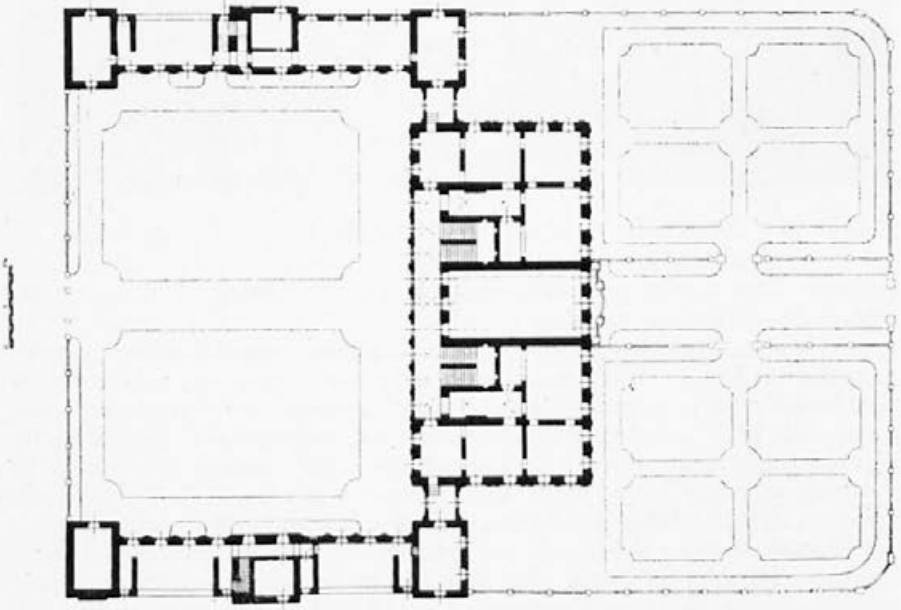
nadomestili z novim poslopjem že grofje Sauerji pred 1708, razširitev zasnove pa je delo Attemsov.

V tem nas popolnoma potrjuje značaj posameznih sestavin mogočnega kompleksa. — Tlorisno izredno čista glavna stavba je bila gotovo v sedanjih merah in sedanji obliki postavljena pred 1708, saj se popolnoma sklada s konservativnim idealom na italijansko tradicijo naslonjene arhitekture, čeprav je tu izvedena v velikih merah. Grajena je še kot enoten, nerazčlenjen blok, ki je pokrit z visoko streho. Edini znamenji razčlenitve te mogočne mase sta obe čeli nad plitvima rizalitoma, od katerih to ime zasluži do neke mere le tisti na dvoriščni strani, ki je nastal s pojačanjem pilastrov. Sicer je nakazano osredotočenje notranjščine v slavnostni dvorani z večjimi okni v prvem nadstropju graščine. Ta element in kvadratna manjša okna II. nadstropja označu-

jejo prvo nadstropje kot piano nobile graščine. Tudi v detajlu, ki je gotovo prvoten, v strogih oblikah nadokenskih čel (zaprti ločni segmenti in potlačeni trikotniki), ki se ujemajo s trikotnimi čeli rizalitov, se dobro kažejo značilnosti udomačenega stila ob koncu 17. stoletja. Odlikovana pa je glavna fasada z izstopajočim portalom, ki je tedaj edini plastični izrastek bloka; o njem pa pozneje.

Veža na slopih, v našem primeru na treh parih rusticiranih kamnitnih slopov, ki nosijo križasti obok, je znan motiv v graščinah in palačah že pred 1700. Primerjava z nekaterimi dunajskimi stavbami[10] nam to potrjuje. — Najbolje pa označuje značaj glavne stavbe namestitev in oblika stopnišča. Kakor je značilno za vrsto stavb prve faze poznega baroka okrog 1700 v Srednji Evropi,[11] tudi v našem primeru ni dosežena zasnova posebnega stopniščnega dela ali efektne povezave stopnišča z vežo. V Dornavi je vhod na oba ločena stopniščna jaška s hodnika, ki teče pravokotno na os veže in stopniščnih rokavov ob dvoriščni strani poslopja. — Tudi oprema stopnišča je revna; razen štirih niš na podestu, kjer se rokav zalomi, in ki so bile prvotno gotovo namenjene okrasni skulpturi, ni nobenih drugih elementov, ki bi obogatili preprosto strukturo jaškov. Najimenitnejši prostor v graščini je seveda slavnostna dvorana, v kateri je vse razen portretov (teh pa danes ni več v dvorani) nastalo pred 1708; med drugim je treba omeniti dva izredno kvalitetna kamina.

V skladu z izročili 17. stoletja je tudi to, da je bil svoj čas hodnik v pritličju z devetimi arkadnimi odprtinami perforiran proti dvorišču,



Sl. 245. Tloris gradu v Dornavi

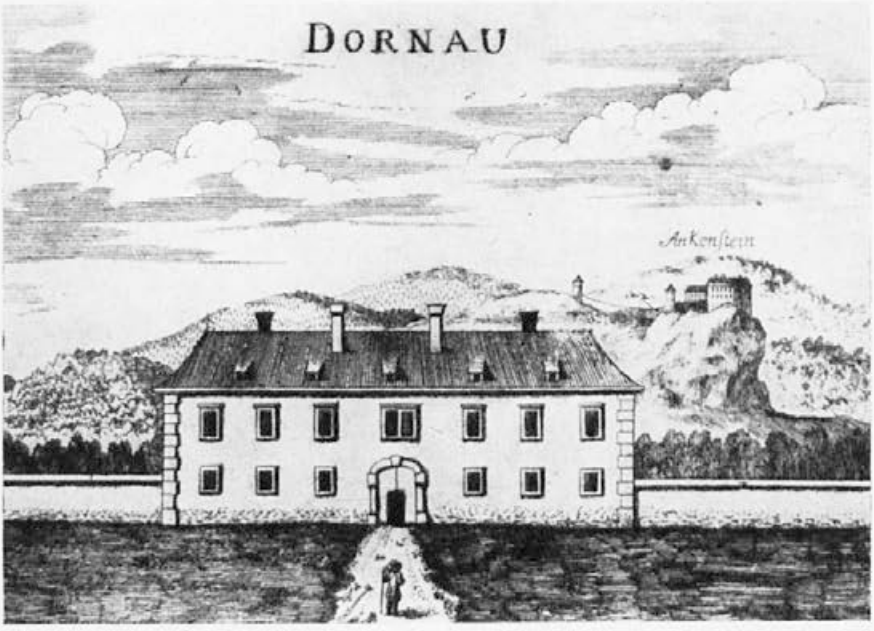
Sl. 246. Grad Dornava, baročna freska

kakor kažejo vzidani slopi. Sicer poznamo tudi primere, da so taki slopi vzidani zgolj iz estetskih namenov, toda pri naši stavbi je dvoriščna stena prav v partiji nekdanjih devetih odprtin tako tanka, da je obstoj prvotnih odprtih arkad skoraj nedvomen (sl. 248).

Kar zadeva zunanjščino glavnega poslopja, je dvomljivo, če je sedanja podoba nastala v prvi fazi. Gotovo je, da je zazidava pritličnih arkad na dvoriščni strani mlajša, verjetno je bila izvedena po naročilu Attemsov. Toda tudi rusticirani omet stavbe se mi zdi nezdružljiv z domnevno prvotno monumentalno podobo fasad. Posebno če opazujemo dvoriščno stran, se vsiljuje misel, da je bil raster rustike podložen zaradi sozvočja z dvoriščnima traktoma. Zakaj oba ta dva dela si brez rusticirane osnove ni mogoče zamisliti, njun arhitektonski značaj, njuna lahkotnost bi se sicer izgubila; glavno poslopje pa, če si motiv rustike

odmislimo, neverjetno pridobi na plemenitoresnem izrazu. (Da je temu res tako, zadostuje pogled na hrbtno stran dvoriščnih traktov, ki ni obdelana.) (Sl. 249.)

Posebno poglavje je glavni graščinski portal, ki na Slovenskem nima vrstnika. Portal je tridelen, v srednjem polju, kjer je glavni širši vhod, konveksno vzbočen, medtem ko se stranska dela prilegata ravni črti poslopja. Ojačeni pilastri ozir. slopi nosijo profilirani arhitrav; nad njim

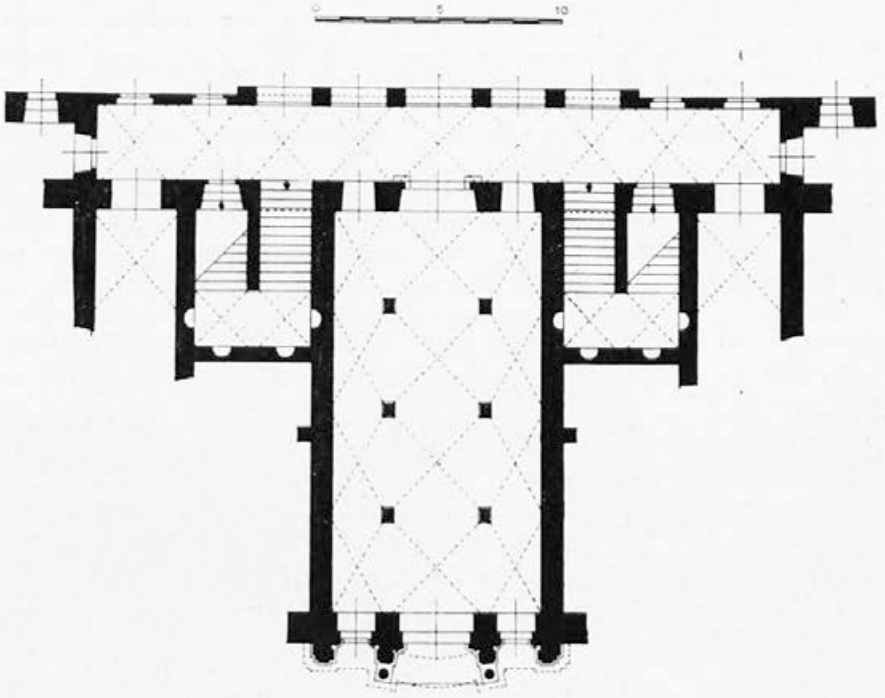


Sl. 247. Dornava okoli 1700

je balkon s štirimi kamnitnimi sohami, na katerih so okrasne plastike in vaze, sohe so povezane z železno kovano ograjo. Srednji vhod je poleg tega flankiran z dvema stebroma. Arhitrav je v srednjem delu umaknjen v ozadje in kot opora balkonski plošči nastopa velik čelni kamen volutaste oblike, medtem ko sta njegova manjša vrstnika nameščena nad ovalnima nadsvetlobnima oknoma pod arhitravom (sl. 250).

Če hočemo poiskati vzore za opisani portal, se moramo ustaviti na Dunaju, odkoder je ta motiv nedvomno našel pot v Dornavo. — Prvi portal tega tipa na Dunaju je postavil Martinelli pri palači Liechtenstein. Načrt je bil izdelan med 1690 in 1694, ko se je stavbenik mudil v tem mestu, izveden pa je bil z Gabriellijevimi spremembami, kakor jih domneva Grimschitz, okoli leta 1701.[12] S tem portalom kaže dornavski vrsto skupnih potez. Kakor pri dunajskem gre tudi v našem primeru za tridelen, z enakimi elementi uokvirjen portal z balkonom. Pri obeh imamo tudi stebriščni motiv ob glavnem vhodu, le da ima dunajski po dva stebra na vsaki strani, dornavski pa po enega. Naš portal posnema tudi

element gibanja v srednji partiji. Različna pa je obravnava arhitravov in stranskih portalov. Pri dunajskem primeru iz arhitrava v srednjem pasu izstopajo konzole, dornavski portal pa je v tem delu gladek. Nadalje sta pri portalu palače Liechtenstein stranska portala sicer ožja, vendar enako visoka kakor glavni, v Dornavi pa sta stranska vhoda dvodelna; nad ravno zaključenima prekladoma sta še ovalni nadsvetlobni okni v enakem okviru kakor podboji vrat. V celoti je torej dornavski

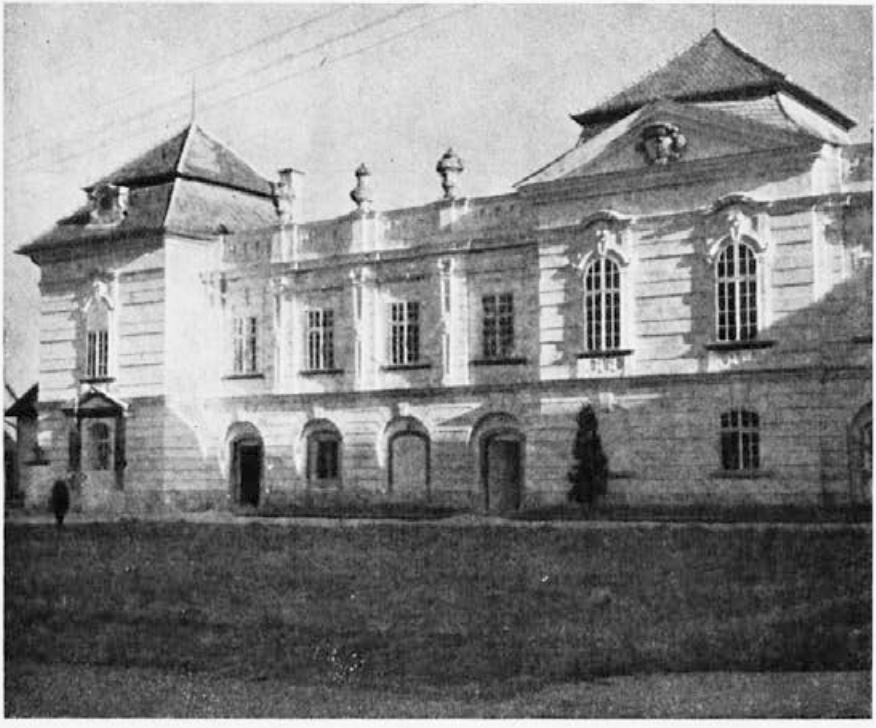


Sl. 248. Tloris pritličja gradu v Dornavi

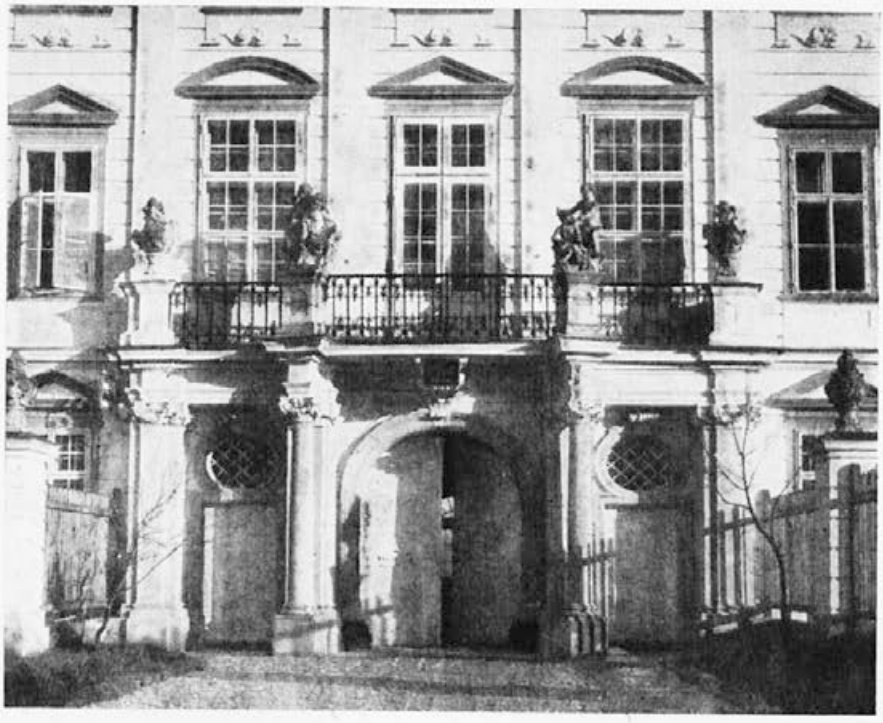
portal poenostavljen, preprostejši in lahkotnejši od masivnega, toda prav tako elegantno učinkujočega dunajskega. Zavoljo tega se je težko odločiti za trditev, da bi mogel nastati naš portal že pred 1708, torej v prvi fazi in samo z naslonom na Martinellijev dunajski portal. Posebej še zato ne, ker je mogoče navesti posredovalne primere, ki so nekateri mlajši od tistega pri palači Liechtenstein. V mislih imam najprej Fischerjev portal palače Batthyáni-Schönborn,[13] ki sicer nima tridelnega okvira, uvaja pa motiv ovalnih pokončnih niš nad stranskima vhodoma; značilno je, da je srednja partija zelo podobna tisti pri Martinellijevem portalu, toda pred pilastrskima snopoma stoji samo po en steber, prav kakor v Dornavi. Portal je iz leta 1700. Nadalje pride v poštev parafraza Fischerjevega portala pri Češki dvorni pisarni (projekt okoli 1712), kakor je Sedlmayr označil portal palače Neupauer-Breuner neznanega mojstra, ki je bil postavljen okrog 1716.[14] Oba portala se sicer razločujeta

od dornavskega in Martinellijevega po tem, da imata namesto stebriščnega in pilastrskega okvira herme kot nosilce arhitrava. Toda tisti pri palači Neupauer ima ovalna nadsvetlobna okna nad stranskim vhodom — torej motiv, ki ga poznamo v Dornavi. Razen tega še druga podobnost: tudi tu dobi čelni kamen glavnega portala vlogo konzole, ki podpira neposredno balkon, oba stranska pa sta nameščena pod arhitravom. In še tretji moment: podobna je tudi razporeditev plastičnega okrasja na balkonskih sohah; na srednjih dveh sta razgibani figuralni skupini, na krajih pa se figuralni element povsem podredi motivu okrasne vaze. Pri Dornavi je ostala celo vaza sama. In ne nazadnje sta prav puritanska poenostavitev in lahkotna forma najtrdnejši opori za domnevo, da gre pri Dornavi za zelo mlad odvod dunajskih portalov s temeljnim naslonom na Martinellijevo mojstrovino ter z upoštevanjem posameznih elementov pri drugih portalih. Ker portal ne kaže stilističnih zvez z Attemsovim mojstrom (plastično okrasje pa bo iz zadnje stavbne dobe), je utemeljeno domnevati, da je bil vsaj projektiran za časa Sauerjev. Izvedba po Attemsovem stavbeniku pa nikakor ni izključena, saj prevzem starejših projektov s kupom hiše ni osamljen pojav.[15]

Za vse druge elemente graščinskega kompleksa — t. j. za oba dvoriščna trakta, za arhitekturo ograje predvrta, verjetno pa tudi za velikanski park s fontano in alejami —, pa ni nobenega dvoma, da jih je



Sl. 249. Stranski trakt gradu Dornava



Sl. 250. Glavni portal gradu v Dornavi

izdelal en sam arhitekt po Attemsovem naročilu. Posebnost dvoriščnih traktov je v tem, da ima vsak po tri paviljone, od katerih je srednji poudarjen s trikotnim čelom, kar je udomačena oblika glavnega poslopja pri tipih dvorcev s podkvastim tlorisom, odprtim na vrtno stran. Arhitektura teh traktov nam tako po razporeditvi mas kakor po obdelavi površine prav šolsko nazorno kaže razloček med stilnima stopnjama okrog 1700 in štiri desetletja kasneje. Namesto nerazčlenjenega bloka so se iz gmote izvili paviljoni, ki jih vežejo vmesni trakti s slepimi balustradami in vazami, medtem ko je plastična moč paviljonov poudarjena z lastnimi dvodelnimi piramidnimi strehami. Vendar povezava teh elementov ni več dosežena v smislu Fischerjevih elementarno plastičnih rešitev, ni pa tudi skupek popolnoma samostojnih delov: kolikor je sicer obravnava stene vmesnih traktov s pilastrsko arhitekturo in s plastenjem različna od obdelave zunanjosti paviljonov, ki imajo zgolj plastične dodatke okenskih okvirov in čel, je enotnost dosežena z rasterjem rustike in vencev. Ta raster pa variira: namesto preprostega niza vodoravnih zarez na zveznih traktih imamo na paviljonih nanizane plasti rusticiranih pasov.

Tudi arhitektonski detajli dvoriščnih traktov in ograjnih sob so bistveno različni od tistih, ki jih vidimo na glavnem poslopju. Naj se omejimo le na enega: pilastri klasične oblike so tu zamenjani s takimi

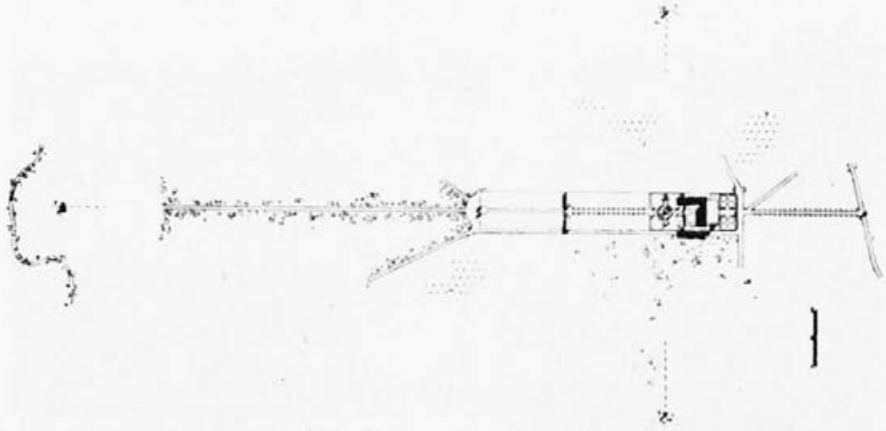
Sl. 251. Baročna peč v dornavskem gradu

v obliki herm z izvotlenim vratom in z motivom volovskega očesa v sredini. Ta forma je bila zelo priljubljen Hildebrandtov motiv, kakor je tudi ves značaj te arhitekture blizu njegovemu izrazu; sicer ostri robovi detajlov se za pogled iz primerne razdalje zabrisujejo in dobivamo vtis nemirne ploskve.[16]

Zgoraj je bilo že omejeno, da je treba pripisati razen navedenih del tudi zazidavo pritličnih arkad, pojačanje pilastrov v srednji partiji glavne stavbe na dvoriščni strani in verjetno tudi rusticiranje fasadne osnove stare graščine Attemsovi dobi ozir. njegovemu arhitektu. S tem je dosegel harmonijo med obstoječo zgradbo in značajem svoje arhitek-

ture. Kar zadeva posebej vprašanje dvoriščnega rizalita, bi k razjasnitvi njegovega nastanka, vsaj čela, moglo prispevati odkritje fresk, ki so bržkone še pod ometom ohranjene.

Obdelane so pri graščini le tiste zunanjščine, ki so očesu dosegljive s srednje osi ali s sprehajalnih poti v predvrtu. Zunanji steni dvoriščnih traktov sta goli. Zato je Dornavo mogoče doživeti le, če jo gledamo s poti, ki jo je začrtal arhitekt. Prehoditi je treba poldrug kilometer dolgo pot od vhodne aleje jugozahodno od graščine pa do njenega zaključka ob rečici Pesnici. In arhitekt je poskrbel tako za stopnjevanje vtisov kakor tudi za prehod od najbolj oblikovanega jedra do »proste« nature. —

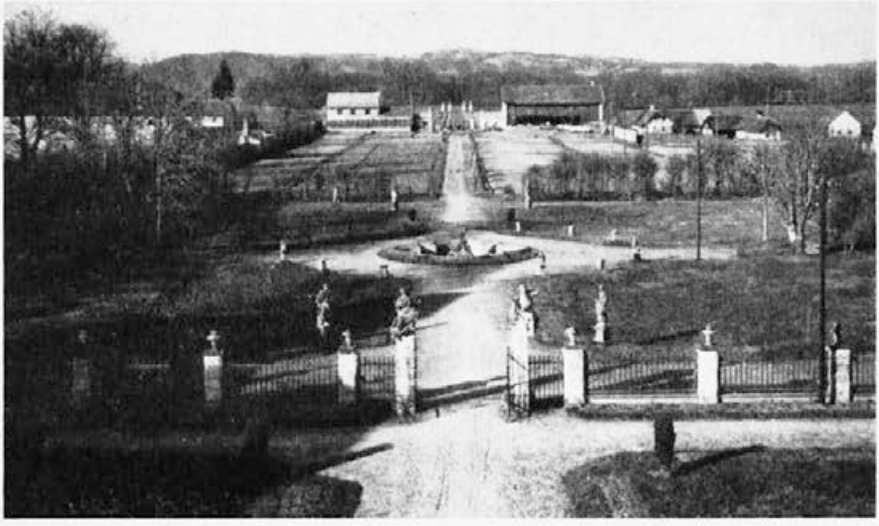


Sl. 252. Dornava, načrt parka

Onstran poti na začetku aleje je postavljen Marijin kip na visokem podstavku — natanko v osi poti; odtod je vidna le srednja partija glavne stavbe. Ko se približamo koncu drevoreda, se nam razgrne pred očmi glavna fasada s predvrtom in čeli dvoriščnih paviljonov. Mimo glavnega »heraldičnega« portala v vrtni ograji je ob vsaki strani koridorja do graščine še po en podoben portal brez preklade. Zdaj pride temačna veža in za njo presenečenje, ki nam ga pripravi najbogatejši del graščine, dvorišče. Na njegovi severovzhodni odprti strani pridemo do najbolj urejenega dela parka, do predela s fontano; sredi bazena je na skalnem podstavku postavljena Neptunova figura, v prvem planu okrog fontane stoje na nizkih podestih pritlikave spake, v drugem pa na višjih podstavkih kipi antičnih modrijanov. V obratnem razmerju, kakor se nam je v prvem drevoredu odpiral pogled na glavno fasado graščine, je nekdaj v aleji onstran predela s fontano izginjala podoba dvoriščnega dela. Pred seboj je imel sprehajalec dvoje cvetličnih paviljonov, ki sta v prednjih partijah še danes ohranjena. Onstran teh je vodila pot do zaključnega heraldičnega portala v obliki štirih rusticiranih stebrov, od katerih srednja dva analogno glavnemu vrtnemu portalu pred graščino nosita dva psa z grboma. Onkraj tega portala, ki je z licem obrnjen v nadaljevanje parka, se od glavne poti, ki vodi skozi drevored na jaso

z zaključno plastiko na podstavku, odcepita dve stranski, ki sta se menda svoj čas tudi končali ob Pesnici. Vse te tri poti vodijo skozi gozdnati del parka, ki ga zaustavi reka (sl. 252, 253).

Po tradiciji je bil park zasnovan po vzoru schönbrunnskega. Kakor je to izročilo pretirano, so vendar v oblikovanju celote elementi, ki jih pozna Schönbrunn in so tam posneti po Versaillesu. Predvsem gre za ogromno razsežnost parka, urejenega ob dolgi osi, za podoben položaj fontane in za motiv stranskih alej, ki potekata poševno na glavno pot. Vendar je treba pripomniti, da ti stranski aleji nimata tistega pomena kakor pri gornjih vzorih. V Versaillesu pritekata glavna stranska drevo-



Sl. 253. Dornava, vrt

reda pred glavno fasado (v Dornavi je v tem pogledu značilna pot, ki vodi od graščine proti vaški cerkvi), v Schönbrunnu na vrtno pročelje, pri dornavski graščini pa za pogled nanjo nimata nobenega pomena. V nečem pa se Dornava more meriti s svojima visokima vzoroma: izreden je namreč pogled od Marijinega stebra skozi vhodno alejo, vežo in dvorišče, preko fontane in cvetličnih paviljonov, heraldičnega portala skozi gozdni drevored vse do zaključne plastike ob Pesnici. Mimo omenjenih dveh stebriščnih figur na začetku in koncu zasnove pa je obiskovalec do takrat, ko je še stal podoben spomenik v vasi, mogel zajeti tudi obe stranski plastiki na visokih podstavkih: varstvu teh kamnitnih zavetnikov je dornavski mojster izročil svoje delo. — Najsi bo torej trditev o Attemsovem Schönbrunnu pretirana, vendar opravičuje ambicijo rodbine, ki si je tudi po stavbarsko-reprezentativni plati prizadevala, da se uvrsti med avstrijske plemiške vrhove.

Rečeno je bilo, da pomeni Dornava višek teh prizadevanj po svojem konceptu, da prekaša vsa prejšnja dela rodbine v tej vrsti. Od primerjave je treba izključiti graščini v Slovenski Bistrici in v Brežicah, saj

gre tam le za adaptacijo in dekoriranje že obstoječih zasnov, v Slovenski Bistrici tudi za starejši park (iz 17. stol., o čemer govore še ohranjene vrtne plastike). Na primerih Štatenberka, Novega dvorca v Göstingu in Dornave pa se vidi rast ambicije in arhitektonske zasnove. Štatenberk (začet 1720) je še graščina z zaprtim častnim dvoriščem, pač pa z razgibano gmoto poslopja, ki mu je prislonjeno prosto slavnostno stopnišče (motiv, ki je bil v še večjih merah izveden v Brežicah). Novi dvorec v Göstingu je že v obliki podkve na vrtno stran odprta graščina, katere dvoriščna trakta se zaključujeta z dvema paviljonoma, ki sta v daljnem sorodu z dornavskimi (Novi dvorec je bil začet 1724); prvič je tu uresničena zamisel vgrajenega slavnostnega stopnišča v obliki posebnega prostora, ki na dvoriščno stran izstopa kot rizalit. Z izjemo konservativne zasnove glavnega poslopja pa pomeni Dornava višek tako glede na oblikovanje dvorišča kakor glede na velikopotezno zasnovo celote s parkom (ki mu je na severozahodu priključen še angleški park). Uveljavljen je tu prvič tudi motiv prostornega, bogatega predvrta, ki ga v Göstingu zaradi ceste sploh ni bilo mogoče zasnovati. — Kar zadeva ohranitev starejšega glavnega graščinskega poslopja in njegovo vključitev v naprednejši koncept, je treba pojasniti, da je bilo to storjeno v času, ko so bili kompromisi s starim na dnevnem redu in je bilo že opuščeno načelo brezkompromisnega rušenja motečih objektov ali sestavin; mimo tega je tudi jasno, da bi vsaka obsežnejša prezidava veljala v našem primeru celo premoženje.

Arhitekti (kakor je bilo zgoraj navedeno, je treba domnevati troje rok, če imamo stvaritelja portala za posebnega mojstra), ki so postavili Dornavo, nam niso poznani. Gotovo je, da je stavbar portala dobro poznal dunajsko arhitekturo; ker se na vsem Štajerskem tak portal nikjer več ne pojavi, smemo reči, da je delal na Dunaju. Podobno velja za Attemsovega mojstra, ki je dozidal dvoriščna trakta: predvsem na Dunaju je mogoče najti bližnje vzore in sicer v Hildebrandtovi okolici. Omeniti je treba na tem mestu, da se vzporedno s tradicijo o Attemsovem Schönbrunnu vzdržuje tudi trditev, da je treba računati pri Dornavi z delom samega Fischerja von Erlach. Čeprav ni sodelovanje izključeno, je pri izvedenem delu zaradi tradicionalnega koncepta graščine in stilističnih momentov treba tako možnost izključiti, dasiravno je stara graščina izvršena v tako velikih merah. Prejkone je bil tu na delu kak v Avstriji udomačen Italijan. Še manj pride seveda Fischer v poštev pri dvoriščnih traktih, zakaj ne glede na to, da je bil ob njihovi zidavi že dobrih 15 let mrtev, njihova arhitektura razodeva Hildenbrandtov vpliv. Čeravno so nekatere sorodnosti z Novi dvorcem v Göstingu, je tu vendar težko govoriti o istem mojstru. Toda prav tako kakor za Dornavo, moramo tudi zanj iskati arhitekta na Dunaju, zakaj v Gradcu ni bilo ob tem času mojstra, ki bi mu mogli pripisati to delo.

OPOMBE

[1] W. Semetkowski, Graz, Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung, 1949, str. 39, datira palačo v prvo desetletje 18. stol.; Sedlmayr, Österreichische Barockarchitektur, 1930, sl. 23, jo postavlja v čas okrog 1700.

[2] W. Semetkowski, o. c., str. 92. Novi dvorec je bil pozidan med 1724 1728; sliko glej pri Sedlmayr, o. c., sl. 83.

[2a] Prvi tak poskus pri nas je storil C. Velepič, ko je poročal o obnovi štatenberških fresk in štukatur (Varstvo spomenikov III, 1950, 3—4, str. 119 do 135).

[3] J. Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, 1883, str. 9.

[4] A. Stegenšek, Topografija gornjegrajska, 1905, str. 142—143.

[5] Vischer, Topographia ducatus Styriae.

[6] Janisch, Topographisch - statistisches Lexikon von Steiermark, 1875, str 111.

[7] F. Nowotny, Südsteirische Burgen und Schlösser, v Südsteiermark (herausgeben von Franz Hausmann), Graz 1925, str. 74.

[8] Fr. Stelè, Zapiski LXXIX, 1933 (rokopis v Zavodu za spomeniško varstvo v Ljubljani).

[9] Fr. Mesesnel, Zapiski IV, 1940 (rokopis v Zavodu za spomeniško varstvo v Ljubljani).

[10] B. Grimschitz, Wiener Barokpaläste, 1947; vrtna palača Liechtenstein (str. 6), sl. 34: palača Questenberg, palača Batthyáni-Schönborn (str. 18, 19) z vežo na dveh parih dvojnih slopov in vrsta drugih. Na Slovenskem naj omenim samo dva mlajša primera takih vež: v graščini Štatenberk in v Planini pri Rakeku (obe začeti v dvajsetih letih 18. stol.).

[11] M. Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in germanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft 1915, str. 169, 170.

[12] B. Grimschitz, o. c., str. 9, 10, sl. 15.

[13] isti, str. 18, 19, sl. 29.

[14] isti, str. 29, sl. 55.

[15] Grimschitz v cit. delu navaja podoben primer na str. 9.

[16] Prim. Grimschitz o. c., sl. 66 (Belvedere) in sl. 76 (portal palače Bartolotti-Partenfeld); prim. oznako Hildebrandtovih zunanjščin pri Grimschitzu, o. c., str. XV, XVI in pri Sedlmayrju, o. c., str. 38 sl.

Résumé

LE CHÂTEAU DE DORNAVA

Comme les plus importants châteaux baroques en Styrie, ceux de Štatenberg, de Slovenska Bistrica et de Brežice, Dornava, également, a reçu son aspect actuel au temps des comtes Attems, qui ont bâtu aussi leur palais à Graz et Neuschloss à Gösting.

L'activité des comtes Attems en architecture, qui n'est pas encore étudiée à fond (des architectes qu'ils employaient, nous ne connaissons que celui de Štatenberg, Camesini), a son âge d'or entre 1720 et 1745, quand ils ont fait bâtir Štatenberg et Neuschloss à Gösting, adapter et décorer les châteaux à Slovenska Bistrica et à Brežice, et atteint l'apogée avec le puissant château de Dornava; après cette époque, ils sont importants comme médiateurs du baroque autrichien en Carniole.

D'après les données publiées par Janisch et complétées par d'autres, concernant l'histoire de l'architecture baroque de Dornava, il y a deux phases: les comtes Sauer ont construit le bâtiment principal actuel avant 1708 (date sur la fresque dans la salle des chevaliers); alors, du bâtiment que nous a conservé

l'image de Vischer, il n'est resté rien; après, les comtes Attems ont élargi le bâtiment avec les ailes entourant la cour et tracé le parc (1739—1743).

Le caractère des diverses parties confirme tout-à-fait ces données. Le bâtiment principal, dont le plan est très net, qui avait à l'origine neuf arcades ouvertes sur la cour, est un bloc massif à haut toit (Walmdach). L'escalier relativement modeste quoique symétriquement doublé, qui n'est pas encore traité comme corps à part, est typique pour une série de bâtiments d'avant 1700 en Europe Centrale. L'extérieur, dans son fond, provient également de cette époque.

Le portail, qui n'a pas d'égal en Slovénie et dans la Styrie autrichienne, est spécialement important. Il est évidemment apparenté au portail de Martinelli du palais Liechtenstein à Vienne, mais il montre aussi des éléments provenant d'autres portails de Vienne d'avant 1716 (le portail de Fischer du palais Bátthyáni-Schönborn, le portail d'un maître inconnu du palais Neupauer-Breuner). Il est très probable que ce portail fût exécuté par l'architecte des comtes Attems mais, peut-être, fût-il déjà projeté au temps des comtes Sauer.

Toutes les autres parties — les deux ailes de la cour (chacune se compose de trois pavillons, reliés entre eux), la partie avec la fontaine, l'avant-jardin et le parc avec ses allées ont été éxecutées d'après la commande d'Attems et sont, ce que prouve la formation pareille des parties architecturales, le travail d'un seul maître; toutes les créations plastiques sont, probablement, également le travail d'un seul atelier. Le style du maître inconu d'Attems est apparenté à l'architecture de Hildebrand et ses projets ont aussi déterminé la conception de l'avant-jardin et de la cour.

Comme nous l'avons déjà dit, Dornava répresente l'apogée de l'activité de la famille des Attems en architecture. Tandis que Štatenberg est encore un château à cour fermée mais avec décomposition du bâtiment principal auquel s'appuie l'escalier solennel ouvert (en dimensions plus larges exécuté avec terrasse à Brežice), Neuschloss à Gösting est déjà projeté en forme de fer à cheval, fermé envers le jardin avec deux pavillons — de loin apparentés à ceux de Dornava; pour la première fois, ce château réalise l'escalier comme corps séparé (Treppenhaus), visible vers la cour comme partie saillante. Dornava à ajouté à cette conception, en conservant le bâtiment principal traditionnel, l'avant-jardin — impossible à exécuter à Gösting par suite de la rue trop voisine — et le parc français vaste et profond, en partie tracé d'après celui de Schönbrunn (ce que prouve aussi la tradition encore vivante) et de Versailles. Ainsi, Dornava est devenu le château le plus représentatif des comtes Attems et en même temps le sommet de l'architecture baroque de la noblesse en Slovénie. Symboliquement, l'architecte a fait garder ce vaste emplacement par quatre statues en pierre sur hauts piédestaux.

Nous ne savons rien des architectes de Dornava (il y en avait trois, parce que le style de l'architecte du portail n'a aucune ressemblance avec celui de l'architecte des Sauer et celui de l'architecte des Attems). La tradition orale parle même de Fischer von Erlach, mais considérant le caractère de l'architecture, il nous faut attribuer probablement le bâtiment principal à un Italien naturalisé, le portail et l'élargissement d'Attems à deux architectes unconnus de Vienne. Comme nous l'avons dit, le dernier est tellement influencé par Hildebrand que nous pouvons l'attacher à l'école de celui-ci.

ZAČETEK VARSTVA TEHNIŠKIH SPOMENIKOV NA SLOVENSKEM

Franjo Baš, Ljubljana

Jubilant profesor dr. France Stelè je kot spomeniški konservator pripomogel k rešitvi zgodovinskega plavža v Železnikih in tako prvi na Slovenskem uveljavil varstvo tehniških spomenikov.

V zgodovini Železnikov so imeli železniški kovači pravico do izrabe gozdov za kuhanje oglja in kopanja rude. Po izročilu[1] je bila v zgornjih in spodnjih Železnikih ta pravica kovačev priznana z ledinskim imenom zemljišč, ki so se imenovala »Kovaški vrh«. Ko pa so s katastrom oziroma zemljiško knjigo vpisali zemljo na Kovaškem vrhu na lastniško ime »Fužina zgornji in spodnji Železniki«, so postali lastniki Kovaškega vrha fužinarji in ne kovači. Zaradi tega so kovači v Železnikih večkrat poizkušali, da se po »stari pravdi« kovaška zemlja vzame zemljiškoknjižnim posestnikom.

Zadnjo tožbo o navedenih zemljiščih in kovaških pravicah je vodil v letih 1937—1938 Štefan Primožič iz Železnikov št. 157, ko mu je Boris Globočnik prepovedal pasti koze na Kovaškem vrhu. Tožba, v kateri Štefan Primožič ni bil kaznovan, je v Železnikih zopet zbudila zavest o starih kovaških pravicah. Globočniku so očitali med drugim, da ne upa podreti starega plavža v zgornjih Železnikih, ki je zadnji ostanek leta 1899 ugaslih fužin, ker bi z njim izgubil zadnji fužinarski znak in bi brez tega Globočniki ne mogli več nastopati kot fužinarji in posestniki v katastru na fužino prepisane kovaške zemlje. V takem vzdušju je Boris Globočnik leta 1938 najel Cvetka Benedičiča, Cirila Primožiča in Karla Primožiča, da plavž podrejo in si za plačilo vzamejo vse njegovo gradivo, kamenje, opeko in železje. Ko so najeti začeli s podiranjem pa je tedanji župan Niko Žumer telefonično poročal o dogajanju spomeniškemu konservatorju dr. Francetu Steletu v Ljubljano ter ga prosil za posredovanje, da se plavž ohrani. Nato je konservator dr. France Stelè preko banske uprave v Ljubljani in okrajnega načelstva v Škofji Loki dosegel, da so orožniki ustavili podiranje plavža, ki je medtem že izgubil streho in stolp do dimnih vdolbin.

V predaprilski Jugoslaviji za obnovo plavža ni bilo sredstev in občina Železniki tudi ni mogla doseči, da bi Boris Globočnik popravil škodo, ki jo je utrpel plavž. Tako so dež, sneg, mraz in vročina kvarili odkriti plavž deset let. Po osvoboditvi pa je leta 1949 na pobudo Nika

Žumra in prof. dr. ing. Matije Žumra poročal predsednik tedanjega pripravljalnega odbora za ustanovitev Tehniškega muzeja Slovenije prof. ing. C. Rekar o stanju zgodovinskega plavža v Železnikih zveznemu ministru za industrijo Franu Leskovšku-Luki, ki je uvidevno odločil, da Železarna Jesenice nakaže kovinski zadrugi NIKO v Železnikih za obnovo plavža 150.000 dinarjev. Z nakazano denarno pomočjo so bili pla-

Sl. 254. Železniki, plavž

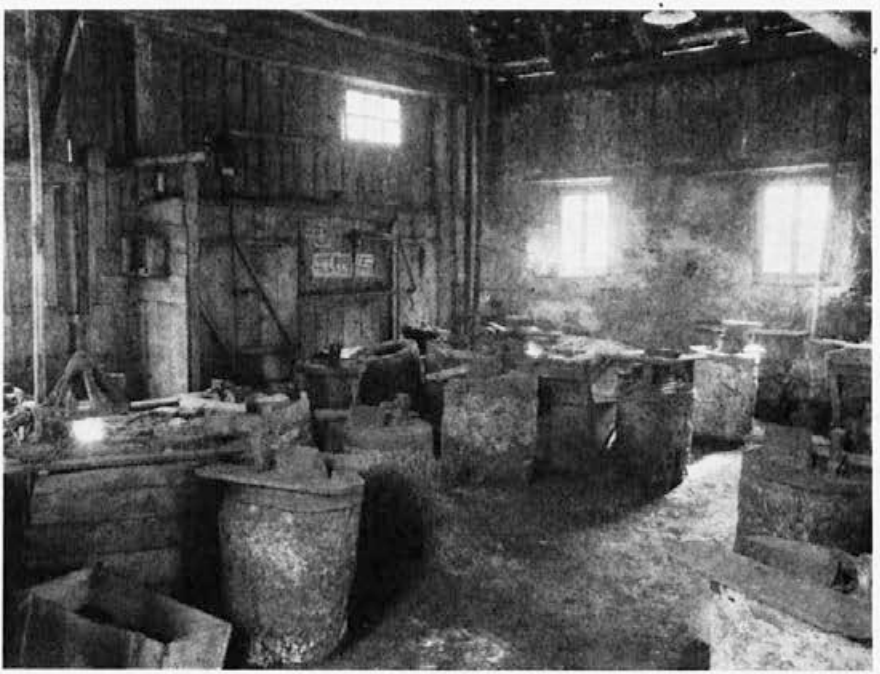
Foto: H. Kralj

čani strokovni delavci in gradbeno tvorivo, odkope in vsa druga težaška dela pa so opravili s prostovoljnim delom člani domače kovinarske zadruge NIKO. Tako so mogli železniški kovinarji po končanih delih obnovljeni plavž zažgati na za ta namen pripravljeni slovesnosti še živim kovačem na žegnansko soboto leta 1950.

Zgodovinski plavž v Železnikih je prvi pri nas in tudi daleč naokoli obnovljeni (sl. 254) in zavarovani tehniški spomenik. Ker je to v veliki

meri zasluga jubilanta, mu k sedemdesetletnici čestitam s poročilom o načelih in s pregledom o dosedanjem delu pri varstvu tehniških spomenikov v LR Sloveniji, ki se je začelo na železniškem plavžu.

Skrb za tehniške spomenike je najmlajša veja spomeniškega varstva. Njeni začetki segajo na Švedsko, kjer je Artur Hazelius ob koncu 19. stoletja preselil s podeželja v Skansen vrsto obrtnih delavnic, da jih reši propada, ko jih je ogražala industrializacija. S preselitvijo tehniških



Sl. 255. Kropa, vigenc »Vice«

Foto: H. Kralj

spomenikov v muzej na prostem je Hazelius dal važno pobudo za njihovo vključevanje v nove tehniške muzeje, medtem ko je ostalo zavarovanje tehniških spomenikov na kraju njihovega nastanka in obratovanja precej sporadično. Ustrezno splošnim konservatorskim pogledom sta upoštevala tudi jugoslovanska okvirna spomeniška zakona iz 1945 in 1946 ter na teh sloneči zakon o varstvu kulturnih spomenikov in prirodnih znamenitosti LR Slovenije iz 1948 tehniške spomenike samo posredno med zgodovinskimi in sociološkimi. Tako je mogla 1951 uredba o ustanovitvi Tehniškega muzeja Slovenije (TMS) v svojem tretjem členu določiti novemu muzeju tudi nalogo, da sodeluje z Zavodom za spomeniško varstvo LRS pri ugotavljanju premičnih in nepremičnih tehniških in kulturnih spomenikov ter daje pobudo in smernice za njihovo zavarovanje; z obema nalogama je postal TMS referent Zavoda za spomeniško varstvo LRS. Družbeno potrebo po varstvu tehniških spomenikov je spo-

znal tudi glavni odbor Narodne tehnike v Beogradu, ki je leta 1955 v svojem okrilju ustanovil sekcijo za varstvo spomenikov tehniške kulture. Zadnji spomeniški zakon LRS iz 1958 pa je spomenike zgodovinske tehnike uvrstil med kulturne spomenike.

Tehniški spomeniki so deloma izraz empiričnih dognanj in deloma znanstvenih raziskovanj ter so po svoji funkciji največ uporabni predmeti ali sredstva za proizvodnjo, za pridobivanje in predelovanje, torej orodje v rokah delovnega človeka, tako da se vsebinsko razločujejo od drugih kulturnih spomenikov, zlasti umetnostnih. Renesančni in baročni prvaki so pač obravnavali in gojili zlasti pridobitve fizike kot posebnosti ali splošno malo znane redkosti, torej za osebno zadovoljstvo, kot ga v zgodovini muzejstva izraža theatrum mundi. Splošno družbeno vrednost pa so dosegli tehniški spomeniki šele z družbenim vrednotenjem eksaktnih znanosti in z vrednotenjem proizvajalnih sredstev za življenje in napredek človeštva. Po teh spoznanjih, ki so zvezana zlasti z iznajdbami moderne tehnike od J. Watta dalje, postajajo tehniški spomeniki tovariši vsem drugim kulturnim in umetnostnim spomenikom ter prirodnih znamenitostim in sestojajo iz dokumentarnih predmetov preteklosti in sedanjosti, ki so značilni za razvoj eksaktnih znanosti, za proizvodnjo svoje dobe, za njeno zgodovinsko preučevanje, za ohranjevanje izročila o zgodovinski proizvodnji dobrin ter za razumevanje njenega razvoja.

Na prvi pogled je tvegano govoriti o tehniških spomenikih kot temeljih materialne kulture, ker sta na videz zgodovina in tehnologija daleč druga od druge. Vendar je to upravičeno, saj je dejstvo, da predstavljajo tehnične pridobitve tolikanj važne temelje naše kulture, da je brez njihovega upoštevanja v celoti ali pa samo deloma nerazumljiva. Vzemimo na primer iznajdbo kolesa, ki je šele omogočilo ne samo prvo mehanizacijo, temveč tudi nove oblike duševne kulture. Voz, vodni pogoni, parni stroji ali turbine so bistveno izpremenile življenje in okolje človeka, ki je z novo proizvodnjo izpreminjal tudi družbene oblike. Obratovanje na nogo in roko je v veliki meri ustvarjalo sužnjeposestniško družbo, vodni pogoni so odločilno vplivali na koncentracijo obrti in s tem na nastajanje in razmah kontinentalnega evropskega meščanstva, parni stroj in elektrika pa sta gonilni sili za rast industrijskega kapitalizma. Nova proizvodnja je z raznimi družbenimi sistemi izpreminjala tudi osebni položaj človeka. Steklo, ki je bilo prvotno plastična masa, surogat za nadomeščanje dragih kovin, je postalo uporabni kulturni predmet, ki je nadomestil mnoge dotedanje predmete iz lesa, kositra in fajanse. Do visokega srednjega veka žanje človek travo in žito zlasti s srpom, ki ga od 13. stoletja začne splošno nadomeščati kosa, ki dvigne proizvodnjo krme ter pospeši žetev žita ter sprosti v zvezi z naraščajočo proizvodnjo in uporabo železa zlasti notranjo kolonizacijo. Kolovrat kot pridobitev poznega srednjega veka je dvignil predilništvo in tkalstvo s položaja domače na položaj organizirane obrti. Posledice pojavov in razvoja novih proizvajalnih prijemov in proizvodov za človeštvo so splošne in globoke, tako da je L. Beck samozavestno postavil vprašanje, ali ni Wattov parni stroj s svojimi posledicami zrevolucioniral

Sl. 256. Idrija, »Kamšt«

Foto: M. Vidmar

v meščanski francoski revoluciji večje množice kot pa ideje enciklopedistov? Zaradi vzporednosti produkcijskih procesov in tehnoloških postopkov z zgodovinskimi dogajanji, ki jih dokumentarno ponazarjajo in nakazujejo vprav tehniški spomeniki, je upravičeno, da jih štejemo za splošnozgodovinske vire ter jih ohranjujemo za znanstvena raziskovanja in prosvetna ponazarjanja, tako pa tudi vrednotimo in obravnavamo kot spomenike.

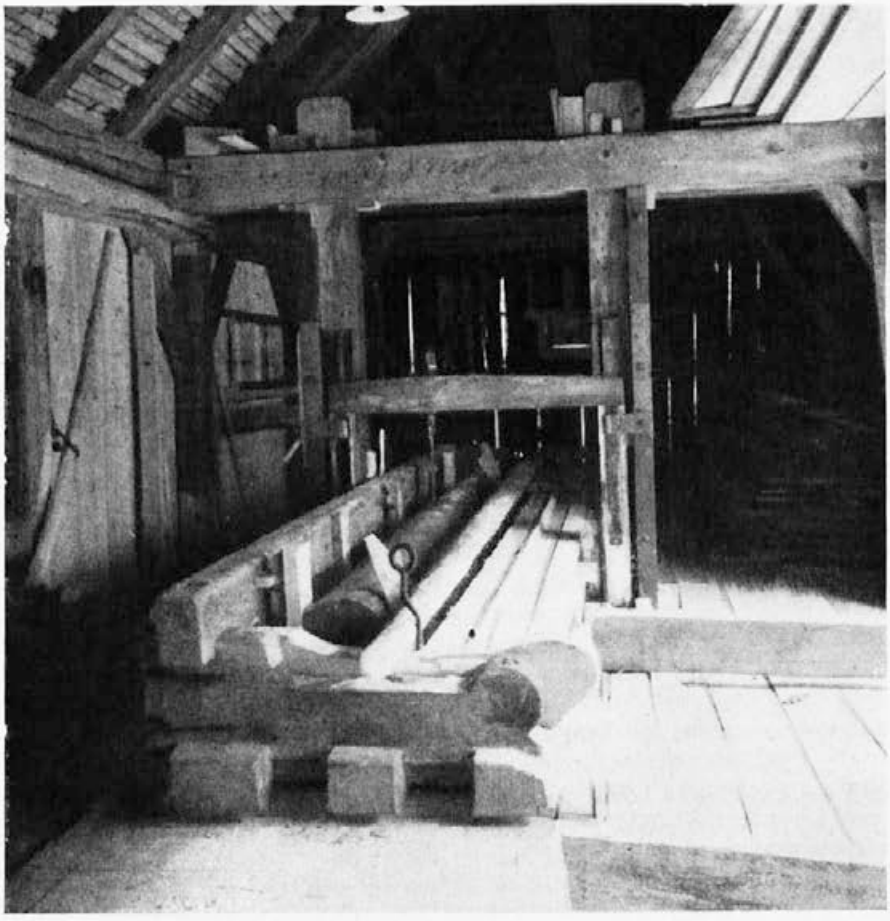
Tehnološki spomeniki so likovni predmeti, pojmi in predstave, ki ponazarjajo tvoriva, pridelovalne in predelovalne oblike in postopke. Človeška bivališča z odprtim ognjiščem brez dimnika predstavljajo sta-

Sl. 257. Bistra, žaga

Foto: M. Mehora

novanjsko kulturo iz časa pred pojavom peči, odvajanjem zraka v dimnik, ki je pospešila strnjeno zazidavo naselij, namesto prejšnjih razčlenjenih, kot jih še izražajo naše kolonizacijske vasi, pa tudi gotska mesta. Pojava sodobnega premogarstva ne razumemo brez pogleda v proizvodnjo železa od pudlanja naprej, novih železnic in zlasti sintetične industrije, ki je zopet utemeljena na eksaktni Lavoisierjevi znanstveni likvidaciji zgodovinskih štirih sestavnih elementov sveta: vode, zemlje, zraka in ognja. Iz navedenih primerov je razvidno, da omogočajo tehniški spomeniki stvarne predstave o določenih proizvajalnih in kulturnih stopnjah, ko jih ponazarjajo v razmerju do sedanjosti, razvijajo zavest o potrebi civilizacijskih pridobitev in hkrati gojijo ljudsko tehnično izročilo. Zraven pomena tehniških spomenikov za rast splošne in strokovne omike pa jih moramo vrednotiti tudi za dokumentarne gospodarskozgodovinske vire in posebej kot vire za zgodovino tehnike.

V skladu s historično kritiko, ki je sad klasične filologije, je zgodovina do polpretekle dobe preučevala zlasti pisane in tiskane vire ter iz njih upodabljala vodilne družbene razrede od antike naprej. Prirodoslovna stvarnost 19. stoletja je povzročila, da so vzporedno z zgodovino umetnostna zgodovina ter z njo metodično sorodna arheologija in etnologija odkrile še druge starejše in mlajše kulture, ki jih je v mnogočem



Sl. 258. Bistra, žaga

Foto: M. Vidmar

razvojno in časovno opredelilo jezikoslovje. Zadevno gradivo, ki so ga pripravile umetnostna zgodovina, arheologija, etnologija in lingvistika, sestoji v veliki meri iz dokumentov tehniške kulture, ki omogočajo kompleksno vseživljenjske razglede preko vseh zvrsti vzporedno se razvijajočih kultur. Za dosego tega pregleda obravnava zgodovina materialno kulturo in proizvodnjo v zvezi s človekom, to je v njegovi službi ter se

prav po tem razločuje n. pr. od arheologije ali etnologije, ki obravnavata posamezne predmete ali skupine predmetov kot avtonomne pojave zlasti v sestavu kulturnih krogov ali pa razvojno z nižje na višjo stopnjo. Iz sestava kulturnih krogov je v arheologiji in etnologiji zrasel sestav etničnih skupnosti, n. pr. ilirske, keltske, nordijske, staroslovanske in iz sestavov razvojnih stopenj vrsta kultur od tako imenovanega divjaštva, matriarhata ali patriarhata do klasične evropsko-ameriške sedanjosti s tipiziranimi kulturnimi in življenjskimi oblikami. Vsi navedeni sistemi izhajajo iz evropskih, deloma pa tudi antičnih vidikov, ki jim služijo za merilo globine, do katere razumevajo posamezna družbena dogajanja iz njihovega časa in obsega, v katerem upoštevajo ta dogajanja. Se pravi s podobnih vidikov, kot če bi kulturno vrednotili n. pr. podeželje z vidikov mest ali tlačana z vidikov fevdalca. Tehniški spomeniki pomagajo pri tem za razčlenjevanje nakazanih kulturnih krogov ali razvojnih stopenj kot saxa loquuntur geologu ali paleontologu plasti v planinskem oziroma ravninskem masivu. Vkopana ogljarska koča na Jelovici je stavbno izročilo sedlastostrešne hiše iz prazgodovine. V lesenem obsipalniku za krompir je ohranjeno predfiziokratsko oralo, ki se je z ornim poljedelstvom pojavilo v času indoevropske jezikovne skupnosti ter vodi danes v železni kultivator. Kozarec s težkim dnom izraža izročilo domačega lesenega ali kamnitega predantičnega mediteranskega možnarja. Preša s krnico nadaljuje rimsko tehniko pripravljanja vina, brinjevec pa zvrst prastarega zbiralnega gospodarstva. Izpreminjanje, uvajanje ali propadanje tehniškozgodovinskih tvoriv in postopkov je posledica novih načinov pridelovanja ali predelovanja dobrin; n. pr. železna sekira namesto kamnite ali bronaste, vlivanje namesto kovanja ali žaganje namesto tesanja.

Pri vrednotenju tehniških spomenikov za splošno, gospodarsko in kulturno zgodovino jih ocenjujemo zlasti kot ponazorilo za podatke iz arhivskih virov, jezikoslovja in vseh zvrsti družbenih ved. Na primer leta 1953 izkopana slovenska peč pod jugovzhodno Jelovico je omogočila predstavo o napravi, ki jo pisani in tiskani viri omenjajo od 14. do 18. stoletja, a njene nazorne, materialne podobe do njenega odkritja nismo poznali. Vrednost tehniških spomenikov za zgodovino je tako zlasti v njihovi nazornosti, ki druge vire izpopolnjuje ter varuje pred fragmentarnostjo in abstraktnostjo. Zaradi tega so tehniški spomeniki tudi temeljni viri za primerjalno zgodovino.

Načelnemu vrednotenju tehniških spomenikov je sledilo po ohranitvi železniškega plavža tehniškospomeniško varstveno delo. Hkrati z obnovo železniškega plavža, je Kropa zavarovala vigenc (sl. 253) »Vice«. Oba sta bila zavarovana pred propadanjem z ustrezno streho, utrditvijo sten proti preperevanju in s postavitvijo odgovorne uprave, ki skrbi pri spomeniku za red. Zavarovanje tako železniškega plavža kot kroparskega vigenca je ohranilo spomenik v stanju, ko je prenehal obratovati. Ob tem je vigenc v Kropi združil značaj tehniškega spomenika z značajem tehniškomuzejskega eksponata na ta način, da upravnik (Daniel Šolar) v času, ko je vigenc odprt za javnost, izdeluje žeblje na isti način, kot se je to dogajalo od 16. do začetka 20. stoletja; obiskovalec vigenca ne vidi

tako samo tehniškega objekta, temveč tudi njegovo funkcijo v proizvajanju žebljev, ki jo je in kot jo je opravljal človek v zgodovini spomenika. Ta način zavarovanja tehniškega spomenika, ki dela v nasprotju s spomenikom, ki samo stoji (n. pr. plavž v Železnikih) predvideva tudi Muzejsko društvo v Tržiču za zgodovinsko Germovsko kosarno, ki je v obnovi; vendar pa je to mogoče samo tam, kjer je spomenik še življenjsko in po izročilu povezan s krajevno proizvodnjo in kjer njegovo obratovanje ne terja prevelikih izdatkov.

Sl. 259. Tržič, tekstilni muzej

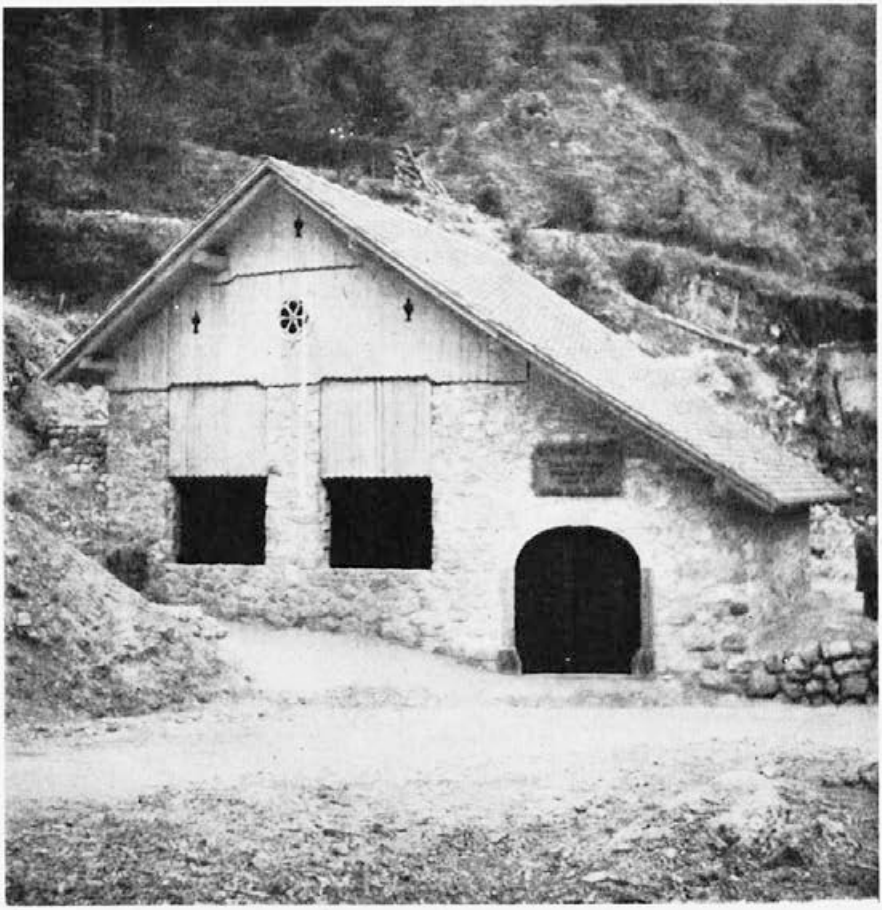
Foto: H. Kralj

Tako ni bilo mogoče zavarovati s svojo funkcionalnostjo v Idriji tako imenovane kamšti (sl. 236), črpalne naprave s tehnološkim izročilom iz 16. in z nepretrganim obratom od konca 18. stoletja. Leseno kolo s premerom 18 m poganja v okoli 100 m dolgem vodoravnem rovu prenose do kolena, kjer se rov navpično poglobi okoli 300 m v jašek, iz katerega se črpa voda. Ohranjevanje rovov za prenose in črpalke v dolžini okoli 400 m bi zahtevalo neopravičljive izdatke, ker bi obiskovalec tudi v tem primeru le težko zasledoval potek črpanja vode iz rudnika. Zaradi tega se je zavarovanje odločilo za tipiziranje idrijske kamšti. Pri tem sta se stavba in pogonsko kolo ohranila v celoti; vodoravni prenosi so ohranjeni s prvim prenosnim križem, ki so se vrstili v rovu do kolena v jašek; podobno so pokazani črpalni členi iz jaška z najvišjimi in najnižjimi

prenosi za dviganje vode na zunanji steni stavbe kamšti. Prvotno stanje pa ponazarja maketa, ki podaja celotni obrat, in zraven makete tiskani vodnik z ustreznimi načrti, ki ponazarja strukturo kamšti, kakor ponazarja njeno funkcijo maketa. Z delno ohranitvijo prvotne kamšti, z nakazilom njenega pogona, s ponazorilom celotne funkcije v maketi in z njeno strukturo na tiskanih načrtih v vodniku, je mogoče strokovnemu interesentu popolno razumevanje in spoznanje zavarovane kamšti; laiku pa posreduje živi vodnik z besedo razumevanje posameznih sestavin in s pogonom makete celotno funkcijo naprave, kar je bistveno za vrednost in zavarovanje vsakega tehniškega spomenika.

V Železnikih, Kropi, Tržiču in Idriji so se plavž, vigenc, kosarna in kamšt ohranili na kraju njihovega nastanka in obratovanja. Zaradi vode, težkega upravljanja in enakega dostopa zlasti za množični ogled pa to ni povsod mogoče. N. pr. ni bilo mogoče zavarovati žage (sl. 257) na vreteno v njenem izvirnem kraju ter se je mogla rekonstruirati v sestavu gozdarskega, lesnega in lovskega muzeja v Bistri. Ker tehniški spomenik navadno ni osebna umetnina, arheološka najdba ali paleontološka okamenina, temveč — razen iznajdb — svojstvena naprava za proizvodnjo, je upravičeno, da se propadajoči tehniški spomenik rekonstruira, če je tehnika njegove posebne izdelave še živa. Ker je bilo nemogoče prenesti žago na vreteno v njeni celoti prvotnosti v bistriški muzej, se je na kraju, kjer je v Bistri do začetka 20. stoletja obratovala enaka žaga (sl. 258), v sestavu muzeja postavila nova z izvirnim vozom, medtem ko je manjkajoče dele izdelal žagarski tesarski mojster Ivan Petrič. Tako rekonstruirana žaga je tehniški spomenik, ki dela in obiskovalcem z občasnim žaganjem ponazarja obratovanje v dobi pred polnojarmenikom ali pred obdelavo lesa v današnjih lesnoindustrijskih kombinatih. Podobno je bil v izvirni gradnji leta 1953 rekonstruiran pred Delavskim muzejem na Ravnah repač iz železarne na Muti, in sicer v celoti, razen rak z vodo, ki jih bo za pogon moral nadomeščati motor. Tako se je za ohranitev spomenika porabila muzejska razstavna metoda namesto zavarovanja repača na kraju njegove funkcije, kjer bi ga uničila voda. Sorodno repaču na Ravnah bodo v Tržiču temelj za krajevni tekstilski muzej ostaline zgodovinske barvarne v tako imenovani gornji kajži (sl. 259) — rojstni hiši inženirja V. Polaka —, ki jo je F. Polak poklonila mestu za tržiški muzej.

Prav rekonstrukcija žage na vreteno v Bistri in preselitev repača z Mute na Ravne sta zaostrila vprašanje o prenosu tehniških spomenikov s terena v muzeje, pa tudi v muzej na prostem, kot je n. pr. razstavljen na Ravnah mučki repač. Idrijska kamšt more znanstveno in prosvetno učinkovati in postati razumljiva samo v celoti z idrijskim rudnikom živega frebra, medtem ko bi bila ne samo kot maketa, temveč tudi kot original v vsakem drugem, pa tudi muzejskem okolju zlasti kabinetni predmet. Podobno je n. pr. kovačnica iz leta 1635 v Kamni gorici ob vodi, ki je razvila Kamno gorico za kovaško naselje in mu s svojo prirodno okolico dala tudi prirodni lepotni izraz, zgodovinsko razumljiva le v svojem prvotnem okolju, medtem ko bi bila vloga njene makete ali pa tudi ob celotni preselitvi v novo muzejsko okolje samo vloga specialnega muzejskega objekta, ne pa tudi zgodovinski tehniški spomenik življenja



Sl. 260. Kropa, zavarovalna stavba »slovenske peči«
Foto: M. Vidmar

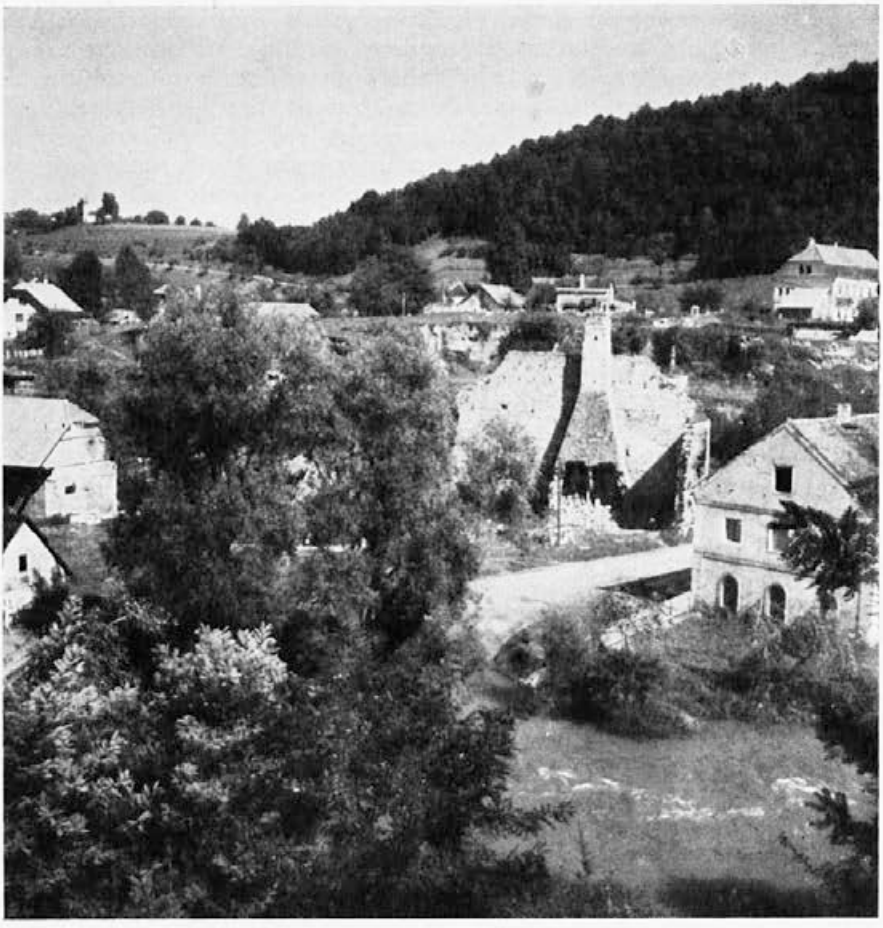
človeka. Rekonstruirana žaga na vreteno v Bistri je s svojo lego na kraju zgodovinske žage, pod vodnim izvirom Bistre, pod gozdnim pobočjem nad južnim Ljubljanskim barjem in v sestavu drugih gozdarskih, lesnih in lovskih eksponatov zadostila zahtevam, ki upravičujejo preselitev tehniškega spomenika s kraja njegovega nastanka in obratovanja. Z drugimi besedami: potrebe po ohranjevanju tehniških spomenikov na krajih njihove funkcije in deloma tudi nastanka so enake kot pri drugih kulturnih in zlasti umetnostnih spomenikih. Iz tega izhaja, da bo jedro naših zgodovinshik tehniških spomenikov na krajih njihovih funkcij in ne v tehniških muzejih, kjer bodo prevladovali izsledki in dognanja eksaktnih znanosti. Izjeme bodo krajevni muzeji kot zbirke domačih tehniških spomenikov in ponazoril krajevnih posebnih proizvodenj. V zvezi s temi pozdravljamo misli o zbirkah posameznih podjetij in industrij, če bodo organsko prikazovale določene proizvodnje v ustrezni strnjenosti in raz-

vojni popolnosti, za kar so pripravila zgledne primere gozdna gospodarstva in lesne industrije bivšega slovenjgraškega okraja in njihov tekmec rudnik svinca in topilnica v Mežici. Zaradi znanstvenega pregleda in smotrnosti dela pa je potrebno, da so vsi tehniški spomeniki in vse tehniške zbirke na Slovenskem v enotni osrednji republiški in muzejski evidenci.

Poleg tehniškega spomenika, ki *dela*, kot smo ga videli v kroparskem vigencu ali tržiški kosarni, ko sta zamenjala naloge proizvajalnega obrata z njegovim ponazorjevanjem, *tipiziranega* spomenika v idrijski kamšti in *rekonstruiranega* v žagi v Bistri ali repaču na Ravnah, je dosedanje varstvo slovenskih tehniških spomenikov zavarovalo tudi *arheološke* tehniške spomenike. Slovenska peč v Dnu nad Kropo je bila 1953 odkrita in izkopana, nato pa leta 1954 zavarovana kot dokumentarna notranjost nove zavarovalne stavbe (sl. 260) na način, kakor ga najdemo n. pr. v zavarovanju mitrejev na Spodnji Hajdini in Zgornjem

Sl. 261. Bakrarne na Hublju pri Ajdovščini

Foto: M. Vidmar



Sl. 262. Razvaline železolivarne na Dvoru pri Žužemberku
Foto: M. Vidmar

Bregu v Ptuju, kjer je zavarovalna stavba oklep in streha nad odkritim spomenikom. Novo pri zavarovalni stavbi slovenske peči je zračenje z linami v ostrešnih požarnih stenah in železno zamrežena okna na fasadi, ki vedno omogočajo pogled na zavarovani spomenik, tako da ni treba zavarovalne stavbe pri vsakem obisku odpirati. Nadaljnja tehniška spomenika, razvaline bakrarne na Hublju (sl. 261) pri Ajdovščini in železolivarne na Dvoru (sl. 262) pri Žužemberku, pa sta bila 1955 utrjena proti preperevanju ter podprta v temeljih in očiščena od rastlinja.

Za znanstveni razvid in popularizacijo tehniških spomenikov, jih je TMS spremljal z izdajo vodnikov — do leta 1955 pet[3] —, ki so tudi priprava za sodelovanje pri ustreznih pokrajinskih ali krajevnih splošnospomeniških topografijah, h katerim prijavlja TMS svoje sodelovanje. Uvod v najbolj ogrožene spomenike vodnih pogonov pa je podal prof.

ing. Albert Struna in jih razložil kot gonilno silo v zgodovini mehanizacije. Vzporedno s študijskimi pripravami prof. ing. A. Strune za izdajo vodnika pogonov, je OLO Murska Sobota pogodbeno s posestnikom zavaroval prihodnost mlina na ladjah na Muri pri Srednji Bistrici. Z odločbo pa je Svet za prosveto LRS zavaroval leta 1953 v Uradnem listu LRS zaradi urbanističnih, arhitekturnih, gospodarsko in socialnozgodovinskih, narodopisnih ter domačijskih značilnost zgodovinsko kovaško naselje Kropo[5] kakor tudi zaradi pomena za domačo kovaško delavnost v preteklosti in posrečene pokrajinske lege vodno kovačijo J. Stroja v Grabčah[6] za kulturna spomenika. Od leta 1954 pa še čaka na ustrezno odločbo zgodovinska žičnica, predstavnik prvih srednjeevropskih žičnic, z Blatnika v Sotesko.

Vrednotenje likovnih dokumentov zgodovinske tehnike za historične znanosti, za strokovno vzgojo tehniškega naraščaja in za ljudsko omiko sploh ter prvi zavarovalni prijemi mladega varstva tehniških spomenikov kažejo, da je upravičeno tudi njihovo upoštevanje v naši spomeniški zakonodaji, kjer dosedaj neposredno, še manjkajo, kar je nadomeščala pomoč Zavoda za spomeniško varstvo LRS. Ustrezne predloge za to je sprejelo II. posvetovanje konservatorjev FLRJ v svoji resoluciji[7], in sicer 11. oktobra 1955, ki je tako posebno ugotovilo, da varstvo tehniških spomenikov ne posega v neka tuja spomeniška področja, temveč ga samo razširja za našo dobo industrializacije.

Spomeniška zakonodaja bo lahko praktično učinkovala samo ob živi zavesti javnega mnenja o potrebi varstva tehniških spomenikov. Zlasti bo važna ustrezna zavest v industrijskih podjetjih, ki so glede spomeniškega varstva pokazala ponekod veliko razumevanja, ponekod pa tudi nobenega. Popolni razvid tehniških spomenikov ne bo mogoč brez inventarizacije dokumentarnih tehniških predmetov po in v podjetjih samih, prav tako pa tudi ne njihovo učinkovito varstvo. V zvezi s tem je prav, da upošteva zakonodaja spomeniškovarstvena načela tudi v industriji, zlasti pri obravnavanju osnovnih sredstev, ki so z vidika varstva tehniških spomenikov odprto vprašanje. Saj se upoštevajo osnovna sredstva samo kot gospodarski objekti, čeprav so pogosto izraziti tehniški dokumenti. Začetki in zgledi za tovrstna ukrepanja so že dani v ustreznem priporočilu nekdanjega Sveta za industrijo LRS[8] leta 1952 vsem industrijskim podjetjem ali v ustanovitvi že imenovane komisije za varstvo spomenikov tehniške kulture pri glavnem odboru Narodne tehnike v Beogradu. V zvezi s sodelovanjem podjetij pri varstvu tehniških spomenikov se pojavlja tudi spomeniškovarstvena organizacijska potreba, da se vzporedno s spomeniško zakonodajo vključuje varstvo tehniških spomenikov v strokovne organizacije, n. pr. v društva inženirjev in tehnikov ali v Ljudsko tehniko ter veže z znanstvenimi tehniškimi inštituti ob istočasnem sodelovanju z zgodovinskimi društvi in z društvi muzejcev in konservatorjev.

Jubilantova intervencija za ohranitev zgodovinskega železniškega plavža leta 1938 je omogočila njegovo obnovo, ki je dejanski začetek varstva tehniških spomenikov, utemeljen zlasti v stanovski kovaški za-

vesti Železnikarjev in Kroparjev. Njihov zgled je z ustanovitvijo TMS leta 1951 vodil k organiziranem varstvu tehniških spomenikov na vsem Slovenskem od Drave do Vipave in Krke do Mure. Tako more jubilant, ki je leta 1912 usadil drevo slovenskega spomeniškega varstva, spremljati rast njegove nove veje in njene prve sadove.

Ljubljana, 12. decembra 1953.

OPOMBE

[1] Poročilo Nika Žumra TMS dne 19. septembra 1053, za katero se mu tukaj še enkrat zahvaljujem.

[2] Beck L., Die Geschichte des Eisens. I. Braunschweig 1890—1891. Str. 2.

[3] 1. Razstava znanstvenih odkritij. 1952. 60 str. — 2. Slovenska peč. 1954. 74 str. — 3. Idrijska kamšt. 1954. 8 str. + prerezi. — 4. Bistra. Gozdarski, lesni, lovski muzej. 1954. 12 str. — 6. Klavže nad Idrijo. 1953. 71 str.

[4] Struna A., Vodni pogoni (gradivo za zgodovino). Ljubljana 1953. 450 str. + zemljevid.

[5] Uradni list LRS 29. X. 1953, št. II. 2387/2.

[6] Uradni list LRS 24. XII. 1953, št. 4294/1.

[7] Objekti tehnike i postignuća egzaktnih nauka su spomenici kad dokumentiraju razvoj proizvodnje sa njezinim utjecajem na društvo, tako da je zadaća spomeniške zaštite, da jih vodi u svom radnom planu i u zakonima o zaštiti prirodnih i kulturnih spomenika. Zbog specialnog položaja tehničkih spomenika je u interesu njihovog očuvanja, da se pravno izdvoje iz osnovnih sredstava gospodarskih preduzeća i da se za njihovo svestrano metodičko obrađivanje i popularisanje pararelno sa konservatorskim radom Zavoda za zaštitu spomenika prirode, organizuje zaštita spomenika tehničke kulture i u stručnim organizacijama inženjera i tehničara, naučnim institutima, Narodnoj tehnici i gospodarskim preduzećima.

[8] Gospodarski vestnik 12. III. 1952, št. 1.

Résumé

DIE ANFÄNGE DER PFLEGE TECHNISCHER KULTURDENKMALE IN SLOWENIEN

Der Jubilar hat im Jahre 1938 durch die Rettung des geschichtlichen Hochofens in Železniki vor dem Abbruche die Anregung zur Pflege technischer Kulturdenkmale gegeben und dadurch ermöglicht, dass nach der Befreiung 1949 bis 1950 mit Hilfe des Eisenwerkes Jesenice und mit freiwilliger Arbeit der Gefolgsschaft der Metallgenossenschaft Železniki der Hochofen (Abb. 254) erneuert wurde. Der Anregung des Jubilars folgend wurden in den Jahren 1950—1955 folgende technische Denkmale teilweise in der überlieferten Form erhalten und teilweise museal durch das Technische Museum von Slowenien, örtliche Museen oder Industrieunternehmungen erhalten oder sichergestellt:

Die Nagelschmiedehütte »vice« (= Fegefeuer) in Kropa (Abb. 255);
die Wasserkunst im Quecksilberbergwerk zu Idrija (Abb. 256);
die Venezianer Holzsäge in Bistra (Abb. 257, 258);

die Leinenfärberei und das Geburtshaus des Ing. V. Pollak in Tržič (Abb. 259);
der neu entdeckte windische Eisenschmelzofen ober Kropa (Abb. 260);
die Ruinen des geschichtlichen Kupferhammerwerks in Hubelj bei Ajdovščina (Abb. 261) und
die Ruinen der geschichtlichen Eisengiesserei in Dvor (Abb. 262).

Die Nagelschmiedehütte in Kropa und die Venezianer Holzsäge in Bistra werden als tätige, die Wasserkunst in Idrija und die Schwanzhämmer in Ravne und Bistra als rekonstruierte Museumsexponate und die anderen als archäolcgische technische Kulturdenkmale betreut. Gleizeitig mit der Erhaltung wurden die betreuten technischen Kulturdenkmale durch gedruckte fachliche Führer allgemein bekannt gemacht; unter diesen Führern des Technischen Museums von Slowenien steht an erster Stelle die Einleitung in die Geschichte der Wasserkraftantriebe in Slowenien von Prof. Ing. A. Struna, welche auch die erste Topographie der entsprechenden technischen Denkmale darstellt.

MEKINJSKA BOŽIČNA ZIBELKA

Niko Kuret, Ljubljana

Že pred mnogimi leti je vzbudila v Etnografskem muzeju v Ljubljani mojo pozornost zibelka meščanskega videza, normalne velikosti, z voščenim detetom. V inventarni knjigi Etnografskega muzeja je zapisana pod št. 2703 z oznako »*Zibelka iz velesovskega samostana*«, provenienca: zbirka Karla vit. pl. Strahla iz Stare Loke na Gorenjskem.

Prvi, ki sem se glede te zibelke nanj obrnil, je bil naš jubilant. Naj mu bodo posvečeni ob njegovem lepem življenjskem jubileju naslednji skromni izsledki!

1. Odkod je zibelka

V 3.-4. zvezku »Zbornika za umetnostno zgodovino« X (1930), posvečenem »spominu Edvarda in Karla Strahla«, je priobčil dr. Janko Polec mnogo zanimivih strahlian. Tu[1] izvemo, da je sestavil Karl Strahl poleg objavljenega seznama slik tudi »obsežen katalog ostalih starin, zlasti izdelkov umetnostne obrti« v dveh izvodih. Zlasti prvi katalog bi mogel dati važne podatke o provenienci naše zibelke, saj pravi Karl Strahl sam v »Vorbemerkung«[2]: »In den Bemerkungen ist die Geschichte der Erwerbung und der Vorbesitzer, soweit sich dieser feststellen ließ, angeführt.«

Po napotilu dr. Janka Polca sem se v Državnem arhivu Slovenije lotil iskanja med Strahlovo ostalino.[3] Žal nisem mogel najti ne prvega in ne drugega izmed zgoraj omenjenih katalogov. Pač pa sem našel neki *tretji* seznam, ki ga tvori pet pisarniških, na dvoje preganjenih, nepaginiranih listov v 4°. Seznam je pisal Karl Strahl sam in ga zaključil »Altlack am 6 October 1922. Strahl.« Naslov seznama se glasi: »Verzeichniss der in der Sammlung in Altlack befindlichen alten künstlerischen oder kunstgewerblichen Gegenstände, die nach Art ihrer Erwerbung entweder im Lande selbst erzeugt wurden oder doch den Kunstbesitz des Landes bildeten.«

V tem seznamu sem dobil na str. 6 za naš predmet zapis odločilne važnosti:

Cat. No. 294 — *geschnitzte, reich vergol. Wiege — aus Minckendorf in Stein erworben.*

Tipkani seznam »Odbrani predmeti«, ki je v več kopijah pridejan Strahlovim arhivalijam in je nastal pač po Strahlovi smrti ob izberi

(ali odberi) del za Narodno galerijo, Narodni muzej in Etnografski muzej leta 1930,[4] vsebuje bistveno drugačno oznako zibelke. Na str. 6 berem namreč pod št. 107:

Božična zibka, provenjenca iz Velesovskega samostana.

Označbi v tem seznamu je sledila kajpak tudi označba v inventarni knjigi Etnografskega muzeja, kjer je zibelka do danes še inventarizirana kot zibelka iz *Velesovega*, medtem ko je »Mickendorf« nemško ime za *Mekinje!*

Dvom, ali je zibelka iz velesovskega samostana dominikank ali iz mekinjskega samostana klaris, bi bil upravičen, ako bi bila Strahlova zbirka imela dve zibelki.

Dokler ne najdemo zgoraj omenjenega kataloga, se moramo zateči k izjavam prič. Umetnostni zgodovinar Ante Gaber, dober znanec rajnega Karla Strahla in njegova desna roka pri katalogiziranju zbirk,[5] bi bil lahko dal merodajno izjavo; saj imam od njega zanimivo poročilo, da je dete v zibelki oblečeno v krstno oblekco Karla Strahla. Toda tragično naključje je hotelo, da je prav isti dan, ko sem dognal v Strahlovih arhivalijah oba nasprotujoča si zapisa, Ante Gaber umrl... Zato sem se obrnil na dr. Franceta Steleta z vprašanjem, ali se v zbirkah rajnega Karla Strahla spominja dveh takih zibelk. To je odločno zanikal. Zibelka je bila samo ena.

Kako je torej prišlo do označbe v seznamu »Odbrani predmeti«? Sestavljalec seznama se je pri prevajanju nemškega »Minckendorf« zmotil in ga zamenjal z »Michelstätten«. *Tako je iz Mekinj nastalo Velesovo.*

Ko se bo prvotni Strahlov katalog spet našel, nam bo lahko dal nekaj podrobnosti o nabavi zibelke in podobnem. O njeni provenienci pa ni več dvoma. *Zibelka je iz samostana klaris v Mekinjah.*

2. *Opis zibelke*

Prva fotografija zibelke je najbrž tista, ki jo je napravil Janez Zorman in je objavljena kot celostranska ilustracija z »Zborniku za umetnostno zgodovino«.[6] Fotografija predstavlja hodnik v drugem nadstropju (jugovzhodna stran) starološke graščine z vhodom v veliki salon iz dobe, ko so bile zbirke v graščini še na svojem mestu. *Zibelka* stoji na veliki rezljani skrinji pod sliko Wolfa Adama Erberga med dvema trebušastima vazama in dvema grboma v baročnem okvirju. Na fotografiji je videti, da so zibelko za to priliko odgrnili in da je bila sicer prekrita s pregrinjalom.

Zibelko sem si prvič natančneje ogledal 10. oktobra 1940. Tedaj je bila poškodovana, pa so jo nato popravili. Tudi glavica deteta je bila na levi strani pod očesom vdrta in slabo popravljena (zakapana s svečo, ki je zapustila temno sajasto liso). Na mojo prošnjo je ravnateljstvo zibelko z detetom fotografiralo. Na sliki je videti slabo popravljeno mesto na detetovem licu. Ob mojem drugem ogledu (20. oktobra 1944) je bila zibelka že spravljena v preparatorjevi sobi muzeja, popravljena in prazna. Dete so razpravili. Voščeno glavico in poprsje so položili v po-

sebno škatlo, oblekco pa spravili posebej. Vse skupaj je šlo nato v zakloniščе.

Ko sem konec 1953 v zvezi z nekim drugim delom v Etnografskem muzeju spet povprašal po zibelki, smo ugotovili, da je zibelka ostala nepoškodovana, voščena glavica pa se je neznano kdaj razbila na drobne kosce. Ravnateljstvo je poskrbelo, da je vešča roka glavico dobro restavrirala.

Sl. 263. Zibelka iz samostana klaris v Mekinjah (sredina 12. stoletja)
(Etnografski muzej, Ljubljana)

Zibelka je dolga 62 cm, višina končnice od tal do vrha znaša 45 cm, zgornja širina končnice 38,5 cm, širina kotača 50 cm. Osnovna barva vseh polnilnih ploskev je temnordeča brez leska. Od nje močno izstopajo pozlačeni rezljani okraski. V vsaki izmed obeh stranic je v sredini podolgastega polja reliefna glavica putta med ornamentalno razgrnjenima perutnicama in iz njiju izhajajočimi viticami, ki polje izpolnjujejo. Pod vrhnjim robom teče z drobnimi rezljanimi motivi izpolnjena bordura, v kateri so pritrjeni trije struženi gumbi, ki naj bi rabili ovijanju pri zibelki običajne preveze. Obe končnici sta razdeljeni v spodnje polje narobe trapezaste oblike z vdelanim okroglim poljem, v katerem se blesti pozlačen rezljan monogram JHS in do polovice vidno srce s tremi žeblji

pod njim ter v vrhnji nastavek z rezljanimi školjkastimi motivi, podolgasto odprtino za prijemanje in vrhnjo sklepno glavico putta v polni plastiki. Tudi vsak izmed štirih vogalnih stebričkov se končuje z rezljano otroško glavico v polni plastiki. Ornamentika obeh polkrožnih kotačev je dokaj preprosta (sl. 263).

Voščena detetova glavica se nadaljuje v poprsje, ostali trup pa nadomešča valjasta blazinica verjetno novejšega izvora, napolnjena z vato. Na poprsje sta pritrjeni roki sodobne industrijsko izdelane punčke iz pološčene papirne kaše. Izraz obraza je ljubko otroški. Oči so steklene. Pri restavraciji je izginila prvotna barva polti, ki je danes izrazito rumenkasta. Ob mojem prvem ogledu je imelo dete na glavici čipkasto čepico. Znotraj ob robu je bil našit venček laskov. Od znotraj na čelni strani čepice blizu roba je bila s črnilom zarisan napis »VORN« (spredaj); tega danes ne morem več ugotoviti. Dolžina deteta znaša 58 cm.

Umetnostni zgodovinarji postavljajo nastanek zibelke v sredo 17. stoletja.

3. *Zibelka in klarise*

Klarise so »drugi red« sv. Frančiška. Ustanovila sta ga on in sv. Klara 1212. Pri nas so imele klarise šest naselbin. Najstarejša so bile Mekinje 1300. Vse samostane klaris je odpravila 1782 prepoved Jožefa II. Mekinjski samostan klaris sta ustanovila Sigfrid in Elizabeta Galenberška. Galenbergi so ohranili zavetništvo nad samostanom, duhovno vodstvo pa so imeli frančiškani. Galenberško zavetništvo je zagotovilo samostanu bogate dohodke, a tudi težave v dobi reformacije. Mekinjske klarise so bile izmed vseh naših naselbin klaris najbogatejše. Žiga Galenberg jim je 1686 sezidal nov samostan, čigar poslopje stoji še danes.[7]

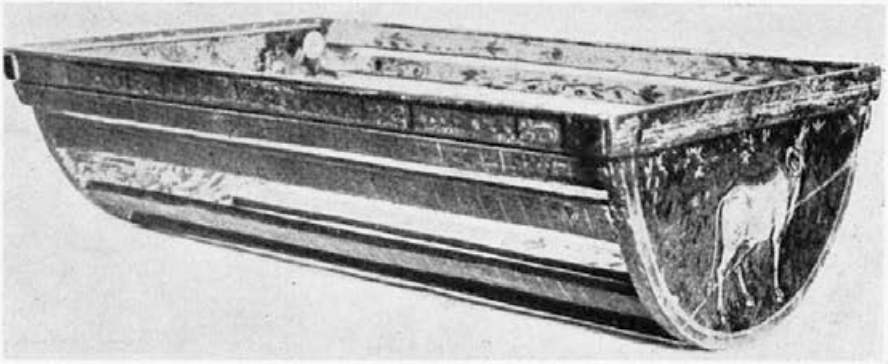
Čemu je rabila klarisam zibelka te vrste?

Iz mistično usmerjene pobožnosti srednjega veka se je rodil pobožni običaj, da so imele redovnice v svojih celicah za svojo zasebno pobožnost v božičnem času *zibelko s kipcem* Jezuščka. Vsaka redovnica se je po navodilih rokopisnih priročnikov mistične pobožnosti vživljala v vlogo Matere božje. Lesenega Jezuščka je vardevala, kakor bi bil živ: previjala ga je, ga simbolično hranila, kopala, ujčkala, poljubovala in zlasti — zibala.[8] Da so redovnice v Salzburgu že v 10. stol. »zibale Jezuščka«, ni arhivalno dokazano.[9] Drži pa, da je izhodišče običaja salzburška cerkvena provinca.[10] Evropski zahod levo od Rena ga je sprejel šele v 15. stol. Tem hitreje pa se je širil po nemških deželah do Rena, pa tudi na vzhod v slovanske dežele. Vizionarka Margareta Ebner iz samostana Maria-Wedingen pri Dillingenu ob Donavi je dobila 1344 z Dunaja božično zibelko, okrašeno s štirimi zlatimi angelčki, ki je v njej ležal kipec Jezuščka; zibelko hrani samostan še dandanes.[11] Tega iz mistike vzraslega običaja so se oprijele zlasti klarise, dominikanke in benediktinke.

Prve opise božičnih zibelk iz zahodne Evrope onkraj Rena — Flandrije — nam je dal 1889 Ed. Niffe-Anciaux v svojem delu »Les repos de Jésus et les berceaux reliquaires«.[12] Avtor nam pripoveduje med drugim, da je stala še v njegovem času, torej v 80-tih letih prejš-

njega stoletja, v Brugesu v samostanu benediktink v božični dobi na koru miza, na njej pa majhna rezljana zibelka s svečnikom na vsaki strani. Kadar je katera izmed redovnic prišla v kapelo, je pokleknila pred zibelko, pomolila, nato pa prijela za svileno vrvico, pritrjeno na zibelko, in nekaj časa zibala. Podoben običaj da je bil ohranjen tedaj v Brugesu tudi pri avguštinkah.

V nemščini poroča o božičnih zibelkah prvič Georg Hager 1902 v svojem znanem delu »Die Weihnachtskrippe«.[13] Navaja predvsem dva primerka, ki ju je tedaj hranil Bavarski narodni muzej v Münchenu (eden je bil iz prve polovice 15. stol., drugi pa iz 17. stol.). Istega leta je opisal Julian Pagaczewski božično zibelko iz 16. stol., ki jo hrani samostan klaris v Krakovu.[14] Poročilo Andrzeja Kitowicza[15] pa priča,



Sl. 264. Italijanska božična zibelka iz začetka 16. stoletja
(iz R. Berliner, Denkmäler der Krippenkunst, Augsburg 1930)

da je prešel običaj tu in tam tudi k moškim redovom. Okoli 1700 so imeli namreč v samostanu redovnikov bernardincev v Krakovu v posebni sobi blizu porte izpostavljeno normalno veliko zibelko s kipcem Jezuščka. O božičnem času je gvardijan med petjem pastorele, ki jo je ponavljal ves zbor redovnikov, kleče poganjal zibelko.

Tudi v Italiji običaj ni mogel biti neznan, čeprav o njem ni pisanih virov. R. Berliner je odkril v Rimu zanimivo božično zibelko italijanskega izdelka iz dobe okoli 1510.[16]

Običaj je trajal po ženskih redovih nemških dežel do konca 19. stol. Za klarise v Briksnu je izpričano, da so ga gojile še okoli 1870.[17]

Sicer pa ni treba hoditi daleč po primere tega običaja. Karmeličanke na Selu pri Ljubljani so v božičnem času med petjem božičnih pesmi zibale Jezuščka od svojega prihoda v Ljubljano (1889) do zadnjega časa. Zibelka z voščenim Jezuščkom je še danes ohranjena.

Običaj je iz nunskih celic prešel tudi v javne cerkvene obrede in pomeni začetke nabožne dramatike v ljudskem jeziku. Ob njem se je namreč pela dialogizirana pesem: »Joseph, lieber Neffe mein, hilf mir wiegen das Kindelein.«[18] V svojem delu o »Slovenskih pastirskih koledah«[18a] sem med drugim pokazal, da smo spoznali ta zametek cerkvene

dramatike tudi pri nas. Tako so o božiču leta 1620 v cerkvi ljubljanskih jezuitov »poganjali zibelko«; kronist poroča: »Die natalis Domini exhibitus dialogismus in templo in quo praeter angelicam salutationem & *cunarum agitationem* (podčrtil N. K.) introducti pastores. Adfuit frequens populus, verum valde petulans« (Historia Collegij Labacensis Societatis Jesu). Da se je običaj širil v baročni dobi po slovenskih cerkvah, bi utegnila pričati pesem »Jezusa pozibljimo« (po nemški »Lasst uns das Kindlein wiegen« iz 1604), ki jo srečujemo v »Evangelijih inu listih« od 1741 do 1764 in je živela med ljudstvom do srede našega stoletja. Ljudska pesem (zlasti obrazec »Mi smo štirje«, SNP III, 4829—4845) tudi sicer dovoljuje domnevo, da je naše ljudstvo (podobno kakor na Slovaškem in drugod) poznalo obredno zibanje kot koledniški običaj, ki se je polagoma razkrojil in pozabil.

Po vsem tem sklepam, da je rabila mekinjska zibelka klarisam za pobožnost v božičnem času. Za ta svoj sklep lahko navedem še nekaj dokazov.

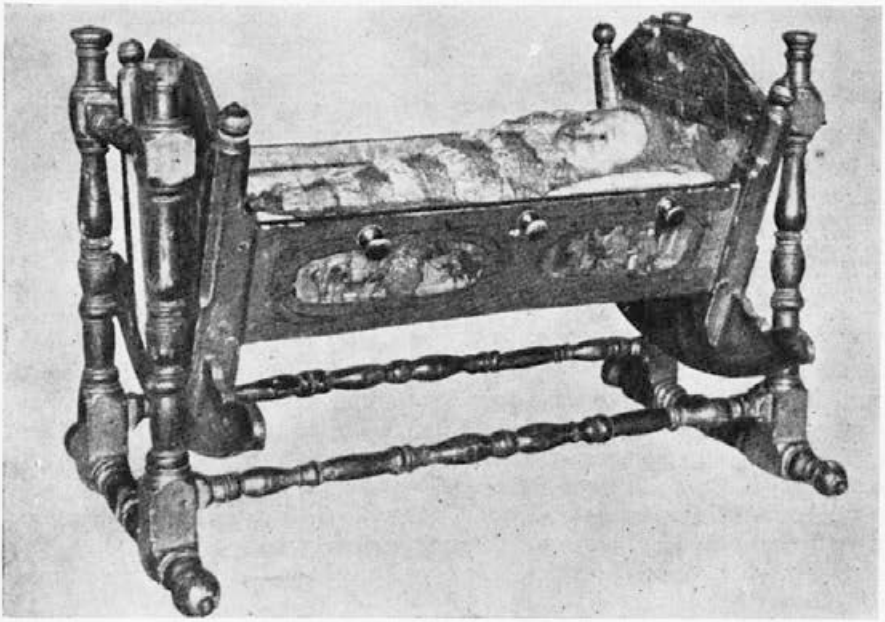
4. Vloga mekinjske zibelke

Povezanost samostanov istega reda je že v srednjem veku omogočala, da so se med drugim tudi pobožne vaje naglo razširile po vseh samostanih, ako jih je redovno vodstvo sprejelo. Zato je domneva, da je bilo »zibanje deteca« v 14. ali najpozneje 15. stoletju udomačeno po naših ženskih samostanih, predvsem med klarisami, pa tudi med dominikankami, povsem upravičena.

Naša zibelka je nastala sicer res šele sredi 17. stoletja, kar pa ne pomeni, da redovnice običaja poprej niso izvajale. Da je zibelka res rabila »zibanju deteca«, dokazuje ustno izročilo, ki je zibelko spremljalo. Strahlovi so kupili zibelko v Kamniku (»in Stein erworben«) in sicer z zagotovilom, da je iz mekinjskega samostana (»aus Minckendorf«). Dokler se ne najde glavni katalog Strahlove zbirke z morebitno opombo o nabavi zibelke, se moramo zadovoljiti z domnevo, da je zibelko po razpustu samostana nekdo rešil in jo potem v Kamniku hranil obenem z ustnim izročilom o njenem namenu in ga Strahlovim povedal. Značilno je namreč, da je voščeni Jezušček napravljen v krstno oblekco Karla Strahla. V izročilu mnogih rodbin je krstna oblekca obredni rekvizit in je zato v družini vedno v posebni časti. Če so Strahlovi nadeli detecu v zibelki krstno obleko poslednjega potomca, so imeli za to tehten in nedvoumen razlog: vedeli so, da dete v zibelki predstavlja Jezuščka. Izročilo o tem jim je bilo znano. Za to sem našel v Strahlovih arhivalijah tudi pismen dokaz. V nedatiranem seznamu, pisanem na dve sešiti pisarniški poli in naslovljenem »Verzeichniss der aus dem K. v. Strahlschem Schlosse zu Altenlack an das löbl. Ausstellungs-Comitee abgegebenen und von diesem übernommenen Gegenstände«, sem dobil na str. 6 pod »Nachtrag« naslednji zapisek: »Nr. der Kiste XV, 20 — Geschnitzte und vergoldete Wiege mit dem Jesukinde (podčrtal jaz).« Nisem ugotavljal, katera je bila ta razstava. Zadoščal mi je zapis iz Strahlove roke, da je dete v zibelki podoba Jezuščka. To izročilo je moralo biti

znano tudi ob prevzemu predmetov po Strahlovi smrti, ko je zapisal sestavljalec seznama »Božična zibka«.

Zibelka sama na sebi ne kaže kakih posebnosti, ki bi pričale o njeni obredni vlogi. Angelčki kot ornamentalni motiv so bili pogostni tudi na zibelkah v otroški sobi. Isto velja tudi za monogram JHS, ki je — hkrati s peterokrako »moro« — priljubljen tudi na zibelkah ljudskega izdelka. Nekatere božične zibelke sicer včasih s svojo rezbarijo ali slikarijo nedvoumno kažejo, kateremu namenu so služile. Tako ima renesančna zi-



Sl. 263. Nemška božična zibelka iz pozne renesanse
Bayr. Nationalmus., München (iz R. Berliner, Denkmäler der Krippenkunst, Augsburg 1920)

belka iz Italije na eni končnici naslikanega osla, na drugi vola, ki oba spadata k božičnemu prizoru (sl. 264). Avstrijska zibelka iz srede 14. stol. ima na obeh stranicah naslikana po dva klečeča angela, ki se s sklenjenimi rokami sklanjata k molitvi.[19] Flandrijska posteljica iz 15. stol. ima na koncu vsakega izmed podaljšanih kotnih stebričev izrezljanega stoječega angela, ki sklenjenih rok zre na ležišče.[20] Toda vse to ni nujno (sl. 263). Poljska božična zibelka iz 16. stoletja[21] je brez figuralnega okrasa in kaže zgolj ornamentalne rezljane motive. Naša zibelka je torej prav lahko rabila svojemu obrednemu namenu, čeprav na njej nič posebej ne kaže na to.

Voščena figura v zibelki je imela obliko povitega deteta. Ali je bilo vse skupaj morda le igrača? Recimo, da je bila bogato izdelana zibelka z voščenim detetom namenjena deklici iz plemiške rodbine! Tu nam

prihaja na pomoč zgodovina igrač. Deklice višje starostne stopnje — in samo takšne bi se mogle igrati z »igračo« teh dimenzij — v tistih časih sploh niso rabile punčk v obliki ležečega in povitega deteta. Punčka je predstavljala v tisti dobi vedno samo odraslo, modno oblečeno damo, kar se je ohranilo vse do srede 19. stoletja.[22] Preprosti in verjetno tudi meščanski pa plemiški starši so sicer skoraj gotovo kupovali majhnim deklicam punčke v obliki »povitega deteta«, toda to so bili leseni, včasih glinasti predmeti[23] majhnega merila. Naše dete pa ima velikost normalnega dojenčka. To je za »punčko« tiste dobe nenavadno.[24] Mnenje, da je bilo dete v mekinjski zibelki z zibelko vred le igrača, torej ne more obveljati.

Končno pa ima naše dete voščeno glavico in poprsje. Voščenih igrač te vrste kulturna zgodovina ne pozna. Glavica in poprsje sta bosirani, kakor se imenuje svojevrstna tehnika modeliranja v vosku, ki so jo vprav redovnice mojstrovale do popolnosti. Vosek se vtiskuje v pripravljen kalup (postopek se po francosko imenuje »bosseler«, odtod nemški »bossieren«, »bosseln«); nastala figura je znotraj votla. Tudi v barvanju voska do najmanjših odtenkov so bile redovnice izredno spretne.[25] Naše dete je torej vsekakor nunsko delo in predstavlja Jezuščka. Seveda ne moremo ugotoviti, kdaj in kje je nastal. Da so bile umetnice te vrste tudi med mekinjskimi redovnicami, je kaj verjetno.[26]

O pozneje dodanih rokcah ne kaže izgubljati dosti besedi. Omenil sem, da gre za rokce kupilne punčke, torej igrače, kakršne je začela izdelovati angleška industrija od 1850, nemška pa od 1870 dalje (papirna kaša, grundirana z barvo polti in namočena v voščeno ali parafinsko raztopino).[27] Ta dodatek se je mogel pojaviti potemtakem kvečjemu v zadnji četrtini prejšnjega stoletja. Ko bi nam bil na voljo glavni katalog in če je označil Karl Strahl v njem letnico nabave zibelke, bi lahko ugotovili, ali je dobil Jezušček rokce pri prejšnjem lastniku v Kamniku ali šele pri Strahlovih.

*

Po vsem tem pač upravičeno sodimo, da je *mekinjska zibelka rabila obrednemu »zibanju Jezuščka« v božičnem času.* Ni mogoče povedati, ali je bila namenjena zasebni pobožnosti ali javnemu obredu v cerkvi. Lahko pa govorimo o mekinjski božični zibelki.

Z zibelko karmeličank s Sela pri Ljubljani vred se torej ta zibelka uvršča med tiste *redke primere,* ki jih hranijo le nekateri evropski muzeji, zato pomeni za ljubljanski Etnografski muzej *resnično dragocenost.*

OPOMBE

[1] ZUZ X (1950), 107 sl.

[2] Prav tam, 112.

[3] Rajnemu akademiku dr. Janku Polcu sem hvaležen za mnogotero pomoč.

[4] ZUZ X (1950), 80-81.

[5] Prav tam, 73: »Vom J. 1899. an nahm ich in Altlack dauernd Aufenthalt, befaßte mich aber bis 1908. nur wenig mit den Samlungen, da ich anderweitig in Anspruch genommen war. Nun wurden unter Mithilfe des Hörers der Kunstgeschichte Anton Gaber in Bischoflack die Bilder einer eingehenden Untersuchung unterzogen und ein Katalog zusammengestellt, dessen Daten dem jetzigen Katalog zur Grundlage dienen.« — Rajnemu Anteju Gabru sem za mnogotera pojasnila iskreno hvaležen.

[6] Prav tam, 143.

[7] Melita Pivec-Stelè, Starejši ženski samostani v Sloveniji. »Kronika slovenskih mest« 3 (1940), 152—153.

[8] Adolf Spamer, Weihnachten in alter und neuer Zeit. Jena 1937, 30 sl. — Pri roki mi je poročilo o samostanu benediktink pri sv. Afri v Würzburgu iz 1805: »Auf der Wohnung der Aebtissin und in den Zellen der Nonnen (19 Räume) befanden sich (unter anderem) 3 Jesukindlein ...« (P. Paulus Weissenberger OSB, Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Mainfränkischer Benediktiner- und Zisterzienserklöster, v: Mainfränkisches Jahrbuch 1950/51, navaja J. Stumpf v: Der Bay. Krippenfreund, Nr. 129, Sept. 1954, platnic 3. stran.)

[9] Viktor v. Geramb, Deutsches Brauchtum in Österreich. Graz 1926, 107. Richard Beitl, Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Leipzig 1936, p. b. Weihnachten, 819. — Nonnberške benediktinke v Salzburgu, pri katerih naj bi se bilo »zibanje Jezuščka« začelo, običaja ne poznajo več in tudi ne hranijo nobene zibelke (sporočilo predstojništva z dne 29. okt. 1955).

[10] Anton Dörrer, Die Deutsche Literatur des Mittelalters — Verfasserlexikon, IV. Berlin 1953/54, p. b. Weihnachts(-Kindelwiegen-)Spiel, Niederhessisches und Eisacktaler, stolpec 875. — Gl. tudi: Gustav Gugitz, Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Österreichs. Studien zu Volkskunde, II. Wien (1950), 264 sl.

[11] Spamer, 30.

[12] V: »Annales de la Société Archéologique de Namur«, Namur 1889, vol. XVIII, 421—484 (11 podob).

[13] Georg Hager, Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum. München 1902.

[14] Jasielki Krakowskie. »Rocznik Krakowski«, Kraków 1902, zv. V, 94—137.

[15] V delu Jana Krupskega »Szopka Krakowska«. Kraków 1904.

[16] Rudolf Berliner, The Origins of the Crèche. »Gazette des Beaux-Arts«, New York - Paris, VI ser., vol. XXX (1946), 253, fig. 2.

[17] Gugitz, 269.

[18] Gl. zlasti L. Berthold, Die Kindelwiegenspiele. »Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur« 56 (1932), 208—224, ter Carmelina Naselli, Origine delle ninne-nanne di argomento religioso. »Atti del Congresso di studi etnografici italiani 1952«, Napoli 1953, 259—266.

[18a] Slovenske pastirske kolede. Prispevek k zgodovini baročne ljudske igre. Dela SAZU, Razred za filološke in literarne vede, Ljubljana (v tisku).

[19] Berliner, 278, fig. 7.

[20] Angelo Stefanucci, Storia del presepio. Roma 1944, 86, fig. 52. — Glej tudi: Falcke, Die Sammlung Dr. Albert Fidgor — Wien, I, 4. Berlin MCMXXX, No. 161 (Tafel LXXXV). — Namesto zibelke se v flandrijskih samostanih pojavljajo tudi posteljice!

[21] Stefanucci, 85, fig. 51.

[22] Max v. Boehn, Puppen. (Puppen und Puppenspiele I.) München (1929), 215—216.

[23] »Povito dete« je zaradi svoje skrajno preproste oblike vsekakor najstarejši primer otroške punčke-igrače. Našli so take punčke v Egiptu, v ostankih iz stare Grčije in starega Rima (Karl Gröber, Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs. Berlin MCMXXVIII, 30), dobili so jih v starih alemanskih grobovih na Württemberškem (W. Pessler, Handbuch der deutschen Volkskunde, III. Potsdam b. l., 22), uvrstile so se med oblike lecta podobnjaka, sprva predvsem kot rodnostni simbol na svatbenem pecivu po Tirolskem, Švici, Nemčiji (Max Höfler, Gebildbrote der Hochzeit. Wien 1911, 50 sl.). — Pri nas sta povito dete in zibelka, celo za sestavljanje, med »malimi kruhki« dokaj pogosta, gl. Rajko Ložar, Mali kruhek v Škofji Loki in okolici. »Etnolog« X-XI (1939), 177 in passim. — Srednji vek nam zaradi pogostih požarov, zaradi neobstojnosti gradiva (les, glina) in zaradi uničevanja po samih otrocih ni zapustil primerkov takih punčk. Toda znano je, da so jih izdelovali v Nürnbergu že v 15. stoletju (naziv: Docken) in da so se ukvarjali z množičnim izdelovanjem takšnih (struženih in nato rezljanih) punčk igračarji na Thürinškem, v Berchtesgadnu in Oberammergauu od 17. stoletja dalje (Gröber, 10 sl.). Prihajale so tudi k nam, kjer so jih prodajali sejmski kramarji kot »cilke« (moj zapis).

[24] Šele okoli 1850 so prišle iz Anglije punčke, ki predstavljajo »otroka« (evropska celina jih je spoznala predvsem 1855 na pariški svetovni razstavi), a punčka v podobi pravega dojenčka je »izum« šele zadnjih desetletij (Boehn, 216).

[25] Sicer pa je voščena plastika prastara, prim. Julius v. Schlosser, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Jahrbuch der Kunstsammlungen d. allerh. Kaiserhauses, Bd. 39. Wien 1910—1911. — Annette v. Eckardt, Meisterwerke alter Wachsplastik. »Velhagen & Klasings Monatshefte« XXXIII, Jan. 1919, 3, 317 sl. — Boehn, nav. delo. — Lexikon für Theologie und Kirche X, Freiburg i. Br. 1938, p. b. Wachs, 707. — Beitel, 797 sl. — Poglavje zase so voščeni votivi, gl. Leopold Schmidt, Zur Geschichte des Wachsopfers im Mittelalter. »Österr. Zeitschrift für Volkskunde« N. S. 1, G. S. 50 (1947), 86—94.

[26] Staro nunsko izročilo izdelovanja voščenih Jezuščkov so nadaljevale do nedavnega naše uršulinke in karmeličanke. — Pri ljubljanskih uršulinkah je varovala izročilo predvsem M. Florijana Suchy, ki mi je (6. oktobra 1944) zapisala nekaj podatkov; dopolnila jih je na mojo prošnjo M. Krizostoma Fajdiga (novembra 1953), za kar ji na tem mestu izrekam zahvalo. Umetnost izdelovanja voščene plastike je bila v ljubljanskem uršulinskem samostanu v 19. stoletju že zamrla. Poživile so jo spet redovnice, ki so med prvo svetovno vojno kot begunke prišle iz Gorice v Ljubljano. V Gorici je ta umetnost še cvetela. Tako so prišli kalupi spet v Ljubljano in Škofjo Loko. V Ljubljani se je ukvarjala z voščeno plastiko poprej Tirolka s. Agata Gall, ki pa je svoje recepte skrbno varovala, da so šli z njo v grob. Po prvi svetovni vojni so delovale med ljubljanskimi uršulinkami s. Roza Špelak, ki je bila vešča vlivanja Jezuščkov, ovčic za v jaslice itd., s. Otilija Kravcar, predvsem pa M. Florijana Suchy. Ta je kot samouk sama izdelovala kalupe, vlivala, restavrirala. Nesrečno usodo starih kalupov dobro ilustrira dogodek med drugo svetovno vojno. Ko je bilo treba zaradi protiletalske zaščite izprazniti podstrešje, je privlekla samostanska služinčad na dan poln zaboj starih kalupov, ki jih je zmetala na stavbni prostor poleg samostana (gimnazijsko poslopje ob Šubičevi ulici). M. Florijana je komaj rešila nekaj kalupov. — Karmeličanke na Selu so začele izdelovati voščene Jezuščke takoj po prihodu iz Gradca 1889 (pismeno sporočilo rajnega univ. prof. dr. Cirila Potočnika 2. febr. 1945). — Uršulinke so svoje izdelke tudi prodajale, karmeličanke pa so jih za božič večinoma razdale.

[27] Boehn, 202, 206.

Résumé

DIE CHRISTKINDL-WIEGE AUS MEKINJE

Im Ethnographischen Museum zu Ljubljana befindet sich eine Wiege normaler Grösse mit Wachskindpuppe. Im Inventarbuche ist die Wiege als aus dem Dominikanerinnen-Kloster zu *Velesovo* (Michelstätten in Oberkrain) stammend und als aus der einstigen Sammlung Karl R. v. Strahl's erworben, verzeichnet.

Die archivalischen Forschungen des Verfassers ergaben nun, dass die Wiege irrtümlicherweise als aus Velesovo — Michelstätten stammend verzeichnet worden ist. Die in deutscher Sprache verfassten Strahl'schen Verzeichnisse der einstigen Sammlung kennen nur eine »geschnitzte, reich vergoldete Wiege — aus *Minckendorf* in Stein erworben«. Da Kenner der einstigen Sammlung das Vorhandensein zweiter derartiger Wiegen ausschliessen, ist die Provenienz der Wiege endgültig festgestellt. Minckendorf = *Mekinje* bei Kamnik (Stein) in Oberkrain, das älteste Klarissenkloster (gegr. um 1300) in slowenischen Landen, wurde unter Kaiser Josef II. aufgelöst; die Wiege dürfte demnach nachher irgendwie in bürgerlichen Besitz in Kamnik übergegangen sein, wo sie von K. v. Strahl erworben wurde.

Nach einer Beschreibung der 62 cm langen und 45 cm hohen Wiege, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sein dürfte,* identifiziert der Verfasser die Wiege als »Christkindl-Wiege«. Die Überlieferung davon musste auch K. v. Strahl bekannt gewesen sein: er bezeichnet das darin liegende wächserne Fatschenkind irgendwo ausdrücklich als »Jesukind«. Es war auch mit dem Taufkleidchen der Strahl'schen Familie angetan.

Die Christkindl-Wiege aus Mekinje ist dem Verfasser ein Beweis, dass auch in den Frauenklöstern Sloweniens das anderwärts allgemein bekannte »Kindlwiegen« als weihnachtlicher Brauch zumindet um die Mitte des 17. Jahrhunderts geübt wurde. Es war aber tatsächlich schon anfangs desselben Jahrhunderts als volkstümliche fromme Übung in Slowenien verbreitet, wie schon in der Chronik des Collegium Societatis Jesu zu Ljubljana für Weihnachten des Jahres 1620 eine »cunarum agitatio« verzeichnet wird, bei der, nach des Chronisten Worten, »adfuit frequens populus, verum valde petulans«, und auch zahlreiche slowenische Volkslieder das Motiv des Jesu-Wiegens erhalten haben. Die Verbreitung des Brauches und damit die Anzahl der hiezu gehörigen Requisiten, d. h. der Wiegen mit dem Jesukinde, darf demnach auch in slowenischen Landen als gleichlaufend mit dem »Kindlwiegen« im restlichen Abendlande angenommen werden. Die Wiege aus Mekinje ist jedenfalls eines der seltenen erhaltenen Exemplare in Europa.

* In L. Kretzenbachers »Weihnachtskrippen in Steiermark« (Wien 1953) wäre auf S. 11 ein Druckfehler zu berichtigen, der den Ursprung unserer Wiege ins 14. Jahrhundert verlegt. (Ihm folgte R. Berliner, Die Weichnachtskrippe. München 1955, S. 157, Anm. 28.)

VERGANGENHEIT UND GEGENWART DER OSTERREICHISCHEN DENKMALPFLEGE

Dr. Walter Semetkowski, Wien

Lieber, verehrter Herr Professor,

vor genau 45 Jahren waren Sie in der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege mein unmittelbarer Vordermann. Sie wirkten damals bereits als k. k. Landeskonservator im Herzogtum Krain, ich wurde nach kurzer Vorbereitungszeit in der Zentrale unter der unvergeßlichen Führung durch Fortunat Schubert-Soldern wieder an den Ort meiner bisherigen Tätigkeit (Geschäftsführer des Vereines für Heimatschutz in Steiermark) nach Graz abgeordnet, um den k. k. Landeskonservator für Steiermark Dr. Paul Hauser zu unterstützen, vornehmlich aber unter seiner Leitung die Agende Kärnten zu führen.

Das Ende des Ersten Weltkrieges hat unser Beider Wirkungskreis und Beruf bestimmt: Sie blieben in Ihrer größer gewordenen Heimat und sind später von der ecclesia militans der praktischen Denkmalpflege zur ecclesia docens, dem Lehramt für Kunstgeschichte an der neuen Universität in Ljubljana aufgestiegen. Ich diente unter grundsätzlich gewandelten Verhältnissen und Voraussetzungen meiner verkleinerten Heimat weiter, vielfach auch auf dem Gebiet der Volksbildung. Seit meiner durch die Erreichung der Altersgrenze mit Ende 1951 bedingten Versetzung in den Ruhestand konnte ich noch durch mehrere Jahre in der Administration des Bundesdenkmalamtes in Wien an mancherlei Stellen helfen und dem Auftrag gerecht werden, eine Geschichte der Denkmalpflege in Österreich zu bearbeiten.

Aus diesem Bereich stammen die nachfolgenden Ausführungen. Sie verwenden ein Referat bei der Grazer Tagung des »Verbandes österreichischer Geschichtsvereine« (Sept. 1954), welche als Leitthema »Österreichische Kulturleistungen während der letzten 100 Jahre« zu behandeln hatte.

In alter Anhänglichkeit
Ihr
Semetkowski

Der Gründung des »Instituts für österreichische Geschichtsforschung« (20. oktober 1854) geht die Errichtung der »*k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*« auf Grund kaiserlicher Entschließung vom 31. Dezember 1850 unter Handelsminister Karl Freiherrn von Bruck voran.

Die archivalischen Nachforschungen im Österreichischen Staatsarchiv, Abt. 2, Allgem. Verwaltungsarchiv haben die Anfänge der Be-

mühungen um eine staatliche Denkmalpflege geklärt: ihr Anreger ist der am 15. Jänner 1814 in Krems geborene, am 22. Oktober 1854 in Bad Pystian verstorbene Wiener Historiograph Dr. Eduard Melly. In seinen tiefschürfenden Briefen an den damaligen Innenminister Dr. Alexander Bach verbindet sich romantische Verehrung für das Mittelalter mit klarem Blick auf das Notwendige der noch brach liegenden Forschung; Melly empfiehlt die Gründung eines Institutes für mittelalterliche Arhäologie, wobei die Doppelgeleisigkeit der älteren französischen Einrichtungen vermieden werden sollte. Es war vorgesehen, die neu zu schaffende Organisation in den Rahmen der damals besonders hochstehenden Unterrichtsverwaltung einzubauen, doch wußte das k. k. Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten die Einrichtung an sich zu ziehen und Melly kommt in ihr überhaupt nicht vor. Er sollte knapp darnach die auf eine bestimmte Zeitspanne beschränkte Funktion eines »Landesarchäologen« — auch die Bezeichnung, Archäol-Aufnahme-Kommissär findet sich — in Steiermark übernehmen, doch hat schwere Erkrankung und frühzeitiger Tod den Antritt des Dienstes vereitelt. Die Bezeichnung »Archäologie« war damals nicht auf die griechisch-römische Antike beschränkt, sie galt auch dem in romantischer Gesinnung als Hauptziel der Forschung und als Vorbild für das Neuschaffen angesehenen Mittelalter.

(Der handschriftliche Nachlaß Melly's kam durch Verfügung eines Erben an das Institut für österreichische Geschichtsforschung in Wien, seine Bearbeitung hat sich Dr. Fritz Dworschak vorbehalten.)

Wesen und Begriff eines Denkmals sind hier nicht neu zu erklären; man erinnere sich der heute noch ideel wirkenden Kraft der Reichskleinodien in der Wiener Schatzkammer mit ihren künstlerischen, politischen und religiösen Strahlungen, oder des Wiener St. Stephansdomes in der Vielfalt seiner Zeugenschaft für den Wandel künstlerischer Gestaltung, unbeschadet seiner höheren im Lauf der Jahrhunderte gewordenen Einheit, und zum Unterschied davon der Wiener Karlskirche, die *ein* Herrscherwille *einem* großen Zeitgenossen übertragen und ihr geschlossenes Gesamtbild ohne spätere Zubauten oder Veränderungen — mit Ausnahme der Eingriffe in ihre städtebauliche Umgebung — bewahrt hat. Die im Wesentlichen der »Romantik« entspringenden Aufgaben der Denkmalpflege, im Sinne Mellys »nationalen, das Mittelalter erfassenden Archäologie«, haben ihre Vorstufen in der englischen Gartenkunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit ihren »Versatzstücken« künstlicher Ruinen, daneben auch in der Heranholung mittelalterlicher Einzelstücke (z. B. Glasmalereien) in eine durch den Sammler bestimmte Umgebung. (Als Parallelerscheinung die Franzensburg in Laxenburg, welche Baureste der abgebrochenen »Capella speciosa« aus Klosterneuburg übernimmt und u. a. Glasmalereien aus Maria am Gestade und anderen alten Zusammenhängen heranholt; romantische Züge im Werk Ferdinands von Hohenberg zum Unterschied von den genial barocken Rekonstruktionsversuchen orientalischer Großarchitekturen in J. B. Fischer von Erlachs »Entwurf einer historischen Architektur«;

Hohenbergs »Regotisierungen« der Minoriten- und der Augustinerkirche in Wien.)

Wohl werden die Schicksale einzelner Baudenkmale in Rahmen kunsttopographischer Bearbeitung durch Dokumentationen dargestellt, aber eine Zusammenfassung der bedeutendsten Fälle nach dem Beispiel von Paul Leons Werk »La vie des monuments Français« (Paris 1951) fehlt für Österreich und könnte nur noch für das heutige Gebiet der Republik Österreich, kaum aber für die Weite des »Österreichischen Kaiserstaates« vor 100 Jahren bearbeitet werden.

Die Entwicklung der staatlichen Denkmalpflege Österreichs gliedert sich bis zum Ende des 1. Weltkrieges in drei Perioden.

1. Von 1853 bis 1872; die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale ist mit Ah. Entschließung vom 31. Dezember 1850 begründet worden und hat ihre Tätigkeit auf Grund der vom k. k. Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten Andreas Frh. von Baumgartner (nach A. Bardachzi das Urbild des Freiherrn von Rissach in Adalbert Stifters »Nachsommer«) mit Erlaß vom 24. Juni 1853, Zl. 1256-HM genehmigten Instruktion im gleichen Zeitpunkte begonnen. Sie war eine interministerielle, aus Vertretern der beteiligten Ministerien, der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der bildenden Künste bestehende Kommission, der auch der (ehrenamtliche) k. k. Konservator für Wien als Mitglied angehörte. Die *Erforschung* stand gegenüber der Erhaltung im Vordergrund, getragen von Kräften wie Rudolf v. Eitelberger, August Essenwein, Gustav Heider, Joseph Feil etc. Als Begutachter baulicher Instandsetzungen tritt der Architekt Eduard van der Nüll aus dem Professorenkollegium der k. k. Akademie der bildenden Künste (mit August von Siccardsburg später Schöpfer der Wiener Staatsoper) hervor. Unbefangenes, entdeckerfrohes und dabei ehrfürchtiges Eindringen in die Kunstschätze des »Kaiserstaates«, dem noch die Lombardei (bis 1859) und Venezien (bis 1866) zugehörten, mit seiner Spannweite von der westlichen Ukraine (ehem. Bukowina) bis Leonardo's »Abendmahl« und vom Elbsandsteingebirge bis in die Bucht von Cattaro. Die Architekturaufnahmen dieser Zeit sind dank ihrer Präzision noch heute gut verwendbar. Die Umzeichnungen von Werken der Plastik und Malerei freilich zeitbedingt-romantisierend und verflachend, soweit nicht schon damals photographische Aufnahmen als Grundlage exakter Nachstiche verwendet worden sind. In diese Periode fällt auch der Beginn planvoller Restaurierungsarbeiten am Wiener Stephansdom, gestützt auf die Neugründung des Dombauvereines, der Ausbau des St. Veitsdomes in Prag etc. — Gleichzeitig setzt auch die Sorge um den Diokletianspalast in Spalato ein und die Betreuung der antiken Reste Aquileia's. Materielle Förderung erfuhren wichtige Erhaltungsarbeiten im lombardisch-venezianischen Königreich (Mailänder Dom, Markuskirche in Venedig etc.). Im heute Jugoslawischen Bereich sind die Namen der damals berufenen ehrenamtlichen Funktionäre A. Frh. v. Codelli (für Krain), Dr. Peter Kandler (für das Küstenland), Kreisingenieur Vinzenz Andrich

(für Dalmatien) und Landesarchivar Joh. Kukuljević (für Kroatien) dankend zu nennen.

Als Folge der Auflösung des k. k. Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten (1859) wurde die k. k. Centralcommission dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht eingegliedert und gleichzeitig in eine freiere Organisation umgebildet. Als Präsidenten berief die Krone den vom Anbeginn der Gründung an in dieser Funktion tätigen Sektionschef Karl Frh. v. Czoernig, dem nach seiner Berufung zum Präsidenten der k. k. Statistischen Zentralkommission 1863 der ehem. Unterstaatssekretär im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht Jos. Alexander Frh. v. Helfert als Präsident folgte; Helfert bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tod (16. März 1910).

2. Das infolge der einschneidenden politischen Veränderungen von 1859, bzw. 1867 (Ausgleich mit Ungarn) erlassene neue Statut (auf Grund Allerhöchster Entschließung vom 29. August 1872) verwandelt die Einrichtung von 1850/3 in die k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, kurz auch *Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale* genannt, mit drei Sektionen, der ersten für die Denkmale der Prähistorie und der Antike, der zweiten für die Denkmale des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, und der dritten für die historischen Denkmale verschiedener Art bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, vornehmlich für die Archivalien. Unter dem Einfluß des führenden Mitgliedes Friedrich von Schmidt überwiegt in der Tätigkeit der 2. Sektion das »Regotisieren«; demgegenüber betont schon zu Beginn der Achtzigerjahre Johann Graus (Dozent für christliche Kunstgeschichte an der Theologischen Fakultät der Grazer Universität und ehrenamtlicher k. k. Konservator) die Bedeutung der Renaissance und des Barocks für die kirchliche Kunst. 1897 (15. März) wird das k. k. österreichische arhäologische Institut zur Erfüllung seiner großen, der klassischen Archäologie zugewendeten Aufgabe (Betreuung der antiken Denkmale besonders im österr.-adriatischen Bereich einschließlich der einschlägigen Staatsmuseen, Grabungs- und Forschungstätigkeit auf österreichischem, griechischem und kleinasiatischem Boden) gegründet. Eine Statutenänderung vom 19. Februar 1899 erstreckt den Aufgabenkreis der 2. Sektion auf die Denkmale bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die nunmehr nach Erschöpfung der Stilwiederholung neues Ansehen gewinnen. Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts weitet sich Blick und Aufgabe zur Erfassung der Gesamtheit der Gestaltungen im Orts- und Landschaftsbild. In der Persönlichkeit Jos. Alex. Frh. v. Helferts, der vom 25. April 1863 bis zu seinem Tode am 16. März 1910 das Amt des Präsidenten führt, prägt sich die Kontinuität von der ersten bis an den Schluß der zweiten Periode aus. An dieser Grenze, seit 22. Jänner 1910, erhebt sich die weit eingreifende Wirksamkeit des zum einflußreichen, richtungsbestimmenden Protektor berufenen bisherigen Ehrenmitgliedes der Zentral-Kommission Erzherzog Franz Ferdinand.

3. Die neue Periode erhält ihre, als »k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege« bezeichnete Organisation durch das mit Allerhöchster Entschließung vom 31. Juli 1911 erlassene Statut. Die Gliederung in Sek-

tionen wird aufgegeben, die Betreuung des Archivwesens ausgeschieden. An der Spitze der Kommission steht der Präsident (Franz Prinz Liechtenstein), ihn vertreten zwei Vizepräsidenten (Karl Graf Lanckoronsky und Karl Graf Latour). Von grundlegender Bedeutung ist der Ersatz der bisherigen ehrenamtlichen Konservatoren durch hauptamtlich bestellte Berufsbeamte, die Landeskonservatoren, wobei durch Doppelbesetzung die kunsthistorischen und die technischen Agenden gesondert, aber doch einvernehmlich zu behandeln waren. Das bisherige Büro der Zentralkommission verwandelt sich zum k. k. Staatsdenkmalamt, und neben dieser hauptsächlich administrativ-fachlich wirkenden Dienststelle wird zur Betreuung der wissenschaftlichen Aufgaben, besonders zur Bearbeitung der österreichischen Kunsttopographie das Kunsthistorische Institut der Zentralkommission errichtet. Beratendes Gremium ist der durch Berufungen zu bildende k. k. Denkmalrat. Als Generalkonservator folgte auf Alois Riegl Max Dvořák, der den Umbau der Zentralkommission, bzw. ihre Modernisierung dank entscheidender Hilfe des Erzherzog-Protektors weitgehend bestimmt hat.

Mit 1. Oktober 1912 begann die Ernennung der hauptamtlichen Landeskonservatoren; ihr folgte die Berufung des Österreichers Dr. Fortunat Schubert-Soldern, der sich nach Betätigung im staatlichen Finanzdienst (k. k. Finanzprokuratur) der Kunstgeschichte zugewendet und zuletzt die Kunstsammlungen der Sekundogenitur des sächsischen Königshauses in Dresden geleitet hatte, zum Leiter des k. k. Staatsdenkmalamtes. Als erste Kundgebung der Reorganisation — vielleicht auch als deren eigentliche Ursache — kann die »Gemeinsame Tatung für Denkmalpflege und Heimatschutz« in Salzburg (1911) gelten. An den Tagungen für Denkmalpflege war Österreich seit ihrer Begründung stets vertreten. Der Salzburger Tagung wurden zwei wichtige Druckschriften vorgelegt: Karl Giannonis Werk über Heimatschutz, und Karl Holey's kommentierte Darstellung, »Ein Denkmalschutzgesetz für Österreich«. Hier ist auch Hans *Tietze's* († 11. April 1954) zu gedenken. Seit 1906 im Dienst der Zentralkommission, vor allem auf dem Gebiet der Kunsttopographie umfassend tätig, hat er nach dem Ende der Monarchie, seit 1919 als Ministerialrat im Staatsamt für Unterricht, den großen, durch den Anfall des hofärarischen Kunstbesitzes an die Republik veranlaßten Organisationsplan für die Wiener Staatlichen Kunstsammlungen durchgesetzt und im weitesten Umfang für die Erhaltung österreichischen Kunstbesitzes gewirkt.

Das tragische Ende des Erzherzog-Protektors am 28. Juni 1914 vermochte den Aufbau der reformierten staatlichen Denkmalpflege nicht zu erschüttern; sie bewährte sich im 1. Weltkrieg vor allem bei den großen Sammelaktionen von Kriegsmetall (Zinngerät, Bronzeglocken in zwei Ablieferungen, Zinn-Prospektpfeifen der Orgeln). Vereinfachungen der Organisation besonders hinsichtlich der Funktionen des Protektors (nunmehr Erzherzog Eugen), mit Verzicht auf das Gremium des Denkmalrates, sind noch vor dem Ende der Monarchie wirksam geworden und haben den behördlichamtlichen Charakter des k. k. Staatsdenkmalamtes stärker betont.

In den Notzeiten nach dem militärischen und politischen Zusammenbruch galten die Anstrengungen der auf das Territorium der Republik eingeschränkten Denkmalpflege vor allem dem Kampf gegen die drohenden Verluste im Kunstbesitz, denen als erste legislative Maßnahme des neuen Staates das Ausfuhrverbot (Gesetz vom 5. Dezember 1918, StGBl. Nr. 90) vorbeugen sollte. Die Bundesverfassung als Grundgesetz des staatlichen Aufbaues (B. VG. vom 1. X. 1920, BGBl. Nr. 1) legte in Artikel 10, P. 13 fest, daß der Denkmalschutz zu jenen Aufgaben zähle, die der Gesetzgebung und der Vollziehung nach Bundesangelegenheit sind. Ein neues Statut vom 12. Juni 1920 ordnete auch die Funktionen des Bundesdenkmalamtes in organischer Weiterführung früherer Bestimmungen. In dieser durch Fortunat Schubert-Soldern als Leiter, von 1928 bis 1931 als Präsidenten des Bundesdenkmalamtes geprägten Zeitspanne wurde die im seinerzeitigen k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten eingerichtete Heimatschutz-Stelle (ihr Träger war Karl Giannoni) in das Bundesdenkmalamt einbezogen und gleichzeitig intensive Arbeit auf dem Gebiet des Naturschutzes durch Günther Schlesinger begonnen, welcher allerdings der Spruch des Verwaltungsgerichtshofes vom 20. Oktober 1929, daß der Naturschutz Ländersache sei, ein Ende setzte. Das wichtigste Ereignis war das Denkmalschutzgesetz vom 25. September 1923, BGBl. Nr. 533, mit welchem jahrzehntealte Bemühungen um eine feste Grundlage der Aufgaben größtenteils erfüllt worden sind. Damals wurde auch das von August Loehr angeregte und bis heute ihm anvertraute Referat für wirtschaftsgeschichtliche und technische Kulturdenkmale sowie für Heimatmuseen errichtet. Das Naturhöhlengesetz (BG vom 26. Juni 1928, BGBl. Nr. 169), durch Georg Kyrle als zusätzliche Aufgabe des Bundesdenkmalamtes gemeinsam mit dem Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft erwirkt schuf neue Verpflichtungen.

1934—1938

1934 war ein Schicksalsjahr auch für die Denkmalpflege: der staatlichen Organisation, an deren Spitze 1931 als Präsident Dr. Leodegar Petrin, bisher Ministerialrat im Bundesministerium für Unterricht, getreten war, drohte völlige Auflösung. Dem energischen Einschreiten Petrins gelang die Verhinderung des Ärgsten: das Bundesdenkmalamt wurde aufgehoben, seine Funktionen jedoch mit weitgehend eingeschränkter Selbständigkeit bei knappster Finanzierung und personeller Reduktion an die neu errichtete Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht übertragen. Petrin blieb ihr Präsident und behielt diese Funktion auch nach seiner Ernennung zum Sektionschef (Leiter der Kunstsektion) bei. Auch das neue Statut der Zentralstelle übernahm wesentliche Bestimmungen aus dem des Bundesdenkmalamtes und konnte so mit Erfolg der Tradition vor mehr als 3/4 Jahrhundert gerecht werden (Erl. des BMfU vom 31. Dezember 1936, Zl. 3788/Dsch.).

Die Märzereignisse von 1938 änderten zunächst nichts an der bisherigen Organisation der Denkmalpflege und ihrer Zusammenfassung in der »Zentralstelle«, die jetzt »Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten« genannt wurde. Auch die Einrichtung der Landeskonservatoren und ihre Unterordnung unter die Zentralstelle blieb aufrecht. Ihre Funktionen wurden durch die Betreuung des umfangreichen eingezogenen Kunstgutes wesentlich erweitert, die materielle Grundlage vorteilhaft erhöht. Nach dem Rücktritt Petrins übernahm mit 1. Juli 1938 Herbert Seiberl die Leitung der Zentralstelle, an welchen der Kriegsausbruch 1939 neue Aufgaben heranbrachte. Sofort wurden Luftschutzmaßnahmen zunächst provisorischen Charakters eingeleitet und die Bergungen beweglichen Kunst- und Kulturgutes vorbereitet. Daneben ging die Bearbeitung der Kunsttopographie weiter, in allerdings vereinfachter Publikationsform.

Die Errichtung der »Reichsgaue« mit 1. 2. 1940, die im wesentlichen den bisherigen Bundesländern entsprachen (das Burgenland wurde als selbständiger Körper aufgehoben, sein nördlicher Teil zu Niederösterreich, jetzt Gau »Niederdonau«, sein südlicher Teil an Steiermark übertragen; Osttirol (Bezirk Lienz) kam an Kärnten, der Gerichtsbezirk Bad Aussee von Steiermark an »Oberdonau«). Mit dem Erlöschen der Regierung des Landes Österreich hörte auch die Funktion der Zentralstelle auf. Unangetastet blieb das Denkmalschutzgesetz — das bis zu einem gewissen Grad Modell und Vorlage für das nie durchgesetzte Reichsdenkmalschutzgesetz war —; nur änderte sich seine Handhabung. Die Landeskonservatoren, nunmehr Gaukonservatoren genannt, wurden den Reichsstatthaltern unterstellt, welche im Rechtszug des Gesetzes erste Instanz wurden, während die Funktion der 2. Instanz an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung überging. Im bisherigen österreichischen Bereich blieb das Ausfuhrverbot weiter in Kraft, doch wurden daneben Vorarbeiten zur Einbeziehung österreichischen Kunstgutes in die von Reichswegen angelegte Verbotsliste eingeleitet.

Die erhöhte Bedeutung der Prähistorie kam z. B. dadurch zum Ausdruck, daß neben dem Gaukonservator für Wien und Niederösterreich mit dem Aufgabengebiet der »geschichtlichen Kulturdenkmale« ein eigener Gaukonservator für die vor- und frühgeschichtlichen Denkmale bestellt wurde. Der Zähigkeit Seiberls gelang es, aus dem Gesamtbereich der Zentralstelle die weitere Bearbeitung der Kunsttopographie, Anlage und Ausbau des Plan- und Bildarchivs etc. durch das dem Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung direkt unterstellte Institut für Denkmalpflege zu sichern und damit wenigstens einen Teil alter fachlicher Gemeinschaft weiterzuführen sowie vor allem durch die Einrichtung einer Restaurierwerkstätte auszuweiten. Ähnliches gilt für die Institutsabteilung der Prähistorie.

Umfangreiche Sonderaufgaben stellt die Einziehung der Denkmäler aus Bronze, vor allem aber der Bronzeglocken, die Intensivierung des

Luftschutzes (massiver Überbau z. B. an den Portalen von St. Stephan, an den wertvollen Denkmälern Wiens, besonders über der barocken Grabensäule), weiterer Bergungen und Notmaßnahmen nach Luftangriffen.

Die Wahrheitspflicht des Chronisten gebietet festzustellen, daß durch alle diese Maßnahmen doch wesentliche Werte gewahrt werden konnten, soviel dies überhaupt menschlicher Voraussicht zugemutet werden konnte.

Seit 1945

Auf dem Trümmerfeld nach der Kapitulation am 8. Mai 1945 wurde in zäher, aber zuversichtlicher Arbeit die Republik Österreich wieder aufgebaut. Das Behörden-Überleitungsgesetz ermöglichte auch die Reorganisation der staatlichen Denkmalpflege nach dem Stand vor 1934 im Anschluß an das Statut von 1920. An dieser Rekonstruktion waren leitend Alphons Quiqueran-Beaujeu und vor allem auch Erwin Hainisch beteiligt. Im Jahr darauf (1946) wurde Otto Demus, der dem Bundesdenkmalamt von 1928 bis 1938 angehört hatte, zum Amt des Präsidenten berufen. Um den Neuaufbau des bisherigen, Kunsthistorischen Instituts, das jetzt »Institut für österreichische Kunstforschung« genannt wurde, machte sich Dagobert Frey verdient, der bis zu seiner Berufung an die Lehrkanzel für Kunstgeschichte der Universität Breslau (1932) dem Bundesdenkmalamt und schon vorher der k. k. Zentralkommission angehört hatte und nun als Flüchtling in die alte Heimat zurückgekehrt war. In dieser Zeit bearbeitete Frey, bis zu seiner Berufung nach Stuttgart die Kunsttopographie des pol. Bezirkes Feldkirch (Vorarlberg). Die Leitung des Institutes ging 1952 an Walter Frodl über, der seit 1936 in der staatlichen Denkmalpflege Kärntens und bis 1945 auch als Direktor des Landesmuseums in Klagenfurt gewirkt hat.

Im Vordergrund der praktischen Arbeit stand die Behebung der Kriegsschäden vor allem im Bereich von Wien, wo aus der Fülle der Leistung besonders auf St. Stephan, auf das Belvedere und das Palais Schwarzenberg hinzuweisen ist, auf Wiener Neustadt, das an sich schwerst angeschlagen war, und auf die weitgehenden Zerstörungen der Burg, die nunmehr wieder verwendbar ist. Jahrelange Arbeit erforderte der in seiner Kuppel schwerst getroffene Dom in Salzburg, der im laufenden Jahr fertiggestellt sein dürfte, wobei die Grabung im und um den Dom mit ihren bedeutungsvollen Erkenntnissen ältester Bestände als eine Art wissenschaftlicher Trost gelten mag, und die Standtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck, um nur der allerbedeutendsten Aufgaben zu gedenken.

In materieller Hinsicht haben sich die Grundlagen der Denkmalpflege durch höhere staatliche Beihilfen wohl gebessert, aber bis heute nicht das Ausmaß erreicht, um auch nur den wichtigsten Aufgaben gerecht zu werden. Während der deutschen Besetzungszeit waren die Reichsgaue verpflichtet, aus ihren Mitteln die Aufgaben der Denkmalpflege zu unterstützen. Dieser Weg ist nach 1945 nicht aufgegeben

worden: heute helfen die autonomen Länder mit Zuwendungen für ihren Bereich und entlasten damit die zentralen Mittel des Bundes.

Auf kirchlichem Gebiet hat die schon 1938 verfügte finanzielle Neuordnung Selbständigkeit gebracht und durch die Einführung der Kirchenbeiträge Mittel jenseits staatlicher Hilfe erreicht, die über die Behebung von Kriegsschäden hinaus weitgehenden Wiederherstellungen lange vernachlässigter Bestände günstig waren. Mit den von den Diözesen eingerichteten kirchlichen Bauämtern besteht gute Zusammenarbeit.

Der große Anfall von Restaurierungen hat mitgewirkt, die Methoden wesentlich zu verfeinern, mag es sich um die Behandlung von Naturstein oder um die Probleme des Verputzes besonders an barocken Bauten handeln, in noch höherem Ausmaß bei der Behandlung von Fresken, Tafelbildern etc. mit dem Grundsatz der Bewahrung der »Urkunde« ohne ergänzende Zutaten und der Erreichung längerer Lebensdauer. Besondere Studien gelten der Erhaltung und Pflege der barocken Zinn- und Bleiplastiken, in erster Linie in der Kaisergruft der Kapuzinerkirche in Wien und der Behebung, bzw. wenigstens der Einschränkung der schwersten Schäden durch die sogenannte Zinnpest.

Die eigenen Werkstätten, vornehmlich zur Behandlung von Gemälden und Plastiken, konnten nach den Anfängen vor 1945 weitgehend ausgestaltet werden, besonders in den ausgedehnten, modern eingerichteten Räumen im ehem. k. u. k. Arsenal.

Um bei der Tätigkeit privater Restauratoren eine gewisse Kontrolle zu sichern, hat das Bundesministerium für Unterricht 1948 eine eigene Prüfung statuiert, deren Durchführung dem Bundesdenkmalamt und den nach fachlichen Gesichtspunkt zu berufenden Prüfungssenaten aus der Zahl der vom Ministerium ernannten Kommissionsmitglieder obliegt. Die geprüften Restauratoren führen die Bezeichnung »Vom Bundesministerium für Unterricht anerkannter Restaurator« mit Nennung des Faches, worüber sie die Prüfung abgelegt haben.

Der praktischen Denkmalpflege erwuchsen neue Aufgaben durch die Einbeziehung der Orgeldenkmalpflege. Bei ihr geht es nicht mehr, wie noch Dvořák in seinem »Katechismus der Denkmalpflege« anmerkte, darum, bei der Erneuerung eines Orgelwerkes nur die Erhaltung des Gehäuses zu sorgen. Endlich setzen sich die von Albert Schweitzer zuerst vorgetragenen Ideen einer Pflege wertvoller alter Orgelwerke hinsichtlich ihrer musikalischen Substanz — (Entfernung störender Zutaten, Herausarbeitung des ursprünglichen Klangcharakters, Verzicht auf moderne Trakturen) — auch in Österreich schrittweise durch und bedeuten eine Rückkehr sowohl zur verläßlichen mechanischen Traktur als auch zur Orgel als kunsthandwerkliche Schöpfung, nicht als Montage fertiger Einzelstücke.

Nach der Erlassung des Reorganisationsstatutes von 1911 und den Wandlungen nach 1918 hatte es den Anschein, als würden die historischen Denkmale im weiteren Sinne überhaupt aus der Betreuung durch die staatliche Denkmalpflege verschwinden. Hier hat August Loehr schon 1925 die Initiative ergriffen und sein Amt als Konsulent über die Betreuung numismatischer Denkmale hinaus auf die wirtschaftsge-

schichtlichen und technischen Kulturdenkmale sowie auf die Heimatmuseen ausgedehnt. Auch Museen zur Erfassung der Landwirtschaftsgeschichte sind angeregt und in Vorbereitung, wie denn überhaupt gerade auf dem Gebiete der Heimatmuseen die Beratung und Hilfe — ohne Zentralismus — dahin geht, die örtlichen Verhältnisse von der Gegenwart aus rückschauend in die Vergangenheit zu erfassen und anschaulich darzustellen.

Wesentlich erweitert hat sich auch der kunsttopographische Dienst; dank der Hilfe einzelner Bundesländer konnten die Aufnahmearbeiten ausgedehnt und die Vorbereitungen zur Drucklegung beschleunigt werden; der letzterschienene Band (Pol. Bezirk Feldkirch-Vorarlsberg) schließt sich wieder der ursprünglichen Ausstattung an. An den Neuauflagen des »Dehio-Handbuches« Abteilung Österreich wird dauernd gearbeitet. Das Institut leitet auch nach den jugoslawischen Vorbild die Aktion zur Herstellung naturgroßer Kopien der wichtigsten mittelalterlichen Fresken. — Die Erfassung der Werke der Glasmalerei, vorbereitet während des letzten Krieges durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, obliegt Dr. Eva Frodl-Kraft für das internationale »Corpus vitrearum medii aevi«. — Schließlich besorgt das Institut die Redaktion der »Österreichischen Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege« und die Herausgabe des »Kunstgeschichtlichen Jahrbuches«. In seinen Rahmen waren auch die Arbeiten für die Johann Bernhard Fischer von Erlach-Gedächtnis-Ausstellung (Graz, Salzburg, Wien, Stuttgart, Zürich, Bregenz) konzentriert.

Ein Spezialgebiet betreut im Bundesdenkmalamt Hochschul-Professor Dr. Adalbert Klaar durch die von ihm im Anschluß an ältere Arbeiten von Hugo Hassinger (z. B. Kunsthistorischer Atlas von Wien) erweiterte Methode der Baualterpläne der wichtigsten österreichischen Städte und Märkte (derz. Planbestand 186) sowie österr. Baudenkmale (insges. 981 Objekte). Diese Spezialaufgaben sind mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaft (Atlas- und Burgenkommission) in personeller und sachlicher Verbindung.

Eine letzte Frage betrifft die Wahrung des österreichischen Kunstbesitzes; dem Ausfuhrreferat liegen im Jahr durchschnittlich mehr als 3000 Fälle zur Beurteilung vor. In besonders exemplarischen Fällen konnte durch die gesetzliche Ausfuhrsperre der Ankauf solcher Kunstwerke durch Sammlungen des Bundes durchgesetzt werden.

In dem Wandel eines Jahrhunderts ist sich die praktische Denkmalpflege in Österreich treu geblieben. Nach wie vor dient sie — in Umkehrung ihrer ersten amtlichen Bezeichnung — der Erhaltung und der Erforschung der Denkmale im weitesten Umfange dieses Begriffes. In ständiger Auseinandersetzung mit dem Wandel des Lebens läßt sie die Stimme der Vergangenheit nicht durch den Lärm der Gegenwart unterdrücken und sucht darum Anschluß an die großen Planungsaufgaben für den Lebensraum von Staat und Volk. Ihr Weg geht von »Gestern« über das »Heute« zum »Morgen«.

O MEĐUSOBNIM ODNOSIMA I NEKIM ZAJEDNIČKIM PROBLEMIMA ISTORIJE, ARHEOLOGIJE I ISTORIJE UMETNOSTI

Đurđe Bošković, Beograd

Pitanja koja se nameću u vezi sa tematikom pred kojom stojimo i ne pretstavljaju, reklo bi se na prvi pogled, neki ozbiljniji problem. Ništa prirodnije no da ove tri discipline među sobom sarađuju i da, ukrštajući metode kojima se služe, dođu do ostvaranja istih, zajedničkih ciljeva. Ne bi zaista ništa bilo prirodnije od toga, — pa ipak u životu, u naučnoj praksi, nije uvek tako.

Pre svega nije tako zato što zajednički ciljevi kao da uopšte nisu postavljeni. Nije tako ni zato što postoji često tendencija da se Arheologija i Istorija umetnosti, možda ne toliko u teoretskoj definiciji koliko u praksi, svedu na nivo pomoćnih istoriskih nauka. Nije tako, najzad, ni stoga što svaka od ovih triju disciplina posebno, u praksi, ide svojim putem, nekom svom, posebnom cilju, koristeći pri tom samo delimično, a ponekad ne koristeći uopšte, bogat izvorni material i već postignute rezultate drugih dveju disciplina.

Zajednički cilj međutim postoji.

To je, ili bolje reći trebalo bi to da bude, zajedničko proučavanje zakonitosti istoriskog procesa razvitka čoveka i društva, proučavanje materijalne, ekonomske i tehničke podloge na kojoj se ovaj razvitak bazirao, proučavanje društvene strukture i celokupne kulturne nadgradnje, kao i karaktera i stepena društvene i individualne svesti koja je odavde proizlazila i recipročno uticala na svoje strane, na dalji tok razvitka. Sve to, uzev u celini, ne kao proučavanje proučavanja radi, već sa ciljem da se suštinski shvati proces razvitka, da se njime ovlada, da bi se ubrzao i pravilno dalje usmerio u određenom pravcu.

Poznata je istina da »rukovoditi znači predviđati«. Da bi se, u opštim linijama, sagledao i predvideo današnji i budući tok razvitka društva, u svim njegovim manifestacijama, ekonomskim, političkim, kulturnim i umetničkim, da bi se ovim tokom potpuno ovladalo, mora se poznavati ceo kompleks već predenog puta. Osnovni ciljevi pri tom, ma koliko udaljeni bili, niti smeju da iščeznu, niti da izblede pred potrebama uočavanja i rešavanja neposrednih problema.

Istorija, Arheologija i Istorija umetnosti postavljale su, međutim, često preda se ciljeve daleko skromnije. Sabrati materijal, srediti ga, protumačiti. Nužno je to bilo, i, nesumnjivo, jako korisno. Ali se, pri

tome, vrlo, vrlo često taj materijal pojavljivao sam za sebe, izolovano, iščupan iz zajedničke celine, nezavisno od onoga što bi mogle da pruže i čemu bi mogle da doprinesu dve druge discipline.

Uzmimo nekoliko primera.

Svakako veoma tamno razdoblje naše istorije pretstavlja formiranje ranofeudalnih državica na našem tlu, naročito na Zetskom Primorju. Pisani istoriski izvori oskudni su po broju i mutni po sadržini. Podatci koje pruža jedan od najznačajnijih među njima, Barski rodoslov, nisu do sada mogli da budu dovoljno provereni, naročito za ranija razdoblja. Korišćenjem arheološkog, epigrafskog, arhitektonskog i dekorativnoplastičnog materijala, koji je, pored ranije poznatog, nedavno, zahvaljujući istraživanjima Arheološkog i Istoriskog instituta SAN i Saveznog instituta za zaštitu spomenika kulture, otkriven na Crnogorskom Primorju, mogu se već doneti i određeniji zaključci. Ako se ovome, s druge strane, doda istorisko-umetnička analiza urbanističkih celina, arhitektonskih objekata i tročlane pleterne plastike, identifikovane na više mesta na Zetskom Primorju, u Ulcinju, Baru, Bogorodici Rtačkoj, Kotoru i Kotorskom Zalivu, a naročito, još od ranije u Stonu, kao i analiza fresaka u crkvi sv. Mihajla u Stonu, pre svega ktitorskog lika zetskog vladara, verovatno Mihajla (1050—1082), može se doći do sasvim određenih zaključaka o jednorodnosti karaktera i sličnosti izražajnih oblika najstarije slovenske, srpske, hrvatske i slovenačke kulture na Jadranskom Primorju, kulture pri čijem je istraživanju već ozbiljno korišćen kompleks istoriskih i arheoloških podataka.[1] No odavde dalje, mogu se doneti i zaključci o sličnosti, uz izvesne varijacije, i materijalnih i istoriskih uslova pod kojima su se ove tri kulture, ukoliko se tada uopšte može govoriti o trima različitim kulturama, razvijale, u opštem sklopu ranofeudalne kulture Južne Evrope i Mediterana.

Pogledajmo, zatim, kako obično izgleda proučavanje proizvodnje i prometa, recimo u Srednjem veku. Istorija ovo pitanje posmatra pre svega na osnovu pisanih izvora, zatim, ma da u manjoj meri, na osnovu ostataka materijalne kulture, oruđa i proizvedenih objekata, do kojih se dolazi često putem arheoloških istraživanja, ili preko njihovih pretstava na umetničkim delima.[2] Izvestan oblik saradnje između triju istoriskih disciplina u ovom slučaju već postoji, ali se on ovde svodi, uglavnom, na korišćenje podataka.

Može li se, međutim, u ovom pogledu poći korak dalje? Izgleda da može. Ako se na određenoj teritoriji, u određeno doba, recimo u Srbiji i Makedoniji u Srednjem veku, posmatra raspored gradova i manastira u celini, može se primetiti da oni, u većini slučajeva, nisu slučajno podignuti na mestu na kome se nalaze, niti su pak postavljeni samo u odnosu na uže feudalno područje za koje su vezani. Na protiv. Na njima se može uočiti veoma živa strukturalna, pre svega saobraćajna veza. Oni se, mislim tu na veće gradove i manastire, nalaze često najviše na obdanici hoda jedan od drugoga, i to uglavnom na većim trgovačkim i vojnim saobračajnicama, tako da omogućuju bogatijim putnicima, trgovcima sa robom, crkvenim ljudima i feudalcima sa njihovom pratnjom, uvek, a ne samo o panađurima, sigurno sklonište. Može se primetiti da

su i srednjevekovni manastiri, pa i tvrđave, nekako povučeni od puteva. No to nama samo tako danas izgleda u odnosu na naše današnje saobraćajnice. Činjenica je međutim da se dobar broj, i to najznačajnijih naših manastira, — Žiča, Peć, Dečani, sv. Arhanđeli kod Prizrena, donekle i Ravanica, Manasija i Ljubostinja itd., — nalaze na početcima, odnosno na završetcima velikih saobraćajnih planinskih prodora. Otuda i mogućnost rekonstrukcije bar osnovnih pravaca saobraćajne mreže, čak i onda kada su sami putevi napušteni i iščezli.[3] Ako se međutim ovaj kompleks saobraćajne mreže, zajedno sa svima urbanističkim, arhitektonskim i umetničkim objektima na njoj posmatra u celini i pojedinačno, ako se, u vezi s tim, prouči njihov stilski, likovni izraz, može se doći do daleko punijeg i obuhvatnijeg uvida u ceo snop živih uslova iz kojih je ovakva celina iznikla, do punijeg i obuhvatnijeg uvida u stepen svesti, društvene i individualne,[4] koja je pri tome sudelovala.

Takva opšta, društvena svest, feudalnoreligioznog karaktera u suštini, ali sa osetnim teritorijalnim i vremenskim varijacijama, zavisnim od celokupnog varijabilnog kompleksa uslova pod kojima nastaje, materijalizovala se naročito u oblasti likovnog stvaranja. Otuda, produbljenom analizom umetničkih dela može se, u kombinaciji i sa drugim podatcima koji nam stoje na raspoloženju, postaviti, i ako ne uvek sa maksimalnom sigurnošću, prilično jasna slika oblika i karaktera ove svesti, a odavde, retrospektivno, iako možda još teže, rekonstruisati i kompleks faktora koji su na njeno formiranje delovali.

Tako se naša srednjevekovna arhitektura, naša skulptura i naše slikarstvo, i ne samo naše, i ne samo srednjevekovno, ne pojavljuju više jedino kao umetničke vrednosti, ponekad zaista izvanrednog estetskog karaktera, već i kao neslućeno bogat izvorni material za proučavanje celokupnog procesa istoriskog zbivanja u našoj prošlosti.

Pogledajmo samo naše freske. Njihov umetnički kvalitet, postignut naročito u periodu od kraja XII do sredine XIV veka, dobio je, u poslednje vreme, zahvaljujući mnogobrojnim izložbama priređenim u inostranstvu, i nizu naših i stranih publikacija koje se na njih odnose, najlaskavija priznanja svetske javnosti. Danas se već više ne može ni zamisliti proučavanje slikarstva ovoga, pa i nešto kasnijega perioda u Evropi uopšte, bez ozbiljnijeg poznavanja zidnog živopisa Srbije i Makedonije. Veoma laskavo, ali tu se i stalo. Nije dovoljno, međutim, diviti se samo njihovim umetničkim vrednostima, nije dovoljno ni koristiti jednostrano materialne podatke koje one pružaju, sadržinu kompozicija, predmete materijalne kulture, kroj odela itd. iako je i to već krupan korak pređen unapred prema suvoj analizi teološke ikonografije. Može se poći i dalje. One prvo u celini, sadržajno i kompoziciono, odražavaju religioznofeudalna shvatanja i hierarhiske feudalne odnose svoga doba. Isus se, kao pantokrator, svedržitelj, pojavljuje u kupoli, a figure različitih svetaca, anđela, arhanđela, jevanđelista, proroka itd., odnose se prema njemu kao viša i niža vlastela prema vladaru. Živi hierarhiski ovozemaljski odnosi transponuju se u samo nebo. Ali ni tu ne treba stati. Proučavanjem stepena svesti, materijalizovane na tim freskama, izražene u raznim vidovima, u oblicima čovečnosti,[5] samilosti[6] i divlje brutalnosti,[7]

Ljubljana

pokornosti[8] i sujete,[9] opraštanja[10] i kazne,[11] verovanja[12] i skepse,[13] simvolizma[14] i neposrednosti,[15] proučavanjem u ovakvim oblicima konkretizovane svesti, dospevamo i do jasnije osvetljenog lika našeg srednjevekovnog čoveka, do bližeg uvida u one mnogobrojne, otvorene i skrivene suprotnosti koje su jednovremeno učvršćivale i nagrizale feudalno društvo u kome je živeo.

Slično freskama, iako u drugim oblicima i drugim razmerama, u ovu svrhu mogu nam poslužiti i stare nekropole. Pojedini grobovi, pažljivo arheološki istraženi, mogu zaista ponekad sadržavati dragocene predmete za tumačenje materijalne kulture i umetničkog stvaralaštva. No groblja nam otkrivaju i nešto drugo što do sada nije u dovoljnoj meri uočavano. U svojoj celini ona, donekle bar, pretstavljaju ogledalski urbanistički lik naselja za koja su vezana. Iz načina kako su koncipirana, kako postavljena, kako oformljena, planski ili stihijski, mogu se doneti zaključci i o tome kako je bilo uređeno i samo naselje,[16] a odavde i kakva je bila društvena struktura sredine koja je u ovom naselju živela. Ovo je naročito važno u slučajevima koji se odnose na mlađe epohe praistorije i na stariju epohu slovenskog društva, jer je iz ovoga vremena, do sada bar, nalaženo i istraženo mnogo više nekropola nego naselja. Odavde, razume se, i potreba da se pri arheološkim radovima obrati naročito velika pažnja na analizu otkopane nekropole u celini, a ne samo na pojedine grobove.

Mnogo sličnih primera moglo bi se još izneti.

Zadržimo se na ovima o kojima je već bilo reči. Dovoljni su sasvim i oni da ukažu na jednu naučnu metodsku neophodnost. Savremena nauka, široko zasnovana na dijalektičkoj metodici i na materijalističkim tumačenjima, iziskuje da istoriske nauke, — Istorija, Arheologija i Istorija umetnosti, — daleko prisnije među sobom sarađuju. Pri tome one i same niti mogu, niti smeju da ostanu same za sebe, izolovane, — one se moraju bliže povezati i sa drugim srodnim naučnim istoriskim i sociološkim disciplinama, sa političkom ekonomijom, antropologijom, etnologijom, etnografijom, ekonomskom geografijom, filologijom, paleontologijom itd.

Prošlost će nam na taj način biti u celini daleko jasnija, budućnost još bliža.[17]

BILJEŠKE

[1] Naročito u ispitivanjima dr. Lj. Karamana, dr. Cvita Fiskovića i dr. Stipe Gunjače za Hrvatsko Primorje i Dalmaciju i prof. F. Stelea, prof. J. Korošeca i dr. J. Kastelica za kompleksni razvitak slovenačke kulture.

[2] Pri seminaru za Privrednu istoriju FNRJ na Ekonomskom fakultetu u Beogradu postoji tako jedna zbirka u kojoj se sistematski proučavaju orudja proizvodnje, originalna i likovno pretstavljena, što zaista može u priličnoj meri da konkretizuje mnoge naše ponekad nedovoljno određene pojmove o načinu proizvodnje. — Jedan muzej ovakvog karaktera, velikih razmera, — Musée Cluny, — oformljen je poslednjih godina u Parizu.

[3] Da su manastiri ne samo kod nas već i drugde služili kao mesta za konačište ima dosta i pisanih, a i materijalnih podataka. Tako naprimer u Sloveniji na većini srednjevekovnih crkava, na njihovim vanjštinama, kraj ulaza,

naslikana je figura sv. Kristofora, zaštitnika putnika i bolesnika. — Celo ovo pitanje dotakao sam već u monografiji o manastiru Gradcu i u poglavlju o crkvama i manastirima u Arheološkim spomenicima i nalazištima u Srbiji, II (Centralna Srbija), str. 107.

[4] Podrazumevajući pod individualnom svešću jedan od određenih vidova manifestacija društvene svesti.

[5] U Nerezima bogorodica, kao ojađena majka, ljubi mrtvoga sina; slikano je to 1164 godine, blizu stopedeset godina pre nego što je Giotto radio kompoziciju slične sadržine u Padovi — oko 1305-6 god.; u Mileševi — oko 1236 — ona ga ljubi pri skidanju sa krsta; u Sopoćanima — oko 1260 — skrhana od bola pred Isusom na krstu ona pada na ruke apostola Jovana; u crkvi sv. Dimitrija u Peći — oko 1346 — ona briše suzu nad novorođenčetom itd.

[6] Odnos prema siromašnim i bolesnima u raznim kompozicijama.

[7] Treba se setiti samo različitih oblika mučenja pojedinih svetaca, koja su bila primenjivana svakako i na živim ljudima. U još oštrijoj formi brutalnost se pojavljuje prema »grešnicima«, odnosno prema onima koji se ne bi pokoravali religioznofeudalnim zakonima.

[8] U pojedinim donatorskim kompozicijama, naročito iz ranijeg doba, čak je i vladar u skrušenoj pozi pred Isusom, — Mileševa, Sopoćani, — što svakako odražava i snagu crkvene organizacije u odnosu ne samo na narod već i na dvor.

[9] U kasnijim spomenicima, — počev od Arilja, sa kraja XIII veka, — vladar i pojedini feudalci, već sasvim samosvesni sopstvene snage, stoje sa modelima svojih zadužbina na rukama, dok se figura Isusova i po veličini gubi pred njima, — Manasija. Činjenica već ranije zapažena kod Sv. Radojčića, Portreti srpskih vladara u Srednjem veku, Skoplje, 1936.

[10] Zar Milutin, koji je živeo prilično raskalašnim životom, samo zato što je podigao ili obnovio oko četrdesetak crkava, nije pretstavljen uvek kao svetac?

[11] Tu bi trebalo naročito dobro proučiti pojedine kompozicije iz strašnoga suda.

[12] Čuda koja Isus ili pojedini svetci čine treba vernicima bar da sugerišu opravdanost verovanja u moć nadzemaljskih sila, a samim tim i u snagu crkve.

[13] U scenama Isusovog rođenja Josif je obično pretstavljen kao čovek koji još nikako ne može da veruje u ono što se desilo.

[14] Alegorične scene vezane za razne hrišćanske tekstove, naročito za apokalipsu.

[15] Realizam sa kojim slikar pretstavlja pojedine svetačke figure, — kao naprimer lik bogorodice u kupoli sv. Apostola u Peći, iz XIII veka, ili lik sv. Vlasija u Markovom Manastiru, iz 1370-ih godina itd.

[16] Ako je groblje pravilno uređeno znači da je svakako pravilno bilo uređeno i naselje. Ako su pojedini grobovi bili orijentisani prema suncu, može se zaključiti da je o orijentaciji vođeno računa i pri podizanju samih kuća. Smisao sa kojim je bio uređen svaki grob ponaosob odgovara smislu sa kojim su bili uređeni i stanovi. — Međusobni odnos između pojedinih grobova, po položaju, veličini i obliku, odražava u izvesnom smislu i međusobni odnos građevina u kojima su pokojnici živeli, odnosno, u krajnjoj liniji, njihov međusobni društveni odnos, — setimo se samo, naprimer, kružne konformacije sa jednim centralnim grobom nedavno otkrivene ilirske (?) nekropole u Srpcima kod Bitolja.

[17] Ovaj članak iznet je u obliku referata na Kongresu istoričara, u Beogradu, u aprilu mesecu 1954 godine.

Résumé

SUR LES RELATIONS MUTUELLES ET LES PROBLÈMES COMMUNS DE L'HISTOIRE, DE L'ARCHÉOLOGIE ET DE L'HISTOIRE DE L'ART

Partant de quelques exemples de l'art serbe du moyen-âge, l'auteur conclut que l'intérêt méthodique demande la collaboration la plus intime de ces disciplines, si nous voulons bien déterminer ces moments. Mais ces disciplines doivent encore rechercher la collaboration intime avec les disciplines historiques et sociologiques apparentées, comme l'économie politique, l'anthropologie, l'ethnologie, la géographie économique, la philologie, la paléontologie etc.

HERBERT BÖCKL

Otto Benesch, Wien

Der Künstler, der in Ljubljana durch die Ausstellung der Albertina 1955 zum ersten Male in einer repräsentativen Schau seiner Handzeichnungen und Aquarelle gezeigt wurde, ist kein Unbekannter mehr. In Wien trat Böckl zum ersten Male 1927/28 als Gast der Secession mit einer geschlossenen Kollektion seiner malerischen Schöpfungen vor die Öffentlichkeit. Rang sich damals in der allgemeinen Meinung die Überzeugung durch, daß mit Böckl eines der stärksten und ursprünglichsten Malertemperamente auf den Plan getreten sei, glühend und inbrünstig in der farbigen Vergegenständlichung seiner Naturerlebnisse, so war Mangel an Klarheit und Überlegung der zeichnerischen Anschauung das, was man dem Künstler noch zur Last legen zu können glaubte. Als Böckl im Herbst 1931 als Gast des Künstlerhauses wieder mit einer Kollektive Rechenschaft über seinen weiteren Weg ablegte, wurde der gewaltige Eindruck der »Anatomie« womöglich noch übertönt durch die Reihe der erschütternden Totenzeichnungen, deren düsterer Klang von sonnigen Lichtgebilden aus Landschaft und Kinderwelt umspielt wurde, Einfachstes und Letztes an menschlicher und natürlicher Wesenheit mit unüberbietbar schlichtem und klarem Liniengefüge darstellend. Böckl, von dem man einst sagte, daß er wohl gut malen, aber nicht zeichnen könne, hatte nun den Beweis geliefert, daß er zeichnen könne, so gut, daß man jetzt erklärte, er wäre ein viel besserer Zeichner als Maler. Das eine Urteil ist so unrichtig wie das andere. Die schöpferische Persönlichkeit ist eine Einheit und jede Form, in der sie sich äußert, notwendiger Ausdruck dieser Einheit. Neben Böckls malerischer Entwicklung läuft seine zeichnerische, eng verwoben und verquickt mit ersterer, von der sie nur theoretische Betrachtung loslöst. Alle Phasen des Wachstums dieser Künstlerpersönlichkeit offenbaren sich in der einen so überzeugend wie in der anderen. Und mag es auch zuweilen geschehen, daß das künstlerische Ingenium das nächste Ziel, das es sich gesetzt hat, in dem einen Darstellungsmittel früher erreicht als in dem anderen, so wäre es voreilig, daraus kritische Schlüsse über ihren Wert und ihre Bedeutung im Ganzen zu ziehen. Der Kern, die zentrale Kraft dieses Wachstums besorgt immer wieder den Ausgleich.

Böckls malerische Tätigkeit begann im Zeichen der Auflösung überkommener Formen. Ehe er die neue Welt, seine ureigene, aufbauen konn-

Abb. 263. H. Böckl, Apotheose des Prinzen Eugen, Feder
(Wien, Sammlung Otto Benesch)

te, mußte er die alte zertrümmern. Seine frühen Bilder — um das Jahr 1922 — sind ein schwebendes Vibrieren gelöster Materie im farbigen Raum. Doch aus dem fragmentarischen, bruchstückhaften Charakter dieser Gebilde leuchtet schon die Ahnung kommender, intuitiv erfaßter Gestalt. Es gibt Aktzeichnungen aus dieser Zeit, Gestaltentorsi, in denen weder Antlitze noch Gliedmaßen deutlich zu unterscheiden sind. Doch wäre es ein Irrtum, diesen flimmernden Visionen aus schwarzen Kohleflecken und hellen Lichtpartien impressionistisches Formensehen entnehmen zu wollen. Das Dunkel konzentriert sich nicht an den Stellen

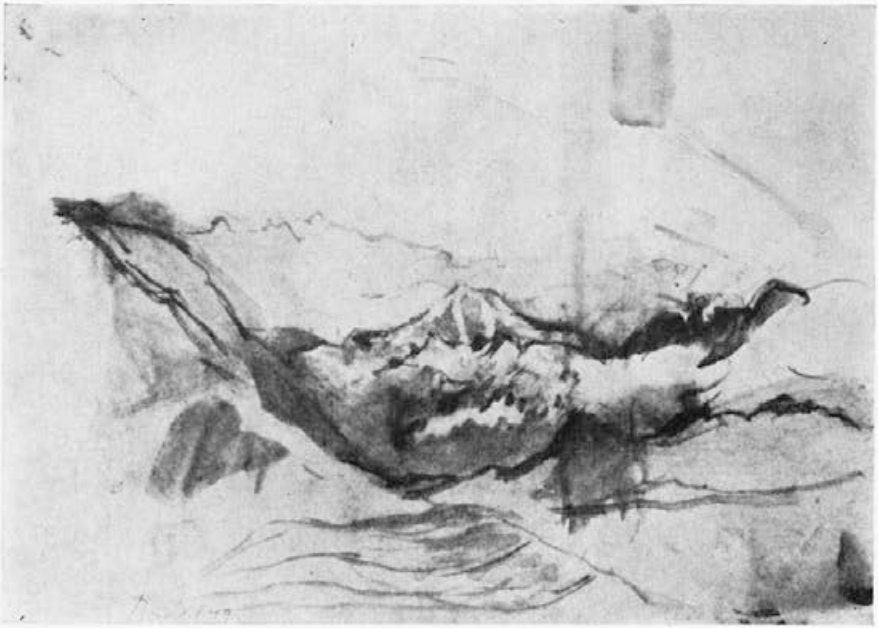


Abb. 264. H. Böckl, Das Tote Gebirge, Aquarell (Wien, Albertina)

optischer Schatten, sondern an den Keimstellen werdender neuer Form. Diese Blätter haben etwas Wachsendes, vor den Augen des Beschauers spielt sich ein Werdevorgang ab. Die Leiber schimmern, blühen auf, wie sich eine Pflanze entfaltet. Böckls Kunst ist organisches Wachstum und organisch Wachsendes — seelisch und körperlich — ist ihr liebster Gegenstand. Die tiefsten treibenden Kräfte sollen bloßgelegt werden. Auch der »toten Natur« der Stilleben eignet das geheimnisvoll Belebte. In Fischen und Früchten, um eine Flasche gruppiert, regen sich dieselben aufbauenden Kräfte, die eine animalisch oder vegetabil veränderte nackte Menschengestalt mit noch tastenden, aber ahnungsvoll das Richtige treffenden Linien umreißen.

In Böckls Kunst sind die tiefen Kräfte lebendig, die die heimatlichen Meister der Gotik und des Barock erfüllen. Er ist einer ihrer Reihe, aus ihnen flossen ihm, dem Stammes- und Erdgebundenen, die Energien

zu seinem kühnen Wagnis zu. Weltweite des Blicks gewann er, wie seine Vorfahren im 15. Jahrhundert, erst in fremden künstlerischen Regionen. Er arbeitete in Paris und Palermo. Das bloß Geahnte tritt ins Licht hellen, klaren Bewußtseins. Die fremde und doch so tief wahlverwandte Welt lehrte ihn die Festigkeit tragfähigen Aufbaus. Ein menschlicher Kopf, ein in der Landschaft stehendes Gebäude, einst flimmernd und schwebend, werden groß und klar umrissen. *Einfachheit,* aber von Lebensfülle brausende, Lebensfülle bändigende Einfachheit ist das Leitmotiv dieses Schaffens. Aus Natur und Kunstwerk zieht der Künstler die gliedernden Grundeinheiten heraus. Das mächtige Gebilde des geschlach-

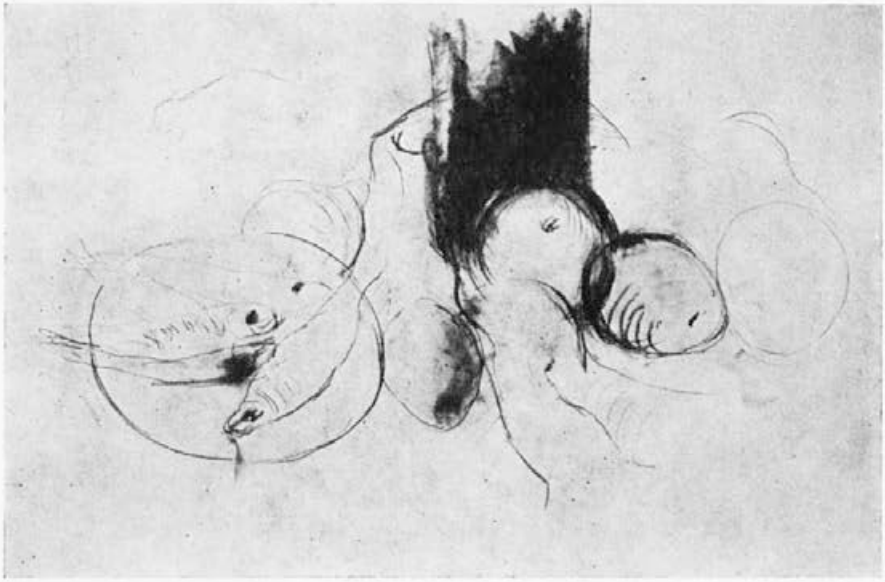


Abb. 263. H. Böckl, Stilleben, Schwarze Kreide (Wien, Albertina)

teten Ochsen — altes Thema der holländischen Malerei von Aertsen bis Rembrandt — breitet seine lebensstrotzende Formenpracht und Permosers wolkige Marmorapotheose des Prinzen Eugen wird auf ihre plastischen Grundformen durchgegliedert wie ein michelangelesker Leiberblock (Fig. 263).

Die Klärung und damit auch Vertiefung von Böckls zeichnerischer Sprache ist keine rein formale Angelegenheit. Die meisterlichen, in späteren Jahren entstandenen Blätter, Frau, Kinder, Freunde darstellend, offenbaren die Lauterkeit und Reinheit der Betrachtung, die Böckl seinem Gegenstand entgegenbringt. So erschließt sich ihm das *Menschliche* im Gegenüber restlos. Solch schlichte Wahrheiten des Daseins können nur in einfacher, klarer Form gesagt werden, denn nur eine einfache Sprache geht wirklich zu Herzen. Es ist, als ob dieses Suchen des Künstlers nach dem Menschen, nach dem fühlenden Lebewesen auch die Einfachheit und Sicherheit seiner heutigen zeichnerischen Ausdrucksweise

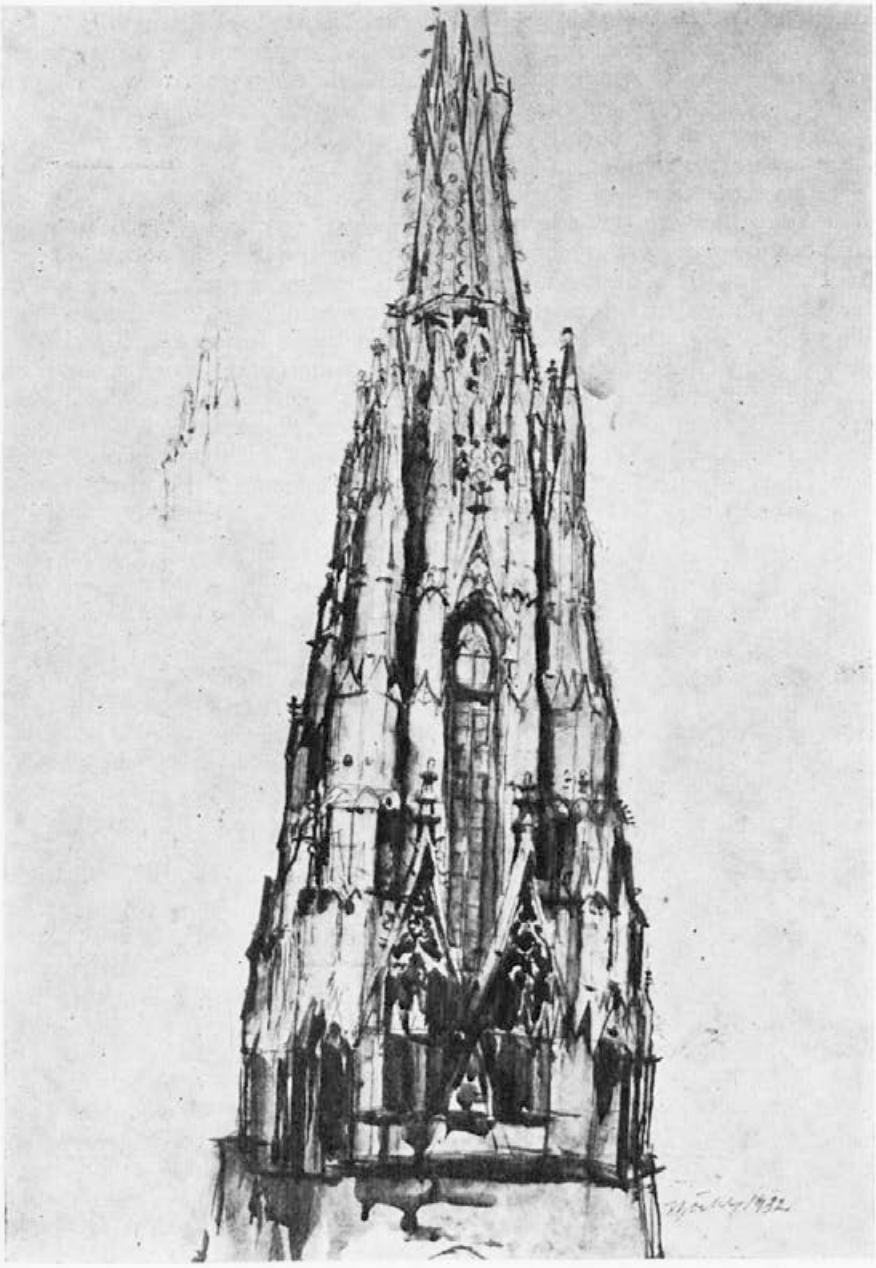


Abb. 266. H. Böckl. Stephansturm. Aquarell (1932)

wesentlich mitbedingt hätte. Diese menschliche Verklärung liegt über dem Körper und den Zügen des Aktmodells ebenso wie über dem Antlitz der Landschaft, in der Menschen wohnen, die Menschen geformt haben, sei es ein Stück Vorstadt, ein Blick über bebaute Ebene, oder eine Gruppe Siedlerhäuser, deren unendlich keusche und zarte Umrisse aus dem Morgengrauen heraufdämmern.

Hervorragendes hat Böckl auch als Aquarellist geleistet. Es ist ein Zwischengebiet, umgrenzt von Malerei und Zeichnung. In köstlichen Blumenstenogrammen zeichnet der Pinsel. In anderen Blättern ballt sich die Farbe zu tiefglühenden Massen, ein Mosaik abstrakter Formen inkrustierend, in dem wir noch das Wachstum von Berg und Gestein deutlich und konkret ablesen können. Nichts ist Böckl ferner als Nurschmükkende, das »Dekorative«. Aus tieffarbig rinnenden Tinten glänzt ein blanker Fisch, leuchtet eine Frucht, baut sich säulenhaft ein Glas, wölbt sich eine Bergkette, wächst ein gotischer Turm. Auch da, wo die Technik die Versuchung zu schönfarbiger Formlosigkeit nahelegt, zwingt Böckl den Dingen seinen unbeugsamen architektonischen Formwillen auf (Fig. 264, 265, 266).

L'ARTE DI CORRADO CAGLI FINO AL 1953

(Fig. 267, 268)

Giuseppe Marchiori, Venezia

Una data di partenza, non casuale, nella vicenda pittorica di Cagli, può essere il 1953. La scelta di un anno è giustificata da una prima dichiarazione di lui, molto esplicita, e dalle opere non incerte e destinate comunque a delineare la personalità dell'artista, meglio di ogni altra prova giovanile.

Di fronte all'opera di Cagli, si ha qualche dubbio sulle esemplari coerenze: di fronte a un animatore come lui esse possono sembrare persino esemplari pigrizie. Non è facile possedere il senso del tempo, intuire prima degli altri la via da seguire, ed essere liberi, nella propria ricerca, da preconcetti e da simpatie: liberi fino alla contraddizione. La personalità di Cagli riflette il tempo, anche negli aspetti più transitori, analitica, attenta, mettendo in luce ogni processo mentale e emotivo, fino ad ancorarsi a una certezza provvisoria, ma intensa. L'ardore dell'esperienza cancella per un attimo il dubbio e crea la solidarietà, la scuola, animata da un'uguale volontà di ricerca.

Il carattere tipico della personalità di Cagli, nel momento in cui prende forma, è la decisione, è l'affermazione che risolve i contrasti dialettici, e a questa risolutezza guardano quanti esitano di fronte alla responsabilità di un impegno morale.

Veduto così, nei rapporti di tempo a tempo riferiti a un'attualità, che comprende molte abiure succesive, Cagli ci appare come una energia attiva, che ha avuto una influenza molto ampia, in Italia, sullo svolgimento dell'arte d'avanguardia, e sulla formazione di un ‚gusto' moderno.

Nel 1953, Cagli aveva dipinto un affresco, poi distrutto, nel Palazzo della mostra di edilizia a Roma. Quell'affresco era il commento migliore allo scritto: «Muri ai pittori»,[1] nel quale Cagli definiva la «scuola del novecento milanese» «una tendenza di ripiego». Era una presa di posizione contro il manierismo classicheggiante dei celebratori delle glorie del regime; era una dichiarazione polemica, immediatamente seguita dalla certezza costruttiva nella« pittura ciclica», «primordiale», creatrice di nuovi miti o piuttosto di «scoperte», nel senso della «composizione quattrocentesca», soggetta alle misure perfette. I narratori mondani, eroici o dialettali non avevano mai pensato a queste misure, alle leggi degli aurei trattati sulla prospettiva e sulla geometria applicata alle arti. Le grandi composizioni erano pensate nello spirito settecentesco o neoclassico; e Cagli proponeva invece la soluzione culturale di una pit-

tura italica. Alla vaga idea di una rinascita della romanità Cagli seppe dare una forma precisa, non soltanto sul piano della dignità pittorica, ma anche con l'impiego della tecnica antica del mosaico (Fontana di Terni, 1931—1933), poi di quella dell'affresco, nei molti edifici che gli architetti costruivano, lasciando vasti muri alla collaborazione coi pittori.

Unico precedente, del quale tuttavia, nel 1933, era contestata la validità storica, la pittura metafisica: Carrà e De Chirico avevano narrato favole arcane, fuori del tempo, ma l'invito era alla‚composizione', all'ordine quattrocentesco, mentre i ‚nuovi miti' nascevano dalla casa di Livia e dalla villa dei Misteri.

Cagli reagiva all'incubo della ‚grandezza', alla retorica delle evocazioni dei fasti imperiali e guerrieri, nei termini della ‚favola', come evasione in un mondo simbolico e come richiamo alle origini. Il ‚ritorno all'affresco' era una formula troppo facile, un ripiego, per sfuggire a più precisi problemi, quali ad esempio quelli del rapporto con l'architettura, delle negazioni ‚figurative' del funzionalismo.

Una scuola si formò intorno a Cagli, dei più indipendenti dal «tonalismo» dei seguaci di Scipione e Mafai, e questa scuola, scrive Antonello Trombadori, «segnò sul piano nazionale il primo duro distacco polemico di una generazione da un'altra».[2] Cagli aggiungeva alle doti inventive la coscienza critica, e, per merito suo, il «distacco polemico» fu ragionato, dialetticamente imposto, con una efficacia che non poteva esser raggiunta dalla ribellione istintiva e romantica di Scipione e Mafai.

Cagli, coi richiami al «primordio», alle origini misteriose della città, cancellava l'interpretazione barocca e cattolica di Roma, per risalire, fuori della storia, per solo diritto di poesia, a una pittura di estrema semplicità, «arcaica», senza essere «primitiva».

La pittura doveva avere una destinazione: il racconto doveva essere ‚fissato', come le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento nell'arte antica, negli edifici che gli architetti stavano edificando, negli edifici che contengono tutti i problemi dell'uomo moderno, quando non siano soltanto mediocre edilizia. L'architettura arriva davvero alla interpretazione poetica della vita collettiva.

Cioè affronta i problemi dell'uomo moderno, che sono di ordine pratico, risolvendoli, nel medesimo tempo, in un piano razionale e estetico.

Negli anni in cui Cagli iniziava e impegnava la battaglia per l'architettura moderna, gli edifici erano soltanto facciate fastose, dietro le quali non c'era niente: maschere di cemento o di marmo, e archi e colonne. L'idea di una ‚collaborazione' doveva essere formulata in un senso attuale, richiesta dagli architetti a pittori e scultori, e non come una artificiosa sovrastruttura imposta per mero estetismo. Compito difficile e ingrato, perchè anche il razionalismo nel suo rifiuto di ogni retorico ornamentale portava alle pareti nude.

Tanto la casa dell'uomo medio, quanto il pubblico edificio potevano diventare degli esempi perfetti di concezione stilistica unitaria, accogliendo in misura diversa pitture e sculture come *elementi insostituibili* della architettura stessa. Cagli scriveva: «L'architetto che non ha il senso orchestrale dell'unità delle arti non è raro oggi, ma si trova in condizioni

di barbarie. A questo punto conviene ricordare che barbarico non significa primordiale.»[3]

L'appello di Cagli per un'arte «ciclica e polifonica», da opporre al *frammento* dei novecentisti, era una proposta concreta per uscire dal vicolo chiuso di una pittura senza destinazione: per giustificare l'esigenza delle favole mitiche. Mentre il razionalismo si affermava in Europa, creando le premesse per uno stile internazionale, la cultura italiana tentava di riportare in un piano moderno dei motivi dell'arte classica. Era anche questa una nuova deviazione dallo spirito ‚europeo' dell'arte moderna: una deviazione ispirata dalla forza di una «costante» di purismo figurativo. Cagli pensava a Paolo Uccello e a Piero della Francesca, chè altri non potevano essere i valori primordiali da proporre per un impegno alla misura della parete. «Quanto si fa in pittura oggi, scriveva Cagli, al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e storicamente vana.»[4] L'affermazione è troppo decisa, riferibile appena a un momento, in cui il ‚ritorno all'affresco' parve determinare anche un ritorno ai ‚grandi temi'.

La polemica per l'architettura razionale era impostata invece sull'attualità di una esperienza che aveva avuto il suo centro attivo a Dessau, in quella scuola che parve essere il simbolo della moderna civilità europea.

L'architettura razionale capitava come una doccia fredda sugli entusiasmi costruttivi della classe dirigente italiana, malata di retorica dannunziana, e pronta soprattutto a difendere i propri affari, i propri interessi.

In Italia l'arte d'avanguardia ha sempre trovato di fronte a sè agguerrite coalizioni di politici ostili e di artisti mummificati e ferocissimi. Allora, per sottrarsi al pericolo delle denunce d'internazionalismo socialmassonico ecc..., architetti di grande ingegno come Pagano, Terragni, Lingerri proclamarono l'architettura razionalista arte rivoluzionaria e antiborghese. Non c'era altro modo per farla accettare ai verbosi gerarchi, che a ogni costo dovevano essere dei rivoluzionari, nemici della vita comoda.

Bisognava creare un tabù da opporre all'imperialismo architettonico di Piacentini. E il tabù della vita attiva e moderna, il tabù della legge dinamica e revoluzionaria, bastava a coprire (e a proteggere) una seria ricerca.

Cagli ebbe modo in realizzare opere di grandi dimensioni, di provare la validità estetica di quanto più volte aveva dichiarato sulla «creazione dei nuovi miti».

Nel catalogo della seconda Quadriennale d'arte (febbraio-lugio 1935), egli appunto scriveva che «a questo (alla creazione dei nuovi miti) è tesa ogni vocazione del tempo. Tale ansia determina sul piano della contingenza i recenti moti polemici sull'arte murale, per essere esatti, sulla pittura ciclica. Ravvisando, secondo la mia vocazione, il mito nei sensi eroico e religioso delle più gravi imprese, rivendico ai creatori il compito di giudicare il tempo e celebrarlo.»[5]

In questa direzione l'opera più valida, di maggiore impegno, è la «Battaglia di San Martino», una grande tempera a encausto, esposta alla «Triennale» di Milano nel 1936.

I pannelli della «Quadriennale» del 1935 erano più legati all'idea del ‚mito', ma sostenuti da un gruppo di piccole tempere a cera, tra le quali va ricordata «La notte di San Giovanni», che potevano rappresentare davvero la ricerca, la preparazione a un'opera «foce di fronte alla quale tutte queste fatiche non sono che fiumi».[6] Cito la pittoresca immagine di Cagli, il quale non prevedeva che molto spesso i fiumi sarebbero stati invece essi stessi la foce, cioè l'opera poeticamente valida e autonoma.

In ogni caso, la pittura di Cagli rivolta ai grandi temi non abdicava mai alla dignità delle leggi ‚metafisiche', che definivano, in una moderna accezione, la surrealtà degli incanti prospettici, delle straordinarie invenzioni formali, delle prodigiose luci della pittura italiana del Quattrocento, da Antonello da Messina a Giovanni Bellini, da Paolo Uccello al divino Piero della Francesca.

Il ‚racconto' era ancora nella tradizione buona, non corrotta dal manierismo cinquecentesco e dal manierismo barocco. E la trasfigurazione metafisica della favola poteva inserirsi senza strappi o contraddizioni nel substrato ‚italico' della pittura mitica, e italico vuol dire pompeiano e romano.

Ma, per Cagli, la sintesi raggiunta di elementi di tanta potenza suggestiva significava ancora apertura di nuove ricerche, libertà. Infatti la «Battaglia di San Martino» implica la rinuncia agli elementi più antichi, per la ripresa di un difficile problema di composizione spaziale, ispirato dalle battaglie di Paolo Uccello e di Pier della Francesca.

Il passaggio dalle piccole tempere a cera al grande encausto è anche un problema di ordine tecnico: ma qui conviene pensare a una difficoltà di altro genere, alla stessa che poteva presentarsi a un pittore del Quattrocento nel passaggio dalle dimensioni della tavoletta di predella alla pala d'altare.

Cagli ha saputo vincere l'insidia manieristica, il pericolo del ‚calco' culturale, al quale non seppe sfuggire un artista della perizia accademica di Funi, pittore antologico da Mantegna a Cosmè Tura. Il pannello di Cagli è impostato sul movimento ben studiato delle masse in rapporto alla dimensione, e soprattutto sul grande motivo delle lance, più animato e più mosso, in un intreccio, che può preludere agli schemi astratti di dieci anni più tardi.

Accanto alle opere di grandi dimensioni, tra le quali va ricordata la «Corsa dei barberi», affrescata a Castel dei Cesari e che il De Libero definiva così: «Senza concessioni decorative, quell'affresco svelava una plastica costruzione dal profondo, un alto equilibrio dell'umana ragione in seno alla pittura, ai grandi gesti della pittura»;[7] accanto alle opere che volevano essere la prova di un ordine nuovo nella decorazione murale, Cagli dipinse dei quadri più intensi e più liberi dalla «Notte di San Giovanni» alla «Caccia». Sono le ‚confessioni' del pittore, nelle quali l'immagine è chiusa in una concentrata e preziosa unità di valori.

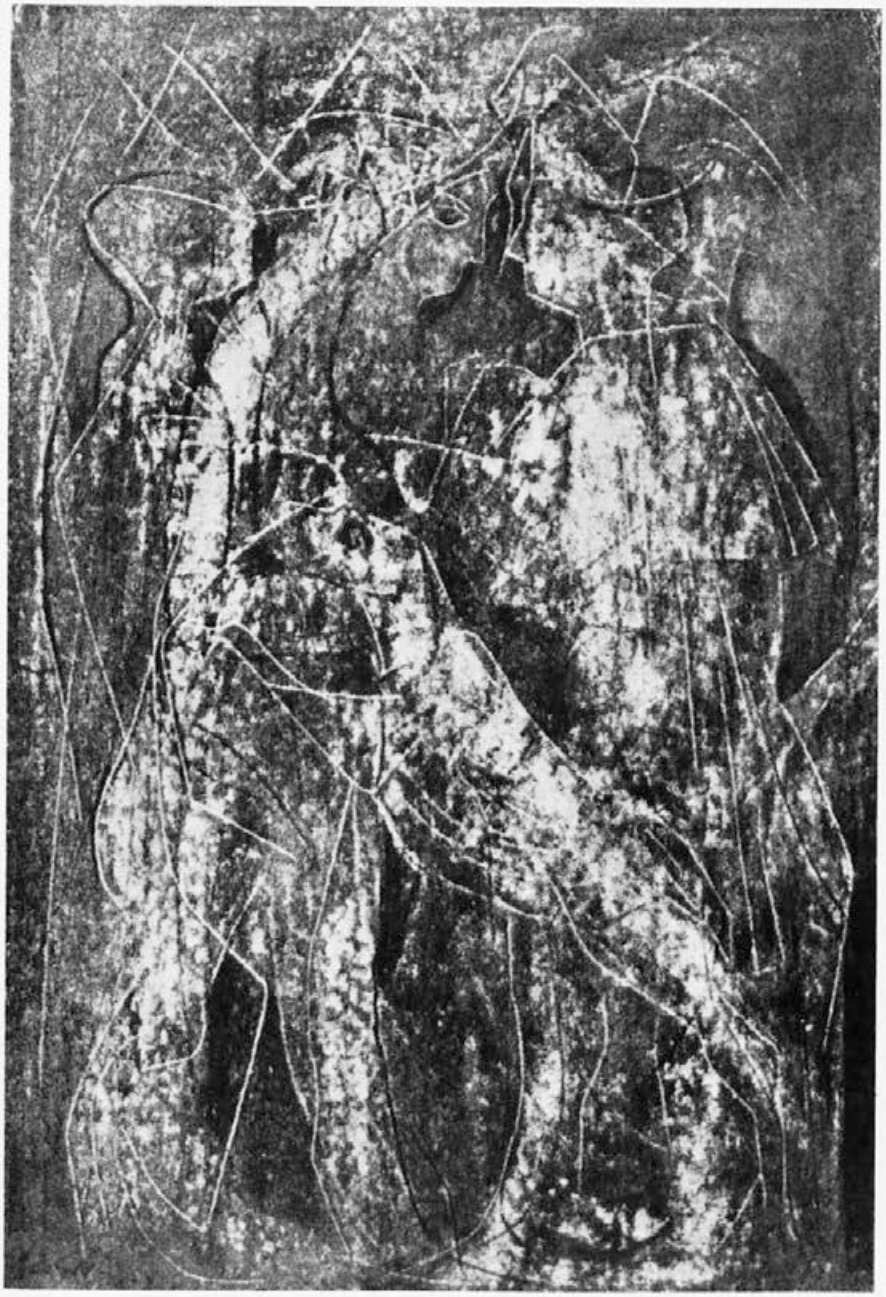


Fig. 267. Cagli, Disegno

La «Caccia» è, tra i dipinti di quel tempo, insieme il più lucido e il più poetico: il ritmo (che è dei gesti) della composizione animata da un moto discorde si allarga e comprende, al di là della misura spaziale, una vasta risonanza di echi musicali. La pittura allude a una difficile armonia tra fatti divergenti: dalla mimica al suono delle trombe. Cagli conosce l'arte delle combinazioni inattese, che vengono a negare i limiti dei generi pittorici tradizionali.

Oggi, la «Caccia» va rivista nella complessa storia dell'esperienza artistica di Cagli: e appare come una premessa molto chiara a quanto il pittore ha fatto il ritorno in Europa, dal 1946 in poi.

C'è un rapporto costante con l'opera prima di Cagli, fino al 1937-38, un rapporto che definisce la personalità dell'artista nell'insofferenza agli schemi, nel significato attivo della ricerca stilistica anche nei risultati rifiutati.

Cagli è un seminatore d'idee tanto versatile da sembrare incostante, e sempre per la spregiudicata libertà del suo spirito, che non nega nulla di quanto può essere materia vivente alla interpretazione del tempo, dalle avventure scientifiche alle crisi morali. C'è in lui una angosciosa volontà di conoscenza, che gli permette di seguire le vie più ingrate del calcolo e della speculazione filosofica; ma ogni via è buona per condurre all'approfondimento dell'immagine fantastica, quando non manchi un forte impegno morale.

Puo darsi che Cagli, come accade a ogni buon pittore, faccia della scienza strumento a un indagine che si determina in forme e figure, senza ricorrere cioè alle più strane giustificazioni della propria opera.

Diceva Leonardo: «La natura è piena di infinite ragioni che non furono mai in esperienza.» Sta all'artista trovarle per se, per stabilire quel rapporto individuale col mondo, che nasce soltanto dall'attavità dello spirito, dalla insoddisfazione speculativa.

Queste ‚ragioni' possono identificarsi, attraverso la metamorfosi dell'arte, nelle immagini del ‚meraviglioso', che troppo spesso turbano la coscienza dei critici e sollevano i dubbi più assurdi, perchè non corrispondono a una ordinata sistemazione di valori stabili e riconosciuti.

C'è una straordinaria ricchezza di fermenti e di motivi nell'arte moderna: e sarebbe troppo facile negarla nel nome di una illusoria e rigida concezione dell'attività dell'artista. E di cotesta ricchezza conviene tener conto se non si vuole ricadere nel mito delle coerenze impossibili. Cagli, prima di rivolgersi alla scienza, per la continua angosciosa ricerca di un ordine e di una verità, ha vissuto la tragedia delle persecuzioni e della guerra, chiedendosi invano perchè l'oumo si oscuri all'improvviso e rinunci alla chiara coscienza per tornare alla violenza bruta degli istinti primigeni.

Cagli ha rivisto l'Europa, dopo anni di battaglia e di distruzioni, che ne avevano trasformato l'aspetto; e di questa Europa dimentica della propria civiltà, caduta in una cupa tragenda medievale, ha disegnato le figure simboliche, le figure degli uomini morti di fame nei campi abbietti creati dal sadismo germanico e degli uomini fucilati nel nome di una giustizia spietata, che fu la legge — ahimè — degli uni e degli altri.

Cagli volle documentare la denuncia e la condanna della bestialità umana, e, nel medesimo tempo, affermare la pietà per le vittime del più vasto e razionale massacro della storia.

Era *difficile*, per un pittore come Cagli, tornare alla patria devastata e divisa, perchè ogni mito era crollato, perchè il disorientamento degli spiriti gli avrebbe impedito di riconoscersi in una società, che giocava impetuosamente tutte le proprie carte per tornare, perdonata, all'Europa.

Si tentarono allora le più febbrili esperienze, quasi con l'angoscia di esaurirle, in un rapido ‚aggiornamento' culturale, e sempre con la generosa illusione di far dimenticare i ricordi vicini. Dopo tante rinunce e umiliazioni, la ribellione romantica degli artisti delle generazioni postnovecentesche fu immediata e si svolse in un piano ‚europeo' con una libertà che a taluno parve tradimento delle origini più vere. Al di là degli stessi propositi, formulati in un clima di polemica, spesso incerti e cotraddittori, contava il fatto di agire, contava la volontà di sopravvivere, obbedendo, come si diceva allora, all'impulso del ‚sangue'. E la ripresa fu ricca di motivi vitali, mentre altrove la sfiducia impediva quello slancio che, nell'arte italiana, parve coincidere con un rinnovamento morale e spirituale della società.

Negli anni 1945 e 1946 Picasso fu il genio ispiratore della pittura italiana: fu il demiurgo dell'arte mondiale. La protesta di «Guernica» fu raccolta quasi dieci anni più tardi, e non soltanto nelle sue ragioni più dichiarate e più ‚umane', ma nella qualità e nel carattere delle soluzioni stilistiche.

Il picassismo è un fenomeno manieristico che si è presto esaurito, in Italia, perchè altri ‚fatti' della cultura europea dovevano essere ‚consumati', da Kandinsky a Klee, da Mondrian a Léger, e il demiurgo, per quanto in pieno fervore creativo, non poteva bastare a comprenderli tutti.

Visto da un altro campo, cioè dall'altra parte della barricata, questo momento della cultura e della vita artistica italiana poteva apparire antistorico, perchè, come si usa dire, «scontato». Cagli non poteva giudicarlo in modo diverso. Il suo impegno, in contrasto con le tendenze più seguite, era rivolto a una nuova interpretazione di certi modi caratteristici dell'arte italiana: nella pittura, la ‚metafisica' quattrocentesca; nei disegni, la grafia accademica dei manieristi toscani e dei caracceschi. (I disegni del 1933 non sono tanto diversi da quelli del 1945—1947, e dagli ultimi dedicati alla rotta del Po, con maggiore chiarezza d'immagine.)

Uguali caratteri grafici ha l'intreccio dello studio per gli «Strumenti» (1947) e quello dei disegni, molto simili alle incisioni a bulino, esposti alla mostra del febbraio 1952 all'«Obelisco».

«Il popolo» (1946) e «Icaro» (1946) sono apparizioni larvali, ancora dominate dall'angoscia espressionistica, ma preludono già alle architetture più ardue, agli inganni geometrici del 1947.

La ‚ripresa' metafisica fu cara all'intelligenza di Bontempelli, che potè ragionarci sul filo del paradosso, tra la scienza e la poesia, con la

gioia di scoprire nell'arte di Cagli «una naturalezza, alla quale non si arriva per formule, ma per immaginazione lirica».[8]

E Bontempelli definiva «audace impresa» quella della pittura europea (e di Cagli in particolare) «di allontanarsi dalla narrativa per avvicinarsi alla musica».

Ma è dubbio che «l'impresa più audace» sia questa, di avvicinarsi, come già avevano detto Kandinsky e Apollinaire, alla condizione di un'arte con mezzi espressivi completamente diversi: l'impresa più difficile è quella di *non* allontanarsi dalla pittura, pur accogliendo modi e suggerimenti da altre arti.

(Oggi, col solito ritardo di trent'anni, siamo a Dada e alle prime esperienze surrealiste.)

Il periodo «metafisico» di Cagli è definito dalla volontà di *rappresentare* uno spazio a più dimensioni: ma i ben calcolati incastri di piani, colpiti dalla luce o tagliati dall'ombra, suggeriscono ancora l'idea di un mondo a tre dimensioni (dalla «Nascita» [1947] al «Malgoverno» [1947]), nel dominio della geometria euclidea, malgrado le meditazioni del pittore sul ‚sistema' di Einstein.

Sarebbe assurdo dare un valore scientifico al «mondo della ennesima dimensione», di cui parla Bontempelli.[9] Le formule sublimi appartengono alla speculazione pura. Ma al di là delle formule, è ancora la lotta tra l'intelligenza dell'uomo e il mistero del cosmo. Questo è il motivo più affascinante per l'artista moderno, che guarda alle rivelazioni della scienza, con la certezza di poter dare una giustificazione poetica alle proprie fantasie, ispirate dalle ‚figure' e dai diagrammi, che sono la dimostrazione di una ricerca collettiva del ‚vero'.

Cagli, interpretando con spirito attuale le prospettive quattrocentesche, arriva a creare una strana suggestione, il senso angoscioso della solitudine in cui l'oumo precipita, come in un vuoto senza fine.

La disposizione degli oggetti ricorda le composizioni affini di De Chirico, quelle più astratte del 1916-17,[10] ma lo spazio appare suddiviso e moltiplicato dalle combinazioni formali ripetute con una logica addirittura spietata. La metamorfosi dei manichini, degli strumenti musicali, delle scatole magiche, dei bucrani avviene nel dominio di una realtà lucidissima, in cui acquistano corpo e sostanza (e ragion d'essere) le figure dell'incubo, derivate da quelle, descritte e definite senza possibilità di equivoci nella misura della visione e dello stile.

È molto importante notare come il ritorno di Cagli coincida con un nuovo svolgimento dalle premesse metafisiche, cioè dalla solida base della più tipica tradizione italiana moderna, per arrivare poi, nel corso degli ultimi anni, a trovare e a proporre metodi e riforme ‚tecniche', che determinano un caratteristico ‚genere' pittorico.

Le esperienze tecniche sono per Cagli dei mezzi di ricerca creativa che allargano le possibilità espressive. La fantasia di Cagli ha una musa davvero inquietante: la precisione.

Per realizzare, senza residui, le proprie immagini, nel successivo passaggio dalle prospettive multiple alle ragionate ‚figure' di quarta dimensione, Cagli dovette appunto compiere le più sottili e pazienti

acrobazie grafiche, insieme alle prove più attente di pittura indiretta, a stampini sovrapposti.

Nella mostra di disegni alla Galleria del Secolo, nel 1949, Cagli nega la possibilità di ‚rappresentare' e si limita ad alludere alle costruzioni dei solidi fatte dal Donchian con un intricato arabesco grafico, esatto fino allo scrupolo. Cagli, attraverso questo tentativo di calcolo applicato all'arte, ha tuttavia liberato dall'interno le figure ‚metafisiche', riducendole alla pura linea e sul piano bianco, fuori di ogni covenzione chiaroscurale.

Cagli ha voluto ispirarsi «allo spirito e al gusto ottico della proiettiva che il Doncian ha adoperato per rappresentare i solidi di quarta dimensione»,[11] e, con la convenzione della sola linea nel suo nitido sviluppo, ha rapresentato (malgrado l'improprietà del verbo) gli spazi che si compenetrano. La linea sostituisce il filo di ferro, ma il foglio bianco non può sostituire delle dimensioni non rappresentabili. E in ogni caso quale significato artistico potrebbero avere dei solidi disegnati in proiezione piana? Qual'è il punto di coincidenza della geometria con l'arte?

Si entra nel campo di una problematica paradossale, ma ricca di motivi per le ‚avventure' pittoriche dell'artista moderno, che corrispondono esattamente alle avventure del pensiero filosofico e scientifico nella ricerca di una nuova concezione del ‚sistema' dell'universo.

Come la scienza si volge allo studio della materia, così la pittura si vale di mezzi molto diversi dal colore di tubetto per ottenere effetti e suggestioni di una surrealtà, in cui l'angoscia dell'uomo moderno si riconosce nella paura cosmica dell'essere primitivo.

Cagli ha provato gl'incastri, i legami, le congiunzioni possibili degli elementi di un meraviglioso mecano e la sua pazienza sembra un metodo infallibile per conquistare l'agilità dell'intelletto con segreta arte orientale.

Le prove di Cagli sono allucinanti come visioni della contemplazione pura: e già gli alfabeti iniziatici, i segni misteriosi delle opere intorno alla «Lanterna», fino alla estrema liberazione del nero su bianco, avevano anticipato un altro ordine di ricerche.

Adattando ogni volta i proprii mezzi espressivi al carattere delle immagini da realizzare, Cagli ha transformato i disegni di quarta dimensione in alfabeto e in *descrizione* cellulare. Compenetrazione di spazi, compenetrazione di cellule: o, meglio, ingrandimenti al microscopio di tessuti di cellule colorate, suddivise in fascie verticali, e con spazi aperti per le lettere magiche di astrusi alfabeti; il risultato dell'analisi, questa volta, rimane in un piano decorativo, nel pannello a due dimensioni.

«Ritmi cellulari policromati» definisce, meglio di altre composizioni troppo calligrafiche, come «Carboni e voli», o troppo gremite, come «Takoma» (1949), il nuovo tipo di aggregazione tra gli elementi grafici della «Lanterna» e dei disegni pluridimensionali.

È uno svolgimento avvenuto per analogie, un tentativo non risolto, perchè i termini rimangono antitetici senza conciliarsi mai nell'immagine, o anche in una parvenza poetica. Cagli è rimasto ancorato ai dati

dell'osservazione scientifica senza riuscire a transformarli in illuminazioni, anzi a inventarli come elementi di un linguaggio che per virtù d'intuizione poetica preannunci le scoperte della nuova scienza.

La misura da raggiungere è un'altra, e in un piano in cui la sottile analisi delle forme conduce all'intervento improvviso della fantasia, come è accaduto tante volte all'attentissimo Klee.

Con lo stesso metodo, usato dopo, degli stampini, Cagli, dallo studio delle cellule arriva alla rappresentazione di alberi favolosi, di foreste immaginarie. «I boschi del Lemery», e altri quadri dello stesso genere, sono composti con piantine da erbario disposte (e spesso sovrapposte) sulla carta e dipinti con un rullo imbevuto di colore, in una scala ristretta di tonalità dalla terra verde alla terra d'ombra. Le impronte colorate hanno un tono antico di sete dipinte o di stampe ingiallite. Raffinati paraventi, nei quali il ‚tema' dell'albero ritorna ripetuto nello spazio, con lo stesso ordine verticale delle cellule e degli alfabeti: e il tema dell'albero, come personaggio, è un motivo del 1936, prediletto da Cagli, e che permette di vedere l'artista, conciliato con se stesso attraverso il tempo, in un presente, che comprende e risolve tutte le esperienze passate.

La serie dei «boschi», pur con tanti riferimenti a una realtà ricordata attraverso il sogno, precede le complesse eplorazioni spaziali, combinate e composte ogni volta con elementi diversi: i «Sepolcri» e «Impronta d'aprile» (1950) con stampini di cristallo; e le «Variazioni cromatiche cellulari in chiave di blù» (1950) e il «Grande ritmo con evocazioni» (1950) con fondi di sedia in canna d'india, coi veli, i ricami e le reti metalliche.

Cagli ha abolito i pennelli, ha abbandonato tavolozza e colori di tubetto, e col nuovo mezzo tecnico (che ha sollevato tanti ironici commenti) ha ottenuto le forme esatte, le forme ripetute in sequenze nitidissime, le forme sovrapposte senza una sbavatura, senza una macchia incerta o confusa, le forme che corrispondono all'ordine di una visione nitidissima.

La spazialità multipla, in queste opere, non è più dimostrata con le figure dei testi di geometria proiettiva, ma è ‚rappresentata' con l'intersecazione e con la sovrapposizione dei piani e delle luci, che si riflettono in una continuità addirittura angosciosa. Dalla luminosità estrema si precipita in oscuri abissi, in un gioco continuamente mutevole di prospettive, con una forte inclinazione per quelle inquietanti ispirate dagli incubi kafkiani.

Il segno del tempo è nelle prigioni e negli inferni che Cagli ha dipinto nel viaggio attraverso i prodigi dell'inconscio o le apparizioni della memoria. C'è la violenza e il senso del meraviglioso; c'è l'ardore delle evocazioni passionali e il calcolo fermo dell'inteligenza; c'è l'anelito alla pace dell'anima e la realtà dei conflitti e dei dilemmi della coscienza: c'è, sottinteso l'amore del rischio, che è dell'uomo di oggi, nella vita e nell'arte. Il rifiuto è rivolto alla consuetudine, ai paradisi artificiali e alla contemplazione narcisistica; e la difficoltà maggiore, per Cagli,

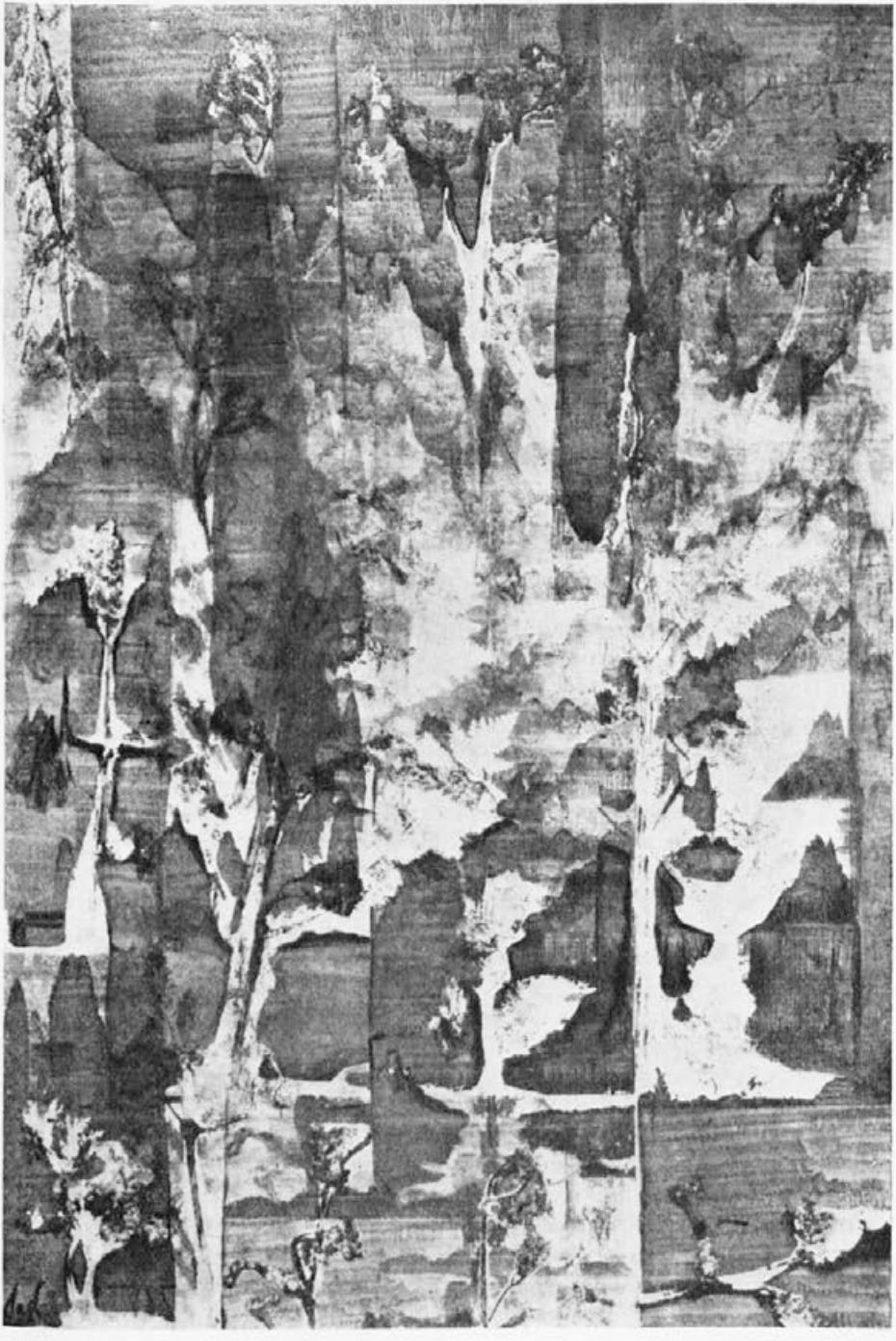


Fig. 268. Cagli, «I boschi del Lemery», 1950, pittura a olio a impronte vegetali

come per ogni artista conscio dei propri fini, è quella di riconoscersi, individuo necessario, in una società non astratta.

Cagli, dice egregiamente Guttuso, «è un uomo coraggioso e leale in pittura: è un uomo capace di andare fino in fondo alle proprie convinzioni, capace di cotraddirsi senza ‚rispetti umani' di tipo intellettuale; il suo lavoro procede a cicli entro ciascuno, dei quali egli sviscera spietatamente il problema che di volta in volta si è posto; ed in tutta la sua ascesa si sente lo stesso fervore, la stessa autenticità, la stessa natura».[12]

Parlando appunto dei differenti cicli, dopo il 1947, non si è potuto riferire l'arte di Cagli a un'origine, a un solo nome della pittura moderna; e il caso sembra piuttosto unico, tale da convalidare l'autenticità e l'indipendenza dell'artista dalle correnti più note del gusto.

La medesima indipendenza è nelle critiche e nei giudizi di Cagli, che molto spesso parla di «costume» come di una rete di rapporti leali; ma la sua ‚carica' polemica lo fa talora aggressivo fino all ingiustizia, per provocare dibattiti e reazioni utili al chiarimento delle idee e alle realizzazioni pratiche.

La più attuale (e anche la più costante) idea di Cagli riguarda la collaborazione con gli architetti. (Colaborazione che gli architetti quasi sempre rifiutano.) Scrive Cagli: «Se gli architetti contemporanei arriveranno a darci forme pure e assolute da ‚integrare' pittoricamente, sarà chiara a tutti, e, prima che agli altri alle nostre coscienze, la funzione assolta un tempo dall'architettura razionale e poi dagli architetti funzionalisti come, più recentemente, dagli architetti organici.

Sarà necessario discutere questi problemi con gli architetti e gli altri pittori, perchè è un lavoro collettivo, da cantiere, quello che lo stile nuovo propone».[13]

È un'idea, tradotta in termini moderni, nata dallo spirito del Rinascimento, dal lavoro comune della ‚bottega': perchè un'opera senza destinazione pare a Cagli sprecata. I convegni promossi, in varie occasioni, da Cagli e ai quali hanno partecipato uomini di tendenze diverse, ciascuno col peso della propria esperienza o delle proprie possibilità costruttive, non hanno mai condotto a quella solidarietà, forse un po' romantica, che pure si forma in certi momenti tra chi lavora in un cantiere. E il cantiere, per Cagli, rappresenta un punto ideale, un simbolo della vita moderna: la possibilità aperta alla creazione di uno ‚stile'. Ma l'entusiasmo è ripagato con la diffidenza o lo scetticismo, e soltanto rare volte con una offerta di collaborazione.

L'artista d'oggi non può sentirsi isolato: la sua attività ha una ragion d'essere in un rapporto continuo col ritmo stesso della vita. Fuori di questo rapporto, l'artista non è più una cellula vivente del grande organismo di cui è parte necessaria.

Il rapporto fu nel 1931 la pittura murale; oggi è la decorazione (nel senso di struttura inscindibile) della casa o è la scenografia (nel senso di creazione di uno spettacolo a sè) o la invenzione di plastici metallici colorati per piazze e giardini. È la felicità offerta a chi è costretto alla

misura di un'arida giornata: la felicità visiva che può coincidere con un nuovo invito alla favola e al mito.

La ‚visione' di Cagli, che abbraccia la facciata di una casa progettata insieme all'architetto Zanuso, le scene e i costumi per il «Tancredi» di Rossini al Maggio Fiorentino (1952) e la traduzione in plastici colorati delle più tipiche composizioni pittoriche, può essere rappresentata, nel ciclo più ricco di scoperte, da un dipinto intilolato: «Due modi in uno» (1951), che propone e comprende una serie di ricerche formali, risolte in modi diversi.

Come s'è detto, le ‚prospettive' di Cagli non vanno inteso nel solido senso dell'illusionismo ottico, ma piuttosto come miraggi, come rifrazioni irreali, per piani mobili e transparenti, come combinazioni di luci interne e di quinte d'ombra. Il ‚congegno' è perfetto, e la sua stessa perfezione esclude il limite fisico: distrugge la manualità meccanica nel punto in cui si risolve in poesia. (Nel ‚Salotto bono', veli e merletti alludono, persino in modo ironico, alle tappezzerie ottocentesche, al pulito decoro, in una luce che sembra di evocazione. E altri richiami si potrebbero fare a luoghi e fatti veduti in un vago distacco.)

A un certo punto Cagli ha voluto aggiungere una nuova dimensione a «Due modi in uno», ricostruendo il quadro su un asse verticale con sagome e piani di cartone ritagliati e dipinti e montati come un castello di carte inserite le une nelle altre e disposti in un perfetto equilibrio di articolate strutture.

La composizione è ancora pittura, ma in uno spazio più vero, in differenti aspetti visibili soltanto nel moto su se stessa, in una successione, che li comprende tutti, e che non può essere rappresentata coi soliti mezzi della pittura. La simultaneità visiva di storie che si svolgono in tempi diversi è una convenzione figurativa piena di fascino nell'arte dei grandi ‚candidi': la poesia del racconto allontana o elimina l'esigenza moderna del ‚problema'. Gl'incastri dei piani, per la prima volta, acquistano una dimensione reale senza diventare ‚scultura', e si distaccano dalle ‚storie', dal clima di una civiltà remota, come composizioni nelle quali il problema spazio-tempo, nei riferimenti con la pittura, riguarda soltanto la fantasia dell'artista e non le concezioni scientifiche. Il ‚problema' diventa così motivo dell'opera d'arte, risolta in una sequenza di aspetti, che sono la sua storia senza racconto.

Il significato poetico di questa organica struttura di elementi piani legati insieme come valori formali e tonali si rivela nel rapporto con l'ambiente ch'essa crea, tra gli alberi di un giardino o tra i muri di un cortile.

Sarà mai possibile vedere queste ‚pitture' realizzate nel luogo che può giustificarle?

Invenzioni perdute? La domanda è legittima.

Cagli intanto procede e trova il modo di applicare certe invenzioni sia nei fregi metallici colorati di una facciata, sia nei sipari o nelle scene per un melodramma. Tornano così i motivi essenziali, i motivi «puri», alla dimensione umana del necessario rapporto con la realtà della vita.

Talora egli cerca altri motivi nell'ambito di una preziosa cultura esoterica, dai cinesi agli aztechi; ma in lui predomina sempre l'attenzione alle cose, cioè a quanto l'uomo avverte e conosce sotto aspetti e in prospettive differenti, con uno scambio continuo, dalla sensibilità alla ragione.

Così un grafito può rappresentare un pretesto per lo studio delle figure dei primitivi, tradotte in un linguaggio moderno, inserite nello spazio di un muro macchiato, ammuffito, e che appare come un mondo misterioso da rivelare attraverso gli accostamenti casuali di muffe e colori e segni incisi con la punta di un chiodo. La pittura moderna ha aiutato a vedere nella realtà delle composizioni casuali, che tuttavia vanno considerate come ‚suggerimenti' al modo stesso dei disegni delle nuvole per Leonardo. Le possibilità aperte alla pittura dallo studio della materia sono infinite.

Il distacco di Cagli dall'arte europea si spiega soprattutto con la sua curiosità scentifica, con l'interesse per i fenomeni fisici e per i calcoli astrusi, con una serie di ragioni che allontanano dalle ‚influenze' e dai rapporti culturali di causa e effetto. Qualche esempio utile poteva ben venirgli dal cubismo purista di Gris o dal neoplasticismo di Van Doesburg e di Mondrian; ma Cagli ha preferito sempre arrivare agli archetipi, partendo da una propria esperienza, anzichè ridursi a un manierismo formale, appena mascherato da qualche aggiunta peregrina.

Non si possono infatti trovare precedenti all'opera di Cagli, definita da una individualità che assimila e annulla ogni ricordo (se il termine è proprio nel caso di una ricerca stilistica condotta con tanta certezza e coscienza dei fini da raggiungere). È giusto parlare di una ricerca metodica, che può condurre alla soluzione di un problema formale, al di fuori degli stessi valori poetici. Ma quanto si cerca oggidì è il superamento del dato formale, delle eleganti calligrafie: è l'evidenza del mistero espressa nei termini meno convenzionali, in quel punto di coincidenza con la pittura che ben pochi sanno raggiungere. Perchè la ‚scoperta' non è un gioco di colori o di linee, è la favola stessa delle linee e dei colori: la favola moderna da riconoscere nelle invenzioni surreali di Cagli.

L'uomo non è più la misura di tutte le cose: le divine proporzioni non coincidono più col canone della figura perfetta. Oggi quei canoni accademici sono sostituiti dalla luce incerta della verità che il calcolo suggerisce all'intuizione poetica. Il compenso a quanto fu perduto in noi di un tempo e di una civiltà, che ci parvero ai poli estremi dell'intelligenza, è nella lenta conquista di una maturità morale e di una coscienza scientifica che liberi l'uomo dal terrore primigenio, dall'incubo della miseria, dalla follìa del sangue. L'uomo più sicuro dei suoi mezzi e delle sue facoltà intellettuali, come mezzo di ricerca della verità, può riconoscersi nelle pitture di Cagli, in quelle compiute e in quelle incompiute.

Una linea netta divide il mondo delle immagini dalla realtà quotidiana: ma è difficile tracciare questa linea con la propria opera.

Le più recenti pitture di Cagli, «I sepolcri», «Beloyannis» ecc..., tracciano questa linea: e con espertissimi mezzi, anzi con una armonia che permette di non rimpiangere le belle figure perdute.

Si è ormai al di là della polemica, dopo aver consumato l'ironia e il divertimento, nell'impegno più serio della conquista di uno stile.

C'è, alla fine, il momento in cui Cagli si lasciò prendere dall'ingoscia per il dramma delle allusioni e delle rotte: «Mi sono trovato constretto dalla mia coscienza a disegnare i vari aspeti del disastro perchè disegnare vuol dire appunto capire e giudicare».[14] E anche questa fu una denuncia, un atto di partecipazione, commentato da taluno acerbamente o nel nome della continuità stilistica tradita o nel nome di un *lapsus* che non toglie nulla al valore dei disegni e al senso del discorso di Cagli.

Il rapporto è sempre lo stesso: un rapporto vitale, di partecipazione alle cose, anche quando la speculazione sembra più distaccata.

Per il disastro del Polesine, Cagli non ha pensato all'affresco. Basta il disegno. E il fine (commozione o reazione critica) si risolve poi nell'immagine.

Questo è il fatto più curioso: di arrivare alla pittura per le vie più indirette. E questo è anche il margine di mistero che c'è in ogni vera pittura. Ora, in un diagramma tanto vario di attività, manca ancora quel punto conclusivo, che permette di tirare le somme, di ‚catalogare' il pittore con la solita schedina. La definizione resta aperta.

I critici lo hanno accusato di aridità razionale, d'incapacità di uscire da un mero ‚tecnicismo', senza intendere mai il valore della ‚tecnica' esatta, sotto il segno dell'individualità. L'artista non può annullarsi in un processo di produzione collettiva, come volevano i teorici di «De Stijl»; nè ci possono essere delle ‚leggi' per la creazione artistica vicine «alle leggi dell'economia, delle matematiche, tecniche, igieniche ecc...».[15] Se ci fossero davvero delle misure scientifiche per giudicare i valori dell'arte, diceva Kandinsky, la ragione sostituirebbe il sentimento: «la ragione, oggi troppo sopravalutata, distruggerebbe il dominio dell'irrazionale, il solo che ancora rimanga alla povera umanità contemporanea».[16]

In questo dominio, Cagli può ‚provare' le sue ‚ispirazioni' scientifiche, portandole sul piano della validità poetica.

Cioè fuori delle formule che non possono diventare forme o figure.

LITTERATURA

[1] Corrado Cagli, «Muri ai pittori» in: «Quadrante» I Maggio 1933.

[2] Antonello Trombadori, «Notizia biografica» in: «Cagli». Studio d'Arte Palma. Roma 1947.

[3] Cagli, «Muri ai pittori» ecc...

[4] Cagli, «Muri ai pittori» ecc...

[5] Corrado Cagli in «Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale». Roma 1935, pag. 42.

[6] Corrado Cagli in Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale». Roma 1935.

[7] Libero De Libero, «Intorno alla pittura di Cagli». Galleria della Cometa. Roma. Gennaio 1936.

[8] Massimo Bontempelli, «Cagli». Studio d'arte Palma. Roma 1947.

[9] Massimo Bontempelli, «Cagli». Studio d'arte Palma. Roma 1947.

[10] «La rivolta del savio» (1916), «Pomeriggio soave» (1916), «Natura morta evangelica» (1917) ecc...

[11] Corrado Cagli. Galleria del Secolo. Roma 1949.

[12] Renato Guttuso, «Cagli». Galleria San Marco. Roma. Aprile 1951.

[13] Corrado Cagli, Galleria del Secolo. Roma 1949.

[14] Cagli, Dieci disegni su «La rotta del Po», 4. Il disegno popolare. Roma 1951.

[15] Van Doesburg e Van Elstern. Verso una costruzione collettiva. «De Stijl» VI, pag. 89.

[16] W. Kandinsky, Valore di un'opera concreta. Parigi. Nov. 1938.

ALEKSANDAR ČINGRIJA (CINGRIA), ein genfer Maler (1879—1945)

Linus Birchler, Feldmeilen bei Zürich

1928 stand ich auf der Hochzeitsreise in Dubrovnik vor der Straßenbezeichnung »Čingrijska Ulica«. Dies mahnte mich daran, daß der Genfer Maler Alexandre Cingria in Genf aus dieser bezaubernden Stadt an der Adria stammt. Ich diktierte darauf hin in italienischer Sprache für den »Dubrovački list« einen Artikel, der dann dort übersetzt erschienen ist, »Švajcarski slikar iz Dubrovnika«. Dies ist meines Wissens der einzige Artikel, der bis jetzt auf kroatisch über diesen eigenartigen und bedeutenden Künstler erschienen ist. Es geziemt sich wohl, daß man seiner in dieser Festschrift gedenke. Denn ungewollt hat der Westschweizer Alexandre Cingria in seiner Kunst gewissermaßen slavisch geredet.

Die Čingrija sind eine alte Familie aus Dubrovnik, was nicht nur durch den oben erwähnten Straßennamen bezeugt ist. Ein Sproß dieser Familie ließ sich in Genf nieder und paßte seinen Namen der französischen Schreibweise an. Der Vater unseres Künstlers war bereits in Genf eingebürgert, wo er bei der Firma Patek Philippe höherer Angestellter war. Er verheiratete sich mit der polnischen Malerin Stryjeńska. Alexandre Cingria ist in Genf am 22. März 1879 zur Welt gekommen. Trotz seines katholischen Glaubens empfand er sich immer als Genfer und als Lateiner. Nach Absolvierung des Genfer Collège schrieb er sich an der Genfer Faculté des Lettres ein, ohne aber zu einem bürgerlichen Abschluß mit Doktortitel gelangen zu wollen. Von seinen Lehrern fesselte ihn am meisten Ernest Muret, ein Latinist, dessen Vorlesungen den jungen Cingria an sein angeblich lateinisches Bluterbe mahnten, obwohl er von beiden Eltern slavisches Blut besaß und sich gelegentlich rühmte, unter seinen väterlichen Ahnen seien wahrscheinlich auch Türken gewesen. Es ist indessen möglich, daß ihm von Dubrovnik/Ragusa her auch etwas italienisches Blut durch die Adern pulste.

Als Student war Cingria bereits ein typischer bohémien, der in Künstlerkreisen verkehrte, selber zu malen begann und bald zur Feder griff. Er schrieb ein spritziges und eigenwilliges Französisch. Da Cingria später vor allem als Glasmaler bekannt wurde und da seine eigenen Glasgemälde die dauerhafteste und interessanteste künstlerische Leistung des Künstlers darstellen, ist es nötig, auf die Lage der Glasmalerei in der Schweiz um 1900 hinzuweisen. Im letzten Drittel des 19. Jahr-

hunderts wurden die Kirchen unseres Landes geradezu überschwemmt mit wertlosen ausländischen Glasmalereien, die allesamt auf Glas gemalte Tafelbilder waren. Angeregt von den englischen Präraphaeliten, besann man sich bei uns erst allmählich darauf, daß die Glasmalerei einst ein Malen mit farbigen Glasscherben und mit Bleiruten war und daß ihr Ziel der leuchtende Glasteppich sein mußte. Es bedeutete ein Wagnis und ist geradezu beispielhaft, daß man um 1894 in der kleinen Universitätsstadt Freiburg/Fribourg sich entschloß, die großen Seitenfenster der gotischen Kathedrale einheitlich mit modernen Glasgemälden auszieren zu lassen und daß man mit diesem Riesenauftrag den polnischen, aus Krakau stammenden Maler Joseph Mehoffer beauftragte. Es dauerte Jahrzehnte, bis sein großer Zyklus von Glasgemälden 1926 mit den drei Chorfenstern zum Abschluß kam. Obwohl die zuerst entstandenen Fenster in den Einzelheiten restlos dem damals modernen Jugendstil verhaftet sind, wirkt die gesamte Folge auch heute noch imponierend einheitlich. Ich weiß nicht, ob Cingria den polnischen Glasmaler persönlich kannte. Es ist aber als sicher anzunehmen, daß er von dem für die damalige Zeit erstaunlich kühnen Unternehmen in der Freiburger Kathedrale erfuhr, die Fenster sah, und daß man eifrig darüber diskutierte. Wichtig ist auf jeden Fall, daß Cingrias Glasmalereien, die für uns rückblickend zur Hauptsache slavisch wirken, eine Art direkte Fortsetzung zu Mehoffers Zyklus bilden (chronologisch gesehen) obwohl sie sich völlig davon unterscheiden.

Der junge Cingria debutierte als Schriftsteller. Davon wird hier abschließend die Rede sein. In seinen Büchern und Büchlein war Cingria fast immer irgendwie polemisch eingestellt; er wagte an sehr vielen Dingen zu rütteln. Früh begann er auch mit künstlerischen Organisationen, die meist nur eine kurze Lebensdauer besaßen. Um 1916 gründete er eine Art Künstler-Coopérative, die »Pomme d'Or«, wo Kunstwerke und kunsthandwerkliche Arbeiten westschweizerischer Künstler verkauft wurden. Solche sozial gemeinte Geschäfte bestanden in Genf, Lausanne, Neuenburg und Zürich, konnten sich aber nur kurze Zeit behaupten. Nur kurze Zeit lebte auch, von Cingria ins Leben gerufen, die »Voile Latine«, wo die Gestalt des schreibenden Malers und des malenden Schriftstellers, die er selbst verkörperte, vorgebildet ist.

Dauerhaft war eine andere Gründung Cingrias, der »Groupe de St-Luc et de St.-Maurice«, eine Vereinigung junger Künstler, katholischer und protestantischer, die für die Erneuerung der der Routine verfallenen Kirchenkunst kämpften. Ihr gehörten u. a. die Maler Georges de Traz, Jean-Louis Gamper, Théophile Robert, der Glasmaler Marcel Poncet, der Bildhauer François Baud, der großartige Goldschmied Marcel Feuillat, die Architekten Adolphe Guyonnet und Ferdinand Dumas, für einige Zeit auch Maurice Denis in Paris an. Diese Gruppe von jungen Genfer Künstlern gab den Anstoß zu der 1926 erfolgten Gründung der schweizerischen »Societas Sancti Lucae«, in der die Westschweiz eine eigene Sektion bildete, die sich leider nach einigen Jahren verflüchtigte.

Die künstlerische Tätigkeit Cingrias ist verwirrend reich, voll barocker Phantasie und dekorativer Üppigkeit. Fast alle Gebiete der Ma-

lerei sind im Oeuvre-Katalog des Künstlers vertreten: Glasmalerei (das Wichtigste), Mosaiken, Wand- und Deckenmalereien, Tafelbilder aller Art (Bildnisse, Landschaften, Stilleben, Altarbilder) in Oel, Tempera, Pastell; mit ganz besonderer Freude entwarf der Künstler Bühnenbilder und Kostüme und schuf originelle Festdekorationen. Allen Werken ist eines gemeinsam: Sie sind in der Zeichnung turbulent und in den Farben von leuchtender Fröhlichkeit. Diese letztere Eigenschaft gilt vor allem auch von Cingrias zahlreichen religiösen Werken. »Servire Deo in laetitia« könnte ihr Motto sein. Formal wird man immer und immer wieder ans Barock erinnert, ohne daß Cingrias Kunst irgendwie historisierend wirkt. Das Meiste ist rasch entstanden, zwischen zahlreichen Reisen und auch zwischen Militärdienst (besonders bei der Grenzbesetzung 1914—1918). Denn Cingria war begeisterter Soldat, sogar Major der Schweizerischen Armee. Als solchen kat er sich einmal selbst porträtiert, in wahrer Condottiere-Pose. Auch dieser Zug paßt zum Barockmenschen Alex.

Die ganze künstlerische Entwicklung der Glasmalerei Cingrias läßt sich für seine erste Schaffensperiode von 1913 bis gegen 1930 in Genfer Kirchen verfolgen. In der neugotischen Kirche Notre-Dame beim Bahnhof Cornavin war er von 1913 bis 1920 beschäftigt, für die er sieben große Fenster entwarf. In der von seinem Freunde Guyonnet erbauten St. Paulskirche ist er mit zwei kleinformatigen, aber in der Technik interessanten Glasgemälden vertreten. Die Heiligkreuzkirche in Genf-Carouge besitzt von ihm zwei große Fensterrosen, einen exotisch wirkenden Christkönig (auf Löwenthron, eine grünschimmernde Weltkugel in der Linken, bartlos, mit Märchenkrone) und eine Auffindung des Kreuzes (mit einem à la Mantegna in kühnster Verkürzung dargestellten Kranken, an dem man die Echtheit des Kreuzes erprobt). Dem Beispiele der Freiburger Kathedrale folgend hat die Kathedrale von Lausanne (protestantisch), zwischen 1931 und 1938 einen Zyklus von Glsgemälden der verschiedensten westschweizerischen Künstler erstellen lassen; Cingria ist darunter mit zwei charakteristischen Arbeiten vertreten. Es würde zu weit führen, hier die zwei Dutzend Westschweizer Kirchen aufzuführen, für die Cingria Glasgemälde schuf. Drei besonders originelle und kühne zieren die Aula der Genfer Universität, Orpheus unter den Tieren, Apollon im Kampf gegen die Pythonschlange und der vom Delphin gerettete Arion. Diese 2×4 m messenden Fenster entstanden zu Beginn des zweiten Weltkrieges, 1939/40.

Der Stil dieser Glasgemälde beginnt mit dem klaren Gegenüberstellen von größeren und kleineren farbigen Scherben. Dann aber weicht Cingria im Drange seines Gestaltungsrhythmus von dieser klassischen Technik ab und beginnt immer mehr auf den einzelnen Glasstücken zu malen, ja sogar zu modellieren, sodaß nicht mehr die Bleiruten allein Träger der Komposition sind. Hiebei konnte er sich, vor allem bei Glasgemälden von kleinerem Format, auf die schweizerische Tradition der barocken Kabinettscheiben berufen. In diesen Glas-Gemälden (im Wortsinn) schreibt der Künstler seine persönlichste Handschrift.

Weniger zahlreich sind die von Cingria geschaffenen Mosaiken. Im frühesten, in Genfer Privatbesitz »Mateo sacrum«, erkennt man noch das Studium der klassischen antiken Mosaiken. Dann aber wird auch hier sein Stil immer freier, nach dem Barock hinneigend. Die wichtigsten Mosaiken des Meisters finden sich in Landkirchen des Kantons Freiburg. — Die Wandmalerei wurde von Cingria weniger gepflegt. In der Kirche von Finhaut im Wallis findet sich von ihm ein mit Wachsfarben gemaltes Triptychon, während die Salle Carry in Genf von ihm zwei mit Tempera gemalte figürliche Panneaux besitzt. Die Tafelgemälde, in Oel, Tempera und Pastell, sind meist in Privatbesitz. Er hat in ihnen gelegentlich mit den Farben seltsame Experimente gemacht. So besitze ich von Cingria ein Gemälde »Das Weib des Loth«, bei dem er den Hintergrundsfarben eine prise Bronzestaub beigefügt hat.

Recht in seinem Element fühlte sich Cingria, wenn er für die Bühne oder für Festdekorationen arbeiten konnte. Ich sah ihn einmal ein riesenhaftes dekoratives figürliches Panneau auf Leinwand malen; es war am Boden eines großen Ateliers ausgebreitet und von einem hohen fahrbaren Gerüste herab konnte man es betrachten. Cingria, mit weichen Pantoffeln an den Füßen, marschierte auf der Leinwand hin und her, in der Rechten einen riesigen Schleppinsel, in der Linken die kleine Farbskizze. Mit dem langen Stiele des besenartigen Pinsels hieb er herumwandelnd mächtige Farbflecken und -Bänder hin, von Zeit zu Zeit das wachsende Werk vom hohen schwankenden Gerüst aus kontrollierend.

Von den Bühnenentwürfen und den Kostümen sind jene von besonderer Wichtigkeit, die er für das Théâtre du Jorat in Mézières schuf, für den weltberühmt gewordenen »König David« von René Morax 1921, vertont von Athur Honegger, für »Judith« von Morax 1925, für das Murtener Gedächtnisspiel 1926 und das kriegerische Schauspiel »La gloire qui chante« von G. de Reynold 1940. Besondere Beachtung fand auch sein Dekor zu Calderons »Andacht zum Kreuz« im Genfer Theater. Außer mit dem Dichter Morax hat er auch mit Jaques Dalcroze zusammengearbeitet. Seine schönsten Festdekorationen galten den Camelienfesten in Locarno, mit welcher Stadt er sich durch seinen Schwiegersohn, den Maler Emilio Beretta, besonders verbunden fühlte.

Obwohl Cingrias Malerei von kräftig und kühn geschwungenen Linien zusammengehalten wird, die meist stürmisch bewegt erscheinen, bestimmt die Farbe den Ausdruck. Diese wird aufs Äußerste gesteigert und schreckt vor ungewohnten Akkorden nicht zurück. Cingria berühmte sich zwar immer und immer wieder seiner Latinität, aber seine Schöpfungen haben mit der so typischen französischen »clarté« rein nichts zu tun, wenn man von einigen sehr konzentrierten Bildnissen absieht. Diese Kunst wirkt aber auch nicht italienisch, mit Ausnahme einer gewissen Eleganz der Linienführung. Rückblickend erkennt man jetzt, daß die Palette Alexandre Cingrias durchaus slavisch gemischt ist. Gewisse seiner frühen Figurenkompositionen erinnern an Frühwerke Kandinskys, als dieser noch gegenständlich malte. Vom unbewußt Slavischen dürfte bei Cingria auch die naive und gesunde Fröhlichkeit ab-

zuleiten sein. »Il Ragusano« unterzeichnete er gelegentlich Briefe an den Schreibenden.

Vom Maler nicht zu trennen ist bei Cingria der Schriftsteller. Als solcher debütierte er mit »Les entretiens de la villa du Rouet« 1908 (Genf, Verlag A. Julien). Es sind dies in Dialogform gebrachte Essays über die bildenden Künste in der Westschweiz. Schon hier offenbart sich der komplexe und widerspruchsvolle Barockmensch Cingria. Ein Kapitel handelt vom »Unkraut der untersten Schicht«, unter dem er die kunstfeindliche Tradition des alten Genf versteht. Unter »Wein aus unsern Kellern« preist und glossiert er die alte Kunst der Westschweiz und die Volkskunst. Ein anderes Kapitel, das besonders den Widerspruch herausfordert, handelt von der angeblichen germanischen Vorherrschaft in der Westschweiz und der Reformation, die die welschen Kantone daran gehindert hätten, sich in einer nationalen Kunst auszusprechen. Unter »Erinnerungen aus dem Garten Epikurs« feiert er die Latinität und demonstriert die Gegensätze zwischen den katholischen St.-Maurice und der protestantischen Gegend von Lavey und den viel größeren Kontrast, der zwischen dem schweizerischen und dem französischen Ufer des Genfersees besteht. In einem andern Abschnitt bezeichnet er als Vorläufer Léopold Robert, Calame, Diday, etc., denkt dabei aber an die andern Künstler der Westschweiz, nicht an sich selber. Im Kapitel »Die strenge Schule der Wölfin« beginnt er mit dem Einfluß der etruskischen Kunst auf die italienische und endet damit, daß er die Schweiz als ein lateinisches Thrakien bezeichnet. Das Schlußkapitel feiert den Barock und betont die Notwendigkeit, die Führung der Kunst wieder der Architektur zuzuweisen und das Kunsthandwerk mehr zu pflegen. Während ein früher von Cingria publizierter Roman »Das Land der Lotosesser« wenig beachtet wurde, haben diese Dialoge damals ein starkes Echo gefunden.

Den größten literarischen Erfolg errang Cingria jedoch mit dem Buch »La Décadence de l'Art sacré«, erstmals 1917 in den »Cahiers vaudois« erschienen, zwei Jahre später erweitert und mit einem Vorwort von Paul Claudel bei Rouart in Paris herausgekommen. In dieser saftigen Streitschrift kämpft er witzig gegen den religiösen Kitsch, den man in Frankreich als Bondieuseries bezeichnet. Ich habe das Buch unter dem Titel »Der Verfall der kirchlichen Kunst« bei Filser Augsburg 1929 in freier deutscher Übersetzung herausgegeben. Im Texte waren einige starke Eingriffe notwendig. Cingria, der die barocke Kunst über alles stellte, sprach in dieser Schrift wohl vom spanischen, französischen, italienischen, niederländischen und — polnischen Barock, übersprang jedoch völlig die barocke Kunst Deutschlands und Österreichs. Hier wirckte sich die Haltung der Westschweiz im ersten Weltkrieg aus. In meiner Schrift habe ich dies richtiggestellt und ergänzt. In diesem, auch heute noch lesenswerten Büchlein steckt der ganze Cingria: leidenschaftlicher Barockmensch und leidenschaftlicher Katholik. Dieser Dalmatiner, der sich für einen Franzosen und Lateiner hielt, war aber auch ein begeisterter Bürger der Stadt Calvins und der Schweiz. Dies bezeugt vor allem seine zu Beginn des ersten Weltkrieges erschienene Abhand-

lung »La République de Genève et son Indépendence«. Von den kleineren Veröffentlichungen sind hier zu erwähnen die »Itinéraires autour de Locarno« (Bonnard, Lausanne 1928), die »Souvenirs d'un Peintre ambulant« (Editions des Cahiers Romands, Lausanne 1933) und »Romandie« (Editions du Rhône, Genf 1942).

Charles Albert Cingria, der 1955 verstorbene Bruder des Malers, war Musikhistoriker, woran hier erinnert werden muß. Von diesem stammt das kleine Fachwerk »La Civilisation de Saint-Gall«, das vor allem den St. Galler Choral und die Neumennotation behandelt, höchst eigenwillig, zum Widerspruch reizend und in Vielem der Zeit vorauseilend.

Das bis zuletzt unruhvolle Herz des Aleksandar Čingrija (Alexandre Cingria), der zwischen den Rassen, den Völkern und den Religionen gestanden hat, kam am 8. November 1945 in Genf zum Stillstehen. Der eigenwillige Künstler hat keine Schüler hinterlassen.

WICHTIGE LITERATUR

François Fosca, Portrait d'Alexandre Cingria, Les Cahiers Romands, no. 11, éd. Payot, Lausanne 1930.

J.-B. Bouvier, Alexandre Cingria, peintre, mosaïste, verrier, Les éditions du Mont-Blanc, Genève 1944.

RIMSKA RAZMIŠLJANJA

Vojeslav Molè, Kraków

Ko sem po dolgem presledku vojnih in povojnih let spet prvikrat obiskal Rim, mi je bilo, kakor da sem se vrnil v lastno, že zdavnaj minulo preteklost in jo zdaj opazujem s pogledi, ki jih je izpreoblikovalo s svojimi izkušnjami življenje. Navidezno je bilo vse kot nekdaj, vse na nekdanjem mestu: Kapitol, kjer se nad ostanki temeljev Jupitrovega templja dviga del palače Konservatorjev, in kjer je Michelangelo s svojo preureditvijo Kapitolskega trga ustvaril renesančnemu Rimu center in hkrati simbol nerazdružljivih vezi med novo dobo in antiko — prvo v obliki nove arhitekture, prehajajoče iz renesanse k načelu baročnega pojmovanja proporcij, drugo v namestitvi spomenika Marka Avrelija, ki je sam po sebi antika in obenem vzor in predhodnik padovanskega Gattamelate in beneškega Colleonija. In kakor v prejšnjih časih se razprostira onstran Kapitola Forum romanum — samo da je bolje urejen in da so še bogatejši novoodkriti fragmenti in še natančneje podrobnosti, ki se v njih zrcalijo razdobja rimske zgodovine počenši od »Romulovega groba« tja do Fokovega stebra in mozaika v apsidi cerkve sv. Kozme in Damijana. Izpod zemlje so vstali fori cesarjev, njih svetišča, bazilike in tržišča. V živem nasprotju z vso to spominsko in spomeniško preteklostjo antike pa priča o sebi srednjeveški, renesančni in baročni Rim, počenši od cerkve S. Sabina na Aventinu pa vse tja do Michelangelove kupole, ki dominira nad mestom. Vseokrog pa utriplje živi novi, današnji Rim, kakor da hoče prerasti in prekriti vso preteklost. Mestoma ima človek celo vtis, da jo je že popolnoma premagal in obvladal in vso zasenčil. Tako je n. pr. takoj v prvem hipu, ko izstopi človek na postaji Termini in se ustavi sredi njene jasne moderne steklene in betonske konstrukcije. Toda dovolj je, da stopi iz nje na prosto — in že se zave, da je njena antična soseščina vendarle mogočnejša: Dioklecianove terme z Michelangelovo S. Maria degli Angeli in muzej, ki se je naselil v teh ostankih: Rimski muzej.

Te in podobne misli so prihajale same od sebe ob prvem bežnem sprehodu, ki sem ga napravil ob sončnem jesenskem dnevu čez Kapitol in Forum romanum na Palatin. Vse se je zdelo kot nekdaj. Kmalu pa so se začeli vrstiti še drugi vtisi. V njih ni bilo ne pravega reda ne sistema. Porajali so se sami, kakor jih je pač nudil slučajen pogled, nepričakovano srečanje, bežna asociacija sredi beganja po muzejskih zbirkah, cer-

kvah, razstavah in iskanja tega, kar je bilo nekoč last mladih let in kar se je zdaj spremenilo v zavest starosti. Le dva takšna momenta naj tukaj omenim. Prvi je bilo ponovno doživetje Hadrijanove vile v Tivoliju pri Rimu obenem z doživetjem poznoantične umetnosti, — drugi moment pa je bil obisk Narodne Galerije moderne italijanske umetnosti spojen z obiskom eksponatov kolekcije Guggenheima, izposojene iz Novega Jorka.

V Hadrianovi vili ne preseneča samo njena razsežnost, ki se mora v primeru z njo zdeti Versailles Ludvika XIV. skromen in majhen, — ne samo zadnje čase odkriti, izkopani in obnovljen deli, kot n. pr. vodni bazen s kopijami Karijatid atenskega Erehtejona in s celim kompliciranim sistemom vodometov in umetnih slapov, — ampak v še večji meri spoznanje, ki se mu tukaj človek ne more izogniti, da so namreč v arhitekturi tega ogromnega kompleksa zgradb zastopana vsaj *in nuce* že glavna načela vse poznejše, bizantinske in zahodnoevropske monumentalne arhitekture. V skladu s tem spoznanjem pa je še drugo, ki me je mogoče še bolj prevzelo in ki sem se prepričal o njegovi pravilnosti ne samo v zvezi z arhitekturo, marveč prav tako tudi spričo spomenikov plastike in slikarstva, — da namreč poznoantična in še posebej rimska umetnost ni samo nadaljevanje starejše rimske umetnosti, ampak enako-in polnovredna razvojna stopinja umetnosti z lastnim obličjem in vrednotami, ki v celotnem razvoju umetnosti ni nič manj pomembna od prejšnjih faz ter je hkrati izredno važna za vso poznejšo zgodovino evropske umetnosti. Obe omenjeni doživetji ne samo da si ne nasprotujeta, ampak se naravnost medsebojno izpopolnjujeta ter skupno dvigata pomen antike in njene zgodovinske vloge.

V živem nasprotju ž njima pa je bilo to, o čemer priča Galerija italijanske umetnosti 19. stoletja in kar predstavlja umetnine, ki so bile zbrane na razstavi Guggenheimovega muzeja. Ne gre mi pri tem za neposredno primerjanje ali vrednotenje, pri čemer bi bila merilo ali antika ali katero drugo absolutno merilo, ampak za povsem nekaj drugega. Italijanska umetnost novecenta, ki je v Galeriji predvsem zastopana, učinkuje kaj čudno na gledalca, ki se ji bliža poln vtisov in spominov velikih mojstrov razdobij razcveta v srednjem veku, v renesansi in baroku — od Antelamija, Pisanov, Giotta in Siencev vse tja do Guardija in Tiepola. V ottocentu in njegovem nadaljevanju v 20. stoletju je vse, klasicizem, romantika, historizem, žarnski realizem, pleinairizem, kolorizem, impresionizem, kakor v tistem času tudi drugod, prežeto in prepojeno na eni strani z italijanstvom, razumljivim v razdobju borb za zedinjenje in ustvaritev nacionalne države, na drugi strani pa z nič manj izrazitim tradicionalizmom, ki je že sam po sebi omejeval svobodo umetniškega ustvarjanja. Veličina preteklosti je tlačila in tiščala k tlom sedanjost ter ji ni dala priti do samolastnega, svojega izraza. Nove poti je v neki meri utrl pravzaprav šele futurizem, ki je — vsaj teoretsko-načelno — prekinil vse vezi s preteklostjo. Vprašanje, ki se je tukaj samo vsiljevalo, pa se je tikalo bistvenega odnosa med to polpreteklostjo in antičnim svetom, med njegovo monumentalno enotnostjo (tudi tukaj je precej teoretičnega gledanja vmes, saj je bila tudi antika življenjsko

bogata in raznovrstna) in moderno drobno razkosanostjo, med zgodovinskim pomenom antike in modernega sveta.

Še očitneje se je vsiljevalo to vprašanje spričo umetnosti, kakršno je predstavljala razstava Guggenheimove zbirke. Kot neke vrste prolog sta učinkovala v vhodnem prostoru po eden Cézanne in Seurat, kot da sta še vez med preteklostjo in sedanjostjo. Nato pa je sledila cela plejada umetnin in imen, v katerih je obseženo vse poglavitno »avangardistično«, kar je vodilo od Kandinskega in Chagalla vse tja do najnovejšega abstrakcijonizma. In še ena ugotovitev je bila važna, da namreč vsa ta razstava tudi za moderno Italijo, kakor za vso zapadno in srednjo Evropo, ni nobeno razodetje, da predstavlja pravzaprav nekakšno antologijo današnjega svetovnega modernizma, — saj se povsod vrši boj med bolj realistično usmerjenimi težnjami in abstraktno, dehumanizirano umetnostjo, ki nima nič opraviti s tradicijami preteklosti ter predstavlja novo vrsto umetnosti, ki sama iz sebe ustvarja svoj lastni svet.

Toda kar me spričo vsega tega bolj zanima kot vse ostalo, se ne tiče tolikanj same današnje umetnosti kot takšne. Umetnostno zainteresirani človek sicer ne more preiti mimo takšnih vprašanj na dnevni red, vendar pa utegnejo biti zaključki, do katerih pri tem prihaja, kaj raznovrstni in morda celo diametralno nasprotni. Moji lastni zaključki se nikakor niso ustavili pri ugotovitvi, da današnji Rim vendarle ni več nekdanji Rim; segajo globlje in se tičejo mestoma samih temeljev umetnostne zgodovine in njenega pogleda na človeka in svet.

*

Pred pol stoletjem, ko sem prvikrat stopil na rimska tla, je bil Rim, ki je seveda i tedaj i pozneje vedno ohranil pomen velikega središča, svetovnega centra prav tako v zgodovinskem kakor tudi umetnostnem pogledu, med drugim predmet spora za prvenstvo o postanku umetnosti srednjega veka. Še do danes niso povsem utihnili odmevi tistega spora, četudi je že zdavnaj izgubil svojo nekdanjo ostrost, in četudi gre danes že za povsem drugačne stvari in probleme. Mislim namreč na geslo »Vzhod ali Rim?«, ki je takrat vzbujalo toliko hrupa. In vidi se mi, da je lahko prav ta »rimsko-vzhodni« problem in njegova usoda oziroma današnja oblika pripraven primer velikih izprememb, ki so se od tistega časa izvršile na polju naše vede, obenem pa tudi v pokolenju, ki je takrat nastopilo svojo znanstveno pot in ki se danes že ozira nazaj na tista leta kot na lastno preteklost.

To vprašanje je bilo seveda samo eno izmed mnogih, ki so sestavljala obzorja naših iskanj in spoznanja, — pri čemer je treba seveda tudi poudariti, da je pri nas mladih naletelo na kaj različne odmeve. Nekaterih sploh ni zanimalo, — in brez nadaljnjega se lahko reče, da je to razumljivo, — čemu naj bi se človek ukvarjal s problematiko, ki se ne tiče njegovega bližjega dela in ni z njim v zvezi? Drugi so bili mnenja, da to vprašanje nima nič opraviti z bistvom umetnosti zgodnjega srednjega veka; gledali in videli so to bistvo v samih umetninah in ga razbirali iz njihovih lastnih črt in potez. Tudi takšno mnenje se dá zagovarjati, četudi morebiti ne v celoti. Kdor pa misli zgodovinsko razvojno in skuša

dojeti in po možnosti doumeti čim širše kroge velikega zgodovinskega dogajanja in njegove mnogokrat tako težavno dojemljive notranje vezi, — kdor izhaja iz vidika, da je vse dogajanje nujno med sabo v zvezi in komur je umetnost znak časa in človeka, ta seveda ne more iti mimo takšnih problemov, — v danem primeru še posebno ne, če je medievalist.

Kako zelo se je vse to spremenilo oziroma predrugačilo! Seveda se niso spremenila sama zgodovinska dejstva kot takšna, ampak le naša perspektiva, iz katere jih danes gledamo, kakor tudi marsikaj, kar jih med sabo veže. Prav zato je bil tako mogočen in globok vtis, ki ga je napravil name Rim, ko sem po dolgih letih spet enkrat stal na Kapitolskem hribu in mi je misel še hitreje kot pogledi hitela skozi stoletja, katerih spomeniki so stali kakor živi pred menoj.

Rim kakor tudi ostala Italija (antična, srednjeveška, renesančna in tudi še baročna) seveda nista identična z antiko in s pojmi o njenih tradicijah. Še manj je te antike v ostali Evropi, — in vendar sta bila njena vloga in zgodovinski pomen veliko večja kot se je moglo včasi zdeti. Tako nekam se mi vidi, kakor se zdi popotniku, ki je prehodil v dolgem romanju pol sveta in se je proti koncu življenja vrnil v rojstni kraj ter se je naenkrat zavedel, da so ga ves čas spremljale vrednote prinešene z domačih tal, iz lastne mladosti, ter da so bile prav one tista moč, ki mu je razodevala svet in pojasnjevala njegove vrednote in lepote. Tako je bilo z antiko in menoj in približno tako je bilo z doživljanji in doznanji, s spoznanji celega pokolenja.

Vsaka mladost je v gotovi meri romantična, tudi na znanstvenem področju; tudi tam išče nenavadne elemente, segajoče preko vsakdanjosti in tako imenovanega normalnega življenjskega tira, — roma po preteklosti ali v tujih geografskih legah, išče genialnost in razodetje v eksotiki, v tem, kar je daljno ali tuje. Saj niso še tako daleč za nami časi, ko so se impresionisti navduševali za japonske lesoreze, ko je ob pojavu umetnosti carinika Henrija Rousseauja postal dnevno geslo primitivizem, ko je kritika zbližala Cézanne-ovo slikarstvo z El Grecom, ko so kubisti odkrili veliko umetnost plastike afriških črncev. Pred umetniki, z njimi ali za njimi, vsekakor vštric z njimi pa je šlo znanstveno raziskavanje. Gotovo ni bil slučaj, da je Wickhoff prav v dobi impresionizma pri raziskavanju Dunajske Geneze odkril impresionizem (iluzionizem) rimske umetnosti avgustovske dobe, in da je A. Riegl globoko ocenil vrednote pozne antike, ko je sam doživljal poimpresionistični ekspresionizem svojega lastnega časa. In kakor je bilo v navedenih primerih, tako je v sleherni historični znanosti vedno in povsod: doživljanje lastnega razdobja pojasnjuje ali celo odkriva preteklost, na drugi strani pa prav tako historični izsledki tolmačijo naš lastni čas. In le na ta način ima zgodovina, ki je vezana z živo sedanjostjo, smisel in globlji pomen.

Mislim, da je to notranjo vez med preteklostjo in sedanjostjo v veliki meri preizkusila in okusila tudi umetnostna zgodovina našega pokolenja, t. j. tistih, ki smo pred polstoletjem nastopili svojo znanstveno pot.

Še se živo spominjam, kako so učinkovala na nas kakor odkritja predavanja pokojnega profesorja M. Dvořáka na dunajski univerzi, četudi je do svojega glavnega odkritja, umetnostne zgodovine kot zgodovine

duha prišel šele pozneje, ko sem jaz že zapustil univerzitetne klopi ter so me vijugaste življenjske poti, ki so med drugim vodile celo skozi Sibirijo, pripeljale k precej drugače usmerjenim zanimanjem in problemom. Kar je pri Dvořáku posebej delovalo, je bil njegov nenavadno razvit in globok smisel za umetnost in njene bistvene vrednote, neločljivo spojen s historičnim kriticizmom, z načinom gledanja na umetnostne pojave v razvojnih vrstah in hkrati v neprestanem izpreminjanju, kar ga je moralo končno privesti do njihovega ocenjevanja kot pojavov nujno notranje zvezanih s celokupnostjo vseh ostalih duhovnih in obenem družbenih dejstev in tendenc. Zato je med drugim tudi tako globoko učinkovalo, kar je umel povedati o najstarejših začetkih krščanske umetnosti, ki jo je preanaliziral kot nihče pred njim. In četudi je njegova teza o katakombnem slikarstvu kot o zavedno ne ali celo protiantični struji spričo spomenikov in virov, ki jih on ni poznal ali deloma niti ni še mogel poznati, nevzdržna, so bila prav njegova izvajanja eden najvažnejših »mejnikov« v novejši zgodovini zgodnjesrednjeveške umetnosti, predvsem pa tudi že njegove koncepcije o idealizmu in realizmu v gotskem slikarstvu in kiparstvu, hkrati pa tudi v vsem umetnostnem dogajanju.

Dvořákov antagonist in antipod je bil prof. J. Strzygowski. Danes, ko sta oba že zdavnaj v grobu in ko se je od tistega časa že toliko zgodilo in spremenilo, se zdi, da je bilo v onem, včasi tako strastno (zlasti od strani Strzygowskega) izraženem nasprotovanju dveh znanstvenih pogledov, mnogo nepotrebnega in odveč. Ne dotikam se tukaj poznejših razprav, knjig in raznih člankov Strzygowskega, s katerimi se ne tedaj ne pozneje nisem mogel strinjati, še prav posebej ne, odkar je zajadral na nordijske in celo rasistične vode, — v mislih imam tukaj samo njegove neoporečne velike zasluge, ki si jih je pridobil s tem, da je vztrajno sistematsko raziskaval in poudarjal osnovni pomen Orienta za razvoj srednjeveške umetnosti, v poznejši fazi svojega delovanja pa tudi historično vlogo severnih dežela. To je pač jedro njegovega življenjskega dela, četudi je marsikaj izmed ostalega mnogokrat močno problematične vrednosti, — bil je pač človek preveč pionirskega značaja in bojevitega fanatizma, kadar je zagovarjal svoje teze in teorije, da bi mogel ostati v svojem delovanju vedno harmoničen. Pa saj ne gre za to, ampak le za to, kar je ohranilo trajno vrednost. Spominjam se, kako čudno so zlasti v začetku učinkovala njegova predavanja. Pri Dvořáku je bilo vse kakor lepa, uravnovešena podoba; njegov svet je bil tradicionalen, ni segal preko mejá tega, kar je bila Evropa. Vse je šlo lepo po vrsti: starokrščanska umetnost, zgodnji in zreli srednji vek itd., pri čemer pa je bilo vse to staro podano v luči in svetlobi, ki mu je dajala popolnoma nov smisel in vsebino, in je bilo spričo njih vse, kar smo bili dozdaj o teh stvareh slišali, zastarelo, mrtvo, banalno naštevanje umetnin. Pri Dvořáku je vse to živelo, dominirale pa so izrecno le velike ustvarjalne kvalitete. Svet Strzygowskega je bil drugačen. Še se spominjam, kako čudno so zvenela v naših ušesih že sama krajevna imena, s katerimi smo se pri njem seznanjali: Mšatta, Bimbirkilissé, Tur-Abdin, Korassan, Mchet, Amida, Nisibis. Še večji pa je bil kontrast med njim in Dvořákom v od-

nosu do umetnin. Seveda so tudi tukaj zavzemala prvo mesto kvalitetno izredna dela, toda kadar Strzygowski ni govoril o evropski umetnosti, so bile umetnine, o katerih je razpravljal, vendarle bolj gradivo za umetnostno zgodovino, ki ga je bilo treba šele izklesati in izgladiti, urediti, predvsem pa izbrati, — kar mi je sicer danes razumljivo, saj je bilo vse to novo, še ne raziskano in malo znano, — česar pa tedaj mnogokrat nismo prav razumeli. Trajalo je precej dolgo, preden mi je postalo jasno, da imam opraviti ne samo z dvema učenjakoma, ampak naravnost z dvema različnima svetovoma. Medtem ko je eden izmed njih iskal v umetnosti, razvrščeni v času, razumevanja notranjega bistva njenih izražanj in v teh izražanjih končno zrcalo vsega duhovnega dogajanja v krogu zapadnoevropske kulture, je bila umetnost za drugega predvsem ogromen arhiv dokumentov človeške zgodovine in njenega razvoja ter je v njenih, včasi najdrobnejših fragmentih, v motivih ornamentike, v gradbenih elementih, v etnografsko usmerjenih rekonstrukcijah in ugotovitvah odkrival tajne, že zdavnaj pozabljene vezi nele med posameznimi sosednimi centri, ampak med celimi kontinenti. In seveda ni moglo biti drugače, kot da se je dotaknil tudi vprašanja izhodne točke srednjeveške umetnosti (bilo je to celo njegova lastna izhodna točka). Postal je prav na ta način eden prvih umetnostnih zgodovinarjev, ki je končno po dosledni poti dospel do momenta, ko je ne samo zanikal pomen Rima kot ustvarjalnega središča (zlasti v razdobju pozne antike), ampak še veliko dalje, ko je zanikal pomen in vlogo antike sploh ter postal njen vnet nasprotnik in hkrati nasprotnik humanizma.

*

Vse to in še marsikaj drugega je vstalo v mojem spominu pri obisku večnega mesta in prav zato pišem te vrstice. Spor za vlogo Rima je že zdavnaj končan. V enostranskem ocenjevanju njegovega pomena v umetnosti, kakor tudi v vseh ostalih življenjskih in kulturnih panogah, ki bi poudarjalo ta pomen kot vsepovsod izključno odločujoči faktor, danes ne more biti več govora. Prav tako pa je tudi že načelno rešeno vprašanje o pravi zgodovinski vlogi kulture in umetnosti Bližnjega vzhoda in njegovega razmerja napram Rimu ali bolje rečeno antiki (saj je Rim v mnogih ozirih prihajal v poštev kot sinonim antične sredozemske kulture v njeni končni fazi). Če pa me kljub vsemu vedno nekaj vleče k tem vprašanjem, — četudi jih gledam z drugačnimi očmi kakor pred leti, — mi ne gre samo za svet izvenevropskih umetnostnih kultur, ki je že sam po sebi živa podoba neskončnih možnosti in realizacij kulturnega razvoja človeštva, ampak obenem tudi za njihove medsebojne stike in njih izsledke.

Važno pa je predvsem nekaj drugega. Že poprej sem omenil, kako so smeri znanstvene umetnostne zgodovine — kakor sploh sleherne zgodovine — hote ali nehote, zavestno ali nezavestno nujno notranje povezane s historičnim časom, v katerem se porajajo in razvijajo. Naš lastni čas pa je v tem pogledu nenavadno zapleten. Vsi življenjski temelji spreminjajo danes v čedalje večji meri svoje obličje, smisel in pomen, — svet se suče okrog vprašanj, ki se v vedno večji meri oddaljujejo od stoletnih,

ponekod tisočletnih tradicij mišljenja in etičnih načel in meril. Stari bogovi so pomrli, kar pa je novega, se nahaja šele v razdobju nastajanja. Usoda človeštva si utira poti, ki jim še ni videti ne prave smeri ne konca ne cilja. Zaenkrat odpira doba neverjetnega razvoja in razcveta tehnike pred človeštvom nova obzorja, ki bledijo pred njimi starejše tradicije in celo vprašanja, ki so bila skozi stoletja in tisočletja kažipota in temelji, na katere sta se opirala svoboda in napredek. Celo zemlja je človeku premajhna, v vesoljstvo se dviga ne samo njegova misel, ampak tudi njegovo gospodstvo.

Kaj naj bi spričo vsega tega sploh še pomenila antika? Včasi se zdi, kakor da moderna umetnost že sama odgovarja na to vprašanje. Kar je bilo v zvezi z antiko in v čemer je tičala njena veličina, je bilo nedvomno njeno vrednotenje človeka, ki je bil os vsega njenega ustvarjanja, počenši od prvih začetkov grškega arhaizma, preko klasike svobodnega človeka Periklejeve dobe z ustvaritvami partenonske skulpture na čelu, preko kozmopolitskega helenizma in rimske ureditve sveta vse tja do pozne antike, v kateri se sicer človeški ideal duhovno načelno prevrednoti, ostane pa kljub temu ali morda celo v še večji meri kot prej tudi v novem smislu osrednja točka vsega ustvarjanja. Včasi pobožanstven, včasi samo idealiziran in heroiziran, včasi realističen je ostal človek tudi še nadalje skozi vsa stoletja glavna snov vse evropske likovne umetnosti, mnogokrat celo tedaj, ko sam v umetnini niti ni nastopal, kakor na primer v pokrajinskem slikarstvu, a je bil vendarle v njej duhovno prisoten. Danes je v umetnosti, ki je vedno izrazito znamenje časa in človeka, marsikaj bistveno drugače zasnovano.

Arhitektura, ki že po svojem bistvu niti ne more biti drugačna, sicer ne samo da ostaja v službi človeka in v primeri s preteklostjo to svojo socialno idejnost le še vedno bolj stopnjuje, obenem pa ta svoj humanizem, ki je gotovo neoporečen, mehanizira in mehanizira tudi samega človeka. Še celo drugače pa je v likovni umetnosti, ki gre še veliko dalje s svojo tehnizirano in mehanizirano tendenco: iz modernega abstraktnega slikarstva in kiparstva človek naravnost že izginja, kakor da ji človek nima nič več povedati in kakor da je njena ustvarjalnost bližnja matematični miselnosti, ki gradi s svojo logiko cele svetove iz majhnega števila temeljnih aksiomov in načel. Ali je to še humanizem?

O humanizmu se prav dandanašnji veliko piše in govori, morda celo več nego kdajkoli poprej. Seveda pa se za to besedo skrivajo najrazličnejši pojmi in pomeni. Nobenega dvoma ni n. pr., da je razlika med humanizmom, ki se njegova idejna osnova izraža v arhitekturi Le Corbusiera ali pa v arhitekturi amerikanskih nebotičnikov, in humanizmom Partenona na atenski Akropoli ali pa Konstantinove bazilike v Rimu, naravnost velikanska, tako velika, kakor razlika, ki deli Vergilovo Eneido ali Tacitovo zgodovinopisje od Proustovih povesti ali Pirennove zgodovine belgijskih mest. Najvernejši in najgloblji smisel humanizma pa je vendarle nedvoumno obsežen v tem, kar ne podlega nobenim spremembam, kar je bistveno spojeno s samim človekom in njegovo duhovnostjo. V svetu in v človeški družbi se lahko marsikaj spremeni in

predrugači; neskončno dolga je pot evolucije vsega, kar človeka obdaja in kar on sam ustvarja. Toda bistvo njegove narave, njegove duševnosti ostaja vedno isto. Vedno ista vprašanja stojijo pred njim, v vsaki generaciji enako temeljna, enako usodna, ki jih mora končno reševati vsak sam zase, ista borba za obstanek, iste uganke sveta in življenja, isto vprašanje življenja in smrti. V tem pogledu ostane človek vedno le človek. Četudi se seveda načelna izhodišča in tudi končni odgovori mnogokrat temeljito med sabo razlikujejo, so vendarle vedno ista temeljna vprašanja, na katera išče odgovora vsa človeška filozofska misel počenši od jonskih filozofov, Sokrata in Platona pa vse tja do Descarta, Kanta, Husserla, B. Russela, Sartrea in modernega marksizma-leninizma. Kakor je bilo v začetku, tako bo ostalo do konca vprašanje vseh vprašanj: človek in svet.

Neštete nianse odgovorov na to dilemo se zrcalijo seveda tudi v umetnosti, ki bi bila njena zgodovina, sestavljena s tega vidika, najčistejša zgodovina humanizma. Ne bila bi enakomerna, predstavljala bi neskončno valovanje v dobah njegovega porajanja, naraščanja in razcveta, pa tudi dolga razdobja propadanja (moderna abstraktna umetnost ima številne predhodnike v raznih ikonoklazmih kakor tudi v načelnem odvračanju od umetnosti, ki naj »predstavlja«, v čisto dekorativni ornamentiki ter v nehumanistični usmerjenosti celih kulturnih krogov). Toda kakoršnakoli je naša lastna ocena zgodovine evropske umetnosti in njenih posameznih faz, kakorkoli gledamo na »barbarizacijo« poznoantične umetnosti in njeno odvrnitev od starejšega grško-rimskega humanizma, — ostane tudi sredi današnjega sveta antična umetnost eden najvišjih vrhuncev čistega humanizma.

*

Stoječ na rimskem Kapitolu sem se spomnil Horacovih verzov: »Exegi monumentum ...« Antičnega Kapitola že zdavnaj ni več, — deviška vestalka že zdavnaj ne hodi več po stopnicah, ki vodijo k svetišču, — Forum romanum je le še neizmerno dragoceno polje arheoloških raziskavanj. Toda kakšen bi bil Rim brez antične preteklosti — in kakšen bi bil svet, da ni bilo tega Rima in duha, ki je po njem ostal? Zato tudi: kakršnakoli bo bodoča pot človeštva, evropskega človeštva, ostane vendarle res: »aere perennius ...«

Résumé

Römische Reflexionen: Nacherlebend Jugenderinnerungen an Rom und die Studienzeit in Wien entwickelt der Autor Gedanken über die Grundfragen der Kunstgeschichte, über die Bedeutung des antiken Humanismus angesichts der neuesten Kunstströmmungen, über die Antithese Orient oder Rom, die nun endgültig entschieden ist, so, dass beiden Polen dieser Diskussion eine gerechte Rolle zuerkant wird usw.

EIN BLICK IN DIE VERGANGENHEIT

Georges Opresco, București

In meiner Eigenschaft als Sekretär der Organisation geistiger Zusammenarbeit beim Völkerbunde, der ich vom Jahre 1923 bis 1930 angehörte, hatte ich Gelegenheit, viele der berühmten Schriftsteller, Künstler und Wissenschaftler aus jener Zeit kennen zu lernen. Es war kein reiner Zufall und auch nicht ganz ohne Folgen, daß ich mit diesen Berühmtheiten Fühlung nehmen konnte, vielmehr konnte ich in ihrer Gesellschaft anläßlich der verschiedenen Tagungen, zu denen sie berufen waren, manchmal viele Wochen zubringen; einige dieser berühmten Männer waren Mitglieder der hohen Kommission, die über allgemeine Fragen zu entscheiden hatte, die anderen waren in ihrer Eigenschaft als Fachleute Mitglieder der ständigen Ausschüsse, die der erwähnten Kommission Vorschläge für die Durchführung der Beschlüsse zu unterbreiten hatten, die in der Folge vom Völkerbundrat und von der Völkerbundversammlung bewilligt werden mußten. Alle diese Männer spielten damals mehr oder weniger die Rolle der heutigen UNESCO der Vereinigten Nationen, da die neue internationale Organisation ihre Wurzeln größtenteils in der Erfahrung der alten Völkerbundorganisation hat, wobei die Geschäfte manchmal heute noch von denselben Leuten wie früher abgewickelt werden. Ein gedrängtes Verzeichnis der bedeutendsten Persönlichkeiten, die zeitweilig in der Kommission und in den Unterabteilungen tätig waren, dürfte zur Genüge beweisen, was für einzigartige Gelegenheiten für Beobachtungen, Bereicherung an Kenntnissen und Vergleiche zwischen außergewöhnlichen Persönlichkeiten sich dem damaligen ständigen Sekretär boten.

Den Präsidentenstuhl des Hohen Ausschusses besetzten nacheinander folgende Persönlichkeiten: Henri Bergson, der weltberühmte französische Philosoph, der holländische Physiker Hendrick Antoon Lorentz, dessen Name uns einige aufsehenerregende Entdeckungen zurückruft, und der auch ein Lehrer von Albert Einstein gewesen ist, weiterhin Gilbert Murray, der englische Hellenist, Professor regius zu Oxford. In der Kommission saßen noch, um nur einige berühmte Mitglieder hervorzuheben, Frau Curie Sklodowska, der durch seine Arbeiten über die Pflanzenempfindlichkeit bekannte Sir Jagadis Bose, Albert Einstein, der berühmte amerikanische Physiker R. A. Millikan, weiterhin der Gelehrte und bekannte Politiker Painlevé, der japanische Professor Tana-

kadaté, der faschistische Justizminister A. Rocco, der in der Folge, als die Faschisten Herren der italienischen Regierung wurden, den berühmten Professor für Kirchenrecht Ruffini ersetzte, dieser letzte einer der edelsten Menschen, den ich je angetroffen habe, Jules Destrée, einer der Führer des belgischen Sozialismus und Leiter der Kunstabteilung in der damals belgischen Regierung, und schließlich der zur Genüge bekannte Politiker und Schriftsteller Herriot. Einige dieser Persönlichkeiten, vor allem Professor Einstein, galten als die genialsten Männer ihrer Zeit.

An verschiedenen Unterabteilungen nahmen u. a. teil der Komponist Bela Bartók, Karl Čapek der Schauspieldichter, Henri Focillon, berühmter französischer Kunstgeschichtsforscher, der Publizist Salvador de Madariaga, derzeit Inhaber eines Lehrstuhls an einer der großen englischen Universitäten, Thomas Mann, die eindrucksvollste Erscheinung des europäischen Romans, J. Masefield, britischer Poeta laureatus, dessen Tätigkeit aber nicht von langer Dauer gewesen ist, was übrigens auch für Galsworthy gilt, außerdem der Dichter Paul Valéry, J. Strzygowski, der scharfsinnig denkende österreichische Kunsthistoriker, der bekannte Geschichtschreiber der französischen Literatur A. Thibaudet, Sir Cecil Harcourt-Smith, ehemaliger Leiter des Museums Victoria und Albert, späterhin Konservator der königlichen Sammlungen zu Windsor, der im italienischen Mittelalter bewanderte Kunsthistoriker Toesca, der große Dirigent Felix von Weingartner, Sanchez y Canton, Direktor des Pradomuseums, Richard Graul, Leiter des Leipziger Museums, A. Kippenberg, gleichfalls aus Leipzig, ein außerordentlich guter Kenner der Verlagsfragen, J. Guiffrey, Direktor der Gemäldeabteilung im Louvremuseum, usw. usw.

Es wäre unmöglich und übrigens auch ein kühnes Unterfangen, einige der oben Genannten näher zu beschreiben. Wesen und Eigenschaften derselben sind derart verschieden und vielseitig, daß gleich wer, selbst vollendete Fachmänner, zu denen ich mich nicht zählen kann, höchstens die Bedeutung eines oder des anderen darlegen könnte. Ich werde aber anders vorgehen: ich werde einige miterlebte Tatsachen erzählen, an denen diese Persönlichkeiten beteiligt waren und aus denen insbesondere ihr allgemein Menschliches hervorgehen soll, also diejenigen Eigenschaften, die sie mit uns, den gewöhnlichen Sterblichen gemein haben. Es mag sein, daß sie in diesem Licht nicht mehr so glänzen werden, doch werden sie dank ihrer anderen Eigenschaften gewiß sich selbst treu bleiben.

Fangen wir mit H. Bergson an. Als ich zum Sekretär ernannt wurde, war er schon seit mehr als einem Jahr Präsident. Er war einer der hellsten Köpfe, die man sich vorstellen kann, hielt stets fest an seinem Standpunkt, den er unverzaglich aber höflich verteidigte; manchmal hatte es den Anschein, als ob er seinem Gegenpartner nachgebe, doch kam er wieder auf seinen Standpunkt zurück, den er fast immer durchzusetzen vermochte. Seine kurzgefaßten Einsprüche anläßlich der Sitzungen — er vermied langatmige Gespräche — waren fest umrissen und entsprachen restlos dem Ruf eines großen Schriftstellers, dessen er sich erfreute. Er hatte für Einstein, gegen welchen er kurz zuvor seine Arbeit

Durée et Simultanéité à propos de la théorie de Einstein geschrieben hatte, nicht viel übrig, und auch Einstein, welcher diese Kritik als unbegründet und jeder Objektivität bar erachtete, liebte Bergson nicht. »Die von mir zur Begründung meiner Relativitätstheorie angeführten Beispiele waren nicht glücklich gewählt,« gestand mir Einstein gelegentlich, »doch ist die Theorie richtig, und Bergson war nicht imstande, dies zu erkennen.«

Einstein, ein impulsives Wesen, das oft genug jähe Entschlüsse faßte, die er in harte Worte kleidete, um sie danach zu bedauern, war von allem Anfang an zum Mitglied des hohen Ausschusses ernannt worden. Wenn ich nicht irre, war er mit den vermutlichen politischen Folgen eines von der Kommission gefaßten Beschlusses nicht einverstanden und bat deshalb um seine Entlassung. Da er nicht nachzugeben gewillt war, wurde die Entlassung von dem Völkerbundrat angenommen. Nachdem Deutschland in den Völkerbund aufgenommen wurde, war es nicht gut möglich, daß in der Internationalen Kommission nicht auch ein Deutscher sitzen sollte. Wer sollte aber diesen Posten bekleiden? Die von der damaligen deutschen Regierung vorgeschlagene Person konnte nicht auf eine einstimmige Zusage des Rates rechnen. Somit richteten sich alle Blicke auf Einstein, den der Rat ganz bestimmt ernannt hätte. Einstein wurde gebeten, den alten Zwist zu vergessen und wieder zur Kommission zurückzukehren, was er auch getan hat. Bergson, der damalige Präsident, war mit einem solchen Stellungswandel nicht besonders einverstanden, da seiner Ansicht nach ein solcher Wandel kaum mit dem intellektuellen Wert eines Einsteins und mit seiner Stellung in der europäischen Kultur zu vereinbaren ist. Als Bergson seine Rede zum Empfang des neu Aufgenommenen halten mußte, begann er ungefähr wie folgt: Herr Professor Einstein hat wie wir alle an der ersten Kommission teilgenommen. Er hat sie alsdann verlassen, doch bestand er nicht auf seinem Entschluß und ist wieder zu uns zurückgekehrt. Er ist also zweimal ein Unsriger (il est doublement nôtre). Dieses »doublement nôtre« war der Dorn, den er für Einstein vorbereitet hatte.

Ich kann mir nicht Rechenschaft geben, ob Einstein dieses Nadelstichs gewahr wurde, denn zu jener Zeit beherrschte er noch nicht genügend weder die französische noch die englische Sprache. Dies war auch der Grund, daß er es streng vermied, eine andere Sprache als die deutsche zu gebrauchen, in welcher übrigens jedes seiner Worte peinlich genau dem von ihm beabsichtigten Sinn entsprach. Seine deutsche Sprache war als Präzision und Schönheit des Ausdrucks ein Muster der Vollkommenheit. Die zwei Männer, die meines Erachtens diese Sprache mit der größten Begabung handhabten, waren Einstein und der weltberühmte Kunsthistoriker der Niederlande Max Friedländer. Thomas Mann, der zweifellos den Stil wie kein anderer beherrschte, gebrauchte eine mit viel zu viel Nebensätzen überladene Sprache, die, wenn sie nicht niedergeschrieben war, schwer verfolgt werden konnte.

Wie gesagt, Einstein hatte für Bergson nicht viel übrig und ich glaube, daß er auch keine allzu große Achtung für ihn hegte. So geschah

es, daß wir einmal gegen zehn Uhr abends, nachdem uns Professor Lorentz zu Tisch geladen hatte, etwas ausgingen und drei Stunden lang am Ufer des Genfer Sees entlang spazieren gingen. Im Laufe des Gesprächs begann er talentvoll, mit künstlerischem Schwung und mit der ihm eigenen tiefen psychologischen Schärfe, die eines La Bruyère würdig war, seine Kommissionskollegen zu beschreiben. Hätte ich damals jene Charakterbilder niedergeschrieben, so wäre es ganz überflüssig gewesen, seinen Ausdrücken etwas hinzuzufügen, um diese Bilder als mustergültige Beschreibungen der Zukunft zu erhalten. Professor Lorentz hat das große Glück gehabt — sagte Einstein — daß sein Wirken sich restlos »in Freude« hat abwickeln können. Ihm war es gegönnt, keine Widrigkeiten, keinerlei tragische Kämpfe zu kennen. Ihm ist alles gelungen und noch dazu aus dem Vollen.

Was Einstein besonders bei Bergson verstimmte, war nicht nur die ungerechte Schrift gegen die Relativitätstheorie, die er nicht verschmerzen konnte, sondern der Umstand, daß Bergson, wiewohl Jude, sich als französischer Nationalist erachtete und zwar als den »makellosesten Vertreter des französischen Geistes«, während er, Einstein, das war, was seiner Meinung jeder Jude sein sollte, ein dem Wohle des jüdischen Volkes ergebener Zionist. Diese Meinung über Bergson kleidete er, seinem Charakter entsprechend, in viel schärfere Worte als diejenigen, deren ich mich jetzt bediene. Über die allgemeinen Schwierigkeiten, die Relativitätstheorie zu erfassen, welche übrigens auch Bergsons Stellungnahme erklärten, sagte er, daß von allen Physikern, die an diese Theorie hergangegangen sind, nur ein einziger sie verstanden hätte; ich kann mich an den Namen des von ihm genannten Physikers nicht mehr erinnern, doch war es, wenn ich nicht irre, ein Wiener, der später den Nobelpreis erhalten hatte. Auf meine Frage hin, ob der französische Physiker, der zu jener Zeit in der Illustration eine Reihe von Aufsätzen über diese Theorie veröffentlichte, auch über die nötige Urteilskraft verfüge, antwortete Einstein: Keinesfalls! Übrigens, fügte er hinzu, ist es um uns, Wissenschaftler ganz eigenartig bestellt. Es gibt in der ganzen Welt nicht mehr als vier oder fünf Physiker, die imstande sind, gewisse besonders schwierige Fragen wie z. B. die Relativitätstheorie zu erfassen. Behandelt man eine derartige Frage und gelingt es nicht das Interesse eines dieser Wenigen zu wecken, wird man nie wissen können, wo man im Irrtum oder im Recht ist. Er fügte noch hinzu, daß Professor Lorentz ihm immer viel Wohlwollen entgegengebracht hätte und daß er regelmäßig zu ihm seine Zuflucht genommen hat, wenn schwierige Probleme zu lösen waren, um so mehr als Einstein, wie er es selbst zugeben mußte, in mathematischen Rechnungen nicht ganz auf der Höhe war.

Der Mann, den Einstein am wenigsten leiden mochte oder glaubte, am wenigsten leiden zu müssen, war A. Rocco, der Gesetzgeber des von Einstein am meisten verabscheuten politischen Regimes. Als Einstein wieder zur Kommission kam, war Ruffini bereits durch Rocco ersetzt worden. Anläßlich der ersten Sitzung, an welcher Einstein mit Rocco zusammenkommen mußte, geschah es, daß Einstein sich etwas verspä-

tete. Sein Stuhl kam am Sitzungstisch links von mir zu stehen, da Professor Einstein die Gewohnheit hatte, mir gelegentlich Fragen über die Gespräche zu stellen, und ich immer beflissen war, dieselben beantworten zu können. Als er sich niedersetzte, fragte er mich, laut genug und mit den ihm üblichen schroffen Worten: »Wo ist der Schurke?« Der Schurke, der wohl deutsch verstand, überhörte scheinbar die Frage, wiewohl er uns genau gegenüber saß. Ich zupfte Einstein am Ärmel, und es geschah nichts weiter. Rocco, der die Gewohnheit hatte, anläßlich jeder Tagung ein Diner zu Ehren der Kommission zu geben, hat selbstredend auch Einstein eingeladen. Dieser sucht mich am nächstfolgenden Tag auf, ganz außer sich und legt mir die Karte des Faschistenministers unter die Augen. »Was soll ich anfangen?« fragt er. »Ich kann doch nicht mit diesem Henker der bürgerlichen Freiheiten zu Tisch sitzen!« »Es handelt sich hier nicht um eine politische Sache,« war meine Antwort. »Sie sind sein Kollege in der Kommission, und als solcher sind sie eingeladen worden. Sie werden dort alle ihre Kollegen finden, Professor Lorentz und Frau Curie, die dem Faschismus ebenso abhold sind wie sie. Der Gastgeber wird sich mit seinen Eingeladenen desto liebenswürdiger benehmen, je mehr sich dieselben von ihm politisch unterscheiden.« Nach einigen Vorstellungen dieser Art entscheidet sich schließlich Einstein, der Einladung Folge zu leisten, und Rocco ist tatsächlich ihm gegenüber zuvorkommender denn allen anderen gewesen. Tags darauf erklärte mir Einstein lächelnd: »Sie haben Recht gehabt, ich war in der Höhle des Ungetüms und es hat mich nicht aufgefressen.« An einem anderen Tag, als alle Mitglieder der Kommission irgend einer Einladung Folge leistend, zu Tisch gewesen waren und wieder zur Sitzung zurückkehrten, wollte Einstein in das alte Palais des Völkerbundes, statt durch das Haupttor, durch den Garteneingang eintreten. Dieser Eingang war aber derart eng, daß nur eine einzige Person durchkommen konnte. Es begann nun ein allgemeines Einladen, und da Einstein stets Gegenstand der allgemeinen Bewunderung war, ließen ihm alle den Vorrang. Er bog aber schroff ab, wie ein mutwilliges Kind — seine großen, unschuldigen Augen und der tiefe Blick paßten übrigens sehr gut zu einem Kinde — und umging das ganze Gebäude, um durch das Haupttor in das Gebäude einzudringen.

Anläßlich seiner ersten Reise nach Amerika wurde er außerordentlich und wie es dort Sitte ist, Tag für Tag von der Gesellschaft eingeladen, wo er sowohl von den Gastgebern als auch von den Eingeladenen, aber insbesondere von den Frauen mit vielerlei und zahlreichen Fragen bestürmt wurde. Bei seiner Rückreise, wenn ich nicht irre, war es auf dem Schiffsdeck, wurde er neuerlich mit Fragen, diesmal von einem unbesonnenen Reporter bestürmt, welcher übrigens mit dem Präsidenten Lorentz, der mir diese Begebenheit erzählt hat, verwandt war. Der Reporter wollte wissen, welchen Eindruck Einstein von Amerika und von dem ihm zuteilgewordenen Empfang gewonnen hatte. Die Antwort war nicht besonders erbaulich, da sich Einstein über die tyrannische und nervenanstrengende Stellung beklagte, die die Frauen in der amerikanischen guten Gesellschaft haben. Angesichts der Achtung und der

Bewunderung, derer sich insbesondere diese Frauen in der amerikanischen Gesellschaft erfreuen, löste dieses Interview einen Sturm der Entrüstung aus, der erst recht anschwoll, als Einstein die Behauptung des Reportes, der sich übrigens des Rufes eines sehr rechtschaffenen Berufsmannes erfreute, in Abrede stellte.

Diese gegensätzlichen Charakterzüge waren aber eigentlich der Reiz, der diese überwältigende Presönlichkeit an die anderen Sterblichen näher brachte.

Da Bergson krank wurde, konnte er nicht mehr lange der Kommission vorstehen. Vor seinem Rücktritt konnte er aber noch einmal den Beweis seiner grenzlosen Charakterstärke erbringen. Frankreich erbot sich, dem Völkerbund die Einrichtung eines Instituts für die internationale Zusammenarbeit in intellektuellen Fragen zur Durchführung der Kommissionsbeschlüsse zu ermöglichen, da diese Beschlüsse des öfteren »pia desideria« blieben. Dieses vom finanziellen Standpunkt aus schwerwiegende Angebot erschien nicht allen Kommissionsmitgliedern als ganz uneigennützig und unschuldig. Sie dachten an das berühmte lateinische Wort, insbesondere diejenigen die auf geistigem Gebiet sich vor einem Übergewicht Frankreichs scheuten. Bergson war durch sein moralisches und intellektuelles Schwergewicht der einzige Mensch, der die Kommission überzeugen konnte, diese Befürchtungen nicht zu teilen. Gerade zu jener Zeit war er aber schwer krank. Er litt an einer geheimnisvollen Krankheit, die niemals heilen sollte, immerhin aber manchmal nachgab; das Fieber stieg zeitweise bis zu 40°, und die reißenden Gliederschmerzen waren eine Qual. Dennoch hat er sich nach Genf begeben, um liegend, mit hochgerötetem Gesicht, fiebernd und mit glasigen Augen, tagelang den Arbeiten der Kommission vorzustehen, wobei er sich keinerlei Leidenszeichen erlaubte. Dieses einzige und einmalige Bild eines Willens, der fähig ist, derart den leidenden Körper eines Greises zu beherrschen, und welcher nur mit dem Willen eines antiken Philosophen verglichen werden kann, werde ich nie vergessen.

Sobald die Satzungen des Instituts verabschiedet worden waren, trat er allenfalls von seinem Präsidentenamt zurück und wurde durch Professor Lorentz ersetzt. Ungeachtet der außergewöhnlichen Menschen, unter denen es mir vergönnt war, mit ihm zusammenzukommen, erachte ich ihn als die bemerkenswerteste Erscheinung, die ich je angetroffen habe. Charakter und Intelligenz dieses Mannes weckten in mir die Gedanken an den großen Sokrates, an das Gebaren jenes Philosophen in den Beziehungen zu seinen Schülern und zu seiner Umwelt. Professor Lorentz fand regelmäßig nicht nur das geeignetste Wort, sondern auch den treffendsten Ton, manchmal sogar einen wohlwollend spöttischen, gutmütigen Ton. Alles was er aussprach, schien etwas Neues, Frisches zu sein und hatte das Gepräge des noch nie Dagewesenen. Als, zum Beispiel, im glänzenden Palais Royal zu Paris das bereits erwähnte Institut feierlich eröffnet wurde, beschrieb der als ein auserlesener Literaturliebhaber geltende Magistratspräsident der Stadt Paris einigermaßen die Geschichte des Gebäudes und bemerkte, daß dort während der Revolution bedeutende Ereignisse sich abgespielt haben, daß das

Gebäude herrliche Verkaufsläden beherbergt hatte, daß man aber in jenen Galerien abends sehr oft schöne Frauen sehen konnte, die nicht immer einen einwandfreien Leumund hatten. Lorentz versicherte ihn, in seiner Erwiderung, durchaus ernst und mit jener wohlklingenden Stimme, die ihm eigen war, daß die Kommission ihr Möglichstes tun werde, um sich der historischen Ereignisse, auf welche der Redner angespielt hatte, würdig zu erweisen, daß sie sich aber gleichzeitig bemühen werde, das andere Beispiel zu vergessen, selbst wenn es noch so verführerisch wäre.

Im Jahre 1928 erkrankte Professor Lorentz an Rotlauf, und da er noch nie in seinem Leben krank gewesen war, stand sein Organismus ganz wehrlos der Krankheit gegenüber. Einige Tage darauf griff die Infektion über und der Kranke erlag. Er hat sich mir gegenüber stets wie ein Vater benommen. Sein Tod war für mich ein persönlicher, unersetzlicher Verlust. In meiner Eigenschaft als Genfer Sekretär habe ich an der Bestattung teilgenommen. Die zahlreiche Menschenmenge, die bei dieser Beerdigung zugegen war und ihr sichtbarer Schmerz um diesen Verlust waren für mich ein hinlänglicher Beweis für die grenzlose Liebe, derer sich der Verstorbene in seinem Land erfreut hatte. Übrigens hatte er mir gelegentlich etwas Rührendes erzählt. Als er einmal in einen Straßenbahnwagen einstieg, kam der Schaffner auf ihn zu und fragte ganz schüchtern: Sind Sie vielleicht der Professor Lorentz? Ja, antwortete derselbe. Dann erlauben Sie mir, bitte, daß ich Ihre Hand drücke, um mich rühmen zu können, daß ich einmal in meinem Leben die Freude gehabt habe, die Hand des großen Lorentz zu drücken.

Der ihm folgende Vorstand der Kommission war der berühmte Oxforder Hellenist Gilbert Murray, ein Mensch, der genau so gut, zuvorkommend, gerecht wie Professor Lorentz war, der genau so sachlich urteilte und mit demselben Feingefühl wie der Verstorbene den Sitzungen vorstand. Im Gegensatz zu Professor Lorentz, der sich mit Politik nicht befaßte, war Professor Murray ein hervorragendes Mitglied der englischen liberalen Partei. Einmal — es war zur Zeit, als in Deutschland Hitler bereits die Macht ergriffen hatte und auf öffentlichen Plätzen gewisse fortschrittliche Bücher, die als gefährlich erachtet waren, den Flammen preisgegeben wurden, — trat vor die Kommission ein Sachverständiger, wenn ich nicht irre aus Österreich, das ebenfalls von Hitler besetzt war. Damals war ich nicht mehr Sekretär der Kommission, doch ersetzte ich N. Titulescu, der ein Mitglied derselben Kommission war. Professor Murray wandte sich nun an diese Person und sagte wörtlich: In Ihrem Land werden gewisse Bücher verbrannt, die als gefährlich erachtet werden. Wir in England erachten diese Bücher als Gemeingut der Menschheit und verwahren sie mit religiöser Gewissenhaftigkeit. Die Bücher werden durch die Flammen nicht aus der Welt geschafft werden. Ich wollte das gesagt haben.

Auch Professor Murray würdigte mich seiner Freundschaft. Auf meinen Reisen in England besuchte ich ihn regelmäßig in Oxford. Einmal — es war wieder während der Hitlerzeit — war sein Haus vollgesteckt mit Flüchtlingen aus der Tschechoslovakei und aus Österreich,

die er beherbergte. Bei Tisch, an welchem sich 10—12 fremde Personen befanden, wurde das Essen von Lady Mary, der Gattin des Professors, ausgeteilt. Sie war eine Lady von Geburt, nicht durch ihre Heirat, und deshalb hieß sie Lady Mary und nicht Lady Murray. In ihrem strengen Gebaren, dahinter sich aber ein goldenes Herz versteckte, bemühte sie sich, daß ein jeder dieser unglücklichen Fremden verschiedenen Alters sich wie zu Hause fühle. Auch dieses Bild einer gutherzigen Samariterin hat sich in mein Gedächtnis eingeprägt. Durch Professor Murray und seine Gemahlin habe ich den berühmten englischen Historiker Arnold Toynbee kennen gelernt, der ihr Schwiegersohn gewesen ist. Professor Murray hat vor kurzem seinen neunzigsten Geburtstag gefeiert.

Ich möchte nun diese Erinnerungen mit einem sympatischen Zwischenfall abschließen, einem Zwischenfall der Frauenkoketterie im Zusammenhang mit Frau Curie. Damals war es in Genf üblich, daß anläßlich jeder Kommissionstagung ein Photograph die bekanntesten Kommissionsmitglieder aufnahm. Diese Bilder wurden reißend abgesetzt. Damals, — ich kann mich nicht mehr genau an das Jahr erinnern — wandte sich der Photograph auch an Frau Curie. Dieselbe war aber stets bemüht, als eine unbedeutende Person zu erscheinen, was durchaus nicht den Tatsachen entsprechen konnte, und weigerte sich, aufgenommen zu werden. Der Photograph kam betrübt zu mir, zum Sekretär der Kommission, und bat mich, mein Bestes zu tun. Ich tat das meinige, doch bekam ich von Frau Curie denselben Bescheid wie der Photograph. Schließlich gelang es mir doch, ihre Zustimmung zu erhalten. Ihre erste Gebärde war, ihr Haar in Ordnung zu bringen, um die Aufnahme so gut wie nur möglich gelingen zu lassen.

Und damit sollen nun diese meine Erinnerungen abgeschlossen werden, wiewohl ich sie noch weiter hätte verfolgen können.

SPOMINI NA SLIKARJA ANTONA AŽBETA

(sl. 269—279)

Dr. Niko Županič, Ljubljana

Manom mojega očeta Mika Županiča († 1911)

Dvainpetdeseto leto že teče, odkar sem zadnjikrat videl v Münchenu A. Ažbeta in se z njim razgovarjal, nekako poldrug mesec pred njegovo prerano smrtjo (6. avgusta 1905). Zadnji čas je, da rešimo pozabe spomine na prijateljsko občevanje s svetovno znanim učiteljem slikarstva in vrlim sinom slovenskega naroda. Z mojstrom sem prijateljsko občeval skoraj eno leto in marsikaj spoznal iz njegovega okolja; prisluhnil sem njegovemu pripovedovanju in opazoval njegovo življenje, delovanje in obnašanje v družbi.

Jeseni leta 1904 sem po doktoratu zapustil mesto mojih vseučiliških študij Dunaj in se podal za dva semestra v München v Antropološki inštitut (Neuhauserstrasse — Alte Akademie) k osemdesetletnemu profesorju Johannesu Rankeju zaradi izpopolnitve v vedi o ljudskih rasah in predzgodovinski arheologiji. Ker so mi na Dunaju pravili Slovenci, da je mojster Ažbè human, rodoljuben in zanimiv mož, sem se po prihodu v bavarsko prestolico najprej podal v njegovo slikarsko šolo v Georgenstrasse, kjer sem ga našel in se mu predstavil. Po prijaznem sprejemu mi je razkazal prostorninski razpored lesene stavbe iz brun in mi kratko razložil metodo svojega poučevanja. Po ogledu šole me je povabil na kosilo v Maximilian-Keller, kamor sva od tedaj naprej hodila kosit ves čas mojega bivanja v Münchenu. Kosilo (juha, pečenka, kos kruha, mala močnata jed) je stalo eno nemško marko. Večerjal pa je mojster drugje, ali v restavraciji »Dichtelei«, ali pa v umetnjakarski krčmi »Simplicissimus«. Po njegovem nasvetu sem si našel sobo v Belgraderstrasse 21, nedaleč od njegovega stanovanja v Georgenstrasse, kjer sva se srečavala ob 8. uri zjutraj in odkorakala vsak na svoje delo, Ažbè proti svoji šoli, jaz v pisateljsko kavarno »Stephanie« (Elisabethstrasse) na zajtrk in od tam v Antropološki inštitut v Stari akademiji. Pripomniti moram, da se je moj sopotnik vselej ustavil pri prvi lekarni v Georgenstrasse z besedami »Takoj pridem.« Odšel je popit čašo konjaka in se vrnil s pordečelim nosom. To je bil njegov zajtrk. Namesto, da bi se

zjutraj dobro založil s kako tečno jedjo, je kvaril svoj slabotni telesni organizem z najmočnejšo alkoholno pijačo.

Kmalu sva drug drugega dobro spoznala, si zaupala in se pobratila. Videla sva se dnevno vsaj dvakrat, pri kosilu in pri večerji v umetnjakarskem »Simplicissimu«, ali skrajšano v »Simplu«, kjer je gospodinjila umetnjakarska mati Kathy Kobus. Ona je namreč često zalagala študente, književnike in mlade likovne umetnike bohème s hrano ali tudi z manjšimi posojili. Za odplačilo je jemala na račun umetniške prvence slikarjev in jih obešala v prvi sobi svoje krčme tako, da je izgledala leta 1905 kot slikarska galerija. Nekateri teh umetnikov-začetnikov so postali pozneje imenitni slikarji in Kathy je njihove prvence lahko dobro prodala, če je bila potreba.

Spomine na prijatelja Ažbeta in na njegov krog znancev bom prikazal tako, da bom najpreje popisal njegovo osebnost, nato njegovo slikarsko šolo in na koncu umetnjakarsko krčmo »Simplicissimus« z lastnico Kathy Kobus. Mojstrovo življenje je bilo tako navezano na to žensko in lokal, da bi bil njegov življenjski lik nepopoln, če bi ju prezrli v spominih.

I. Osebnost Antona Ažbeta

Če etnolog opisuje kako ljudstvo, ne bo začel z njegovo folkloro ali socialnimi prilikami, temveč si bo ogledal ljudi same, nositelje vseh narodoslovnih lastnosti. Opisal in orisal bo najprej fizični ali rasni značaj prebivalcev. Istotako mora biograf najprej predstaviti zunanjo, somatološko podobo človeka, nositelja dejavnosti v duševnem in materialnem pogledu.

Ažbetova telesna višina je bila zelo majhna, skoraj pritlikava. Imel je kratke in slabe noge in med rameni za spoznanje ukrivljen hrbet. Glava je bila normalno razvita s prostrano možgansko posodo, širokim čelom, a spodnji del obraza je bil znatno zožen. Oči so bile modre kakor safir, lasje kostanjevi in barva dolgih ter košatih brk svetlorjava z lahnim bakrenim leskom. Često jih je navihal na »es ist erreicht«, karor nemški cesar Viljem II. Če bi imel možiček daljše noge, bi nudil prav marcijalično figuro. Navadno je nosil obleko črne barve, posebno pozimi, namesto kratkega suknjiča žaket (morningcoat) iz najboljšega blaga in dolgo vrhnjo suknjo, ki mu je segala do gležnjev, dočim mu je glavo pokrival v poletju črn klobuk s širokimi krajci, pozimi pa visoka črna astrahanska kučma. Taka človeška figura je na cesti vzbujala pozornost in ni čudno, če so razni šaljivci in karikaturisti jemali primere za zunanjost našega mojstra iz živalskega in rastlinskega sveta. Tako ga je Artur Roessler primerjal z veliko gobo, ki hodi po nočni ulici. Nam se je zdel ob prvem srečanju podoben kakem pudlu, ki počasi leze po cesti. Na vsak način je naš »Toni«, kakor smo ga imenovali slovenski prijatelji, skrbel, da na umeten način najde nadomestilo za zunanjost, ki mu jo je po mačehovsko odmerila priroda. Naravno in razumljivo je, da bi vsak mlad in zdrav človek rad ugajal ženskemu spolu. Telesnega iznakaženca (zaznamovanca) pa teži zavest estetske manjvrednosti in slabe sreče.

Sicer je Toni nosil plašč in visoko kučmo, a pozabil je pribiti na čevlje visoke pete. Sicer pa je izgledalo, da se je mali mož sčasoma potolažil zaradi tega telesnega nedostatka, ker mi je večkrat v šali šepnil na uho, da še ni nobeni ženski dolžan ostal. Pravil je tudi, da je bil menda dvakrat zaročen, da pa ni prišlo do ženitve. Pri takih razgovorih se je navadno globoko in kosmato zasmejal: »Hu-hu-hu, ženske veš so mrhe.«

Sl. 269. Anton Ažbè

Če je bil Ažbè drobne in nizke postave, zato pa je bil obdarovan z velikim mozgom, s krepko potencialno dušo. Če ni bil preveč vinjen in če se je zapletel z nekom v resen pogovor, so izvirala iz njega globoka čustva ter krepka logika, kar je izražal jasno v lepo zaokroženih stavkih, seveda bolje v nemščini kot v slovenščini. Kakor je imel krepko logiko in pisavo, tako je podedoval tudi močno dlan, ki je znala dobro stisniti pri pozdravu roko prijatelja. »Le čvrsto (nur fest)!« je klical učencem v svoji slikarski šoli, hrabreč jih naj energično premagujejo tehnične težave risanja in slikanja po modelih. Tudi nad zvoncem pri glavnih vratih šole

je bilo zapisano »Nur fest!«. Ažbetu pa je primanjkovalo višje izobrazbe, ker ni obiskoval nobene srednje šole niti vseučilišča, kjer bi si pridobil splošnega znanja in izobrazbe. Živel je siromašno v začetku kot trgovski vajenec, pozneje kot dijak na dunajski umetniški akademiji in ni imel dostopa v meščanske družine ali v kroge resnih mož, kjer bi se bil naučil urejenega življenja.

Po svojem umetniškem talentu bi Ažbè lahko postal prav znamenit slikar, če bi le na pol zamenjal vinske točilnice z ateljejem in ustvarjal slike. To bi lahko dosegel, ker mu je usoda dodelila izdatne dohodke lastne slikarske šole v Münchenu. Po prigovarjanju prijateljev je Ažbè leta 1891 ustanovil lastno šolo, ki je kmalu zaslovela po vsi Evropi; nabralo se je toliko učencev, da je moral prvotni učilnici dodati še drugo imenovano »Damenschule« v Amalienstrasse 57, kamor je povprečno zahajalo po 80 učencev za mesečni honorar 26 mark. Mesečno bi zneslo $26 \times 80 = 2080$ mark, letno pa (če odštejemo dva meseca počitnic) $2080 \times 10 = 20.800$ mark. Poleg tega je dobil od aristokratskih učencev, zlasti ruskih in od sinov bogatih trgovcev dragocena darila, od katerih so se nekatera ohranila v mojstrovem stanovanju do njegove smrti.

Ažbetova umetniška šola se je obdržala pod vodstvom ustanovitelja od leta 1891 do 1903, t. j. celih 14 let. Trgovec z umetninami, ki je bil tudi sam slikar, E. Lydke, mi je zatrjeval, da bi Ažbè lahko kupil kar dve lepi hiši v Neuhauserstrasse, če bi pametno ravnal z zasluženim denarjem. To omenjam zaradi tega, ker bi si Ažbè lahko ustvaril take življenjske pogoje, da bi ustvarjal umetniške slike v svojem domačem ateljeju, zraven pa bi slikarska šola, vir njegovih dohodkov, še naprej živela, saj je vršil v glavnem samo dvakrat na teden v šoli korekture. S poti pravilnega razumevanja življenja pa ga je spravilo vino in prijateljsko omizje v umetnjakarski krčmi »Simplicissimus«. Stara navada je železna srajca, ki je naš Toni ni mogel niti raztrgati niti sleči.

Že po naravi je bil slabega zdravja, pa še tega ni varoval. Škodilo mu je tudi, da se je le redkokdaj sprehajal po lepem Münchenu, kjer bi po raznih vrtovih in parkih užival sveži zrak. Lazil je le po nekaterih ulicah v Schwabingu, od svojega stanovanja do svoje šole, od šole do restavracije »Maximiliankeller«, od tu do kavarne »Stephanie«, pa dalje v »Dichtelei« in v krčmo »Simplicissimus«, kjer je povsod vdihaval od tobaka zadimljeni zrak ter vonj po vinu, pivu in jedilih. Poleg tega pa je še neprestano kadil močne avstrijske viržinke, ki so gotovo tudi slabo vplivale na sluznico in glasilke v njegovem grlu. Če še omenim, da v »Simplu« ni pil piva, marveč močna južnotirolska vina, ni nič čudnega, če je dobil v grlu neozdravljivo bolezen, ki ga je v najlepših moških letih, v 44. letu spravila v grob.

Naš slikar je vedno slovensko pisal svoje ime Ažbè, kar so Nemci čitali kot Azbe, Angleži pa izgovarjali kot Ešbi, približno kot ime svojega slovečega arhitekta Ch. R. Ashbee (roj. 1863). Kathy Kobus mu je vedno rekla »Herr Professor«.

V naslednjem bom poročal, kar mi je Ažbè sam pripovedoval in kar sem videl in slišal pri njem in o njem.

O rojstni hiši v Javorjah pri Škofji Loki Ažbè ni veliko govoril, ker so ga domači pri zadnjem obisku razžalili, kakor mi je sam povedal. Najbrž ga je razjezila omejena skoporitost bratove žene, kateri ni bilo prav, da si je iz navade večkrat prižigal viržinko z domačimi vžigalicami.

Sl. 270. Ažbè in tovariša

Pri odhodu na njivo je otrokom naročila naj pazijo na strica, da ne bo porabil cele škatlice vžigalic z rdečimi glavicami, ki so stale v trgovini menda en sam novčič. Otroci so res ubogali mater in svarili strica Toneta pred potratnostjo. Ob odhodu jim je kupil teh po žveplu in fosforu

smrdečih rdečeglavk toliko, da je bila hiša preskrbljena za celo leto, toda ni prišel nikdar več domov.

O svojih bližnjih rojakih iz Poljanske doline, slikarjih Janezu in Juriju Šubicu, se je pohvalno izražal o prvem, drugi pa mu je bil manj simpatičen, češ da je bil preveč gizdav in domišljav, četudi dober umetnik.

V Münchenu je študiral slikarstvo tudi Vrhničan Jožef Petkovšek, ki je bil leto dni starejši od Ažbeta. Slikarstva se je učil pri Chiemsee-Raupu, risanja pa na Akademiji pri profesorju Diezu in Löfftzu (1882 do 1884). Potem je odšel v Pariz, kamor so vlekle mlade slikarje nove struje slikarskega razvoja in kjer se je družil (1884—1885) z Jurijem Šubicem in Čehom Vojtehom Hynaisom. Ažbè ni nič kaj rad govoril o njegovem slikarskem delovanju, je pa trdil, da je bil ta Vrhničan bolj ohol in bolj domišljav kot Jurij Šubic.

O svojem prvem učitelju Janezu Wolfu (1825—1884) je vedno rabil izraze hvale in globokega spoštovanja. Večkrat se je s hvaležnostjo spominjal starega mojstra in je rad govoril o njegovih vrlinah. J. Wolf se je namreč po odsluženih vojaških letih ustavil v Benetkah, kjer se je učil slikarstva (1854—1858). Po vrnitvi na Kranjsko je postal cerkven slikar in je delal največ v fresko tehniki.

Matej Sternen (1870—1949) je bil eden redkih Ažbetovih učencev, ki so se ravnali po mojstrovem nasvetu, da se je treba slikarske tehnike in risanja učiti celih osem let, če hoče kdo postati umetnik. In Sternen je res ostal v Ažbetovi šoli mnogo let od 1898 pa do mojstrove smrti 1905. Dobri in humani Ažbè pa se ni nikdar kazal višjega nasproti svojemu učencu, temveč je občeval s Sternenom kot stanovski tovariš na isti ravni. Matej Sternen se je držal Münchena in Ažbeta dalje kot vsi njegovi sodobniki impresionisti (Jakopič, Grohar, Jama) in razumljivo je, če je najbolj poznal mojstrove duševne in telesne lastnosti. Znal je sijajno posnemati Toneta iz Poljanske doline v gestah, govoru in kretnjah.

Če je bil Ažbè dobre volje in mu je bilo omizje všeč, je zajemal iz posode spominov, napolnjene s pikantnimi marnjami (cronique scandaleuse) iz münchenskega življenja. Na dan je privlekel anekdote o bavarskih kraljih Ludoviku I. in Ludoviku II. ali o ženskah in o umetnikih. Karakteristično za čas ob koncu 19. stoletja je Ažbetovo pripovedovanje o ženitvi slikarja Franca Stucka (1863—1927) in mešetarjenju akad. prof. F. Lenbacha (1836—1904) pri tem intimnem dogodku. Franc von Stuck je bil namreč najpomembnejši predstavnik secesijske umetnosti na Bavarskem. S svojimi slikami je vplival na optimistično in vedro razpoloženje meščanstva. Zelo znane so njegove slike »Vojna«, »Greh«, »Križanje« itd. Slikal je tudi verske in alegorične predmete pod vplivom Böcklina, posebno antične motive v barvitem okolju. Kakor Klimt in Klinger je tudi Stuck razstavljal v dunajski Secesiji, kjer sta naša pesnika Oton Župančič in Ivan Cankar včasih kar cele ure občudovala umetnost in skoraj omedlevala od blaženega ganotja. Tedanje pesništvo in upodabljajoča umetnost sta se vzporedno razvijala, obetajoč nove nade in novo pomlad. Tudi naš največji kipar Ivan Meštrović je ob prelomu stoletja razstavljal svoja dela v dunajski Secesiji in je žel priznanje dunajskih in

budimpeštanskih kritikov v dnevnikih kakor sta bila »Neue freie Presse« in »Pester Lloyd«. Istočasno kot moderna umetnost je začela tudi jugoslovanska politika ubirati nova pota. Avtor teh vrst je urejal na Dunaju revijo »Jug«[1] in je leta 1903 izdal brošuro v nemščini,[2] v kateri poziva južnoslovansko mladino, naj se začne pripravljati na delo za ustanovitev moderne, kar je istotako napovedovalo secesijo (ločitev) od velike avstro-ogrske monarhije. Saj je domovina naša mati in naša hraniteljica, ki jo moramo ljubiti in čez vse spoštovati.

Sl. 271. Prospekt Ažbetove šole

Toda vrnimo se k ženitvi F. Stucka, pri kateri je F. von Lenbach igral vlogo mešetarja, kakor je pripovedoval naš Ažbè. Nekega dne se je srce F. Stucka, tega elegantno oblečenega mlinarjevega sina, vnelo za prekrasno gospodinjsko pomočnico v luksuzno opremljeni kavarni »Luitpold«, kjer so lahko dobile službo natakarice samo dekleta lepe zunanjosti. Do ušes zaljubljeni slikar von Stuck se je zaročil s svojo ljubico in se mislil z njo poročiti nekako okoli leta 1890. Tedaj pa je hudomušni kentaver vtaknil svojo konjsko nogo med oba srečna zaljubljenca in ju neusmiljeno ločil, kakor je pravil Toni. Tistega leta namreč se je na monakovski slikarski akademiji odprlo mesto profesorja, in za to se je močno potegoval tudi F. v. Stuck, ki pa ni bil povšeči nekim konservativcem, ki so odločali pri dodelitvi mesta, ker je bil kandidat vodja secesijskega kroga. Na akademiji je pa imel velik vpliv profesor Franc von Lenbach, ki je tedaj veljal za najboljšega portretista v Evropi (n. pr. portret cesarja Viljema I., Bismarcka, Moltkeja, papeža Leona XIII. itd.), in s pomočjo tega moža je F. Stuck dosegel profesuro. Toda za to je moral novopečeni profesor doprinesti težko žrtev — moral je zapustiti svoje dekle, kraljico svojega srca ter vzeti za ženo damo, ki je bila — ne morem se več spomniti — ali Lenbachova sorodnica, ali pa je bila z njim kako drugače v zvezi. Ves München je sočustvoval z nesrečno lepotico iz kavarne »Luitpold« in obsojal F. Stucka z Lenbachom vred. Relata refero. Sicer pa je Ažbè hvalil svojim učencem elegantno Lenbachovo potezo čopiča. Tudi nov način Stuckovega slikanja in kompozicije mu je bil všeč in leta 1901 je mladi slavist Ivan Prijatelj lahko videl, kako je Toni v svoji slikarski šoli postavil na podij moški akt v isti pozi s palico preko rame, kakor je to naslikal von Stuck v svoji »Vojni«.

Za isti model in za isto pozo se je zanimala Ažbetova učenka in je prosila učitelja, naj obdrži isti model do prihodnjega tedna. Ažbè se je takoj postavil v smešno, dostojanstveno pozo in ji skozi ščipalnik mežikaje odgovoril, da je tej prošnji gotovo vzrok simpatija do modela. Gospodična se je našobila, videti je bilo, da pozna mojstrove šale in da mu ne zameri. Potem je Ažbè Prijatlju samozavestno razložil, da je ta učenka Nadežda, hči srbskega ministra Petrovića. K temu je Ivan Prijatelj pridal, da je hotel mojster tako pokazati svoje omalovaževanje žensk.[3] Resnici na ljubo moram povedati, da Nadežda Petrović iz Beograda ni bila *hči ministra, ampak svétnika v ministrstvu financ, Mite Petrovića*, ki je imel veliko hišo v mestni četrti Paliluli, kjer sta bila večkrat gosta Vesel in Grohar. Nadežda Petrović (1874—1915) se je najprej šolala pri srbskem slikarju Đorđu Krstiću, nato je odšla v München v Ažbetovo šolo in na akademijo. Odtod je odšla v Pariz, kjer se je navdušila za Cézannea, katerega umetnost je tedaj začela osvajati. L. 1903 se je vrnila v Beograd in postala član organizacijskega odbora za prireditev prve jugoslovanske umetnostne razstave v Beogradu. Kot umetnica je Nadežda pokazala močan slikarski temperament in je prednjačila v razvoju srbskega impresionizma. Pripomnim naj še, da se je Grohar Petrovićevi hiši oddolžil za dolgo uživano gostoljubje s tem, da je naredil imeniten portret Nadeždinega očeta Mite.

Nesrečni zaznamovanci skušajo često svojo nakazno zunanjost omiliti z raznimi posebnostmi, s katerimi hočejo zbuditi v bližnjem krogu zanimanje ali celo občudovanje. Tako je Ažbè hrepenel po odlikovanjih. In res je leta 1900 prejel viteško stopnjo Franc-Jožefovega reda za kulturno delovanje izven meja avstro-ogrske monarhije, kar je dalo povod za razne komentarje in zasmehovanje s strani umetnjakarskih bohèmov v Schwabingu. Mirni Toni pa ni nič zameril, če so sedaj nekateri hudomušneži imenovali njegovo šolo »Ažbè-Ritterschule«. Odlikovanje je Ažbè dobil s posredovanjem dveh aristokratskih Madžarov, grofa Crenvilla in grofa J. Zichyja, katerih prvi je bil učenec Ažbetove šole, drugi pa je živel v Münchenu kot avstro-ogrski poslanik na bavarskem dvoru. Ker je imel grof Crenville zelo vplivne zveze pri avstrijski vladi, je hotel svojemu ljubemu mojstru preskrbeti profesuro na dunajski slikarski akademiji, toda s svojo akcijo ni uspel. V zahvalo za prejeto odlikovanje je Ažbè poklonil grofu Zichyju svoje najbolj dovršeno delo »Portret zamorke«,[4] katero je razstavil na prvi umetnostni razstavi v Ljubljani (1900) in na prvi razstavi v Beogradu (1904). Grof Zichy pa je sliko po avstrijskem prosvetnem ministrstvu poklonil ljubljanskemu deželnemu muzeju. Matej Sternen trdi, da je beograjska razstava prinesla Ažbetu odlikovanje z redom sv. Save II. stopnje, ali o tem mi ni mož nikdar niti črhnil, tudi ni nikdar nosil tega odlikovanja. Verjetno mu ga nikdar niso dostavili, sicer bi si ga mali ničemurnež gotovo obesil okoli vratu in pripel na desno stran fraka pripadajočo zvezdo tega ličnega reda. Še leta 1905 mi je Ažbè pogosto omenjal grofa Zichyja in njegovega prijatelja Karla Krumbacherja. Izgleda, da tedaj še ni bila pretrgana vez med to trojico. Grof Zichy se namreč ni zanimal samo za politiko in umetnost, ampak je zelo cenil tudi znanost, zlasti bizantologijo. Eden od

Sl. 272. Dr. Milutin Zarnik, Tipi iz Ažbetove šole

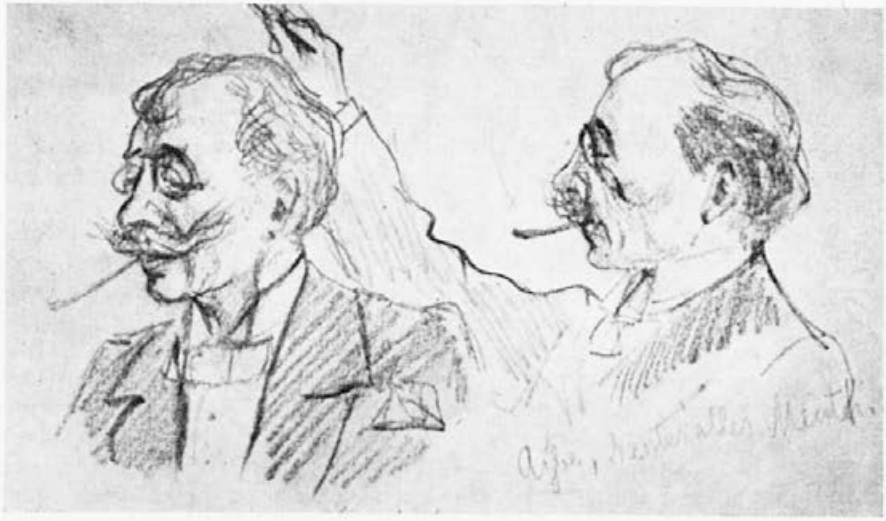
ustanoviteljev te vede je bil K. Krumbacher (1856—1909), začetnik in organizator seminarja za srednjeveški in novogrški jezik na univerzi v Münchenu. Splošno znano je njegovo impozantno delo »Geschichte der byzantinischen Literatur« (1891) ter periodično, še izhajajoče glasilo »Byzantinische Zeitschrift« (od 1892 dalje). V bavarski rezidenci sta štu-

dirala bizantologijo dva nadarjena Srba, Dragutin Anastasijević in Branko (oziroma Filaret) Granić, poznejša univerzitetna profesorja, ki sta včasih prišla v Ažbetovo družbo v krčmi »Simplicissimus«.

Za časa mojega bivanja v Münchenu se je tam ustavil tudi naš prosluli poet Oton Župančič, katerega sem peljal najprej v Ažbetovo šolo in potem na večerjo v »Simpl«, kjer sva prisedla k Ažbetovi mizi; pesnik in slikar sta se prisrčno razgovarjala o moderni umetnosti in münchenski literarni bohèmi. Ne vem več natanko, ali je Župančič prišel iz Pariza ali je bil na poti v Pariz. Ogledala sva si galerije slik in nočno življenje. V neki pivnici sva naletela na petčlansko tamburaško družino iz Like v narodnih nošah s crvenkapo na glavi. Ažbetu, ki je po svoji miselnosti postal že pravi Monakovčan, so obiski inteligentnih Slovencev vselej osvežili čustvo ljubezni do domovine.

Kakor smo že povedali, mu avstrijsko odlikovanje ni prineslo večjega spoštovanja v umetniških krogih, posebno ne pri bohèmi, ki je reagirala na pridobljeno »viteštvo« s posmehom in zafrkacijami. Najobčutljiveje je skušal osmešiti odlikovanca odlični slikar ter risar Eduard Thöny s karikaturo, ki je bila objavljena tudi pri nas.[5] Na njej je Ažbè predstavljen v zimski obleki s kožuhovinastim ovratnikom na plašču in kučmo na glavi, z brki navihanimi na »es ist erreicht«, na nosu jaha neizbežni ščipalnik, drža glave je mirna in resna z izrazom naivno ponosnega in častihlepnega »viteza«. Pravzaprav ni na obrazu skoraj nič karikiranega, to ni bilo niti potrebno, ker je umetnik-karikaturist svojo žrtev satirično pogodil z grbom namišljenega »viteza« Ažbeta: v stekleni posodi z ledeno vodo se hladi butiljka sekta, nad grbom lebdi plemiška krona s sedmimi rogljiči. Slikar F. Thöny je bil rojen na južnem Tirolskem (1866): njegova učitelja sta bila profesorja Löfftz (1845—1910) ter Franz Deffreger (1835—1924) po rodu Tirolec iz Pustentala. Od leta 1897 je bil Thöny sodelavec evropsko slovečega lista »Simplicissimus«, ki je duhovito smešil konvencionalne napake najvišjih družbenih krogov in bogatega meščanstva, s težnjo po zboljšanju socialnih in političnih razmer. Znane so Thönyjeve slike iz elegantnega sveta in njegovi robato-humoristični prikazi bavarskega kmeta. Ko sem gledal Thönyjevo karikaturo, sem si mislil: niso najslabši tisti sadovi, ki jih objedajo ose. Odličen Ažbetov prijatelj in občudovalec njegove šole je bil pokojni avstrijski podpolkovnik Hoffmann von Vestenhof, ki si je pridobil ugled med avstronemškimi slikarji. Leta in leta se je učil pri Ažbetu in, ko sem ga ob priliki vprašal, zakaj se še vedno uči, ko je že nad petdeset let star, mi je odgovoril, da je slikarstvo najtežja umetnost in da se je je treba do smrti vaditi in vztrajati, če se hoče doseči uspeh. Ni zadosti, da ima slika dobro obliko, poznati je treba tudi učinek barve, tehniko njih mešanja in uporabljanja, da ne govorimo o slikarskem komponiranju itd. Bil je to mož gentlemanskega obnašanja, umirjen v govoru in kretnjah. Takrat je ravno hrumela rusko japonska vojna, o kateri sva se kritično razgovarjala. Ker sem se pri tem zelo ostro zavzemal za Ruse in za Slovanstvo, bi bilo skoraj prišlo do dvoboja, če naju ne bi poravnal Ažbè. Kot zvest prijatelj se je von Hoffmann udeležil Ažbetovega pogreba (1905).

Ažbè mi je zaupal (sub rosa) nekaj o srbskem slikarju Risti Vukanoviću (1873—1918) in njegovi soprogi Beti, po rodu Bavarki iz Bamberga. Oba sta prišla leta 1890 kot učenca v Ažbetovo šolo in sta v njej ostala do leta 1898. Leta 1899 sta v Beogradu osnovala privatno »Umetniško šolo«, ki je bila pozneje podržavljena. Po Ažbetovi sodbi je bila Beta bolj nadarjena slikarica in bolj gibčnega duha kot njen kozavi mož. Slikala je kompozicije (žanr), portrete, krajine in akvarele. Bila je začetnica umetniške karikature pri Srbih. Kot članica umetniškega društva »Lada« se je udeležila večjega števila razstav v Jugoslaviji in v ino-



Sl. 273. Dr. Milutin Zarnik, A. Ažbè

zemstvu. Njena najboljša slika je »Zadušnice« v Beogradu v Narodni skupščini. Risto Vukanovića pa štejejo med prve srbske impresioniste. Najbolj znani sta njegovi sliki »Dahije« (Nar. muzej v Beogradu) in »Molitva« (muzej v Zagrebu). Ažbè je pripovedoval, da ga je nekega dne R. Vukanović nepričakovano obiskal in ga zaupno zaprosil, da bi mu popravil sliko, ki jo je rabil za umetniški konkurz, menda ob priliki podržavljenja njegove »umetniške šole«. Risto je dobro vedel, da je imela slika mnogo napak, posebno tehničnih, in da je bila daleč od popolnosti. Mojster Ažbè, ker ga je priroda ustvarila dobrega in prijaznega, ni odbil prošnje. Zaprl se je z Vukmanovićem v privatni atelje ter je popravljal ure in ure, tako da je bila slika dovršena in popolna. »Veš, kar znoj me je polival, tako sem brisal in zopet z barvami mazal po sliki, ali prijatelju in učencu moram pomagati na noge,« je rekel mojster Toni. Kaj je predstavljala ta slika, ne vem več točno, menda »Srbskega guslarja«.

Kot Ažbetov prijatel sem imel srečo, da sem bil z njim večkrat skupno povabljen na večerjo v hiše njegovih premožnih znancev in prijateljev iz Münchena. Tako sva nekega dne razkošno večerjala in pila renska vina v hiši A. Lydkeja, ki je bil sam slikar in obenem trgovec

z umetninami. Ker je mož nekaj časa živel med Slovenci, menda v Celju, smo se veliko pogovarjali o slovenskih prilikah, zlasti o štajerski deželi. Ker je bil gostitelj precej okužen od nemškega militarizma in je Slovence podcenjeval, sva si bila kmalu v laseh. Ko je prišel na vrsto še pogovor o rusko-japonski vojni, mi je rekel: »Le sanjajte o veličini Slovanstva tja do Tihega oceana.« Odgovoril sem mu: »Nam ni treba sanjati o impozantnosti Slovanstva, ker dejansko že imamo velikansko ozemlje od Adrije do Tihega oceana in ga smatramo za svojo domovino.«

Ažbè se ni vtikal v dnevno politiko in ni pripadal nobeni stranki, bil pa je liberalec, naprednjak, ali ne v socialno političnem smislu. Bil je svobodomislec v svetovnem naziranju. Vedno pa se je razveselil, če so slovanski narodi pokazali uspeh in napredek v umetnosti, znanosti ali politiki. Torej ni bil politični analfabet, kakor to večkrat srečujemo pri univerzitetnih profesorjih, ki poznajo samo svojo stroko, a o gibanju narodov in o umetnosti nimajo pojma. Kdor je ignorant v umetnosti, je duševni revež, pa naj bo še tako učen strokovnjak, ker razumevanje umetnosti nudi človeku več kot polovico najlepšega duševnega uživanja. To pripovedujem zato, ker so jugoslovanski dijaki večkrat prišli v »Simpel« na razgovor z mojstrom Ažbetom in pri njegovem omizju pretresali jugoslovanski problem. Srbi so imeli svoje društvo »Srbadijo«, Hrvati svojo »Hrvatsko«. Prvemu je predsedoval neki Stojanović, »stara bajta« z več kot dvajset semestri, drugemu pa je načeloval tehnik Z. Krček, čeden in veseljaški fant iz Slavonije. Vpliv moje politične brošure »Mazedonien und das türkische Problem« (1903), ki je pravzaprav potrdila jugoslovanski problem, se je že pojavljal med našo srednješolsko in akademsko mladino s tendenco, da se morajo jugoslovanska plemena in narodi pomiriti ter se pripraviti na postavitev lastne države. Nagovarjal sem člane obeh društev naj razpuste Srbadijo in Hrvatsko in ustanove »Ilirijo« kot skupno društvo za Srbe, Hrvate in Slovence. Res so dijaki pristali na ta predlog, ki je bil sprejet na skupnem zborovanju. Tudi mojster Ažbè se je udeležil tega zborovanja in je zaklical »nur auflösen beide Gesellschaften, nämlich«. Hrvati so res držali besedo in razpustili svoje društvo, medtem ko so se Srbi potuhnili in ostali pri starem partikularizmu. Dan pred mojim odhodom iz Münchena (v juniju 1905) sem dobil kot izvoljeni predsednik »Ilirije« od bavarske oblasti potrdilo društvenih štatutov. V Zagrebu pa me je nekdo zatožil zaradi tega koraka in tamošnji list »Srbobran« me je dobro okrcal, češ da »Srbi ne potrebujejo nikake Ilirije«. Zanimivo je pri tem omeniti, da je bilo ime Ilirija zoperno tudi srbijanskemu Bismarcku, Nikoli Pašiću (1845 do 1926). On in naš poslanik Milenko Vesnić sta mi zelo zamerila, da sem leta 1919 v Parizu izdal politično knjigo »Ave Illyria«.

Nekajkrat je razgovor nanesel tudi na slavnega slikarja in grafika Adolfa Menzla (1815—1905), znanega v slikarskem svetu Nemčije pod imenom »die kleine Exzellenz«. Vzpon tega izredno delovnega moža kaže v primeri z našim Ažbetom ravno obraten razvoj. Prvi je začel kot skromen litograf in risar, pa je napredoval iz leta v leto s svojimi kompozicijami v barvah tako, da je postal evropska znamenitost ter dosegel najvišje časti. Število njegovih del je ogromno, Ažbè pa je ustvaril nekaj

ob koncu študija na monakovski akademiji, po ustanovitvi svoje slikarske šole pa je prenehal ustvarjati, star šele 38 let. Nočno življenje v duhoviti bohêmski družbi mu je ohromilo voljo za umetniško naprezanje in delovanje. Da bi zmanjšal resničnost posmehov in opazk o svoji pritlikavi postavi, se je Ažbè rad pozival na »malo ekscelenco«, češ da sta oba majhna, a da sta odlična junaka na polju umetnosti. Ažbetov pogled je bil krotak, Menzlov pa prodoren, dà, skoraj krvniški, izraz železne

Sl. 274. Kathy Kobus

volje. Nekega dne je prišel A. Menzel v München in je odšel v prvovrstni hotel »Zu vier Jahrzeiten«; ob tej priliki se mu je predstavil naš Toni in bil zadovoljen, da je Menzel omenil, da pozna njegovo ime in sloves njegove šole. Škoda, da ni kdo napravil fotografskega posnetka sestanka teh dveh možičkov. Oba z velikima glavama, ali njuni buči nista bili votli, temveč sedež velikih možganov in močnega duševnega življenja. Ob medsebojnem opazovanju nista mogla drug drugemu očitati debele glave, kakor je to storila sova, rogajoč se senici, da je glavanka, saj imata obe ti dve ptici debeli glavi.

Pri vsej telesni pomanjkljivosti in življenjski neresnosti pa je Anton Ažbè užival ugled ne samo v umetniških krogih, temveč tudi v širših krogih občinstva. Zadnjikrat sva se z pobratinom Ažbetom videla dan pred mojim odhodom iz Münchena in sicer pri kosilu v umetnjakarski krčmi »Simplicissimus«, kjer mu je gospodinja Kathy Kobus pripravila dietno jedačo. Bolezen v grlu mu je razjedla glasilke in je užival samo

mehke jedi, največ vkuhano sadje. Glasu ni več imel, besede je samo še šepetaje izgovarjal. Kajenje in pitje vina je seveda opustil. Tolažil sem ga z lepimi besedami, želeč mu ozdravljenja. Za slovo sva si »fest« stisnila roke in se nisva več videla.

S tem končujem prvi del spominov in prehajam k Ažbetovi slikarski šoli v Münchenu.

II. Ažbetova slikarska šola

Nikakega pravega pomena ne bi imelo pisanje spominov na pisano življenje zanimivega bohèma Antona Ažbeta, če ne bi stal za tem bohèmom umetnik in znamenit učitelj slikanja in če ne bi bil ta učitelj tudi ustanovitelj lastne šole, sloveče daleč po svetu. V kratkih potezah so jo opisali in predstavili mojstrovi učenci, ki so postali imenitni slikarji: Emil Pacovský,[6] Rihard Jakopič[7] ter Matej Sternen.[8] Njih članke bomo dopolnili z našimi spomini.

Šola se je uradno v nemškem jeziku imenovala »Die Ažbe-Schule«. Ustanovljena je bila spomladi 1891 in je trajala še po mojstrovi smrti, najprej pod vodstvom Riharda Graefa, bivšega učenca istega zavoda.

Ko je mladi Ažbè zapustil Ljubljano in delavnico Janeza Wolfa (1884) še pred smrtjo tega svojega prvega učitelja, se je vpisal na dunajsko umetnostno akademijo, kjer se je učil pri profesorjih Griepenkerlu in Eisenmengerju. Ker mu ta dva učitelja nista bila posebno všeč, se je odpravil v München, kjer je umetniška dediščina po obeh kraljevskih mecenih, po Ludoviku I (1825—1848) in Ludoviku II (1846—1886) obrodila bogat sad. München je postal središče upodabljajoče umetnosti. Ažbè se je vežbal in izpopolnjeval na monakovski akademiji sedem let pri profesorjih Löfftzu, Haecklu in Müllerju. Po preteku dolgoletnega študija se je počutil sigurnega v slikarski tehniki in začel ustvarjati slike in jih razstavljati v Glaspalastu. Semtertja je dobil naročila od bogatih ljubiteljih slikarstva. Takrat sta obiskovala monakovsko akademijo Ivana Kobilca in Ferdo Vesel. Kmalu za tem je tja prišel Rihard Jakopič. Ti dnevi in te prilike so pomenili razpotje za Ažbetovo bodočnost, ali se bo podal na pot intenzivnega umetniškega delovanja in ustvarjaja, ali si pa bo izbral kak drug poklic. V prvem slučaju bi bil brez dvoma postal slaven slovenski slikar, verjetno imenitnejši kot njegovi učitelji na akademiji. Toda usoda mu je namenila drug poklic, postal je učitelj slikanja v lastni šoli, znani širom Evrope. Ni mu bilo sojeno doseči slavo Lenbacha, Stucka ali Zügla. Morda si je po dolgih letih učenja in stradanja zaželel miru in poštene meščanske udobnosti, ki mu jo je nudil zaslužek lastne slikarske šole. Kakor smo že povedali je imel mojster srečo s svojim podjetjem, ne samo z uspehi pri učencih, tudi z uspehi pri dohodkih. Zaslužil je toliko, da je lahko vzdrževal šolo, plačeval modele, se lepo oblačil, pošteno jedel in pil. Zahajanje na večerje v restavracijo »Dichtelei« in umetnjakarsko krčmo »Simplicissimus« ga je zapeljalo, da je raje tu sedel med duhovitimi prijatelji, kakor da bi ustvarjal v svojem ateljeju.

Ob mojem prihodu v München, oktobra 1904, mi je mojster razkazal prostore svoje šole, ki se je nahajala v Georgenstrasse v leseni zgradbi

Sl. 275. Posmrtnica Ažbetu in tovarišem iz Simplicissimusa

in ki je nekdaj pripadala ruskemu knezu Ščerbatovu. Le-ta jo je pri odhodu iz Monakovega prodal arhitektu Seidlerju. Kmalu zatem je bila oddana Ažbetu v najem. Zgradba je bila sestavljena iz gornjega in dolnjega dela, ki je bil spredaj, dočim je nadstropje stalo v ozadju. V nadstropju je imel kabinet njegov starejši učenec, ki je opravljal službo nekakega reditelja (»Obmann«). Mojster mi ga je predstavil v osebi

visokoraslega, mladega moža z imenom Rihard Graef. Karikiral je svojega učitelja v disputu s slikarjem Reachom. Na podiju so bili postavljeni razni modeli in okoli njih so risali ter slikali učenci obeh spolov. Bili so pripadniki raznih narodnosti. Najprej mi je predstavil slovenske, hrvatske in srbske učence z imeni: Matej Sternen, I. Vukelić, R. Krušnjak, Drakulić, Ivanić (ali Ivanović), Rudolf Jakhel, Levičnik. Od Nemcev sem obdržal v spominu samo ime von Hoffmann, od Ogrov ime grofice Somšič, od Romunov ime lepe Hansi Deciu, ki je bila po rodu iz Hanovra in poročena z imovitim romunskim vlastelinom Georgijem Deciu. Poznejši slikar Tratnik se je takrat vpisal na tamošnjo slikarsko akademijo. Že prej so obiskovali Ažbetovo šolo talentirani učenci, ki so pozneje postali pravi umetniki, pa tudi visoki aristokrati, kot na primer Friedrich Karl Hessenski, princa Ernest von Sachsen-Meiningen, dva ruska kneza Ščerbatova, knez Kudašev, kneginja Wrede, grof Firmian in grof Crenville. Zanimivo je vedeti, da je Igor Grabar, poznejši ravnatelj in konservator Tretjakove galerije v Moskvi, bil Ažbetov učenec in celo njegov asistent ter vodja kurza za tihožitje (okoli 1900). Istočasno se je tam učil tudi Aleksej Javlenski. Iz te lesene šole je izšlo tudi precej Čehov: Ludvik Kuba, E. Pacovský, Ferdo Velc in Pelikan. Tem se pridružujejo še učenci raznih narodnosti: Angleži, Nemci, Francozi, Amerikanci, Švedi, Poljaki, Nizozemci in Madžari. V tem članku prinašamo tudi risbe Milutina Zarnika iz Ljubljane, ki se je tudi učil risanja pri Ažbetu.

Pri odhodu iz šole sem videl na poti, ki je vodila med vrtovi in drevjem k šolskemu poslopju, večje število mladih gospodov in oficirjev, ki so čakali svoje prijateljice, Ažbetove učenke. Na lastne oči sem videl, kako je mlad gardni poročnik prišel v paradni uniformi kakor pav, da bi ugajal lepotici in vrgel iz sedla svojega konkurenta. Učencem so sledili modeli in kot zadnji je zapustil učilnico reditelj (Obmann). Ko sem tretjič obiskal šolo, me je prijatelj Ažbè povabil, naj prisostvujem korekturam in metodi njegovega pouka v risanju in slikanju. Vsakemu učencu je zabičal, da mora risati modele po principu kroglje (Kugelprinzip) in polagati barve po načinu kristalizacije barv. Preden s tem nadaljujem, naj podam sliko vrveža in učenja v šoli, kakor je to videl sloveči nemški romancier Leonhard Frank v svojem autobiografskem romanu »Links wo das Herz ist« (Levo poleg srca). Ker se je ta Nemec iz Würzburga ob Majni učil slikanja pri našem Ažbetu,[9] je imel priliko dodobra spoznati učiteljevo dejanje in nehanje. V prevodu Mile Klopčiča se glasi opis Ažbetove šole, eno leto pred mojstrovo smrtjo, takole: Slikarska šola je bila na Georgenstrasse v leseni hišici, ki je stala v vrtu. Spodaj je bil atelje, iz katerega so vodile kurjim gredam podobne stopnice navzgor do lesene galerije, s katere je bil dohod do majhne kamere, v kateri je stanoval lastnik šole, gospod Ažbe. Ležal je oblečen na postelji v globokem alkoholičnem stanju. Steklenica s konjakom je stala poleg njega. Njegova šola je bila slavna, veljal je za genialnega učitelja. Bolj nadarjeni mladi ljudje so zapuščali akademijo, da bi študirali pod njegovim vodstvom. Iz vseh evropskih dežel so prihajali učenci umetnosti k njemu. Nič ni vprašal, ali učenec lahko plača in tudi nikdar

ni vedel, kdo je šolnino plačal in kdo ne. Dokler je bil v predalu njegove nočne omarice denar za modele in konjak, je bilo knjigovodstvo v redu. Mnogi so čakali, da se izprazni kakšen kvadratni meter njegove slikarske šole, ki je bila prepolna: »Kdor prvi pride, prvi slika,« je bila njegova stalna šala, ki je bila zelo všeč njemu in učencem, ki niso mogli plačati. Delavno tišino je pretrgalo škripanje. Ažbè je stal zgoraj na leseni galeriji v svojem s kožuhovino podloženem črnem plašču s kožuhovinastim ovratnikom. Črno, četrt metra visoko kučmo je imel potisnjeno globoko na čelo. Privzdignil je spodaj plašč, ki mu je segal do gležnjev, stopal stopnico za stopnico navzdol zelo počasi, do prvega učenca, s svojimi nogami na »X« in podrsavajoč, kakor otrok, ki se uči kotalkanja. Začela se je ura korigiranja, zaradi katere je on s svojo šolo vred slovel. Spustil je prečko na stojalu za 40 cm nižje, v višino svojih oči — bil je majhen kakor desetleten fantič. Učenci so stali okrog njega in pazljivo gledali, kako je Ažbè akt, ki je visel v zraku, z nekaj potezami postavil na noge, v pravilni razdelitvi teže telesa. »So, nämlich!« (tako, namreč) je rekel in stopil počasi k sosednjemu stojalu. Ta učenec je ves teden pacal študijo akta, ki je bila le za dlan visoka. Ažbè jo je z ogljem prečrtal počasi od leve rame povprek navzdol do desne noge in rekel: »nobenih kosti, nobenih mišic, nobene anatomije, nämlich.« Potegnil je debelo korekturo okoli skrbno retuširane fotografije in pod pogledi njegovih gledalcev se je pokazal akt modela, ki je stal na podiju. Ažbè je bil kirurg, operiral je svoje učence s tem, da je operiral njih dela. Marsikdo je pod njegovim nožem umrl in zapustil šolo. Nadarjeni pa so se naučili, kar se lahko naučiš od svojega učitelja. Naslednji črnolas mladenič z debelim nosom in upadlimi, kot kutina rumenimi lici je bil tako zatopljen v svoje delo, da se je ozrl kvišku šele, ko ga je Ažbè potrepljal po ramenu. Ta učenec ni narisal moškega akta, pač pa ženski život, samo tisti del nad popkom in stegni, v trikratni naravni velikosti. Ažbè, ki je bil zaradi debelega kožuhovinastega plašča skoraj tako širok kakor visok in je kljub visoki kučmi segal učencem le do prsi, se je zasmejal s temnim alkoholičnim glasom in dejal: »Dobro, nämlich. A nikar ne hodite k zdravniku za norce, pač pa h kakšnemu dekletu, nämlich!«

Da, točno tako se je obnašal in tako je učil Ažbè v svoji šoli tudi za časa mojega bivanja v Münchnu. Leonhard Frank je opisal in predstavil učiteljevo življenje in delovanje nazorno in zanimivo, kakor to zmore le pravi pisatelj-umetnik. Vse lepo, ali zanikati moramo trditev L. Franka, da je prišel v Ažbetovo šolo v poletju 1905, ker je že v juniju istega leta Ažbè toliko oslabel, da je komaj hodil in zaradi bolečine v grlu samo šepetaje govoril. Ker ga je L. Frank predstavil le v kožuhu in kučmi, se to more nanašati v skrajnem slučaju le na zimo leta 1904/1905. Tudi ne odgovarja resnici, da je Ažbè stanoval v mali kamri na galeriji svoje šole in si točil iz steklenice konjak pred očmi svojih učencev. Če se ni zadržal v »Simplu«, je spal in stanoval samo v svojem privatnem ateljeju v Georgenstrasse. V šoli je Ažbè poznal samo resno tovarištvo, zavedajoč se odgovornega in resnega poklica učitelja umetnosti.

Rekli smo, da se je Ažbè posluževal pri učenju v svoji šoli dveh glavnih principov, namreč »Kugelprinzipa« in principa »kristalizacije barv«, kar naj nam raztolmačita njegova učenca Pacovský in M. Sternen. Prvi se izraža takole o Kungelprinzipu: »Vsaka stvar v prostoru, ki se plastično uveljavlja, se da izvajati iz krogle. Vse plastično je oblo in je podrejeno zakonom plastičnega upodabljanja idealnega oblega predmeta — krogle. Zato so se morali učenci najprej naučiti slikati kroglo. Potem je učenec lahko naslikal glavo, akt, drevo, lonec, draperijo ali pa tudi oglat predmet. Slikanje po principu kristalizacije barv je bilo v nasprotju z dotedanjo akademsko maniro, ki je mešala barve s križanjem čistih barv, ker ostane v tem primeru barva tudi na platnu lepa in vibrira dalje kot je prej vibrirala na paleti. Na münchenski slikarski akademiji sta uvedla ta princip slikanja H. Zügel in R. Herterich. »Razumljivo je,« pravi M. Sternen, »da je imel Ažbè svoje vzore med onimi starimi slikarji, ki so imeli smisel za barvno pojmovanje.« V Ažbetovi šoli so visele reprodukcije del Velasqueza, Goye, Tintoretta. E. Pacovský pripoveduje, da so Ažbetovi učenci zares naslikali ono, kar je učitelj hotel doseči. Kaj bo dosegel ta ali oni s pridobljenim slikarskim znanjem, za to se ni brigal. To je bila stvar vsakega posameznika.

Če pomislimo, kako suvereno je naš Ažbè poznal tedanjo moderno slikarsko tehniko, kako mu je šlo od rok slikarsko komponiranje in kako je bil vsestransko globok in nadarjen, nas prevzame čuvstvo obžalovanja, da je nehal ustvarjati, ko je dosegel vrhunec znanja in ga je boginja umetnosti pričakovala, kakor nevesta svojega ženina. Glavni del krivde pri tem tragičnem preokretu nosi prevelika navezanost našega Ažbeta na umetnjakarsko krčmo »Simplicissimus« in njegovo demonsko lastnico Kathy Kobus.

III. Umetnjakarska krčma »Simplicissimus« in njena lastnica Kathy Kobus

Wo wird die deutsche Kunst gemacht,
dass nur die Lappen fliegen?
Wo sitzt auf jedem Stuhl bei Nacht
ein Schwabinger Geniechen?
Wo wird bewiesen, klar und gross,
dass Goethe ein Rhinozeros?
Ich weiss es, und drum gröhl'ich los:
Es gibt auf dem ganzen Globus
nur eine Kathy Kobus.

»Das Lied von der Kathy Kobus«
(iz münchenske »Jugend«)

Es ist eine ganze Welt für sich, dieser Simpl, und es ist kein Wunder, dass von überall Menschen herkommen, um ihn anzuschauen, und dass sich Künstler und Künstlerinnen jeder Art dort hingezogen fühlen.

Hans Bötticher

Anton Ažbè je bil toliko povezan z ustanovitvijo krčme »Simplicissimus« in življenjem v njej, da so ob mojstrovi smrti časopisi omenjali Kathy Kobus, in ko je ta po dolgem presledku 24 let umrla (1929), so se münchenski časopisi spomnili tudi Ažbetovega imena. Nekateri so celo govorili, da so urno s pepelom umrle Kathy Kobus položili v Ažbetov grob, ali o tem nisem mogel izvedeti nič zanesljivega. Od kod in od kdaj datira mojstrovo znanstvo s Katico iz »Simpla«, o tem mi mož ni hotel nikdar ničesar povedati, čeprav sem ga včasih vprašal. Da pa je bilo poznanstvo čvrsto in da je imel Ažbè pri ustanovitvi Simplicissima važno

Sl. 276. Posebna soba v Simplicissimusu

udeležbo, dokazuje jubilejna knjiga — menda ob dvajsetletnici obstoja, ki jo je izdal hišni pesnik (Hausdichter) Hans Bötticher[1] leta 1911. V tem malem albumu stoji na prvem mestu fotografija Antona Ažbeta (Acbé) čez celo stran, kar naj bi pomenilo, da je delo posvečeno v prvi vrsti spominu našega slikarja. Na drugi strani istega lista pa so navedeni v posvetilu razni umetniki: romanopisci, dramatiki, pesniki, slikarji, risarji, velik krog prijateljev, ki je pomagal Kathy Kobus ustanoviti in vzdrževati krčmo »Simplicissimus«. Na vrhu posvetila stoji natiskano z velikimi črkami ANTON ACBÉ, niže pa so našteti člani tega prijateljskega kroga, ki se je shajal v omenjenem lokalu pri večerji, zlasti pa pri kroku do zgodnjih jutranjih ur: Max Halbe, Ludvig Scharf, Frank Wedekind, Hannes Ruch, grof H. Kayserling itd. Potem sledi omizje »enajstih rabljev« (Die elf Scharfrichter) in risarji lista »Simplicissimus«, ki so vsi podpirali gostilničarko kot krepki pivci (tat- und trunkkräftig). Pri tem omenja posvetilo prosvetljeno omizje (illustre Tafelrunde) tudi umrlih članov: A. Rolfa, Wilkea, A. Langena, A. Ažbeta in Reznička, sli-

karja elegantnega damskega sveta. V tej knjigi sta Kathy Kobus in pesnik Bötticher določila kraljevsko mesto našemu rojaku Ažbetu, ki je bil do svoje smrti osrednja osebnost umetnjakarske bohème v Münchenu. Kljub vsemu svojemu bohemstvu pa je ta možic zbujal vsesplošno spoštovanje kot lastnik največje slikarske šole v bavarski prestolnici, kot izvrsten učitelj in kot velikodušen in nesebičen človek (grossherziger und uneigennütziger Mensch), kakor piše avtor spominske knjige. Javno mnenje je tako povezovalo Ažbeta, njegovo šolo in njegove prijatelje s »Simplom«, kot so kratko imenovali omenjeno umetnjakarsko krčmo, da si ne moremo misliti enega brez drugega. Vsak inteligentnejši turist je obiskal ta znameniti lokal bavarske rezidence, da bi videl nositelje nove umetnosti in novega demokratskega življenja. V »Simplu« so se počutili vsi enake in enakovredne, ko so uživaje lepoto aristokrati pozabili na svoje grbe in gradove, bogati inteligentni meščani na svoje palače ter polne blagajne. Prijateljsko so se približali umetnikom, razvezali svoje mošnje v prid umetnikom, nositeljem duševne pomladitve.

Vprašujemo se, zakaj je postal »Simpel« privlačna točka za inteligentni ponočnjaški svet in kako je bila urejena ta umetnjakarska krčma, v kateri je imel svoj prestol Anton Ažbè, kralj tamošnje boheme?

Umetnjakarska krčma »Simplicissimus« se je oficialno imenovala v nemškem jeziku »Künstler-Kneipe Simplicissimus« in je ležala v mestnem predelu Schwabing, Türkenstrasse 57; njena lastnica je bila Kathy Kobus (1855—1929). Münchenska mestna četrt Schwabing pa leži na severovzhodnem oglu mesta, nekako od Karl-Theodorstrasse na severu, do Schleissheimstrasse na zahodu, do Schwabigerbacha ter Kaulbachplatza na vzhodu. Južno od Schwabinga se vrstijo znamenita javna poslopja umetnosti in znanosti, kakor univerza, akademija upodabljajoče umetnosti itd. V severnojužni smeri seka to umetniško četrt Belgraderstrasse, kjer je avtor tega spisa leta 1904 stanoval in od koder je imel kratko pot do Ažbetove šole in do »Simpla« ali do Maximiliankellerja. V tem mestnem predelu je stanoval in se kretal naš Ažbè, v glavnem seveda po Georgenstrasse, Elisabethstrasse in Türkenstrasse. Redkokdaj je zapustil to mravljišče umetnikov, zlasti študentov upodabljajoče umetnosti. Schwabingu je ostal zvest do svoje smrti.

Poslopje hiše št. 57 v Türkenstrasse je bolj skromno in ne nudi nič posebnega niti v pogledu arhitekture niti v pogledu prostora. Nad glavnim vhodom je bila pritrjena svetilka, ki je metala na ulico rdečo luč, klicaje pasantom: »Pridi noter, prezgodaj je še za spanje!« Tu je bila umetnjakarska krčma »Simplicissimus«, kratko »Simpel« imenovana. Čez dan je bil lokal bolj mrtev in od študentov obiskan, ki so bolj malo potrošili za kosilo, in še to največkrat »na vero«.

Čez dan se je dalo najbolj razgledati po gostilniških prostorih, zlasti opazovati stene, na katerih so visele mnoge slike. V prvi sobi, kjer je bila pijača in jedača nekoliko cenejša, so visele mnoge slike. Tu so viseli prvenci slikarjev, ki so se borili za življenjski obstanek, pa so svoje prve umetniške produkte prodali ali zastavili gospodični Kobus. Na znotraj se je prostor zožil in prešel v nekak širši hodnik, ki je vodil v večjo notranjo sobo, ki je imela lepše pohištvo, podium za klavir, pevce in

igralce. Na stenah so viseli portreti in karikature znanih umetnikov, slikarjev in literatov. Tu so bile razvrščene oljnate slike, akvareli, risbe, radiranke, ki so jih ustvarili Uhde, O. Seidel, Kaulbach, Segantini, Rezniček, Harburger, Vautier, Weissgerber, Futterer, Ažbè itd. Nasproti klavirju je imel svoj stol in stalno mizo naš Ažbè; nad njo je visel njegov avtoportret iz njegove zgodnje monakovske dobe. Bil je naslikan v dveh tonih, kakor je delal von Lenbach po mišljenju M. Sternena v prvih letih.

V času večerje in pozneje je bila notranja soba razsvetljena z magično rdečo lučjo v pričakovanju gostov. Pri klavirju je sedel hišni pianist (Hauspianist) Klieber (čez dan uradnik kemične tovarne). Mlade lepe natakarice so stale v pripravljenosti, da postrežejo gostom. Počasi so začeli prihajati tudi drugi najeti umetniki v posvečeno notranjost »Simpla«: hišni pesnik Hans Böttticher, temperamentna in graciozna odrska diva Mary Irber, Anny Durini s kitaro, s katero je spremljala svoje »Schnadahüpfl« in še mnogo drugih pevcev, igralk, pesnikov, ki so nastopili šele po večerji, seveda v glavnem naročeni in honorirani od gospodične Kathy. Ker je Ažbè navadno tukaj večerjal, je spadal med prve večerne goste in ker se je rad zasedel, je bil običajno tudi poslednji gost. Ko je dospel do svoje mize, so prihitele natakarice in Kathy, če je bila v lokalu, in so ga vse spoštljivo pozdravile, mu pomagale sleci plašč in ga spravile s klobukom vred v garderobo. Naš »gospod profesor«, kakor ga je ženska služinčad titulirala, se je vsedel na stol pod svojim avtoportretom in povečerjal kaj malega, kar pa je moralo biti dobro pripravljeno. Potem si je prižgal avstrijsko viržinko, ki mu je neprestano ugašala med meditiranjem o barvah njegovih bodočih slik, pa jo je ponovno in ponovno prižgal. Navadno si je naročil belega terlanca iz južne Tirolske, ali pa rdečega veltlinca iz iste dežele. Ko je tako zadovoljil svojim fiziološkim potrebam, je začel zadovoljno opazovati bližnjo okolico in odzdravljati številnim prijaznim pozdravom prišlecev. Tukaj na svojem prestolu, kakor sem imenoval njegov stol, je izgledal impozanten in marcijaličen, čisto drugačen, kot če je hodil. Nihče ne bi bil mislil, da je to oni mali možic »Toni« — Anton Ažbè —. V čem tiči skrivnost te morfološke metamorfoze, sem se vprašal? Nalašč sem prišel podnevi v gostilno, ko »prestol« še ni bil zaseden in sem videl, da je bil čisto drugače grajen in izoblikovan kot drugi stoli. Ker nisem verjel kakim čarovnijam in magični moči, sem takoj pomislil, da je tu imela prste vmes prebrisana gospodinja. Kathy je namreč postavila stol na nekoliko višjo podlogo in ga je dala tako narediti, da je skoraj pritlikavi mojster izgledal v sedečem položaju tako velik kot normalno visoki možje. Zato se je kolikor mogoče vzdrževal hoje na stranišče, samo da ga ne bi gostje videli v pristni izdaji. Za Ažbetovo rezervirano mizo, se ni smel nihče vsesti, razen njegovih dobrih znancev, ki pa so lahko s seboj pripeljali kakega novinca in mu ga predstavili. Gostje so Ažbeta od vseh strani pozdravljali kot »prosit Herr Professor!« V obraz ga ni nihče tituliral »Professor Nämlich«, kakor nekateri trdijo, pač pa se je o njem tako govorilo v tretji osebi.

Ko je mojster popil prve čaše terlanca in bil že truden od meditiranja o barvanih efektih na njegovih bodočih slikah, je vzkliknil: »Jutri

pa začnem, veš ...« Njegove lepe, plave oči so se široko odprle, pa je zaklical pianistu Klieberju pri nasproti stoječem klavirju: »Herr Klieber! Bitte ‚Der Bauer und der Dichter' ali pa ‚Zu Rotenburg an der Tauber, nämlich ...'.« To sta bili namreč dve melodiji, ki sta bili všeč našemu Toniju.

Čimbolj je mineval čas med večerjo in polnočjo (ali tudi jutranjo tretjo uro), tembolj so se polnili gostilniški prostori. Često je postala situacija tako kritična, da bi se morali mnogi gosti vrniti. Ali prebrisana in navihana Kathy je vedno našla pot iz zagate. Iznašla je pravo umetnost zbližati in zbiti goste okoli že zasedenih miz, držeč se principa, nikdar ni žakelj tako poln, da ne bi sprejel še enega zrna. Hišni pesnik H. Bötticher je imenoval to spretnost: »Kathys Verpackungstalent«. To pa je prav prišlo mladim gospodom in damam, željnim medsebojnega poznanstva, ljubezni in uživanja. Ta eksperiment je Kathy ponovila tudi dvakrat ali trikrat v eni noči. Če se ji je gostilna dovolj napolnila, je nastopala Kathy v vlogi menagerja in reditelja, pristopila je k vsaki mizi posebej, mnogim podala roko, nekaterim znancem samo pomežiknila s svojimi jasnimi očmi, ki pa so se znale v kritičnih momentih jezno zabliskati. Da, to je Kathy Kobus, duša »Simplicissima«, strumna in impozantna ženska iz Traunsteina, s pikantnim nadihom črnih brčic, kar daje mehkim potezam obraza neko čvrstočo in ponos. Ko je bil končan honneurs za goste, je stopila na oder in spregovorila glasno v gornjebavarskem dialektu: »Bodite no tiho!« (Seids amoal staad!) in deklamirala »Das Kannonische«, »Die Blutegeln« in druge pesmi v kmečki govorici, pri tem pa je vpletala kratke nagovore in vzklike gostom in personalu, kakor: »Geh, so seids doch staad!« ali »Sakradi, wer schmeisst mir denn da hint'n wieder alle Glaseln z'samm!« Dobro razpoloženje občinstva je prišlo v svoj tok in zabava je po pozdravu gospodinje rastla. Po vrsti nastopajo razni umetniki in humoristi, bodisi kot prostovoljci bodisi kot plačanci. Počasi stopa na podij nadarjen violinist. Dunajčan, po rodu najbrže Slovak, ki pozdravljajoč znance galantno poljubi roko nekim damam. Fino položi lok na strune, katere je umetnik izrezal iz lasnih črev, kakor je v šali omenil Erih Mühsam. Akordi kompozicije »Ave Maria« in barkarole iz Hoffmann's Erzählungen se razlegajo po prostorih »Simpla«. Med ploskanjem povabijo godca k neki mizi, kjer zadostijo njegovi želji po šampanjcu. Ažbè, ki je postal dobre volje, si prižgal novo viržinko in naročil novo steklenico terlanca, pa zopet zakliče pianistu Klieberju: »Zu Rotenburg an der Tauber, nämlich«. Hitro pristopi solopevka in zapoje ob spremljavi klavirja priljubljeno pesem. Ker je ta melodija na Bavarskem obče znana, pojo v koru tudi gostje in celo Ažbè nekaj tiho mrmra v svoje velike brke. Že je minila polnoč, a Ažbè ni zapustil svojega prestola, niti za toliko časa, da bi šel ven zaradi fizioloških potreb, ne, on mirno sedi med pogostim prižiganjem svoje viržinke. Še vedno prihajajo novi gosti in družba se vedno bolj zbližuje, zaradi zgnetenosti veselo razpoložena, le k Ažbetovi mizi Kathy ne pošlje nikogar. Mojster se nahaja v situaciji splendid isolation. Če pa je prišel kak priznan umetnik ali prijatelj, mu je brez besede ponudil mizo in družbo. Take osebe so bile n. pr. Lydke, slikar

von Hoffmann, grof Kaiserling, grofica Somšič, M. Sternen, Hansi Deciu, operna pevka Hedwiga Geiger, Wally Ach,[11] baron von Osten-Sachen in nekateri jugoslovanski dijaki. S takimi člani svojega omizja se je znal mojster lepo razgovarjati ter razdreti marsikatero šalo.

Zanimivi so bili večeri, na katerih so se običajno zbrali dobavitelji »Simplicissima«, posebno vinski trgovci na debelo, ki so prišli v družbi

Sl. 277. A. Ažbè s študenti pri hišnem balu v Simplicissimusu

svojih žena in odraslih hčera, v sijajnih večernih oblekah, z namenom, da bodo čimbolj postreženi in da bodo pustili čimveč denarja. Ob taki priliki ni imela samo Kathy bogat skupiček, ampak so bili večkrat deležni opulentne večerje tudi mladi kulturniki. Tu se je pilo, pelo, plesalo, da je v lokalu šumelo, kakor v panju.

Ko je bilo že dosti goslanja, je nastopil za spremembo plesalec Maks Pollinger s partnerico Bobby Weiss s svojim »Cakewalk« in »Matchiche«.

Nato prime Pollinger gospodinjo Kathy okoli pasu in jo zavrti plešoč alpski Schuhplattler in Dreher. Sledi hrumeč aplavz »bravo« in vse občuduje »hudičevo žensko«, ki se na vse spozna.

Popolnočne ure tečejo v »Simplicissimu« in na podij stopi Kathy s krepkim »Silentium für Ludwig Scharf.« Vse utihne in s spoštovanjem poslušajo gosti bradatega in kosmatega lirskega pesnika, ko deklamira svojo pesem »Proleta sum« ter »Das tote Kind«. Po časti zavzema lirik L. Scharf drugo mesto v etablisementu »Simplicissima«. Kakor nad Ažbetom, tako visi tudi nad njegovim sedežem njegov portret in izpod portreta plakat (Simpelplakat): rdeč buldog na rumenem polju, ki poskuša odpreti šampanjsko butiljko. Sicer pa pravi hudomušno hišni poet, da ta žival nikakor ne misli odpreti steklenice, ker se boji vode (je wasserscheu). Okoli lirika Scharfa in njegove duhovite soproge so se zbirali številni stalni gostje, največ umetniki. Med skupaj zgnetenimi mizami, se je neprestano plazila, kakor belouška večno mlada cvetličarka (Blumenmädchen) s prekrasnimi rožami in nageljni v košarici, kar je samo povečalo barvno pestrost lokala in družbe.

Mojster Ažbè še vedno sedi na svojem mestu in s pepelom na ugasli viržinki še vedno meditira o kristalizaciji barv na njegovih bodočih slikah: »Jutri res začnem, hu-hu-hu ...« Neprijetno ga iznenadi prihod nekega gospoda s šaljivim pogledom in s satiro na ustih. »Dober večer plemeniti vitez Ažbè!« »Futterer du bist a Vieh, nämlich!« mu odgovori naš Toni. Futterer je bil namreč znan monakovski slikar in risar, ki je rad zafrkoval našega mojstra in smešil njegovo odlikovanje, kar pa je bolj pomenilo nevljudnost, kakor šalo.

Na podij pod krasnim rokoko-ogledalom je stopil imeniten pevec Heinz Lebrun, ki je pel s polnim tenorjem, potem pa se je obrnil k dami v obleki kričeče barve in jo nagovoril z originalnim začetkom: »Mary, du bist eine Gans!« Ta sirota, ki je bila slaba pevka in slaba slikarica (Malweib) ni pokazala užaljenosti, ker Mary je bilo v nasprotju s svojo zunanjostjo srčno dobro dekle.

»Veš, prijatelj Niko, tukaj nastopajoči domači umetniki, zlasti plesalci in plesalke niso slabi, ali vendar se lahko skrijejo pred Isadoro Duncan, ki je pred nedolgim časom tukaj nastopila in je sedela tudi pri moji mizi,« je pripomnil Ažbè. Trdil mi je, da ni še nikoli videl tako visoko umetniškega plesa »Weisst sie war eine Mordstänzerin«. Isadora Duncan (1878—1927) je bila ameriška umetniška plesalka, ki je leta 1899 prišla v Evropo na umetniško potovanje, boreč se proti baletu in za reformo umetniškega plesa v smislu grškega antičnega plesa v koru. Gibi njenih plesov so bili naravni in neizumetničeni stremeč za klasično ritmično in harmonično jasnostjo. Plesala je po glasbenih kompozicijah Beethovena, Schuberta in Čajkovskega. Isadoro je nekako posnemala prekrasno raščena Cleo de Merode, ljubica belgijskega kralja Leopolda II. (1835—1909), mecena umetnosti in znanosti. Njen ples sem imel priliko občudovati pri njenem nastopu v dunajskem Volkstheatru v času študija na dunajski univerzi.

V nočnem času je tu in tam obiskal »Simpel«, ki je izgledal kakor razsvetljen in cvetoč park, tudi hudomušni poganski demon Pan in je

udaril zdaj po eni zdaj po drugi mizi s svojo kosmato nogo, da bi razjezil srečno in vzradoščeno gospodinjo. Nekega večera je prišel v Kathyno gostilno elegantno oblečen gospod, po rodu Rus, lepo je povečerjal in se v družbi zabaval. Ko mu je natakarica podala račun in je gost hotel plačati, ni našel denarnice v svojem suknjiču, pa je vljudno zaprosil, da naj odgode poravnavo računa do drugega dne, ker je v stanovanju pozabil listnico z denarjem. Natakarica je kritični položaj razložila gospodinji in Kathy je priletela, rdeča od jeze, in glasno, gospodo-

Sl. 278. Eduard Thöny, Karikatura A. Ažbeta

valno stresla na gosta: »Plačajte račun!« Ruski gospod ji je v slabi nemščini zatrjeval, da bo jutri zagotovo prinesel denar, nakar ga je ona ozmerjala: »Sie Hochstapler, sie Schuft elendiger!« Razžaljeni gost pa ji je primazal tako močno klofuto, da je Kathy odletela lasulja z glave in se je v hipu pokazala njena po temenu obrita buča. Ženska zmešana, nehote privzdigne krilo in si z njim pokrije glavo, pri čemer pa je razgalila noge in doljni del telesa. In eden od Srbov pri Ažbetovi mizi je zavpil: »Pašičeva brada!« »Da, ali iz njegovih mlajših let,« je pripomnil drugi Srb. Ažbè pa je sam sebi dejal: »Neumna goska je ta Kathy. Naj le grize ta žaltavi kvargelj, ki si ga je sama pripravila.« Užaljena zaradi krohotanja se je Kathy hitro umaknila v svoj kabinet v ozadju in se nekaj dni ni pokazala v lokalu. Toda ta komični intermezzo je bil kmalu pozabljen in veselo življenje v »Simplu« je šlo svojo začrtano pot.

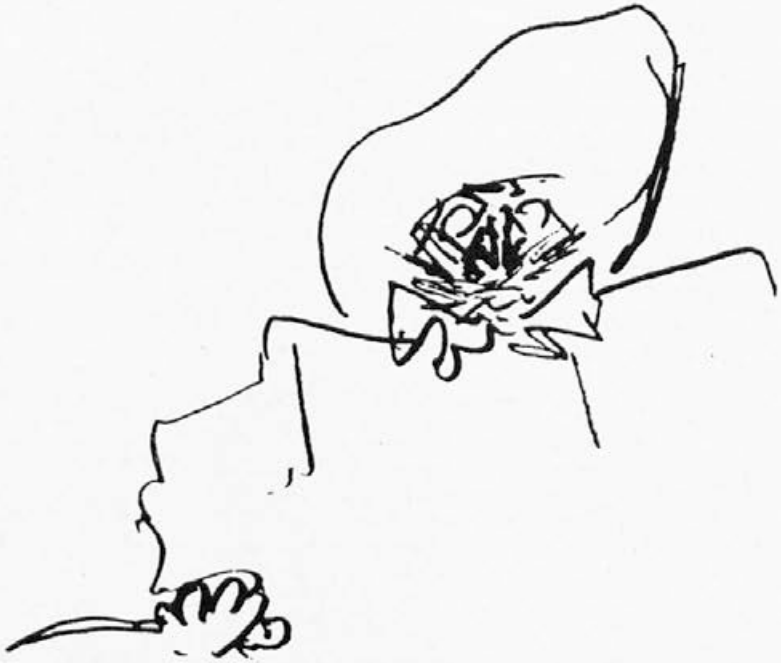
Primerjajmo malo München in Dunaj, življenje in karakter Dunajčanov; kakor mi je leta 1916 zatrjeval v Chikagu tamošnji ruski generalni konzul, je bil zanj Dunaj, zaradi vljudnega in ljubeznivega značaja

meščanov, najljubša in splošno najbolj zaželena rezidenca na svetu. Na Dunaju se je tujec lahko hitro udomačil med ljudstvom, ki je rado pelo in muziciralo, ki se je rado veselilo in pri vsem tem ostalo delavno. Nekaj sorodnega in podobnega je nudilo münchensko meščanstvo, saj se je razvilo iz istega plemena Bavarcev kakor dunajsko, samo, da je zgodovina germanskemu bakru primešala močno dozo mehkega češkega srebra, ki je dalo etnološkemu amalgamu lepši zvok. Treba je tudi upoštevati, da je bil Dunaj milijonsko in obenem cesarsko mesto, ki je tako nudilo meščanu več ugodnosti, da razvije svoj okus do najvišje finoče. Z malo denarja se je znala Dunajčanka čedno in šikovno obleči, znala je biti ljubka v obnašanju in okretna pri plesu. Dunaj in München sta v Ažbetovem času dihala življenjsko ozračje tako imenovane »Die süsse Mädelzeit«, to je obdobje, ki nam ga je v svojih spisih ohranil dunajski dramatik in novelist Artur Schnitzler (1862—1931), ki naj bi bil po mnenju nekaterih literarnih kritikov neke vrste dunajski A. Čehov. A. Schnitzler je znal odlično opisati duševne procese in ustvarjati tipe dunajskega človeka, kar je ustrezalo tudi marsikateremu problemu in potezi časa na prelomu 19. v 20. stoletje. (Der Schleier der Beatrice, Leutenant Gustl 1901, Casanovas Heimkehr 1918.) Umetniki in tujci so prinesli v München samosvoj čar občevanja z ljudmi, v prvi vrsti s svojim demokratičnim in prirodnim gledanjem na svet. Prinesli so v južno Nemčijo neko večno pomladansko navdihnjenje — *ver sacrum* —, ki se je manifestiralo v dostojni umetniški bohèmi. To je izviralo iz časov največjega nemškega pokrovitelja umetnosti, kralja Ludvika I. (1825—1848), ki je sam bil umetnik in je imel za ljubico lepo plesalko Lolo Montez. V času Ažbetovega bivanja v Münchenu je bilo tamošnje umetniško življenje in delovanje na vrhuncu svojega razvoja. Kakor so za mojega bivanja trdili, je tedaj živelo okoli 60.000 umetnikov in tujcev v rezidenci ob reki Isari, največ v prvih zimskih mesecih, ko se je sem preselilo iz puste severne Nemčije okoli 20.000 aristokratov in bogatašev. V Münchenu je namreč trajal karneval skoraj tri mesece, od Novega leta pa do pustnega večera. Meščani so se počutili v vsakem pogledu sproščeni, pozabili so nekoliko na resnost in trdoto dela, izbili so si po možnosti skrbi iz glave, privoščili so si izvrstno pivo posedajoč ob godbi v gostilnah in pivnicah. Mladina se je začela maskirati in noreti že na večer Novega leta, umetniki, zlasti slikarji, pa so posedali ob čaši vina, v najrazličnejših kostumih, etnografskih in historičnih, kakor je slučaj nanesel.

Svojevrstno mesto v »Simplu« in v umetnosti je zavzemal baron Ferdinand Rezniček (1868—1909), slikar elegantnih dam, ki je z lahko satiro in šalo upodabljajoče očital lahkomiselnemu svetu prestopke zoper dekliško in zakonsko zvestobo lepotic, ki so vsak teden obiskovale sloveči bal paré. Ženske so imele v zobeh zlasti gardne oficirje in mladega princa Heinricha, ki je bil junak karnevala. Po svoji čedni zunanjosti so slovele operni pevki Belina in H. Geiger ter slikarica Hansi Deciu. Zadnji dve, Hedwig Geiger in Hansi Deciu, sta bili naši dobri znanki, ki sta včasih prišli v Simpel, kjer jima je Ažbè rad ponudil svojo mizo.

Kadar niso bili napovedani posebni gosti, je Kathy nosila narodno nošo iz okolice Chiemsee, kar je ustrezalo njenemu gornjebavarskemu

dialektu. V pustnem času so se zaljubljeni pari v gostilni držali kar okoli vratu in uživali rdečo luč v »Simplu«. Mladi petični slikarji so si najeli lastne prostorne ateljeje, četudi so znali le nekoliko risati in mazati po platnu, ker so tako lahko dostojno sprejemali obiske boljših dam, so si včasih priredili vsak svoj Atelierbal, samo za nekaj parov iz števila intimnih prijateljev in prijateljic, ker na planini in v ateljeju ni greha (»auf der Alm und im Atelier, da gibt's koa Sünd«). Kathy je vsako leto prirejala za Ažbetovo šolo in za svoje stalne goste tako imenovani »hišni



Sl. 279. Olaf Gulbransson, Karikatura A. Ažbeta

bal«; zadnjega sta se udeležila tudi Matej Sternen in avtor tega članka (1905). Ponosno in že premožno Kathy je vleklo tudi na mestne ulice izven Schwabinga, v središče mesta, zlasti na Neuhauserstrasse, glavno prometno žilo prestolice. Naročila je s svojimi intimnejšimi prijatelji kar po pet kočij, okrašenih z zelenjem in cvetlicami, kamor so se vsedli v kostimih baročne dobe. V prvem vozu je sedela Kathy, kot »Serenissima« in zraven nje kot »Serenissimus« njen hišni pesnik Hans Bötticher, mlajši plavolasi mož, verjetno njen šocelj (Gespusi), pa hajdi ven po mestnih ulicah! Takih obhodov se Ažbè ni udeleževal.

Navedli smo zgoraj, da je Ažbè učil slikanja sinove Hohenzollerjev in drugih nemških dinastov. Neke noči je inkognito prišel v »Simplicissimus« tudi nemški cesarski prestolonaslednik Fridrik Viljem, ki je pozneje v prvi svetovni vojni (1915-16) zapovedoval nemškim armadam pred Verdunom.

Vrnimo se zopet v prostor »Simpla« in poglejmo kakšno nalogo je imel še zraven hišni poet H. Bötticher. Sam pripoveduje v svoji spominski knjigi, da si je pridobil čast hišnega pesnika, ker je svojega Pegaza vpregel v službo Kathy Kobus, češ da naj laže in trosi med ljudi intimnosti o njej in »Simplnu«, da pa ga potem po končanem nastopu potegne s podija za lase. Veliko hrupa zbuja njegova improvizirana opera »Die Elsa von Wolfratshausen«, v kateri se neka od narave z brkicami počaščena in v zavesine čipke redko pokrita dama zabode s kuhinjsko žlico, kar sta na podiju izvajala igralec Willms in Maks Pollinger. Glavna junakinja igre pa ni nihče drugi, kot Kathy Kobus sama, šaljivo imenovana po svoji vili ob Chimsee Elsa von Wolfratshausen.

Nekaj posebnega je nudil »Simpel« na dan sv. Katarine, 25. novembra, ko je Kathy slavila svoj god. Takrat je bil lokal nabito poln, ker so zlasti študenti-umetnjakarji prišli v velikem številu, dobro vedoč, da jih bo gospodinja pogostila z jedačo in pijačo. Seveda niso izostali tudi stalni gostje, posebno pesniki, od katerih so nekateri prinesli s seboj kako gratulacijsko Kathy Kobus-Lied ali tudi Simplicissimus-Lied. Teh se je v letih nabralo lepo število; spesnili so jih duhoviti pesniki, kakor n. pr. Frh. von Osten-Sacken, Karel Beyerlein, Julius Beck itd. Za primer prinašamo pesem »Zum 25. November« od Juliusa Becka:

Meine Damen, meine Herren!
Ein paar Augenblick mit Huld
Und mich anhören mit Geduld!
Heute gilt mein Pegasus
nur dem Simplicissimus.
Nicht dem, der in Wort und Bild
der Gesellschaft Sünden schilt,
Nein, er mit dem grimmen Zahn
Bricht die Schampusflasche an.
Na, wer da kennt in unser Stadt
Nicht das leuchtende Plakat,
und wer kennt nicht jene Räume,
Wo's Genie sinnt hohe Träume
und der Simplicissimus scheu entweicht
Vor der grossen Geist geleucht,
Die bei Bacchus traulich spinnen
und Unsterbliches ersinnen
(Wenn's auch mancher nicht vollbracht,
Heimlich hat er's doch erdacht). —
Ja, die gastlich traute Stätte
Kennt jeder wohl, ich wette,
Der die Sterne nur will sehn,
Die am Künste-Himmel stehen,
und wer ist's der sie vereinet,
Die als Liebliche erscheinet
Und für jeden sonder Wank'
Spendet herzlich Wort und Trank?
Die mit nimmer mühden Sorgen
Jeden führt zum schönen Morgen,
Der aus Dutzend Römern blinkt,
Wenn der Mond erbleichend sinkt?
Ja, wer ist's die uns bemüttert
und mit allem reichlich füttert,
Was uns nach und nach mit Schwung

Führet zur Begeisterung? —
Ei, ihr kennt sie, die so probus
Unsere Wirtin Kathy Kobus,
Sie ist, die mit allen Leiern,
Wir heut wollen herzlich feiern.
Denn, wie jeder wissen mag,
Ist ja heut' ihr Namenstag! —
Ihr, die schuf dies Paradies,
Ihr, der Amme der Genies,
Ihr, die an Rebekkas Stelle,
Tränket manchmal auch Kamele,
Ihr, der jeder Frau wie Mann,
Ist in Liebe zugetan.
Der, wir wünschen, dass der Tag,
Ihr noch oftmals kommen mag,
In Gesundtheit froh und heiter,
Glück und Segen usw.
Ihr allein gilt dieser Toast!
Nehmt die Gläser auf zum Prost!
Rufet, dass die Wände beben:
Kathy Kobus sie soll leben!

Kathy je odgovorila vsako leto enako, namreč s pesmijo v gornjebavarskem kmečkem dialektu, takole:

Grüass Gott, all' z'samm! Jiatz gel', da
spannt's,
Dass i mi' da, so als a ganz
Aufs Brett'l stell' und halt' a Red'
No, nur koa Angst — lang dauert's net.
Fürs erste möcht' i Enk halt gern,
Oes liabe Damen, liabe Herr'n,
Fürn B'suach und Glückwünsch zu mein' Tag
So danke, wia's mei' Herz vermag:
Oes wisst's ja selba, wia i's moa',
I ko' net grosse Red'n toa,
Oes seid's mir alle, ohne Fax'n,
Gor z'tiafast in mei' Herz nei'g'wachs'n,
Und mei' »Grüass Gott«, mei' Händedruck,
Der sagt Enk mehr als Wortgeschmuck.
Drum kurz nur: »Recht an schöna Dank!«
Und bleibt's ma' guat mei' Leben lang!
I' will ja tracht'n meinerseits,
Dass's alle mit mir z'fried'n seid's!
Ja, secht's, da bin i jiatz dabei
Grad an a Reformiererai,
I' möcht', dass an de Abend wird
No' mehr als jiatza rezitiert,
Es gibt so viel schöne Sachen,
de gross' und kloane Dichter machen
Und die ma' recht gern hörat o',
Aba — z'erscht da fangt halt neamand o'.
Des kost't a Betteln allawei',
Bis wer dazua si' lasst herbei!
Drum passt's jiatz auf, dees mach' ma so',
Wenn neamd grad will — fang' i' halt o',
Net hochdeutsch! — seid's net glei'
derschreckt! —
I' trag' nur vor im — Dialekt,
Net aba eigene Gedicht —

Denn dichten — leider! — kann ich nicht.
So in Gedanken und im G'fühl,
Da hätt' i freili' aa gor viel,
Do aba epps in Dichtform z'briga,
Ja, dees — dees will mir net gelinga.
No', guat, für was san Dichter da,
I' nimm mir halt dee z'leicha na'
Und bring', was dee uns ham beschieden —
I' denk', Sie san damit aa z'frieden.
So, also, Punkt und Streusand dro',
Wenn's Enk recht is — fang' i' o'!

Da, vsekakor so resnične in pomembne trditve pesnika J. Becka v navedeni pesmi, da je Kathy z ustanovitvijo Simplicissima ustvarila paradiž za umetnike in prijatelje umetnosti, ker je zares bila »dojilja genijev« (Amme der Genies).

Pri zasledovanju in opisovanju nočnega življenja v »Simplu« povejmo še nekaj o pozni uri, preden so lokal zaprli. Ko je že šlo močno proti jutru, proti tretji uri po polnoči, je Kathy navadno glasno naznanila, da je topla juha s cmoki gotova (Knödelsuppe), kar je bil gostom opomin, naj se pripravijo na odhod, podobno srbskemu običaju, da ponudijo gostu tretjo skodelico kave, imenovano »siktir kafa« (čisti se!). Še zvenijo vinske čaše, glasno se še mešajo glasovi govora, pesmi in smeha, ko Kathy zavpije: »Policijska ura, gospoda moja!« Gostom se zdi nemogoče, da je tako hitro prišla tretja popolnočna ura in ko se nekateri obotavljajo prekiniti družabno uživanje, postane Kathy odločna in energična iz strahu pred strogo policijo. Ažbè je odhajal med zadnjimi domov v Georgenstrasse, večkrat pa je ostal kar v Simplu, kjer so ga brhke natakarice spravile spat v mali kabinet poleg kuhinje. Kakor so zlobni jeziki pravili, je bil naš Ažbè večkrat olajšan za enega ali več zlatnikov, menda zato, da bi lažje vstal.

Ime »Künstlerkneipe Simplicissimus« je v začetku vsekakor odgovarjalo stvarnosti, to se pravi, da je bilo podjetje skromno in da mu je odgovarjalo ime »Umetnjakarska pivnica«, ki je bila v glavnem vzdrževana od dijakov ter umetnikov iz Ažbetovega kroga. Zvesto se držeč prostornega Simpla so ti umetnjakarji pomagali na noge gospodinji Kathy Kobus, ki je varčno zbirala denar ter ga postopoma porabljala za izboljšanje umetnjakarske pivnice. V letih 1900—1903 je Simpel dosegel višek svojega razvoja in se mu ni več prilegalo ime Kneipe (točilnica), ker je sedaj predstavljal elegantno restavracijo, ki je bila obenem svojevrstna galerija slik; razpolagala je tudi z gotovim ensamblom varieteja. Tedaj je Simplu bolj pristojalo ime »Künstler-varieté-restaurant«.

Do vsesplošne znamenitosti in slovesa je Simplu pomagal Ažbè s svojim krogom, ki se je povezal z organizacijskim talentom Kathy Kobus, nekdanjega kmečkega dekleta iz Traunsteina zapadno od Münchena. Ažbetova umetnjakarska bohèma, bavarska folklora in razne varietejske moči so ustvarile slavno zabavišče »Simplicissimus«, kateremu bi težko našli par v tedanji Evropi. »Simplicissimus« je slovel tudi po Ažbetovi smrti in nad njegovo mizo je še dolgo visel portret tega znamenitega učitelja slikanja.

OPOMBE

[1] »Jug«, I, 1—7. Dunaj, 1901.

[2] »Macedonien und das Türkische Problem« str. 48, Wien, 1903.

[3] Zbornik za umetnostno zgodovino, IV, str. 12—13.

[4] Ažbè je bil zelo ponosen na ta svoj umotvor; govoril je, da ne bi nobeden tedanjih nemških slikarjev uspel pri slikanju zamorcev, ker da bi se jim barva na sliki izprevrgla v »šubiks« ali pa v »čokolado«. Slikanje in portretiranje zamorcev je smatral za bravuro in se je s tem postavljal med umetniki, češ pa še vi poskusite, če si upate! Če je le mogel je pripeljal v šolo zamorca za model, da bi lahko pokazal novim učencem, kako težavno je naslikati tako temen obraz, njegov topli vijoletni lesk, žametasto kožo in vse te nenavadne in zato težavne stvari. Škoda, da se ni tedaj Ažbè kosal z Vavpotičem v slikanju črnih ljudi in črnih živali, kajti Vavpotičev portret mojega črnega dakeljna »Kaleta« je prava mojstrovina. Pesek je bil popolnoma črn, bil je modročrn in ta odblesk je imenitno barvno izražen.

[5] »Slovenski poročevalec« XIV, št. 186, od 9. VIII. 1933.

[6] E. Pacovský, Anton Ažbè, slikar in učitelj. ZUZ IV, str. 6—10. Ljubljana, 1924.

[7] R. Jakopič, Začetek Ažbetove šole, istotam, str. 10—11.

[8] M. Sternen, Spomini na Ažbeta, istotam, str. 14—18.

[9] M. Klopčič, Nemški pisatelj o slikarju Ažbetu. Slov. poročevalec, 1. XI., štr. 186, od 9. VIII. 1933.

[10] Böttticher, Simplicissimus, Künstler-Kneipe und Kathy Kobus, München, 1911.

[11] Portretiral jo je M. Sternen.

Résumé

SOUVENIRS SUR LE PEINTRE ANTON AŽBÈ

L'auteur a réuni ses souvenirs sur Anton Ažbè, peintre et chef d'école important à Munich et l'un des principaux représentants de la Bohème dans cette ville, en 1904 et 1905, quelques mois avant la mort d'Ažbè. Ces souvenirs renferment des données précieuses sur l'école et la méthode d'instruction ainsi que sur la vie de la Bohème dans le local des artistes «Simplicissimus» où frésquentaient les personnages les plus en vue parmi les peintres, les poètes et les publicistes du début du 20e siècle.

SRPSKA ŠTAMPA O SLOVENAČKIM UMETNICIMA OD 1904 DO 1912 GODINE

Dr. Katarina Ambrozić, Beograd

Počeci jugoslovenske moderne umetnosti vrlo su malo proučavani kod nas. Osim prigodnih ili eseističkih tekstova jedva da ima pokušaja radova sa većim, naučnim ambicijama. Međutim je to vreme prvih petnaest godina našeg veka i borbeno po duhu, i bogato po rezultatima, i istoriski od izvanredne važnosti jer koloriše, a često i objašnjava, dobar deo markantnih pojava koje se u našem likovnom životu i stvaranju javljaju sve do 1941 g.

Za istoričare umetnosti ovo je zanimljivo i zahvalno polje rada, pa je u toliko pre za žaljenje što se uopšte ne radi na uzajamnom proučavanju materijala koji se odnosi na likovni život naša, u to vreme, tri glavna kulturna centra: Beograda, Zagreba i Ljubljane. Bilo bi to neophodno potrebno za pristupanje svakoj ozbiljnijoj studiji koja se odnosi na početke naše Moderne, jer su napredni i najbolji umetnici početkom našega veka bili i svojim radom i shvatanjima iskreno i duboko međusobno povezani.

Kako je ovo prvi rad koji govori o beogradskim podacima koji se odnose na slovenačke umetnike, trudila sam se da donesem što više najznačajnijih citata koji u stvari svi imaju vrednost svedočanstava iz vremena, te prema tome mogu da posluže kao baza za dalja uzajamna proučavanja.

*

Početkom našeg veka bili su odnosi među slovenskim umetnicima bliski i srdačni uprkos podele koju su stvarale državne granice. Po sačuvanoj korespondenciji i podacima iz toga vremena, vidimo da su se umetnici godinama pre postojanja Jugoslavije kao države, osećali zaista Jugoslovenima i trudili se da tu svoju zajednicu manifestuju i na zajedničkom, umetničkom planu.

Razvijajući se uzajamnim posetama, zajedničkim radom u pejzažu i kolektivnim izlaganjem, — ovi su kontakti među jugoslovenskim umetnicima započeli još za studiskih dana u Münchenu. Posebnu ulogu u tom zbližavanju odigrala je škola Slovenca Antona Ažbea koja je okupila znatan deo naših najmarkantnijih umetnika tog vremena. U sećanju

najstarijih srpskih slikara, Bete Vukanović i Bore Stevanović je još sveža uspomena na »velikog Slovenca«, a među Vukanovićkinim upečatljivim karikaturama zabeležen je i Ažbe sa svojom paletom (sl. 280). U svojim autobiografskim beleškama Milan Milovanović[1] više puta pominje Ažbea i njegovu školu, a među pismima iz školskih dana Nadežde Petrović,[2] sačuvano je i jedno puno oduševljenja, u kome je: »Ažbe — bog učitelja! i mada: po spoljašnosti neugledan čovek, mali rastom i ružan, on je u mojim (Nadeždinim) očima na takvoj visini na kojoj je nekada bio Raffaelo.« I kasnije, sećajući se svojih slovenačkih kolega iz vremena zajedničkih studija pisala je Nadežda Petrović, u okviru jedne svoje kritike: »Sećamo se Ažbeovog ateljea u Münchenu, u Georgenstrasse, u kome su tri Slovenca: Jakopič, Grohar i Jama, bili duša; visoki, snažni, mrki, obrasli gustim smeđim bradama, kosmati, mrke masti u licu, ozbiljni i ćutljivi, posmatrali su kao sa kakve ogromne visine onaj šareni svet u ateljeu koji se bio stekao sa raznih strana sveta. Pravi Nojev kovčeg ili Vavilon — ljudi i žena, tipova i figura, jezika i rasa, koji je na razne načine i jezike ispoljavao osobine: rasne i nacionalne, svojih temperamenata i karaktera. Slovenci uvek ozbiljni i tihi stajali su i radili za svojim nogarima, crtajući ogromne aktove; široko i snažno povlačili su ugljenom debelim kao detinja ruka; crtali i slikali naizmenice. Tiho i bez šuma pušili su ili međusobno očima se razgovarali ili dogovarali. Na znak jednoga, sva trojica bi savijali svoje radove i uklanjali se iz radionice i njenog večnog šuma, kroz koji se isto tako provlačio i sam profesor Ažbe, najmanji rastom, a dušom i učiteljskim sposobnostima veliki Slovenac. U ateljeu su sva trojica uživala najveće poštovanje sviju, a novaci i novice su sa divljenjem posmatrali kolosalne sposobnosti i darovite crteže Grohara, Jakopiča i Jame. Oni su dolazili i radili bez odmora,... u leto ih je nestajalo izvesno vreme s time da se u jesen opet vrate, uvek zajedno sa svojom večitom setom i zbiljom na licu. Kad je nastupilo vreme da se vrate u otadžbinu, napustili su Ažbeov atelje i u njega se više nisu vratili. U ateljeu se osetilo da Ažbe nema više svoja tri čvrsta nacionalna stuba, sećalo se dugo na njih, pa se na jednom čulo da sva trojica žive u Škofjoj Loki, nedaleko od Ljubljane, verni i dalje jedan drugome«[3]...

Osim ovih više manje privatnih izjava, beležaka i prepiske, diskusija i srodnih shvatanja o novoj umetnosti, postojale su i zajedničke izložbe kojima je štampa u sva tri centra: Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, povremeno posvećivala po neku stranicu. Naravno da je u tome Srbija prednjačila, zahvaljujući uslovima slobodne zemlje, a zbog toga je razumljivo i Beograd pretstavljao zajednički kulturni centar i podršku svim Slovenima van granica Srbije. Često su u štampi izlazili osvrti samo manifestacionog karaktera, koji ne prelaze značaj podataka iz vremena. Ponekad su to međutim, tekstovi koji donose kritički osvrt i ocenu na dela pojedinog umetnika i otuda su za našu noviju umetnost od prvorazredne višestruke vrednosti. U njima se oseća stav vremena i ugled koji je u njemu uživao umetnik, kao i ocena javnog mnjenja. A kad je tekst iz pera stručnjaka kritičara — kao što je bio Bogdan Popović — ili umet-

Sl. 280. Beta Vukmanović, Anton Ažbè, tuš

nika i kolege — kao što je slučaj sa kritikama Nadežde Petrović, — pretstavlja to i vredne likovne analize o pojedinim, onda izlaganim delima.

U ovom radu nas posebno zanimaju slovenački umetnici, odnosno oni najznačajniji podaci iz srpske savremene štampe koji nam govore o ovim slikarima, naročito o stavu tada savremene kritike prema delu onih slovenačkih umetnika koji su bili nosioci jedne nove, za jugoslovenske narode revolucionarne koncepcije u likovnom stvaranju prve decenije XX veka.

U okviru svečanosti koje su priređene povodom krunisanja, 8 septembra 1904, I Jugoslovenska izložba bila je otvorena od 18 septembra do 18 oktobra, u prostorijama prvog sprata Narodnog univerziteta.

Na stogodišnjicu Prvog srpskog ustanka, u zemlji koja se još nije zvala Jugoslavija i čiji su narodi bili još administrativno-politički razdvojeni, ova izložba je bila koliko umetnička, toliko i politička manifestacija. Za nas je ona bila prva uspešna afirmacija na putu ka kulturnom ujedinjenju, a inostranstvu je pokazala da postoji kompaktna kulturna celina južnih Slovena. Obzirom na likovne pravce i tendencije koje je obuhvatala, izložba je bila vrlo široko koncipirana, a zamišljena kao manifestacija kulturnog jedinstva južnih Slovena, obuhvatala je dela Srba, Hrvata, Slovenaca i Bugara.

U vezi priprema oko ove velike izložbe, Nadežda Petrović postaje neka vrsta zastupnika mladih naprednih umetnika: u stalnoj je prepisci sa njima, organizuje njihov boravak i smeštaj u Beogradu, brine se o prodaji njihovih slika i što nas ovde naročito zanima, piše opširno o izložbi.[4]

Od 104 autora, izloženo je bilo preko 458 eksponata, tj. preko broja navedenog u katalogu izložbe. Od Slovenaca izlagali su: Anton Ažbe, Ferdo Vesel, Rihard Jakopič, Petar Žmitek, Matija Jama, Matej Sternen, Ivan Grohar, August Berhtold, Augusta Šantelj, Aleksander Šantelj, Anton Gvajc, Gvido Birola, Zalka Novakova, Ivan Vavpotič, Josip Ajlec, Josip Germ, Josip Zolja, Josip Škorancer, Maksim Gaspari, Melita Rojc, Minka Rakovec, Roza Klajn, Ružica Sever, Svetoslav Peruci, Celestin Mis, Henrika Šantelj, Hinko Smrekar i g-dja Tratnik.[5] Među ovima, najnapredniji su bili okupljeni u društvu »Sava«, ostali su bili ili nezavisni umetnici ili organizovani u akademsko društvo »Vesna« sa sedištem u Beču.

Štampa je dala značajno mesto ovoj umetnčkoj manifestaciji. Objavljivane su i važnije pojedinosti. Tako saznajemo da je od slovenačkih slikara otkupljen ukupno 31 rad za 10.000 dinara.[6] Takođe je objavljeno da je kralj otkupio sa izložba 41 rad za 23.583 dinara i da je dodelio nekolicini umetnika ordenje, među kojima od Slovenaca: Rihardu Jakopiču, Antonu Ažbeu, Ivanu Groharu, Ferdi Veselu i Matiji Jami.[7]

A kako je kritika primila izložbu? Nije bilo lako dati za ovako glomazan konglomerat ni prikaz, a pogotovo kritiku. Uglavnom su svi bili puni hvala i komplimenata, nabrajajući eksponate bez pokušaja grupisanja po stilskom srodstvu ili likovnim koncepcijama. Kroz ovakvu kritiku ipak je bilo moguće osetiti postojanje i jedne moderne struje,

čiji je kvalitet naročito kod Slovenaca i to onih iz udruženja »Save« bio dominantan na izložbi za čije je umetničko delovanje Jakopič rekao da je izazivala: »Čuđenje, razočarenje i zapanjenost«... i da je donela »Mnogo evropske robe i samo malo nacionalnog duha, više nego što treba tuđe, nakalemljene civilizacije i samo malo duhovne dubine. U pustoj prosečnosti, ali od nje ipak nezagušena i neizbrisana strče tu i tamo dela nekolicine savesnih umetničkih individualnosti, koje se bore za samostalnost. I ti umetnički potencijali bili su proročanstvo za budućnost i opravdali su oduševljene nade koje su ozarivale ovu prvu jugoslovensku umetničku izložbu«.[8]

Svi prikazi pisani u Srbiji povodom ove velike izložbe opravdano su isticali Slovence, merili njima kvalitet ili nivo »modernizma« sve i kad nisu bili njihovi pisci oduševljeni impresionizmom. Ipak, bilo je očito da su »Savani« bili prvi koji su našem svetu pokazali neke od mogućnosti savremene umetnosti.

Jedan kritičar piše između ostalog: »Mi (Srbi) na primer nemamo pejzažiste (Nadeždu Petrović očigledno još nije ubrajao u slikare),[8a] dok ih među slovenačkim slikarima ima nekoliko odličnih; ali zato imamo ono što Slovenci nemaju — smisao za prostornu istorisku sliku, za monumentalan gospodski stil u slikarstvu: »Krunisanje« i »Ženidba Dušanova« od Paje Jovanovića. Njihov bi se Jakopič, koji je budi mimogred rečeno, isključivo kao Farbenkünstler najbolji na izložbi, mogao tome od nas naučiti, a naši slikari od njega i njegovih zemljaka malanju pojetskih krajeva, kojih je u Srpstvu dosta i raznovrsnih.«[9]

»Po interesantnosti dolaze za nas bez sumnje Slovenci na prvo mesto — smatra kritičar ‚Letopisa', — pošto su sa srpskim umetnicima u najvećoj suprotnosti« i da su »svojim radovima iznenadili i znaoce i neznaoce. Znaoce, što su oni upravo i mogli videti sve obilje njihovih motiva i problema, kao i pokušaje da se oni reše, — neznaoce, što su stajali pred stvarima koje ne mogu da asimiliraju.«[10]

Poredeći učesnike G. Matoš, ovako rezimira: »Kod Bugara je uglavnom umetnost još uvek ilustracija društvenog, savremenog, spoljnjeg života, kod Srba ilustracija prošlosti, kod Slovenaca i Hrvata ilustracija duše, subjektivne i komplikovane. Prema tome je srpski deo prirodni centar te izložbe, jer je prelaz iz bugarske primitivnosti u hrvatsko-slovenački artizam.«[11]

Najopširnija kritika je iz pera Bogdana Popovića. Sa Nadeždinom ona čini jedine dve stručne kritike koje su se upuštale i u ocenu pojedinaca. On izlagače grupiše po narodnostima. U oceni koju daje o Slovencima ogleda se likovno obrazovanje kritičara. Odelenje Slovenaca je podelio u tri grupe, a za deo koji pripada članovima »Save« smatra da je: »u koliko se tiče slikarstva bilo najzanimljivije odelenje na Jugoslovenskoj izložbi«. Za njega su oni: najmoderniji među Jugoslovenima, rade najmodernijom tehnikom, rešavaju raznovrsne svetlosne probleme i drže se prirode, pa smatra da je: »Slovenačko odelenje puno prave čiste umetnosti i ima draž najnovijih slikarskih pravaca otvorenog polja i impresionizma.«[12]

Nadežda Petrović je jedina od sviju koji su o izložbi pisali, pokušala da izlagače grupiše po srodnosti likovnih koncepcija, mada u tome nije uvek dosledna, preopširna u opisu i prepričavanju sadržine, ponekad naivna i neobjektivna zbog izvesnih ustupaka pred starijim autoritetima — što je sve trag vaspitanja i njene mladosti kao i nedostatka kod nas uzora za savremenu likovnu kritiku. — Nadežda ipak, instinktom rođenog slikara svoga vremena, oseća koja je slika nosilac novog.

»Podela na tri grupe — piše Nadežda Petrović — mogla bi se izvesti po pravcima umetničkih radova: 1. grupa istoriska, osnovana na narodnom epu (Srbija); 2. Neoimpresioniste ili poentiliste i impresioniste sa svojim naturalizmom (Slovenci); i 3. artistički salon (Hrvati i Srbi).[13] Mada sa najvećim oduševljenjem patriote govori o velikom panou Paje Jovanovića — slikar se u njoj uzbudi kad naiđe na problem koji i nju muči, kad oseti koncepciju impresionista.

Slovencima je posvetila zato najoduševljenije stranice svoje kritike, upuštajući se i u analizu novog slikarskog postupka, pri čemu pokazuje izvanredno razumevanje i stručnost. »Impresioniste i poentiliste — piše ona uzimajući Slovence za primer — traže da u svojim pejzažima harmoničnim slaganjem boja, novom tehnikom: tačkama, flekama, prugama, razbacivanjem čistih boja, vazduh i snagu svetlosti sa novom tehnikom pretstave... Na grubome džaku — platnu, širokom kičicom i monumentalnim osećanjem stoji pred nama Rihard Jakopič, trudeći se da razreši psihološke momente u duši čoveka, a u isto vreme i pojave sukobljavanja svetlosti i mraka u prirodi, kao i princip ‚Hell auf dunkel und dunkel auf hell'... Na svojim trima slikama ‚Pred Olujom', ‚Usamljene staze' i u ‚Tamnom sjaju', menjaju se topli i hladni tonovi... Širokim potezima slikane, nose u sebi bujnost osećanja, snagu u izražavanju duševnog pokreta... Kod pejzaža ‚Pod brezama', jednog od najlepših, skreće pažnju svakog ko prirodu gleda kao skup svega što je najlepše i najuzvišenije. Bogatstvo tonova, harmonija jesenjeg žutila sa plavilom vazduha pre sunčevog zalaska, koncetrisano je na ovoj slici...«[14] Groharevo je slikarstvo Nadežda naročito volela, to oduševljenje oseća se i u redovima koji se odnose na njegove slike: »Svetlosti, svetlosti! — uzviknuo je umirući Goethe; Ivan Grohar svetlošću na svojim pejzažima i motivima iz svoje rodne Kranjske potseća nas na velikog pesnika, jer se kod njega raskošno razliva svetlost, kao iz pehara vino. Slika ‚Na paši' je na paši svetlosti koju je prosulo sunce... Ono devojče što se onako lenjo odmara na rosnoj travi sa svojim kozama, one breze slatko zelene, stare i visoke, sve je to obavijeno silnom svetlošću. Čisto nam oči zasenu pred tolikom svetlošću! Valja oči privići da bi mogli u Groharevo sunce pogledati. Kako su lepi i prijatni plavi jutarnji sivkasti tonovi. Ovo je najlepši ukras jugoslovenske izložbe! Pokušaji Ivana Grohara u studiji svetlosti na ostalim njegovim slikama sa razbijenim bojama, slaganim u vidu tačaka, pruga, fleka, ispali su mu za rukom. Kad se taj haos i nered od nabacanih boja u ljubičasto-žutom ili plavkasto-ljubičastom tonu iz daleka posmatra, izmakne podalje od njega, izgubi onu grubost i sliva se u najnežnije tonove, predmeti dobijaju svoju plastičnost i per-

Sl. 281. Ivan Grohar, Nadežda Petrović, pastel (Nar. muzej v Beogradu)

spektivu u samoj boji... Grohar nam je pokazao prirodu snažnom i intenzivnom.«[15]

O svom kasnijem saputniku na zajedničkom slikanju po srbijanskom pejzažu Ferdi Veselu, kaže Nadežda da on »vidi i radi sasvim drukčije od ostalih svojih zemljaka neoimpresionista«... njega naziva ona »impresionistom«... »Njegovi portreti tj. njegovi ljudi pa i mlade devojke izgledaju kao da su zaista od terakote ili žute zemlje načinjeni... pored

izvrsnog crteža i kompozicije koja se ogleda na svim njegovim slikama, divno se odvaja ono poetsko osećanje... uopšte delo kičice velikog veštaka... sa ove četiri stvari, Vesel je pružio četiri umetnička dela...«[16]

»Matija Jama — smatra Nadežda Petrović — čini sa onom trojicom kvartet, on je četvrti poklonik svetlosti. Njegov ‚Seljak' je obasjan jutarnjim suncem... potezi su kičice snažni, energični, slobodni, jaka i snažna volja se ogleda u celom izvođenju. Svežina u bojama, nečeg mirnog i bujnog u isto vreme, jaka individualnost, veliki talenat velikog umetnika!« Za svog učitelja Antona Ažbea, kaže Nadežda objektivno da »svojim portretom ‚Crnkinje' nikako ne spada u red impresionista. Ova dobro modelirana glava je izvrstan ogled principa kugle, o kome on već skoro dva decenija daje obaveštenja i pouke svojim slovenačkim, srpskim, ruskim, pa i bugarskim đacima. Portret je slikan prozračno i glatko, sa dobrim crtežom i pažljivo modelisan.«[17] Ostale Slovence Nadežda pominje bar jednom rečenicom i smatra da: »Jama, Jakopič, Vesel, Grohar, Zolja, Sternen, Vavpotič, Šantelj, Birola, Gaspari stoje na stanovištu samostalnog posmatranja prirode, njenih pojava, promena i zakona, stvarajući za sebe zasebni neo-impresionistički pravac, odvajajući se individualnošću svojom od drugih plenerista i drugih pravaca; svojim grubim nabacivanjem i svojom tehnikom slaganja boja postižu na sasvim originalan način sklad i harmoniju boja i tonova.«[18] Bila je ovo prva Nadeždina velika kritika i nosi razumljivo sve mane i odlike mladosti. Ona je međutim bila zadovoljna njome dok ubrzo, pišući Jakopiču, pita: »Jeste li zadovoljni mojom kritikom, a Jama, a Vesel?«[19]

Za vreme Prve jugoslovenske izložbe, sastajali su se mladi, napredni jugoslovenski umetnici u kulturnom i gostoljubivom domu Mite Petrovića, Nadeždinog oca. Neki vezani prijateljstvom još sa studija, neki su se tek prvi put sreli na velikoj izložbi, ali su svi bili međusobno bliski po onoj atmosferi kojom jedno vreme koloriše jednu generaciju ljudi, čineći ih, često, srodnim po životnim koncepcijama i tendencijama kojima je usmerena njihova aktivnost. Sve su njih s jedne strane, na studijama u inostranstvu odnegovale prve godine Secesije — one najbolje i najvrednije, a u njenom postojanju i jedine napredne — sa borbom protiv akademizma i ljubavlju za plein air i francuski impresionizam; a s druge strane, kod kuće, opila ih je mogućnost realizacije jugoslovenskog bratstva, preko kulturnog i na političkom planu. U ovakvom raspoloženju rodila se ideja o osnivanju jedne Jugoslovenske umetničke kolonije[20] čije bi članstvo bilo ujedinjeno identičnim gledanjem na jugoslovenstvo i srodnim, naprednim umetničkim koncepcijama. Grupa bi dakle obuhvatala jugoslovenske umetnike bez ikakve podvojenosti na narodnosti, a u odnosu na evropsko likovno stvaranje, pretstavljala bi jugoslovensku modernu. Ove karakteristike odlučile su o bitnoj razlici u koncepcijama Kolonije i federativnog, umetničkog udruženja »Lade«, o čijem se organizovanju pregovaralo u Sofiji krajem iste 1904 godine, a do osnivanja došlo početkom iduće.[21]

Ostalo je posle dogovora 1904 g. — koji su članovi grupe smatrali što i zvaničnim osnivanjem Kolonije i prema kome su oni bili »članovi prvog jugoslovenskog udruženja«[22] — na Nadeždi Petrović da obavi sve

poslove oko realizacije težnji i mogućnosti egzistencije ove Kolonije. Iz sačuvanih pisama i dokumenata znamo da je vrlo mnogo truda ulagano kroz nekoliko godina dok se postignulo nešto od želja i namera, a naročito dok se realizovala velika zajednička izložba svih članov Kolonije, u Beogradu 1907 g. Članovi Kolonije bili su srpski, hrvatski, slovenački i bugarski mladi umetnici, i to: Nadežda Petrović, Paško Vučetić, Ivan Meštrović, Emanuel Vidović, Tomislav Krizman, Mirko Rački, Katunarić, Grohar, Jama, Jakopič, Mihailov i Božinov.[23]

U ime Slovenaca dolazi Grohar u Beograd, gde ostaje januar i februar, spremajući izložbu Kolonije sa Ivanom Meštrovićem.[24] Dvanaest mladih umetnika izložio je 28. februara 1907 g. ukupno 105 eksponata.[25]

Za kritiku koja je zabeležila ovu izložbu dobija se utisak da se podelila u dva tabora: za i protiv Kolonije. Treba svakako naglasiti da se kritika stručnjaka nalazila uz one koji su shvatili značaj jedne ovakve izložbe i lepo je primili. Većina je međutim bila protiv izložbe.

»Slovenski Jug« donosi prikaz koji prenosi i »Brankovo Kolo«. On pozdravlja Koloniju kao »još jedan uspeh« i naglašava da eksponati donose jedan nov i moderan način izražavanja.[26] »Nova Iskra« donosi opširnu kritiku Vlade Petkovića, koju počinje komparacijom sa I izložbom srpske Lade, a u korist Kolonije: »Kada smo prošle godine posetili izložbu našeg umetničkog društva Lade, nismo se mogli oteti neprijatnom osećanju koje nas je tištilo više kao Srbina, nego kao kritičara, imali smo utisak, kao da to nisu umetnici naše domovine sa njezinim živopisnim predelima i raznobojnim životom u njoj, kao da to nisu sinovi našeg plemena u čijoj sredini struji obilno vrelo motiva, što žudno izgledaju na kičicu jednog srpskog slikara. Činilo nam se da su naši umetnici sasvim slučajno, sa zapada, zalutali pod jedno podneblje za njih potpuno novo, tude, nerazumljivo... Moramo odmah priznati da u tome pogledu izložba Jugoslovenske kolonije čini veoma prijatan utisak.« Zatim se kritičar osvrće opširno na svakog izlagača, smatrajući da se »oni razlikuju i tehnikom, kao i predmetom koji obrađuju«... tako... »Grohar i Jama predilekcijom biraju motive iz prirode i studiraju ih u razno doba godine i u raznovrsnoj svetlosti jednog dana... opaže se... kod Jakopiča načelnost studiranja veštačke svetlosti u unutrašnjosti jednog prostora«... Na Slovencima se kritičar naročito zaustavlja i izjavljuje: »Od slikara nam je najsimpatičniji Ivan Grohar. On ima oko osetljivo za boje i svetlost. Njegova slika ‚Iza sela' ostavlja utisak jedne dobro proučene stvari. Boje su kod njega samo relativni kontrasti, koji se ujednačavaju jednim opštim tonom. S toga iza njegovih slika veje neka prostota, koja nam je veoma simpatična. ‚Heljda u cvetu' najpodesnije ilustruje ovu osobinu njegove umetnosti. ‚Škofja Loka u vejavici' pokazuje umešnost umetnika da fiksira svetlosne pojave u momentu, kad se snežne pahuljice prospu na zemlju, a konture se predmeta neodređeno naziru u opštoj poplavi od beloga pramenja snega. Želeli bismo videti umetnika sa kakvim složenijim pejzažem.« Zatim kritičar izjavljuje: »I Matija Jama je dosta simpatičan. Po njegovu drveću moglo bi se pogoditi, u koje su doba dana slikani (‚Hrast', ‚Borovi', ‚Bukve'). Nesumljivo mu je najlepša slika ‚Ugao vrtni'. Njegov sneg ima boju gle-

čera (‚Rani sneg', ‚Mlin').« Za R. Jakopiča kritičar napominje da »studira reflekse veštačke svetlosti (lampe) u zamračenom prostoru« i citira njegove slike: »U mraku«, »Devojke«, »Nokturno«.[27]

Ovako pozitivne kritike bile su vrlo malobrojne jer su »Ladini« članovi koji su se ovom mladom grupom osetili ugroženi u svom prestižu — na koji su kao stariji smatrali da u svakom pogledu polažu pravo — i naročito u strahu da ne dobiju konkurenciju na tržištu, vršili otvorenu propagandu protiv Kolonije. Tako je pod njihovim uticajem dobar deo javnog mnjenja izvrtao Nadeždinu i njenih drugova zaista široku i lepu ideju: da umetnost izbriše granice i da se deluje kao kompaktna kulturna celina tj. kao umetnost naroda jugoslovenske teritorije. Na žalost, poenta većine kritika vrti se oko onog uskog šovinističkog stava: »za žaljenje je što ima malo Srba«[28] — na ovoj izložbi! A stvarno napredna ideja koja je ove mlade ljude okupila, kao i srodnost u umetničkim koncepcijama u smislu težnji ka savremenom izrazu, sasvim je bila prenabregnuta kod ovog dela kritike.

»Za nas je — piše jedan od protivnika Kolonije — više no štetno svako podvajanje...«[29] Govoreći o pojedinim izlagačima ovaj kritičar smatra da je: »neosporno talentom najjači Ivan Meštrović, jedini vajar na izložbi... od slikara pripada prvenstvo osećajnom Emanuelu Vidoviću... Ivan Grohar stoji za stupanj niže od Vidovića... njemu odgovara Jama, po idiličnom temperamentu, ali mi kao umetnik izgleda malo slabiji... Rihard Jakopič izložio je takođe nekoliko slikarskih poslova o kojima upravo ne znam šta da kažem. To nisu ni slike ni skice, ali ipak bliže poslednjim no prvim...«[30]

Slično je izložbu popratio i Milan Milovanović slikar, samo sa još više uskogrudog šovinizma i otvoreno neprijateljskim stavom prema Koloniji i njenim članovima. On smatra da »Izdvajanje nije učinjeno iz umetničkih pobuda, te zato verujemo da novo-organizovano društvo neće postići očekivanu korist, ma da je ideji Jugoslovenskog saveza oslabilo opšti značaj... Pre no je se i pokušalo zajednički raditi, naši su se umetnici organizovali sa Jugoslovenima i to u cilju služeći više savremenoj političkoj ambiciji, od koje neće imati velike koristi umetnici ni jednog od jugoslovenskih naroda, a specijalno mi Srbi, podnećemo najveću štetu, eksploatišući na taj način mladu nerazvijenu umetnost«. Međutim, ubrzo, razočaran i sam atmosferom u »Ladi«, zaboraviće Milovanović ove svoje reči, zatražiće da bude primljen u hrvatski »Medulić« i zauzimajući sasvim suprotan stav, pisaće suprotno svojim nekadašnjim izjavama o Koloniji![31] Iz ovoga je jasno da Milovanović nije bio objektivan pišući o Koloniji, čak je svoj negativan stav zadržao i u donošenju suda o pojedinim izlagačima, što bi se od njega s pravom moglo najmanje očekivati — i to ne samo zato što je bio đak Münchena i Pariza, nego što je od svih srpskih slikara bio ipak najbliži impresionizmu! Pa ipak, njemu su: »Jama, Grohar i Vidović dali dobre pejzaže, mada se kod poslednje dvojice ukazuje volja za imitiranjem: Grohar Moneta, a Vidović Segantinia... a Jakopič pored 2—3 dosta dobra manja pejzaža, imao je nekoliko radova iz ateljea koji su slabo konstruirani, a naročito jedan od tih je enterijer u kome dama koja sedi na fotelji čini impresiju

jedne bačene draperije bez ikakvog crteža i proporcije.« Naročito je zaključak kritike tendenciozan, u kome Milovanović tvrdi da nema na čitavoj izložbi »ni jednog rada od prave umetničke vrednosti, a ima ih dosta nesigurno studiranih i toliko slabih, da ih ne bi trebalo ni izlagati...«[32] Ovaj zaključak, sličan je zaključku jednog drugog kritičara, koji tvrdi: »Moj je opšti utisak, kada bi se izuzeli Meštrović i Vidović, ostalo bi ono što bi Jugoslavija jedva smela do Pešte izgurati — oslanjajući se pri tom više na mađarsko bratstvo nego na umetničku vrednost.«[33]

Uprkos ovakvih kritika, tendencioznih i neobjektivnih, uprkos rovarenja članova Lade i kritika punih optužbi — ova izložba znači neosporan i to veliki uspeh i u vremenu kada je organizivana, a i kada danas sagledamo njene rezultate. Zato će mnogo godina kasnije, u svojim sećanjima na jugoslovenske izložbe, zapisati Jakopič: »Sećam se u to vreme još jedne izložbe — bez broja — priređivana je u Beogradu, odmah po završetku sofiske. Bila je takođe umetnička — probrano umetnička, isto tako je odlučno naglašavala svoj jugoslovenski značaj, ali ta izložba nije bila zvanična stvar: priredili su je neki umetnici, istina umetnici čija se imena navode na prvim mestima kada se govori o jugoslovenskoj umetnosti, ali ipak — samo umetnici.«[34] Ovim se rečima Jakopič sećao Jugoslovenske kolonije za koju je pisao da joj je »odan član«.[35]

Zajednički rad u Koloniji iskovao je duboka i iskrena prijateljstva. I kada nisu bili zajedno pratili su umetnici rad jedan drugoga, komentarisali ga u svojim pismima, pa i javno pisali o tome. Tako u jednoj svojoj kritici u kojoj Nadežda Petrović zamera srpskim umetnicima što nisu aktivniji u pripremanju izložbi i što ne rade više na likovnom vaspitanju široke publike, ona navodi primer Slovenaca i naročito Jakopiča koji je nedavno ostvorio svoj paviljon. »Naša braća Slovenci, — piše ona — bore se sa dvostrukim nezgodama: nacionalnim u borbi sa germanskim klerikalizmom i malim sretstvima, pa ipak, uspesi su im daleko veći; mada oni tamo, među nama budi rečeno, ne zauzimaju osigurana mesta na gimnazijama sa dobrim platama i honorarima, kao naši umetnici, opet, boreći se za nasušni hleb, uspeli su da stvore Umetnički Paviljon, za izložbe. Rihard Jakopič je dobio pre godinu dana od opštine Ljubljanske, mesto, na najboljem mestu u parku »Tivoli«, preko od »Narodnog doma«, da o svom trošku podigne Paviljon za izložbe. On koji isto tako nije bogat čovek, ipak je našao sretstava i u subotu 12. juna po nov. kalendaru, otvorio je prvu lokalnu slovenačku izložbu. U Paviljonu su se stekli svi Slovenci slikari i vajari, preko 36 izlagača da zajednički proslave uspeh jednog svog druga i da daruju svom narodu prvu svoju tekovinu koja je podignuta za umetničke lepote. Samo se kod nas — zaključuje Nadežda — uvek čeka državna inicijativa, kod nas ne može da se upotrebi privatna. Neverovatno je da među našim bogatim ljudima nema baš ni jednog, koji bi za pedeset do šedeset hiljada stvorio sebi kulturan spomenik. Ovakva građevina bila bi zračna tačka u kojoj bi se sticala cela jugoslovenska kultura!«[36] — smatra Nadežda.

1911 umro je Ivan Grohar. Tim povodom zabeležio je jedan srpski kritičar da je »umro najveći jugoslovenski slikar«.[37] Sećajući se dragog

prijatelja i kolege napisala je i Nadežda Petrović nekoliko toplih stranica:

»Danas više ne živi Grohar, divni i plemeniti umetnik kranjski, postojani i verni ljubavnik zore i živopisne okoline malene Škofje Loke. Mirno i tiho mestašce siromašne Kranjske čuvalo je u sebi niz godina slovenačkog pesnika kromatičkih akorda; u toj zabačenoj i neznanoj Škofjoj Loci lagano i otmeno su se krunili dani ovoj opijenoj duši koju je bila nesreća i tvrdina provincije i sirotinje. Želja nas je odvela maja 1910 u Škofju Loku. Zora ga je bila izmamila na livadu gde je dovršavao svoga ‚Sejača' u božanstvenom oduševljenju sunčanog kolorita; tu smo ga našli zadovoljna — kao da je bio zadovoljan izobiljem svojih sretstava za život i kao da je imao — stan! Blagom siromašni i lepotom bogati Grohar je u podne našao zatvorena vrata svoje sobice a slike mu izbačene na cestu, jer je Groharova veresija gazdarici bila očevidnija nepodnosivost nego što je Kranjskoj i Slovenskom Jugu bila očevidna superiornost i znamenitost Groharevog talenta. Tužan, setan samo za trenut, siromašni i zaneseni pesnik se naskoro našao smešten u jednom ambaru u kome su čuvane šišarke. U ovoj čudnoj odaji, u ovom još čudnijem ateljeu primio nas je dobri, dragi Ivan Grohar sa svojim večito setnim osmehom, zadovoljnim licem što smo došli[38] da mu razbijemo monotoniju seosku i tegobu tragičnog momenta. Veselo smo zauzeli mesta na neobične divane i stolice za odmaranje — na vreće pune šišaraka, koje su ispunjavale polovinu prostora ovoga čudnog ateljea — a pred naše ushićene oči umetnik je redao jednu po jednu sliku i skicu za svoje veće i manje radove. ‚Sejač' je izazvao grmljavinu naših odobravanja i ushićenih uzvika. Za malo pa su se u ambaru orile pesme veselja i zadovoljstva čiste umetničke sreće. Grohar nam je pevao lepe slovenačke narodne pesmice ‚Naš maček ljubcu je imel'... ‚O zaljubljenoj curici' i td. Bio je zadovoljan sobom i svojim radom, jer smo mi bili njime ushićeni i njegovim radom začarani onako isto kao što je i on bio, začaran svojim ‚Sejalcem' kada ga je u slobodnom zraku sunčanome slikajući posmatrao... Groharevo proleće je bilo u punom cvetu, sunce se prelivalo, a lepota razlivala svuda, sve se kupalo u jarkim tonovima i sunčanim zracima. Muke i nezgode materijalne bile su zaboravljene i mi smo se brzo našli u sred polja i gazeći po cveću kupali se u njegovom mirisu, brali ga i bacali se jedno na drugo njegovim svetlim i sjajnim krunicama, pokušavali da u sebe udahnemo celu prirodu i sve njene krasote. Grohar je pokušavao da u svoja tuberkulozom nagrižena pluća udahne zdravlje a nervima prikupi snage za otpor u borbi za opstanak. — Dobri i jadni Grohar, kako je morao osećati tegobu grubosti života baš u ovako bogatoj i raskošnoj prirodi, jer su ljudi baš u njoj tako suhi, nemilosrdni i zlobni... Pa kao Cezanne u svom Aixu i Grohar je živeo u svojoj Loki usamljeno, daleko od ljudi; noseći sobom svoje nogare i paletu duboko u prirodu, posmatrao je ljude s visine, u perspektivi kako rade: kopaju, seju, žanju, vlače ili guraju natovarena kola...

U dugom tesnome redengotu sa dva reda gajtanskih dugmeta i petalja, mrke i prljave masti lica, retke smeđe bradice, pokraće mrke kose

Sl. 282. Nadežda Petrović. Slovenački slikari

koja mu je provirivala ispod širokog oboda mekog šešira; široka rohava lica, visoka pametna čela, stisnutih pljosnatih vilica, širokih usta koja su pokrivali retki brkovi razvučena stalno na setan i tužan osmeh. U svome dugačkom redengotu koji mu se lepršа oko dugačnih mršavih nogu u elastičnom hodu izgledao je kao lasta, kao ptica selica, koja će prvim letnjim suncem pobeći u lepše krajeve u svoju cvetnu Škofju

Loku. 1907 godine, umetnička kolonija priredila je svoju prvu izložbu u Beogradu ... Grohar je te iste godine počeo poboljevati, a iduće godine pokazalo se da ima tuberkulozu od koje se nije mogao savesno da leči, a rad nije hteo da prekine sve do poslednjeg dana, dok nije pao u postelju i bio u bolnicu prenesen. Ova mila i simpatična Kranjska Lasta preselila se u večno proleće 6. aprila 1911 godine.«[39] — Ovim se rečima Nadežda oprostila od dragog prijatelja.

Još početkom 1911 g. na Jugoslovenskom umetničkom kongresu u Beogradu donet je zaključak da se u prvoj četvrtini 1912 g. održi jugoslovenska slikarska izložba u Beogradu.[40]

Budući da je na IV jugoslovenskoj izložbi nastupalo više udruženja tj. »Lada«-Savez jugoslavenskih umetnika sa svojim narodnim sekcijama, pa društvo srpsko-hrvatskih umetnika »Medulić«, te društvo Bugarskih i Društvo Srpskih umetnika, izgleda da je bilo dosta organizacionih komplikacija. Iz Jakopičeve prepiske vidimo da su članove Save želeli i »Lada« i »Medulić« za svoje izlagače. Slovenci su se isprva dogovarali da izlažu svi kao jedna grupa, međutim, »okolnosti su prouzrokovale da je nekoliko umetnika prišlo ‚Ladi', a klub ‚Sava' se sjedinio s ‚Medulićem'«.[41] Po svome obimu i opšte jugoslovenskom karakteru ova IV jugoslovenska izložba, bila je najbliža I jugoslovenskoj, dok se od ostale dve u mnogome razlikovala. IV je bila mnogo šire zamišljena, ali za razliku od I jugoslovenske nije obuhvatala sve slikare sviju jugoslovenskih naroda, nego njihove umetničke grupacije.

Ovoj velikoj umetničkoj manifestaciji, štampa je posvetila mnoge stranice. Opšti utisci su slični i svode se uglavnom na posmatranja izložbe kroz dve najveće grupacije, kroz »Ladu« i »Medulić«. Jedni ovo tretiraju kao suprotne koncepcije: konzervativce i moderne, drugi podvlače da su članovi »Medulića u najtesnijoj vezi sa naprednim zapadom, a ipak nacionalisti ...«[42] Jedan od kritičara smatra da se: »verovatno nikad na jednoj izložbi nije steklo jedno pored drugoga umetničkih proizvoda tako različitih i po pogledima na umetnost i po kvalitetu, kao što je slučaj na ovoj izložbi. Kao antipodi stoje tu na jednoj strani slikari koji vide samo boje: prostor, vazduh, sve je za njih samo boja, a na drugoj strani fanatici konture kojima još jednako crtači važe kao proroci ...«[43] Izgleda da je opšte mišljenje bilo da »ono što je donela ovogodišnja izložba jeste naročit opočetak borbe između starijih i mladjih pod kojima treba razumeti dva glavna društva ‚Ladu' i ‚Medulić'.«[44] Međutim, dobija se utisak da su svi kritičari pozdravili duh modernih strujanja, koja donosi naročito »Medulić«, ali su pred modernizmom pojedinaca ostajali nepristupačni, konzervativni ili u najboljem slučaju rezervisani. Zato su se kritičari uglavnom držali oprobanog načina da izlagače kojih je bilo 108 sa 924 dela grupišu po narodnostima, ne obaziruć se na to kome udruženju pripadaju. Od Slovenaca izlagali su: Vavpotič Ivan, Vesel Ferdo, Gerbič Hugo, Smrekar Hinko, Sternen Matevž, Sternen-Klajn Roza, Ropret Fran, Šantelova Augusta, Šantel Saša, Šantelova Henrika, Grohar Ivan, Dolinar Alojz, Žmitek Peter, Zupanec Anica, Jakopič Rihard, Jama Matija, Bernekar Fran, Klemenčič Fran, Magolič Srečko, Rašica Marko.[45]

Slovenci su i ovog puta naročito isticani u svim kritikama, smatra se da »ima razlike ne samo u spremnosti, u zanatskoj sposobnosti, nego i u količini umetnosti koja se unosi« ... i da bi se »naročito po čistosti umetničkih svrha mogla napraviti postupnost koja ide sa severa na jug, ostavljajući severu prvenstvo«.

»Slovenci su — piše Milan Predić — najmanje raznovrsni i može se reći da svaki od dva-tri dobra umetnika za sebe mogu pretstavljati celu grupu. To je donekle njina slabost, ali je zanimljivo kao psihologija naroda. Oni su pesnici boje, oni su pravi stvaraoci, kod njih nema toliko porudžbina, portreta kao kod ostalih, oni slikaju za sebe i zbog sebe, da polarišu svoju dušu na platno, da predaju svoju, u najlepšem smislu, slikarsku ideju: kao čist izražaj, pomoću boja, jednog utiska na dušu preko nerva. Oni prevode samo jedan momenat i samo bojom. Zatim su diskretni, pretpostavljaju prosejanu jačinu sunca, nemaju, uzevši uopšte, ljubavi do za maglovite vizije, ne za surovi naturalizam koji grabi stvari golim rukama, nego obavijajući ih velom raspoloženja duše. Tako se oni stavljaju uz neo-impresioniste. Izgleda da taj deo Južnih Slovena nacionalno najslabiji i najviše podlegao zapadu, ima kao optšu fizionomiju izvesnu utančanu osetljivost, umetničku povučenost i otmenost čistih slikarskih namera. Ista se fizionomija pojačava slabošću crteža, nedovoljnom pouzdanošću u rasporedu prostora, nesposobnošću da dadu slici čvrstu građu, da se ne razbiju i ne rasplinu više no što mora biti rasplinut neo-impresionist, čiji je sadržaj sav u boji...«[46] Izgleda da netačnost konstatacije ove poslednje rečenice izvire iz kritičarevog pogrešnog svrstavanja slovenačkih impresionista u neo-impresioniste, te im otuda zamera nedostatak kompozicije i čvrstoću forme, upravo one osobine koje neoimpresionizam tako bitno razlikuje od impresionizma. Ipak, zanimljiva je kritičareva konstatacija, koja se odnosi na publiku, u kojoj smatra, obzirom na svoju gornju analizu, da se Slovenci »mogu ponositi da su najmanje imali za sebe one koji su kao dobri Jugosloveni, smatrali za dužnost da posete izložbu. Oni najviše zadaju straha plašljivoj ograničenosti, a ipak nejasno ulivaju poštovanje onim drugima, koji sa samopouzdanjem zadovoljnog svakidašnjeg čoveka umeju da prave poznate primedbe o ‚istinitosti', ‚prirodnosti', ‚sličnosti'. Njih je poštedeo i gledalac patriota Jugoslovenin. Treba imati izvesne nerve da se s platna može primiti muzika tona i misao boje, da se vibriranjem živaca može ustalasati duša. Oni traže od gledaoca sve, celog čoveka za sebe, usredsređenu, zateguntu pažnju, svu predanost...«[47]

»Slovenci na ovoj izložbi izgledaju kao članovi jedne iste umetničke porodice. Njih sjedinjavaju istovetni pogledi na umetnost. Oni drže sve prozore otvorene u prirodu i imaju očiju samo za atmosferske pojave: za svetlost koja svakog trenutka menja boje i jednu bojenu površinu raščlanjuju u čitav haos od tonova što svetlucaju i trepere, i za vazduh u kome konture gube svoju oštrinu i rasplinjavaju se. Oni nigde ne vide linije, konture predmeta. Za njih postoji samo boja. Njihove su slike upravo gobelini sazidani od boja. Ova se umetnost obraća samo jednome vrlo uzanome krugu publike i kod široke mase ne nalazi prijema, jer joj ostaje nerazumljiva.«[48] Ovako uglavnom kritika govori o Slovencima.

Međutim, kad se zna koji su sve slikari Slovenci izlagali, jasno je da su se kritičari bili zainteresovali samo za »Savane« i da su kroz njihova dela sagledali ili bar pokušali da sagledaju celu slovenačku Modernu.

Isti je slučaj i sa kritikama koje se zadržavaju na pojedinim slikarima, na onima koje smatraju najzanimljivijim ili najboljim. I tada je uvek reč o ono nekoliko »Savana«: o Jakopiču, Jami, Groharu naročito.

Groharu su drugovi u znak poštovanja izložili najveći broj slika: deset eksponata, a i kritičari obično sa njim počinju svoj osvrt na Slovence, i preko njegovih dela pokušavaju da objasne novi način »Savana«. »Groharova ‚Pećina' — piše Vlada Petković — najbolje pokazuje kako je umetniku u ovoj slici bilo stalo samo do tehnike. Ona je tu sliku u toj meri apsorbovala, da ovde čovek nije više načisto, šta je na slici gore a šta dole, te je sasvim svejedno, kojom će stranom slika biti o zid prikačena. Pored plavih, žutih, ljubičastih, crvenkastih, narandžastih i zelenih tonova vide se velike tamno-plave fleke. Slika je upravo jedna brižljiva studija svetlosti i boje u jednoj pećini osvetljenoj električnom svetlošću. Na drugim slikama Grohar će naslikati drveta, čije je lišće jesen prošarala najšarenijim bojama, dok vlažna magla prožima vazduh, ili će naslikati kompleks od kuća u snežnoj vejavici.« — Za Jakopiča kaže isti kritičar da donosi »naročitu prizmu boja« i ističe njegovu »Evu« koja mu izgleda kao »inspirisana šarenim krilima jednog leptira«. Za Sternenov »Portret žene« izgleda kritičaru »kao da je dalo inspiracije kaleidoskopsko svetlucanje jednog minerala, posmatranog pod mikroskopom«, dok je »za M. Jamu priroda samo jedan lep, najšarenijim bojama prošaran tepih«. »Vesel se — smatra kritičar — izdvaja iz ove interesantne grupe Slovenaca i čini koncesiju linijama i konturama.«[49]

»Od Ivana Grohara bile su izložene njegove najbolje slike — smatra Kosta Strajinić —. Grohar je majstor u prikazivanju večernjeg sutona, letnje žarke vrućine i tmurne zime. Njegova je snaga u nijansiranju boja i njihovoj plastičnosti... on je svojom jakom ličnosti u slovenačkoj umetnosti ostavio dubokih tragova. Uticaju Grohara ne oteše se Rihard Jakopič, Matija Jama i Petar Žmitek, tri individualna karaktera i samostalna slikara, koji skupa sa Groharom pretstvljaju modernu slovenačku umetnost.«[50]

»Tri Slovenaca: Grohar, Jakopič i Jama, tri su stupa slovenačke kulture i izrazi njene duše,« zaključak je drugarice slovenačkih slikara, Nadežde Petrović koja se javlja kao kritičar i ove velike izložbe. Od jugoslovenskih slikara ona je Grohara najviše cenila. Pretpostavljala ga je Monetu i Sisleyu, a poredila sa Cezannom: »Premda se umetnost Cezanna razlikuje od apsolutnog impresionizma Ivana Grohara, koja je tehničkom obradom najbliža Claude Monetu, kome nedostaje one južnjačke topline srca i one ekspresivne divljine našeg ponositog Kranjca; ipak ima sličnosti u onome konstruktivnome shvatanju i u sadržaju motiva unetoj psihologiji. Ono monumentalno posmatranje prirode kakvo je imao Cezanne, među Jugoslovenima imao je Ivan Grohar«... »Ne treba prevideti, niti zaboraviti — piše dalje Nadežda — da je Grohar odličan konstruktor figura u pejzažu... Njegov najveći rad ‚Sejač' idealna je pesma nad pesmama u impresionizmu... a nema toga koji je

mogao, penjući se na izložbu, proći prvi sprat a da nije očaran zastao pred ‚Postojinskom jamom' Groharevom... Groharu, mističaru bio je podzemni svet mio i drag, u njemu je njegovo liričarsko raspoloženje našlo svoj odjek... Čudna simfonija boja i tonova na onim još čudnijim oblacima, o koje se odbija i prelama u svetlost! Teži problem nije mogao biti no rešiti ovaj... Grohar je savršeni estetičar, artista, osećajan; njegov vazduh je elementaran pun materije. Njegova drveta, ljudi koje slika imaju organizma, sve je puno čulnosti i religijskog obožavanja prirode. Njegova stabla žive, u njima ima srži i soka, to se oseća pod onim potezima kičice i slaganju tonova; po formi oblice drveta; njegova trava i šumska pavit vijući se oko stabala drveta puni su vodenog isparenja, vlage, koja se diže pri zalasku sunčevom nad površinom tople zemlje, obavijajući magličasto konture biljaka i trave, formu stabala i kruna drveta. On razume organski oblik predmeta i stvara ga na platnu skulpturalno konstruktivno; impresija mu je snažna organska, topliji je od Sisleya, ima više srca, tonom elementarniji je no Claude Monet!... Grohareva paleta ima snage ima krepčine, ima blistanja srca i čula!... Prikovani za mesto pred ovim slikama osećamo umetnikovu duboku religiju, koju je imao živeći u prirodi i s prirodom, radeći i slikajući, ljubeći svoju paletu i kičice kao sebe sama, kao božanstvenu prirodu za koju je živeo, mučio se, patio i umro.«[51]

»Posmatrati slike Grohareve, a neosvrnuti se na njegovog bliskog i srdačnog druga Jakopiča — nastavlja Nadežda Petrović svoju opširnu kritiku — ili obrnuto, nemoguće je. Oba su po iskrenosti u pogledu studiranja prirodnih vidova, po srodstvu duše isti, ma da su im stilsko-tehnička istraživanja različita... Grohar je liričar-pesnik, Jakopič je epičar, Grohar je nežan, pun žudnja i neispunjenih čežnja, Jakopič je čulan... krepčina koja se bori... Jakopič je u ‚Evi' pokazao monumentalno rešenje psihološkog problema, harmonično sa izrazitošću kolorita i tehničkim izvođenjem... Tajna ‚Večernje lektire' kraj zapaljene lampe u salonu, jedna je od najsnažnijih stvari njegovih, čija važnost i ne potrebuje analitičko prikazivanje. U njoj je na najuspeliji način rešen: problem efekta svetlosti u tmini, problem forme i dubine u prostornosti, po delu toplih i ladnih tonova... u ovom večernjem ansamblu bio je Jakopič konstruktivan, matematičar u razračunavanju prostora i perspektiva dubine, rešavajući zadatak veoma inteligentno i mudro.«[52]

»Ovaj snažni i krepki duet dopunjava nežni i sentimentalni Matija Jama, čija nežnost tonova u brižljivo biranim motivima prevazilazi liriku pesničku... Jama čini u ovom trokutu slovenačkom onu nežnu toplu dušu, kojoj nedostaje muskulature i čula Jakopičevih, a genijalne topline, elegancije i krepčine Grohareve. Jamini pejzaži su hladni kutovi, dok su njegovi snežni motivi mnogo topliji i karakterističniji u izrazu forme i svetlosti... Dok Grohar slika formu vodeći računa o harmoniji boja i tonova, Jama traži i beleži odnose tonova međusobno, bez obzira na formu i plastiku; svu elementarnu suštinu pejsaža Jaminog proguta harmonija tonova pa i tačnost perspektive u bojama. Jama je prve jugoslovenske izložbe imao odličnih studija — svetlosnih problema; jačina i energija sa individualnom odlikom stavljala ga je u red najjačih

umetničkih individualista na izložbi. Njegova sentimentalnost prema štimungu i fleki, ulaskom sa suvišnom suptilnošću i opreznošću u nijanse tonova, učinila je da je one krepčine i materijalnosti u bojama izgubio; modelirajući svojom tehnikom izgubio je skelet prirode, izgubio sebe. Jamu možemo sada najtoplije uputiti na studiju sebe sama, u svojim prvim i starijim periodoma, kada je prirodu gledao snažno kao kompaktnu masu u plastičnoj formi i osećao elementarnost prirode.«[53]

U opštem osvrtu svoje velike kritike Nadežda Petrović konstatuje: »Da nije nekoliko odličnih slovenačkih slika i nekoliko sasvim evropskih stvari u srpsko-hrvatskom Meduliću, izložba — izuzev nedoglednu visinu Meštrovićeve prisutnosti — ne bi imala ni vrednosti koju bi trebala da ima makar koja najosrednija izložba na našem Jugu,«[54] čime je još jednom podvukla značaj i kvalitet radova svojih slovenačkih kolega.

Čitajući redom ove kritike, počev od onih pisanih za I Jugoslovensku, pa za izložbu Kolonije i zatim za IV Jugoslovensku, — osetno je kako i koliko se srpska kritika razvijala, kako je za svega nekoliko godina napredovala, a naročito koliko više spremnosti pokazuje da tolerira, pa po nekad i da prihvati moderna likovna strujanja. Posmatrajući iz 1912 godine, kako izgleda daleko vreme kada je kritičar »Iskre« povodom izložbe Nadežde Petrović, pisao za impresionizam da je »bolesno in trulo shvatanje bolesnih i trulih mozgova«, — daleko, ne toliko po vremenskom intervalu (jer je to bilo 1900), koliko po duhu i shvatanju. Nadežda je za to vreme pisala: da su »najteži u umetnosti počeci. Razvijanje umetnosti kod nas, a naročito slikarske umetnosti, otpočelo je sa mnogo teškoća.« I zaista nije bilo lako biti umetnik u to vreme, naročito ne revolucionar i nosilac novih ideja, kao što su u prvim godinama XX veka, među jugoslovenskim slikarima bili naročito i prvo slovenački »Savani«, a zatim članovi Jugoslovenske kolonije.

Baš zbog tog izuzetnog značaja slovenačkih slikara, zbog njihove povezanosti s Beogradom i našim najnaprednijim umetnicima ovog ranog perioda naše Moderne, naročitu zanimljivost imaju kritike koje su i kod nas ocenjivale ili komentarisale njihove velike napore i ne male rezultate.

OPOMNJE

[1] Beleške se čuvaju u umetnikovoj porodici.

[2] Katarina Ambrozić, Nadežda Petrović (doktorska disertacija), 1956.

[3] N. Petrović, Sa IV Jugoslovenske izložbe, Bosanska Vila, 1912, br. 19-20, str. 275.

[4] Sve su se ove pripreme odvijale u toku 1904 g. i nije prihvatljivo da bi Nadežda mogla o ovoj beogradskoj izložbi »već oko 1900 da se dogovara sa nekoliko srpskih slikara«, kao što to navodi autor studije o Ivanu Groharu, Anton Podbevšek (str. 265). Prvo, izložba je zamišljena prvenstveno kao manifestacija jedinstva Južnih Slovena, koja je bila moguća samo posle pada Obrenovića i napuštanja austrofilske politike, — a zatim, 1900 g. Nadežda je još bila student i osim sa par kolega iz Ažbetove škole, nije ni imala dubljeg kontakta sa ostalim jugoslovenskim umetnicima, niti još dovoljno autoriteta da bi se mogla dogovarati o ovako velikom poduhvatu.

[5] Katalog I. Jugoslovenske izložbe, Beograd, 1904.
[6] Srpski Književni Glasnik, 1904, sv. XIII, str. 317.
[7] Bosanska Vila, 1904, br. 14, str. 365.
[8] Rihard Jakopič v besedi, Ljubljana 1947, str. 33.
[8a] Primedba K. A.
[9] Dr. B. S. Nikolajević, Jugoslovenska umetnička izložba, Brankovo Kolo, 1904, knj. 39, str. 1226.
[10] Milan Šević, Prva Jugoslovenska umetnička izložba, Letopis Matice Srpske, 1904, br. 228, str. 137.
[11] A. G. Matoš, Jugoslovenska izložba, Slobodna reč, 1904, br. 190.
[12] Bogdan Popović, Prva jugoslovenska izložba, Srpski Književni Glasnik, 1905, knj. XIV, str. 231.
[13] Nadežda Petrović, Prva jugoslovenska izložba, Delo, 1904, sv. 32, str. 409.
[14] Nadežda Petrović, Prva jugoslovenska izložba, Delo, 1904, sv. 32, str. 409.
[15] op. cit. str. 410.
[16] op. cit. str. 409.
[17] Nadežda Petrović, Prva jugoslovenska izložba, Delo, 1904, sv. 32, str. 410.
[18] op. cit. str. 412.
[19] Nadeždino pismo od 1. XI. 1904.
[20] K. Ambrozić, Jugoslovenska kolonija, Zbornik Narodnog muzeja I, str. 261, 1958.
[21] Bugarski katalog II jugoslovenske umetničke izložbe, Sofija, 1906, Uvod.
[22] K. Ambrozić, Jugoslovenska umetnička kolonija, Zbornik Narodnog muzeja I, 1958.
[23] Ibid.
[24] N. Petrović, Sa IV jugoslovenske izložbe u Beogradu, Bosanska Vila, 1912, str. 250.
[25] K. Ambrozić, Jugoslovenska umetnička kolonija, Zbornik Narodnog muzeja I, 1958.
[26] Brankovo Kolo, 1907, knj. 7 i Slovenski jug, 1907, br. 2.
[27] Vlada R. Petković, Izložba jugoslovenske umetničke kolonije u Beogradu, Nova Iskra, 1907, br. 2, str. 63.
[28] Vlada Petković, Izložba jugoslovenske umet. kolonije, Nova Iskra, 1907, br. 2, str. 62.
[29] Bož. S. Nikolajević, Jugoslovenska kolonija. Srpski Književni Glasnik, 1907, knj. XVIII, str. 208.
[30] Ibid.
[31] K. Ambrozić, Jugoslovenska kolonija, Zbornik Narodnog muzeja I, Beograd, 1958.
[32] M. Milovanović, Izložba Jugoslovenske kolonije, Delo, 1907, knj. 42, str. 257—258.
[33] Bož. Nikolajević, Jugoslovenska Kolonija, Srpski Književni Glasnik, 1907, knj. XVIII, str. 208.
[34] Jakopič v besedi, Ljubljana, str. 45.
[35] K. Ambrozić, Jugoslovenska Kolonija, Zbornik Narodnog muzeja I, Beograd, 1958.
[36] Nadežda Petrović, Izložba umetničkog društva Lada, Delo, 1909, knj. 51, str. 375.
[37] Kosta Strajinić, Umetnost u Južnih Slovena, Srbobran, 1913, str. 110.
[38] Nadežda je bila tada kod Grohara sa Jakopičem i Birolom.
[39] N. Petrović, IV Jugoslovenska izložba u Beogradu, Bosanska Vila, 1912, str. 200, 249, 250.
[40] Bosanska Vila, 1911, knji. 3, str. 48.
[41] R. Jakopič v Besedi, Ljubljana, 1947, str. 47. — Pod »okolnosti« Jakopič verovatno misli na razdor koji se 1911 i 1912 razvijao u Savi i pretvorio se u sukob Jakopič — Sternen.
[42] K. Strajinić, Umjetnost u Južnih Slovena, Srbobran, 1913, str. 105.
[43] Dr. Vl. Petković, IV jugoslovenska umetnička izložba, Delo, 1912, knj. 63, str. 446.

[44] Milan Predić, IV jugoslovenska umetnička izložba, Srpski Književni Glasnik, 1912, knj. 28, str. 857.

[45] Katalog IV Jugoslovenske umetničke izložbe 1912.

[46] Milan Predić, IV jugoslovenska umetnička izložba, Srpski Književni Glasnik, 1912, knj. 28, str. 858.

[47] op. cit. str. 859.

[48] Dr. Vl. Petković, IV jugoslovenska izložba umetnosti, Delo, 1912, knji. 63, str. 447.

[49] Dr. Vl. Petković, IV jugoslovenska izložba umetnosti, Delo, 1912, knji. 63, str. 448.

[50] Kosta Strajinić, Umjetnost Južnih Slovena, Srbobran, 1913, str. 110—111.

[51] Nadežda Petrović, IV jugoslovenska izložba u Beogradu, Bosanska Vila, 1912, str. 249, 250.

[52] op. cit. str. 274.

[53] Nadežda Petrović, Slovenska izložba u Beogradu, Bosanska Vila, 1912, str. 274.

[54] op. cit. str. 180.

Résumé

LES PEINTRES SLOVÈNES DANS LA PRESSE SERBE DE 1904 À 1912

Les débuts de la peinture moderne en Yougoslavie, et les relations réciproques des artistes slaves, ont été très peu étudiés jusqu'ici. Et pourtant, cette période des 15 premières années du XX° siècle est riche de faits d'une grande importance pour l'évolution de l'art yougoslave. A cette époque, les contacts entre les artistes des trois centres culturels de Yougoslavie: Belgrade, Zagreb et Ljubljana étaient très cordiaux et fréquents, malgré la séparation des Etats. Les débuts de ces relations datent du temps des études que les artistes faisaient à Munich, à l'Académie privée du Slovène Anton Ažbè.

Leurs contacts revêtaient différentes formes: visites réciproques, travail en commun, organisation des premières sociétés artistiques, expositions qui sont pour nous d'une grande importance, car la presse de Belgrade, Zagreb et Ljubljana leur réservait une place remarquable. La Serbie, alors, grâce à sa condition de pays libre, était le centre principal des rencontres des artistes slaves, auxquelles les journaux de Belgrade accordaient une large place. En dehors d'articles simplement aimables, on relève quelques critiques et jugements sur la valeur des oeuvres d'art, qui sont du plus grand intérêt pour notre étude de l'époque. Les opinions d'un critique d'art comme B. Popović, ou d'un artiste comme N. Petrović, nous sont très précieuses.

Nous nous intéressons surtout aux artistes de Slovénie et en particulier aux données que la presse contemporaine de Serbie nous fournit sur ces artistes, dont l'oeuvre, à cette époque, représentait pour l'art yougoslave une vraie révolution dans le domaine des conceptions artistiques.

La présente étude est la première qui tienne compte des données se rapportant aux artistet slovènes, publiées dans la presse de Belgrade lors des 15 premières années de notre siècle. Elle montre surtout le désir de citer le plus grand nombre de critiques importantes, qui ont toutes la valeur de documents d'époque, qui peuvent servir de base aux études réciproques des débuts de l'art moderne en Yougoslavie.

IZ JAMOVIH SPOMINOV

Gradivo za monografijo o slikarju Matiji Jami

Dr. Fran Šijanec, Rijeka

V dogovoru z Ivanom Zormanom, prvim ravnateljem Narodne galerije v Ljubljani, sem pričel takoj po svoji preselitvi iz Beograda v Ljubljano, februarja 1942, sredi vseh nadlog prisilne nacistične izselitve, okupacije in vojne vihre, pripravljati gradivo za katalog razstave o Jamovi sedemdesetletnici. Pri tej priliki sem Jamo tudi osebno spoznal, torej dovolj kasno, če pomislim, da sem od impresionistov že mnogo prej poznal Jakopiča in Sternena. To, kar mi je v študentovskih letih pripovedoval o Jami Stanko Vurnik, se je v glavnem nanašalo na umetnikovo osebno življenje, na njegovo splošno znano samotarstvo. Bolj kot pred vojno, ko sem služboval v Celju, me je pričel zanimati Jama šele na Zormanovo pobudo, češ da naj sodelujem s krajšo uvodno študijo pri slikarjevi jubilejni razstavi.

Tako sem pričel zahajati k Jami, na njegov dom v Podmilščakovi ulici št. 49, kjer je prebival sam do svoje smrti (4. IV. 1947). Njegova samska hči Madelaine (druga je živela pri materi Lujizi van Raders na Holandskem) je stanovala in še danes stanuje v Ljubljani drugod.

Jama je bil za vsakogar, kdor ga je poznal, ljubeznjiv, uslužen, za resne in šaljive pogovore pristopen gospod. Napram sebi je bil strožji kot napram drugim, to je res, vsekakor pa je bil na splošno manj strog, kakor bi ga smeli soditi po nekaterih zunanjih potezah. Videl je mnogo sveta in je rad potoval. O stvareh, ki so ga zanimale, in to z nenasitno željo po pridobivanju resnega znanja, je imel dokaj ustaljene nazore. Ljubil je red in mir, a poštenje in resnicoljubnost sta mu pomenila vsaj toliko kot umetniške izkušnje in umske sposobnosti.

Bil je skromen, preprost, kar se da naraven in nič prisiljen ali narejen. Znanje vsake vrste je visoko cenil, zlasti tehnično; za znanosti, iznajdbe in napredne pridobitve je kazal vedno mnogo razumevanja. Jama je bil na Kranjskem eden prvih lastnikov dvokolesa. Družbe pa ni imel mnogo; posedavanja, kavarniške in gostilniške družabnosti, h kateri so nagibali zlasti bolj »bohèmsko« razpoloženi umetniki, ni poznal. Čas mu je bil vedno zelo dragocen, za delo in študij ga je do kraja izkoristil. Trezno in razsodno se je vsega izogibal, kar bi ga pri delu kakor koli oviralo. Slehernega uspeha se je iskreno veselil, drugače pa je bil morda bolj tihe in molčeče narave, saj hrupnega življenja in preglasnih nastopov ni maral, niti kot človek, niti kot umetnik. Bil je

umirjen, umerjen, raje za srednjo pot kakor za nasprotja in ostrine, pač pa je bil pripravljen svoje nazore tudi braniti, kadar je to smatral za potrebno.

Pet let po svoji dokončni naselitvi v novi »modernistični« Ljubljani se je zatekel k peresu in je napisal v obrambo svojih impresionističnih nazorov kar majhno razpravico (O impresionizmu in kritiki, Življenje in svet, 1927, št. 23, 24, 25). Tokrat se je čutil od ekspresionistično usmerjene kritike izzvanega, kakor je bil sicer toleranten in liberalen. Videl je, kam se nova umetnost razvija. Smatral je za potrebno, da izpove svoje mišljenje, svoja načela, da obrazloži nazore, ki so se zdeli tedanjim »avantgardistom« že preozki, če ne celo zastareli. Saj so zares bili plod v mladih monakovskih letih prevzete impresionistične estetike. Toda Jamova sistematičnost in neomajna doslednost v reševanju umetniških nalog je bila sama po sebi na zavidanja vredni stopnji. Delal je z železno disciplino in z redko marljivostjo, varoval pa se je stranpoti, skokov v neznano, čeprav mu je bil »eksperiment« izvor mnogostranega iskanja. Bil mu je predvsem tehnični, tehnološki, svetlobno-pleinairistični poizkus za dosego še večje popolnosti, a vselej v službi »narave«, v spopolnjevanju že utrjenih podlag svetlobno-tonskega slikarstva. Nikoli in nikjer ne meri Jama na prestop v kaj drugačnega, v sistem, ki bi bil z impresionističnim čutenjem načelno nezdružljiv.

Jama, ki se je pripravljal na vsako razstavo zelo vestno, ki je vse zasebno življenje podredil svojemu delu in ki se za okolico nikoli ni več zanimal kakor da je izvedel za »glavne« dogodke v Ljubljani in po svetu, ni nikoli iskal priznanja, ki ne bi izviralo iz čisto umetniških nagibov, iz priznavanja umetniških stvaritev. Tako je v času med obema vojnama priredil v Jakopičevem paviljonu več samostojnih razstav in razstavljal čisto sam. Tega preprostega, dovolj skromnega načina vzdrževanja stikov z občinstvom ni poznal ne Jakopič, ne Sternen. Ni iskal niti popularnosti, niti službe. Ker je živel »solidno« in skromno, za ljubljanske pojme morda celo filistrsko odmaknjeno, je imel vse misli asketsko zbrane pri svojem delu. Izmed vrstnikov iz svobodnega umetniškega poklica mu je bil drag in zaupanja vreden tovariš samo Jakopič, ki ga je zares cenil. Spominjam se, da mi je to potrdil s pikro pripombo, da Sternena osebno ni maral. Znano je tudi, da Jama, ki družine ni imel v Ljubljani, svojih del ni rad ponujal v odkup, vsaj ne v zrelejši dobi, da se v materialnih stiskah ni »razodel«, da so mu njegovi prištedeni prihranki omogočili relativno vzdržnost v ponudbah, tako da so dosegle Jamove slike že dolgo pred vojno razmeroma višjo ceno kakor dela njegovih tovarišev. V tem pogledu je bil vselej previden in se ni rad prenaglil. Z eno besedo, pazil je na svojo pridobljeno umetniško veljavo, na dober glas svojih del; za trg in prodajo ni ustvarjal in se zato tudi ni dal »izkoriščati«. Brez nujne potrebe ni šel nikamor, — neštetokrat in dokler je dopuščalo zdravje pa je hodil slikat v naravo, ker je hotel samo delati, samo študirati, samo oblikovati slikarske valeurje, t. j. slikarsko uporabno osvetlitev.

Ko sem pričel 1942 zahajati k Jami, — včasih sem prišel sam, včasih v družbi z Zormanom, ki je bil star Jamov znanec, — torej v času, ko

smo z napetim pričakovanjem zasledovali novice z domačih in zaveznških bojišč, sva bila po izmenjavi le-teh kmalu pri razgovoru o Jamovi umetniški »stvarnosti«. O tem, kar mi je pripovedoval bolj mimogrede in nepripravljen, sem si napravil beležke, ki jih podajam v naslednjih odstavkih v duhu in smislu Jamovega pripovedovanja. V glavnem priobčujem še neobjavljene ali manj znane stvari (F. Šijanec, Matija Jama, Narodna galerija 1942; F. Stelè, Matija Jama, Letopis Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani 1947).

I

Prve Jamove barve so bile sokovi nabranih cvetlic. S cvetličnim sokom je barval svoje otroške risbe, zraven pa tudi črnobele ilustracije, ki so mu prišle pod roko. Pravi, da je risal, odkar je na svetu. Doma so imeli trgovino z usnjem na starodavnem Starem trgu v Ljubljani. Bukove »dile« za čevlje je vse počečkal. Osnovno štirirazredno šolo je obiskoval na Grabnu, kamor ga je spremljala mati. Njuna običajna pot v šolo je vodila po nabrežju Ljubljanice. Nekoč mu je kupila barvice; seveda je bil ves srečen. Tudi okolje starinarjev ga je nenavadno prevzelo. Koliko pisane šare in starinske navlake se je trlo v teh skrivnostno mračnih štacunah, v katerih je pasel svojo radovednost tudi na barvnih tiskih, na zanj čudovito lepih podobah. Med šolarji je bila navada, da so zbirali med drugim tudi »podobice«, otroške lepljenke, tiskane sličice, prerisane risbe itd. Mladi Jama jih je pričel nabavljati kar sistematično, običajno v zameno za kos kruha, ki ga je odstopil manj premožnemu sošolcu.

V tistih časih je bilo risanje na osnovnih šolah obvezno samo do četrtega razreda. Na najnižji stopnji so risali mehanično, že vnaprej natiskane pike so spajali v črte. Take enostavne in puste metode so likovno fantazijo bolj utesnjevale kot pa pospeševale. Starokopitni način šolskega vzgajanja še ni poznal modernih metod delovne šole. Ta apelira na tvorno silo otroške fantazije naravnost in kar se da sproščeno. O svojem otroškem veselju do barv iz zelišč in cvetlic pa je Jama kasneje pripovedoval že starosti domače likovne kritike, Vatroslavu Holzu, ki je prvi pisal o njegovih prvencih. Po tedanjem običaju so slikarji razstavljali svoja dela še v izložbenih oknih uglednejših ljubljanski trgovin (»Matija Jama in njegove slike«, Ljubljanski zvon 1900, str. 63).

Jamov oče Matija je imel svoj trgovski lokal in stanovanje na Starem trgu št. 7 (prej št. 39), umrl pa je zelo zgodaj (1875). Matija Jama (roj. 1872) je bil takrat komaj tri leta star. Maloštevilna rodbina je živela v solidnih meščanskih razmerah, tudi po očetovi smrti ni bilo pomanjkanja. Oče je lahko zapustil Jamovi materi Neži nekaj premoženja, sicer pa je tudi mati Neža (Agnes) dovolj zgodaj umrla (1889). Oče se je rodil v Dravljah, mati, roj. Kuhar (Kochar), pa je izvirala iz stare nemške rodbine v Velesovem (srednjeveški Adergas). Jama se spominja, da so nekateri starejši velesovski domačini, med temi tudi rodbina njegove matere, še pogosto rabili nemške besede. Tako je bilo tudi pri Ja-

movih v Ljubljani. Jama je celo domneval, da je bil slikar Grohar tudi še potomec srednjeveških gorenjskih kolonistov in da se je Groharjev rod v toku časa poslovenil, podobno kakor rod Jamove matere. Videti je, da Jama ni kazal mnogo smisla za romantično koncepcijo o »čistokrvnosti« narodnostnega porekla svoje sredine. To pa nikakor ne pomeni, da bi bil zaradi tega narodnostno mlačen. Splošno rečeno, Jamov kozmopolitski liberalizem (v kulturnem in apolitičnem smislu) je vseboval primes prakticizma in empiričnega pozitivizma, njegov filozofski humanizem se namreč opira na napredek razumskega razvoja, na napredek racionalistične znanosti v službi uspešno razvite civilizacije. Jakopič je v tem pogledu skeptik, njemu znanost ne imponira mnogo, bolj važna sta mu intuicija in emocionalnost čustvenega doživetja, »notranje gledanje«. Jama je objektiven naturalist, Jakopič vizionar, ki si predočuje svet z imaginarno domišljijo, torej predvsem subjektivno.

Jama zatrjuje, da ga učenje ni preveč veselilo in da spočetka ni kazal nobene nadarjenosti. Bil je povprečen dijak, šola mu je bila naravnost zoperna. Od početka mu je trda predla, tako da je prvi gimnazijski razred ponavljal, ker je padel iz nemščine in matematike. Pri obveznem petju ga je organist Strnad odklonil kot učenca brez posluha. Poleg petja je bilo tudi risanje neobvezno. Jama se je vpisal v nižji risarski tečaj, ki ga je vodil z dvema tedenskima urama prof. France Globočnik (1825—1891), ded slikarja Olafa Globočnika. Jama je obiskoval risanje od prvega do četrtega razreda. Učenci so morali prerisavati, kar je pred njimi narisal na tablo suhoparni, jezljivi in zadirčni Globočnik, običajno šolmašterske risbe iz opisne geometrije. Barv niso mnogo uporabljali, slikanje je pomenilo koloriranje risb: ploskve likov je bilo treba z akvarelnimi barvami enakomerno izpolniti.

Ljubezni do risanja ni znal vzbuditi: kar je Jama nosil v sebi, do tega šolska šablona ni prodrla. V Globočnikovih očeh je bil Jama slab risar, pravi mazač (»šmirfink«), profesor je namreč cenil samo čistočo in natančnost. Mnogo višjo ceno in priznanje pa so dosegle risbe Jamovega sošolca F. S. Finžgarja, ki je veljal zaradi svojih čistih in lepih risb za pravega »ženija«, za Globočnikovega ljubljenca. Morda ga je nesrečni Jama na tihem kar zavidal, kajti Finžgarjevi risarski izdelki so vzbudili občudovanje, Jamovi pa grajo in posmeh. Jama mi ni ostal dolžen pojasnila, rekoč, da je najraje delal na vrtu in da je moral pomagati materi pri gospodinjstvu, češ morda je bil zato bolj umazan kot bi bil sicer. Poudarja, da je najraje delal kaj praktičnega, da je za igro in zabavo najraje zidal, gradil, konstruiral.

»Najraje sem kopal jarke in jih polnil z vodo, ki sem jo nosil iz Ljubljanice čez cesto na domači vrt. Moji vodni kanali in okopi so sijajno funkcionirali, vsekakor bolj natančno kot Globočnikove projekcije. Fizično delo in ročne spretnosti so me vedno veselile. Naravi se tudi kasneje nisem nikoli odrekel.« Smisel za praktično delo je bil Jami vrojen.

V najzgodnejših ambicijah se javlja solidno, praktično preizkušeno utilitaristično in racionalno usmerjeno mišljenje, sicer pa je bil Jama mnenja, da njegova dijaška leta niso bila v nobeni zvezi z razvojem

njegovih umetniških stremljenj. Klasična izobrazba naj po možnosti skrbi za poplemenitenje značaja, žal so bile učne metode pogosto zelo problematične. N. pr. v drugem ali višjem risarskem tečaju (v tretjem in četrtem gimnazijskem razredu), v katerega so napredovali tu pa tam tudi spretnejši risarji, so končno pričeli delati tudi po modelu, po mavčnih odlitkih in motivih. Na šolskem dvorišču so sicer smeli risati kolonade in oboke hodnikov, a spet je bila glavna stvar — perspektiva. Še vedno nič barvitega, nič svetlega, nič svobodnega. To je bila bolj dresura z uporabo dekretiranih »regelc« kot pa igra sproščene fantazije. Čim so se učenci začeli dolgočasiti, je pričelo zbijanje šal, ure neobveznega risanja so postale zato zabavne in krajše. Tudi na tej stopnji ni prinašalo risanje nobenih posebnih koristi, navzlic temu ali ravno zato je Jama kasneje risanje visoko cenil: »Risanje je povsod potrebno. Kleparjevo, čevljarjevo in drugih obrtnikov delo bazira na risbi in risarskem znanju.«

Jamovi sošolci na gimnaziji so bili: F. S. Finžgar, ki je vstopil v prvi razred v letu Jamovega ponavljanja, Mihael Opeka, kanonik Nadrah, mons. Jos. Dostal, Fran Govekar. V spominu je ohranil profesorje Kermavnerja, Borštnarja, Šukljeta. Jama se je spominjal slikarja Janeza Wolfa, videl ga je, kako je slikal fresko Marijinega oznanenja na zunanjščini stolnice. Freska je nastala po Quaglijevem kartonu in jo je Wolf samo obnovil (1883). Jama se spominja tudi Jurija Šubica, ki ga je videl pri delu, na odru, visoko pod stropom ladje šentjakobske cerkve (1886).

»V Ljubljani in splošno v slovenskem slikarstvu so slikali vse do Janeza in zlasti do Jurija Šubica v temnih barvah, naravnost črno. Če bi ostal v Ljubljani, ne bi nikoli našel poti do impresionizma.« Prvo pobudo k novemu svetlejšemu slikanju je dal Slovencem Jurij Šubic. Nekaj svežega je občutil v Jurijevem slikarstvu tudi Jama, že od nekdaj mu je ugajala »modernost« Šubičeve palete.

II

Leta 1886 se je štirinajstletni Jama preselil v Zagreb, kakor zatrjuje, z materjo in sestro. Zakaj ravno v Zagreb, ne vem, tudi tega ne vem, ali je umrla Jamova mati, ki se je drugič poročila z nekim Šarabonom, v Zagrebu, Ljubljani ali na svojem domu v Velesovem (1889). Jama je v Zagrebu pohajal gimnazijo na Gornjem gradu in je tu maturiral leta 1891.

S posebnim priznanjem in z veliko hvaležnostjo omenja Jama svojega zagrebškega učitelja risanja, Milana Roguljo. Pravi, da mu je bil Rogulja prvi umetniški mentor, pravi vzgojitelj in pospeševalec dotlej še nerazvitih slikarskih nagnjenj. Rogulja navaja Jamo k prvemu študiju v naravi; ko je zahajal profesor na akvareliranje v Maksimir, ga je spremljal njegov učenec Jama, ki dolguje Rogulji prve slikarske pobude. V Maksimiru sta delala po naravi, neredko tudi sama, kajti Rogulja je Jamov talent z vso pozornostjo pospeševal. Profesor je včasih

celo dopuščal, da je smel Jama samostojno korigirati dela svojih sočencev. Toliko zaupanje je imel v Jamove sposobnosti, in Jama pravi, da se je izvežbal pod Roguljevim nadzorstvom zlasti v tehniki akvarela. Spominja se, kako je slikal neko tihožitje (pehar s karfijolo, čebulo in česnom), kako je slikal z okna šolskega razreda pogled na spodaj ležeče mesto, na Donji grad in na posavsko ravnino v ozadju. Takrat je nastal tudi akvarelni portret Jamovega sošolca dr. Vladimirja Rajzerja iz Samobora. Kasnejšega banskega svetnika Muževića, ki je bil leto pred Jamo, je narisal s svinčnikom. Risba je nastala še pred Rajzerjem. Po Roguljevi zaslugi so pričeli Jamo v šoli vse bolj ceniti. Jamo je doletela »častna naloga«, da je naslikal sv. Alojzija z angeli za naslovni list posvetilne knjige, ki so jo poslale zagrebške gimnazije na Alojzijev grob v Italijo ob proslavitvi stoletnice svetnikove smrti. To je bilo v sedmem ali osmem razredu. Kot osmošolec je narisal za Marnov »Riječnik za Homera sa izvadkom starina« (v zvezi s »Pregledom grške in sicilijanske literature«) okoli 18 tablic arheoloških ilustracij, in sicer sloge grških svetišč, staro grško ladjo po Homerjevem opisu, razne rekonstrukcije in pod. To delo je izšlo v tisku. Kot predloge je uporabljal Guhl-Konerjevo knjigo in tudi češko Ottovo enciklopedijo, iz katerih je prerisaval slike.

Filolog Franc Marn, ki je bil doma iz Štange pri Litiji, je bil Jamov profesor v višjih gimnazijskih razredih. V počitnicah po maturi je povabil Marn mladega Jamo, ki je bil brez staršev in sošolec starejšega profesorjevega sina Vladimirja, na svoje posestvo pri Št. Jurju pri Litiji. V teh prelepih počitniških mesecih je portretiral hvaležni učenec gostiteljeva otroka: mlajšega fanta Bogdana, ki je postal, ko je odrasel, lekarnar in je podedoval znani Ivanićgrad (Ivanić-tvrdja) in okoli 16-letno hčerko Darinko. Jama je naslikal rdečelasega Bogdana, ki je moral imeti sedem do osem let, z modrim predpasnikom. To sliko so obdržali Marnovi. Oba mlada portretiranca sta bila naslikana pred hišo, torej na prostem, v pleinairu, in za tedanje čase že močno barvito. Franc Marn, brat književnega zgodovinarja, ljubljanskega kanonika in Jamovega kateheta Jožefa Marna, je študiral filologijo v Pragi in je sodeloval pri Janežičevem Cvetju iz domačih in tujih logov. Za Slovensko Matico je napisal slovensko-hrvatsko in slovensko-češko slovnico. Hvaležno se spominja Jama tako prof. Rogulje kakor tudi Marna. Zagrebška leta so ostala Jami v prijetnem spominu, imel je prijazne in talentirane sošolce, med katerimi se je dobro počutil. Pri maturi so mu dali obravnavati Lessingovega Laokoonta, češ mladi abiturijent se zanima za likovno umetnost. Pozornost te vrste je morala mlademu slikarju samo laskati. In kljub temu se je Jama sprva raje odločil za študij prava, ko se je jeseni 1891 vpisal na zagrebški pravni fakulteti. Slikarstvo ni obetalo sigurnega kruha, pa tudi umetniške akademije še ni bilo.

V času mojih obiskov se je Jama ob imenu Rogulje kar razživel. Pravi, da je Rogulja Srb iz Bjelovara, da je študiral na obrtni šoli v Gradcu, da je bil inteligenten človek, sicer kot slikar nič posebnega in bolj komodne narave, pač pa v šoli dober pedagog. Jami je dal slikati najtežje motive, medtem ko so dobili drugi učenci bolj običajne stvari.

V Jami se je vzbudila samozavest, pridobil je zaupanje v lastne sposobnosti, v samega sebe. Bil je ves srečen, ko je mogel uporabljati čiste in svetle barve, take, kakršne so mu pomenile v zrelih letih zavestno sprejemanje impresionističnih načel tudi v oljni tehniki. Temno slikanje in chiaroscuro sta mu bila zoperna. Že samo Globočnikovo ime mu je vzbudilo asociacijo na umazane, mrtve, črnorjave barve, na galerijsko patino.

Nekoč so slikarji silovito mnogo in zelo hitro ustvarjali, za naglo sušenje oljnih barv so uporabljali sikativ, ki je z barvo vred sčasoma potemnel: slike so postale črne. Prvotno so sijale tudi svetle barve Metzingerja, Ribere, Spagnoletta, toda pod sikativom so ugasle in oslepele. Najbolj so trpele sence, ki so postale naravnost črne. Črno-belo ali svetlo-temno slikanje ni moglo dojeti narave in barvitosti predmetov v sončni luči, torej ni podajalo vtisov »resničnosti«. Jami pa je resničnost optičnih vtisov izhodišče in končni smisel vsega slikarskega izražanja. V Jamova zagrebška leta segajo torej prvi poizkusi pleinarističnega slikarstva.

Kakšno sodbo pa je imel Jama o tedanjem umetniškem življenju v Zagrebu? Slikarji na obrtni šoli so delali le dekorativne stvari. Na primer Robert Auer, ki je leto dni starejši od Jame, Slavonec Ivan Tišov in Zagrebčan Ferdo Kovačević, ki sta dve leti starejša od Jame. Svetli pleinair je prinesel iz Pariza Vlaho Bukovac (roj. 1855 v Cavtatu), ki v svojih mladostnih letih, v Ameriki, še ni bil slikar in se je preživljal v borbi za vsakdanji kruh tudi kot kafedžija. Slikarstva se je naučil šele pri salonskem Cabanelu v Parizu, iz bivšega samouka je napredoval v pariško šolanega akademskega slikarja, ki je kmalu postal ljubljenec vsega »moderno« usmerjenega zagrebškega meščanstva. Medović, Csikos-Sessia in Iveković so bili po Jamovem mnenju nesposobni, da bi se mogli kaj naučiti pri Bukovcu, češ akademijski epigoni dunajskega klasicizma so gledali na preprostega Bukovca precej zviška, toda Bukovac jih je kmalu prekosil. Pridobil si je vse večjo naklonjenost mlajše zagrebške generacije. Drugi modernejši slikar Jamovih zagrebških let je bil pleinairist Mašić, ki je kazal še nekaj Kaulbachove tehnike (»sicer je pričel slikati svetlo tudi že žanrski Mašić«). Mašićevi posavski pejsaži, seveda ne vsi, in Mašićeva slika Ličanina (v beli noši) so mlademu Jami kar ugajali. Mislim, da se dado Jamov Kmet s Sotle, Jamova belokranjska motivika (noše!) in razpoloženja Jamovih slik iz Pokolpja, ki ga od časa do časa pritegnejo na hrvatsko stran, precej otipljivo povezati na doživetja zagrebških naivno mladostnih let, na vtise iz zagrebškega okolja. Ko je bil Jama na univerzi, je bil Bukovac že v Zagrebu, tega se točno spominja.

Prva umetnostna zbirka, ki jo je videl, je bila Strossmayerjeva galerija, ki je imela nekaj del priznanih slovanskih mojstrov. Jami je n. pr. zelo ugajala Matejkova slika Smrt zadnjega polabskega kneza, pa tudi Siemiradzkega slika Jezus pri vodnjaku. Jama si je napravil skico Kristusove figure pod drevesom. — Največja domača avtoriteta tega časa pa je bil Iso Kršnjavi (roj. 1845 v Našicah), oficialni estetski arbiter klasicizma, slikar in častni doktor filozofije, prvi hrvatski umet-

nostno izobraženi kritik. Prvo umetniško šolo v Zagrebu, iz katere se je kasneje razvila akademija likovnih umetnosti in v katero Jama ne bi imel pravega zaupanja, sta ustanovila v svoji mnogostrani prizadevnosti še Csikos-Sessia in dalmatinski krajinar Menci Klement Crnčić. Tudi prva hrvatska impresionista, Račić in Kraljević, ki sta trinajst let mlajša od Jame, sta pričela svoj slikarski študij v Monakovem, ki je bil naprednejši in mikavnejši umetniški center kot cesarski Dunaj, toda v času svojega preporoda so imeli Hrvati vsaj svojega Strossmayerja, prvega in najzaslužnejšega umetnostnega mecena Jugoslovanov.

III

Jeseni 1892 so proglasili Jamo za polnoletnega. Nato se je Jama odločil za slikarski študij in se odpravil v Monakovo, kjer mu je bil prvi učitelj Simon Hollósy, slikar stare epigonske šole (Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret). Tu je dobil najpotrebnejšo podlago v kompoziciji. Ko je kasneje dobil deželno štipendijo (1898-99), se je vpisal na akademijo, kjer mu je bil učitelj Ivan Herterich, brat znanega slikarja Ludvika Hertericha, učenca smeri Pilotyja, Dieza in Löfftza. Jama in njegovi tovariši iz Ljubljane so se z vso predanostjo postavili na stran modernega impresionističnega kolorizma (po nastopu monakovske Secesije 1893). — Vse to nam je v glavnem znano in bi zato nadaljeval z zapiski o nekaterih manj znanih Jamovih sodbah, posebej z Jamovimi sodbami o domačih in tujih slikarjih:

Jakopič, ki ga je Jama najbolj cenil in s katerim ga druži prijateljska vez, »dostikrat ni imel poguma, da bi delal na sliki naprej«. Bal se je, da bi jo pokvaril. (Morda je mislil Jama bolj na zadnjo Jakopičevo dobo?). Jakopič ima zato mnogo nedokončanih stvari, začenja z osnutki, a marsičesa ne dovrši. Kakor Jama, tako je bil tudi Jakopič navdušen za modernejšega slikarja Ludvika Hertericha. »Poznali smo monakovske, torej nemške slikarje novih smeri, zelo malo pa Francoze. Nihče od nas se ni zmenil za Henry Martina ali za Monticellija, ki sta bila v našem krogu malo znana slikarja.« Monticelli je mnogo delal na Holandskem, sicer pa niti ni bil impresionist. Po svoji risbi in pointilistični tehniki je bil bolj podoben Veselu kot pa Jakopiču. Martinove freske pa so celo za nič, dasi je veljal Martin za nekakšno kapaciteto. Kasneje je prišel v Monakovo.

Segantini je bil izključno Groharjeva zadeva. Segantinijev divizionizem Jami ni ugajal. Grohar je bil preprost kmečki sin, ne glede na to, Jama mu ni prisojal preveč »razsodnosti«, čeprav ga je po svoje cenil. Groharjeva rodbina je izvirala baje iz Tirolske; stara mati je govorila precej nemško, slovensko pa le s težavo, vendar je izviral Grohar iz slovenske rodbine. Ko je videl Grohar v Monakovem Segantinijeve Orače, se je zanje ogrel, verjetno pa bolj zaradi snovi, ki mu je bila kot Gorenjcu blizu. Jama sodi, da gre za izživljanje iz sorodne alpske domačije, za miselnost iz sorodnega okolja. Ažbè se je pritoževal, da Grohar noče pri njem študirati. V teh letih je bilo Groharju bolj do študija

cerkvenega slikarstva, za svoja krušna cerkvena naročila je potreboval predloge za kompozicijo oltarnih podob. Vzore takega klasicističnega slikarstva je mogel nuditi n. pr. Dagnan-Bouveret, čigar najbolj znane slike so bile Le Pain Bénit (gal. Luxembourg), Žena z otrokom (pariška Mestna zbirka), Madona (Monakovo, 1883), Hlapec napaja konja. Grohar je bil v svoji stiski prisiljen, da je kopiral v monakovski pinakoteki in v galerijah. Kadar je ustvarjal za sebe, je uporabljal žanrske snovi iz domačega kmečkega življenja, za kar se je inspiriral največ ob Segantiniju (Groharjeva in Segantinijeva slika Pomlad). Jama je mnenja, da Segantinijeva metoda slikanja, ki obstaja v izdelovanju detajlov od mesta do mesta, torej metoda sukcesivne adicije posameznih sestavnih delov, še ne predstavlja prave impresionistične tehnike. Segantini je slikal po klasičnem receptu. Začel je na določenem delu slike in je izgotavljal vsak naslednji del ploskve posebej (lokalno), ne da bi obravnaval celoto. Po Jami ima pravi pregled čez barvno celoto samo impresionist, slikar, ki kontrolira enovitost barvnih učinkov v vseh fazah izdelave sproti.

Ferdo Vesel se ni toliko ogreval za barve kolikor za tonalnost in valeurje. Vesel je bil na monakovski akademiji Ažbetov tovariš, torej je bil v Monakovem že pred Jamo. Jama je opazil, da mu je Vesel navdušeno govoril o nekih »Škotih«, ki so baje v tem času razstavljali. Jama se ne spominja v tej zvezi nobenih imen, ne ve, kakšne slikarje je imel Vesel v mislih. Morda Whistlerja, John Laveryja, katerega slika Teniško igrišče je visela v Novi Pinakoteki?

Slovenski slikarji, pravi Jama, so se največ učili na razstavah v Glaspalastu, torej pretežno in neposredno od Nemcev, ki so hodili v Pariz na študije k modernim Francozom. Ko so se vrnili, so presadili te vplive na svoje monakovsko slikarstvo. — Ažbè je bil po Jamovi sodbi »navaden akademski slikar«, ki se ni mogel meriti s kakim Herterichom ali Zügelom. »Morda se je pripetilo le to, da je Herterich iz usmiljenja do Ažbéta poslal kakšnega novinca v Ažbétovo šolo, a o večji sorodnosti teh treh slikarjev ni govora. Najmanj pa je res, da bi bil Ažbè tako izredno pomemben mojster, kakor ga predstavljajo njegovi biografi.« — Herterich je korigiral na akademiji večerni akt in je poznal Ažbeta z akademije. »Ni sile, mnogo se pretirava, Ažbè ni bil tako veljaven umetnik, kakor ga nekateri smatrajo. Kakšna sentimentalna izmišljotina s to Wolfovo oporoko, češ da jo je dobil naš Ažbè.« Jama je pikro pripomnil, da ne ve nič o kakšnem portretu, ki bi predstavljal Wolfa, kvečjemu če ga je napravil Ažbè po fotografiji. Ažbétova Pevska vaja je bila na akademiji narejena, a to na oddelku za kompozicijo. — Tudi psevdonim »artifex« (Mesesnel v SBL) ni bil nikoli Jamov, verjetno je to bil Milutin Zarnik ali kdo drugi. (Ljublj. zvon, 1900.) Jama me opozarja v zvezi s svojim feljtonom Umetnost in kritika (Slov. narod, 1897, št. 90, 91, 96, 97, 99, 100, 108) na to, da je Ivan Tavčar zabavljal čez Jamovo pisanje, češ da je preostro, za Ljubljano »premoderno«. Tavčar in Govekar sta hotela odkriti »originalno okolje starih Slovanov«, tu sta pričakovala pristen in nepokvarjen svet. »Toda že samo naša gorenjska noša (avba) je splošna alpska posebnost. Slovenci so na zunaj, v politiki, zavedno

slovansko usmerjeni, bolj kot Hrvatje, toda bolj »slovanski« kot pri Slovencih je narodnosti značaj Hrvatov. Izobraženci so iskali nacionalne, romantične zgodovinske motive, pokazali so željo po pristnem starinskem okolju, kamor vpliv potujčevanja še ni segel in kjer so ostale stare šege in navade nepokvarjene.«

Znamenitejši slikarji, ki so obiskovali Ažbetovo šolo, so navedeni v člankih raznih avtorjev (predvsem: Anton Ažbè, Mesesnelova redakcija, ZUZ, IV, 1924, str. 1—18). Jama se spominja od tujih slikarjev samo Ludvika Kube, Jawlenskega, Grabarja, Ščerbatova, spominja se tudi Nadežde Petrović. — Ivana Kobilca ni študirala na Kgl. Bayrische Kunstakademie, kakor n. pr. Ažbè in Vesel, kot ženska se tu ni mogla vpisati. Verjetno je študirala pri Herterichu (Zeichen- und Malschule für Frauen), učila pa se je tudi pri Veselu. Tako je domneval Jama.[1]

Vodilni in od mlade monakovske generacije najbolj upoštevani mojstri so bili Ludwig Herterich, Franz von Stuck, Wilhelm Trübner, Anders Zorn, Hugo Habermann. Za Jana Tooropa se Jama ni nikoli ogreval. Slovenci so bili po Jamovem mnenju najbolj nagnjeni k barvnemu izražanju. Tudi danski slikar Peter Severin Kröyer, ki je razstavljal v Monakovem, je vzbudil precej navdušenja. Za Böcklina ni kazal Jama nobenega smisla. Nanj učinkuje surovo, ordinarno. Böcklin je in ostane privatna švicarska zadeva. Izmed Böcklinovih del bi bil še najbolj sprejemljiv Favn, češ da še najbolj ustreza duhu klasičnega grškega sloga. Najbolj se je pač Jami dopadel Ludwig Herterich. Bil je, kakor se izraža Jama, nemška izdaja novih koloristič-nih teženj, saj je največ delal v soncu, podobno kakor Fritz von Uhde in Artur Langhammer, ki sta se pleinairizma naučila v Parizu. Pleinairist Langhammer je Jami zelo ugajal. Tudi Lenbachov učenec Albert von Keller mu je bil všeč, posebej še slika Prebujanje Jairove hčere (Nova Pinakoteka). Slika sv. Jurija, viteza na belcu, ki jo je videl Jama v pinakoteki, mu je ugajala, vendar se ne spominja, ali je ta Kellerjevo ali Herterichovo delo. — V Glaspalastu je videl Jama mnogo lepih razstav in mnogo dobrih del. Pravi, da so ostala taka dela našim slikarjem še dolgo v spominu in da so o njih mnogo razpravljali. Debat, diskusij je bilo vselej dovolj.

Kakor drugi, tako se je tudi Jama navduševal za velike in svetle podobe, za figuralne kompozicije v sončnem ozračju. Veliki formati so kar najbolj ugajali, takih slik je bilo tedaj mnogo, zlasti v Glaspalastu. Za mlado generacijo so pomenile pravo senzacijo in odkritje (Primerjaj Veselove, Jakopičeve, Kobilčine, Sternenove spomine: Ažbè, ZUZ, 1924; Kobilca, ZUZ, 1923; Vesel, ZUZ, 1924; Frankè, ZUZ, 1923). Zato so bili Langhammer, Habermann, Zorn, Kröyer, Keller v posebnih časteh. Preden je šel Zorn v Pariz, je deloval v Monakovem. Pa tudi Hans Thoma bi imel nekaj dobrih stvari. Precej je ugajal seveda tudi starosta Wilhelm Leibl; Jami je bil všeč n. pr. Leiblov Živinozdravnik. Leibl sicer še ni pravi impresionist, vendar pa kaže vidne vplive impresionizma. »Kadar ni dosegel zaželene celote v kompoziciji, je slike kar rezal, ob-

rezaval.« — Jama je bil odločno proti Böcklinu in Böcklinovi šoli, a Trübner mu je bil prehladen in izmučen. Tudi Munch ni bil po Jamovem okusu.

Jama je torej začel v Hollósyjevem ateljeju. Prof. Simon Hollósy je bil slikar figuralne kompozicije in tihožitja. Zvečer je redno zahajal v svoj »Stammlokal«, kjer je bil v družbi, največ z Madžari, prijeten in zabaven družabnik. Tu se je srečaval s svojimi učenci tudi privatno. Bil je bohêmske narave, ljubil je razigrano in veselo družbo, toda Jama se ni mnogo gibal v takih krogih, vsaj ne s »krokarskimi« nameni. Ko je prišel v Monakovo, se je seznanil z raznimi Hollósyjevimi učenci, n. pr. s talentiranim Rudolfom Wilkejem iz Braunschweiga, ki je postal risar lista »Simplicissimus« in ki je delal samo pri Hollósyju. Niti Jama, niti drugi Slovenci niso nikoli objavljali svojih risb v tem listu. Tratnik je delal samo za list »Muskette«.[2] Pri Hollósyju se je Jama seznanil z Madžari Hortyjem, Nyilassyjem, s Kernstockom. — Ludvik Kuba pa je nekoč Jami zabrusil: »Če bi bila bela barva dvajsetkrat dražja, tedaj bi Vi, gospod Jama, bolje slikali.« Jama se je temu kar smejal. — Na monakovski akademiji pa so bili takrat (ok. 1895) Valdec, Iveković in Csikos že »stare bajte«.

Kdor je bil sposoben in je hotel delati, je našel svoj zaslužek tudi v Monakovem. Posebnost monakovske in sleherne secesije so bili namreč plakati ali lepaki. Podobno kot v Parizu so risali plakate priznani in slavni umetniki tudi v Monakovem. Tudi Jama se je bavil s to stroko, in to zelo rad, saj so osnutke za lepake vselej dobro honorirali. Plakatno slikarstvo je bilo Jami in tovarišem dober in hvaležen vir zaslužka, posebej še v časih denarne suše. Prav nič sramotnega ni bilo, če se je kdo ukvarjal z dekorativnimi nalogami, n. pr. z uporabno grafiko, z ilustracijo, vinjetami, plakati, prospekti itd. Secesija je bila umetni obrti kar najbolj naklonjena, hotela je reformirati obrt in industrijo v duhu sodobne estetske kulture; umetniška prefinjenost naj zajema življenje v celoti. Konjunktura za lepake, za litografsko tehniko, je cvetela kakor nikoli prej. Tako je tudi Jama izdeloval plakatne osnutke za čokoladne, tobačne ali kakšne druge firme. Monakovsko podjetje »Litografski zavod« je oddajalo naročila seveda tudi mladim talentom. In kako radi so se odzvali tej »pariški modi«, ki je obetala povrh še nagel zaslužek. Jama pravi, da so bila monakovska leta kljub gmotnim težavam in prehodnemu pomanjkanju (»kakor je pač kdo znal živeti in gospodariti«) — »lepi zlati časi mladostne sile, veselo in bujno kipenje življenja« itd. Teh sokov takrat tudi umetnost ni pogrešala. »To je bila doba blagostanja, izobilja in optimistične vere v bodočnost. Premagali smo z dobro voljo marsikatero bridkost in težavo, v srcih umetniške mladine je bilo vere in upanja v sebe in v svet dovolj, svet je bil videti velik in odprt na vse strani.«

IV

Jama in Francozi: Kar se našega poznavanja Francozov na splošno tiče, je videti, da ne smemo pretiravati. Ne moremo reči, da bi se naši impresionisti takih vzorov navarnost in brez posredovanja oprijeli. Previdnost naj bo vselej na mestu. Nemško posredovanje se ne da tajiti niti pri impresionistih. V Parizu so bivali Jurij Šubic, Josip Petkovšek, Ivana Kobilca, kasneje tudi Ivan Vavpotič (1900-01). Naši so spoznali impresionizem v Monakovem in iz monakovske šole, a nekateri nemški monakovski mojstri so se učili v Parizu. Slovenci smo sicer vedeli, kakšno veljavo imajo francoski impresionisti, vendar smo njihova dela le bolj priložnostno in izven Francije spoznavali. »V Monakovem mi impresionisti nismo predobro poznali mojstrov, kakor so Monet, Renoir, Degas, Cézanne, ali pa ‚tmurni' Sisley« (po Jami). Bolje so Slovenci poznali druge in danes manj upoštevane slikarje. N. pr. »en vogue« je bil za nas celo Besnard.

Jami je bil Claude Monet premrzel, preveč moder (plavkast), pač pa je dosegel po Jamovi sodbi navzlic temu mnogo več luči in svetlobnega ozračja kot Cézanne. Pozni Cézanne pa je Jami sploh premrzel in preveč kredast. Res je, da je hotel Cézanne še več svetlobe doseči, vendar v tej težnji ni uspel. Za Jamo učinkuje Cézanne preveč neizdelano, »poštrihano«, nedokončano. Tudi Van Gogh se je zelo mučil, njegova dela so videti včasih naravnost »izmučena«. Glede luči in ozračja je navsezadnje Monet vendarle še največ dosegel. Resnično »suveren mojster« pa je Edouard Manet. Kljub morebitnim nedoslednostim je slikal svoja dela čisto slikarsko in kakor iz enega zamaha zlito. Manet seveda še ni bil pravi pleinairist, impresionist postane šele kasneje, vendar samo deloma. Vzemimo n. pr. njegovo sliko »Mož na ladji«: Kako neenotno delo je sicer to, kar trije različni načini tehnike ali slikarske obravnave so tu vidni, kakor da sestoji slika iz treh različnih kosov. Sicer pa do povsem enotne tvorbe ni lahko priti, tudi impresionistu ne. Treba je vskladiti zelo različne sestavine, treba je spojiti v celoto pogosto zelo različne elemente. Tak postopek ni bil lahek. Kakor je narava enotna, tako naj bi bila enotno grajena tudi umetnina. V preteklosti so se borili za razne ideale, ta je pokazal te prednosti, drugi spet druge itd., šele vse te pridobitve skupaj bi tvorile v idealnem slučaju to, po čemer so stremeli umetniki sinteze. Toda končno je v prerezu ene dobe vsem ljudem nekaj skupnega, in to je tudi važno. Kadar gre za iste cilje in za iste potrebe, takrat nastajajo največje stvari. Vselej je treba videti celoto, toda pred tem notranje bistvo in notranje zveze, ki vežejo stvari v celoto.

V 19. stoletju obstoja notranja zveza in sorodnost med Murgerjevo »Bohème« in Zolajevim »L'oeuvre«. Predolgo so slikarji sedeli doma in slikali v svojih temnih mansardah, slikali so iz oken ali običajno kar pri oknu. Končno se je zahotelo sonca in luči tudi umetnikom. Odšli so v naravo, na prosto, v »pleinair«. Nujno se je sedaj spremenil način slikanja, oblikovanje barve in svetlobe je postalo v sončni luči drugačno. Kar je bilo dotlej temno, mračno, črno, postaja sedaj svetlo, barvito.

Sivkasto-zelenkasto podslikavanje je (poleg sikativa) pospeševalo potemnitev oljnih slik že v času renesanse. Tudi Michelangelo se je zavedal takih tehničnih pomanjkljivosti. V pleinairu pa je moral študirati že Leonardo da Vinci, ki je poznal številne zakone prirode. Žal je uporabljal precej slabe barve, kakorkoli pomeni v slikarstvu zares velik napredek. Holandca Rembrandt in Jan Vermeer van Delft sta že vidno silila k oknu. Marsikateri detajl ali študijo sta napravila v prosti naravi, v preinairu, torej v sončni luči in ne samo po modelu. Tiepolova osvetljava je mnogo bolj neposredna in živahna kakor Veronesova. Tudi o Tiepolu bi lahko rekli, da so nastali nekateri deli kompozicije v prirodi in ne v ateljeju, da opaža predmete v menjavi svetlobnega ozračja, torej v zračni perspektivi. Sicer pa je videti pri Jan Vermeeru, da si on in njegovi sodobniki še niso upali podati vode, zraka in drevja po naravi v soncu. To jim je bilo verjetno še pretežko. V najboljšem primeru so obravnavali krajino in arhitekturo na podlagi faktografskega prerisavanja in naturalističnega opisovanja. Z vso minuciozno vestnostjo nastaja n. pr. »portret« hiše kot vsota številnih risarskih potez. Predmeti so na sliki bolj risani kot slikani. »Portret« pomeni sprva samo sestav vseh danih predmetnih značilnosti v smislu idealno zaokrožene resničnosti, pogosto bolj zunanjo obliko določene individualnosti. Pravo slikarstvo pa mora odsevati tudi notranje stanje človeške psihe, človekovo subjektivno duševnost, tisto, ki je slikarsko dosegljiva in ki se zrcali v barvnem optičnem vtisu, tako da ni zgolj mehanična vsota risarsko nadrobljenih detajlov. Nekoč je bila na starih slikah vsa krajinska štafaža »idealno po naravi« prerisna; barvno in svetlobno pa nikakor ni ustrezala naravni resničnosti, kajti ideal narave še dolgo ni bil dosežen, če je bil svetlobnobarvni pojav predmeta pomanjkljivo podan. Zaželena pa je vsaj relativna popolnost, vsaj subjektivni odsev ali vtis (impresija), ki ga povzroča narava s pomočjo človekovih fizioloških čutov. Pogosto je bilo na starih slikah tudi ospredje bolj po fantaziji kot po resničnosti »naslikano«. Šele polagoma si utira pot sodobno opazovanje prirode. Slikarski izdelek, ki je samo plod fantazije, pa je od resničnosti oddaljen.

Po vsem tem se Jama tudi za Albrechta Dürerja ne more navduševati. Kopijo po Dürerjevi portretni sliki Oswald Krell, — sliko je videl v muzeju, — je napravil čisto slučajno: zato, ker je mislil, da gre za slovenskega protestantovskega pisca Sebastjana Krelja. To bi bila edina Jamova kopija po starih mojstrih, drugih ni »zagrešil«. Vse kaj drugega kot trdi in leseno okorni Dürer pa je bil nedosegljivi Holbein ml. Dürer je napram temu velikemu mojstru naravnost suhoparen rokodelec. »Dürerjevo delo je v glavnem rokodelstvo.« — Od starih dunajskih mojstrov je Jami ugajal Waldmüller, ki je moral marsikaj naslikati v pleinairu; vsaj kakšen del prirode, n. pr. drevje, napravi tak vtis. Pač pa manjka temu mojstru tonska celota, povezanost v tonu, to, kar so dosegli impresionisti. Nedvomno so Waldmüllerjevi Otroci, ki jih je videl na Dunaju, kar dobro naslikani (naravnost odlični).

Pogosto in zelo rad je govoril Jama o znanju starih mojstrov, vselej pa mu je bilo osnovno merilo presoje: približevanje naravni resničnosti

v smislu barvne svetlobe in impresionistične estetike. Zato je n. pr. tudi Perugino še daleč od naravne resničnosti. Šola stare slikarske tradicije deluje še vedno s pomočjo strogih formalnih predpisov. Novo pojmovanje slikarstva pa polagoma le prodre. Kako »moderno« učinkuje za našo dobo n. pr. Giorgione. Njegov odnos do narave je čisto svojevrsten (n. pr. odlična slika Nevihta). Kako bogat je že Tizianov kolorit! Tiepolo pa je bil mojster naglega slikanja, njegov fa presto zadobiva že čisto impresionistične oblike. Tiepolo je zares velik talent, žal so tudi njegove oljne slike potemnele. Tiepolove svetle barve in mehki tonski kolorit pomenijo napredek, ki se lahko meri samo z Velasquezom, slikarjem skoraj nenadkriljivega mojstrstva. Velasquezova slikarska in barvna kultura je fenomenalna. Jami niti El Greco niti Goya, čeprav sta po svoje najvrednejša mojstra, ne pomenita najboljšega slikarskega izraza, spričo starih mojstrov čopiča ne veljata toliko kakor Tiepolo ali celo Velasquez.

Dandanes, meni Jama, ni več onih možnosti udejstvovanja, onega izobilja in mnogostranosti naročil, kakor jih je poznala preteklost. Takratnih ustvarjalnih možnosti ni zavirala nobena industrija, poti so bile odprte na vse strani, slikar je jedva sledil, jedva dohiteval naloge, ki so se mu nudile kar sproti. »Svoje dni se je mnogo bolje in tudi lepše delalo.« Tudi ljudje, občinstvo, so imeli več okusa. Pouk v šolah ne more nadomestiti vsega, kar nudi življenje. Kadar je bilo življenje urejeno, so bili umetniki in filozofi bolj uvaževani kot pa »življenjski praktiki«, ki jim gre samo za gmotne koristi. Renesanse pa ni treba zategadelj prav nič pretirano idealizirati, čeprav jo po pravici občudujemo, pač pa jo bomo znali pravilno ceniti šele tedaj, ko bomo pravilno razumeli svojo lastno dobo, svoje lastno hotenje, umetnost in kulturo našega časa, n. pr. tudi pridobitve in odkritja impresionizma. Sicer je res, da se zavedamo pri vsem tem naše majhnosti in malopomembnosti in da hočemo biti pogosto za vsako ceno originalni in ekstravagantni. Nova in res vredna odkritja pa je treba vselej spoštovati in pravočasno uvaževati.

Še vedno so stari mojstri in narava najboljši učitelji. »Naravo je treba gledati naivno, tako, kakor jo občutijo otroci, podobno, kakor bi stali prvič pred njo: nedolžni in naivni, brez predsodkov in nepokvarjeni po obremenjujočih predstavah. Le tako smo vredni, da se nam razodene narava in da jo razumemo, da zaslutimo veliko osrečujočo ljubezen božanstva *Tò παν*, dih vesoljstva. Kakor ga vidim, tako ga hočem upodobiti.«

Stari mojstri! Michelangelov ideal se je ravnal po antiki, plastičnost teles in risba sta mu edini cilj. Njegove figure so klesani kipi, skulpirani reliefi. Vse bolj nam postaja jasno, da je ta svet drugačen od slikarskega, posebej od tedaj, odkar si osvaja prostorno in globinsko razsežnost tudi impresionistično slikarstvo, slikarstvo znanstveno utemeljene barvne analize in barvne spektralne perspektive. Če mora biti kiparstvo čisto in pristno, kakor to uči Michelangelo, tedaj naj bo tudi slikarstvo čisto in pristno, to se pravi na svojih lastnih tleh in z lastnimi sredstvi.

Tizian, Velasquez, Rembrandt, Tiepolo, impresionisti, tem prvakom je bilo slikarstvo v krvi. Končno je prodrlo po prizadevanju genialnih duhov tudi novo, to je prečiščeno slikarsko mišljenje, prerojeno in izvirno slikarsko občutje. Treba je bilo »vrniti slikarstvu, kar je slikarskega«. Razvija pa se lahko v dveh smeri, ali v naturalistični pleinairizem (impresionizem), ki išče prostorno globino in svetlobno ozračje, ali pa v monumentalno okrasno slikarstvo, ki sledi zakonom dvodimenzionalne barvne tektonike in ki se poslužuje širokih arhitektonskih ploskev. Pri Slovencih se izraža n. pr. freskant Wolf plastično risarsko, saj posnema tradicionalne klasične vzore (Feuerbach, Nazarenci), s katerimi pa impresionosti ne bi vedeli kaj početi. — Raffael je Jami zadnje čase bolj všeč, saj je treba razumeti, kako spretno uveljavlja ta mojster svoje nenavadne dekorativne sposobnosti v dekoraciji arhitekturnih interrieurjev. Raffael je občudovanja vreden risar, njegovi liki so barvno prej »kolorirani« kot slikani. Reliefno plastične forme so klasično modelirane, obdajajo jih konture umirjene elegance in ljubke lepotnosti. Correggio pa je Jami vzlic razvojno pomembni vlogi, ki pripada temu mojstru visoke renesanse, manj simpatičen kot Raffael.

Vse predimpresionistično slikarstvo 19. stoletja je suhoparno, neresnično, brez življenja. Predmeti so kakor iz herbarija, portreti nimajo ne luči (ozračja), ne barvne svežosti. Meso je kakor iz voska ali testa, slikarski inkarnat pa vendar zahteva toplino in sočnost, torej živost in organičnost, ki jo lahko posreduje samo slikarsko občutljivo oko. Tonsko slikarstvo, medsebojno vezanje čistih barv, so gojili pred impresionisti že stari Kitajci in Japonci, toda v Evropi ga je zasenčila za dolga stoletja plastično usmerjena antika in deloma še tudi renesansa, kolikor se ravna po klasičnih idealih. Raffael in Rembrandt sta postala antipoda in tudi Velasquez iz 17. stoletja nima sebi enakega prednika. — Filozofsko znanstveno podlago pripravljajo impresionistom na začetku stoletja že Kantovi in Schopenhauerjevi nauki o subjektivnosti človekovega doživetja. Absolutno dane resnice ali objektivno uzakonjene lepote ne poznamo. Vse je minljivo, in edino, kar je trajno, je spremenljivost, je vrednost individualnega pojava napram splošnim spoznavnim kategorijam. Nadalje: Človeške zaznave izvirajo iz čustvene intuicije in iz razumskih podlag, iz fantazije in izkušenj, oboje predstavlja Jami nepogrešljivo dragocen in enako pomemben vir umetniške dejavnosti. Umetniški navdih in znanstveno spoznanje naj se torej dopolnjujeta. Slikar, ki se bavi s teoretičnim študijem fizikalnih zakonov, mora poznati tehnologijo, razprave o optiki in razne barvne teorije, n. pr. Helmholtzova proučavanja (Populär-wissenschaftliche Vorträge, Braunschweig, 1865, 71, 76, Goethejevo Farbenlehre, Schopenhauera, Wundta itd.).

Jama je skeptičen in ne veruje v slikarska pravila v smislu lepotnih kánonov in slogovnih predpisov, vendar se mu zde nekateri šolski nauki z akademije kar dobro uporabljivi, če jih apliciramo dovolj modro, na pravem mestu in ob pravem času, po potrebi. Izkušnje take vrste zbira vse življenje, lastne izkušnje so pač največ vredne. Na monakovski akademiji so opozarjali študente, da je treba strogo paziti na skladnost

tonalitet, na valeurje, zlasti na globinska barvna sorazmerja (»wie die Fläche vom Hintergund absticht«). Zaželeni učinki so odvisni od pogojenosti medsebojnih barvnih in tonskih odnosov. Enotne barvne harmonije ni brez enotnega tonskega kolorita in obratno. Celotnost, ki jo vsebuje narava, pa je tudi slikarsko dosegljiv učinek, treba je samo zadeti barvno okolje predmeta, ki likovno ne sme biti iz njega iztrgan. Sicer bi bil prepuščen samemu sebi. Posebej velja to pravilo za figuro v interieuru ali v krajinskem okolju. Ozračje, svetloba in barvitost pomenijo v bistvu isto, če tolmačimo barvitost kot stopnjo tonalnosti. — Zakaj so divizionisti razkrojili (»delili«) komplementarno barvo? Zato, da barva še bolj sije in žari. Divizionistični postopek morda navidezno nasprotuje enovitosti barvnih učinkov, krši morda celo pravilo, ki si ga je sam postavil in zaradi katerega si osvaja načelo barvnega spektra, načelo reduciranih toplih in mrzlih barv, toda po svojem bistvu lahko nudi tudi možnosti novih in intenzivnejših svetlobnih učinkov, če ga uporabljamo dosledno in v skladu z zakoni barvne harmonije. Nedvomno je najenostavnejša in najpopolnejša tonska enota črno-bela, žal ima to pomanjkljivost, da je brezbarvna. Zato je treba doseči barvno tonsko enovitost s poenostavljanjem barvnih ploskev in s čim bolj omejenim številom barv.

Nadalje pravi Jama:

Slikar ima pred seboj vtis narave. Ta mora biti merodajen. Slika mora intimno delovati, zraven pa neprisiljeno, naravno. Neslikarsko gledanje likovni učinkovitosti samo škoduje. Literarna ali pripovedna vsebina bi bila primerna morda še za fresko ali arhitekturno dekoracijo, mnogo manj pa za slike intimnega formata. V nobenem primeru ne sme biti slika »skupaj znešena« ali izumetničena, vselej naj slikar upodobi le to, kar vidi oko in kar zajema čustvo. Vsiljiva naj bo očesu, ne pa razumu. Glavni problem izvedbe pa leži v pravilni rešitvi medsebojnih tonskih odnosov. »Razpoloženje barv« je nekaj konkretnega, iz njega raste notranja umetniška resničnost, zunanjo tehnično obliko pa daje temu doživetju samo znanstveno utemeljeno tonsko ali svetlobno slikarstvo. Umetniško dojemanje ne sme biti drugačno kot subjektivno, toda izražanje in oblikovanje izbranih sredstev navzlic temu ne more biti samovoljno, saj je vezano na obstajanje zakonov objektivne fizične ali naravne resničnosti. Gledalec doživi le to, kar je zanj zaznavno, kajti duhovni ali fantazijski preobrazbi zaznave resničnosti so dane določene meje, in to v okviru splošnih predstavnih možnosti. Razlika med umetnikom in neumetnikom je med drugim tudi ta, da umetnik vidi naravo »ostreje«, da jo doživlja »globlje« in da jo podaja (obnavlja) v njeni tipično veljavni resničnosti kot estetsko dopadljivo celoto. To, kar je estetsko dopadljivo, je sicer podvrženo spremembam in številnim časovnim vplivom, toda v bistvu ne more biti nenaravno, človeku in njegovi okolici odtujeno. Ena temeljnih resnic naše dobe je spoznanje, da ni razvoj nikoli zaključen in z njim tudi ne slikarstvo, ki je odraz tega razvoja.

Jama o svojih delih: Pri slikanju podobe Ob Amperi (Haimhausen, 1903) se je pošteno mučil. Te slike se je kmalu naveličal, sprva mu je

bila dolgočasna, šele po daljšem času se je z njo sprijaznil. Podobno je bilo s sliko Most čez Donavo (Puškarić selo, 1908), ki slikarju dolgo ni ugajala. Slika je prejela ob priliki razstave pri dunajski Secesiji izredno pohvalo, dunajska kritika jo je ocenila s posebnim priznanjem (1909). Danes je v Narodni galeriji v Ljubljani. Jama je zelo cenil sliko Pred hišo, ki so jo kupili Souvanovi leta 1941.

V.

Jama mi je pokazal naslednje dokumente:

1. Potrdilo vpisa na pravni fakulteti univerze v Zagrebu z dne 21. XII. 1891.

2. Sporočilo (dopisnica): H. O. Miethke Kunstverlag, Wien I, Dorotheergasse 11, dne 27. II. 1904: M. Jami v Schwabing-München, Herzogstrasse; naj javi cene del, ki so bila razstavljena na razstavi slovenskih umetnikov; razstava je bila odprta na dan tega dopisa (27. II. 1904). — Jama mi izjavlja, da je poslal slike za Miethkeja iz bavarskega Haimhausena, medtem se je z rodbino preselil v Monakovo.

3. Sporočilo (pismo) Miethkeja dne 23. IV. 1904: M. Jami v Zagrebu (Hotel Lamm); sporoča, da je Jami telegrafsko nakazal še ostanek salda 333 K 42 h, in prosi za potrdilo o prejemu zneska; Jama ima na dobrem dne 29. III. 565,06 K, 31. III. telegrafsko odposlano 200.— K, stroški 9,64 K, skupaj 209,64 K, ostanek v dobro 333,42 K.

4. Sporočilo (pismo): I. R. Austrian Exhibition 1906, London, dne 31. VIII. 1906: Österr. Ausstellung in London 1906 (podpis. Adolf Schwarz) javlja M. Jami, da poroča Magazin of fine Arts, avgustova štev. 1906, o Jamovih delih; istočasno pošiljajo navedeno številko revije.

5. Sporočilo (pismo): Wiener Bankverein, dne 13. VIII. 1907: M. Jami v Ogulinu; sporočajo nakazilo po naročilu Narodne banke v Sofiji na račun bolg. ministrstva prosvete v znesku 602,55 K (630 Fcs laut Nota).

6. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 21. III. 1909: M. Jami sporočata prezident Anton Novak in sekretar Rudolf Lechner, da so sprejeli za razstavo sledeča Jamova dela: Most (Brücke), Mladi gozd (Junger Wald), Vrt (Garten). — Nedvomno Most čez Dobro (1908) in Vrt (1905), Podsused; Strossmayerjeva gal.).

7. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 22. III. 1908: M. Jami vabilo na društveni večer (»gesellige Zusammenkunft«) v Stefanskelleru ob otvoritvi XXXIII. društvene razstave.

8. Društvo »Medulić«, Zagreb, dne 11. VIII. 1910: M. Jami v Amsterdamu: predsednik Tomislav Krizman in tajnik Andrija Milčinović sporočata v odgovor na Jamovo pismo Meštroviću, »da će se izložbeni odbor smatrati počašćenim svakom Vašom radnjom, koju mi pošaljete za izložbu na koju ste pozvani«; Zato naj pošlje Jama »obadva krajolika iz Hrvatske«; Jakopič je obljubil za to razstavo dve krajini in eno figuralno kompozicijo (ki pa ne bi bila določena za ciklus o Kraljeviču Marku).

9. Sporočilo Dr. Friedrich Dörnhöffer, General-Kommisär der österr. Abteilung der Internationalen Kunstausstellung Rom 1911, Wien, 4. X. 1911: M. Jami sporoča, da je razstava podaljšana od 31. X. do 31. XII. in da je številka Jamovega dela v razstavnem katalogu: No 93.

10. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 16. III. 1912: M. Jami sporočata prezident Robert Ortiz (?) in sekretar Rudolf Lechner, da je žirija sprejela za razstavo sledeča Jamova dela: Pomlad (Im Frühling), Na grajski livadi (Im Schlossanger), Iz Dürnsteina (Aus Dürnstein), Ob plavi Donavi (An der blauen Donau), Pogled na Dürnstein (Ansicht von Dürnstein), Ob Singelu (Am Singel).

11. Sopstvena velocipedska dozvola, Uprava grada Beograda, br. 508, 5. XI. 1923.

12. Organizacija loterije v korist slovenskih umetnikov leta 1925. — Dopis višj. računskega svetnika Bukovica M. Jami, češ da sta za loterijo R. Jakopič in S. Šantel, nasprotujeta pa brata Kralja z motivacijo, češ da bi prvo nagrado »opremil« vedno le Jama.

13. Sporočilo Trgovine Umjetnina Edo Ullrich v Zagrebu, 1. V. 1926: M. Jami na Bledu odgovarjajo na dopis z dne 28. IV., da so razstavni prostori za njegovo razstavo na razpolago od 14. do konca maja.

OPOMBE

[1] Kobilčin študij je danes že pojasnjen, glej razpravo: Silva Trdina, Ivana Kobilca, ZUZ 1952, str. 93—114, in Ljerka Menaše, Umetniški razvoj Ivane Kobilce, ZUZ 1952, str. 115—164.

[2] Tu se Jama gotovo moti. Glede Tratnikovega sodelovanja pri Simplicissimu glej: Zoran Kržišnik, Fran Tratnik, Mod. gal., Ljubljana 1952. — Jama zapušča Monakovo okoli 1904, Tratnik je pa bival v Monakovem od 1903 do 1905.

Résumé

QUELQUES SOUVENIRS SUR MATIJA JAMA

L'étude renferme une caractéristique de Matija Jama, l'un des principaux représentants de l'impressionisme slovène, comme homme et comme peintre, ainsi que ses jugements concernant les oeuvres importants de l'art mondial, les contemporains et les tendances de son art à lui.

VSEBINA — CONTENU

Abramić Mihovil, Split: Pigmeji i ždralovi — Pygmées et grues (sl. 3—20) 53

Ambrozić Katarina, Beograd: Srpska štampa o slovenačkim umetnicima od 1904 do 1912 g. — Les peintres slovènes dans la presse serbe de 1904—1912 (sl. 280—282) 635

Baš Angelos, Ljubljana: Kranjska ljudska noša na gotskih freskah — Die Krainer Volkstracht auf gotischen Wandmalereien (sl. 165—170) 351

Baš Franjo, Ljubljana: Začetek varstva tehniških spomenikov na Slovenskem — Die Anfänge der Pflege technischer Kulturdenkmale in Slowenien (sl. 254—262) 515

Benesch Otto, Wien: Herbert Böckl (sl. 263—266) 559

Birchler Linus, Feldmeilen bei Zürich: Aleksandar Cingrija (Cingria), ein Genfer Maler 581

Bogyay Tamás: Der Löwe mit dem Kreuz (sl. 69—79) 147

Bošković Đurđe, Beograd: O međusobnim odnosima i nekim zajedničkim problemima istorije, arheologije i istorije umetnosti — Sur les relations mutuelles et les problèmes communs de l'histoire, de l'archéologie et de l'histoire de l'art 553

Ceve Anica, Ljubljana: Anton Lerchinger (sl. 231—235) 477

Ceve Emilijan, Ljubljana: France Stelè — umetnostni zgodovinar — France Stelè als Kunsthistoriker 5

Ceve Emilijan, Ljubljana: Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem — La situation géographique de la sculpture médiévale en Slovénie 273

Dyggve Ejnar, København: Palača na otoku Mljetu sa novog gledišta — Le palais de Mljet (sl. 23—31) 79

Fisković Cvito, Split: Firentinčev Sebastijan u Trogiru — La statue de St Sebastien par Niccolo Fiorentino à Trogir (sl. 171—178) 369

Forlati Ferdinando, Venezia: La sede dell'Ateneo Veneto ed il suo recente restauro (sl. 193—201) 407

Frodl Walter, Wien: Zur Erforschung der Wandmalerei des Mittelalters (sl. 155—164) 323

Fučić Branko, Rijeka: Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina — Meister Johannes de Kastua und sein Milieu (sl. 150—154) 305

Gamulin Grga, Zagreb: Jedno »Obrezanje Isusovo« od Francesca Bissola — »La circoncision de Jésus« de Francesco Bissolo dans la Galerie Strossmayer à Zagreb (sl. 179—182) 383

Garzarolli-Thurnlack Karl, Wien: Eine Holzfigur des Meisters von Maria Neustift (sl. 149) 269

Horvat Anđela, Zagreb: Skulptura Parlerovog kruga u zagrebačkoj katedrali — Skulptur des Parlerkreises an der Kathedrale von Zagreb (sl. 133—148) 245

Jiroušek Željko, Zagreb: Bjelokosni diptih ranog srednjeg vijeka u galeriji Jugoslavenske akademije u Zagrebu — Le diptyque médiéval en ivoire de la Galerie de l'Académie yougoslave de Zagreb (sl. 39—50) .. 105

Karaman Ljubo, Zagreb: Dva srednjobizantska ulomka skulpture XII. stoljeća iz Dalmacije — Deux fragments de sculpture byzantine du XII^e siècle en Dalmatie (sl. 80—83) 177

Klemenc Josip, Ljubljana: Portreti treh članov iz rodbine Enijcev v Šempetru v Savinjski dolini — Drei Porträts der Familie der Ennier aus Šempeter im Savinjatale (sl. 21—22) 69

Komelj Ivan, Ljubljana: Položaj gotskega stavbarstva na Dolenjskem — L'architecture gothique en Basse-Carniole 337

Korošec Josip, Ljubljana: Ali predstavljajo neolitične statuete umetniške izdelke? — Stellen neolithische Statuetten Kunstwerke dar? (sl. 1—2) .. 43

Kos Milko, Ljubljana: O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku — Noms et personnes de quelques artistes en Slovénie au moyen-âge 291

Kuret Niko, Ljubljana: Mekinjska božična zibelka — Die Christkindl-Wiege aus Mekinje (sl. 263—265) 531

Lukman Franc Ksav., Ljubljana: Pripombe o Dolničarjevi »Bibliotheca publica labacensis« — Bemerkungen über Thalnitschers »Bibliotheca Publica Lab.« 469

Marchiori Giuseppe, Venezia: L'arte di Corrado Cagli fino al 1933 (sl. 267, 268) 565

Marušič Branko, Pula: Stenska slika v cerkvi sv. Foške pri Peroju — Une fresque dans l'église de Sta Fosca près de Peroj (sl. 64—68) 135

Molè Vojeslav, Kraków: Rimska razmišljanja — Römische Reflexionen 587

Opresco Georges, București: Ein Blick in die Vergangenheit 595

Paulus Herbert, Erlangen: Zur Architekturikonographie der frühmittelalterlichen Kirchenbaukunst (sl. 32—38) 91

Prijatelj Kruno, Split: Osam Chioggiottovih slika u Trogiru — Huit tableaux de Antonio Marinetti, appelé Chioggiotto à Trogir (sl. 202—209) 417

Radojčić S., Beograd: Bronzani krstovi-relikvijari iz ranog srednjeg veka u beogradskim zbirkama — Croix-Reliquaires en bronze du haut moyen-âge dans les collections belgradoises (sl. 51—63) 123

Semetkowski Walter, Wien: Vergangenheit und Gegenwart der österreichischen Denkmalpflege 543
Stelè-Možina Melita, Ljubljana: K problematiki »Ljubljanske frančiškanske podobarske delavnice« — Zur Problematik der »Ljubljanaer Franziskanerbildhauerwerkstätte« (sl. 236—242) 489
Šijanec Fran, Rijeka: Iz Jamovih spominov — Quelques souvenirs sur Matija Jama 655
Šorn Jože, Ljubljana: Nekaj gradiva za študij našega baroka — Beiträge zum Studium des slowenischen Barock 447
Stech V. V., Praha: Plastické problémy v nejstarší české skulptuře — Plastische Probleme der ältesten tschechischen Skulptur (sl. 84—106) .. 185
Sumi Nace, Ljubljana: Dornavska graščina — Le château de Dornava (sl. 243—253) 499
Ubel Stella, Zagreb: Grafički listovi dvojice nürnberških majstora XVI. stol. braće Behama u Valvazorovoj zbirci — Graphische Blätter der Brüder Beham, Nürnbergermeister des XVI. Jhrh. in Valvasors Sammlung (sl. 183—192) 389
Vrišer Sergej, Faribor: Prižnici v Ponikvi in Slovenjem Gradcu — Die Kanzeln in Ponikva und Slovenj Gradec (sl. 222—230) 453
Zadnikar Marjan, Ljubljana: Problem »Laške skupine« v naši poznoromanski arhitekturi — Le Problème du »Groupe de Laško« dans l'architecture romane tardive en Slovénie (sl. 107—131) 232
Zeiller Jaques, Paris: Encore le site de Justiniana Prima 99
Zelko Ivan, Špitalič pri Konjicah: Romanska arhitektura in naselitvena zgodovina Prekmurja — L'architecture romane et l'histoire de la colonisation du Prekmurje (sl. 132) 233
Železnik Milan, Ljubljana: K problematiki »zlatih oltarjev« — Questions concernant les »autels dorés« en Slovénie (sl. 210—221) 429
Županič Niko, Ljubljana: Spomini na slikarja Antona Ažbeta — Souvenirs sur le peintre Anton Ažbè (sl. 269—279) 603
Umetnostno zgodovinska bibliografija dr. Franceta Steleta do konca l. 1958 — Bibliographie de Fr. Stelè 20

148

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

izdaja
UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUSTVO

v založbi
DRŽAVNE ZALOŽBE SLOVENIJE
v Ljubljani

Za založbo: Ciril Vidmar

Naklada 800 izvodov

Natisnila Triglavska tiskarna v Ljubljani

Uprava: Ljubljana, Mestni trg št. 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50
Uredništvo: Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica,
Seminar za zgodovino umetnosti

»Archives d'histoire de l'Art« paraissent une fois par an
Rédaction: Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica,
Seminar za umetnostno zgodovino
Administration: Ljubljana, Mestni trg 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50