

dějská«, »Velehrad« in dominikanski »Krystal«. Vrednostne knjige češke in tudi prevedene verske literature izdaja v Přerovu na Moravskem založba »Smír«. Važno založniško delo vrši tudi že omenjeni brnski »Akord«. Drobna založniška delavnost se je razvila tudi v Kraljevem Hradcu, v Čeških Budějovicah in v Moravski Ostravi, toda v zadnjem času je bila uničena z akcijo, ki terjaja osredotočenje preveč raztresenega češkega založniškega gibanja.

Mikuž Stane

Freske Franca Ilovška na Sladki gori

Sin mengeškega organista in cerkovnika, kasnejši ljubljanski meščan ter slavni freskant Franc Ilovšek, je bil v 52. letu starosti, ko se je lotil obširnega dela poslikavanja romarske cerkve na Sladki gori. Obširno slikarsko naročilo je bilo drugo največje Ilovškovo delo izza šempetrskih fresk v Ljubljani in kakor je tam v zagonu polne moške sile ustvaril tip slovenskega iluzionističnega slikarstva prve polovice 18. stoletja, tako je v našem primeru na pragu starosti in poln življenjskih izkušenj uresničil ideal sredine stoletja, ideal, ki je našo baročno umetnost že vodil povsem k drugim življenjskim in svetovnonazorskim stremljenjem.

Dokumentaričnih podatkov, kjer bi prišla v prvi vrsti v poštev farni arhiv v Lembergu in na Sladki gori, nimamo. Sladkogorski kronist Matevž Lach, od l. 1849. župnik na Sladki gori, se v svoji kroniki¹ pritožuje nad popolnim pomanjkanjem vsakršnih listin in podatkov o zidanju cerkve in njenem poslikavanju. Za zgodovino cerkve navaja le nekatere podatke, ki temelje deloma tudi na ljudskem ustnem izročilu. Početnik te nove stavbe posvečene Materi božji »in dulci monte« na mestu podružne cerkve sv. Margarete je bil »daroviti in vneti« župnik v Lembergu, Janez Mikez. Tega je naslikal Ilovšek na osrednjem polju korove balustrade, ko sprejema kleče od graškega gubernija dovoljenje za zidavo cerkve. Po ljudskem izročilu so pričeli cerkev zidati l. 1744. in je bila l. 1754. končana. Poslednja letnica je izpričana z isto časovno oznako (1754. l.) na posvetilni listini. Tedaj je bila cerkev tudi po svoji notranji opremi gotovo končana. Ti podatki, ki nam morejo le približno osvetliti zgodovino cerkve v tem času, za nas prav za prav nimajo tolike važnosti, kajti freske same so na dveh mestih časovno označene. Na severnem polju korove balustrade se je Ilovšek ob čudežnem prizoru nesreče z voznikom sam upodobil. Pod lastno podobo je sledeči napis: Cor & pICToriae LaboreM / DeI pareae / offert / Franc Ilovscheg. Kronogram da letnico 1752. Nad korom na obočnem pasu so freske drugač datirane. Trobeči angel ima na glasbilu pritrjen prapor, na katerem je

¹ Gedenkbuch der Pfarre Maria Süssenberg.

v srčastem okviru upodobljena sladkogorska Mati božja, plavajoča v zraku nad krajino s sladkogorsko cerkvijo. Nad in pod to sliko je pas z latinskimi majuskulami, ki dajo letnice: zgornji (CICDLIMI) l. 1753, spodnji (CCLDIIM) pa l. 1752. Spodnja letnica se torej ujema z datumom korove balustrade in morda pomeni pričetek slikanja cerkve, druga pa kaže na čas, ko je bilo poslikavanje končano. V enem letu torej naj bi Ilovšek dovršil delo, ki zavzema v razvoju njegove umetnosti nad vse pomembno mesto, kar je naposled spričo njegovega hitrega načina slikanja povsem verjetno.

1. Opis fresk

Realna cerkvena arhitektura v tlorisu približno kvadratnega prezbiterija, pokritega s kupolo na pendantivih, ladje, pokrite s kupolo, slavočnim obočnim pasom, dvema obočnima poljima nad pevskim korom ter dveh kapel, prizidanih ladji na severni in južni strani s plitvima apsidalnima obokoma, je nudila iluzionistu še dokaj harmonično mesto za uresničenje njegovih slikarskih kompozicij.

Prezbiterijska kupola. Telo kupole počiva na štirih pendantivih, nad katerimi se izvije profiliran venčni zidec. Dno kupole se odpre v laterno, ki je predrta s štirimi svetlobnimi linami in zaključena s plitvim obokom. V to realno arhitekturo je vkomponiral Ilovšek svojo slikarsko kompozicijo. V pendantivih je v razgibanih okvirih naslikal štiri prizore iz Marijinega življenja, in sicer: Jezusovo rojstvo s pastirjem (nad prizorom napis DULCIS VITA); Mater božjo z Jezuščkom in sv. Jožefom, stoječo v krajini, (zgoraj napis DULCIS MATER); Brezmadežno z vencem na glavi, stoječo na oblakih, z napisom DULCIS SPES; in Angelovo oznanjenje z napisom DULCIS VIRGO.

Realno arhitektonsko telo kupole je Ilovšek razveljavil z iluzionističnim arhitektonskim sistemom, ki spominja na rešitev kupole pri sv. Petru v Ljubljani. V višino zraste iluzionistična zgradba, ki se s štirimi podločji odpira v krajino. Med podločji se nahajajo izdolbine, kamor je slikar med razgibane arhitektonske detajle namestil štiri svetniške postave, in sicer: sv. Nikolaja, sv. Andreja, sv. Heleno in sv. Moniko. Zanimivejša in sladkogorske Marije čudodelno moč razkazujoča je snov v arhitekturnih podločjih. V vzhodni arkadi je v zraku upodobljena sladkogorska Mati božja v vencu angelskih glav. Zaupno se obračajo k njej bolniki, zbrani na zemlji. Levo stoji moški in si z desnico podpira onemoglo levico, za njim ženska postava zaupno sklepa roki. Pred njim levo se je obrnil h gledalcu bradat starec, desno pa leži pol razgaljen bolnik. Na desni strani dviguje žena, oblečena v narodno nošo, k Materi bolno dete, nad njo stoji žena prav tako v narodni noši, ozirajoča se v nebo, spredaj kleči deklica in levo od nje polrazgaljen bolnik. Severna arkada: v vencu oblakov mala podoba Matere božje sladkogorske. Spodaj na zemlji na desni leži na ležišču bradat bolnik, kateremu duhovnik, stoječ za njim, podpira desnico. Ob vznožju ležišča sedi žena. Obrnila je hrbet nebeški prikazni in si z levico podpira glavo.

Spodaj vidna glava goveda. Na levi strani se je zbrala skupina oseb. Stoječa žena z otrokom v naročju, žena, ki naslonjena spi, in figura, ki je padla vznak preko roba podija. Zapadno podločje: na nebu prikazen Matere božje, spodaj v krajini: na desni sedi mati z otrokoma v naročju, v sredi je v krajini upodobljena deroča reka s čolnom, v katerem so tri osebe. Ena izmed njih kaže na prikazen, druga se nagiba vznak iz čolna. Na levi sedi v plašč zagrnjena oseba (?). Južno podločje: na nebu običajna prikazen, na zemlji na desni: sedeča moška postava, ki si je razgalila nogo z veliko rano, katero kaže Mariji. Za njim kleči s sklenjenimi rokami žena. V sredini na podiju leži polrazgaljen bolnik, trdno stisnjene pesti bi morda govorile za božjastnika. Skupina na levi: lepa podoba matere, ki dviguje z desnico onemoglo dete, z levico pa vzpodbujajoče kaže na prikazen. Ob njej na desni kleči vsa zaskrbljena žena, na levi pa bradat mož z berglami. Na podločnih ogredjih sede in se spreletavajo putti, baveč se s petjem, godbo itd. Na temenu laterne je naslikal Ilovšek Marijo z Bogom očetom, Kristusom in angeli, stene laterne pa so razčlenjene z balustrado, na kateri so cvetlični šopki v vazah.

Ladijska kupola. Realna arhitektura se loči od prezbiterijske v tem, da njeno teme ne predre laterna in je problem poslikavanja podoben onemu v prezbiterijski kupoli v Šenčurju in Grobljah. Enostavna iluzionistična rešitev prezbiterijske kupole se je tod umaknila kompliciranemu iluzionističnemu arhitektonskemu sistemu. Ves ta pisani svet je Ilovšek postavil skoraj neposredno na slikarsko konstruktivno označene kupolne stranice. Le v sredi stranic je izoblikoval volutaste nastavke, v jeziki kupole pa nekake konzole. Snovno je kupola posvečena Marijinemu češčenju. Na temenu kupole je Ilovšek naslikal Mater božjo z Jezuščkom v naročju, sedečo na oblakih, ki jih nosijo angeli. Obdaja jo venec muzicirajočih angelskih postav. Nad vzhodno stranico je naslikal svečani prizor častitve Matere božje po štirih kontinentih. V krajini, na vzvišenem podiju, so se zbrali štirje zastopniki delov sveta. Na levi strani sedi na belcu, ki se je vzel na zadnji nogi, zastavonoša v viteški opremi, ob njem je pokleknil na desno koleno vitez v oklepu (Evropa) in se z gesto ponižnosti ter občudovanja ozrl k Mariji. Za njim se poklanja črnc (Afrika), v rokah drži korale, ob nogah mu počiva lev. Pod Evropo leži cesarska krona in škofovska kapa z odprto knjigo — znak posvetne in cerkvene oblasti, na vrhu razgibane arhitekture v ozadju pa sedi Atlant. Na desni strani ploščade, od katere zdrkne oko preko v ozadje se poglobljajoče arhitekture, stoji v pozi češčenja na desni Arabec (Azija), oblečen v bogato vzhodnjaško obleko s kadilnico v rokah, ob njem na desni jezdec na velblodu, spodaj velika bala blaga. Na levi v ozadju stoji Indijanec s perjanico na glavi (Amerika), s puščico in lokom v rokah, s pogledom, uprtim v Marijo. Pri nogah mu leži aligator. Prav nad volutastim nastavkom v sredi sedita dva razgaljena dečka. Eden od njiju drži v rokah rastlinico, drugi pa se z gesto prestrašenosti stiska k tovarišu, kajti izpod cveto-

čega grma ob Azijinem blagu se sikajoče izvija kača. Pod Evropo je Ilovšek naslikal dečka, ki sega preko nastavka za ptico, sedečo v gnezdu. Ves prizor z otroki ima globlji simbolični pomen in predstavlja alegorijo pomladi. Nad vsem prizorom lebdi v zraku goreče srce z Marijinim monogramom.

Po drzni slavoločni arhitekturi, razčlenjeni z balustrado, nas povede Ilovšek k drugemu glavnemu prizoru Marijinega darovanja. Pod tem slavolokom je Ilovšek razvil stranski prizor Marijine prve poti v tempelj. Po stopnišču, ki se v ozadju zapira z mogočno perspektivično se dvigajočo arhitekturo, stopa Marija z razširjenimi rokami. Spremljata jo Joahim in Ana. Pod prizorom sedi na konzoli ženska postava, ki predstavlja alegorijo modrosti.

Glavni prizor nad to severno stranjo kupole je posvečen Darovanju Marijinemu. V fantastični arhitekturi templja kleči v sredini prizora veliki duhovnik, držeč na rokah dete. Na levi strani stoji asistenca s svečami v rokah, na desni pa poklekuje Marija, da bo vzela na roke otroka. Za njo stoji sv. Jožef, držeč golobčka. Na volutastem nastavku stoji raženj, pod katerim gori ogenj. Ob njem na desni leži deček, ogrnjen s kožo, drugi v ozadju prinaša drva. Na levi počiva bradata moška postava, ogrnjena s težkim krznom in si ob ognju greje roke. Za njim na tleh leže različni sadeži; krajina, kar jo spremlja prizor, pa je pobeljena s snegom in drevje je golo. (Alegorija zime.)

V severozahodnem kupolnem jeziku je kot stranski prizor Ilovšek naslikal Marijino smrt. Tradicionalno je postavil umirajočo Marijo na ležišče, okoli katerega so se zbrali apostoli. Sv. Peter kot duhovnik bere Mariji iz knjige in ji z desnico potiska v roke mrliško svečo. V ospredju drži neki apostol kotlič, nad njim kaže drugi na nebeško prikazen dveh angelov z vencem. Na konzoli sedi krilata ženska postava s tenčico preko obraza. (Alegorija pravičnosti.)

Glavni prizor zapadne kupolne stranice je posvečen Mariji Kraljici. Upodobljena je Marija, sedeča na prestolu pred fantastično in drzno oblikovano iluzionistično arhitekturo. Marija je odeta v bogato vzvihran plašč, v naročju ima Jezusa. Na desni stoji sv. Jožef, tudi on je oblečen v bogat, s hermelinom podšit plašč. Z desne je prihital angel, živahno gestikulirajoč z desnico. Nad nastavkom se je zopet razvilo živahno življenje. S hrbtom obrnjen proti gledalcu sedi polrazgaljen Bakhus s kozarcem (?) v levici, desnico pa izteguje za grozdjem, ki mu ga ponuja gol putto. Ob Bakhu sta lev in sodec, na skalovju na desni zori vinska trta. Pod njo leze po skali škorpion, na desni ob puttu pa je zbrano najrazličnejše sadje. (Alegorija jeseni.)

Drzno vzvihrana, školjčno razkrojena slavoločna arhitektura pokriva stranski prizor Epifanije, naslikan v jugozahodnem jeziku kupole. V sredi na zidanih jasliah drži Marija blagoslavljajočega Jezuščka. Na desni strani so zbrani sv. Trije kralji, poklanjajoči se Odrašeniku in držeči v rokah darove. Levo, opirajoč se na palico, stoji sv. Jožef. Ob vznožju jasli leži vol, nad arhitekturo v zraku sveti zvezda modrih. Na konzoli.

sedi ženska postava, čitajoča iz knjige, naslonjene na svetovno oblo, in v rokah držeča gorečo svečo (Alegorija Vere).

Glavni prizor južne kupolne stranice vsebuje Obiskovanje Marijino. Na stopničasti ploščadi sta se srečali pred nekako vrtno uto Marija in Ana ter si pripovedujeta svoje skrivnosti. Z desne v ozadju prihaja pozdravljajoči Joahim. Na levi pred razkošnim vodnjakom sta zaposlena s poslom dva služabnika. Na nastavku je slikar upodobil alegorijo poletja. Snopje, osla z oselnikom in srp ležijo na tleh. Deček sloni ob košarici s češnjami, par si jih je vtaknil za uho. Na desni sedi speča (?) ženska figura s sojem okoli glave, v rokah drži klasje in gorečo baklo.

Vmesni prizor v jugovzhodnem jeziku predstavlja Marijino zaroko. Pred mogočnim templjem stojita na levi Jožef, na desni Marija in si podajata roke. Za njima nekoliko višje stoji veliki duhoven z gesto blagoslavljanja. Na levi gledalci in asistenca. Na konzoli sedi alegorija zakonske zvestobe. Upodobljena sta mladenič in mladenka z vencema na glavi. Podajati si desnici, dekle objema z levico goloba, znak krotkosti. Od vratu do vratu jima je navezana vrstica, na kateri visi srce. Na levi zgoraj pritisnjena k arhitekturi opazuje prizor deklica z vencem rož na glavi in šopkom v roki, nad prizorom plava golob, simbol sv. Duha.

Oboka južne in severne kapele sta, kar se tiče iluzionistične arhitekture, enako pojmovana. Realni obok se razveljavi s sistemom iluzionistične arhitekture baldahina, opor, trolistne odprtine na temenu in dveh podločij nad oknima. Severna kapela: v odprtini se na oblakih prikazuje med angeli sladkogorska Mati božja. V zahodnem podločju je upodobljena skupina čudežev v zimski krajini. Tu, kakor tudi na ostalih prizorih čudežev, so postave oblečene v »narodne«, onodobne noše. Na levi se žena preplašeno sklanja k otroku, ki leži pod sankami. Iz ust in glave mu teče kri. Zgoraj na skali dviguje prestrašeno roke deček, ob pogledu na vznak padajočo deklico, ki ji je na skali izpodrsnilo. Na skali šte. 109. Na desni zajema žena s škaфом vodo, izpodrsnilo ji je, škaf ji je ušel iz rok in ona bo strmoglavila v studenec. Vzhod: na desni žena z otrokom v naročju, pod njo šte. 154 (?). Poleg nje se sklanja nad bolnimi otroki mati, nad njo se vrši čudež šte. 126. Moška postava (menda krovec) pada vznak s hišne strehe. Na levi strani stoji moška figura za ležečim bolnikom ali ponesrečencem in ga drži za roke. Za njo vidna moška glava. Južna kapela: zahod. Na desni na kamnu sedi starec, v sklenjenih rokah drži molek. Kolena nog ima razgaljena in na njih se nahajajo velike bule. Na skali šte. 129. Ob njem stoji žena z obvezanimi nogami, podpirajoča se z berglami in zaupljivo obračajoča pogled k Mariji. Pod njo šte. 56. Na levi leži na tleh na obrazu mladenič, njegova desnica je okrvavljena. Morda je padel z drevesa (?) (šte. 59.). V krajini gori skupina hiš, na strehi šte. 428. Vzhod: na levi prizor s splašenim konjem. Jezdec leži na tleh, z glavo je udaril ob kamen in krvavi (št. 359.). Na desni poliva žena dekletce, ki leži onesveščeno na tleh (šte. 96.). V ozadju nesreča z otrokom v zibelki, ki ima na končnici narisana penta-gram. Otrok je v nevarnosti, da ga povozi voz (šte. 427.).

Prizore čudežev je Ilovšek naslikal tudi na slavoločnem obočnem pasu. Na severni strani je v razgibanem okviru upodobljena naslednja skupina: na desni na kamnu sedi mati z otrokom v naročju (štev. 432.). Na levi je vidna figura s povešeno glavo, iz ust ji teče kri (štev. 351.). Nekoliko višje sedita dva dečka, eden ima ranjeni nogi (štev. 374?), drugi pa si z levico kaže na oči. V ozadju zgoraj je privedla mati k Marijinemu oltarju otroka, ki poklanja Čudodelki bergle. Na temenu pasu je v okviru med angelci upodobljeno božje oko. Na drugi strani (jug) pa zopet skupine čudežev. Upodobljena je soba, na levi v ozadju so odprta vrata in na nebu se vidi prikazen sladkogorske Marije. V ospredju na desni se nahaja škaf, v katerega je padel na obraz otrok (štev. 405.). Na levi drži mati otroku pred oči podobico sladkogorske Matere božje, očitvidno je otrok izpregledal. Za mizo stoji mati in drži na njej otroka ter mu pomaga hoditi (štev. 400). Na steni je pribita podoba, ki predstavlja ponesrečenega konja s ponesrečencem, ležečim na tleh. Pod podobo je štev. 344.

Obširneje upodobljeni skupini čudežev sta še na večjem obočnem pasu nad pevskim korom. Na severni strani je upodobljena pred fantastično arhitekturo na prostem družina pri mizi. Mož sedeč za mizo se je nenadoma prijel za vrat, stoječa žena na levi in sedeča na desni prestrašeni gestikulirata, le mož na desni pije iz majolike. Na levi nekoliko nižje sedi otrok, ob njem pes. Ob vznožju mize štev. 144. Na temenu pasu v glorioli Marijin monogram, na južni strani čudeži. In sicer: ob stolpu, ki naj ponazarja ječo, kleči vojak v tedanji noši. Verige, ki jih drži v rokah, zgovorno pričajo o načinu pomoči, ki mu jo je izkazala Marija (štev. 158). Ob njem leži žena, morda božjastnica (štev. 359). Na desni na postelji z baldahinom leži mladenič, pogled mu je zaupno uprt v Marijin monogram (štev. 445). Čisto na desni kleči mož, zahvaljujoč se Mariji s pobožno sklenjenimi rokami (štev. 421). Na desni stekleničica z zdravili.

Na balustradi pevskega kora je Ilovšek v treh rokokojevskih okvirih upodobil skupino čudežev, prizor dovoljenja zidave sladkogorske cerkve in čudežni prizor, združen z lastno podobo. Levi okvir: v krajini je zbrana skupina bolnikov, na nebu čudežna prikazen sladkogorske Marije. Na skrajni levi dviguje roki in glavo k Čudodelki žena z zavezanimi očmi. Pred njo na skali sedi mož, med nogami mu počiva sekira, s katero si je očitvidno zadal veliko krvavečo rano na nogi (štev. 55). Na desni strani leži onemogla žena (štev. 162), ob njej kleči z dvignjenimi rokami mož v plemiški obleki (štev. 71). Poleg ljudi sta na tej skupini še dve živalski bolnici, in sicer dve kravi, ena v ozadju v krajini ob vodi (štev. 434) in druga na skrajni desni (štev. 586). Srednji okvir predstavlja povsem verjetno dovoljenje graškega gubernija za zidavo cerkve. Upodobljena je dvorana, ki se v ozadju odpira v krajino, z običajno prikaznijo na nebu. Na desni v ospredju kleči duhovnik (župnik Mikez), pred njim na tleh leži list s črkami v latinski majuskuli, ki pa so težko čitljive. Prebral sem: M(ikez) G(eorgius)? I(oannes). P(arochus). L(embergensis)? Ob duhovniku na postamentu stebra napis: QUOD (PLORANS PETIT) TRIBUT

(MIHI VIRGO) MARIA. Župnik, za katerim stoji angel, pravkar prejema pismo od gospoda, ki sedi pri mizi. Razen njega sta navzoča še dva moža, eden izmed njih kaže z roko na odprto knjigo. Desni okvir vsebuje čudež s človekom, ki je padel pod tovorni voz, naložen s sodi. Na desni se nahaja Ilovškov avtoportret. Slikar se je upodobil sedeč za skalo, viden nekako do pasu. S celim telesom je zasukan tričetrtinsko proti gledalcu. Obraz je golobrad, brez brkov in debelušen. V desnici drži goreče srce, v levici pa nekaj čopičev. Med okviri se na balustradi vijejo naslikani venci rož.

Obok pevskega kora, ki je razdeljen v tri polja, ima v srednjem v štirilistnem okviru naslikano Mater božjo z Jezuščkom v naročju. V stranskih poljih se v rokokojevskih okvirih spreletujeta putta, stresajoč rože.

S tem je končan opis Ilovškovih fresk v cerkveni notranjščini. Poleg teh fresk je slikar naslikal še na stropu zakristije v okviru okrogle forme ljubko Mater božjo z Jezuščkom v naročju, na stropu oratorija pa v enakem okviru doprsno podobo svetnice, najbrž sv. Ane. (Dalje.)

France Bevk | Otrok

Bilo je končano. Gospa Stina se je umaknila, ko so prve grude zabobnele na krsto. Bila je slej ko prej tujka med temi ljudmi; to je živo občutila tiste minute, ko je z njimi čakala pogreba. Na pol skrita je zdaj s Pavlekom stala za visoko cipreso. Zdelo se je, da pazno prebira dolg napis na nekem nagrobniku, a je le prisluškovala, kaj se godi za njenim hrbtom. Histerični jok Majerjeve najmlajše, godrnjajoče besede tolažbe, škripanje nog na pesku. Polagoma je vse utihnilo, utonilo v sivi dan pod oblačnim nebom.

Ostala je za trenutek sama na vsem pokopališču. To ji je bilo v olajšanje, kakor da bi rada ubežala vnanjemu svetu in se vsaj za trenutek posvetila svoji notranjosti. Krenila je med grobove, zavila na levo, zopet na desno, obstala pred košato žalujko, ki je na pol skrivala kamniten spomenik. Kako je bilo to drevo naglo pognalo v višino! Njene dolge šibaste, viseče veje so jo kot hladni prsti pobožali po obrazu. Nikoli prej ji ni prišlo na misel, da to drevo raste iz Ernestovega telesa, iz njegovih sokov. Tedaj pa ji je bilo, kakor da se je dotaknila njegova roka. Nehote se je stresnila. Čemu jo je groza? Zakaj se boji?

Prepletli so se ji prsti visečih rok, glava ji je klonila, tako je strmela v grob, v rjavo, razpokano lubje žalujke, na drobni, beli pesek, ki je pokrival tla med železno ograjo. Tam zunaj, v življenju ji je bila podoba rajnega moža že zelo odmaknjena, nič več živa. Z notranjimi očmi ga je vedno videala mrtvega, negibnega v okrvavljenih obvezah. Tu, ob grobu, pa je stal pred njo tak, kakršnega je poznala v najlepših

Mikuž Stane

Freske Franca Ilovška na Sladki gori

2. Stilna oznaka Ilovškovih sladkogorskih fresk.

Konstantni napredek racionalizma in umetnostnega naturalizma, ki je viden v Ilovškovem umetnostnem razvoju fresk v Zalogu (l. 1724.), — Ilovškovega mladostnega dela, — preko pomembne realizacije domačega iluzionističnega stila v slikarskih kompozicijah pri sv. Petru v Ljubljani, je v sladkogorskih freskah gotovo razločno zaznaven. Duhovno razpoloženje časa, ki se po tridesetih letih 18. stoletja v vsej južni Evropi vedno dosledneje umika ideološko pomembni, patetično vzvihrani baročni miselnosti in jo nadomešča s stvarnejšim gledanjem na svet in človeka, je mogočno in iskreno izzvenelo v tem predzadnjem velikem Ilovškovem predsmrtnem delu. Stanje baročnega iluzionizma je v sredi stoletja v severni Italiji in južni Nemčiji — ta dva umetnostna centra prihajata za nas v poštev — nekako takole: V severni Italiji je bolonjski eklekticizem, (ki je za razvoj našega iluzionizma bil gotovo usodne važnosti in nam ga je posređoval G. Quaglio, učenec Franceschinija, enega vidnejših zastopnikov te umetniške struje v Italiji), prešel v novo razvojno fazo v umetnostnem delu genialnega Benečana G. B. Tiepola. V letih 1743—44.² je Tiepolo dovršil freske v Chiesa degli Scalzi, med drugim veliko stropno kompozicijo »Prenos sv. loretske hiše«. Če primerjamo to delo s fresko, komponirano v visokobaročnem smislu kakega Pietra da Cortona ali Andrea Pozza (prim. n. pr. S. Ignazio v Rimu), se nam takoj pokaže velika stilistična razlika. Visokobaročni mojstri so zaradi razveljavljanja realne arhitekture, v dosego čim resničnejše iluzije in obenem poslušni baročnemu dinamičnemu principu vkomponirali na realno arhitekturo po kvadraturističnem načinu iluzionistično, močno poglobljajočo se perspektivno arhitekturo, iznad katere se je odpiralo prosto nebo z nebeško glorio. Ta način upodabljanja iluzionistične arhitekture, ki je zahteval veliko znanja perspektive in splošne slikarske teorije, je posebno značilen za Andrea Pozza, ki je bil umetnik in teoretični pisatelj hkrati. Tiepolo je ta način upodabljanja že močno izpremenil. Iluzionistična arhitektura v cerkvi degli Scalzi razkroji sicer realno arhitekturo in izoblikuje tako novo telo, vendar o globinskem zaletu, ki je tako značilen za visoki barok, tu le ne more biti govora. Samostojno telo dozdevne zgradbe, pokoravajoče se določeni perspektivni shemi, se tu zamenja z dozdevnim sistemom, ki se neprimerno bolj drži realne podlage, jo deloma razlaga in akcentuira ter deloma budi videz novega prostora. Razlika v pojmovanju dozdevne arhitekture, ki jo Tiepolo v svojem ostalem delu še bolj in namerno poudarja, oziroma oblikuje v znamenju svojega časa, temelji na prin-

² G. Fiocco: Giambattista Tiepolo. Fratelli Alinari, Firenze, 1926. Str. 44 sl., 16 sl.

cipih modernega naturalističnega umetnostnega gledanja. Iluzionizem, ki je ustvarjal po določeni perspektivni shemi, n. pr. križanja dveh diagonal s središčem, ki je navadno tudi vsebinsko pomenih vrh, je še vedno v vodah baročnega idealizma, najsi je videz še tako realistično dognan. Naturalist Tiepolovega kova, dobro se zavedajoč prisiljenosti sheme, je tak način iluzionistične kompozicije zavrgel in ga nadomestil s svobodno slikarsko skupino. Na omenjenem oboku je skupina angelov, nosečih hišo, namenoma premaknjena iz središča nekoliko v levo ter tako ustvarja vtis slučajnosti in naturalistične neposrednosti. Druga posebnost Tiepolovega stila je novo pojmovanje umetnostnega koncepta kot iluzionističnega detajla. Strop realne arhitekture, izoblikovan kot preprost okvir, se nenadoma, brez iluzionistične kulise, odpre v nebo in gledalec v perspektivni skrajšavi ugleda prizor, premaknjen na rob okvira, kot izrez iz resničnega veseljstva. Veličastna, osredotočena skupina visokega baroka, redoma zgrajena iz enega ali več koncentrično razvrščenih stožcev, se je tu zamenjala s skoraj povsem svobodno, enotno skupino, ki ima v svojem videzu neprimerno naturalističnejši učinek nekega dejanja, vršечеge se resnično nad gledalčevo glavo. Ta način slikarske kompozicije, podprt po virtuozni uporabi svetlobe, je izgubil skoraj sleherno sled baročnega idealizma. Važen je predvsem tudi zato, ker tvori logičen razvoj h klasicistično pojmovani freski, kjer se osišče od vznožja kompozicije postopoma prenese v središče, kar je v benečanski umetnosti n. pr. že izvršil Francesco Guardi³ (Triumf boginje, palazzo Stuccy, Benetke) in kar pomeni obenem že konec baročnega iluzionizma. Ne samo v načinu oblikovanja dozdevne arhitekture, marveč tudi v pojmovanju vsebine in oblikovanju človeškega telesa, je vidna fundamentalna razlika Tiepolovega umetnostnega ustvarjanja. Prenos loretske hišice bi visokobaročni mojster redoma pojmoval kot svečan akt, kateremu bi pritegnil množico nebeščanov, važnih osebnosti na polju teološko spekulativnih dognanj cerkvenega nauka, skratka nekako civitas, Dei v malem. Tiepolo izvrši prenos povsem naturalistično, ne gre mu za demonstracijo čudeža, potrjenega po verodostojnih in religiozno čustvo izpodbujajočih pričah, marveč le za dogodek, kakor bi se realno mogel goditi. Gledalec je dvignil glavo, zagledal nad seboj ves dogodek: skupina angelov, ki tvorijo eno samo kroglo hitrostne energije, bo naslednji trenutek že izginila njegovemu pogledu. Menjavanje svetlobe, velikih temnih, senčnih in svetlobnih partij ves ta nemir še bolj krepí. Visokobaročni heroj, svetnik in udeleženec apoteoze v iluzionističnem svetu je po svoji zunanji obliki še vedno v daljnem sorodstvu z idealiziranim nadčlovekom Michelangelovega kova. Telesa so idealizirana, nadnaravno krepka, drže v kljub skrajšavam še vedno dostojanstvene poze, razgibane v vročem verskem čustvu. Tiepolovi ljudje so že drugačni. V velikem zračnem prostoru se skoraj izgubijo, postajajo vedno bolj drobni, naravni, poze

³ *Arte italiana*, volume quarto; *L'arte nei secoli XVII, XVIII, XIX*. Milano 1929. T 210. S.

so resničnostno utemeljene n. pr. s poletom, lepotni tipi eklektikov se umaknejo naravni ljubkosti beneških lepotic in obdelava telesa je neprimerno naturalističnejša.

Nekako tako je stanje Tiepolove umetnosti, — ki pomeni vrh napredka tedanjega iluzionističnega slikarstva — okrog srede stoletja in v l. 1751. ter 1753.,⁴ torej v času nastanka sladkogorskih fresk, ko izvrši Tiepolo vrsto dekoracij za bavarskega nadškofa v Würzburgu. S tem faktom pa že prispemo v drugi umetnostni krog južno nemškega ali bolje avstrijskega iluzionizma, ki je z usodo našega prav tesno povezan. Avstrijski iluzionizem, ki je nekako ob prelomu 17. v 18. stoletje pričel živeti kot posebna veja evropske umetnosti,⁵ je do sredine stoletja ustvaril nekaj pomembnih umetnostnih osebnosti (P. Troger, D. Gran, J. Rottmayr, M. Altomonte) in vrsto kvalitetnih del iluzionističnega slikarstva. Stilni razvoj te umetnosti, ki jo je sprožil italijanistični vpliv, se giblje po dokaj avtohtonih smernicah. Avstrijski iluzionizem je po svoji geografski pripadnosti severnjaškemu kulturnemu krogu problem razbaročenja umetnosti v 18. stoletju rešil prej kakor Italija in tudi radikalneje. Generacija domačih iluzionistov je že nekako v tridesetih letih 18. stoletja odpravila perspektivično se dvigajočo dozdevno arhitekturo ter njeno sožitje s figuralno skupino. Namesto nje oblikuje okvire, ki nudijo možnost večjemu razmahu zračnega elementa, figuralna skupina živi relativno samostojno življenje in njeno gibanje se ne godi več v onem viharnem baročnem poletu navzgor, marveč prej v ritmičnem rajanju navzdol. Stari nordijski smisel za snovnost realnega sveta je tu zamenjal univerzalistični idealizem baročne kulturne stavbe. Ta proces se proti sredini stoletja vedno bolj krepi in v času ca. 1750, ko nastanejo freske na Sladki gori, doseže nekak višek, sloneč na lastnih umetnostnih dognanjih te umetnostne skupine. Značilna poteza teh dognanj je glede na uporabo svetlobe splošna zjasnitev in razsvetlitev tonovske skale in vedno večji pomen zračnega prostora.⁶ Takoj po sredi stoletja pa se avstrijski iluzionizem zopet nasloni na italijansko umetnost, na delavnost Tiepola v Würzburgu, njegovi novi temelji gibanja v prostoru dajo možnost razvoja v novo smer, ki ji dá naposled Maulbertsch zopet sakralni pomen, a obenem tudi v drugi polovici 18. stol. klasicistični obraz,⁷ ki že napoveduje konec veliki baročni freski.

Eden izmed primerov avstrijskega iluzionizma so kupolne freske P. Trogerja v Dreieichenu iz ca l. 1750.⁸ Stilno stanje tega dela bi se dalo na kratko takole označiti: 1. Figuralna skupina ni več tako enotno pojmovana, kakor je to slikar realiziral n. pr. v Altenburgu (1733 do

⁴ G. Fiocco, *ibid.* str. 45.

⁵ Dvořák M. *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. gesammelte Ansätze zur Kunstgeschichte.* München 1929. Str. 227—241.

⁶ H. Schmitz: *Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland,* München 1922. Str. 170. sl.

⁷ Pigler A. *A pápai plébániatemplom és Mennyezetképei.* Budapest 1922. Str. 52. (Nemški resumé.)

⁸ *Oesterreichische Kunsttopographie, B. V., 2, str. 428.*

1735)⁹, marveč je že opaziti nekako osamosvajanje posameznih skupin, in 2. Figure so postale manjše, drobnejše, prazne ploskve postajajo obširnejše, gibanje kaže sledove upehanosti. Torej stilno stanje, ki je popolnoma značilno za stanje avstrijskega iluzionizma v tej dobi.

Ta ekskurz v onodobno umetnost, kolikor je sega v naše umetnostno področje, je bil potreben zaradi boljšega umevanja stilnih problemov, ki jih je Ilovšek razvil v sladkogorskih freskah. Videli bomo, da počiva njegova umetnost stilistično v bistvu na istih principih kakor sodobna italijanska ter avstrijska, namreč, da je glede na svoje prejšnje delo zaznaven napredek v racionalistično naturalistično smer, ki pa si privzame relativno svojsko obliko, neodvisno od italijanskega kakor tudi avstrijskega iluzionizma, vendar določeno po geografski legi bliže slednjemu.

Program¹⁰ za »invezione« fresk je Ilovšku skoraj gotovo predložil »daroviti« lemlerški župnik Janez Mikec. Vsebinsko naj bi slikar upodobil čudodelno moč sladkogorske Matere božje, njeno častitljivo življenje, poveličanje, ter v okviru njenih čudodelnih pomoči njeno skrb, s katero se ozira na trpeče človeštvo. Ta snov, s katero je iluzionist s freskami pokrival njeno notranjščino v zahodno evropski baročni umetnosti, ni bila tuja. Obok leta 1626. posvečene božjepotne cerkve v de la Garaison pri Lamezanu vsebuje upodobitve 53 tamkaj nastalih čudežev,¹¹ v cerkvi Mariahilf pri Ambergu pa je podobno kakor Ilovšek, l. 1717. Kosma Damian Asam upodobil Marijino življenje in čudeže njenega milosti polnega kraja.¹² Numeracija sladkogorskih čudežev, kakor je razvidna iz opisa fresk, je očitvidno nastala na podlagi »knjige čudežev«, ki so se po navadi nahajale na božjih poteh, bodisi ob grobu svetnika ali pa v arhivu božjepotnega kraja in so se številčno izpopolnjevale z novimi čudeži, kadar je kdo javil, da je bil uslišan.¹³

Realno arhitektonsko telo prezbiterijske kupole je Ilovšek iluzionistično pojmoval podobno kakor pri sv. Petru v Ljubljani. Svetlobnica je v obeh primerih bila odločilna za tak način rešitve. Neposredno nad realnim večnim zidcem se dviguje nizek podij, iznad katerega zraste komplicirani sistem iluzionistične zgradbe, odpirajoče se s štirimi podločji v krajino. Med podločja v plitve niše je slikar postavil štiri svetniške postave, v podločjih samih pa je pokazal čudodelno moč sladkogorske Marije. Napredek v naturalističnem, racionalističnem pojmovanju umetnosti je na tem delu jasno razviden, posebno še, če pritegnemo v primerjavo njegovo prvo kvalitetno delo, šempetrsko kupolo (l. 1731.). V šempetrski kupoli je bil na delu čustveni, razgibani baročni zagon mladega umetnika. Razgibana arhitektura se z lahkoto dviguje v višino,

⁹ l. c. str. 280.

¹⁰ Tietze H.: Programme und Entwürfe zu den grossen oesterreichischen Deckenfresken. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. B. XXX. 1912. Str. 1—29.

¹¹ Beissel St. S. J. Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte. Freiburg im Breisgau 1913. Str. 281.

¹² l. c. 281.

¹³ l. c. 69.

oblike se harmonično prelivajo druga v drugo, fantazijski element je imel tu važno besedo. Iluzionistični arhitektonski sistem v naši kupoli je precej drugačen. Forme so zbite, stisnjene, poudarjene so konstrukcijske črte lokovja in vkljub razgibanim oblikam detajlov napravljaja celotna skupina prej vtis teže kakor drznega baročnega kipenja v višino. Torej rešitev naloge povsem v smislu Ilovška — racionalista. Še važnejša je ta razlika v pojmovanju figuralne skupine in snovi. Figuralna skupina šempetrške kupole je redoma izvršena v diagonalni tendenci. Poglejmo n. pr. prizor izročitve vrhovne cerkvene oblasti sv. Petru. Telo sv. Petra nakaže diagonalo, ki teče od leve proti desni. To smer povzamejo noge Kristusa, a jo prelomi poza njegovega zgornjega dela telesa v drugo smer, ki je še podkrepljena po dveh apostolih na njegovi desni in levi ter izzveni v motivu položenosti puttovega telesa na oblaku. Vse gibanje prizora je torej organizirano v globinski razporeditvi oseb, ki ima obliko dveh diagonal, ter nudi tako možnost razvoja dinamičnega baročnega življenja podobe. Kakor je razgibana celotna kompozicija, tako so razgibane tudi posamezne postave. Sv. Peter (Petrov kes) je sklenil roke v silovitem kesu. Telo se mu je zvililo v viharjni bolečini srca, pogled je obrnil kvišku in notranjemu viharju sledeča se je draperija šumeče vzvihrala. Povsem drugačna je rešitev kompozicionalnega vprašanja v naši kupoli. Diagonalna razvrstitev oseb je izginila, mesto nje pa se uporablja nekaka trikotniška kompozicija v visokorenesančnem smislu. Vrh trikotnika tvori prikazen Matere božje, stranice in osnovnico pa bolniki, razporejeni na podiju. Ta glavni trikotnik potem še razpade po navadi v več manjših trikotniških skupin, od katerih vsaka zase živi relativno samostojno življenje. Tako je svobodno in dinamično razgibano baročno skupino zamenjal trdno v sebi omejen lik, podprt še od oblastne vloge podločja, ki vsako zase razpolaga z božansko čudodelko, prikaznijo sladkogorske Matere božje. Kakor skupina tako se je tudi gibanje oseb v mnogočem izpremenilo. Angelci so utrujeno posedli na tramovje arhitekture, če pa so v poletu, ni ta nič kaj prepričljiv. Bolniki na zemlji so v mirnih pozah češčenja in se gibljejo le toliko, kolikor je nujno potrebno za dokaz življenja in odnosa do višje sile, čudodelne prikazni. Še važnejše kakor kompozicija je novo, racionalistično pojmovanje snovi. V podločjih so upodobljena čudežna ozdravljenja po priprošnji Matere božje. Tu snov le še ni sama sebi namen, marveč je v idejni zvezi z božansko silo, kar je slikar s prikaznijo Matere božje povsod tudi naznačil. Vendar je to le še edina vez z idejnim svetom in nekaka formula, za katero se skriva živa ljubezen do naravnega predmeta. V krajini, ki je naraven izrezek iz vesoljstva, in ne izbrana, heroizirana kulisa, kakor n. pr. pri sv. Petru, so se zbrali najrazličnejši bolniki vseh starosti in spolov, da poprosijo pri Mariji pomoči. V tej drami, vršeci se v senci božjega usmiljenja, ne sodelujejo le heroizirani in plemeniti izbranci, nadčloveško potencirani tako v telesnih kakor tudi v duševnih merah, marveč preprost narod, srenja, posameznik, individualiziran in označen do portretne ver-

nosti. To niso veličastne herkulske postave, zgrajene po lepotnem merilu kanona eklektikov, pomembne za cerkveno dogmo in nauk, razgibane po predpisih »gracije« in »figure serpentine«, marveč zastopniki preprostega kmečkega in meščanskega stanu, po svojem telesu neznatni, vulgarni, kakršne je pač ustvarila narava in dane prilike. Kje je v teh preprostih zgaranih postavah »vaghezza dell' aria delle teste« (Baldinucci), ali »magnarum figurarum majestas« (A. J. Coppinis), kakor je to zahtevala eklekticistična umetnostna teorija?

Doslej smo srečali Ilovškove junake na religioznih upodobitvah redoma oblečene ali v nekaka heroična, fantastična oblačila, razgibana v viharnem vetru, ali v nekritične kopije po antični draperiji. V Zalogu, kjer je upodabljal posvetno snov, najdemo portretne podobe v onodobni noši in male figurine v perspektivično poglobljajoči se stenski dekoraciji v italijanističnih oblekah. V prvem primeru je to noša »boljše« plemenitejše gospode, v drugem pa služijo italijanistično oblečeni ljudje zgolj za štafažo, torej bolj zaradi ustvaritve »paese perfetto«,¹⁴ kakor pa so upodobitve končni in edini namen. Kasneje v Habahu, kjer se zopet peča s profano snovjo, obleče figure, ki so redoma plemiškega stanu, deloma v sodobno nošo, deloma pa se tu pojavi še fantastična (kitajska!), vendar zavzame le-ta glavno in najvažnejše mesto na velikih galantnih prizorih, v heroizirani in idealizirani krajini ter arhitekturi. Preprostega kmeta, vojaka, ribiča, hišno, obleče sicer v realno nošo, toda jih postavi v fresko okenskih okvirov, torej po važnosti na sekundarno mesto. Tu pa je nastopil preobrat. Noša naših prosilcev je točno individualizirana, sodobna, rekli bi, »narodna«, nosilci le-te pa so nastopili kot glavni in edini akterji v prizorih čudodelne pomoči. Na mesto baročnega heroja, ki je bil posrednik med nebom in zemljo, so stopili torej neposredno v zvezo z nadnaravo preprosti ljudje ter si tako priborili mesto, ki je poprej pripadalo izvoljencem božjim. Vsi ti pojavi v umetnosti Franca Ilovška pač ne morejo pomeniti drugega, kakor da je slikar zapustil tla baročnega idealizma in se približal resnični zemlji ter njenim zakonitostim in tako odprl vrata racionalizmu in naturalizmu novega časa.

Vendar ko govorimo o konstantnem napredku naturalističnega mišljenja v Ilovškovi umetnosti — in analogno v razpoloženju časa — ne smemo misliti, da sta baročno čustvovanje in idealizem že povsem zamrla. Nasprotno! Prav v času nastanka sladkogorskih fresk, torej v sredi 18. stoletja se zdi, da se pri nas religiozno življenje močno poživljuje. V tem času nastane ali se poveča mnogo božjih poti, med njimi tudi Sladka gora, ki je, kakor sodimo po številnih čudežih, morala sloveti daleč preko deželnih meja. Vendar se za temi verskimi manifestacijami večkrat skriva praktično, racionalistično srce, za pobožno vnemo in živo vero pričakujejo ljudje kot protivrednost božjo pomoč, ki jo v obliki čudežev tisti svetnik izkazuje. Vse doslednejšo besedo ima pri tem

¹⁴ Schlosser J. Die Kunstliteratur. Wien 1924. Str. 609.

preprosto ljudstvo, ki si hoče tudi svojih svetnikov. Ne časte se več s toliko vnemo teološko pomembni božji izvoljenci, izbranci duha in elita svetniškega zbora, marveč preprosti ljudski svetci in svetnice; sv. Notburga, sv. Izidor, sv. Kozma in Damjan, sv. Rok! Priprošnjiki za dobro letino, varuhi pred vremenskimi uimami, boleznimi, čuvarji polj, njiv, travnikov in živali. Spekulativno filozofsko izobraženega svetnika nadomesti torej božji izvoljenec, ki je bil nizkega, tudi kmečkega rodu in poklica, ter je sam poznal vse tegobe preprostega in kmečkega življenja. Ta ljubezen do »kmečkih« priprošnjikov, ki privede v miselni in predstavniki krog polno novih racionalističnih in naturalističnih elementov, ki so vedno bistvena značilnost značaja preprostega ljudstva, se je ob tem času še vedno družila s sicer ugašujočim baročnim čustvenim, idealističnim življenjem, tako da imamo pred seboj nekak dualizem mišljenja in življenjskega čustvovanja. Formalni dokaz o takem stanju so na naših freskah tudi štiri svetniške postave v naši kupoli. Ilovšek je bil pri upodabljanju le-teh prisiljen nasloniti se na likovno tradicijo, tako da oblikovni dokaz ne odtehta nove prvine preprostega zemljana. Vendar pogledjmo, kako je Ilovšek to nalogo rešil. Figure so v starem baročnem smislu heroizirane, razgibane, nadnaravnih telesnih mer, draperija, ki je fantastična in povzeta iz oblikovne zakladnice baroka ter še dalje nazaj, je viharo razgibana od notranjega ognja nosilcev. Pred seboj imamo torej dualizem mišljenja in prav tako tudi dvojnost umetnostnega prepričanja. Realistični detajl, del resnične narave, se je postavil ob bok baročnemu heroju, ga celo nadomestil ter zahteva upoštevanja. Toda kakor združuje enotni iluzionistični okvir vse te prizore in figure še vedno v enotno zgradbo, da se ji vidi ideja in namen, tako veže idealistično baročno življenjsko čustvo še vse, čeprav tako različne prvine. Seveda je treba pri tem priznati, da je ta arhitektonski okvir (prim. ladjo!) postal za čuda »dekorativen«, da za svojimi konstrukcijami krije svoje netektonske slabosti, kakor je gotovo, da religiozna razčustvovanost postaja bolj in bolj gesta in da se za njo skriva prazno, praktično srce.

Ladijska kupola — in njeni poslikani deli — je s svojo razsežnostjo nudila Ilovšku lep prostor, da uresniči v njej svoje in svojega časa ideale. Še enkrat je Ilovšek zbral rekvizite baročnega mišljenja in na globoko segel v razsežnosti svojega časa. Zopet se na oboku združujeta nebo in zemlja, heroični patos in nezanimiva vsakdanjost. Toda kot neizprosni obroč je obdal osrednjo kompozicijo pas čudežnih zgodb, se ujedel s snovno podrobnostjo v njo samo. Tu pa se je na široko razbohotilo naturalistično mišljenje časa.

Iluzionistično vprašanje, kakor ga je uresničil v tej kupoli Ilovšek, je v razvoju njegove umetnosti zorelo že dolgo časa. Ladijska skupina pri sv. Petru, kakor je že časovno heterogenega značaja, objema z enotnim okvirom vse te različne prvine v enotno dozdevno telo. Kamniška freska to idealno enoto še vedno čuva, in sicer neposredno nad prezbiterijskimi stenami, brez iluzionističnih pripomočkov. Natura-

listični napredek temelji 1. na večji snovni samostojnosti, 2. na eliptični figuralni skupini osrednje kompozicije in 3. na prekinitvi dogajanja vzdolžnih prizorih po dveh uokvirjenih skupinah na severni in južni prezbiterijski steni. Šenčurska kupola (1750. l.) enoto snovi in dogajanja že močno rahlja po dveh volutastih postamentih severne in južne prezbiterijske stene. Izoblikuje se pet relativno samostojnih prizorov (štirje iz življenja in smrti svetnika ter eden iz njegovega poveličanja). Vsi ti prizori dobe osebno resničnostno lokalizacijo (krajina), ki je bila skoraj neznatna pri Šempetru, vidnejša v Kamniku, tu pa že jasno organizirana. V naši kupoli idealna enota baročnega dozdevnega sveta še demonstrativneje razpada. V okviru odprtega prostora, ki se boči nad ladijskimi stenami, po nizki iluzionistični gradnji iluzionističnih nastavkov v sredini sten in balustrad, se je razvilo osem relativno samostojnih prizorov (štirje glavni in štirje stranski), podprtih po individualno označenih krajinah in arhitekturi. Ta osamosvojitvev, to poudarjanje individualne samostojnosti je v bistvu isto kakor snovna naturalizacija, ki je prepregla sladkogorske freske. Kakor se sedaj običajni smrtnik neposredno spogleduje z božjimi skrivnostmi ter tako naglašja svojo osebno svobodo in eksistenco, tako iz sklopa idejnega sveta izrezanih osem prizorov kupole predpostavlja celoti posameznost, enotnemu dogajanju epizodo, ideji minljivo stvar. Ta pojav, ki je tipičen tudi za sodobno avstrijsko iluzionistično umetnost,¹⁵ je temu Ilovškovevemu delu odkazal znamenito mesto v njegovem umetnostnem razvoju. Zanimivo je, kako je tudi v tej kupoli prišla do izraza ona dvojnost mišljenja in čustvovanja. Dozdevna arhitektura vsakega posameznega glavnega prizora je tako zgrajena, da teko krajne linije perspektivno v središče, kjer sedi na oblakih Mati božja. Shematično dobimo na ta način mrežo, podobno nemškemu križu, komplicirano po stranskih prizorih v kupolnih jeziki. Pred seboj imamo torej pojav nekakega zapoznelega kvadraturizma, ki je tako nepopoln, kakor je nepopolna Ilovškova vera v baročni idealizem in kakor so posamezni prizori podrejeni enotni skupinski ideji z božanskim središčem (idealnim očiščem), tako po drugi strani očuvajo ti prizori svojo relativno samostojnost. Relativno samostojni so prosilci, obračajoči se za pomoč k sladkogorski Mariji, in prav taki so prizori ladijske kupole, imajoči v sebi lasten svet dogajanja, a vezan na vsebino skupne ideje.

Formalno je Ilovšek v teh kompozicijah precej samostojen. Čim dosledneje gre razvoj Ilovškove umetnosti v naturalistično smer, tem bolj je pozabljen magični svet njegovega učitelja G. Quaglia. Le v posebno težkih nalogah poseže učenec v mojstrovo zakladnico. Tako je n. pr. belec zastavonoše v skupini Evrope kopija enakega konja z zahodne stolnične ploščadi. Sicer pa zasledimo nekatere oblikovne prvine, privzete iz njegovega prejšnjega dela. Levi angel, ki nosi oblak, je kopija angela s kamniške freske, ukvarjajočega se z istim poslom. Angel-čelist s kornega obočnega pasu je skoraj kopija angela z oltarne

¹⁵ Dvořák, l. c. str. 238.

arhitekture v Srednji vasi pri Bohinju. Tip obraza sv. Jožefa v prizoru Marijine zaroke močno spominja na podobo sv. Martina z iste freske. Figuralno skupino značilnega angelskega venca okrog Marije je Ilovšek upodobil v bolj eliptični obliki v Kamniku, je pa značilna tudi za delo P. Trogerja.

Če smo dognali, da je ob tem času beneški iluzionizem pod Tiepolovim vodstvom uresničil novi naturalizem v opustitvi pompozne kvadraturistične arhitekture, v prenosu gibanja na naravno možne vzmeti, predvsem pa v barvnih in svetlobnih pridobitvah ter je avstrijsko slikarstvo razjasnilo svoje skupine, umaknilo človeško prvino v ozadje in razdrobilo enotno idejno vsebino na več epizod, bomo za Ilovškovo delo na Sladki gori ugotovili, da je nasproti italijanskim dognanjem zaostalo — kakor ob tem času tudi dela avstrijskega iluzionizma — in da sledi slednjemu predvsem v individualizaciji in osamosvajanju snovne posameznosti ter naturalizaciji njenih nosilcev. V tej smeri gre Ilovšek korak dalje in njegovo zanimanje za snovno posameznost doseže na teh freskah višek. »Horror vacui« te skupine gre potemtakem na rovaš Ilovškovega racionalističnega mišljenja, in če se že govori spričo tega dela o pomanjkanju jasne misli »Quagliovih zasnov o prostorninski funkciji posameznih skupin« (Stele: Monumenta II, str. 26), je spominjanje na Quagliovo umetnost gotovo napačno, dočim bi razvil prostorninsko jasnost sedaj le s pomočjo Tiepola, ki pa — kakor smo videli — ustvarja stilno povsem drugače kakor pa eklektik Quaglio. Če bi se Ilovšek v tem delu naslonil na kompozicijo stolnične freske, bi bil neprimerno bolj zaostal, kakor pa je v našem primeru, kjer je prav z množico snovnih zanimivosti ustvaril svojski slogovni fenomen, kakor so bile v našem iluzionističnem slikarstvu n. pr. njegove šempetrške freske.

Zadnjo besedo o tem bo sicer izrekel tisti, ki bo eksaktno preštudiral v so našo baročno kulturo v vseh njenih razsežnostih. Vendar nam nekateri slični stilni fenomeni še danes dopuščajo nekaj analogij. Izredna je sorodnost med Ilovškovimi freskami in tedanjimi primeri našega cerkvenega govorništva. Oče Rogerij, sodobnik Metzingerja in Ilovška, sestavlja svoje pridige na slogovno soroden način.¹⁶ Njegove pridige so skupek najrazličnejših zgodb, alegorij, zanimivih prigod iz daljnih dežel in časov, kakor so tudi Ilovškove freske sestavljene iz najrazličnejših oblikovnih prvin. Med moralizujoča razmišljanja o izpodbudnih svetopisemskih zgodbah se mešajo citati iz Plutarha, Pitagora, latinskih filozofov, pa zopet neposredno zgodba iz resničnega življenja, mična šaljiva anekdota, poleg globokoumne misli. Podobno kakor postavi Ilovšek svečan prizor Daritve v templju ob kmečkega človeka, njegovo nesrečo ali kruljevca k dostojanstveni heroizirani postavi baročnega svetca. K prazniku sv. Janeza Krstnika¹⁷ citira med drugim slovite govornike

¹⁶ Glonar J. A. dr. Med reformacijo in romantiko; Ljubljanski Zvon, 1916. Str. 265 sl.

¹⁷ Prim. Palmarium empyreum; Pars I., l. 1731.

starega veka, Mark Antonija, Nestorja, Demostena, Orfeja, Merkurja in naivno nekritično meša bajeslovne postave med historične osebnosti. Podobno Ilovšek združuje na freskah naivno in živo vero v nadnaravo z realnimi zanimivostmi in vsakdanjimi opravili. Vendar, kakor ume oče Rogerij vso to pisano mešanico na virtuozen način povezati v enoto, tako da se ji vidi končna misel in namen (St. Vurnik), prav tako je Ilovškova snov v glavnem še vedno povezana z idealističnimi skupinskimi pravili v enotno slikarsko telo.

Kakor rečeno: izza idealistične lupine gleda povsod živa, resnična narava. Če je G. Quaglio mogel ljubljanskemu meščanu v začetku 18. stoletja s svojo mogočno, bučno razgibano kompozicijo, enotno, skoraj nerazumljivo, a idejno pomembno vsebino in vihnim gibanjem oseb, dati to, kar je živel v živem verskem vznesenem čustvovanju tega časa, je bil Ilovškov čopič sredi stoletja zmožen sladkogorskemu romarju nuditi mnogo več neposrednih zanimivosti. Štirje zastopniki delov sveta so privlekli eksotično blago. V pozah češčenja so se ustavili pred razgibano arhitekturo, toda majhna dečka na volutnem nastavku se kar nič ne menita za ves ta pomp, marveč se prestrašena umikata kači, ki se zvija okoli cvetočega grma. Njun tovariš na levi, prav tako brezbrizen za svečano avdienco, je posegel preko zidca, da pobere ptico iz gnezda, čeprav se je ob istem času tik nad njim paradno vzpel na zadnji nogi belec zastopnika Evrope. Res je, da ves ta prizor skriva v sebi simbolično-alegorično jedro — predstavlja namreč prisposodbo pomladi — je vendar po načinu pripovedovanja to le še pia fraus, uporabljena za opisovanje naravne zanimivosti. Pod Darovanjem v templju sloni bradata moška postava, ogrnjena s kožuhom, in si greje premrle roke nad ognjem, ki gori pod kozico. Sneg je pobelil krajino, drevje je izgubilo listje. Deček pod Obiskovanjem se kaj malo zanima za okolico, marveč se tem marljiveje bavi s češnjami, ki jih je nabral v košaro. Prešerno si je zataknil par za uho in mu je kaj malo mar za svečani prizor v nebeški gloriiji. Osla, srp, snopje, vinska trta, sodec vina, sadovi jesenske zemlje, škorpion — povsod se najde detajl, ki najprej razkazuje veselje nad resnično naravo ter šele potem tudi alegorično misel. V resnici se je na široko razmahnila dozdevna arhitektura, toda priznati je treba, da je za čuda fantastična, da bi se drzno oblikovani oboki takoj sesuli, ko bi resnično eksistirali, kakor se le malo vsebine in eksaktne resnice skriva za drznimi logičnimi kombinacijami in metaforami očeta Rogerija. Prvič je v veliki množini prerasel Ilovškovo delo školjčni motiv, ki že napoveduje nove, rokokojevske čase. Tudi med to fantastično arhitekturo se je vrnil krajinski element, drevje in grmovje se preriva nad lokovjem in zidovjem, kjer je količkaj prostora. V večno, v času visokega baroka neizpremenljivo skupino, se je vselil menjajoči se čas, sneg je pobelil skalovje. Daritve in vsakdanje delo košnje je potrkalo na vrata Obiskovanja.

Vse to veselje nad pripovedovanjem iz zanimivosti narave in njenih pojavov je v naši freski v glavnem le potisnjeno v skritejše predele,

kamor ne seže bahata poza vrednejših objektov. Na vidno mesto pa stopi v prizorih čudežev na obokih kapel, kora in slavoločnega pasu. Tu je snovni in oblikovni interes skoraj povsem zmagal nad idejno pomembnostjo. Sicer so zbrana ta čudovita dela, vestno opremljena s številkami, še vedno za to, da pričajo o božanski moči sladkogorske Marije Pomagaj ter s tem posredno služijo božji slavi, vendar je to vse, kar je ostalo od nekdanje enotne dogmatično prežete baročne skupine. Suvereno se razvije naturalistična podoba sveta. Njen nosilec ni baročni heroj, niti galantni gospod s habaških gobelinov, marveč preprost meščan, kmet, vojak, berač, skratka: preprosti narodni kolektiv, ki se je zaupno zatekel k Materi božji. Fantastična noša je izginila in nadomestila jo je onodobna »narodna«, ki nudi danes lepo študijsko gradivo etnografu. Kakor so se na ladijskem oboku zbrale alegorije štirih delov sveta v fantastičnih oblačilih, z eksotičnim spremstvom živali v irealnem kraju, tako so se tu v preprosti sobi, vrtu ali krajini sešli ljudje iz naroda v sodobnih nošah, v pozah, kakršne jim narekuje prilika in pa realno opravilo. Tako vidimo družino pri jedi, ko se je pripetila nezgoda, nesrečni padec konjenika, čudežno rešitev dojenčka v zibelki, na kateri je narisana pentagram — v varstvo pred mōro, padec s plosnja, nesrečo pri sankanju, požar vasi itd. Vojak v onodobni noši zaupljivo obrača oči k Mariji, za svoje bolne noge se priporoča par z južne kapele, in kjer je slikarju zmanjkalo prostora, je upodobil na uokvirjeni in na steni pribiti podobi prizor s podivjanim konjem. Poprej je Ilovšek upodabljal krajino in sicer, kakor smo že omenili, s porastom naturalističnih teženj vedno dosledneje. Vendar pojmuje v glavnem krajino shematično, ne da bi jo pbljže karakteriziral ali celo individualiziral. Na naših freskah pa pride krajina do take veljave, da zadobi celo osebnostno podobo. Ilovšek upodobi skupino čudežev v zimski krajini s snegom, ledenimi svečami, sankami in ostalimi zimskimi rekviziti. Res je sicer, da ni predmet krajine še sam sebi namen, marveč je porabljen kot okvir za dogodke, ki so s čudežnimi silami povezani z nadnaravo, vendar ni mogoče prezreti velikega napredka naturalistične prvine v Ilovškovi umetnosti, ki je, kakor smo že dokazali, splošno zaznavna v onodobni umetnosti. Višek tega racionalističnega gledanja na svet pa predstavlja dejstvo, da je Ilovšek, potem ko je zapustil aristokratski svet baročnega heroja, ko je dal koncesijo umrljivemu, preprostemu človeku, podelil samostojno vlogo tudi nosilcema štev. 454 in 586, to je dvema živalima, ki naj samostojno pričata o milosti polni podobi sladkogorske Matere božje.

V nečem pa se Ilovšek še, kar smo deloma že omenili, sklada s pridobitvami sodobne italijanske in nemške umetnosti, namreč v realističnejšem oblikovanju posameznih oseb, kar je po vsem tem, kar smo zapisali zgoraj, postala nujnost. Figure, ki so se zaradi snovnega zanimanja zgostile, so postale drobnejše, naravnejše, herkulska telesa, ki smo jih še srečali na šenčurskih freskah, se tu v glavnem umaknejo drobnejšim, suhljatejšim postavam. Lep primer realističnega oblikovanja

telesa je tudi Ilovškova Marija z zakristijskega stropa, posebno če jo vzporedimo s šempetrsko Madono. Vsa majestetična gradnja, plemenito in eklekticistično oblikovane forme in aristokratska lepota je izginila, ostala pa je človeška ljubkost in preprosta prikupnost.

S temi dognanji smo končali razpravo o sladkogorskih freskah Franca Ilovška. Če še enkrat povzamemo glavne misli, bomo dejali, da zavzemajo freske v razvoju Ilovškove kakor tudi slovenske baročne iluzionistične umetnosti, gotovo pomembno mesto. V njih je Ilovšek dosegel ideal svojega časa, ki pa je bil tedaj mnogo bolj naturalistično usmerjen kakor ob početku razvoja našega baroka. Slogovno stoje na približno isti stopnji razvoja kakor sodobni avstrijski iluzionizem, a v znamenju zaostalosti nasproti italijanskemu. Naslednji razvoj racionalistične misli je Ilovšek desetletje kasneje (1759—1761) upodobil na freskah v Grobljah, ki so njegovo zadnje ohranjeno predsmrtno delo. Tu pa je zaznaven že povsem očito novi čas, ki je prinesel v najbližji bodočnosti razkroj velike freske baročnega iluzionizma.

Vinko Žitnik | Večer

Večer za robom gore na zapadu
ugaša in žari kot pogorišče,
vonj zrelih polj gre z vetrom čez dvorišče,
skoz vas govedo v hlev se vrača v hladu.

Iz kašč, kletí diši po žitu, sadu,
telo prevzema misel na ležišče,
pokòj v srcé in prostor pot si išče
in zrak je bolj in bolj podoben čadu.

Za križi v oknih že žarijo luči,
čez prag je s škornji stopil kmet k živini,
so v vratih kašče zarožljali ključi.

Lahkó bo zdaj zaspali na blazini —
očeta, mater nič več skrb ne muči:
dovolj čez zimo kruha bo v družini!