

V LJUBLJANI, APRILA 1939

JELOVŠKOVA SVETA DRUŽINA PRI SV. PETRU
V LJUBLJANI

FR. STELE

V cerkvi sv. Petra v Ljubljani se nahaja v oltarju v severni stranski apsidi velika slika svete Družine s podpisom F. Illouscheg Pinxit 1734. Ta slika je vzbujala od nekdaj posebno pozornost ljubiteljev umetnosti kot dolgo časa edina znana Jelovškova slika v oljnem načinu, pa tudi po odkritju drugih še vedno kot njegova največja in z vidnim umetniškim zanosom izvršena oljna slika. Žal je bila ta slika že na začetku 20. stoletja v tako slabem stanju, da so naročili takrat pri nas močno priljubljenemu cerkvenemu slikarju Dunajčanu Jožefu Kastnerju, naj jo restavrira. Iz dobrega namena pa je nastal s to restavracijo prav nasproten uspeh. Ne vemo sicer točno, kakšno je bilo stanje slike, ko jo je prevzel Kastner, verjetno pa je, da je bilo vsaj v spodnjem delu platno preperelo, ako ne deloma celo raztrgano. To stanje je bilo povod, da je restavrator podložil sliki novo platno in da je poškodovane dele »restavriral«. Restavriranje pa je razumel kot preslikanje poškodovanih mest. Kako daleč je posegel, se najbolje vidi iz primerjanja sedanjega stanja slike, ko so odstranjene vse preslikave, s fotografijo prejšnjega stanja. Na treh važnih mestih se je predvsem udeleževal: Popolnoma je preslikal na levi klečečega angela, deloma je preslikal Marijino glavo, popolnoma pa zopet ves vrhnji del slike. Pri angelu je spremenil celo izraz obraza. Dal mu je svojim osebam lastni sladkobno mil izraz, ki je Jelovškovega popolnoma tuj. Preslikal je draperijo, visečo čez hrbet od leve na desno ramo. Jelovšek jo je obdelal popolnoma v duhu ostalih draperij na sliki, ki jim je posvetil vidno pozornost, v precej trdih, ostro zarisanih skladih, na katerih je na temperamenten, pristno slikarski način naznačil močne svetlobe. Kljub temu pa je bil njegov sestav dokaj enostaven, logičen in prepričevalen. Kastner je iz tega napravil nekaj čisto drugega. Mehko zmečkano gubasta, v svoji gmoti obilnejša draperija obdaja ramo preslikanega angela in občutno nasprotuje duhu, ki se izraža v Jelovškovem načinu obdelovanja gub. Drugo spremembo si je dovolil pri komolcu leve roke angelo. Ni si bil na jasnem glede močne

sence, ki je nastala za osvetljenim angelom ob desnem Marijinem kolenu, pa je to senco kar preoblikoval v del navzdol viseče, levi komolec angela ovijajoče draperije. V istem duhu je preoblikoval tudi del plašča, ki kot težka, v loku od hrbta do pasu pod levim komolcem potegnjena draperija zakriva angelo klečeče noge. Še manj pa jo je razumel tam, kjer je legla na stopnico, na kateri angel kleči, in ni opazil niti, da gleda prav ob robu desna noga angelo izpod plašča.

Na prvi pogled se opazi tudi, da je Marijina glava na popravljeni sliki v obrisu drugačna, kakor je bila prvotno. Jelovšek je predstavil Marijo pokrito s kosom temnega pajčolana, ki ga veter napenja proti levi in ki čepi na temenu glave. Ustvaril je tako nekam slučajen, za dostojanstveno stanje Božje matere kar nekam nedostojanstven pojav, ki je Kastnerja motil; zato je s spremembo obrisa glave na desni zgoraj korigiral prvotno stanje in glavo zaokrožil. Če sedaj primerjate preslikano glavo z originalom, se boste prepričali, koliko več miline in življenjske resničnosti je v Jelovškovi glavi kakor v popravljeni.

Po vsem tem mogoče ni niti več važno, koliko je Kastner preslikal manj važni vrhnji del slike, zastor na levi in skupino angelskih glav v oblakih. O zastoru velja isto kot o draperiji, viseči preko ramen klečečega angela. Brezobzirno pa je posegel v prosojni nežni svet skupine angelov. Samovoljno je spremenil razmerje svetlobe in sence in seve nekaterim teh angelov dodal tudi svojim lastni sladkobni izraz. Tudi tu je razmerje med Jelovškom in Kastnerjem po primerjanju fotografij popolnoma jasno.

Te ugotovitve dokazujejo, da Kastner ni samo tehnično restavriral obolelega Jelovškovega dela, ampak da mu je spremenil tudi izraz. Jasno se tudi kaže, da bistva in prave vrednosti slike sploh ni spoznal in jo je v najboljšem prepričanju, da jo lepотно rešuje, pokvaril. Če bi mu že odpustili Marijino glavo, mu klečečega angela in skupine v oblakih ne bi mogli odpustiti. Klečeči angel je res veliko trpel, toda tudi v sedanji, kolikor toliko fragmentarni obliki nas



Fr. Jelovšek, slika Sv. Družine pri Sv. Petru v Ljubljani pred restavriranjem

prepričuje, da je prevzet spoštovanja do nebeške Gospe, katero časti. Kastnerjev angel pa je brezizrazna maska, ki gleda nekam mimo predmeta, pred katerim je pokleknil. Pa Jelovškova glorijska oblak v primeri s Kastnerjevo! Kastner se je trudil, da slikarsko uresniči od zgoraj na Marijo med oblaki se prelivajoči lijak svetlobe, kar je posebno podčrtal s tem, da je draperijo na levi spremenil v temno kuliso, za katero se skriva izvir svetlobe. Prvotno stanje pa jasno kaže, da svetloba prihaja od zgoraj spredaj na levi; v ti polni svetlobi pa vse drugače živi nežni rod krilatcev kakor pri Kastnerju. Enotnost slike, posebno pa nadnaravni poudarek dogodka sta s tem neizmerno pridobila. Po Kastnerjevem pojmovanju je bil dogodek zaprt v umetno sestavljeno kulisasto pozornico, po Jelovškovem je mnogo manj teatraličen, bolj vzvišen, pa obenem skoraj bolj zemeljsko resničen.

Manj važno je po teh ugotovitvah, kako je Kastner še marsikaj drugega spremenil. Opozarjam samo na to, kako je oslabil prvotni izraz gub, ki spremljajo Marijino desno nogo.

Toda tudi v tem preslikanem stanju je »najlepša slovenska Madona« na zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva l. 1924. osvojila srca vseh, ki so jo takrat prvič mogli opazovati in študirati v zadostni svetlobi, kar je bilo na prvotnem mestu v cerkvi nemogoče. Takrat se je tudi že opazilo, da se njeno stanje zopet poslabšuje in da bo treba v kratkem misliti na ponovno temeljito restavracijo. Obenem se je seve porodila tudi želja, da bi nam ta restavracija pokazala sliko zopet tako, kakršno je ustvaril Jelovšek, če bi bila tudi mogoče deloma nepopolna.

Od tedaj naprej pa je začela slika naglo propadati, prav posebno še, odkar jo je nekaj let nato župnik J. Petrič izročil z naročilom, naj jo restavrira, nekemu slikarju. Radi ugovora spomeniškega konservatorja se nameravalo polovičarsko delo takrat ni izvršilo. Slikar je sliko samo očistil in postavili so jo zopet v oltar. Vsako spomlad pa je bilo mogoče opazovati, kako se njeno stanje naglo poslabšuje. Lepilo, ki je spajalo novo in staro platno, se je začelo razkrajati, oslepeli firnež je prekril ploskve in končno so raztrgani deli starega platna začeli grozeče odstopati in se povešati proč. Novi župnik J. Košmerl in ključar v. fin. svet. A. Zajec sta se končno odločila za radikalno rešitev. Sliko je prevzel restavrator M. Sternin in jo v teku l. 1938. pravilno restavriral.

O svojem delu poroča sam takole: »Prejšnji restavrator je nalepil novo platno na hrbet slike z navadnim knjigoveškim klejem, kateri se, ako je izpostavljen vlagi, razkroji. Sedanje restavracijo sem takole izvršil: najprej sem prednjo stran slike prelepil s tankim papirjem, da bi odstopajoči deli barve ne odpadli. Nato sem s klejem nalepljeno platno odstranil z mlačno vodo in staro platno očistil ostankov kleja. Po tem sem sliko na zadnji strani napojil s sublimatom. Ko je bila popolnoma suha, sem jo zlikal in gube zgladil. Nato sem jo nalepil z zmesjo, sestavljeno iz kolofonije, bele smole, voska, terpentina in nekoliko firneža, na novo platno. S sprednje strani sem odstranil papir, zakital odluščene dele in odstranil preslikave, da je prišla zopet prvotna barva do veljave. Zakitane manjkajoče dele sem retuširal s primernimi barvami in sliko nato prevlekel z mastiksom.«

Rezultat tega dela je bil presenetljiv. Ko so bile Kastnerjeve preslikave odstranjene, se je pokazalo šele, kako daleč je bila po njih lepota prvotne slike prizadeta. Pokazalo pa se je tudi, da je slika še vedno v takem stanju, da lahko sama brez tuje pomoči služi svojemu umetniškemu namenu. Ko smo jo za Božič 1938. v slikarjevi delavnici ogledali in delo odobrili, smo bili soglasno prepričani, da je bila Ljubljani in vsi Sloveniji vrnjena odlična umetnina, ki popolnoma zasluži naslov najlepše slovenske Madone.

To dejstvo pa zadostno upravičuje »Kroniko«, da seznanj s to tako zopet pridobljeno dragoceno domačo sliko tudi svoje čitatelje.

Slika nam predstavlja stopničast, spredaj zaokrožen podij pred podobno oltarni mizi visokim baročnim podstavkom ali ograjo na desni. V sredi na podiju stoji frontalno postavljena, v bogato razgibano obleko odeta Marija, ki opira z obema rokama na



Fr. Jelovšek, del restavrirane slike Sv. Družine pri Sv. Petru v Ljubljani 1 Foto: Jugoslov. tiskarna

rdeči, preko podstavka obešeni draperiji stoječe golo Dete. Marija se v svoji stoji opira na desno nogo, levo pa je postavila na baročno pručico in se tako z levim bokom na pol naslonila k podstavku. Dete se v svoji stoji opira na levo nogo, desno pa postavlja na svetlo svetovno kroglo, opirajočo se ob Marijin bok. Z levico drži kos Marijinega plašča, v desnici ima rdeč križ; glavo ima obrnjeno v polprofil v svojo levo, z očmi pa gleda naravnost na gledalca slike. Marija je oblečena v dolgo, do tal segajočo belo suknjo in odeta s plavim plaščem, ki vihra ob boku na desni in ki ovija na desni njeno levo nogo. Na temenu glave ji čepi, v vetru proti levi napihnjjen toplorjav pajčolan, katerega konec pada ob desni rami na prsi. Na spodnji stopnici podija na levi kleči v zlatorumen plašč bogato drapiran angel, ki se spoštljivo ozira v Marijo in v znak češčenja križa svoji roki na prsih. V diagonali na nasprotni strani slike vidimo za podstavkom bradatega Jožefa, s cvetečo palico v levici, desnico pa spoštljivo polaga na prsi. Za to skupino v ospredju je pogled v ozadje na levi in desni kulisno zaprt z razvalinami klasičnih stavb, na katerih se bohota rastlinje. Ozadje tvori sinje nebo, prepreženo z oblaki. Na levi zgoraj visi nad razvalino stebra kos zastora, od zgoraj pa se bliža Mariji na oblakih skupina krilatih angelskih glav. Od leve zgoraj se razliva preko vse slike obilna svetloba, ki je poleg živahne, naravnost pisane barvnosti glavni činitelj pojava tega prizora.

Z izrazitim temperamentom, ki sicer dobro ve, kam kaj spada, a na videz razbrzdano razdeljuje poudarke svetlobe in oblike gub bogatih draperij, v katerih fantastiki se z vidno naslado izživlja, je slikar izdelal svojo sliko. Skop je bil in bogat obenem. Skop je, ko odeva telo Marijino, ga zakriva pa obenem poudarja v njegovi anatomsni sestavnosti. Bogat pa je v preračunanem gubanju, ki postaja kakor v pozni gotiki tudi v zrelem baroku večkrat samo sebi namen. Na videz pestro in bogato barvnost pa tudi dobro premišljeno in strogo organizirano porablja. Topli rjavi toni prevladujejo v vseh obrobni delih slike razen vrhnjega, kjer navzdol se prelivajoča svetloba uničuje strogi rjavi okvir, na katerem slika stoji in ki ji daje trdne meje tudi na strani. Šele v ti smotrni enoličnosti okvirnega sveta prihaja sredina, Madona z Detetom, in preproga, obešena čez podstavek, do polnega življenja. Marija je podana v plavem plašču in beli suknji v odlično hladnem, srebrno uglašenem tonu. Prosojna, čudovito nežna belina pokriva njen obraz in vse njene vidne telesne dele, roke in noge. Z nepopisnim mojstrstvom so naslikane roke, prav posebno še nekam nervozna levica, ki diha prosojno življenje najplemenitejšega marmorja. To hladno odličnost podčrtujeta okvirni, v diagonalo v ospredje in ozadje postavljeni figuri angela in Jožefa, ki sta držani v toplih zlatorumenih tonih. Še bolj pa dviga barvno življenje glavne figure močno rdeča, z zlatimi odsevi



Foto: St. Mikuš
Fr. Jelovšek, Sv. Družina v cerkvi sv. Martina pri žalni

pretkana preproga na desni. Jezus, ki ga Mati kaže vernikom kot največji zaklad, ni več tako absolutno srebrasto hladen v svojem pojavu kakor ona. Vanj je legel odsev zlato toplega okrožja, kar ga posebno močno dviga v gledalčevih očeh. Spodaj zaprti svet te slike navzgor ni zaprt in po svetlobi, ki prihaja od nevidnega žarišča, občuje z nadnaravnim, nebeškim svetom, od koder so se k zemlji spustili krilatci. Tako smo s to sliko na zemlji, pa le nismo na zemlji. Nebeško in zemeljsko se je združilo v enotno, na videz zelo zemeljsko in resnično podobo. Pred nekak oltar, postavljen v idealni, prosti naravi, je postavila iz

onega sveta, ki svojo svetlobo razliva nanjo, prihajajoča Božja mati svoje dete z namenom, da v pozi kraljice pokaže vernikom blagoslovljeni sad svojega telesa, Jezusa. Dozdevno resnični prizor je prestavljen v drugo, nevsakdanje ozračje, v ozračje bogoslužne skrivnosti. Prizor je bogoslužno ceremonialen, angel strežnik, Jožef pobožen molilec. Ne njemu ne angelu ne predstavlja Marija svojega Sina, ampak vernikom, ki se bodo zbirali pred oltarjem. To tudi ni prizor iz življenja svete družine, ampak izrazito nabožno, vzpodbudno zasnovana slika Matere božje. V nabožno vzpodbudnem sožitju kakor na renesanskih »svetih razgovorih« so zbrane tu svete osebe, njih življenje je osredotočeno na Božjo mater, izraz njih doživetja, njih razpoloženje pa naj služi pobožni vzpodbudi, ki naj dvigne vernika k pobožnemu razmišljanju in češčenju.

Signatura na desni spodaj, na prvi stopnici, poroča, da je sliko naredil l. 1734. Fr. Jelovšek. Vendar podpis, kakor ga ima slika danes, ni popolnoma pristen. Preko ostankov prvotnega ga je na novo naslikal Kastner in celo zamenjal kratico krstnega imena F z S. Verjetno je bila že nerazločna, restavrator pa ni poznal Jelovškovega krstnega imena. Radi negotovosti, koliko je prvotni napis še ohranjen pod Kastnerjevim, ga je Sternen pri restavriranju pustil nedotaknjena, samo netočnost z S-om je popravil v F. Ime slikarjevo je pisano Illouscheg, tako torej kakor se je, kolikor poznamo njegove podpise, vedno sam pisal. Oporoka pa, katero je na njegovo željo napisal duhovnik J. M. Sušelj, ga imenuje Jelovška, kar dokazuje, da je bila tudi sodobnikom znana sedaj navadna oblika njegovega imena. Kdo bi sicer utegnil dvomiti o pravilnosti in pristnosti napisa, toda za to ni resnega povoda. Pravilna oblika imena, posebno pa nesporazum s krstnim imenom nas potrjujeta v mnenju, da gre za obnovitev že poškodovanega, a še zadosti čitljivega pristnega napisa. Letnica 1734 se strinja tudi z arhivsko ugotovljenimi podatki o večletni zaposlitvi tega slikarja pri Sv. Petru. L. 1731. je poslikal kupolo, l. 1733. in 1734. pa oboke v svetišču in ladji. Tudi naslednje leto 1735. je še delal za pokopališče ob ti cerkvi. Tako ga vidimo s svojim delom več let ozko zvezanega s cerkvijo sv. Petra in zunanje okolnosti ne nasprotujejo postanku slike sv. Družine v tem času.

Izročilo o avtorju šentpeterske slike sv. Družine je torej zanesljivo. Kljub temu pa nas prav ta slika v obsežnem in dobro znanem celotnem delu slikarja Jelovška močno preseneča. On je namreč izrazil freskant, slikar stenskih slik, izvršenih na svež omet. Tudi sam se imenuje v svoji oporoki meščanskega fresko slikarja, kar kaže, da je ta način smatral za svoj glavni način. Iz skušnje z umetniki je tudi znano, da slikar, ki je freskant po poklicu, tega značaja ne more zatajiti tudi, kadar slika v oljnem načinu. Kako je bil Jelovšek še posebej vezan na freskantski način, nam zelo nazorno dokazujejo v Narodni galeriji ohranjene kulise slike božjega groba iz Mekinj. Slikane so v tempera načinu, ki je fresko značaju sicer bližji kakor oljni, a so kljub temu še preko navadne mere podobne freskam. Zato pri šentpeterski sliki posebno preseneča, kako odlično je njen slikar obvladal oljni način in njegove možnosti zares mojstrsko izrabil za koloristični, dosledno slikarski izraz slike.

Danes poznamo sicer že več Jelovškovih v olju izvršenih slik, toda tudi v družbi teh je šentpeterska slika prava tujka. Po veliki večini so te slike žal preslikane, a kljub temu so za nas važne posebno, ker z redkimi izjemami ne kažejo tiste visoke kakovosti kakor slika svete Družine. Najstarejši sta dve oltarni sliki iz l. 1724. v cerkvi sv. Miklavža na Grebenu v Tuhinjski dolini, ki sta doslej najstarejši znani Jelovškovi sliki; ena signirana slika se nahaja v cerkvi v Rečici pri Bledu, dve iz l. 1760. v Komendi. V Jelovškov krog spada tudi slika sv. Družine v Narodni galeriji. Zadnji čas pa je odkril St. Mikuž v cerkvi sv. Martina pri žalni oltarno sliko sv. Ane pri pouku male Marije, ki je nedvomno Jelovškova in je po svojem značaju in kakovosti med vsemi šentpeterski najbližja. V tej edini se čuti, čeprav nima tistega velikega kompozicijskega koncepta kakor šentpeterska, moč čopiča, ki je ustvaril Sveto družino.

Šentpeterska slika svete Družine je torej v Jelovškovem delu popolnoma izreden pojav. Med njegovimi redkimi, doslej znanimi deli v olju ni samo največja ampak tudi najboljša njegova slika. Tudi v njegovem celotnem delu, kjer ga poznamo kot spretnega iluzionista in dekorativnega slikarja, zavzema prav ta slika nesporno prvo mesto. Jelovšek se nam kaže sicer kot zelo spreten snovatelj slik, slikanih za pogled od spodaj navzgor, le redko pa tudi v freskah opazamo tisto čisto umetniško sproščenje, o katerem neprisiljeno



Foto: St. Mikuž

Fr. Jelovšek, Marija z Jezusom na freskah v cerkvi na Sladki gori



Fr. Jelovšek, Sv. Družina v Narodni galeriji v Ljubljani

pričajo velika umetniška dela. Posebno v figuralnem delu njegovih slik se kaže zelo izrazita bojazen pred praznino in slikar zato kopiči množice, tako da pogosto zabriše jasnost zasnove. Pri Sv. Petru je imel tudi pri slikanju oboka v ladji, ki ga je slikal nekako istočasno s sliko svete Družine, tako srečno uro. Nedvomno je slikal eno in drugo v izredno ugodnem razpoloženju. Posebno pri sliki svete Družine pa smo priča tolikemu umetniškemu sproščenju, da čutimo, kako ima ta slika tako kot kompozicijski sestav kakor kot vsebinska in barvno pojavna zgradba poln, čist zvok. Zdi se nam, da bi bilo vse, kar bi še dodali, odveč, vemo pa tudi, da ne bi smeli nič odvzeti. Da je bilo to umetniško sproščenje pristno in porojeno iz globokega stvariteljskega zanosa, priča tudi dejstvo, da je freskant Jelovšek, ki se sicer kar ni mogel otresti svoje freskantske narave, tu srečno premagal to svojo naravo in to sliko ustvaril tudi kot oljni tehniki popolnoma ustrezno, samo iz sebe torej v vseh ozirih, vsebinskem, formalnem in tehničnem, dozorelo.

Šentpeterska sveta Družina pa ni samo najboljšo Jelovškovo delo, ampak višek našega baročnega slikarstva sploh. Zgodovina ljubljanskega baroka pozna troje pomembnih Marijinih slik, Jelovškovo pri Sv.



A. van Dyck, *Marija z Jezusom v stari pinakoteki v Monakovem*

Petru, Metzingerjevo s stropa kapele v Goričanah (sedaj v Narodni galeriji) in Cebejevo v glavnem oltarju župne cerkve na Kopanju. Prva je nebeška *Mati*, ki ožarjena od svoje vzvišene materinske sreče predstavlja svetu Odrešenika, druga je nebeška *Kraljica*, ki sprejema v nebesih odličnega svetnika sv. Frančiška Sal., tretja pa se dviga kot *Poveljčana* svojemu nadzemeljskemu kraljestvu nasproti. Vsaka izmed teh treh naših Marij ima svoj poseben umetniški izraz, v katerem so združene najboljše strani vsakega izmed umetnikov. Vsaka tudi kaže tisto pravo zaokroženost, srečno skladnost zamisleka in izraza, ki jo dviga daleč nad množico poprečnih del, katera je ustvaril naš barok. Toda nikjer se umetniški temperament ni izrazil toliko, kakor prav v Jelovškovi sliki. Ta temperament se javlja v mogočnosti pristno nabožne zasnove, v živahnem, a dobro preračunanem koloritu in v odločni, prav nič bojazljivi potezi čopiča.

Šentpetersko sliko navajajo navadno kot sliko svete družine. Tako se je nedvomno glasilo tudi naročilo, ker je oltar posvečen sveti Družini. Že pri opisu pa smo spoznali, da je njen glavni predmet Marija z Jezusom in da ima Jožef, ki je vendar enakovreden član Družine, v nji prav postransko vlogo. Njegova vloga se namreč nič ne razlikuje od vloge angela, ki nikakor ne spada nujno k družini. Tako angel kakor Jožef sta bolj formalna dodatka, ki diagonalno v prostor pomaknjeno skupino zaokrožata in mogočno, po draperiji plašča in čez podstavek obešeni preprogi v rom-

bičen lik komponirano, labilno na ogel tega geometričnega lika postavljeno gmoto Marije z detetom podpirata. Vsebinsko tudi nista bistvena, ker oba zavzemata pozi zunanjih, po dostojanstvu glavne postave k spoštljivemu češčenju prisiljenih prič dogodka. Tu ne gre več za pristno idejo t. zv. *sacra conversazione* — svetega sožitja Marije s svetniki in angeli kakor na renesančnih, Bellinijevih ali van Dyckovih Madonah v družbi svetnikov in donatorjev, ampak pred vsem za umetnostni izraz vzvišenega dostojanstva božje Matere. Vsak moment, ki bi kazal na kako resnično družinsko sožitje teh oseb, je izključen in vsa skrb osredotočena na vzvišeni, vsemu vsakdanje človeškemu odmaknjeni pojav Marije s Sinom.

Jelovšek je pogosto slikal Mater božjo z detetom; med oljnimi slikami poznamo še dve drugi, ki obdelujeta predmet iz družinskega življenja Marije. Slika pri Sv. Martinu pri žalni nam kaže podobno kakor šentpeterska na stopničastem podiju pred stebriščno arhitekturo skupino treh oseb: Marijo v hiši svoje matere Ane, ki jo ob navzočnosti Joahima poučuje v čitanju. Na sliki v Nar. galeriji pa imamo večji, od renesanse sem zelo priljubljeni prizor, Caharijevo družino na obisku pri Jožefovi družini. Na obeh teh dveh slikah opažamo kompozicijske značilnosti, ki jih poznamo s šentpeterske slike in ki dokazujejo, da je Jelovšek premišljeno iskal stroge kompozicijske forme kakor jo ima šentpeterska slika. Gre za princip komponiranja figuralnih skupin po geometričnih likih, kakor ga je najvišje razvila renesansa v Rafaelovem času. Trikotniški obris celotne skupine je v šentpeterski sliki sicer ublažen, kljub temu pa je popolnoma nedvomno, da ga je slikar upošteval. Pri sliki iz cerkve sv. Martina je skupina treh oseb komponirana podobno kakor pri sv. Petru v diagonalno, samo smer je nasprotna. Celotna skupina je, kar mogoče, strnjena, kar ustreza Jelovškovemu, pri večjih kompozicijah v freskah tako vsiljivemu horrorju vacui; v levici Anini in v obrisu naslonjenega Joahima pa je zelo jasno uveljavljen trikotniški sestav celote, četudi je vrh (Joahimova glava) pomaknjen na stran. Isto velja za sliko v Nar. galeriji, kjer je sprednja skupina (Marija s detetom, Elizabeta in Janez) zelo dosledno strnjena v trikot in sta obe figuri v ozadju, Jožef in Caharija, prav zato, da tega lika ne motita, postavljeni ob rob in v senco. Da je ta renesančni način komponiranja skupin Jelovšku tudi sicer lasten, dokazuje freska Marije z Detetom iz Sladke gore, ki jo priobčujemo v fotografiji. Pa tudi v tem kompozicijskem okviru se nam pokaže šentpeterska slika najpopolnejša med vsemi doslej znanimi Jelovškimi deli.

Končno še Jelovškova originalnost ali neoriginalnost! Zanima nas ta stran vprašanja, čeprav vemo, da v baroku tega vprašanja sploh ni bilo in so posrečeno ikonografsko kompozicijo smatrali za splošno delavniško last. Slikar se ni izogibal izposojanja motivov, skupin, pa tudi celotnih zasnutkov, če so ustrezali njegovemu namenu. Da je tako eklektično postopal tudi Jelovšek, je prav gotovo. Kateri je bil njegov priljubljeni mojster iz slikarstva preteklosti, sicer ne vemo, marsikaj pa kaže na sto let od Jelovška starejšega Flamca Antona van Dycka, čigar delo je 18. stol. zelo cenilo. Za razmerje Jelovška do njega je značilno, da tudi pri njem opažamo izrazito nagnjenje k strogi kompoziciji v raznih sestavih trikotniške obli-

ke (Snemanje s križa v Pradu v Madridu, Počitek na begu v Egipt v pinakoteki v Monakovem, Objokovanje mrtvega Jezusa v muzeju v Antverpnu itd.) kakor pri Jelovšku. Marsikaj govori tudi za to, da je Jelovškov Marijin obraz inspiriran po van Dycku. Pri šentpeterski sliki pa imamo verjetnost celo delnega naslona na znano van Dyckovo sliko, ki se nahaja v stari pinakoteki v Monakovem. Predstavlja do kolen vidno stoječo Marijo, ki z rokami opira nago, predse gledajoče, na baročnem podstavku stoječe Dete. Od leve spredaj se jima bliža mali Janez Krstnik in kaže Mariji, ki gleda k njemu, trak z napisom »Glejte jaganje božje itd.« Podobnosti z Jelovškovo sliko je več. Podobno kakor pri van Dycku gleda Marija na angela, ki je zavzel Janezovo mesto. Dete se z eno roko oprijemlje Marijine obleke in gleda predse, proti vernikom. Na podoben način kakor tam tudi tu opira Marijina desnica otroka. Podoben pa je tudi Marijin obraz. Le da je pri van Dycku zrelejši in kljub vzvišenosti bližji resničnosti. Jelovšek pa je te osnovne poteze še bolj idealiziral in jih odel z mladostno milino, ki je našemu slovenskemu čustvovanju bližja kakor van Dyckova. Kakor torej vidimo, Jelovšek van Dyckove slike ni kar posnel, ampak jo je porabil

predvsem kot pomoč domišljiji pri lastnem snovanju. Nobenega dvoma ni, da moramo smatrati šentpetersko Marijo za njegovo lastno umetniško zaslug. Posebno še, če upoštevamo razpoloženje njegovega časa do vprašanja umetniške originalnosti. Saj so se tudi veliki umetniki pogosto posluževali tujih vzorov. Po razpoloženju sodobnosti smemo smatrati to sliko za umetniško popolnoma zrelo novo ustvaritev.

Nedvomno je, da je dobil Jelovšek naročilo, naj narisava Sveto družino. Inspiriran po van Dycku je uzrl v svoji domišljiji Božjo mater, ki se je iz višav spuстила na oltar, da sama izpostavi v češčenje Odršenika sveta, ki je v ti svoji vlogi označen s kroglo, katero ima pod desno nogo, in s križem v desnici. Otrok je še sicer, ki se z levo oprijemlje roba obleke matere, a gospodovalen obenem in dostojen češčenja. Tudi najboljšemu umetniku se redko posreči umetnina, ki bi bila tako prožeta z iskrenim nabožnim duhom, kakor se je tu posrečila Jelovšku.

Najlepša slovenska Madona je danes zopet v oltarju svete Družine v cerkvi sv. Petra v Ljubljani in radi svoje iskrene nabožne vsebine ter radi odlične slikarske umetnosti, ki jo je pričarala na platno, zasluži našo največjo pozornost.

VOLBENK POLŽ,

LJUBLJANSKI VELIKI TRGOVEC, DENARSTVENIK IN ŽUPAN V ZAČETKU 16. STOL.

V L A D I S L A V F A B J A N Č I Č

Vsi nemški viri pišejo ta priimek »Posch«, redkokdaj tudi »Bosch«. Nad hišnimi vrati v Ribji ulici št. 6¹ je v kamenito ploščo vklesan napis »Wolfgang Bosch 1527«. Primož Trubar, ki je v hiši stanoval, pa piše: »V tim 1562. leitu, fem Vlublani vti *Poshoui*

¹ Po ljubljanskih mestnih davčnih knjigah, ki so ohranjene od l. 1600. dalje, so bili lastniki Polževe, danes V. Breznikove hiše, ki ima en vhod iz Stritarjeve ulice (št. 7), drugi pa iz Ribje ulice (št. 6), od konca 16. stoletja do danes naslednji:

L. 1600. do pribl. 1606. *Gregor Komar* (Chomar), l. 1607. do 1612. *Gregorja Komarja dediči* (davke plačal Jakob Donath), l. 1613.—1615. je vpisan zopet Gregor Komar (Comar), v hiši je še vedno gospod Jakob Donath, ki plačuje hišni in lastni obrtni davek. L. 1616.—1618. *Gregorja Komarja dediči*. Hišni davek za l. 1617. je plačal »herr Donat«, za l. 1618. pa pek Wider. L. 1619.—1621. Komarjeva hiša. Hišni davek po letnih 6 gld. je plačeval pek Mihael Wider, obrtnega davka pa isti 40 gld. za 3 leta. L. 1622.—1630. gospoda *Gregorja Komarja dediči*. V hiši je »protpekh« Mihael Wyder, ki ima razen pekarije tudi vinotoč. L. 1623. je n. pr. plačal davek razen za pšenico tudi od 61½ soda vipavca in 4 sodov terana, podobno l. 1624. — L. 1631. gospod *Jurij Khomar* in gospod *Janez Standler*, plačata hišnega davka 8 gld., Mihe Widra vdova pa 15 gld. obrtnega davka. — L. 1632.—1641. pek *Miha Zinser* (od hiše 8 gld., od obrti 15 gld. letno), v hiši je še vedno tudi vdova Katarina Wider, ki plačuje samo še 3 gld. obrtnega davka. — L. 1642. do 1649. *peka Mihe Zinserja dediči* (od hiše po 4 gld., od obrti po 12 gld.). — L. 1649. do 1675. *Dietrich Khimerle* (od hiše po 4 gld., od obrti do 25 gld.), v hiši je od l. 1649. tudi pek Adam

hyshi bil. Sa *Poshouo* hisho pruti vodi od fade ie eniga Messaria hisha, v ti ifti so bile duei deikli, te so vkupe gourile, de fem ieft fmuio drushino is kuhine slishal . . .« (»Catehismus sdveima islagama« iz l. 1575., str. 189. Po V. Oblak, Doneski k historični slovenski

Gregorič. — L. 1676. do 1683. Dietricha Khümerlleja vdova (po 4 gld. hišnega davka), v hiši (l. 1676.) pek Sebastijan Križaj (Chryschej), 6 gld. od obrti, pozneje (l. 1684.) medičar Janez Robida (9 gld. od obrti). — L. 1684. do 1686. Ane Khümerle dediči (4 gld. od hiše), notri gospod *Leopold Krt* (Khördt), najbrž isti, ki je bil pozneje (od l. 1702./03.—1704./05.) *mestni sodnik*; obrtnega davka je Krt plačeval po 10 gld. — L. 1687. do 1722. *Jakob Pivec* (ime se piše prvotno Piuiz, pozneje pa Wiuiz), plačuje od hiše še vedno po 4 gld. — L. 1722. do 1749. *Martin Smrekar* (Smreckher), »löbl. Landschaft ingrosist alda«. — Od l. 1749. do 1800. je vpisan v davčnih knjigah kot lastnik obojnega prava doktor *Janez Gregor Smrekar*, Martinov sin, kot je ugotovil dr. R. Andrejka v »Trgovski zgodovini Spitalske ulice«, s. 7. Dejansko je dr. Janez Gregor Smrekar umrl vsaj že l. 1771. in je nato bivala v hiši njegova sestra Marija Terezija Schmid, vdova po pivovarnarju Janezu Juriju Schmidu, ustanovitelju poznejše Perlesove pivovarne v današnji Prešernovi ulici. — Od 10. okt. 1800. do 24. aprila 1801. je kot lastnica *hiše, ki je tedaj nosila številko 265*, vpisana v mestni davčni knjigi *Marija Terezija Schmid*, nato pa 23. junija 1815. pek *Matija Perme in žena Jožefa*, ki je po moževi smrti sama lastnica do 28. marca 1816. *Hiša je od l. 1805. do 1876. imela številko 268*. — Od l. 1816. pa do 25. febr. 1820. sta vpisana kot lastnika *Tomaž Obrekar in Anton Perme*, nato pa do l. 1858. samo poslednji, ki je poleg pekarnarstva in