

daja, Uredil Branko Reisp, Ljubljana 1969, str. 295-296. — 12. Mirko Rupel, Valvasorjevo... n.d., str. 295. — 13. Mirko Rupel, Valvasorjevo... n.d., str. 296. — 14. Lojze Štrumbelj, Dravljje, Iz starih korenin novo drevo, Ljubljana 1961, str. 20. — 15. Lojze Štrumbelj, Dravljje... n.d., str. 20. — 16. Lojze Štrumbelj, Dravljje... n.d., str. 21. — 17. Videza »Debelega znamenja« in znamenja na Vodnikovi cesti se avtor tega sestavka še dobro spominja. — 18. Tako kot so v obdobju od leta 1941-1945 pogostoma neupravičeno in neodgovorno uničevali kulturne spomenike s tem, da so na Slovenskem požigali razne graščine z inventarjem vred, med drugim grad Križ pri Mostah, graščina v Volčjem potoku, graščina Križ pri Moravčah, grad Zalog pri Križatah, graščina Belnek pri Drtiji, graščina Spodnji Kolvec, grad v Planini... Tudi psihično moteni neznanec je verjetno nekaj časa po letu 1945 psihično moteni neznanec razbil tudi plastiko sv. Roka in jo odvrpel v potok Pržanec. O tem več Lojze Štrumbelj, Dravljje... n.d., str. 32. — 19. Ikonografsko je upodobljen sv. Rok v vseh slikarskih in kiparskih tehnikah z malenkostnimi različicami. Na vseh upodobitvah je svetnik oblečen v romarsko obleko s klobukom ali brez njega. Ob njem je njegov spremljevalec, pes. Ta mu stoji ali sedi ob njegovi desni ali levi nogi. Svetnik drži romarsko palico v levici ali desnici in ima kužni tvor na levi ali desni nogi. Prav tako z desnico ali levico pokazuje nanj. — 20. Vse tri podobice hrani Grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani. — 21. Gorazd Makarovič, Slovenska ljudska umetnost, sl. 544, str. 335. — 22. Enciklopedija likovnih umetnosti, 2, D-Im, Zagreb MCMLXII, Dorfmeister Vincenc, str. 81. — 23. Litografijo naredimo tako, da na zgleden litografski kamen narišemo risbo z mastno kreda ali mastnim tušem. Kasneje to risbo, ki je narisana na litografskem kamnu, po poprejšnjih grafičnih postopkih odtisnemo na papir. Več o tem, Das grosse Lexikon der Graphik, Techniken, Hinweise für Sammler, Autoren Rolf Agte..., Braunschweig, založba Westermann, 1984, str. 38, 39. — 24. Dorfmeisterovo litografijo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, Gradivo V., 30. — 25. Lojze Štrumbelj, Dravljje..., n.d., str. 63. — 26. Na cerkvi sv. Roka so naredili med drugim naslednja obnovitvena dela: pred cerkveno fasado in glavnim vhodom so postavili nekako novo

različico srednjeveškega pokopališkega svetilnika (glej, Lojze Štrumbelj, n.d., str. 92). Naj poudarimo, da je bila lokacija in s tem funkcija srednjeveških svetilnikov vedno farno pokopališče. O tem priča tudi to, da so v njih ob sobotah in praznikih prižigali večno luč v spomin na umrle svojce, znanec in farane. Nadalje so postavili na zunanja slopa prezbiterija štiri kamnite plastike, ki so bile v nekdanjem »debelem znamenju«. Naj na tem mestu opozorimo, da delajo nekateri naši arhitekti ob konservatorskih posegih spodrsrljaje. Tako je v našem primeru arhitekt projektiral za zaščito kamnitih plastik premajhno streho (krožni segment). Ta streha ne zaščiti plastik, ki zaradi tega *na spodnjem delu nezadržno propadajo!* Pogosti so tudi oblikovni spodrsrljaji naših arhitektov-konservatorjev pri načrtovanju novih krstilnic in pokonciljskih oltarjev. Ti so pogostoma popoln tujek v naših gotških in baročnih sakralnih notranjščinah. Posebno boleč je pogled na stene prezbiterijev, ki so oblečene do višine okenskih polic (po načrtih arhitektov) v »domač material«, marmor iz Hotavelj. To daje posebno takrat, ko je njegova barvna skala v rjavih ali rjavordečih odtenkih, vtis mesarske hladilnice! — 27. Angelos Baš, Oblačilna kultura na Slovenskem v Prešernovem času, (1. polovica 19. stoletja), Državna založba Slovenije, Ljubljana 1987, str. 144. navaja, »Meščani in plemiči so se nosili v poglavitem enako...« — 28. Žal je tudi danes pri nas v navadi prosjačenje. Tako je videl avtor tega sestavka v letu 1988 večkrat v Ljubljani na Tromostovju (v smeri proti Prešernovem spomeniku) dekle z juga Jugoslavije pri prosjačenju. »Beračica« je bila dekle, ki si je nogi skrila pod krilo, da bi s tem dala videz pohabljenosti. V naročju je držala izposojenega otroka. Z desnico je ob obrazni grimasi in čudnih glasovih »Daj novac« slepila in čustveno zavajala mimoidoče. Naj omenimo, da so ravno na jugoslovanskem jugu to žalostno »obrt« (nekateri zaradi svojega nedela) razvili do visoke strokovnosti. — 29. Slovenski biografski leksikon, n.d., str. 150. — 30. Enciklopedija likovnih umjetnosti, n.d., str. 81. — 31. Slovenski biografski leksikon, n.d., str. 150. — 32. Goldenstein F.K., Akvareli nož za Korytkovo zbirko, album, Arhiv Slovenskega etnografskega muzeja v Ljubljani. — 33. Dr. Josip Mal, Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957, str. 129.

NOŠA NA DORNAVSKIH TAPETAH

ANDREJA VRIŠER

V baročni graščini Dornava pri Ptujju se združujejo arhitektura, slikarstvo in kiparstvo v izjemno celostno umetnino. O vsaki od teh panog je bilo doslej že precej napisanega, sorazmerno malo pa o delu, ki sodi prav tako k slikarskemu izrazu tega spomenika — poslikanih tapetah. Gre za na platno naslikano dekoracijo, ki je nekoč krasila stene treh dornavskih sob. O tapetah je leta 1942 kratko poročal konservator dr. France Mesesnel v Zborniku za umetnostno zgodovino, kjer je omenil, da so v prvi od treh sob na tapetah prizori z dvorjani in dvorjankami v parkih, v

drugi značilna šinoazerija in v tretji motivi, podobni onim iz prve sobe. Zapisal je, da je slikarija v tretji sobi izdelana z manj večšo roko kot v prvi, tam pa je zasledil tudi slikarjev podpis, ki se je glasil: »Heinrich Stadler pexit 1749«.

Po drugi vojni, ko so Dornavo preuredili za namesto socialnega skrbstva, so tapete prenesli v muzej na ptujskem gradu. Ob tej priložnosti so jih v novih prostorih morali nekoliko prikojiti in zdi se, da je razvrstitev prizorov nekoliko drugačna, kot je bila nekoč; nekateri deli iz nekdanjega kompleksa pa najbrž tudi

manjkajo. Vsekakor je Mesesnel poročal, da so bile tapete ob njegovem ogledu zelo dobro ohranjene.

Tapete so v glavnem še danes v sorazmerno dobrem stanju in v bistvu vsebinsko neokrnjene. V prvi sobi nam kažejo dogajanje v idilični, fantazijski pokrajini z drevjem in grmičevjem, antikizirajočimi arhitekturami in oddaljenim gorovjem. Sredi tega ambienta se giblje vesela družba: moški dvorijo mladenkam, pivci si nazdravljajo pri mizi, dva moška se preizkušata v streljanju z lokom, večja skupina pa opazuje ples harlekina. Pozornost pritegneta tudi dve figuralni skupini, kjer v eni kavalir izvoljenki poklanja šopek cvetja, v drugi pa stopata v ospredje kočarici z jesenskimi sadeži. Ali gre morda za simbolični upodobitvi poletja in jeseni? V tem primeru manjkata seveda prikaza pomladi in zime, ostale figuralne skupine namreč ne kažejo atributov, ki bi opozarjali na te letne čase.

Tapete v drugi dornavski sobi poživljajo chinoiserije t.j. prizori iz življenja Kitajcev, kot so jih po kitajskih virih povzemali evropski, predvsem francoski umetniki v 18. stoletju. Dogajanje je razdeljeno na več figuralnih skupin, ki nam kažejo različne ljudske običaje, igre in izreze iz vsakdanjosti, vse to pa se dogaja na fantazijskih prizoriščih. Seveda je čutiti, da so sličice nastale v baroku: kitajske noše se ponekod prepletajo z evropsko modo, baročne pa so tudi nekatere izmišljene arhitekture. Tapete naj bi nastale okoli leta 1740, pripisujejo pa jih italijanskemu slikarju.

Na tapetah v tretji sobi se srečujemo s štirimi pari in dvema skupinama s po tremi figurami. Spet so upodobljeni prizori s plemiško družbo: ženske in moški so sredi pogovorov ali pa se sprehajajo med paviljonskimi arhitekturami. Prizore obdaja razgibana rokokojska ornamentika z volutami in školjkastimi motivi. Tudi ni videti, da bi prizori imeli še kak globlji, simbolični pomen.

Že France Mesesnel je ugotovil, da se slikarija na tapetah močno naslanja na francoske mojstre in je omenil Nicolasa Lancreta (1690—1745) in Jeana Baptista François Paterja (1695—1736). Oba sta se zgledovala pri Antoniu Watteauju (1684—1721), vsem trem pa so sledili številni evropski slikarji. Med te smemo prišteti tudi Heinricha Stadlerja, ki je, če upoštevamo podpis, samo avtor slikarije v tretji sobi, saj se ta dovolj jasno razločuje od galantnih scen v prvem in kitajskih motivov v drugem prostoru. Ker se nisem nadrobneje posvetila slogovnim značilnostim dornavskih tapet in tudi ne osvetlitvi slikarja Stadlerja, ostajam samo pri zelo površnih umetnostnozgodovinskih opredelitvah.

Figuralika v prvi in tretji sobi je zelo sorodna prizorom pastirske idile in plemiškega kratkočasjeja na prostem, kot so ga znali upodabljati omenjeni francoski slikarji in njihovi posnemovalci. Zdi se verjetno, da so nekateri liki z dornavskih tapet prerinani po francoskih predlogah, čeprav pri vzporejanju s francoskimi deli nisem doslej naletela na konkretnije naslonitve. Še najbolj nas k iskanju v tej smeri vzpodbuja



Plemiška družba v sodobnih in fantazijskih oblačilih, sreda 18. stol.

lik plešočega harlekina; ta je slikarsko nedvomno najbolj dognan. V Zgodovini kostumov, ki sta jo napisala W. Bruhn in M. Tilke, najdemo med liki iz *commedie dell'arte* harlekina, ki je, tako piše, povzet po Watteauju, verjetno iz enega od prizorov, ki nosita naslov *Ljubezen v italijanskem gledališču*. Ta lik je podoben dornavskemu harlekinu, čeravno pri nas gre za neposredno ponovitev po Watteaujevem vzoru. Morda je dornavskemu slikarju rabil za predlogo kak drug harlekin iz repertoarja omenjenih francoskih slikarjev. Zadostnega dokaza za to trditev vsekakor nimamo.

Naj ob dornavskih tapetah omenim še stenske dekoracije v gradu Eggenberg pri Gradcu. S temi deli smo dornavske tapete večkrat primerjali. Njihov avtor je slikar Johann Baptist Raunacher, prikazujejo pa prizore iz *commedie dell'arte*, nadalje družbo pri igranju kart in različnih drugih igrar, pastirske in lovske prizore, plesalce in godce z ljudskimi glasbili ter pare dvorjanov sredi fantazijskih arhitektur, kot jih srečamo v Dornavi. O tesnejši povezavi med Raunacherjevimi deli in Dornavo zaenkrat ne bi mogli govoriti, očitno pa so bile tudi v Eggenbergu za motivno izhodišče predloge iz italijanske komedije in francoskega galantnega sveta.

Da so bili za takšne predloge dovtetni še številni drugi slikarji, govori po svoje tudi slikarja v dvorcu Miljana, nedaleč od Podčetrtna na hrvaški strani, nekoč v posesti grofa Ratkaya. Slikarija je delo štajerskega baročnega slikarja Antona Lerchingerja (1720—1787), prikazuje pa poleg drugih motivov vrsto simboličnih upodobitev in galantnih scen. V zvezi z Dornavo nas posebej pritegne figura mladeniča, ki trobi v lovski rog, ta zelo spominja na trobentača iz Dornave. Še bolj pa opozarja nase žena v značilnem ogrinjalu, ki jo vidimo s hrbtne strani v pogovoru z mlajšim moškim. Med Miljano in Dornavo so seveda očitne slogovne razlike, zdi pa se prav verjetno, da se je tudi Lerchinger posluževal predlog, ki smo jih že omenili.

Ali gre pri dornavskih slikarijah za avtentično nošo upodobljenec, takšno kot je bila v rabi tudi pri nas, ali pa samo za like, porojene iz slikarjeve domišljije?

Z upodabljanjem prizorov iz italijanske ljudske komedije so se v baročnem slikarstvu zasidrali značilni liki odrskih junakov in z njimi tudi njihova noša. Življenje te komedije se razteza kar prek treh stoletij, kostumi njenih poglavitnih likov, npr. Harlekina, Pantaloneja ali Kolombine pa so se v tem razdobju sorazmerno malo spreminjali. Tako torej v 18. stoletju, ko so v modi dolge, košate in napudrane lasulje, dolgi justaucorpsi in krinoline, na odru še vedno nastopajo možje v širokih dokolenskih hlačah, okrašenih s pentljami, v suknjičih z razporki in srajcah s širokimi in nabranimi ovratnicami ter v kratkih pelerinah, kot jih poznamo iz poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja. Ta po svoje konservativni gledališki kostum je našel pot v pastirske in galantne prizore, ki so se pogosto prepletali z dogajanjem iz te komedije.

Z Watteaujem so se fantazijskemu kostumu na ši-



Harlekin

roko odprla vrata v svet baročnega slikarstva. Watteau je bil neprekosljiv mojster v upodabljanju oblačil in ni je kostumološke literature, ki se ne bi za zgodnje 18. stoletje opirala na njegove oblačilne študije. V Watteaujevih fantazijskih kostumih pa nastopajo skoraj dosledno samo moški, medtem ko nosijo ženske sodobne obleke s stezniki, krinolinami, ogrinjali itd. Prav to dejstvo, da gre pri ženskah za avtentična oblačila iz slikarjevega časa, je pripeljalo do vtisa, da so tudi moška oblačila z baretkami, kratkimi pelerinami in nagačenimi hlačami po vzorcu 16. in 17. stoletja avtentična noša 18. stoletja, le da gre za nekakšno »rekreacijsko« oblačilo, namenjeno oddihu in razvedrilu. Bolj verjetno pa je, da je slikar ob žensko oblačilo svojega časa postavil arhaično moško nošo, kot jo poznamo z odra in ki se pojavlja tudi pri maškadarah. Verjetno se je slikarju zdelo žensko oblačilo samo po sebi dovolj slikovito, da ni bilo potrebno poseči po starejših zgledih. Znano je, da je Watteau posebej skrbno študiral hrbtne stran ženskih oblačil. Po modi so ženske takrat namreč nosile prek oblačil široka ogrinjala, tako imenovano *adrienne* ali *contouche*, ki so se na hrbtu nabirala v bogate, do tal padajoče gube. Ta draperija je zaslovela kot »*watteaujevske gube*« in ostala kot poglavitni del oblek, ki so znane kot »*robe à dos flottant*« in »*robe à la française*«, v veljavi še vso drugo polovico 18. stoletja.



Galantna scena: Ženska v ogrinjalu tipa Adrienne in moški v fantazijskem kostumu

Če se povrnem k dornavskim slikarjem, bi se v zvezi s povedanim ustavila predvsem pri tapetah iz prve sobe. Omenila sem že harlekina v obleki iz barvitih rombov in z nabornico, ki je posnet po *commedii dell'arte*. Tudi več drugih moških nosi srajce z mehkiimi nabranimi ovratniki. Zanimive so tudi široke baretke, kakršne zasledimo pri Watteauju in je morda tip tega pokrivala najbolj viden na portretu Mecetina (danes v Metropolitanskem muzeju v New Yorku). Na modo 17. stoletja nas opomni tudi noša dveh moških v domnevnem prizoru Poletja. Kavalir s šopkom cvetja je značilna modna figura iz druge polovice 17. stoletja: ima pričesko z dolgimi valovitimi lasmi, suknjič in hlače imajo razporke in pentlje, čevlji z okrasnimi trakovi spominjajo na obdobje mladega Ludvika XIV. Zanimiv je prav tako moški, ki si je nadel kapuco. Zdi se, da nosi ogrinjalno, značilni beneški »domino«, ki so ga moški in ženske uporabljali pri maškaradni noši, imenovani »bautta«. Zanimiva sta tudi lokostrelca: z jopičema, ali boljše, telovnikoma,

ozkimi dokolenskimi hlačami in trirogelnikoma sta sicer bližja modi 18. stoletja, pentlje in razporki pa so verjetno plod slikarjeve domišljije.

Tudi na dornavskih tapetah je dobro viden razloček med starinsko napravljenimi moškimi in sodobnejšo žensko nošo. Tesno oprijete obleke s štirioglatim izrezom steznika in bogatim krilom sovpadajo s kratkimi pričeskami, turbani in nizkimi avbami s perjanicami. Nekajkrat nastopa široko modno ogrinjalno »adrienne« ali »contouche«: pri ženski, ki gleda skozi kukalo, ga vidimo s prednje, odprte strani, v značilne »watteaujevske gube« pa je nabrano pri dami, ki je upodobljena s hrbtni strani. Podobno kot nošo s prvih tapet bi mogli opredeliti tudi stenske slike iz tretje dornavske sobe, ki so delo slikarja Stadlerja. Tudi tukaj so figure v stiliziranih oblačilih, predvsem moški: nosijo kratke suknjiče z nabornicami, prek suknjičev pa ogrinjalno »domino«.

Ob koncu bi rekla, da gre pri ženskah za nošo, kot je bila bolj ali manj v vsakdanji rabi, pri moških pa prej za fantazijske kostume, ki jih je navdihnila tradicija italijanskega gledališča in maškarad. Prav gotovo je možno, da so ljudje 18. stoletja priložnostno, zelo verjetno ob maškaradah, v takšnih oblačilih zares nastopali. O tem nas prepričuje Johann Josef Henrici (1737—1823), ki je okoli leta 1782 s precejšnjo dokumentarnostjo naslikal Ples v Benetkah, kjer udeleženci na plesu nastopajo v prav takšnih oblačilih in maskah po vzoru 16. in 17. stoletja, kot smo jih že omenili.

Dornavske tapete imajo poleg umetnostnega vsekako tudi precejšen kostumološki pomen.

OPOMBE

Uporabljena je bila naslednja literatura:
 Max v. Boehn, *Die Mode in XVIII. Jahrhundert*, München 1919. — François Boucher, *Histoire du Costume*, Paris 1965. — Wolfgang Bruhn — Max Tilke, *A pictorial History of Costume*, New York 1955. — Jože Curk, *Ptujski grad in njegove kulturnozgodovinske zbirke*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Ljubljana 1975. — Maximilian Gauthier, *Watteau*, Paris 1959. — Ingrid Loschek, *Mode und Künstlerlexikon*, Stuttgart 1987. — France Mesesnel (poročilo v *Varstvu spomenikov*), ZUZ XVII, Ljubljana 1941, str. 101. — Cesare Molinari, *Teatro*, Milano 1972. — Edwin Redslob, *Barock und Rokoko in den Schlössern in Berlin und Potsdam*, Berlin 1954. — A. Vrišer, *Noša na slovenskih likovnih delih 18. stoletja*, magistrsko delo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, Ljubljana 1986. — A. Vrišer, *Dve sliki iz zbirke mariborskega Pokrajinskega muzeja*, ČZN, letnik 60, zvezek 1, 1989.

