

**Zbornik za
umetnostno
zgodovino**

Zbornik za umetnostno zgodovino

Archives d'histoire de l'art

Art History Journal

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

Nova vrsta / Nouvelle série / New Series LX–LXI

Ljubljana 2024–2025

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LX–LXI/2024–2025

Izdalo in založilo / Published by

SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA

Uredniški odbor / Editorial Board

KATRA MEKE, glavna in odgovorna urednica / Editor in Chief
NEŽA ČEBRON LIPOVEC, FRANCI LAZARINI, urednika tekoče številke / Editor of the Current
Volume
NEŽA ČEBRON LIPOVEC, NATAŠA IVANOVIČ, MATEJ KLEMENČIČ,
FRANCI LAZARINI, HELENA SERAŽIN, KATARINA ŠMID, SAMO ŠTEFANAC

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE

Tehnična urednica / Production Editor

SARA TURK

Lektoriranje / Language Editing

KATJA KRIŽNIK JERAJ (SLOVENŠČINA), JOSH ROCCHIO (ANGLEŠČINA)

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts

KATJA URŠIČ (NEMŠČINA)

Oblikovanje in postavitev / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

TISKARNA KNJIGOVEZNICA RADOVLJICA

Naklada / Number of Copies Printed

300 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, SCOPUS

ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI OBJAVLJENIH
PRISPEVKOV.

ISSN 0351-224X

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO JE DEL PROGRAMA SLOVENSKEGA
UMETNOSTNOZGODOVINSKEGA DRUŠTVA, KI GA SOFINANCIRA MINISTRSTVO
ZA KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE. IZHAJA OB FINANČNI PODPORI
JAVNE AGENCIJE ZA ZNANSTVENORAZISKOVALNO IN INOVACIJSKO
DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE.

Kazalo / Contents

RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

KATARINA ŠMID

Spinario on a Limestone Relief in Apsorus

Motiv Spinaria na apnenčastem reliefu v Apsoru

9

RENATA NOVAK KLEMENČIČ

Koprška Marijina rotunda: od izročila k virom

La rotonda di Santa Maria a Capodistria:

un'analisi tra tradizione e fonti storiche

25

NIKA LEBEN

Nova spoznanja o stavbnem razvoju cerkve

Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku

Neue Erkenntnisse zur architektonischen Entwicklung

der Kirche Mariä Himmelfahrt auf der Insel Bled

45

MOJCA JENKO

Doslej spregledana estetika Veita Stossa. Križani iz Dramelj

Ein bisher unbeachtete Werk von Veit Stoss in Slowenien.

Das Kruzifix aus Dramlje

73

MAGDALENA MEZEG

Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

Nursing Madonna: Creto-Venetian Icon from the National Gallery

of Slovenia

103

FRANČIŠKA ORAŽEM

O avtorstvu in provenienci velikega oltarja
iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem
*On the Authorship and Provenance of the High Altar
from the Filial Church of St. Joseph above Preserje*

133

MIHA VALANT

Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj
za veliki zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891
*Unrealized Visions: Carniolan Painters and the 1891
Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana*

159

TINA POTOČNIK

Post-World War II Architectural Creations and the Treatment
of Historical Built Fabric: Edvard Ravnikar's Revolution Square
Complex in Ljubljana
*Povojna arhitektura in odnos do historičnega grajenega tkiva:
Ravnikarjev kompleks Trga revolucije v Ljubljani*

191

GOJKO ZUPAN

Nace Šumi – človek slovenske kulture do mature.
In principio erat Dachau I
*Nace Šumi – a Man of Slovene Culture to Matriculation.
In principio erat Dachau I*

219

IN MEMORIAM

MOJCA JENKO

Ksenija Rozman

245

Spinario on a Limestone Relief in Apsorus

KATARINA ŠMID

During the Roman period, the town of *Apsorus*, situated in the present-day location of the small port and village of Osor (Ital. Ossero), Croatia, located on a low isthmus, at the intersection of the once contiguous island of Cres–Lošinj, and with only a small number of inhabitants, enjoyed substantial importance as a commercial and naval hub with transregional significance along the route to the Northern Adriatic.¹ The settlement expanded during the late Bronze Age and throughout the Iron Age underwent further development. In the 1st century AD, it came under Roman rule and attained the status of a *municipium*, and, due to its favorable maritime location, reached its peak in size and urbanization.²

The town's importance during the Early Imperial Period is evidenced by various Roman sculptural remains,³ including a rarely documented limestone relief of a *Spinario* (Osor, Arheološka zbirka Osor, inv. no. AZO 842; measuring

¹ Andre MOHOROVIČIĆ, Prilog analizi razvoja historijske arhitekture na otocima Lošinju in Cresu, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, LIX, 1954, pp. 215–216; Aleksandra FABER, Osor – Apsoru iz aspekta antičkog pomorstva, *Diadora*, IX, 1980, pp. 302–306; Marin ZANINOVIĆ, Apsorus i Crexa na Jadranskom putu, *Senjski zbornik*, XXXII/1, 2005, pp. 16–18 with older bibliography; Jasminka ČUS-RUKONIĆ, Antički plovidbeni putevi i luke na cresko-lošinjskom otočju, *Histria Antiqua*, XXI, 2012, pp. 395–396; Nenad CAMBI, *Umjetnost antike u hrvatskim krajevima*, Split – Zagreb 2020, pp. 81–82. It's quite possible that *Apsorus* served as a base for the Roman navy, possibly for the Ravennate fleet (ZANINOVIĆ 2005, cit. n. 1, p. 19; ČUS-RUKONIĆ 2012, cit. n. 1, p. 398; Anamarija KURILIĆ, Roman Naval Bases at the Eastern Adriatic, *Histria Antiqua*, XXI, 2012, p. 117; CAMBI 2020, cit. n. 1, p. 92).

² Martina BLEČIĆ KAVUR, Osor on Cres, *One Hundred Croatian Archaeological Sites* (ed. Aleksandar Durman) Zagreb 2007, p. 200; Martina BLEČIĆ KAVUR, *A Coherence of Perspective: Osor in Cultural Contacts during the Late Iron Age / Povezanost perspective. Osor u kulturnim kontaktima mlađeg željeznog doba*, Koper – Lošinj 2015; Nives DONEUS et al., The Ancient City of Osor, Northern Adriatic, in Integrated Archaeological Prospection, *Hortus Artium Medievalum*, XXIII/2, 2017, pp. 762–763. For the topography of ancient Apsorus: DONEUS et al. 2017, cit. n. 2, pp. 767–775.

³ *Vide infra*.

49 × 34 × 31cm; fig. 1),⁴ depicting a boy, extracting a thorn, which reflects the well-known Hellenistic free-standing sculpture. Neither the date nor the place of its finding is known, nor whether it was found within the city walls or outside.⁵

The unclothed adolescent is seated upon a folding stool and is inclined forward. Positioned with his left foot atop the right knee, he employs the right hand to remove a thorn from the left foot, while the other foot remains grounded upon a rock. This portrayal interprets him as the Thorn-Puller or *Spinario*, an extensively replicated artwork that has endured frequent emulation well beyond antiquity.⁶

The relief remained relatively obscure, receiving more extensive analysis solely from Enver Imamović in 1984. Characterized by its sturdy and rudimentary carving, the author regarded it as the product of either an amateur or a low-skilled stone-cutter. He emphasized that, aside from the *Spinario*'s inclusion within sarcophagi as part of a broader composition, the depiction of the Osor-boy stands as the solitary relief representation of the renowned statue.⁷ He interpreted the stool, substituting for a typical rock, as a *pars pro toto* symbolizing the cultivated setting of the depicted scene, whereas, due to his nudity, the boy would have represented a young athlete. He posited that the relief might have served as a part of a funerary plaque, frieze, or embellishment of a public edifice, most likely adorning a building within the palestra complex. Despite the absence of identified remnants of the palestra, he suggested its existence based on the discovery of a strigil.⁸ Due to the disparities observed when comparing it with the replica housed in the Musei Capitolini in Rome (inv. no. MC1186), he inferred that the relief in Osor was based on a different prototype, most likely originating from Greece.⁹

The motif has been extensively disseminated in visual arts since the Hellenistic period, with references to either the motif *per se* or its depictions also present in

⁴ Enver IMAMOVIĆ, Antički reljef Spinarija u osorskom arheološkom muzeju, *Dometi. Časopis za kulturu i društvena pitanja*, XVII/5, 1984, p. 73.

⁵ IMAMOVIĆ 1984, cit. n. 4, p. 73.

⁶ Cf. lately Rita AMEDICK, Dornauszieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mittelalter, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXXII, pp. 33–39; Lærke Maria ANDERSEN FUNDER, Continuity and Reception. The Life of the Spinario, *Analecta Romana Instituti Danici*, XLIV, 2019, pp. 29–43.

⁷ Although the round sculpture was more commonly favoured, the scheme was also adapted in relief (*vide infra*; cf. AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 31).

⁸ IMAMOVIĆ 1984, cit. n. 4, pp. 75–76, n. 11.

⁹ IMAMOVIĆ 1984, cit. n. 4, pp. 74–75.



1. Thorn-puller, relief. Osor, Lošinjski muzej, Arheološka zbirka Osor; 49 x 34 x 31 cm

literary sources until the Late Roman era.¹⁰ *Spinarios* were shown either as youths or adults,¹¹ as Erot or shepherds and in the guise of a satyr or Pan, which underscores the motif's popularity, particularly within the Dionysian context.¹² Regrettably, the surface of the Osor relief has significantly deteriorated, making it impossible to determine certain details such as whether the figure possessed pointed ears, which would clearly denote its identification as a satyr.

The most renowned copy, conceived after the Early Hellenistic free-standing statue, is the bronze Augustan statue from Rome (Musei Capitolini, Palazzo Conservatorio, inv. no. MC1186), featuring hair extending to the shoulders.¹³ Conversely, in another rendition, referred to as the *Spinario Castellani* (London, British Museum, inv. no. 1880,0807.1; fig. 2), named after its former owner, collector Alessandro Castellani, the boy is depicted with a shorter hairstyle.¹⁴ The dating of the original remains subject to considerable debate, with proposed estimates ranging from both the Early and Late Hellenistic periods, and to the Severe Style era. However, contemporary consensus leans towards the Early Hellenistic period as the most likely timeframe for its creation.¹⁵ Given the prevalent variants of *Spinario*, the relief in Osor aligns more closely with the Castellani version, featuring

¹⁰ Cf. AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 19.

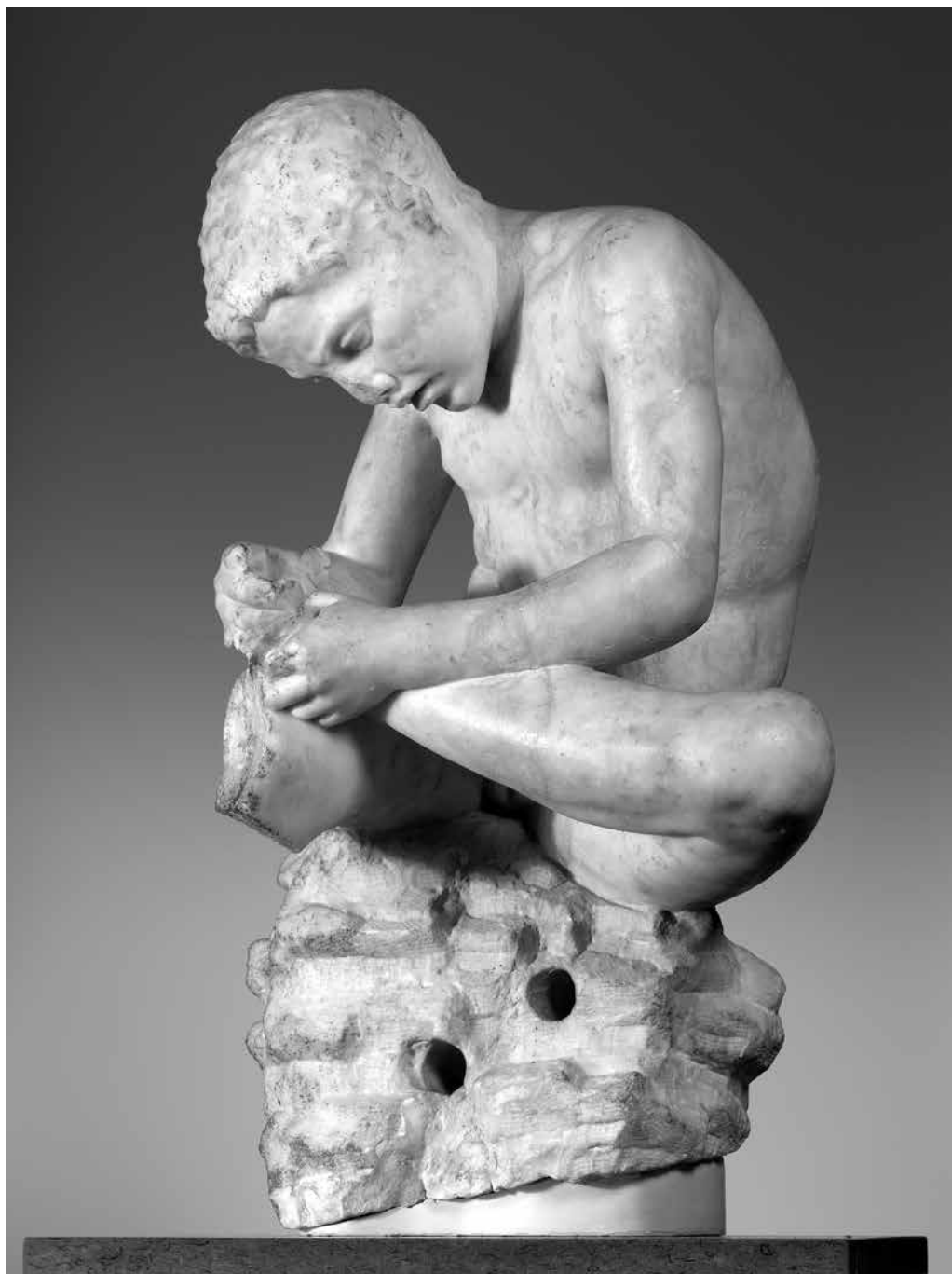
¹¹ In representations of the *Spinario* as an adult, he is often depicted as crippled, with exaggerated or caricatured features (AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 19).

¹² Even more widespread are depictions of two-figure groups, where another figure is shown attempting to aid the injured individual by removing the thorn from his raised foot. This scene is described also by Theocritus (*Idyll.* 4, 50–54; AMEDICK 2005, cit. n. 6, pp. 19, 23; Katharina MEINECKE, Antike Dornausziehergruppen, *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Mediterranean Archaeology*, XCI, 2016, p. 129).

¹³ On the *Spinario* from Musei Capitolini *inter alios*: Werner FUCHS, *Der Dornauszieher*, Bremen 1958 (Opus nobile. Meisterwerke der antiken Kunst, 8), pp. 1–8; Karin SCHADE, Bronzestatue des Dornausziehers, *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (ed. Klaus Stemmer), Berlin 1995, pp. 215–216; AMEDICK 2005, cit. n. 6, pp. 18, 26–30. Since the 12th century, it has been displayed alongside other bronze statues near the Lateran Palace in Rome. In 1471, Pope Sixtus IV donated it to the city of Rome, where it became part of the first public museum of antiquities established in the Capitol, specifically in the Palazzo Conservatorio. Its initial mention in historical records was by Magister Gregorius in *De mirabilibus urbis Romae*, where it was noted as a Priapus (“simulacrum valde ridiculosum, quod Priapum dicunt”; cf. SCHADE 1995, cit. n. 13, p. 215).

¹⁴ On the *Castellani Spinario inter alios*: FUCHS 1958, cit. n. 13, pp. 8–12; Nikolaus HIMMELMANN, *Drei hellenistische Bronzen in Bonn. Mit einem Anhang über den Dornauszieher Castellani*, Mainz – Wiesbaden 1975 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse – Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1975/2), pp. 26–33.

¹⁵ For the state of research: SCHADE 1995, cit. n. 13, pp. 215–216; MEINECKE 2016, cit. n. 12, pp. 129–130.



2. The Spinario Castellani. London, British Museum, inv. no. 1880,0807.1

a short haircut, which is characteristic of most of the relief depictions.¹⁶ In gems (fig. 3), for instance, none of them bears a resemblance to the *Spinario* housed in the Musei Capitolini and the depiction commonly shows the boy turned to the right, mirroring the orientation observed in the Osor example.¹⁷

The Hellenistic prototype is theorized to have been a votive figure portraying a youthful, unclothed shepherd extracting a thorn. Such a figure could be donated by one affluent citizen to influence the ambience within the temple,¹⁸ potentially situated within a rural landscape.¹⁹ In contrast to their Greek predecessors, during the Roman era, statues depicting thorn-pulling boys or two-figure groups were often situated in gardens or by wells, aiming to recreate the serene atmosphere of a *locus amoenus*.²⁰

Apart from free-standing statues, the statue schema of *Spinario* or two-figured groups, with one figure featuring as the thorn-puller, have been adopted in various other media and replicated in numerous variants.²¹ Replications in general can, on one hand, maintain the original significance, but can, on the other hand, embody quite different messages, based on their chronological, regional, or cultural context and regardless of the image *per se*.²²

The boy in Apsorus is less likely to represent a young athlete training outdoors and stepping on a thorn but rather embodies a Dionysian or genre figure. He is situated within a concave niche, rendering it the sole figure within the field. In a funerary context, the relief could potentially serve as the left side relief of a funer-

¹⁶ Cf. AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 31.

¹⁷ Cf. Gertrud HORSTER, *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970 (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie, 3), pp. 73–74.

¹⁸ Cf. Nikolaus HIMMELMANN, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen 1980 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 65), p. 87.

¹⁹ SCHADE 1995, cit. n. 13, p. 216.

²⁰ AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 31.

²¹ SCHADE 1995, cit. n. 13, p. 216; MEINECKE 2016, cit. n. 12, p. 129, n. 8.

²² Cf. Paul ZANKER, *Copies in Context. Greek Art in Roman Settings, Serial / Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations* (edd. Salvatore Settis – Anna Anguissola – Davide Gasparotto), Milan 2015, p. 110; Martin Dorka MORENO – Jochen GRIESBACH – Johannes LIPPS, “You are all Individuals!” Towards a Phenomenology of Sculpture Production in the Roman Provinces, *Appropriation Processes of Statue Schemata in the Roman Provinces / Aneignungsprozesse antiker Statuenschemata in den römischen Provinzen* (edd. Martin Dorka Moreno – Jochen Griesbach – Johannes Lipps), Wiesbaden 2021 (Material Appropriation Processes in Antiquity, 1), p. 3. Due to the total lack of archaeological context and the only speculated counterpart, its purported symbolic meaning cannot be presumed.

ary tomb,²³ whereas it is anticipated that one figure from the Dionysian world, Pan or a satyr, would be depicted on his right side, as they are often coupled with the thorn-puller.²⁴ However, the fact that the boy is seated on a chair rather than a rock – believed to be the only such depiction known – suggests that the relief may have lost its original meaning, and the motif may have served a purely decorative purpose. Consequently, the figure that would hypothetically fill the right field may not necessarily have any contextual link to the *Spinario* motif at all.

Aside from the funerary context, Imamović proposed its utilization as a decorative feature of a public building such as a palestra. In my view, the plaque could hardly represent the ornament of the architecture meant for sports activities, as the bucolic genre or Dionysian figures are not part of the usual iconographical programme, but were, on the other hand, in the Early Imperial era, the prevailing decoration in gardens instead.²⁵ The potential function as decoration for a private building cannot be discounted, as the residences of affluent Roman inhabitants, necropolises, furnishings, and various objects were often adorned with reliefs, whose iconographical roots reach far into the Greek past, and hold significant decorative value.²⁶ In my opinion, the decorative function seems even more plausible, as instead of the much later sarcophagi,²⁷ to my knowledge the *Spinario* has not been attested in the funerary context in the Early Imperial era. To the best of my knowledge, no other figural reliefs definitively intended for architectural decoration have been discovered in Osor to date. However, it is certain that a town of such cultural importance must have contained some luxurious private residences,²⁸ which could have employed relief(s) depicting well-known motifs as decorative elements.

²³ The necropolis of Early Imperial *Apsorus* was situated in Cavanella, and it is plausible that the relief originates from that site. On necropolis: Dragoslav SREJOVIĆ, *Rimske nekropole ranog carstva u Jugoslaviji*, *Starinar*, n. s. XIII–XIV, 1962–63, p. 63, no. 20; IMAMOVIĆ 1984, cit. n. 4, p. 75.

²⁴ *Vide supra*. In the Late Imperial era, two-figure groups were often carved on sarcophagi. *Spinario* is often portrayed in the guise of either Pan or a Satyr, whose counterpart is typically one of Dionysus' companions (cf. AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 30; cf. fig. 4).

²⁵ Heide FRONING, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion*, Mainz 1981 (Schriften zur antiken Mythologie, 5), p. 13.

²⁶ Cf. Natalie B. KAMPEN, *Observations on the Ancient Uses of the Spada Reliefs*, *L'Antiquité Classique*, XLVIII/2, 1979, pp. 595–598; FRONING 1981, cit. n. 25, pp. 9–17; ZANKER 2015, cit. n. 22, pp. 109–110. Lots of reliefs were found in the Roman villas or houses, but, unfortunately, the original setting of most of them remains unknown (cf. FRONING 1981, cit. n. 25, pp. 15–17).

²⁷ Cf. n. 24.

²⁸ Cf. DONEUS et al. 2017, cit. n. 2, p. 774.

The original setting of the scene likely took place in the countryside, as it is there that thorns pose a hazard to barefoot individuals. This rural landscape is further indicated by the presence of a rock, upon which the boy usually sits.²⁹ Unlike other depictions of the Hellenistic prototype, the boy in Osor is not seated on a rock but rather on a simple folding chair with straight, undecorated legs and no backrest (*δίφρος ὀκλαδίας*). His right foot, however, still rests on the rock. Such chairs were easily portable and were commonly used by people across all social strata. Athenaeus of Naucratis (*Deipnosophistae* 12.512, b–c) mentions that slaves would carry these chairs to accompany their masters outdoors, providing them with the option to sit and rest.³⁰ The folding stools with plain legs, as is attested by the depictions in the vase paintings, first emerged in the Greek era in Southern Italy and remained common in later Roman monuments depictions, not only for indoor but also outdoor settings.³¹

The presence of the rock in front of the stool in the Osor relief suggests that the scene may indeed take place in the countryside. Notably, the boy lacks attributes typically associated with a shepherd, such as a *pedum* or *syrinx*, which are commonly found on Imperial gems³² and other reliefs.³³ Behind his back, there is a partially obscured object featuring three vertical lines. It is hardly a *syrinx*, as, in other relief depictions, the pan flute is typically depicted separately above the boy, with the entire instrument visible. However, it is also conceivable that the stone-cutter, lacking skill, may have struggled to accurately anticipate the positioning of the *syrinx* and clumsily carved it just behind the boy's back. On the other hand, this object could represent arrows peeking out from a quiver (?) hidden behind him, which would suggest that the boy is a hunter rather than a shepherd.

The boy's use of the chair rather than sitting directly on the bare rock, suggests that he belongs to the middle or upper class, as it implies that he had a servant to carry the seat for him. However, it is also possible that the chair's inclusion is merely an iconographic anomaly introduced by the local stonecutter, who may have been unfamiliar with the original prototype and its context and simply de-

²⁹ Cf. R. R. R. SMITH, *Hellenistic Sculpture. A Handbook*, London 2005, p. 137.

³⁰ Cf. Gisela RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966, p. 43; Alexandra CROOM, *Roman furniture*, Stroud 2010, pp. 101–102.

³¹ RICHTER 1966, cit. n. 30, pp. 46, 103–104.

³² HORSTER 1970, cit. n. 17, p. 74.

³³ HIMMELMANN 1980, cit. n. 18, p. 97; AMEDICK 2005, cit. n. 6, p. 31.



3. Thorn-puller, carnelian gem. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. no. FG 6907

cided to depict the youth seated on a portable chair, a basic piece of furniture, instead. Unfortunately, due to the heavily abraded surface, it is impossible to determine whether the boy is dressed or nude, which would provide additional clues about his social status or identity.

The deviation from the established prototype and its imitations (the portable chair instead of the rock, the lack of syrninx(?)) in the Osor relief may have been influenced by the local workshop, which adapted the established motif to suit new contexts and cultural traditions. Nevertheless, the adoption of the well-known



4. Dionysian sarcophagus with Thorn-puller group. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung (Albertinum), inv. no. 271

iconographic scheme in the provinces³⁴ is not without precedent and can be attributed to the commissioner, who sought to demonstrate his or her connoisseurship by creating the recognizable imitation.

Regrettably, definitive conclusions regarding its dating cannot be drawn due to the absence of data regarding its discovery, coupled with the widespread occurrence of the motif from the Hellenistic period through to the Middle Ages.³⁵ However, given that most of the stone monuments in Osor date to the 1st century AD,³⁶ it is reasonable to speculate that this modest relief was carved within that timeframe.³⁷

The *Spinario relief* adheres to the Hellenistic prototype, and it is noteworthy that Greek influence was prevalent along the coastline and islands of the Eastern Adriatic. Greek colonies had been established in this region long before the Roman conquest,³⁸ with evidence of Greek imports found in *Apsorus* dat-

³⁴ Cf. DORKA MORENO – GRIESBACH – LIPPS 2021, cit. n. 22, p. 12. On the appropriation of the schemes of Greek *opera nobilia* in Roman provincial sculpture see lately DORKA MORENO – GRIESBACH – LIPPS 2021, cit. n. 22, pp. 4–9.

³⁵ Cf. AMEDICK 2005, cit. n. 6, pp. 17–25, 33–39.

³⁶ Cf. Nenad CAMBI, Tri carska portret iz Osora. Počeci urbanizacije na otocima severnog Jadrana, *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošinju* (ed. Željko Rapanić), Zagreb 1982 (Izdanja Hrvatskog arheološkog društva = Éditions de la Société Archéologique Croate, 7), pp. 95–92.

³⁷ Cf. IMAMOVIĆ 1984, cit. n. 4, p. 75.

³⁸ Cf. Slobodan ČAČE – Bruna KUNTIĆ-MAKVIĆ, Pregled povijesti jadranskih Grka, *Antički Grci na tlu Hrvatske* (ed. Jasminka Pokleški Stošić), Zagreb 2010, pp. 63–72.

ing back to earlier periods.³⁹ Following the Roman conquest, several significant cities, with *Salona* at the forefront, were situated in the province of *Dalmatia*. Therefore, it is not surprising that the thorn-puller motif is not the sole example derived from famous works of the Greek past during the Early Imperial Age. Artworks inspired especially by Classical statuary, particularly in *Dalmatia*, notably in its capital *Salona*, were present within a decade after the consolidation of Roman authority.⁴⁰

The significance of *Apsorus*, along with its embrace of Roman culture and religion, is underscored by other high-quality Roman sculptural discoveries. Particularly notable are three marble heads depicting members of the Julio–Claudian dynasty:⁴¹ Octavian Augustus in the Alcudia type, Drusus Minor, and a badly deteriorated unidentified head.⁴² Also noteworthy are the limestone grave stele of the naval centurion Liccaeus (Osor, Arheološka zbirka Osor, inv. no. AZO 1869)⁴³ and a deteriorated female statue, commonly referred to as Muse or Caryatid, now housed in Venice (Museo Archeologico Nazionale di Venezia, inv. no.

³⁹ Cf. Andre MOHOROVIČIĆ, Osor. Apsyrtides-Apsoros, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, IV/9–10, 1956, pp. 6–7; FABER 1980, cit. n. 1, p. 298; BLEČIĆ KAVUR 2015, cit. n. 2, pp. 179–211.

⁴⁰ Cf. Nenad CAMBI, *Kiparstvo rimske Dalmacije = The sculpture of the Roman province of Dalmatia*, Split 2005, pp. 20–23; Nenad CAMBI, Rimsko kiparstvo u južnom dijelu Hrvatske, *Klasični Rim na tlu Hrvatske. Arhitektura, urbanizam, skulptura* (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 27. 3–25. 5. 2014, edd. Marina Šegvić – Zoran Alajbeg), Zagreb 2014, pp. 159–161.

⁴¹ The other Roman stones found in Osor are listed in: Otto BENNDORF, Ausgrabungen in Ossero, *Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn*, IV, 1880, pp. 79–82; Piero STICOTTI, Bericht über einen Ausflug nach Liburnien und Dalmatien 1890 und 1891, *Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn*, XVI/1, 1893, pp. 32–34.

⁴² In 1939, salvaged artifacts in the bay of Jas near Osor suggest the presence of an Imperial statuary group, possibly located in the forum or even in the Capitolium (Aleksandra FABER, Počeci urbanizacije na otocima severnog Jadrana, *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošinju* (ed. Željko Rapanić), Zagreb 1982 (Izdanja Hrvatskog arheološkog društva = Éditions de la Société Archéologique Croate, 7), p. 74; Robert MATIJAŠIĆ, Le isole di Cherso e Lussino in età romana, *Atti. Centro di ricerche storiche. Rovigno*, XX, 1989–1990, p. 261; Nenad CAMBI, Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji, *Histria Antiqua*, IV, 1998, p. 46; Marija BUZOV, The Imperial Cult in Dalmatia, *Classica et Christiana*, X, 2015, p. 71; CAMBI 2020, cit. n. 1, p. 208, n. 723). Additionally, also the fragments – mainly of garments – that indisputably belong to that statuary group were discovered in Osor. Furthermore, a fragment of a seated nude torso with the upper part of the right leg was found, likely representing a posthumous portrait of an emperor or a prince from the same dynasty, which could also be part of the same statuary group (cf. CAMBI 1998, cit. n. 42, pp. 46–47; Nenad CAMBI, *Imago animi. Antički portret u Hrvatskoj*, Split 2000, p. 93, no. 663).

⁴³ See lately Marjeta ŠAŠEL KOS, Bilješka o mornaričkom centurionu Likeju iz Apsora / A Note on the Naval Centurion Liccaeus from Apsorus, *Miscellanea Hadriatica et Mediterranea*, III, 2016, pp. 111–124; Katarina ŠMID, A Curved *Vitis* or a Pair of Twisted Ropes? The Iconography of Maritime Command on the Stele of Liccaeus, Apsorus, *Acta historiae artis Slovenica*, 30, 1, 2025, pp. 5–14.

162-a).⁴⁴ These high-quality stone findings attest to the thriving sculptural enterprise during the Early Empire, enabled by *Apsorus*'s good strategic positioning and its extensive maritime and trade connections with other centres. These connections exposed *Apsorus* to influences from major cultural hubs, which are, nevertheless, evidenced also by the discussed relief of lower quality, which represents the adaptation of the well-known and still clearly recognizable Hellenistic genre figure.

Illustration references: Martina Blečić Kavur (1); © British Museum (2); © Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0 (3); © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, photo: Elke Estel/Hans-Peter Klut (4)

⁴⁴ It was excavated before 1587 in Osor and was subsequently donated by its inhabitants to Antonio Grimani. Later, upon the death of Giovanni Grimani, the patriarch of Aquileia in 1596, it was donated to Venice (Hans DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig 1882, p. 46, no. 115; Carlo ANTI, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1930, p. 29, no. 5; Enver IMAMOVIĆ, *Povijesno arheološki vodič po Osoru*, Sarajevo 1979; Marcella DE PAOLI, Intorno a Palazzo Grimani e alle sue raccolte di antichità. Le sculture del cortile, i vasi e i bronzi del primo piano, *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXLV, 2006–2007, p. 446; Katarina ŠMID, The Caryatid from Osor (*Apsorus*). A Provincial Reinterpretation of a Classical Motif, *Studia universitatis hereditati*, 2025, in print).

* The author acknowledges the financial support from the Slovenian Research Agency for the »Osor beyond the myth (Weave N6-0292)«.

Motiv Spinaria na apnenčastem reliefu v Apsoru

POVZETEK

Rimski *Apsorus* (današnji Osor, Hrvaška) je bil v rimski dobi dobro razvito trgovsko in pomorsko središče, katerega pomen je segal izven meja province. Njegov pomemben položaj dodatno poudarjajo številni kiparski ostanki, med katerimi so najbolj znane marmorne glave, ki so pripadale cesarski skupini julijsko-klavdijske dinastije. Med najdbami pa je bilo doslej le malo pozornosti namenjene apnenčastemu reliefu mladeniča, ki si skuša iz pete izpuliti trn (*spinario*). Okoliščine najdbe so nejasne; ne datum ne mesto nista znana, prav tako ni znano, ali je bil najden znotraj mestnega obzidja ali zunaj njega.

Čeprav prizor in drža dečka sledita znamenitemu helenističnemu prototipu, zaradi krajše pričeske prej verziji t. i. *Spinario Castellani* kot različici, hranjeni v Kapitolskih muzejih, relief v podrobnostih kaže kar nekaj odstopanj: figura ne sedi na skali, temveč na preprostem zložljivem stolu, ki so ga uporabljali vsi družbeni sloji. Zaradi izlizanosti površine je nemogoče reči, ali je upodobljen kot pastir ali kot satir, saj sta bila oba pogosta v tem prizoru; lik na reliefu sicer nima atributov pastirja, kot je pastirska palica (*pedum*), in tudi predmet za njegovim hrbtom težko označimo za siringo, čeprav ne gre izključiti, da jo je manj vešč kamnosek postavil tja ter ne ločeno, kot je običajno pri ostalih reliefnih upodobitvah.

Motiv je bil vse od časa nastanka dalje dokaj razširjen, prenesel se je celo v srednjeveško ikonografijo, o njegovi priljubljenosti pa pričajo tudi omembe v pisnih virih, ki segajo vse do pozne antike. Protagonist je bil upodobljen kot mladenič ali odrasel, nastopal je v podobi satira in Pana, Erota in pastirja; zaradi izlizanosti površine identitete lika na osorskem reliefu ne moremo točneje opredeliti. V antiki je največkrat nastopal kot polnoplastična figura, nemalokrat tudi kot del dvofiguradne skupine, ohranil pa se je tudi v drugih medijih.

Težko je presoditi, kateremu tipu spomenika je relief prvotno pripadal. Znotraj nagrobnega konteksta bi lahko nastopal kot levi stranski relief neke grobnice, pri čemer bi desno stran bržkone zapolnjevala kakšna figura iz dionizičnega sveta, kakršne često nastopajo v paru z njim, čeprav ne gre izključiti možnosti, da je motiv obdržal zgolj še dekorativno vrednost in bi tako na desni strani lahko nastopal katerikoli lik brez neke vsebinske povezave. Na drugi strani pa je že Enver Imamović izpostavil možnost, da bi lahko relief krasil javno stavbo, kakršna je palestra; pri tem se spričo vsebine, ki se ne sklada s stavbo, namenjeno športnim aktivnostim, zdi bližja interpretacija z okrasjem zasebne rezidence bogatega in izobraženega prebivalca, saj so bile te nemalokrat krašene z reliefi, ki so posnemali znana dela grške preteklosti.

Upodobitvena shema osorskega reliefa očitno jasno odstopa od dobro znane kompozicije (zložljiv stol namesto skale, umanjkanje siringe) in bi jo lahko zasnoval oziroma prilagodil lokalni kamnosek, ki morda ni bil najboljše seznanjen s prototipom in nje-

govimi posnetki, a je vendarle želel upodobiti to *opus nobile*. Nenazadnje je bil grški vpliv široko prisoten na obalah in otokih vzhodnega Jadrana, kar potrjujejo tudi številni uvozi v Apsor že v zgodnjem obdobju. Po rimski osvojitvi so prebivalci očitno precej hitro sprejeli rimsko kulturo in vero, na kar kažejo kiparske najdbe, ki na eni strani govorijo o zvestobi princepsu (ostanki cesarske kiparske skupine) in na drugi izkazujejo poznavanje *opera nobilia* (relief spinaria), s čimer nedvomno kažejo na do vzetnost Apsora za vplive iz večjih kulturnih središč.

Okvirni čas nastanka reliefa je težko z gotovostjo predlagati, saj je bil motiv dokaj razširjen skozi celotno rimsko dobo in tudi po njej, najdiščne okoliščine niso znane, prav tako relief nima ikonografskih značilnosti, ki bi ga pomagale točneje časovno opredeliti. Glede na to, da se večina figuralnih kamnitih spomenikov v Apsoru umešča v 1. stoletje po Kr. ni odveč sklepati, da bi lahko tudi ta relief nastal v tem obdobju.

Koprška Marijina rotunda: od izročila k virom

RENATA NOVAK KLEMENČIČ

Koprška rotunda (sl. 1), ki stoji na prehodu med dvema koprskima mestnima pre-deloma, med porto Isolano in porto Bošedrago, severno od samostana sv. Frančiška, je ena izmed koprskih stavb, o katerih vemo zelo malo. Čas njenega nastanka je bil v literaturi postavljen med pozno antiko in visoki srednji vek, ne povsem običajna oblika in vzporejanje s krstilnico sv. Janeza Krstnika pri stolnici pa sta pisce spodbudila, da so ji pripisali vlogo najstarejše koprške stolnice ali njene krstilnice. V začetku 20. stoletja pa je nastala zmeda še s patrocinijem cerkve. Povsem uveljavljen patrocinijski Marijinega Vnebovzetja je takrat zamenjal blaženi ali sveti Elio, saj je takrat v že opuščeni cerkvi deloval umetniški krožek s tem imenom.¹ Pogosto je v literaturi prihajalo tudi do zamenjave z rotundo ob stolnici, ki je bila prvotno krstilnica sv. Janeza Krstnika, od baroka dalje pa cerkev Karmelske Matere božje. Članek je zato v predvsem namenjen temu, da se izročilo in podatke o objektu uredi in na osnovi novejših zgodovinskih raziskav Kopra, ki temeljijo na arhivskih virih in na proučevanju urbane zgodovine s pomočjo ohranjenih materialnih ostankov, evidentira probleme in se jih tam, kjer je to mogoče, vsaj deloma razreši in pojasni.

Objekt je v doslej znanih virih prvič omenjen leta 1399, ko je kapitelj koprške stolnice kaplanu cerkve *Santa Maria Rotunda* dal nekaj denarja.² Leta 1406 se cer-

¹ Za pregled literature cf. *infra*. Cerkev se kot Santa Maria Rotunda omenja v arhivskih virih od 14. stoletja dalje (Škofijski arhiv Koper, Kapiteljski arhiv, ŠAK, KA 316–331, *passim*). Od izida *Cerkvenega krajeписа* Paola Naldinija leta 1700 se najpogosteje pojavlja s patrocinijem Marijinega Vnebovzetja (Paolo NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Venezia 1700, p. 154). V začetku 20. stoletja je imenovana rotunda blaženega ali rotunda svetega Elia (e. g. Antonio ALISI, *La Rotonda di S. Elio e la Chiesa dei Carmini a Capodistria, Pagine Istriane*, X/11–12, 1912, p. 244). To poimenovanje se je obdržalo vse do zadnjih objav, ko je cerkev sicer spet poimenovana s svojim pravim patrocinijem Marijinega Vnebovzetja (Salvator ŽITKO, *Urbana podoba in družbeno ekonomska vloga Kopra v 17. stoletju, Koper. Urbana geneza* (ed. Deborah Rogoznica), Koper 2020, p. 122).

² ŠAK, KA 331, Registro introiti e spese, 1399, f. 4v: »per honoraria Sancte Marie Rotunde in Iustinopolis solvit anuari Capellani dicte ecclesie«.

kev omenja kot soseda hiše z vrtom, dvoriščem in vodnjakom, ki je bila predmet dotalne pogodbe in je mejila še na ulico in na hišo Baysina de Baysio, ki je kot notar deloval tudi v Benetkah.³ Kot Santa Maria Rotunda je redno prisotna v knjigah izdatkov in prihodkov stolnega kapitlja po letu 1399,⁴ od leta 1416 pa se v teh knjigah kot mejaš pritlične hiše v lasti stolnega kapitlja v porti Bošedraga redno omenja tudi hiša bratovščine Marije rotundske. Od takrat si plačilo za kaplana Marijine rotunde delita kapitelj in bratovščina, zato smemo domnevati, da je bratovščina nastala približno v tem času in prevzela skrb za cerkev.⁵ Lokacije bratovščinske hiše zaenkrat še ni mogoče natančno določiti, ni pa nujno stala v neposredni bližini cerkve.⁶ Tudi bratovščina sv. Jakoba, ki je delovala v cerkvi sv. Jakoba na Brolu, je imela svojo bratovščinsko hišo v Kreljevi ulici, nasproti samostana klaris.⁷ Agosti-

³ Archivio di Stato di Venezia, ASV, Arhiv koprskje komune, M 8, f. 483r (za podatek se zahvaljujem Dušanu Mlacoviću). Cf. Dušan MLACOVIČ, Koper v poznem srednjem veku: Opažanja o mestu in njegovih portah po pregledu knjig koprskih vicedominov s konca 14. stoletja, *Acta Histriae*, XXX/4, 2022, p. 834.

⁴ ŠAK, KA 316-331, Registro introiti e spese, passim. e. g. ŠAK, KA 331, 1497, f. 276v: »Eccl. S. Marie Rotunde pro qua fraternitas ipsi tenetur«.

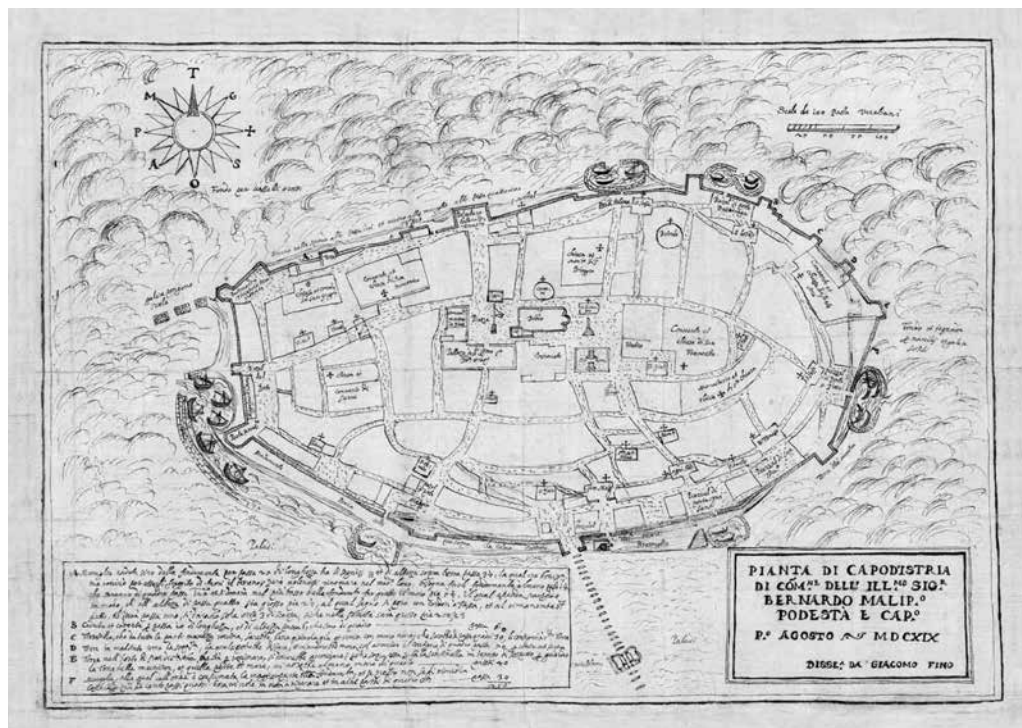
⁵ ŠAK, KA 320, ff. 69r, 82v. Cf. e. g. ŠAK 331, Registro introiti e spese, 1497, f. 269v: »apud domum fraternitatis Sancte Marie rotunde«. Morda bi kapitelj lahko oddajal hišo, ki je v knjiga prihodkov in izdatkov stolnega kapitlja leta 1399 omenjena kot pritlična hiša v porti Bošedraga, ki jo je imel prej prezbiter Sanctus, takrat pa je bila prazna (ŠAK, KA 318, Registro introiti e spese, 1399, f. 2v). Za bratovščino Marije rotundske v 17. in 18. stoletju glej Zdenka BONIN, *Bratovščine v severozahodni Istri v obdobju Beneške republike*, Koper 2011, pp. 329–330.

⁶ Morda bi lahko na lokacijo te hiše sklepali iz Franciscejskega katastra, kjer je v porti Bošedraga več hiš v lasti države, med njimi št. 1153, ki se je nahajala v neposredni bližini hiše št. 1155, ki jo je v času katastra še vedno oddajal kapitelj. Ustreza tudi lega te kapiteljske hiše, ki jo zadaj in spredaj zamejujeta ulici (današnji Pekarniška ter Bošadraga in Bazoviška ulica), kot je to navedeno v registrih prihodkov in odhodkov kapitlja. Kot državna last sta pod številko 1201 zabeležena tudi ukinjena cerkev Marije rotunde in pod številko 1202 majhen prizidek na jugovzhodni strani, ki je bil nekdanj zakristija, ob popisu pa je imel funkcijo pritlične hiše z dvoriščem (Archivio di Stato di Trieste, AST 113.04 Elaborati del catasto franceschino, commune di Capodistria, Edifici 1818-1822, 1836 aggiornamenti, ff. 318, 319, 326).

⁷ Lokacija hiše bratovščine sv. Jakoba je izpričana sredi 17. stoletja, ko si je hišo z zamenjavo za hišo v porti Braciolo oz. Brazuol želela pridobiti družina Tiepolo in jo integrirati v svojo palačo. Ta je, vsaj po besedah Domenica Tiepola, služila le še za razdeljevanje hrane revežem enkrat letno, opremljena pa je bila z oltarjem, klopmi in oljčnim kamnom (Salvator ŽITKO, Plemiška družina Tiepolo in njena palača v družbenem in kulturnem okolju beneškega Kopra, *Palača Tiepolo-Gravisi v Kopru. Odstiranje mestne zgodovine* (edd. Aleksander Panjek, Urška Železnik), Koper 2015, pp. 102-103; Salvator ŽITKO, Plemiška družina Tiepolo-Gravisi v družbenem in kulturnem okolju Kopra med 17. in 18. stoletjem, *Acta Histriae*, XXIX/3, 2021, pp. 762–763). Na podlagi arheoloških raziskav je hišo mogoče datirati v drugo polovico 14. ali v 15. stoletje, na podlagi arhitekturnih elementov v zgodnje 15. stoletje (Neža ČEBRON LIPOVEC – Katharina ZANIER, Hipoteze o genezi in razvoju nekdanje palače Tiepolo-Gravisi v Kopru, *Palača Tiepolo-Gravisi v Kopru. Odstiranje mestne zgodovine* (edd. Aleksander Panjek, Urška Železnik), Koper 2015, p. 154). Hiša je bila v rabi bratovščine vsaj v poznem 15. stoletju, ko je bila poslikana s freskami s sakralno tematiko (Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Primorska*, Ljubljana 1997, pp. 100–101).



1. Koper, Marijina rotunda, zunanjščina pred prenovo



2. Giacomo Fino, Načrt Kopra, 1619

no Valier je cerkev »sanctae Mariae velgo Rotondi«, ki je bila takrat bratovščinska, vizitiral leta 1580. Zabeležil je oltar z oltarno sliko in dva svečnika. Škof je tedaj med drugim ukazal, da se naredi nov tlak (*Reficiantur pauimentum*).⁸ Ana Lavrič je domnevala, da je šlo za oltarno sliko Marijinega kronanja Benedetta Carpaccia,⁹ ker Valier sliko pohvali, kljub temu da izrecno ne omenja ne ikonografije ne avtorja. Francesco Zeno je cerkev »della Rotonda« vizitiral v začetku šestdesetih let 17. stoletja.¹⁰ Posebej je omenil oltar s Carpaccievo sliko (»pittura del scarpatio«),

⁸ Ana LAVRIČ, *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o Koprski škofiji iz leta 1579*, Ljubljana 1986, pp. 73–74.

⁹ LAVRIČ 1986, cit. n. 8, p. 174: n. 87. Ni povsem jasno, kaj je mišljeno z njegovim navodilom »Pala repingatur« (Ibid., p. 74); za sliko Benedetta Carpaccia, sign. in dat. 1537, cf. Rossella SCOPAS SOMMER, *Incoronazione della Vergine, Opere d'arte restaurate*, Milano 2005, pp. 136–140; Giorgio FOSALUZZA, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco – Treviso 2012, pp. 189, 191, 232–233: n. 123.

¹⁰ Archivio Storico Diocesano di Trieste, ASDT, Archivio della Diocesi di Capodistria, b. 40, Episcopus Francisci Zeno. Tomus Quintus. Visitationes generales Prima et secunda ab anno 1660 usque ad 1664, f. 64r.



3. Franciscejski kataster, ok. 1820, izrez

česar ni pozabil omeniti nihče za njim. Oltar je bil opremljen s štirimi kandelabri, dvema križema in dvema angeloma, pritrjenima na steno, na obeh straneh oltarja. Škof je odobril prošnjo gastaldov bratovščine, da se oltar, ki je na vzhodni strani, prenese na zahodno stran zaradi večjega udobja, in da se na mestu, kjer je oltar, naredi vrata. Francesco Zeno je po cerkvi vizitiral še dvorano bratovščine, kjer je bil provizoričen oltar s staro oltarno sliko ter nekaj druge opreme.¹¹ Kar se v neposredni bližini cerkve v drugih virih ne omenjajo prostori bratovščine, je šlo verjetno za dvorano v že omenjeni bratovščinski hiši v porti Bošedraga. Cerkev Marijinega Vnebovzetja »detta dal volgo la Rotonda« v svojem Krajepisu omenja tudi škof Paolo Naldini. V njegovem času je bila znana predvsem po Carpaccievi sliki, na kateri je, po Naldinijevem mnenju, prizor kronanja tako dobro naslikan, da se zdi živ. Naldiniju se je zdela cerkev, odkar je njen vhod obrnjen na vzhod, nasproti njega pa stoji oltar, bolj urejena.¹² Kot povsem okrogla stavba, označena s križem in napisom Rotonda, je cerkev vrisana na načrtu Kopra Giacoma Fina iz leta 1619 (sl. 2). Na Franciscejskem katastru iz časa okrog 1820 je takrat že ukinjena cerkev označena s številko 1201 in ima na vzhodu pravokoten vhodni del, na zahodu pa prav tako majhen pravokoten prizidek, ki bi lahko bil prezbiterij. Na južni strani vhodnega dela je manjša pritlična stavba s številko 1202, ki je prvotno služila za zakristijo (sl. 3).¹³

»La Rotonda – Assunta nel cielo« je konec 19. stoletja le bežno omenjena v seznamu koprskih cerkva Andree Tommasicha (i. e. Gedeone Pusterla). Minorit Carnati, ki ga citira Tommasich, naj bi jo imel za najstarejšo cerkev v mestu in kate-

¹¹ »Un altare pusticcio con pala antica, etiam tre penelli, due per le procesioni con due colostri dorati, et uno per morti con una tauoletta dorata per l'altare del chiesa.« Ibid.

¹² NALDINI 1700, cit. n. 1, p. 154.

¹³ AST 113.04 Elaborati del catasto franceschino, commune di Capodistria, Edifici 1818–1822, 1836 aggiornamenti, f. 326.

dralo v času sv. Nazarija. V Tommasicevem času je bilo v njej skladišče Francesca Sandrina.¹⁴ Leta 1905 Nicolò Del Bello opuščeno cerkev »Madonna della Rotonda« interpretira kot krstilnico prve katedrale, za to interpretacijo je citiral Paola Deperisa, ki je v cerkvi in okolici cerkve izvajal arheološka izkopavanja, s katerimi naj bi potrdil obstoj prve katedrale. Pred vrati Marijine rotunde, ki naj bi se po mnenju Del Bella in verjetno tudi Deperisa nekdanj odpirala proti jugu, naj bi tedaj še bili vidni ostanki portika, sredi krstilnice pa naj bi bil dva metra širok okrogel bazen. Po njegovem mnenju krstilnica ni bila izoliran objekt, pač pa je bila obdana z drugimi stavbami, o čemer naj bi pričala zazidana vrata na severni strani. S krstilnico naj bi bil povezan tudi križ s pleteninasto ornamentiko.¹⁵ Na oltarju naj bi prvotno stala bizantinska Madona, ki naj bi jo leta 1546 zamenjala Carpaccieva slika. Katedrala naj bi propadla, ko so zgradili novo na današnjem mestu, na vrtovih južno od nje pa naj bi bila postavljena samostana frančiškanov in klaris.¹⁶ Domenico Venturini se v vodniku po Kopru leta 1906 strinja z interpretacijo, da naj bi bila rotunda najstarejša koprski krstilnica. V njegovem času je cerkev uporabljalo katoliško društvo blaženega Elia (Circolo cattolico Beato Elio).¹⁷ Po tem društvu je cerkev verjetno dobila tudi ime »Rotonda del Beato Elio« ali »Rotonda di S. Elio«, ki ju je uporabljal Antonio Alisi. Leta 1911 je v članku *Commenda o vescovato*, ki je v *Pagine Istriane* izšel v več nadaljevanjih, obe koprski rotundi datiral v 12. stoletje.¹⁸ Leta 1912 se je obema bolj natančno posvetil. Natančneje, a po spominu, je opisal arheološka izkopavanja, ki jih omenja že Del Bello. Pri izkopavanjih naj bi v rotundi našli številne človeške kosti in kamen, izklesan v obliki sarkofaga ali ba-

¹⁴ Gedeone PUSTERLA, *I rettori di Egida*, Capodistria 1891, p. 54; cf. Pokrajinski arhiv Koper, PAK KP 313, Osebni fond Tommasich Andrea, a. e. 2, mapa 9.3, f. 46. Cargnati, ki ga omenja Tommasich, bi lahko bil Antonio Cargnati, gvardijan koprskega samostana sv. Frančiška v osemdesetih letih 18. stoletja (cf. Ljudevit Anton MARAČIČ, *Convento di San Francesco a Capodistria. I verbali dei capitoli (1692-1806)*, *Atti, Centro di Ricerche Storiche, Rovigno*, XLV, 2015, pp. 469, 472, 475).

¹⁵ Nicolò DEL BELLO, Capodistria, la Piazza del Comune nel secolo XV, *Pagine Istriane* III/11–12, 1905, p. 249. O izkopavanjih župnika v Balah in v Poreču Paola Deperisa nimamo natančnejših podatkov, gotovo pa so bila izvršena pred septembrom 1896, ko je Deperis umrl (Direzione, Mons. Paolo Deperis, *Atti e memorie della società Istriana di archeologia e storia patria*, XII, 1896, pp. 255–257; Marijan JELENIČ, s. v. Deperis, Paolo, *Istarska enciklopedija* (<https://www.istrapedia.hr/en/natuknice/641/deperis-paolo#>) (24.3.2024)), verjetno pa tudi po 1894, do koder segajo Tommasichevi zapiski o arheoloških najdbah v Kopru, med katerimi raziskave v Rotundi niso omenjene (cf. PAK KP 313, Osebni fond Tommasich Andrea, a. e. 2, mapa 7).

¹⁶ DEL BELLO 1905, cit. n. 15, p. 250; Caprin cerkvi ne posveča pozornosti, omenja le sliko Benedetta Carpaccia iz Rotonde, ki se je takrat nahajala v dvorani sveta v Pretorski palači (Giuseppe CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, II, Trieste 1907, p. 112; enako Baccio ZILLOTTO, *Capodistria*, Trieste 1910, p. 50).

¹⁷ Domenico VENTURINI, *Guida storica di Capodistria*, Capodistria 1906, pp. 67–68.

¹⁸ Antonio LEISS, *Commenda o vescovato*, *Pagine Istriane*, IX, 1911, p. 250.

zena. Takrat so bile kosti prenesene na pokopališče v Škocjan, kamen pa je bil ponovno zakopan.¹⁹ Alisi je izpostavil tudi pravilno zidavo v spodnjih plasteh sten cerkve ter novejšo predvsem baročno predelavo v zgornjem delu. Kritiziral je posege filharmoničnega in gledališkega društva – verjetno je imel v mislih katoliško društvo blaženega Elia – , ki je v njegovem času uporabljalo cerkev za predstave. Ta naj bi stavbo poškodoval »lavandole un segmento alla base per applicarvi una sponcia gabbia in mattoni ad uso di palco scenico per il teatrino sociale che ora deturpa l'interno una volta sacro.« Zaradi tega naj bi že v njegovem času nastale razpoke v zgornjem delu.²⁰ Povzel je tudi interpretacijo, da naj bi stavba služila kot krstilnica za Izolčane in bi po 1213, ko je Izola dobila pravico krščevanja, postala cerkev. Predlagal je arheološka izkopavanja, s katerimi bi odkrili druge objekte ob rotundi in bazen, ter raziskave kupole, ki bi po njegovem mnenju lahko bila še srednjeveška in bi lahko bila celo poslikana.²¹

Rotunda je z desakralizacijo in z novo funkcijo gledališča postopoma izgubljala svoj pomen. Ker ni več imela cerkvene opreme, je tudi ne najdemo v *Inventario degli oggetti d'arte in Italia* leta 1935.²² Pesci v času Jugoslavije so se naslonili predvsem na analizo materialnih ostankov rotunde in na starejše interpretacije. Marijan Zadnikar je leta 1959 rotundo »sv. Elj« natančno opisal. Opozoril je, da sta okni verjetno sočasni s plitvo kupolo, ki ni prvotna, in da sama stavba v literaturi velja za krstilnico zgodnesrednjeveške stolnice ob njej. Ni izključil možnosti, da bi lahko šlo za karolinško stavbo, vendar pa bi bilo to mogoče dokazati šele z arheološkimi izkopavanji.²³ Stane Bernik je k Zadnikarjevi tezi dodal še podatke o baročni prezidavi iz Naldinijevega časa, ki jih je mogoče razbrati z napisa nad vhodom z letnico 1694. Strinjal se je s tezo, da je bila rotunda do 1212 krstilnica za Izolčane in okoliške prebivalce.²⁴ Francesco Semi je leta 1975 rotundo imenoval *Rotonda della Vergine o del beato Elio* in jo datiral v 5.-6. stoletje ter interpretiral kot okro-

¹⁹ Antonio ALISI, La Rotonda di S. Elio e la Chiesa dei Carmini a Capodistria, *Pagine Istriane*, X/11–12, 1912, p. 244.

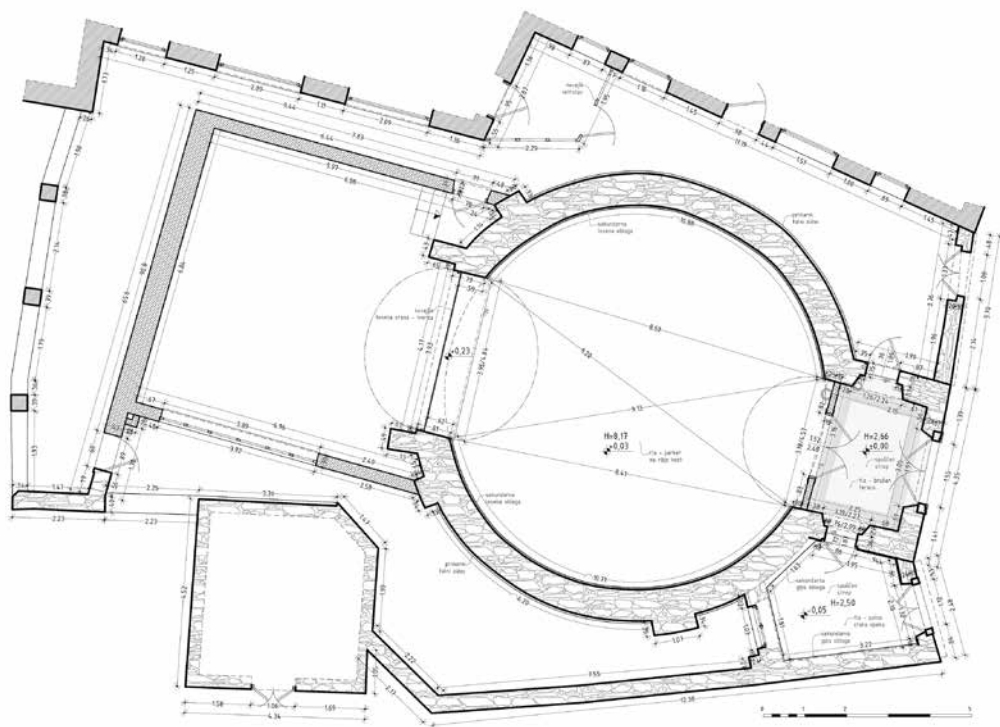
²⁰ ALISI 1912, cit. n. 1, p. 245.

²¹ ALISI 1912, cit. n. 1, p. 247.

²² *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Pola* (ed. Antonino Santangelo), Roma 1935, ponatis *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Pola*, Trieste 2017 (ed. Enrico Lucchese). Verjetno prav zato rotunda tudi ni omenjena v *Istria città maggiori* (edd. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste 1999.

²³ Marijan ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959, p. 265.

²⁴ Stane BERNIK, *Organizem slovenskih obmorskih mest: Koper, Izola Piran*, Ljubljana – Piran 1968, p. 80.

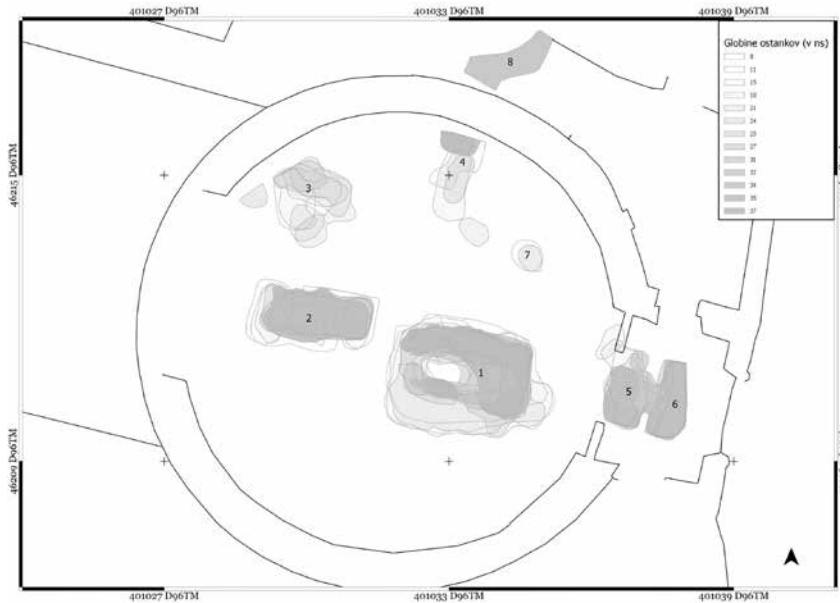


4. Koper, Marijina rotunda, tloris

gel oratorij, ki je nastal na prostoru z rimskimi ostanki oziroma celo nad rimskim nimfejem.²⁵ Leta 1982 je Marijan Zadnikar svoje ugotovitve še dopolnil z natančno stavbno analizo. Pravilna gradnja iz lepih klesanih kamnov in s talnim poševno prirezanim talnim zidcem, ki se nepravilno konča na različnih višinah, naj bi kazala na to, da je bila cerkev v času baroka že ruševina. Takrat bi ob prestavljanju oltarja z vzhoda na zahod poleg nove vhodne lope lahko nastala tudi kupola, ki je po Zadnikarjevem mnenju nedvomno baročna. Omenil je tudi najdbo kosti in krnice iz časa okrog 1900 in predlagal izkopavanja, s katerimi bi bilo mogoče to tezo preveriti.²⁶ Zdenka Bonin, ki je pregledala izdatke in prejeme bratovščin, je našla tudi nekaj podatkov o popravilih cerkve v 17. in 18. stoletju. Največji izdatek je bil za cerkev namenjen leta 1693, ko so za vrata, les, železne dele, apno za beljenje

²⁵ Francesco SEMI, *Capris, Iustinopolis, Capodistria: la storia, la cultura e l'arte*, Trieste 1975, p. 133.

²⁶ Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji*, Ljubljana 1982, pp. 441–444.



5. Georadske raziskave: interpretacija ostankov v rotundi, ki so izrisani po globinah v nanosekundah (izvedba G. Rutar)

in opravljeno delo porabili več kot 900 lir.²⁷ Kaj je bilo takrat zares narejenega, iz dokumentov ni razvidno, je pa stroške treba povezati z letnico 1694 nad vhodom v rotundo. Kupovanje opreme za cerkev in oltar se je nadaljevalo celo 18. stoletje, z gradbenimi deli pa je povezana prošnja gastalda za dovoljenje za izgradnjo manjše zakristije leta 1729, urejanje dvorišča leta 1762 ter popravilo tlaka, vrat, zamenjava okna in popravilo strehe v devetdesetih letih 18. stoletja.²⁸ Do danes se je ohranila interpretacija, da je šlo prvotno za krstilnico stare bazilike in kasneje za krstilnico za prebivalce Izole in drugo okoliško prebivalstvo Kopra, s tem pa tudi datacija v 6. stoletje,²⁹ kasnejše prezidave pa niso bile deležne večje pozornosti. Pri temeljiti prenovi, ki se je končala leta 2024, so bile odstranjene lesene stenske obloge, parket, notranji ometi in kupola. Pod ometi sta bili odkriti dve ozki pokončni okni z dekorativno gotovo še srednjeveško vegetabilno poslikavo v ostenju. Izvedene so bile neinvazivne arheološke raziskave v cerkvi in v njeni okolici, ki so pokazale, da

²⁷ BONIN 2011, cit. n. 5, pp. 329–330.

²⁸ BONIN 2011, cit. n. 5, pp. 329–330.

²⁹ ŽITKO, cit. n. 1, p. 122.

v okolici cerkve ni grobov, v sami cerkvi pa sta se z georadarskimi raziskavami pokazali dve pravokotni formi brez dna, nameščeni ena za drugo v liniji vzhod zahod. Vzhodna je velika približno 2,8 krat 1,4 metra in zahodna $2 \times 0,8$ metra (sl. 5).³⁰ S tem se je cerkev pokazala v povsem novi luči.

* * *

Marijina rotunda je valjasta stavba, ki je v spodnjem delu zgrajena iz lepih pravilnih klesancev. Lepa plastena gradnja se konča na različnih višinah. Na najvišjih mestih se ujema z zobcem v notranjosti cerkve, kjer se konča debelejši zid spodnjega dela in začne tanjši zgornji del. Na nekaterih mestih se na zunanjsčini zdi, da je bila tanjša stena v nekem trenutku še povišana za nekaj vrst kamnov. Valj obdaja poševno prirezan talni zidec, na treh straneh pa arhitekturo podpirajo trije plitvi oporniki, ki so v spodnjem delu širši, v zgornjem pa se skoraj potopijo v steno. Oporniki niso enakomerno razporejeni okrog stavbe, po prenovi pa se zdi, da tudi niso integralni del stene, ampak so nanjo le prilepljeni. Na vzhodni strani je s precej nepravilno zidavo, podobno tisti na vrhu valja, prizidana vhodna lopa, ki jo krasi preprost polkrožen portal z napisom na prekladi SVB GAS BAR GAL ANO 1694 in na loku nad portalom PAOLO NALDINI EPIS. IVSTINOP, ki pričata o baročni predelavi cerkve (sl. 6). Prvi napis se nanaša na gastalda Bartolomia Galino, ki je to funkcijo opravljal od septembra 1680 do septembra 1682, od septembra 1686 do septembra 1688 in od septembra 1693 do smrti 1713.³¹ Zadnjemu mandatu ustreza letnica 1694, ko je bil koprski škof Paolo Naldini. Južno od vhodnega dela rotunde je manjši prizidek, ki ga lahko povežemo s prošnjo gastalda iz leta 1729, da bi pri cerkvi zgradil manjšo zakristijo. V franciscejskem katastru je ta prizidek zabeležen kot hiša z dvoriščem, ki je bila prej zakristija.³² Vhodni del se v cerkev odpira s polkrožnim lokom iz opeke, nad katerim je razbremenilni šilast lok. Na severni in južni strani sta dve polkrožno zaključeni okni, ki glede na svojo obliko nista nastali pred baročno predelavo stavbe. Na zahodni strani je še ena široka odprtina v velik pravokoten prostor, ki sedaj služi kot skladišče. Ob odprtini sta v skladiščnem prostoru ostanka sten, ki bi lahko bila del manjšega pravokotnega prezbitერი-

³⁰ Gašper RUTAR – Matjaž MORI, *Poročilo o izvedenih geofizikalnih raziskavah v rotundi sv. Elije v Kopru*, Ljubljana 2021, p. 12.

³¹ Za Bartolomia Galino cf. BONIN 2011, cit. n. 5, p. 330.

³² BONIN 2011, cit. n. 5, pp. 329–330; AST 113.04 Elaborati del catasto franceschino, commune di Capodistria, Edifici 1818–1822, 1836 aggiornamenti, f. 326.



6. Koper, Marijina rotunda, baročni portal

ja, ki ga lahko vidimo na Franciscejskem katastru. Zahodna in vzhodna odprtina ter obe okni so nameščeni simetrično na linijah vzhod-zahod in sever-jug, torej so med seboj usklajeni in bi lahko pripadali isti gradbeni fazi. Pri prenovi sta se v južni steni pokazali ostenji dveh ozkih lijakastih oken ali niš, poslikanih z vegetabilnimi ornamentami. Nenavadno je, da na zunanjščini ni sledu o teh okenskih odprtinah. Tista na južni strani bi lahko bila na zunanjem obodu poškodovana v času, ko so vzdali veliko polkrožno okno, na mestu jugozahodnega okna oziroma niše pa je na zunanjščini stena iz lepo klesanih pravokotnih kamnitih blokov. Če je vsaj južna niša bila okno, ni mogoče, da bi funkcionirala sočasno z južnim opornikom. Okno je namreč stisnjeno prav v njegov rob ali pa ga opornik morda celo prekriva. Cerkev je pokrita s stožčasto streho z odprtim lesenim ostrešjem, pred prenovalo pa je bila pod to konstrukcijo nameščena potlačena kupola, oblikovana iz drobnih deščic in ometana (sl. 7). Na enak način je bila oblikovana tudi polkrožna odprtina na vzhodni strani cerkvenega prostora.

Iz razlike v gradnji spodnjega in zgornjega dela lahko sklepamo, da je nastal vsaj v dveh gradbenih fazah. V prvo fazo sodi stavba okroglega tlorisa iz pravilno klesanih blokov peščenjaka s tankimi fugami. Ker se ta gradnja ob zgornjem

robu nepravilno konča, je Zadnikar menil, da je bila v času baroka že ruševina in so jo nato z manj kakovostnim gradbenim materialom in z neplastovito gradnjo obnovili. Ni pa to povsem nujno, saj bi nepravilnosti morda lahko nastale tudi zaradi novih odprtín, torej vhodnega loka na vzhodu, loka v prezbiterij na zahodu in obeh okenskih odprtín na severu in jugu. Lepo grajena in približno 75 cm debela stena se v zgornjem delu nadaljuje s tanjšo manj kakovostno grajeno steno. Na tem prehodu bi lahko bila že prvotno nameščena kupola, po analogijah s krstilnico pri stolnici verjetno opečnata. V tem primeru bi tanjša zgornja stena nosila le ostrešje, pritisk kupole pa bi na tej steni lahko povzročil precej enakomerne vertikalne razpoke. Podoben način gradnje s kamnitimi kvadri v delu pod romanskimi oboki in z manj kakovostno gradnjo v delu med oboki in ostrešjem najdemo npr. v Špitaliču v 13. stoletju. Če prvotno kupole ni bilo, je edina druga možnost, da je leseno ostrešje sedlo na zob masivne stene, zgornja tanjša stena pa je nastala v neki drugi gradbeni fazi, ko je nastala kupola, zato da je ta stena lahko nosila leseno ostrešje. Glede na Alisijevo prepričanje, da gre za staro kupolo, je moralo to biti ne kasneje kot v baroku, torej v gradbeni fazi v letih 1693 in 1694. Da bi Alisi leta 1912 videl še staro kupolo iz opeke in bi šele kasneje zgradili novo iz lesenih letvic, se zdi kaj malo verjetno, saj bi se to vedenje najverjetneje ohranilo tudi še do časa Marijana Zadnikarja, ki je kupolo imel za baročno. Ali so precej gosto postavljene pravokotne odprtine na prehodu iz debele v tanjšo steno služile za oporo kupoli, za leseno ostrešje ali pa so nastale naknadno, zaenkrat ni bilo mogoče ugotoviti.

Čeprav je bilo že v šestdesetih letih 17. stoletja gastaldu bratovščine izdano dovoljenje, da oltar prestavi na zahod in na vzhodu uredi vhod, se je to najverjetneje zgodilo šele leta 1693 v času galdal Bartolomia Galine, ki je dal okrajšavo svojega imena z letnico 1694 vklesati tudi v kamnito preklado portala. Glede na zabeležene stroške, ki so presegali 900 lir, bi v tem času lahko bila urejena oba prizidka, torej vhodni prostor na vzhodu in manjši prezbiterij na zahodu, skupaj z njima pa tudi obe polkrožno zaključeni okni na severu in jugu. Glede na poškodbe stene, ki so pri tem nastale, je težko verjeti, da bi se lahko ohranila kupola ali pa tudi staro odprto leseno ostrešje. Verjetno so takrat torej morali na novo urediti tudi strop in streho osrednjega prostora. Temu času bi ustrezala gradnja kupole iz drobnih deščic in njena potlačena forma. Na podoben način je recimo zgrajen strop cerkve sv. Frančiška v Kopru, ki je bil poslikan v prvi polovici 18. stoletja. Če so do takrat (morda zaradi starejše kupole) že nastale poškodbe na zunanjih stenah, bi jih lahko takrat utrdili z nenavadnimi oporniki. Ko so namreč odprli dve veliki okni, stara srednjeveška okna zagotovo niso več bila v rabi.



7. Koper, Marijina rotunda, notranjščina pred prenovo

Večji problem od datacije prezidav predstavlja datacija prve faze, torej osrednjega valjastega dela, grajenega iz pravilnih kvadrov z diagonalno porezanim talnim zidcem. V Kopru imamo kar nekaj podobno grajenih objektov. To so krstilnica ob stolnici, cerkev sv. Frančiška, cerkev sv. Jakoba in še nekaj profanih zasebnih arhitektur.³³ Težavo predstavlja datacija teh objektov. Krstilnica je verjetno nastala v 12. stoletju skupaj s katedralo,³⁴ cerkev sv. Frančiška ni nastala pred drugo polovico 13. stoletja,³⁵ cerkev sv. Jakoba pa je bila v 14. stoletju verjetno prenovljena, vendar je že konec 14. stoletja veljala za zelo staro, na kar kažejo tudi okno in dva vzdana predromanska fragmenta.³⁶ Gradnja z lepo klesanimi kamni in postrani prirezanim talnim zidcem še bolj spominja na stranski steni cerkve sv. Blaža, ki sta grajeni iz pravilno rezanih blokov peščenjaka, obdaja ju poševno prirezan talni zidec, stena pa je členjena s plitvimi lizenami v debelini talnega zidca. Vrha stene zaradi baročne predelave ne vidimo. Mija Oter Gorenčič domneva, da so bile lize pod strešnim vencem med seboj povezane z vencem slepih arkad, podobno kot je to na krstilnici sv. Janeza Krstnika ob stolnici, in arhitekturo poveže s tipologijo avguštinskih cerkva severne Italije druge polovice 13. stoletja.³⁷ Marijina rotunda ni imela takšnih lizen in slepih arkad. Četudi morda vrha stene zaradi kasnejših predelav ne vidimo več, že razporeditev in oblika lizen govorita proti temu. Poševno prirezan talni zidec, za katerega Marijan Zadnikar ni našel primerne primerjave, pa je zidcu stranskih sten cerkve sv. Blaža zelo podoben. Datacijo rotunde bo zaenkrat treba pustiti odprto, zagotovo pa je precej starejša od prve doslej znane omembe cerkve leta 1399. Ne vemo niti, kako zanesljiva je navedba Del Bella, da naj bi bila v cerkvi prvotno bizantinska Madona in da naj bi bil z njo povezan križ s pleteninasto ornamentiko.³⁸ Staro sliko Marije je Francesco Zeno

³³ Katharina ZANIER, Arheologija v palači: raziskave podzemlja na Kreljevi 6 v Kopru v kontekstu stavbnega in mestnega razvoja, *Palača Tiepolo-Gravisi v Kopru. Odstiranje mestne zgodovine* (edd. Aleksander Panjek, Urška Železnik), Koper 2015, pp. 22–23.

³⁴ ZADNIKAR 1982, cit. n. 27, p. 450; za različne datacije glej Maria WALCHER, Battistero, *Istria città maggiori* (edd. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste 1999, p. 35.

³⁵ Mojca GUČEK – Samo ŠTEFANAC, Koper (Capodistria), nekdanja frančiškanska cerkev sv. Frančiška, *Gotika v Sloveniji* (katalog razstave, Narodna galerija 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 49; Mija OTER GORENČIČ, Srednjeveška stavbna dediščina benediktincev, dominikancev, manjših bratov sv. Frančiška in klaris v slovenski Istri, *Annales*, XXII/2, 2012, pp. 562–566.

³⁶ MLACOVIĆ 2022, cit. n. 3, p. 843; Maria WALCHER, Chiesa di san Giacomo in Brolo, *Istria città maggiori* (edd. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste 1999, pp. 85–86.

³⁷ Mija OTER GORENČIČ, Srednjeveška stavbna dediščina avguštink, observantov, tretjerednikov in servitov v slovenski Istri, *Annales*, XXIII/1, 2013, p. 32.

³⁸ DEL BELLO 1905, cit. n. 15, p. 249.

v začetku šestdesetih let 17. stoletja zabeležil pri vizitaciji bratovščinske hiše³⁹ in ne bi bilo nemogoče, da je bila prav ta slika v cerkvi pred sliko Marijinega kronanja Benedetta Carpaccia iz 1537. Med plastiko s pleteninasto ornamentiko se zdi zanimiv križ, ki ga hrani Pokrajinski muzej Koper in je datiran v 12. stoletje, njegova provenienca pa ni znana. Tudi tega je le na osnovi Del Bellovih »spominov« težko povezati z rotundo. Morda bo k dataciji pripomogla natančnejša študija vegetabilne poslikave v ostenjih oken.

Drug pomemben problem predstavlja funkcija cerkve. Arhivsko je izpričano, da se je od 1399 dalje uporabljala kot cerkev, od leta 1416 je zanjo skrbela bratovščina Santa Maria Rotonda, ki je ena od najdlje delujočih bratovščin v Kopru, saj je kot bratovščina z najmanj dohodki obstajala še leta 1797, ko je v Kopru delovalo le še sedem bratovščin.⁴⁰ V vsem tem času ni opravljala nobene druge funkcije, prav tako pa noben od doslej znanih arhivskih virov ne navaja kakšne druge starejše funkcije. Največ nam o funkciji rotunde povejo nedavno opravljene neinvazivne arheološke raziskave, ki v okolici cerkve niso odkrile grobov, v sami cerkvi pa pokazale dve pravokotni strukturi, ki ležita na simetrali cerkve v smeri vzhod-zahod. Zaradi odsotnosti pokopališča v njeni okolici smemo domnevati, da rotunda ni imela funkcije katedrale in da tudi ni bila ena izmed osrednjih objektov koprskih srednjeveških port. Prav tako noben od teh objektov ni stal v njeni neposredni bližini. Torej je kaj malo verjetno, da bi bila stavba krstilnica, saj ni običajno, da bi krstilnice stale daleč stran od katedrale. Tudi katedrale običajno niso menjale svoje lokacije, poleg tega pa so bili pri izkopavanjih v južni in ob južni ladji stolnice odkriti ostanki večjih objektov, ki bi lahko pripadali predhodnici romanske katedrale med Brolom in Platheo communis, ki se v virih omenja že v 11. stoletju.⁴¹ Druga možnost, ki je bila predlagana v literaturi, da bi Koper imel dve krstilnici, eno za prebivalce Kopra in drugo za prebivalce koprskega distrikta, predvsem za Izolčane, je prav tako malo verjetna. Nič nenavadnega ni, da Izolčani niso imeli pravice krščevanja, nenavadno pa bi bilo, če jih ne bi krstili v krstilnici ob katedrali, če so jih že krstili v Kopru. S tem povezana interpretacija mestnih vrat in mestnega predela, ki se v virih striktno imenuje porta Isolana, kot porta degli Isolani, se tudi ne zdi prepričljiva. Gre

³⁹ Cf. supra, n. 10.

⁴⁰ Cf. supra; BONIN 2011, cit. n. 5, pp. 107–111.

⁴¹ Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, III, Ljubljana 1911, doc. 356; Alfred A. TRENTZ – Evgen LAZAR – Mitja GUŠTIN, Pregled arheoloških raziskav v mestnem jedru Kopra, *Urbana arheologija Kopra* (ed. Mitja Guštin), Koper 2011, p. 115; ZANIER 2015, cit. n. 33, p. 15; Renata NOVAK KLEMENČIČ, Nekaj novih izhodišč za rekonstrukcijo koprške romanske stolnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. LVII–LVIII, 2021–2022, p. 52.



8. Koper, Marijina rotunda, notranjščina po prenovi

namreč za najstarejšo porto v mestu na najvišjem delu otoka, pojem »isola« pa bi se lahko nanašal na otok ali pa na zaprt najstarejši mestni predel.

Neinvazivne arheološke raziskave, ki so pokazala dve pravokotni strukturi v osi cerkve,⁴² kažejo, da je treba podvomiti tudi v interpretacijo Deperisovih najdb. Alisi, ki se je izkopavanje verjetno še dobro spominjal, poroča o krstnem bazenu ali sarkofagu in o človeških kosteh. Poroča tudi, da so bile kosti odpeljane v Škocjan, bazen pa je bil ponovno zakopan in bi se moral torej še vedno nahajati v rotundi. Obe pravokotni strukturi, postavljeni druga za drugo v smeri vzhod-zahod, nika-
kor ne moreta biti krstni bazen, ker po obliki ne ustrezata krstilnim bazenom, ki so običajno centralni, in ker nista pravilne oblike, saj bi bil krstni bazen centralne forme, in ker noben od njiju ni postavljen v središče rotunde, kot je to običajno za krstilnice. Poleg tega strukturi nimata dna, kar bi pri krstilnem bazenu pričakovali, po merah pa bolj ustrezata grajenim grobnicam, ki bi lahko bile namenjene pokopu posameznikov ali pa skupnim družinskim ali celo bratovščinskim grobnicam. Po-

⁴² Gašper RUTAR – Matjaž MORI, Koper – rotunda sv. Elije, *Varstvo spomenikov – poročila*, LVII–LVIII, 2024, pp. 152–153.

dobne strukture so bile odkrite v cerkvi sv. Katarine v Piranu. Pripadajo sicer šele 16. stoletju, del kolesa na eni od plošč pa bi bilo mogoče povezati s sveto Katarino in z morebitno bratovščinsko grobnico.⁴³ Na žalost datacija kosti iz rotunde, ki so bile konec 19. stoletja v cerkvi in so bile odpeljane v Škocjan, ni več mogoča, morda pa bi se z arheološkimi izkopavanji lahko še našlo kakšne ostanke.

Od ukinitve cerkve v začetku 19. stoletja je tudi njen patrocinij in s tem njeno poimenovanje utonilo v pozabo. Če sledimo omembam v virih in literaturi, lahko ugotovimo, da se je poimenovanje po blaženem Eliju uveljavilo šele potem, ko je v rotundi delovalo katoliško društvo s tem imenom, torej to ime ni povezano s patrocinijem cerkve. Sarkofag z ostanki sv. Elija se je nahajal v kripti stolnice pod glavnim oltarjem, zato smemo domnevati, da je bil on glavni mestni zaščitnik pred uveljavitvijo sv. Nazarija.⁴⁴

Patrocinij in funkcija cerkve sta vsaj od prve omembe v virih leta 1399 povsem jasna. Gre za Marijino rotunda oziroma za cerkev Marijinega Vnebovzetja, za katero je od leta 1416 dalje skrbela bratovščina z enakim imenom. Za čas pred 1399 zaenkrat nimamo nobenih dokazov, da bi objekt služil kakšnemu drugemu namenu. Datacija ostaja še odprta in ne moremo povsem zanikati možnosti, da bi objekt lahko izviral še iz pozne antike ali zgodnjega srednjega veka, vsekakor pa več elementov govori v prid tezi, da je cerkev nastala v obdobju romanike, ko so bile cerkve okroglega tlorisa v severnem delu Apeninskega polotoka razmeroma pogoste (npr. stara katedrala v Bresci iz 10. stoletja, San Lorenzo v Mantovi iz 11-12. stoletja ali Madona del Monte v Bologni iz 12. stoletja). Več bi seveda lahko pokazale naravoslovne raziskave in arheološka izkopavanja.

Viri ilustracij: Matej Klemenčič (1, 6–8); ASV, Senato, Deliberazioni, Mar, b. 228, dis. 1 (2); AST, 78a 00 (3); ©ZVKDS, foto: Smiljan Simerl (4); Rutar – Mori 2021, p. 4 (5)

⁴³ Mitja GUŠTIN – Andrej PRELOŽNIK – Maša SAKARA SUČEVIĆ, Grobnice v nekdanji cerkvi sv. Katarine v Piranu, *Annales*, IXX/2, 2009, pp. 307–311.

⁴⁴ NOVAK KLEMENČIČ 2021–2022, cit. n. 41, pp. 55–57.

* Članek je nastal v okviru projekta *Urbana morfologija Kopra v poznem srednjem veku* (J6-50188) in v okviru programske skupine *Slovenska umetnost in umetnost srednje Evrope in Jadrana* (P6-0199), ki ju financira ARIS. Za pomoč pri pridobivanju dokumentacije in interpretaciji podatkov se zahvaljujem Mojci Marjani Kovač, Dušanu Mlacoviću, Davidu Kabalinu in Katarini Katji Predovnik.

La rotonda di Santa Maria a Capodistria: un'analisi tra tradizione e fonti storiche

RIASSUNTO

A seguito della recente ristrutturazione della rotonda di Santa Maria a Capodistria, permangono numerosi interrogativi. Nella bibliografia esistente, si osserva una notevole confusione riguardo alla datazione, alla denominazione e alla funzione dell'edificio. La datazione si estende dalla tarda antichità all'alto Medioevo, mentre la denominazione varia da rotonda di Santa Maria, chiesa dell'Assunzione della Vergine, a rotonda del beato o santo Elia. In merito alla funzione, si sostiene che si tratti del più antico battistero di Capodistria o di un battistero speciale destinato al battesimo degli abitanti di Isola. L'articolo affronta, pertanto, tutte le questioni sopra elencate sulla base delle più recenti ricerche condotte su Capodistria e la sua storia urbana, basate su fonti d'archivio.

La rotonda viene menzionata per la prima volta nel 1399, mentre nel 1416 è presente la confraternita di Santa Maria Rotonda, che possiede anche una casa nel quartiere o porta Bossedraga. Nella chiesa era custodito, almeno all'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento, il dipinto di Benedetto Carpaccio intitolato *L'incoronazione della Vergine*. Nel corso degli anni 1693-1694, sotto la direzione del gastaldo Bartolomeo Galina e del vescovo Paolo Naldini, si svolsero significativi interventi di ristrutturazione, come evidenziato dalle iscrizioni sul portale del nuovo ingresso e dalle registrazioni contabili della confraternita per l'anno 1693. All'inizio del XX secolo, la chiesa fu sconsacrata e trasformata in sede del Circolo Cattolico Beato Elio. In tale epoca, si manifestano le prime ipotesi che identificano l'edificio come il più antico battistero di Capodistria.

Le irregolarità riscontrate nella costruzione del perimetro cilindrico dell'edificio e la disposizione irregolare delle "lesene" indicano che la chiesa è stata soggetta a più interventi di ristrutturazione. Il muro, composto da blocchi regolari, potrebbe essere datato al periodo romanico, mentre i danni riscontrati risalgono al periodo barocco. In tale epoca, l'altare fu trasferito al lato occidentale, mentre nelle pareti sud e nord furono aperte due ampie finestre che rimpiazzarono le precedenti finestre medievali. A est, fu realizzato un nuovo ingresso. La chiesa potrebbe essere stata originariamente sormontata da una capriata in legno nel punto in cui termina la parete regolare e più spessa e in cui, prima del restauro più recente, si trovava la cupola, oppure in quel punto potrebbe essere stata già allora presente una cupola. Nel primo caso, la cupola sarebbe stata posizionata in epoca barocca, o in un periodo successivo, in sostituzione della capriata. Nel secondo caso, nel periodo barocco (o successivamente), la cupola, presumibilmente realizzata in mattoni, sarebbe stata sostituita da una struttura più leggera, al fine di ridurre la pressione sulle pareti esterne.

Recenti ricerche archeologiche non invasive hanno rivelato nella chiesa due strutture rettangolari che, per la loro forma, corrispondono a tombe. Anche Antonio Alisi, all'inizio del XX secolo, riportò il ritrovamento di ossa nella rotonda. Non è verosimile

che la città possedesse un battistero specifico per il battesimo degli abitanti di Isola. Il toponimo “Porta Isolana” non ha origine nel nome del paese “Isola”, ma piuttosto nell’isola stessa su cui è situata Capodistria. Infatti, il toponimo “isola” potrebbe riferirsi al quartiere più antico della città.

Nova spoznanja o stavbnem razvoju cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku

NIKA LEBEN

Zadnja prenova cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku med letoma 2016 in 2018, ki jo je vodila Župnija Bled, ter pregled bogatega arhiva v Briksnu¹ sta obogatila naše vedenje o stavbni zgodovini tega izjemnega kulturnega spomenika, čeprav številna vprašanja še vedno ostajajo neodgovorjena.

Romanika

Arheološke raziskave na Blejskem otoku med letoma 1962 in 1965, ki jih je vodil arheolog Vinko Šribar v okviru Centra za zgodnje srednjeveške in staroslovanske študije pri Narodnem muzeju v Ljubljani, so razkrile, da je bil otok poseljen vse od osmega oziroma sedmega stoletja pred našim štetjem.² Najpomembnejše odkritje teh raziskav je bila najdba obsežnega grobišča z več kot sto grobovi iz devetega in desetega stoletja našega štetja, ki sodi v krog ketlaške kulturne skupine, odkopani pa so bili tudi temelji dveh ali treh faz predhodnic sedanje Marijine cerkve.³ Zadnja naj bi bila triladijska z dvema apsidama.⁴ Natančneje je rekonstrukcija stavbnih tlorisov dveh predromanskih faz s polkrožno apsidno in mlajše romanske faze s podkvasto apsidno analizirana v prispevku Benjamina Štularja v zborniku o srednje-

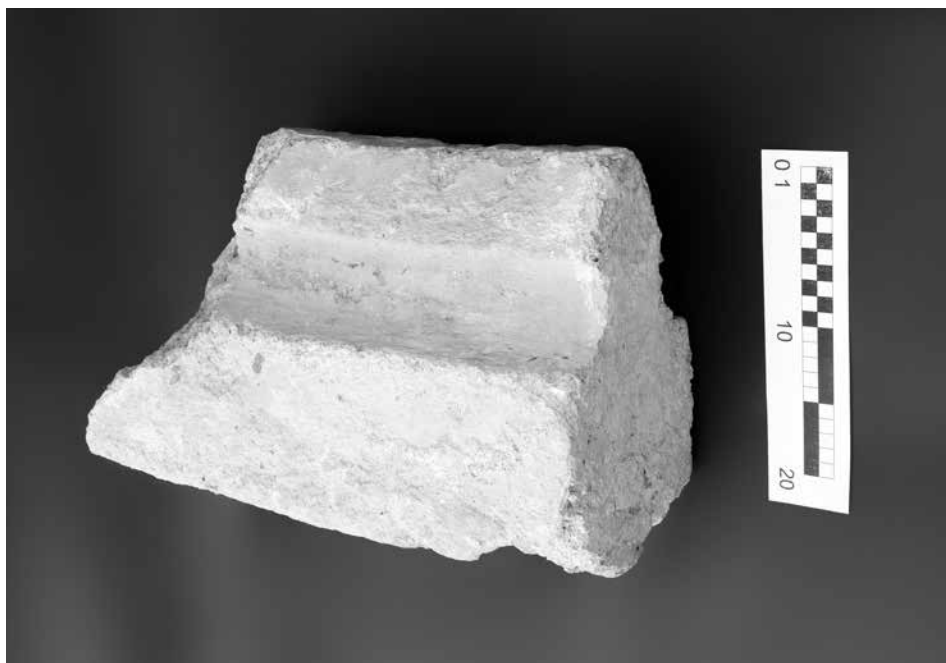
V času nastajanja pričujočega prispevka vsa poročila del v cerkvi Marijinega Vnebovzetja na Blejskem otoku še niso bila zbrana v arhivu odgovornega zavoda, zaradi moje vloge odgovorne konservatorke med potekom del pa mi je bil omogočen dostop do informacij o poteku del in njenih izvajalcih, ki jih v članku tudi navajam.

¹ Diözesanarchiv, Das Hofarchiv, H.A., Hofburg, *Brixen*.

² Vinko ŠRIBAR, *Blejski otok: oris zgodovine*, Bled 1971, pp. 10–11.

³ ŠRIBAR 1971, cit. n. 2, pp. 12, 16.

⁴ ŠRIBAR 1971, cit. n. 2, pp. 21–22.



1. Odlomek rebra, najdenega v prostoru pod prezbiterijem cerkve Marijinega vnebovzetja

veškem Blejskem otoku na osnovi arheoloških virov iz leta 2020,⁵ v katerem Štular dopušča možnost lesenih oziroma delno lesenih predhodnic sedanje cerkve, ladjo s podkvasto apsido uvršča v zadnjo romansko fazo, triladijske notranjosti z dvema apsidama pa ne omenja.⁶ Cerkev naj bi povečali briksenski škofje, ki so posest dobili v dar leta 1004 od cesarja Henrika II., z nadaljnjimi darovnicami do leta 1073 pa so postali tudi zemljiški gospodje z obsežno posestjo v Gornjesavski dolini. Škofji so iz svojih vrst imenovali na otoku prošta, ki je bil ponavadi najstarejši kanonik briksenske škofije.⁷ V pisanih virih se kapela (cerkev), sprva posvečena Marijinemu

⁵ Benjamin ŠTULAR, *Stavbna analiza, Srednjeveški Blejski otok v arheoloških virih* (ed. Benjamin Štular), Ljubljana 2020 (Opera Instituti Archeologici Sloveniae, 42), pp. 129–135.

⁶ S konservatorskega vidika se pri analizi Benjamin ŠTULARJA 2020, cit. n. 5, pp. 129–135, poraja dvom o možnosti lesene ladje z zidano apsido, kot tudi, da je podkvasta apsida mlajša od polkrožnih apsid.

⁷ Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Pražupniji Radovljica in Kranj*, Ljubljana 1988 (Acta Ecclesiastica Sloveniae, 10), pp. 224, 225: »cerkev so morali namreč briksenski škofje po podelitvi Bleda obnoviti in pri njej ustanoviti duhovniško službo, sicer si ne bi mogli kasneje lastiti njenih patronske in drugih pravic«.



2. Piramidasta konzola, najdena v prostoru pod prezbiterijem cerkve Marijinega vnebovzetja

rojstvu, omenja prvič leta 1185,⁸ ko je briksenski škof Henrik iz Berchtesgadna na prošnjo tamkajšnjega prošta cerkvi potrdil njene darove.⁹ V okviru omenjene listine naj bi se zgodila naslednja večja prezidava cerkve (škof je nagovarjal dobrotnike k prispevkom za prezidavo), ki je bila končana okoli leta 1245.¹⁰ Na osnovi Šribarjevega zapisa naj bi staro cerkev razširili proti jugu v triladijsko baziliko z dvema polkrožnima apsidama. Južna ladijska stena naj bi bila ohranjena v zidovih sedanje cerkvene arhitekture, vendar zanesljivih dokazov ali pisnih virov za to domnevo ni. Med dosedanjimi prenovami cerkvene fasade namreč ni bila dokumentirana za romaniko značilna plastovita zidava, res pa je, da sistematične sondažne raziskave zaradi varovanja recentnih ometov doslej niso bile opravljene. Morda bi bil še najbolj verodostojen dokaz poznoromanske faze okence med južno kapelo in slavo-ločno steno, ki bi ga po analogijah datirali v čas prehoda med romaniko in gotiko

⁸ HÖFLER 1988, cit. n. 7, p. 224.

⁹ Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem*, Ljubljana 2013, p. 211.

¹⁰ Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center, ZVKDS RC, Mapa 01, *Konservatorski načrt za obnovo cerkve Marijinega vnebovzetja na Bledu EŠD 25*, 2014. p. 16. Glej tudi ŠRIBAR 1971, cit. n. 2.

3. Gotski sklepnik v zapisih
župnika Frana Avsca ob
obisku blejske otoške
cerkve, 1921–1931.
Ljubljana, Nadškofijski arhiv

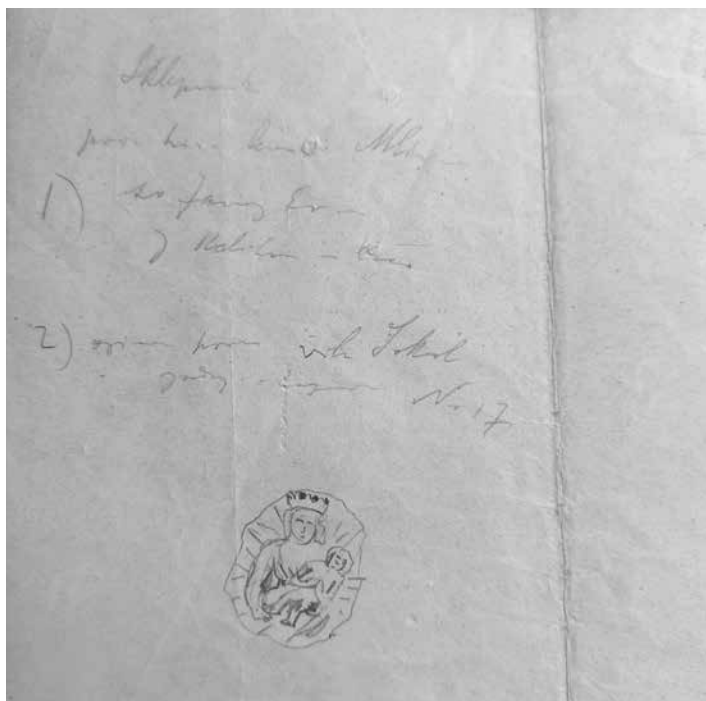


oziroma v drugo polovico 13. stoletja.¹¹ Glede na Šribarjevo domnevo o triladijski zasnovi z dvema apsidama smo preverili možnost tretje, južne apside v gotski južni zakristiji, saj romanska zasnova z dvema apsidama na Gorenjskem doslej še ni dokumentirana.¹² Oktobra 2016 je bilo zato opravljeno arheološko sondiranje v zakristiji na južni strani prezbiterja, kjer naj bi bila tretja apside, vendar so bile sonde glede materialnih ostankov cerkvenih predhodnic negativne, zato obseg zadnje romanske faze ostaja vprašljiv.¹³

¹¹ Nika LEBEN, *Cerkev sv. Nikolaja v Spodnjih Bitnjah, od antike do baroka, Kranjski zbornik 2000*, Kranj 2000, pp. 223–234: cerkev je datirana med 1275 in 1300; okenca v prezbiteriju so še romansko občutena, vendar ima srednje že zgodnjegotsko krogovičje tako kot prezentirano okno ob gotski zakristiji na otoku.

¹² Poleg enoladijskih zasnov z eno apsidno na Gorenjskem (kapela sv. Petra v Stražišču pri Kranju, Cerkev sv. Marka v Vrbi, predhodnica sv. Katarine v Srednji vasi pri Šenčurju (prezentirana v ladji sedanje cerkve)) ali s kvadratnim prezbiterijem (Sv. Neža na Golčaju, sv. Primož nad Kamnikom, Gabrška gora, sv. Marjeta na Šmarjetni Gori, sv. Anton v Špitaliču) so triladijske imele navadno tri apsidalne zaključke (Stara Loka, Mošnje, Stična).

¹³ Glej Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Kranj, ZVKDS OE Kranj, Draško Josipović, Poročilo o opravljeni arheološki raziskavi v mali zakristiji cerkve Marijinega vnebovzeta na Blejskem otoku, oktober 2016, št. spisa 35101 – 0742/2016-4, p. 28: Josipović zapiše: »na prostoru male zakristije, predvsem ob zahodnem temelju ni prisotnih arheoloških ostalin, ki bi lahko bile z načrtovanimi posegi poškodovane«. Odkritih pa je bilo nekaj skeletov.



4. Zapis župnika Frana Avsca o sklepnikih ob obisku blejske otoške cerkve, 1921–1931. Ljubljana, Nadškofijski arhiv

Gotika

Več vprašanj se pojavlja tudi ob proučevanju gotske faze. Presentacija več faz oken-skih odprtih na južni fasadi cerkvene ladje, odprtih ob povojni obnovi cerkve, del pre-zentiranih starejših ometov na severni ladijski fasadi ter fragmenti gotskih fresk, od-kritih pod baročno prižnico na severni ladijski steni¹⁴ ter na južni ladijski fasadi¹⁵ pod prizidano južno kapelo dokazujejo, da je ladja obstoječe cerkve v jedru gotska, verje-tno zgrajena v dveh fazah. Starejšo fazo dokazujeta letnica posvetitve novozgrajenega prezbiterija - kora in oltarja – leta 1465 5/12 po ljubljanskem škofu Žigi Lambergu,¹⁶ iz česar lahko sklepamo, da so nov gotski prezbiterij prizidali k starejši ladji.

Obliko novozgrajenega gotskega prezbiterija dokazujejo prezentirane sonde v severni zakristiji: zalom v tristrani zaključek ter portal z za Gorenjsko najbolj raz-

¹⁴ Fragment gotske freske z neidentificirano vsebino, odkrit ob sanaciji notranjosti 2021/23, je re-stavriran *in situ*. Izvedba Restavratorski center ZVKDS.

¹⁵ Fragmenti, odkriti ob obnovi fasade, so bili sneti in restavrirani v Restavratorskem centru ZVKDS. Kot tabelne slike so predstavljeni na razstavi v prvem nadstropju Proštije.

¹⁶ HÖFLER 2013, cit. n. 9, p. 213.



5. Gotski sklepnik moža s pokrivalom (Henrik II. z žezlom ?). Bled, Proštija

širjeno gotško arhitekturno poslikavo v oker tonu z belo-črno črtno delitvijo,¹⁷ ki je bila med zadnjo prenovno odkrita tudi na fasadi gotške južne zakristije.

Novi prezbiterij je bil nesporno obokan z rebrastim obokom, ki je slonel na služnikih s geometričnimi, piramidastimi konzolami. Oris sredinskega, do srede stene segajočega služnika s piramidasto konzolo, odstranjenega med barokizacijo, je ohranjen na severni steni prezbiterija. Med ostanki gotških fragmentov fresk, ki so jih shranili ob prenovi v šestdesetih letih 20. stoletja, pa sta tudi kos rebra in konzola, ki potrjujeta prisotnost rebrastega oboka (sl. 1, 2). Gre za najbolj razširjen tip gotških reber,¹⁸ ki se pojavlja od 14. pa vse do 16. stoletja s porezanimi

¹⁷ Rožnati belež, viden na sondah, je sekundaren.

¹⁸ ZVKDS RC, Popis arheoloških fragmentov iz cerkve Marijinega vnebovzetja, Ljubljana, januar 2021.

vogali in obojestranskim žlebom. Prezbitarij je bil bodisi križnorebrasto ali zvezdasto obokan, kar bi lahko sklepali po ohranjenih sklepnikih. Po Avščevem zapisu ob obisku otoške cerkve v letih od 1921 do 1931¹⁹ so se ohranili trije figuralni temenski sklepniki (sl. 3, 4). Prvi z upodobitvijo moža s pokrivalom (sl. 5), morda Henrika II. z žezlom (?) je vzidan v vzhodno fasado baročnega prezbitarija,²⁰ druga dva s podobo Janeza Evangelista s kelihom in kačo, ki so ga hranili na Mlinem, ter Marije z Jezusom, ki so ga hranili pri vili Sokol, Vidovdanska cesta št. 17²¹ na Bledu, pa sta najverjetneje izgubljena. Ohranjeni sklepnik so restavratorji med zadnjo prenovo izluščili iz stene in nadomestili s kopijo,²² original pa je predstavljen na razstavi v podstrešnem prostoru Proštije. Ker ima sklepnik osem nastavkov za rebra (dejansko je ohranjenih šest), gre lahko le za temenski sklepnik zvezdastega ali različice zvezdastega oboka. Koliko nastavkov za rebra sta imela izgubljena sklepnika, ni mogoče ugotoviti, zato ostaja obočna shema prezbitarija iz srede 15. stoletja nedorečena. Ohranjeni sklepnik bi lahko bil tudi del nekdanjega zvezdastega ladijskega oboka, za katerega pa ni nobenih oprijemljivih dokazov niti na ladijskih stenah na podstrešju, dokumentiranih leta 2007,²³ niti v tleh,²⁴ nenazadnje pa bi lahko sklepnik prinesli na otok ob barokizaciji cerkvene ladje sv. Martina pod gradom.²⁵

Cerkev so ponovno popravljali po letu 1475, ko je na prošnjo kasnejšega stolnega prošta in radovljiškega župnika Petra Knauerja cerkev dobila odpustke iz Rima za vzdrževanje in popravila,²⁶ ter po potresih let 1509 in 1511. Ali so ladjo takrat temeljito prezidali in morda na novo obokali, ni znano, nedvomno pa so bila popravila obsežna, saj jo je leta 1523 ponovno posvetil ljubljanski škof Krištof Ravbar.²⁷

¹⁹ Nadškofijski arhiv Ljubljana, NŠAL, Fran. Avsec, Župnija Bled, 1921, 1922, 1925, 1931.

²⁰ Original je bil med obnovo cerkvene fasade v letih 2016/17 zamenjan s kopijo.

²¹ Avšcev zapis je zelo slabo čitljiv, tako da podatki niso povsem verodostojni: Avsec je zrisal skici Marijinega sklepnika in Moža s pokrivalom, sklepnik Janeza Evangelista pa je omenjen v besedilu.

²² Izvedba Gnom d.o.o., Šentvid pri Stični 12B, 1296 Šentvid pri Stični.

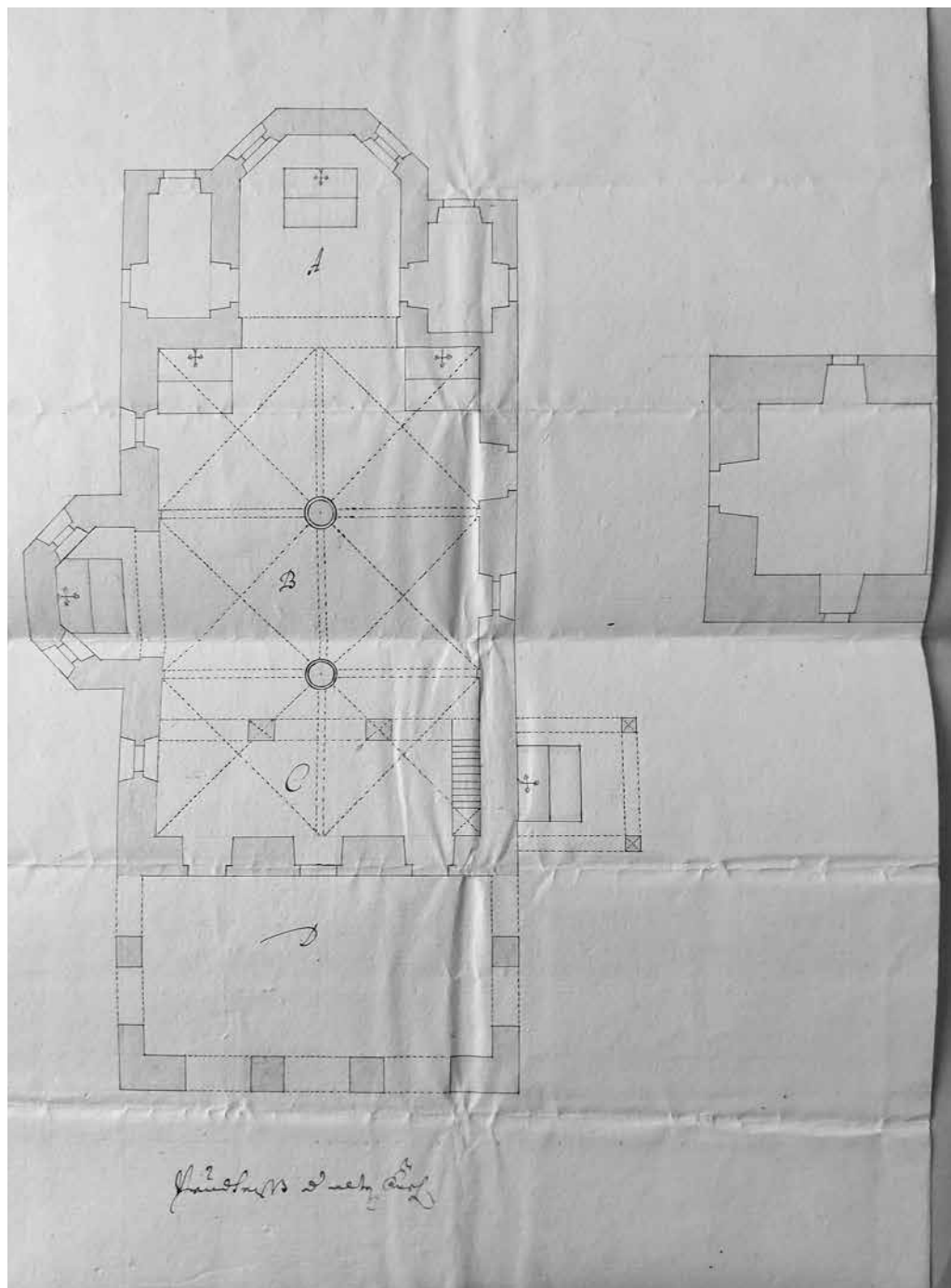
²³ Dokumentacija v osebni arhivu avtorice N. Leben.

²⁴ Arheološke raziskave na Blejskem otoku od 1962 do 1965 pod vodstvom Vinka Šribarja. Dokumentacijo hrani Narodni muzej Slovenije: Generalni načrt raziskanega območja (arhiv št. Rn 235 in Rn 236), glej tudi fotografijo ladijske notranjosti po arheološki raziskavi (negativ št. 19675).

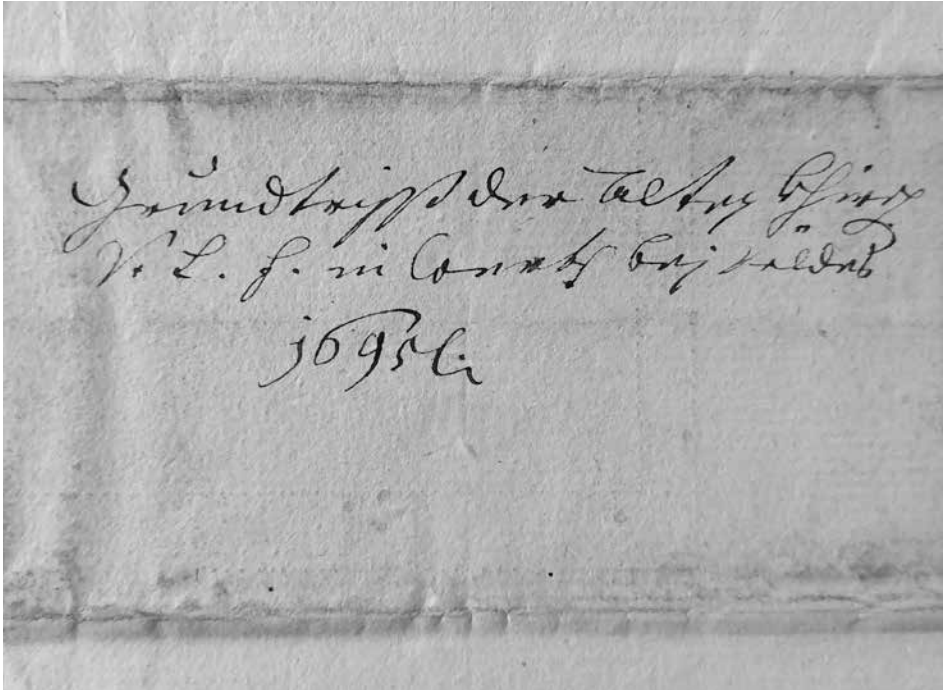
²⁵ Janez HÖFLER, O umetnostnih spomenikih srednjega veka v Blejskem kotu, *Kronika*, XXXII/2–3, 1984, p. 132.

²⁶ HÖFLER 1988, cit. n. 7, pp. 224–225.

²⁷ HÖFLER 1984, cit. n. 24, p. 132.



6. Floris cerkve pred barokizacijo: lice, 1695. Briksen, Diözesanarchiv



7. Tloris cerkve pred barokizacijo: hrbtna stran, 1695. Briksen, Diözesanarchiv

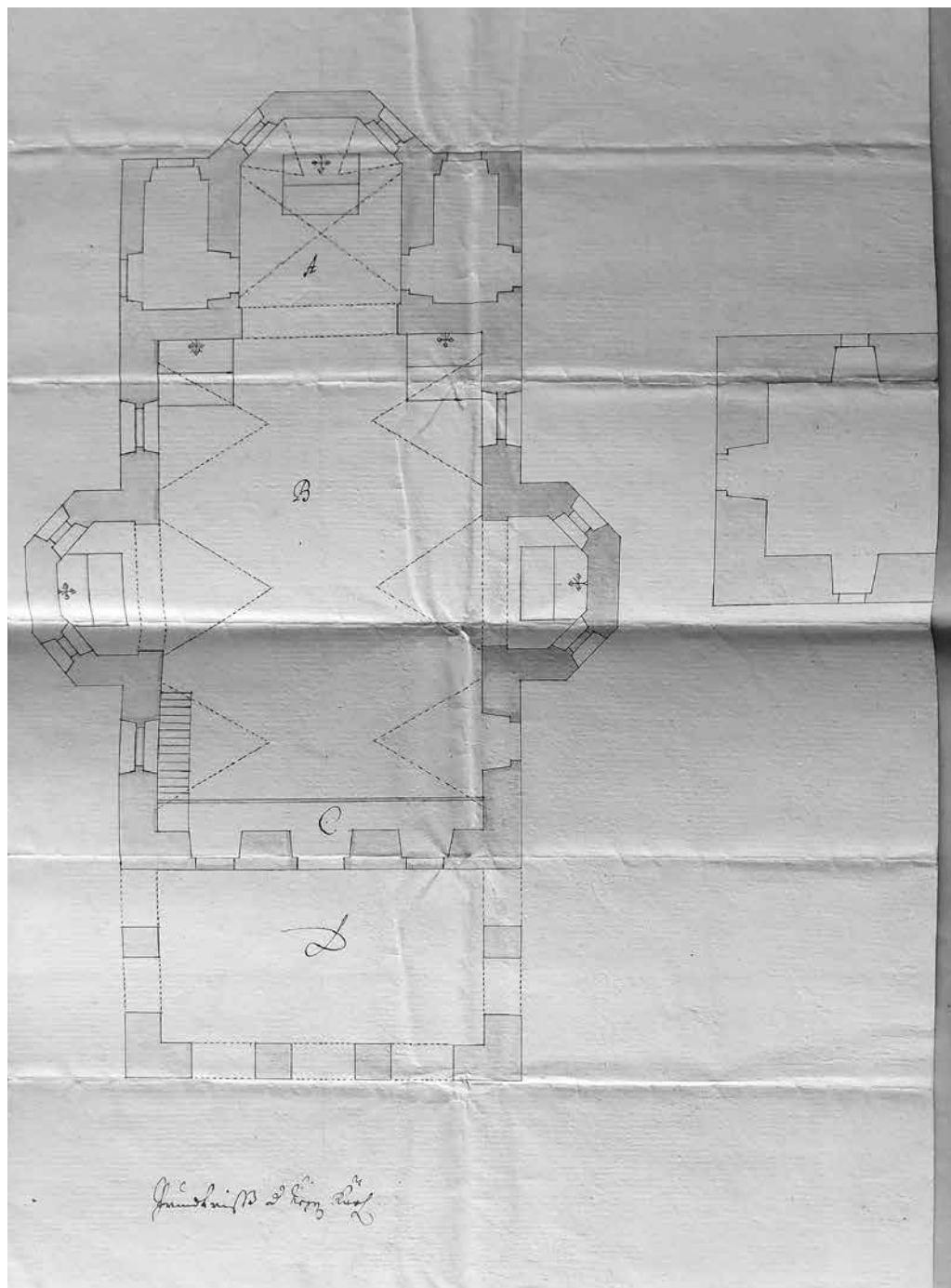
Edina vira za rekonstrukcijo zadnje gotske faze pred barokizacijo konec 17. stoletja sta Hrenov zapis v vizitacijah iz leta 1601²⁸ ali 1624,²⁹ ki je še videl obokan kor in obokano ladjo, menda predeljeno z dvema stebroma (zapisnik ob tej omembi je poškodovan) in načrt italijanskega stavbenika Francesca Ferrate³⁰ za barokizacijo cerkve iz leta 1695³¹ v briksenskem škofijskem arhivu. Načrt obsega dva kolorirana lista s tlorisom gotske (stare) in barokizirane (nove) cerkve. Oba lista imata na licu pod tlorisom zapis, da gre za staro oziroma novo cerkev, na hrbtni strani pa sta poleg navedbe cerkve oba lista datirana z letnico 1695 (sl. 6–9).

²⁸ HÖFLER 1984, cit. n. 24, p. 132.

²⁹ Metod BENEDIK – Angel KRALJ, Škofijske vizitacije Tomaža Hrena 1597–1629 in poročilo Apostolskemu sedežu o stnju škofije leta 1607, *Acta Ecclesiastica Sloveniae*, XX, 1988, p. 13. Po tem viru je Hren vizitiral leta 1601 župnije radovljiškega arhidiakonata; obiskal je vikariate Bela Peč, Kranjska Gora, Jesenice, Srednja vas v Bohinju, Radovljica in Kropa, medtem ko se Bled omenja kasneje, leta 1624.

³⁰ H.A., Hofakten, Hofraths Protocol HP, 1693–1695, HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681–682.

³¹ H.A., Hofakten, 22577.



8. Tloris cerkve z barokizacijo: lice, 1695. Briksen, Diözesanarchiv

Tloris stare cerkve jasno dokazuje (sl. 6, 7),³² da je bila zadnja faza v arhitekturnem razvoju pred barokizacijo dvoladijska dvoranska cerkev s tristrano sklenjenim prezbiterijem, ob katerem sta ob južno steno prezbiterija prislonjena manjša gotska³³ zakristija in večja zakristija ob severni steni, ki s svojo severno steno ni presejala severne ladijske stene, proti vzhodu pa se je zaključila ob zalomu prezbiterija.

Ob severni ladijski steni je že prizidana baročna kapela (na osnovi arhivskih virov iz leta 1687),³⁴ ob južni ladijski steni pa je berljiva lokacija zunanjega oltarja sv. Mihaela, ki ga je ščitil domnevno lesen nadstrešek s streho, podprto z dvema stebroma. Ob zahodni fasadi je odprta lopa z vogalnima slopoma, med katerima so štirje kvadratni stebri oziroma slopi (dva na daljši stranici in po eden na krajših stranicah). Iz lope se v ladjo odpirata dva vhoda, tretji pa je v južni ladijski steni.

Tloris gotske faze z dvema stebroma v osi, ki podpirata obok, členjen v tri traveje s po dvema križnima poljema, potrjuje Hrenovo domnevo o dvoladijski, dvoranski zasnovi cerkvene ladje. Členitev na traveje je izrisana s po dvema črtama z obarvanim vmesnim poljem, križni oboki pa so zarisani z enojno črto, tako da lahko sklepamo, da gre pri mrežastem oboku bodisi za kombinacijo masivnejših in finejših reber (primer sv. Ahaca v Malem Ločniku), dopušča pa se tudi možnost delitve v traveje z rebri. Znotraj travej so polja obokana s križnogrebenastim obokom. Ker v barokizirani ladji, ki je bila po Avščevi risbi prereza cerkvene ladje konec 17. stoletja za približno 1 m nadzidana,³⁵ ni nobenih sledov gotskega oboka, ostaja oblikovanje oboka nedorečeno. Manj verjetno je, da bi bila ladja obokana z zvezdastim obokom kot pri sv. Petru na Gori nad Begunjami ali pri Sv. Primožu nad Kamnikom (obe po letu 1500),³⁶ v katerega bi lahko brez dvoma vkomponirali ohranjeni sklepnik z osmimi nastavki reber, saj stavbenik pri načrtu obstoječega stanja verjetno ne bi zrisal poenostavljenega oboka, posebno še, ker so načrte potrjevali v Briksnu. Pojavljajo se tudi nekatere primerjave s cerkvijo sv. Pankracija

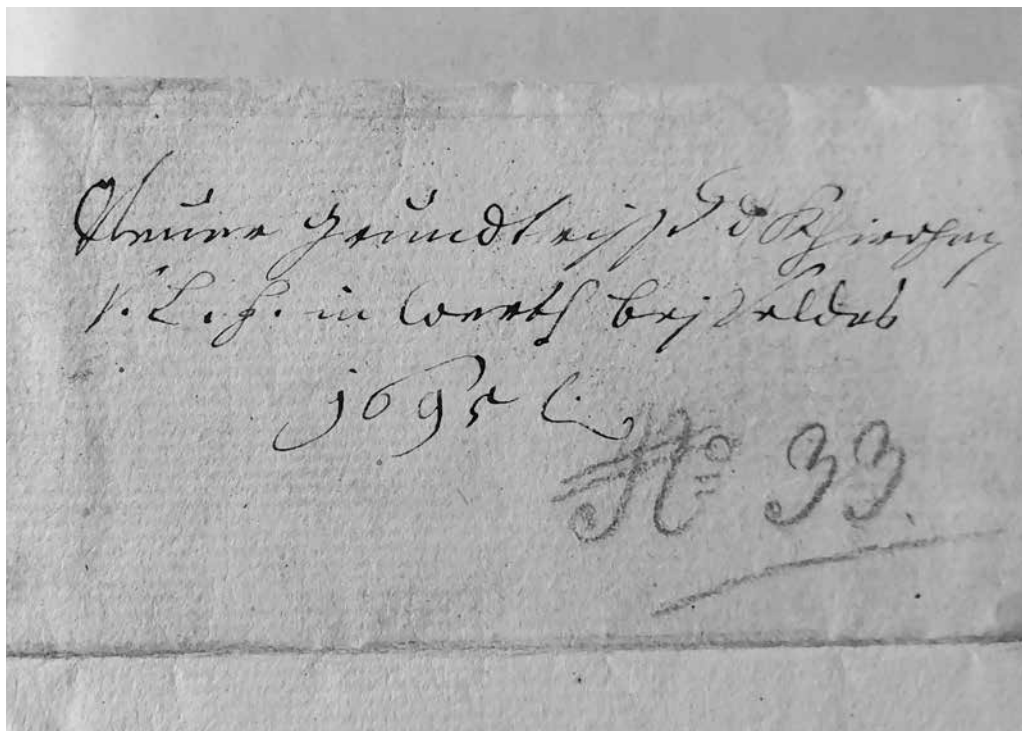
³² Janez HÖFLER 1984, cit. n. 24, p. 132, navaja, da jo je gotsko videl še Tomaž Hren ob vizitaciji 1601. Kor je bil obokan, ladja menda tudi (morda celo z dvema stebroma predeljena v dve ladji; žal je zapisnik tu poškodovan), notranjščina pa v celoti poslikana. V izvirniku se Hrenov zapis glasi: *Chorus et Navis Ecclesiae cum fornice duabus columnis intermedijs ...* (? od tu naprej odtrgano) *totum pulchre depicta* (navajam po HÖFLER 1984, cit. n. 24, p. 132). Kdaj je Hren vizitiral otoško cerkev ni povsem jasno, po Höflerju (Ibid.) leta 1601, po BENEDIKU cit. n. 28, p. 13 pa leta 1624.

³³ Gotsko poreklo zakristije dokazuje arhitekturna poslikava v oker tonu, odkrita in restavrirana 2017.

³⁴ H.A., Hofakten, 21259.

³⁵ NŠAL, Fran Avsec, Župnija Bled, 1921, 1922, 1925, 1931.

³⁶ Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1973, p. 275.



9. Tloris cerkve z barokizacijo: hrbtna stran, 1695. Briksen, Diözesanarchiv

nad Slovenj Gradcem,³⁷ zlasti z zgodnjo dvoransko zasnovo iz srede 13. stoletja, kar pa bi zahtevalo podrobnejše analize, še posebej zato, ker nimamo oprijemljivih podatkov o stebrih.

Ob zahodni ladijski steni je lociran pevski kor, ki ga podpirata dva slopa. Dostop nanj je omogočen po notranjih enoramnih lesenih stopnicah na južni strani. Ladjo so razsvetljevala štiri okna: dve v severni steni, eno v južni steni, okno pa je bilo tudi med obema vhodoma v lopi, na mestu glavnega vhoda v cerkveno ladjo.

Na tlorisu je označenih pet oltarjev: glavni Marijin v prezbiteriju, stranska oltarja sv. Magdalene in sv. Blaža ob slavoločni steni, oltar sv. Ane v severni kapeli in že prej omenjeni zunanji oltar sv. Mihaela. Oltar sv. Helene iz mavca na tlorisu ni označen.

³⁷ Marijan ZADNIKAR, Srednjeveška arhitektura na Gradu pri Slovenjem Gradcu v luči zgodovine in novih odkritij, *Preden odidem: dva ducata izbranih del iz štirih desetletij*, Ljubljana 1998, pp. 37–50.



10. Hofraths Protocol, 1693–1695. Briksen, Diözesanarchiv

Barok

Na drugem listu, ki je pod tlorisom označen kot nova cerkev (sl. 8, 9), je cerkveni tloris razdeljen na: a) prezbitarij, b) ladjo, c) pevski kor in d) vhodno lopo. Iz koloriranega načrta je razvidno, da je z oker barvo označeno obstoječe stanje, z rožnato pa vsi predvideni posegi: povečave, obokanje in prezidave odprtín. Namesto zunanjega nadstreška je na nekdanji lokaciji oltarja sv. Mihaela vrisan nov vhod v cerkev, vhod ob južni, gotski zakristiji je zazidan. Oltar je postavljen v novo južno kapelo, oblikovano enako kot severna kapela. Z novo kapelo in podaljšanjem male južne zakristije proti vzhodu je tlorisna zasnova celote vsaj v načrtu postala povsem simetrična oziroma uravnotežena, čeprav južne zakristije kasneje kljub načrtu niso podaljšali³⁸. Spremembe so tudi v lopi oziroma v zahodni ladijski steni,

³⁸ Ob obnovi fasade leta 2017 so bili na vogalih odkriti naslikani gotski šivani vogali, ki so prezentirani in restavrirani; prezidave niso bile dokumentirane.

kjer sta vhoda spremenjena v okni, okno v osi pa je razširjeno v nov vhod v cerkev. V samem oblikovanju lope ni vidnih sprememb, saj so bile te narejene že prej; po zapisu v notranjosti je bil Waidmannov oratorij zgrajen leta 1667. Leta 1685 pa je škofov vizitator, kanonik dr. Konstantin Caldonazzi, ukazal povišati tla v veži in vgraditi okna,³⁹ da bi ljudje lahko videli v cerkev. V ladji sta odstranjena oba stebra, gotski obok pa je po nadzidavi⁴⁰ zamenjal baročni obok, členjen s po tremi sosvodnicami na vsaki strani. Prezidave so označene tudi na vseh šestih petah novega oboka v ladji. Pevski kor je v načrtu zmanjšan, nanj pa vodijo enoramne stopnice vzdolž severne ladijske stene.

Soglasje k načrtu za barokizacijo cerkve je ohranjeno v zbirki listin v Protokolu, na straneh 681 in 682 (sl. 10–12). V njem je zapisano, naj se nujno potrebna gradnja, kot je poudaril grajski glavar Bleda von Gallenfels, pospeši. Njegova knežja visokost glede načrta gradbenega mojstra Francesca Ferrate⁴¹ za tako dragoceno razširitev in popravilo sicer ni brez pomislekov, vendar milostno dovoljuje, da se projekt lahko nadaljuje. Obenem njegova knežja visokost ne dvomi, da bo glavar vestno skrbel, da bo material na voljo ob pravem času, da bo delo potekalo brez prekinitev in da ne bo prišlo do nepotrebnih stroškov; vse pa bo plačano v skladu z dano obljubo s 1200 fl.⁴² Z vsebino tega ukaza oz. dekreta sta bila seznanjena tako glavar kot tudi kaplan »te cerkvene kapele«.

Z gradnjo so začeli leta 1695, predvidena ocena stroškov pa je bila okoli 1200 fl.⁴³ Po kratkem času je moral oskrbnik gradnjo ustaviti, ker podložniki zaradi pomanjkanja hrane niso več hoteli opravljati dela (tlake), poleg tega so postale plače

³⁹ Baročni okni v lopi sta na tlorisu pred prenovo gotske cerkve iz leta 1695 (H.A., Hofakten, 22577) že vrisani. Prav tako severna kapela.

⁴⁰ Nadzidavo definira poleg Avščevega zapisa v izmerah cerkve iz leta 1931 tudi višina gotske freske na južnem ladijskem pročelju.

⁴¹ Stavbenik italijanskega rodu Francesco Ferrata je bil rojen leta 1659 v Milanu. Po selitvi v Ljubljano je v zadnjem desetletju 17. stoletja kot deželni stavbni mojster vodil številne pomembne gradnje, mdr. prezidavo notranjščine jugozahodnega trakta cistercijanskega samostana v Stični, v katerem so uredili osem ali devet sob in dvorano, od leta 1701 je vodil gradnjo ljubljanske stolnice po osnovnem idejnem načrtu Andrea Pozza, vendar je po sporu z zidarskim mojstrom Mihaelom Zamerlom delo na stolnici opustil. Domnevno naj bi se pri njem izučil Gregor Maček st. V letih 1701–1703 je začel prenavljati v potresih poškodovano jezuitsko cerkev sv. Jakoba, v kateri so po nadzidavi obodnih zidov obokali ladjo ter prezbiterij. Sočasno s sv. Jakobom je gradil današnji дворец Tivoli, sodeloval pa naj bi tudi pri gradnji župnijske cerkve sv. Treh kraljev nad Rovtami pri Logatcu iz leta 1698. Umrl je 18. junija 1704 v Ljubljani. Igor SAPAČ, Biografije arhitektov 18. stoletja na Slovenskem, *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem. Obdobje zrelega baroka*, (Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, 10. maj–20. avgust 2007), Ljubljana 2007, p. 236.

⁴² H.A., Hofakten: Hofraths Protocol 1693–1695, HRP 57 (1695 IX 3). Za potrebe nastanka članka je vir transkribiral mag. France Baraga, iz nemščine pa ga je prevedla Urša Vidic.

⁴³ H.A., Hofakten, HP, 1693–1695: HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681–682.

[illegible]

In B. H.
 Henry President
 Henry Barry
 W. B.
 Henry Campbell
 Henry Walcott
 Henry Vazirani

dnevnih delavcev predrage.⁴⁴ Dela so se nadaljevala v letih 1697 in 1698⁴⁵ ob velikem povečanju stroškov, saj je bilo za nove oltarje ter razširitev cerkve porabljenih več kot 4000 fl.⁴⁶ Obnova cerkvene notranjosti je bila zaključena z novimi ometi leta 1704. Stroški zanje so bili 202 fl. 36 kr.⁴⁷

Severna zakristija je bila v današnjem obsegu povečana leta 1707 po pritožbi kaplana Luke Polenca, poslani v Briksen, da je stara zakristija zelo preprosta in majhna.⁴⁸ Načrti za povečanje niso ohranjeni.

V cerkvenih računih iz leta 1712 se med izdatki za cerkev ponovno pojavljajo gradbena dela v vrednosti 381 fl. 53 kr.⁴⁹ Na kaj se dela nanašajo, iz računov ni razvidno. Stroški za gradbeni material v višini 381 fl. se omenjajo tudi v naslednjem letu 1713.⁵⁰

Sedanje polžaste stopnice na pevski kor so iz leta 1785. Namesto nerodno postavljenih stopnic v cerkvi, vidnih na načrtu barokizacije, so nove stopnice vgradili na obeh straneh kora, ob vhodu v cerkev. Zidarska dela so veljala 129 fl. 47 kr., tesarska dela pa 43 fl. 19 kr.⁵¹

Cerkvena oprema

V zvezi s cerkveno opremo so v arhivskih virih⁵² omenjeni oltar sv. Mihaela, ki je stal zunaj cerkve v tristransko odprti lopi,⁵³ kjer je ostal tudi po prenovi lope.⁵⁴ Po postavitvi južne kapele po letu 1695 so ga postavili v kapelo. Oltar sv. Ane, ki je bil postavljen ob stebru sredi cerkve, so najprej prestavili ob zid, potem pa v kapelo,

⁴⁴ H.A., Hofakten HP LVIII (1696 VII 24).

⁴⁵ H.A., Hofakten, HP LIX (1698 VIII 27).

⁴⁶ H.A., Hofakten, HP LIX (1698 VI 7), HA 23667.

⁴⁷ Elisabeth GOLLER, *Die Herrschaft Veldes 1641 bis 1803*, Innsbruck 1984 (doktorska disertacija, Universität zu Innsbruck, tipkopis), p. 331. Glej tudi H.A., Hofakten 23667, H.A., Hofakten, HP 63 (1704 VI 28).

⁴⁸ H.A., Hofakten 21129 (1707); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁴⁹ H.A., Hofakten 23703 (1713 II 3); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁵⁰ H.A., Hofakten 23703 (1713 II 3); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 332.

⁵¹ GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 326, n. 9.

⁵² GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

⁵³ Na lokaciji sedanjega vhoda v cerkev z južne strani.

⁵⁴ GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

[illegible]

ki so jo pozidali pred koncem avgusta leta 1687 nasproti Mihaelovega oltarja.⁵⁵ Na koru je stal oltar sv. Helene, ki so ga zaradi novih orgel potisnili ob steno. Ta oltar je bil prej v cerkveni lopi, a so ga tam podrli, ker je bil samo iz mavca in v cerkveni lopi že dolgo niso več maševali.⁵⁶ Škofov vizitator je predlagal, da bi kip in svetničino podobo postavili na drugi oltar ali pa posebej zanj postavili nov oltar, kar pa ni bilo uresničeno. Morda je s tega oltarja kipec angela, najden med fragmenti freskoometov in kosov reber,⁵⁷ vendar je kipec kamnit in ne iz mavca. Istočasno so v cerkveni stolp prestavili tudi veliki zvon, ki je visel pod streho sredi cerkve.⁵⁸ Oba baročna oltarja sv. Blaža in sv. Magdalene sta ostala na starem mestu, tako kot bogato pozlačeni glavni oltar iz leta 1666 z Marijo z Jezusom, skupaj s cesarjem Henrikom II. in ženo Kunigundo.⁵⁹ Leta 1762 so pozlatili omenjene oltarje v skupni vrednosti 470 fl.⁶⁰

Po zapiskih župnika F. Avsca iz leta 1931 so bili vsi trije kamniti oltarji novi leta 1700, glavni oltar in oltar v. Ane pa sta bila iz stare cerkve postavljena v novo, ker sta bila pač »še dobra«. Za glavni oltar je Avsec zapisal, da naj bi bil po Lavtižarju iz leta 1666, vendar pa meni, da je s svojimi merami vsaj sto let mlajši. Zapisal je: »bogato okrašen izhaja iz tradicije oltarnih nastavkov 17. stoletja, ki predstavljajo vrh naše rezbarske umetnosti v tem času, kiparska govorica neznane delavnice pa je blizu vzdušju sosednjih severnih pokrajin, na primer delavnicam na avstrijskem Štajerskem«. ⁶¹ Oltar postavlja v leta pred 1750 tudi Sergej Vrišer, v bližino nastanjanja Facijevih rezbarij. ⁶² Natančnejšo letnico postavitve glavnega oltarja 1747 navaja cerkveni inventar iz leta 1815. ⁶³

Ostali trije kamniti oltarji so po naročilu Janeza Danijela barona Gallenfelsa nastali v delavnici ljubljanskega kamnoseka Mihaela Kuša leta 1699, ⁶⁴ po njegovi

⁵⁵ H.A., Hofakten 21295 (1687 VIII 21); GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

⁵⁶ H.A., Hofakten 21120 (1642 IX 11); GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

⁵⁷ ZVKDS RC, Popis arheoloških fragmentov iz cerkve Marijinega vnebovzvetja, Ljubljana, januar 2021; kip je opredeljen kot kamnit.

⁵⁸ GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

⁵⁹ GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 329.

⁶⁰ H.A., Hofakten 23479 (1762 XII 21).

⁶¹ NŠAL, Fran Avsec, *Župnija Bled*, terenski zapiski (glej zapisa o oltarjih in orglah).

⁶² Sergij VRIŠER, *Baročno kiparstvo*, Ljubljana 1967 (Ars Sloveniae), p. XVI.

⁶³ Franc GORNIK, *Zgodovina Blejske župnije*, Celje 1990, p. 156.

⁶⁴ Blaž RESMAN, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995, pp. 20–22, 25.

smrti 18. oktobra 1699 pa naj bi kot izvrševalec Kuševe oporoke projekt zaključil Kušev dobri prijatelj in sosed, stavbenik Francesco Ferrata, ob sodelovanju kamnoseka Luke Misleja. Sočasne so beneško občutene oltarne slike z upodobitvijo oltarnih patronov sv. Marije Magdalene na severnem slavoločnem oltarju, sv. Blaža na južnem slavoločnem oltarju ter sv. Mihaela v južni kapeli.⁶⁵ Zanimiva je Avščeva opomba ob opisu slik, da je oltarna slika sv. Mihaela v primerjavi s slikama sv. Magdalene in sv. Blaža zgoraj »prištukana«, ker so pozabili obvestiti slikarja, da bo okvir oltarja sv. Mihaela višji in ožji.⁶⁶ V severni stranski kapeli stoji oltar sv. Ane, delo kranjskega kiparja Valentina Vrbnika s sliko, ki izhaja iz Layerjeve delavnice v Kranju. Vrbnik je obenem avtor obeh parov angelov na volutah v atiki oltarjev sv. Blaža in Marije Magdalene ter dveh dodanih angelcev v tronu glavnega oltarja.⁶⁷

Med prenovno cerkvene notranjosti je bila vsa cerkvena oprema restavrirana.⁶⁸ Z izjemo zakristijske omare⁶⁹ so dela opravili restavratorji Restavratorskega centra ZVKDS, ki so med drugim vrnili prvotni videz tudi lesenemu gotskemu kipu sedeče Marije z Jezusom iz okoli leta 1465.⁷⁰ Kip je po novem na ogled na razstavi v Proštiji.

Poslikave

Sodeč po ohranjenih fragmentih freskoometov, odkritih v prezbitერიju v prostoru pod tlakom,⁷¹ je bila cerkev poslikana verjetno že pred 15. stoletjem. Natančnejša analiza fragmentov bo pokazala, ali gre za zgodnjegotsko poslikavo ali za ostanke fresk iz okoli 1470, ki so bile uničene ob gradnji severne in južne kapele v 17. stoletju. Freske so, kot je zapisal že Tomaž Hren, namreč pokrivala ne le

⁶⁵ KATRA MEKE, *Beneško baročno slikarstvo na Kranjskem in Štajerskem : naročniki in zbiralci*, Ljubljana 2017 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 270–273.

⁶⁶ NŠAL, Fran Avsec, *Župnija Bled*, 1921, 1922.

⁶⁷ Blaž RESMAN, *Kiparstvo poznega baroka na Gorenjskem*, Ljubljana 2006, pp. 181–182.

⁶⁸ Poročila o restavriranju oltarjev, prižnice, fresk in kamnitih elementov, ki jih je izdelal RC ZVKDS ter lestencev, ki jih je restavriral zlatar in pasar Anton Marolt, hrani ZVKDS OE Kranj v Dosjeju spomenika, Bled – EŠD 24, št. spisa 35101-0048/2014.

⁶⁹ Omaro, stavbno pohištvo in klopi je restavriral Anton Bohinc, u.d.i. lesarstva.

⁷⁰ Kip je pred leti do nerazpoznavnosti preslikal neznani »mojster«. ZVKDS OE Kranj, Dosje Bled – EŠD 24, št. spisa 35101-0048/2014.

⁷¹ Med povojno obnovo cerkve je bil v ladji položen nov kamniti tlak po načrtu arhitekta Antona Bitenca. Polona BITENC – Timotej KNIFIC, *Srednjeveško grobišče na Blejskem otoku, Srednjeveški Blejski otok v arheoloških virih* (ed. Benjamin Štular), Ljubljana 2020, p. 17.

13. Fragment gotske freske z
južne ladijske stene.
Bled, Proštija

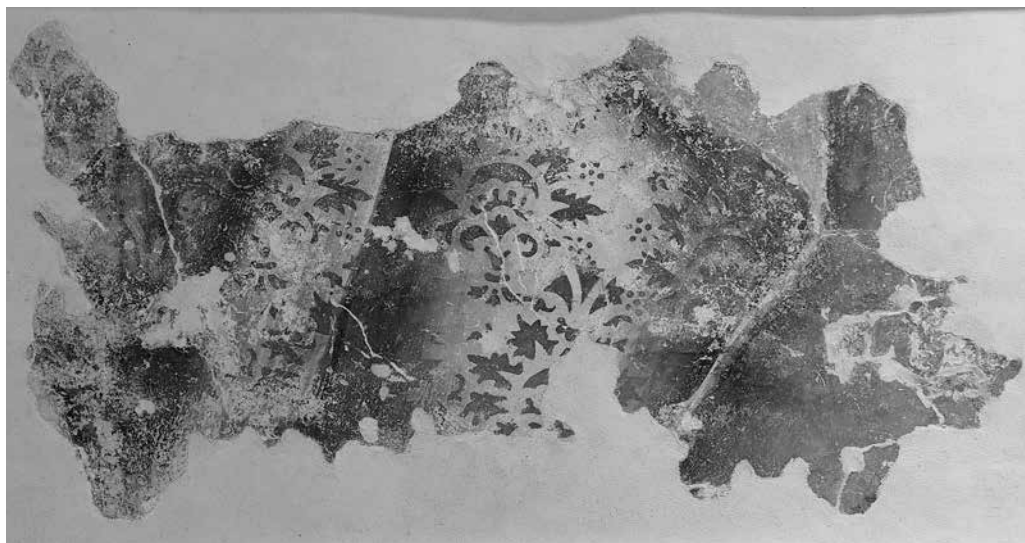


notranjost prezbiterja, temveč tudi severno ladijsko steno,⁷² kar dokazuje fragment, odkrit in prezentiran *in situ* pod baročno prižnico. Glavnino gotskih fresk je uničila severna kapela, prizidana leta 1687,⁷³ veliko gotsko fresko na južni ladijski fasadi, odkrito ob obnovi fasade pa južna kapela, prizidana po letu 1695.⁷⁴ Tri večje fragmente, skrite pod prislonjeno zahodno steno kapele, so restavratorji uspeli sneti in so kot tabelne slike prezentirani na razstavi v Proštiji (sl. 13, 14). Žal je na le enem fragmentu ohranjen del svetniške figure, kar je premalo, da bi zanesljivo razbrali vsebino. Glede na velikost freske, ki je segala skoraj do napušča sedanje kapele, je bil na freski upodobljen sv. Krištof, morda z asistenčnimi figurami, lahko pa je bila freska povezana z bližnjim oltarjem sv. Mihaela ali z zavetnico svetišča.

⁷² Fragment gotskega fresko ometa s poslikavo je bil odkrit in prezentiran pod baročno prižnico med obnovo cerkvene notranjosti leta 2017.

⁷³ H.A., Hofakten 21295.

⁷⁴ Fragmente freske ohranjene pod zahodnim zidom južne kapele so restavratorji Restavratorskega centra ZVKDS sneli in jih pritrdili na stabilno podlago. Prezentirane so na razstavi v bližnji Proštiji, ki je bila odprta v septembru leta 2022.



14. Fragment gotske freske z južne ladijske stene. Bled, Proštija

Freske v prezbitteriju iz okoli 1470 so delo slikarja iz kroga ali delavnice Maškega mojstra, izšolanega v delavnici Mojstra Bolfganga.⁷⁵ Anonimni slikar je za poslikavo uporabil tedanje grafične predloge Mojstra E.S. in nizozemske štiridesetlistne *Biblie pauperum* in upodobil Marijin cikel, od katerega so fragmentarno ohranjeni prizori na severni strani *Oznanjenje materi Ani na njenem domu*, *Srečanje Joahima in Ane pri Zlatih vratih*, pod njima je upodobljena Marija kot tempeljska devica, na nekdanji desni poli severne stene pa se skozi vso višino pne evharistični Kristus pod gotsko arhitekturo, ki ga spremljata angela z orodji trpljenja. Ohranjeni del druge polovice cikla na južni steni se začneja z *Marijinim obiskovanjem* in nadaljuje s *Kristusovim rojstvom* v obliki *Marijinega čaščenja deteta* in z *Obrezovanjem*. Tik nad *Kristusovim rojstvom* se še vidi odlomek *Marijinega oznanjenja*, ohranil se je tudi del *Predstavitve v templju* in del prizora s starcem v postelji. Sodeč po pokrivalu gre za *Jožefov sen pred begom družine v Egipt*, ki delno prekriva ohranjeno starejšo plast ometov s posvetilnim križem iz časa posvetitve prezbitterija leta 1467. Razen manjših fragmentov, odkritih na robovih fresko ometov ob odstranjevanju neustreznih plomb, so bili posegi zelo zadržani, usmerjeni predvsem v odstranjevanje neprimernih plomb ter čiščenje in utrjevanje fresko ometov z minimalnimi retušami.

⁷⁵ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji*, Gorenjska I, Ljubljana 1996, pp. 68–71.

Zvonik

Samostojno stoječi zvonik je v spodnjem delu še gotski. Osrednji del je bil pozidan po potresu leta 1511, ko je bil stolp močno poškodovan in le za silo popravljen z leseno zgradbo. Temeljito so ga prenovili šele po več prošnjah leta 1680. Pri gradnji so sodelovali kamnar Jakob Požlep, zidarska mojstra Janez Soklič in Matija Svetina, pesek pa je priskrbel Jurij Zupančič. Leta 1688 je zvonik prizadela nova nesreča. Zaradi strele je pogorela streha, ki jo je leta 1690 popravil tesar Jernej Kumerdej; popravilo je stalo 139 fl. 53 kr.⁷⁶

Leta 1691 je prišlo v Briksen poročilo, da se stolp spet maje,⁷⁷ popravljali pa so ga tudi leta 1723, ko je bilo za obnovo porabljenih 1201 fl.⁷⁸ ter leta 1760, ko je med računi ponovno navedena obnova.⁷⁹

Leta 1765 je bila streha na novo prekrita, današnjo podobo pa je dobila po požaru leta 1782.⁸⁰

Zvonik je poslikan z renesančnimi šivanimi vogali, ohranjena je tudi slikovita ura na južnem pročelju iz 17. stoletja. Večji zvon je bil odlit leta 1737 v zvonarski delavnici Antona Samasse v Ljubljani, manjša sta iz delavnice Gašparja Franchija.⁸¹

Proštija, Mežnarija in Puščavica

Otok so obiskovali številni romarji, ki so navadno prespali v prostorih Proštije tik ob cerkvi, velike nadstropne zgradbe pravokotnega tlorisa s štirikapno streho. Manjša okenca v pritličju iz peraškega zelenega tufa, z robovi posnetimi na »ajdovo zrno«, ki se razlikujejo od bogatejših v nadstropju, dokazujejo, da je bila sprva stavba pritlična. Obnovili in razširili so jo najprej sredi 17. stoletja, ker je bila popolnoma zapuščena.⁸² Po predračunu bi morali stroški znašati 400 fl. Potem, ko

⁷⁶ H.A., Hofakten 21295 (1688 XII 28); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁷⁷ H.A., Hofakten 21295 (1691 XI 23);); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁷⁸ H.A., Hofakten 23668.

⁷⁹ H.A., Hofakten, HP CV (1760 XII 20);); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 333.

⁸⁰ H.A., Hofakten, HP CX (1765 VIII 27);); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁸¹ Oblikovno in barvno vogalniki niso povsem enotni, žal dokumentacija izvirnih vogalnikov pred restavratorskimi posegi po drugi svetovni vojni ni ohranjena.

⁸² H.A., Hofakten 21120 (1642 IX 11).

je škofovstvo od tega zaračunalo 200 fl. proštu Simonu Trinzi,⁸³ ker ta v svojem mandatu ni storil ničesar, da bi preprečil postopno propadanje hiše, so se leta 1653 začela gradbena dela.⁸⁴ Stavba je kasneje zahtevala različna popravila, predvsem je bilo treba večkrat prekriti streho.⁸⁵ Med leti 1683 in 1753–1758 je bila proštija v zakupu grajskega oskrbnika in zakupnika grajskega imetja.⁸⁶ Leta 1787 so ji dodali vrhnje nadstropje, tako da so poleg romarjev v njej lahko bivali tudi kaplan – cerkveni oskrbnik in prošt, kadar je obiskal Bled. V pisanih virih, na primer v inventarju iz leta 1669, poimenujejo stavbo gostišče in mežnarija, iz česar lahko sklepamo, da je v njej sprva bival tudi cerkovnik. Okrog leta 1790 je stavba deloma pogorela.⁸⁷ Obnovili so jo leta 1793 s proštijskimi sredstvi. Med zadnjo prenovo, zaključeno leta 2022, sta bila zgornje nadstropje in podstrešna etaža urejena za novo muzejsko zbirko.

Baročna stavba Mežnarije pod Proštijo je bila zgrajena v prvi polovici 18. stoletja. Stavbe na Valvasorjevi upodobitvi otoka v Slavi vojvodine Kranjske iz leta 1689 še ni, na najstarejši karti Bleda iz leta 1749 pa sta na otoku zarisani poleg cerkve in zvonika dve stavbi, vendar je imenovana kot kaplanija le zgornja (proštija).⁸⁸ Pribrežno stavbo odlikujejo kakovostni kamnoseški okenski okviri in portal iz perachiškega tufa ter na pole poslikano pročelje. Od leta 1707, ko sta bila po zapovedi briksenskega škofa imenovana dva kaplana, so enega naselili v mežnariji, drugi pa se je takrat verjetno preselil na jezersko obalo, kjer je domnevno na lokaciji današnje Vile Bled stala upravna stavba proštije, v kateri je vrsto let domovala blejska šola. Del Mežnarije je po zadnji prenovi namenjen protokolarnim dogodkom, vmesni sodobni trakt, ki povezuje obe stavbi po načrtu arhitekta Toneta Bitenca, pa gostinsko-turističnim namenom.⁸⁹

Na otoku za cerkvijo stoji tudi manjša pribrežna stavba, imenovana Puščavica. Sprva lesena stavba, postavljena pred letom 1636 za duhovnika-puščavnika Miha-

⁸³ Trinza je ta denar v dolgotrajnem procesu zahteval nazaj. GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁸⁴ H.A., Hofakten 22636 (1642 XI 27), (1645 XI 20).

⁸⁵ H.A., Hofakten, HP CXXXVIII (1793 V 27), računi od 1641 do 1803; H.A., Hofakten, HP XXXI (1654 III 14).

⁸⁶ GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁸⁷ Josef Georg Pasler je obvestil škofijo, da bo potrebno obnoviti stanovanje v proštiji, potem, ko ga je uničil požar. H.A., Hofakten, HP CXXXV (1790 IX 18); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330).

⁸⁸ Karto hrani Arhiv Republike Slovenije, SI AS 1068, karta 5/15, v digitalni obliki tudi ZVKDS OE Kranj.

⁸⁹ Arhitekt Tone Bitenc (1920–1977), zadnji Plečnikov asistent, je vodil prenovo otoka v letih 1971–1977. Glej Peter PETRU, Blejski otok urejen, *Varstvo spomenikov*, XVII–XIX/1, 1974, pp. 79–84.

ela Waidmanna, brata tedanjega oskrbnika in poznejšega glavarja na gradu Krištofa Karla Waidmanna, je služila tudi kasneje za druge duhovnike-puščavnike, ki so se naselili na otoku, da bi uživali spokojni mir. Kdaj je bila stavba pozidana, viri ne povedo. Najstarejši pisani vir je iz leta 1751, ko je bilo kaplanu Thomasu Wallachu iz cerkvene blagajne izplačano 190 fl. 33 kr. za gradnjo puščavice,⁹⁰ leta 1785 pa je bilo odobrenih 1095 fl. 59 kr. za stroške gradnje in popravila kaplanovega stanovanja.⁹¹ Oblikovanje obstoječe stavbe je iz leta 1852, ko jo je župnik Simon Peharc pripravil za prenočevanje romarjev. Vrsto let je bila stavba zapuščena, s prenovo v zadnjih letih pa bo dobila novo namembnost.⁹²

Pod zvonikom stojita kamnita baročni celopostavni kip Marije Magdalene neznane provenience in gotski svetilnik, prinesen iz Stare Loke.⁹³ Oba sta bila postavljena na otoku med povojno prenovo, vendar še nista bila deležna restavratorskih posegov.

Viri ilustracij: ZVKDS, foto: Bernarda Jesenko Filipič (1, 2); Nadškofijski arhiv Ljubljana (3, 4); Nika Leben, osebni arhiv (5, 13, 14); Diözesanarchiv Brixen (6–12)

⁹⁰ H.A., Hofakten 25477 (1751 III 28); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁹¹ H.A., Hofakten 23157 (1785 VII 2); glej tudi GOLLER 1984, cit. n. 47, p. 330.

⁹² Puščavnica je v fazi celovite prenove po načrtih projektantov A2o2 arhitekti, Ljubljana 2019. Načrte hrani Arhiv ZVKDS OE Kranj, Dosje Blejski otok.

⁹³ Dokument v Arhivu ZVKDS OE Kranj, Dosje Blejski otok - EŠD 24.

Neue Erkenntnisse zur baulichen Entwicklung der Kirche Mariä Himmelfahrt auf der Insel Bled

ZUSAMMENFASSUNG

Kapela Neue Erkenntnisse zur baulichen Entwicklung der Kirche MaDie Kirche Mariä Himmelfahrt auf der Insel von Bled, die ursprünglich der Geburt der Jungfrau Maria geweiht war und 1185 erstmals erwähnt wurde, hat aufgrund ihrer außergewöhnlichen Lage und ihrer symbolischen Bedeutung eine äußerst reiche Baugeschichte, die durch reichhaltige Aufzeichnungen im Archiv der Erzdiözese Brixen (Das Hofarchiv (H.A.) Brixen – Bressanone) gestützt wird. Die Kirche befand sich seit dem 11. Jahrhundert im Besitz der Bischöfe von Brixen. Ergänzt werden die Informationen aus den Archiven durch Funde, die bei den jüngsten Renovierungsarbeiten an der Architektur und Ausstattung der Kirche gemacht wurden, insbesondere im Hinblick auf die romanischen und gotischen Entwicklungsphasen des Gebäudes und die Barockisierung der Kirche. Vinko Šribar, der in den 1960er Jahren archäologische Arbeiten auf der Insel leitete, vermutete mehrere vorromanische und romanische Vorgängerbauten an der Stelle der heutigen Kirche. Neben den Annahmen einer Holzkirche mit gemauerter Apsis sind vor allem die letzten beiden Phasen fragwürdig. Die dreischiffige Basilika aus dem 12. Jahrhundert, die wie ihre zweischiffige Vorgängerin aus dem 11. Jahrhundert von zwei Apsiden gekrönt gewesen sein soll, wäre ein außergewöhnliches Beispiel für die Region Gorenjska. Da in einem Apsidenschluss drei Apsiden zu erwarten gewesen wären, wurden zusätzliche Sondierungen in der gotischen Sakristei durchgeführt, in der aufgrund der Grundrisse eine dritte Apsis vermutet wurde, sie fielen jedoch negativ aus. Die These von Šribar wird damit etwas entkräftet, zumal auch die Analysen der mittelalterlichen Insel, die von der archäologischen Abteilung des Nationalmuseums im Jahr 2020 durchgeführt wurden, nicht mehr von einem dreischiffigen Vorgängerbau mit zwei Apsiden sprechen. Die heutige barocke Kirchenarchitektur ist in ihrem Kern zweifelsohne gotisch. Seine Größe und Form werden durch die bei der Nachkriegsrenovierung entdeckten Sondierungen im Putz der Wand des nördlichen Seitenschiffs und der nördlichen Sakristei sowie durch die Fensteröffnungen bestimmt, aber leider gibt es nur wenige Unterlagen, die die romanische Konstruktion der Wände des nördlichen und südlichen Seitenschiffs bestätigen.

Ihre Ausmaße und die Form des Altarraums werden definiert durch die bei der Nachkriegsrenovierung entdeckten Sondierungen im Putz der Wand des nördlichen Seitenschiffs und der nördlichen Sakristei sowie durch die Fensteröffnungen, aber leider gibt es nur wenige erhaltene Dokumente, die die romanische Konstruktion der nördlichen und südlichen Seitenschiffwand bestätigen würden. Die Entdeckung von Fragmenten gotischer Rippen und eines geometrischen pyramidenförmigen Auslegers, von denen Spuren an der Nordwand des Chors erhalten sind, bestätigen die Form der Rippen und der Stützen der Bogenkonstruktion im Chor (1465 vom Bischof Sigismund

von Lamberg geweiht), während das Schema des Bogens unbestimmt bleibt. Die einzige erhaltene gotische Schlussstein-Figur, die in der Barockzeit in die Fassade des Chors eingebaut wurde, hat acht Rippenzapfen, so dass dieser Schlussstein, wenn er überhaupt aus dem Chor stammt, nur mit dem Sterngewölbe verbunden sein kann. Am wertvollsten für die Analyse der baulichen Entwicklung sind jedoch die beiden erhaltenen Pläne für die Barockisierung des Kirchengebäudes aus dem Jahr 1695, die im Archiv von Brixen aufbewahrt werden. Die Kirche wurde mehrmals durch Erdbeben beschädigt und häufig repariert (1523 wurde sie vom Bischof von Ljubljana, Christophorus Rauber, neu geweiht). Die Pläne wurden auf zwei Papierbögen gezeichnet, mit farbigen Grundrissen der alten und der neuen Kirche. Der Plan der damals bestehenden Situation zeigt das zweischiffige Kircheninnere. Das Kreuzgewölbe, das durch farbig akzentuierte Gliederungen in drei Querschiffe mit zwei Paaren kreuzförmiger Joche unterteilt ist, wird von zwei Säulen getragen, was die Behauptung von Thomas Chrön bestätigt, der bei seinem Besuch der Kirche im Jahr 1601 oder 1624 einen zweischiffigen Innenraum sah. Der Plan des zweiten Grundrisses mit dem barocken gewölbten Kirchenschiff und dem Chor zeigt die Veränderungen in roter Farbe, insbesondere das Entfernen des Außenaltars und den Einbau eines neuen Eingangs, die Erweiterung der Südkapelle, den zu einem Fenster umfunktionierten gemauerten Eingang zwischen Südkapelle und Chor, die Erweiterung der Südsakristei (nicht realisiert) und die Absenkung des Chorgestühls. Die Vorhalle ist auf diesen Plänen noch offen. Der Name des Baumeisters Francesco Ferrata ist in einer im Brixner Archiv aufbewahrten Urkunde, dem Hofprotokoll, festgehalten. Aus der komplexen Transkription geht hervor, dass der Fürstbischof trotz einiger Bedenken die Erlaubnis erteilte, den Ausbau und die Reparaturen der Kirche nach den Plänen des Baumeisters Francesco Ferrata vorzunehmen und dass alles gemäß der Zusage von 1200 f. bezahlt werden würde. Bei der vollständigen Restaurierung der Kircheneinrichtung in den letzten Jahren wurde 1917 unter der Kanzel an der Nordwand des Kirchenschiffs ein Fragment eines gotischen Freskos gefunden, das restauriert wurde und sich in situ befindet. Dieses Fragment bestätigt die Aussage von Chrön, dass der gesamte Innenraum bemalt war. Die Malereien im Kirchenschiff wurden durch die beiden barocken Kapellen, die an das Kirchenschiff angebaut wurden, größtenteils zerstört, ebenso wie das große gotische Fresko an der Südfassade, das zeitgleich mit den Bemalungen des Innenraums entstand. Aus den restaurierten Fragmenten, die in der Propstei ausgestellt sind, geht nicht hervor, ob es sich dabei um ein Fresko des Heiligen Christophorus oder einer anderen biblischen Szene handelt.

Doslej spregledana estetika Veita Stossa. Križani iz Dramelj

MOJCA JENKO

Narodna galerija v Ljubljani v svoji zbirki srednjeveške umetnosti hrani tudi nekaj izjemno kakovostnih kosov, ki niso pomembni zgolj za slovenski ali za nekoliko širši subalpski prostor, temveč sodijo tudi ob bok najkakovostnejše umetnostne produkcije širšega srednjeevropskega prostora. Mednje nedvomno sodi tudi doslej spregledani *Križani iz Dramelj* (sl. 1, 2).¹

Lesen Kristusov *corpus* večjih dimenzij (176 × 210 × 30 cm) je na ogled v razstavni dvorani št. 1 stalne razstave Narodne galerije. Deluje izjemno ekspresivno, saj je les z le skromnimi fragmenti polihromacije zaradi neprimerne uporabe v preteklosti hudo izlužen.

V umetnostnem fondu Narodne galerije je ta umetnina od leta 1946/1947, ko je ljubljanski Narodni muzej predal Narodni galeriji del svojih likovnih zbirk.² Med njimi je bil tudi »Krucifix 16. st.« z inventarno številko NM 14268 (sl. 3).³

Pred skoraj sedemdesetimi leti je Emilijan Cevc prvi namenil strokovno pozornost temu velikemu razpelu,⁴ štiri desetletja pozneje se mu je posvetila Vesna Vel-

¹ Narodna galerija, inv. n. NG P 69.

² Narodna galerija, Arhiv NG, mapa VII-9, *Seznam kipov, ki jih Narodni muzej odstopa v hrambo Narodni Galeriji po sporazumu s šefom odseka za umetnost in muzeje, Ljubljana 5. decembra 1946., [prot.] štev. 514/46, str. 4 (zap. št. 133):* dokument sta 16. januarja 1947 podpisala v. d. ravnatelj Narodnega muzeja Jože Kastelic in ravnatelj Narodne galerije Ivan Zorman.

³ V stari inventarni knjigi Narodnega muzeja je pod inv. št. 14268 zapisano tudi naslednje: »viš 178 šir razpetih rok 217 cm.« Drugih podatkov ni zabeleženih.

⁴ Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 43; Emilijan Cevc, *Gotsko kiparstvo*, Ljubljana 1967 (Ars Sloveniae), pp. XXXII, LVI, fig. 61–62; Emilijan Cevc, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, pp. 190, 293, fig. 131; Emilijan Cevc, *Gotska plastika na Slovenskem* (Ljubljana, Narodna galerija, 9. oktober – 30. december 1973), Ljubljana 1973, pp. 27, 137, cat. 120, fig. 129–130.



1. Križani iz Dramelj (recto), lipov (?) les, 176 × 210 cm. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

kovrh Bukilica,⁵ nato je strokovno vznemirjal Andreja Smrekarja,⁶ nazadnje pa se je z njim ukvarjala avtorica tega prispevka.⁷

⁵ Vesna VELKOVRH BUKILICA, Križani, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 209, cat. 107.

⁶ Andrej SMREKAR, Neznani rezbar: Križani iz Dramelj, (ok. 1515), *Sto umetnin Narodne galerije* (ed. Mateja Breščak), Ljubljana 2016, pp. 28–29, cat. 13; Andrej SMREKAR, Križani iz Dramelj, ok. 1515, Narodna galerija, 14. april 2020 [elektronski vir]: <https://www.youtube.com/watch?v=BLCtCX8vqq0> (1. 3. 2024).

⁷ Mojca JENKO, *Odstiranje: Križani iz Dramelj. Doslej spregledana estetika Veita Stossa = Revelations: The Crucifix from Dramlje. The Hitherto Overlooked Aesthetics of Veit Stoss* (Ljubljana, Narodna galerija, 7. 3. – 3. 4. 2024) [elektronski vir]: <https://www.ng-slo.si/si/razstave-in-projekti/razstava/odstiranje-krizani-iz-dramelj?id=5898> (7. 8. 2024).



2. Križani iz Dramelj (verso), lipov (?) les, 176 × 210 cm. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

Cevc je *Križanega iz Dramelj* v svojem doktorskem delu uvrstil med plastiko začetka 16. stoletja.⁸ V svojih nadaljnjih raziskavah je nato nakazoval možnost delavniškega izvora v smeri koroškega ali južnonemškega prostora, opozoril pa na slogovne sorodnosti s potezami sedečega sv. Petra iz Radovljice,⁹ ki ga prav tako hrani Narodna galerija.¹⁰ Kmalu zatem je isti avtor za slednjega našel primerjalno gradi-

⁸ CEVC 1956, cit. n. 4, p. 43.

⁹ CEVC 1967, cit. n. 4, pp. XXX, XXXII.

¹⁰ Narodna galerija, *Sedeči sv. Peter kot papež*, inv. n. NG P 46.



3. Hrbet Križanega iz Dramelj. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

vo, in sicer na avstrijskem delu Štajerske.¹¹ Ob primerjavi radovljiškega sv. Petra in *Križanega iz Dramelj* pa je zapisal: »Sorodna pa je modelacija obraza in las, sorodna je končno tudi neka tiha žalost. Vsekakor živita štajerski in gorenjski spomenik iz zelo podobnega duhovnega razpoloženja. Prav nič čudno bi ne bilo, če bi izdelek tako kvalitetnega mojstra, kot je bil avtor sv. Petra, zašel tudi v okolico Celja.«¹² Tri leta pozneje je Cevc obe plastiki pripisal Kranjskemu rezbarju z začetka 16. stoletja, in sicer z besedami: »Mojster, ki mu pripisujemo kip sv. Petra iz Radovljice in Križanega iz Dramelj, je ustvarjal po vsej verjetnosti nekje na Kranjskem in bil med rezbarji okoli leta 1500 najbolj ekspresivno razpoložen. Stilne pobude od salzburške strani niso izključene, prav tako pa bi bili mogoči tudi tirolski vplivi in odmevi koroških šentviških mojstrov.«¹³ V isti publikaciji, v kataložni enoti, ki obravnava *Križanega*, je avtor še zapisal, da je bil t. i. Veliki Križani po izjavi trgovca z umetninami najden v Dramljah pri Celju, v razdelku »Ohranitev« pa naslednje: »Zdi se, da je Križani visel dalj časa na prostem, bržčas na pokopališkem križu, kjer ga

¹¹ CEVC 1970, cit. n. 4, p. 189.

¹² CEVC 1970, cit. n. 4, p. 190.

¹³ CEVC 1973, cit. n. 4, p. 137.

je razžrlo vreme. Prvotno njegovo mesto pa je bilo morda v cerkvenem slavoloku. Močno je poškodovan vrh glave, odlomila se je leva stran las in odpadel je vihrajoči konec tankega, med nogami potegnjenega in spredaj zavozlanega prta. Skopi sledovi polihromacije.«¹⁴ Nazadnje je Cevc nastanek tega vélikega razpela postavil v čas okoli 1515–20.¹⁵

Vesna Velkovrh Bukilica se je *Križanemu iz Dramelj* posvetila v razstavnem katalogu *Gotika v Sloveniji*.¹⁶ Opozorila je na podobnost z deli Mojstra iz Ottobeurna oz. Hansa Thomanna (deloval 1502–1525), ki je kot zunanji sodelavec delal za Striglovo delavnico iz Memmingena.¹⁷ Kljub tem opažanjem pa se je avtorica nazadnje pridružila Cevčevi tezi, da sta naslovno véliko razpelo in slogovno sorodni *Sedeči sv. Peter kot papež* verjetno prišla izpod dleta domačega kranjskega rezbarja, nastala pa naj bi okoli 1515.¹⁸

Nedavno je bil *Križani iz Dramelj* v strokovnem fokusu Andreja Smrekarja. V publikaciji, namenjeni promociji tedaj načrtovane nove postavitve stalne razstave v Narodni galeriji, ki je doživela realizacijo ob njeni stoletnici, se je to véliko razpelo znašlo med stotimi »naj-umetninami«. Kataložno enoto je Smrekar začel z besedami: »Križani iz Dramelj pri Celju je del Kalvarije, morda prvotno namenjene za cerkveno notranjščino«; v nadaljevanju pa med drugim zapisal: »[...] po zadnji restavraciji, ki je odstrla dele originalne poslikave,¹⁹ moramo resneje računati z uvozom iz južnonemškega prostora«. Smrekar je to razpelo nazadnje opredelil kot delo neznanega rezbarja, njegov nastanek pa postavil tako kot predhodno Velkovrh Bukilica v čas okoli 1515.²⁰ *Križani iz Dramelj* pa Smrekarju ni dal miru. V času pandemije je o njem posnel video film, ki se začne z zanimivo informacijo, opremljeno tudi z arhivskim fotografskim posnetkom: na njem so akademik in profesor na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost Božidar Jakac (1899–1989),

¹⁴ CEVC 1973, cit. n. 4, cat. 120.

¹⁵ CEVC 1973, cit. n. 4, cat. 120.

¹⁶ VELKOVRH BUKILICA, 1995, cit. n. 5.

¹⁷ Striglova delavnica iz Memmingena (ki je delovala med letoma 1430 in 1516) ni delala le za lokalni švabski trg, temveč je s svojimi slikarskimi in rezbarskimi izdelki zalagala tudi Tirolsko in Graubünden. Manuel TEGET-WELZ, Strigel, *Neue Deutsche Biographie*, XXV, 2013, pp. 553–556 [elektronski vir]: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd138563950.html#ndbcontent> (24.5.2024).

¹⁸ VELKOVRH BUKILICA 1995, cit. n. 5, pp. 209–210.

¹⁹ *Križanega iz Dramelj* je Narodna galerija med prenovo Narodnega doma predala v konservatorsko-restavratorsko obdelavo Restavratorskemu centru Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Glej Nuška DOLENC KAMBIČ – Tina VRENKO, Poročilo o konservatorsko-restavratorskem poslu na kipu Križani, Ljubljana, december 2019.

²⁰ SMREKAR 2016, cit. n. 6, p. 28.

svetovno znani britanski kipar Henry Moor (1908–1986) in ravnatelj ljubljanske Narodne in moderne galerije Karel Dobida (1896–1964). Avtor nam ob podobi fotografije pove, da je Britanec leta 1955 obiskal osrednji slovenski hram starejše likovne umetnosti ter se ob ogledu zbirke ustavil pred velikim razpelom, vzel v roke beležnico in si skiciral to izjemno ekspresivno delo.²¹ Avtor videa je v nadaljevanju predstavil dotedanje reference, večji del pa je namenil špekulativnemu razmisleku o možni provenienci naslovne plastike, kar je že avtor videa nakazal z oznako »romaneskna pripoved«.²²

* * *

Ob natančnem ogledu *Križanega iz Dramelj* kmalu opazimo vrsto drobnih detajlov, ki skoraj izničijo vtis v literaturi pogosto navajane ekspresivnosti, opazovalca pa napotijo k občudovanju spokojnosti, ki preveva izmučeno Kristusovo telo v njegovih zadnjih vzdihljajih.

Če nam uspe odmisлити poškodbe, ki jih je leseni plastiki prizadejal zob časa, ugotovimo, da je pred nami lepó grajeno moško telo, skoraj akt, saj le tesno ovit ledveni prt zakriva naročje. Telo je iztegnjeno: kolena so ravna, desna noga pribita na levo, roki sta skoraj vodoravni in napeti. Na solidno grajenem prsnem košu je nakazan rebrni lok, v pasu pa se trup opazno zoži. Manjša glava je nagnjena v desno in rahlo sklonjena naprej. Na desno ramo pada čop močno skodranih las. Izrazite obrazne poteze so fino in detajlno modelirane, oči skoraj zaprte, usta lahno priprta. Veliko pozornost je rezbar posvetil ne le lasem, ampak tudi bradi in brkom; zadnjih nad zgornjo ustnico ni. Krhka trnjeva krona je ohranjena le fragmentarno, najbolje z zadnje strani. Celotna površina telesa deluje zelo realistično, saj pod kožo slutimo skelet, mišice, kite in žile, na površini pa se je rezbar posvetil tudi gubam in gubicam, npr. okoli oči, na čelu, na levi dlani, okoli kolen, nad desno peto.

Mojster je bil več svojega posla: sledil je vernosti človeškega telesa in hkrati dosegel tisto stopnjo stilizacije, ki je bila potrebna, da je ohranil lepoto telesa Božjega sina, kar je ustrezalo kanonu časa. Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471–1528), sodobnik rezbarja obravnavanega *Križanega*, je v osnutku uvoda svojega slikarskega priročnika zapisal, da je bil antičnemu svetu ideal lepote Apolon, za njegove

²¹ SMREKAR 2020, cit. n. 6.

²² Glej SMREKAR 2020, cit. n. 6.



4. Križani iz kapele Heiliggeist-Spitale v Nürnbergu, lipov les, 201 × 199 cm. Nürnberg, Germanski nacionalni muzej, inv. št. Pl.O. 62



5. Križani, lipov les, 156 × 154 cm. Nürnberg, grajska kapela



6. Križani, lipov les, 207 × 197 cm.
Nürnberg, c. sv. Lovrenca



7. Wicklov Križani, lipov les,
207 × 190 cm. Nürnberg,
c. sv. Sebalda

sodobnike pa je nekaj najlepšega podoba Kristusovega telesa.²³ Nedvomno je avtor *Križanega iz Dramelj* sledil tej miselnosti in stremljenju, kar je virtuosno prelil v umetniški rezbarski izdelek.

Smrekarjeva usmeritev v južnonemški prostor se je izkazala za umestno. Ob pregledu vélikih razpel na Bavarskem je pozornost vzbudila serija lesenih Križanih vélikih dimenzij, delo znamenitega nemškega kiparja Veita Stossa (Horb am Neckar, 1477–1533, Nürnberg). Mojster je izdelal več vélikih razpel za nürnberške cerkve in kapele (sl. 4–7) pa tudi za druge kraje današnje Bavarske (München, cerkev sv. Petra)²⁴ (sl. 8), skoraj enake izdelke tega mojstra najdemo še v Krakovu (Marijina bazilika)²⁵ (sl. 9, 10) in okolici (Iwanowice, sl. 11) pa tudi v Firencah (Ognissanti, sl. 12) in še kje. Rezbarski izdelki v višino merijo od 147 do 207 cm, v širino pa od 154 do 199 cm.²⁶ S svojo natančno obdelavo pa preseneča tudi manjše razpelo (34,5 × 33 × 6,5 cm), ki je služilo zasebni pobožnosti in ga danes hranijo v Gettyjevem muzeju v Los Angelesu (sl. 13).²⁷ Vsi so iztegnjeni, s skoraj vodoravnimi in napetimi rokami. Vsem je glava omahnila na desno stran, kamor se brez izjeme spušča tudi čop kodrastih las. Koža prekriva napete mišice, kite in žile ter ne skriva skeletnih oblik. V vseh primerih je desna noga pribita na levo. Obrazne poteze so v vseh inčicah skoraj enake; skrbno negovana brada in brki so oblikovani po istih vzorcih.

²³ *Dürer. Schriftlicher Nachlass* (ed. Hans Rupprich), II, Berlin 1966, p. 104.

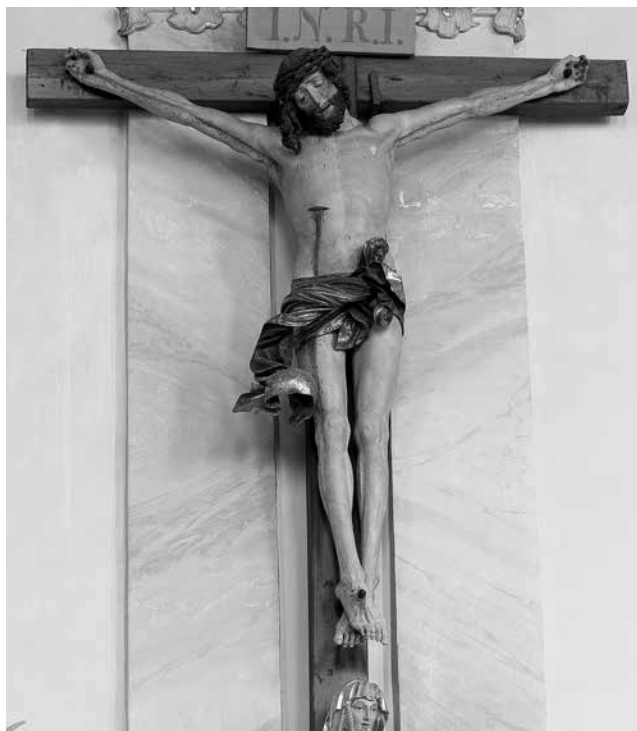
²⁴ Danes hranjen v katoliški župni cerkvi sv. Martina v Jengnu, kamor so ga iz Münchna preselili leta 1860. Glej Rainer KAHSNITZ, Veit Stoß, der Meister der Krucifixe, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XLIX–L, 1995–1996, p. 131.

²⁵ Tam je danes hranjeno tudi t. i. *Slackerjevo razpelo*, edini kamnit tovrstni Stossov izdelek, sprva namenjen pokopališču. Mojster ga je izdelal pred 1496 po vzoru pokopališkega križa s Križanim Nicolausa Gerhaerta iz Leydna (ok. 1420–1473) za Baden-Baden (dat. 1467). KAHSNITZ 1995–1996, cit. n. 24, pp. 132–145.

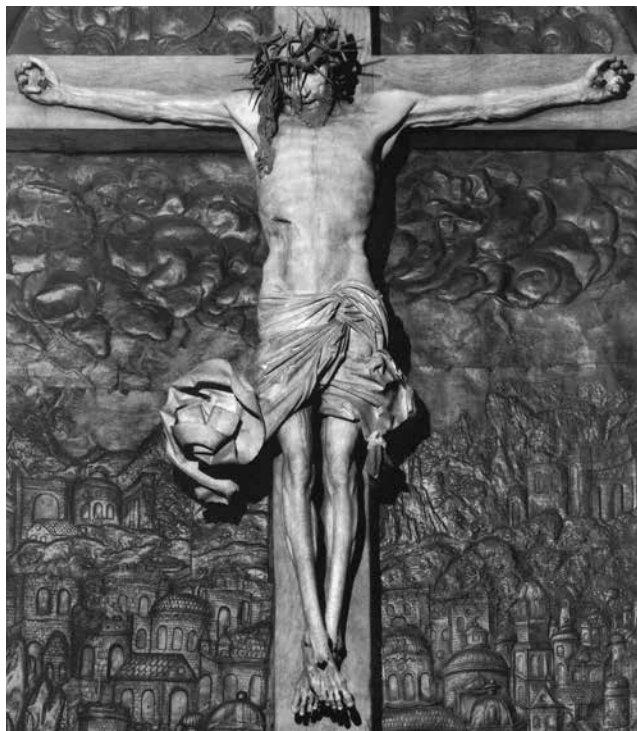
²⁶ Najmanjše (147 cm) je véliko razpelo iz Iwanowic (1495 ?); naslednji po velikosti (156 x 154 cm) je *Križani* iz grajske kapele v Nürnbergu (1505–1510); sledita mu *Križani* iz Jengna (199 x 183 cm) in oni iz kapele nürnberškega Heiligengeist Spitala (201 x 199 cm; danes hranjen v Germanskem nacionalnem muzeju, Nürnberg). Prvi naj bi nastal leta 1520, drugi pa še v 90. letih 15. stoletju. Največja sta primerka v dveh nürnberških cerkvah, v Svetem Lovrecu (207 x 197 cm) in Svetem Sebaldu (207 x 190): prvi je nastal okrog leta 1516, drugi pa leta 1520. Za druga Stossova vélika razpela (Krakov, Marijina Bazilika; Firenze, Ognissanti), žal, ne poznamo dimenzij. Cf. *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg un Umgebung* (ed. Rainer Kahsnitz). München 1983, pp. 122–128, cat. 5, pp. 186–194, cat. 16, pp. 277–283, cat. 23, pp. 290–294, cat. 25; Gottfried SELLO, *Veit Stoß*, München 1988, pp. 28–30; *Wokół Wita Stwosza*. (Kraków, Muzeum Narodowe, marec – maj 2005, edd. Dobrosława Horzela – Adam Organisty), Kraków 2005; *Around Veit Stoss* (Cracow, National Museum, marec – maj 2005, edd. Dobrosława Horzela – Adam Organisty), Kraków 2005, pp. 9–11; Matthias WENINGER, Virtuosity for Connoisseurs: The First Small Crucifix by Veit Stoss Resurfaces, *Getty Research Journal*, XVI, 2022, p. 39, n. 52.

²⁷ *Križani*, 1510–1515; hruškov les, 34,5 x 33 x 6,5 cm; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. št. 2019.94. Glej WENINGER 2022, cit. n. 25, pp. 19–40, fig. 1.

8. Križani, les, 199 × 183 cm.
Jengen (Ostallgäu), katoliška
ž. c. sv. Martina



9. Slackerjev Križani, kamen, 235 × 225 cm. Krakov, bazilika
Materie Božje





10. Križani, les. Krakov, bazilika
Matere Božje, veliki oltar



11. Križani, les, v. 147 cm.
Iwanowice

12. Križani, les. Firenze, cerkev
Vseh svetnikov / Ognissanti



13. Križani, hruškov (?) les.
Los Angeles, J. Paul Getty
Museum, inv. št. 2019.94



Trnjeve krone so različne, ne le oblikovno, temveč tudi po ohranjenosti. Rezbar si je drznil razviti domišljijo le pri oblikovanju ledvenega prta, kjer ni bil zavezan kanonu in je lahko sledil tedanjim modnim umetnostnim smernicam: v nekaj primerih je tesno oprijet (morda danes daje tak vtis tudi zaradi pozneje odlomljenih fino oblikovanih zvihranih delov draperije), v drugih pa je bogatejši tako po količini blaga, kakor po številnih umetelno zvezanih vozlih in / ali modno vihrajočih, močno v prostor segajočih plastičnih zaključkih.

Stossov kiparski rokopis je glede na zgoraj navedeno brez dvoma prepoznaven tudi pri *Križanem iz Dramelj*. Že sama silhueta Kristusovega telesa – s sprednje in zadnje strani pa tudi z bokov (sl. 14–21) – se skoraj dosledno ponavlja; opazne so le manjše variante, ki pa so posledica različnih tipov polihromacij oz. premazov površine kipov.²⁸ Ob primerjavi *Križanega iz Dramelj* s primerljivimi Stossovimi izdelki pa ne smemo zanemariti tudi izluženosti lesa, ki mu ga je prizadejal zob časa; neprimerna lokacija, nedvomno na prostem, pa je tudi vzrok ločno skrivljene *corpusa*, zdaj hranjenega v Narodni galeriji.

Pa vendar, če se osredotočimo na detajle obraza (sl. 22–28), ne moremo mimo sorodno oblikovanih bolj ali manj skoraj zaprtih oči, ki so pomaknjene nekoliko globlje pod očesni lok z obrvmi. Pod njimi sta guba ali dve, ki kažeta utrujenost, ob zunanji strani pa so ločne, skoraj praviloma kar žarkasto razporejene drobne gubice. V vseh nepolihromiranih primerkih se srečujemo tudi z enako oblikovanimi gubami na nosnem korenu, sorodno pa je rezbar modeliral tudi one na čelu. Ličnice so dosledno izstopajoče, saj so lica udrta. Usta so v vseh primerih rahlo priprta, mestoma vidimo tudi zobe; ustnice so natančno in pravilno oblikovane. Pri vseh primerkih pod obema koncema nosa nad zgornjo ustnico izraščajo mehko vzvalovljeni brki, ki se nato neopazno zlijejo s skrbno oblikovano in precej skodrano brado.²⁹ Veliko podobnosti zasledimo tudi pri oblikovanju Kristusove pričeske: v vseh primerih čop nekoliko razmršenih močno vzvalovljenih las pada na desno ramo, vrh glave pa so lasje po sredini razdeljeni s prečo, medtem ko zadaj prosto padajo na zatilje.³⁰ Stoss je na izmučeno Kristusovo glavo posadil dva tipa trnjeve krone: zelo sorodni sta si oni na glavah Križanega v nürnberški grajski kapeli in v

²⁸ Polihromirani so celotni corpusi v Iwanowicach, v grajski kapeli v Nürnbergu, v Jengnu in v Firencah; večina drugih je le rahlo toniranih, polihromiran pa imajo ledveni prt; oni iz Gettyjevega muzeja je v celoti le toniran.

²⁹ Glej WENINGER 2022, cit. n. 25, p. 34, fig. 12.

³⁰ Z zadnje strani poznamo le izgled malega *Križanega* iz Los Angelesa (glej WENINGER 2022, cit. n. 25, p. 25, fig. 4), razpela iz sv. Lovrenca v Nürnbergu (glej KAHSNITZ 1995–1996, cit. n. 25, p. 166, fig. 32) in Križanega iz Dramelj (glej DOLENC KAMBIČ – VRENKO 2019, cit. n. 19, p. 8).



14. Križani iz kapele Heiliggeist-Spitala v Nürnbergu (desni profil), lipov les, 201 × 199 cm. Nürnberg, Germanski nacionalni muzej, inv. št. Pl.O. 62



15. Križani (desni profil), lipov les, 156 × 154 cm. Nürnberg, grajska kapela



16. Križani, lipov les, 207 × 197 cm. Nürnberg, c. sv. Lovrenca



17. Križani iz Dramelj (desni profil), 176 × 210 cm, lipov (?) les; Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69



18. Križani iz Dramelj (levi profil), lipov (?) les, 176 × 210 cm. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69



19. Wicklov Križani (desni profil), lipov les, 207 × 190 cm. Nürnberg, c. sv. Sebald



20. Wicklov Križani (levi profil), lipov les,
207 × 190 cm. Nürnberg, c. sv. Sebald



21. Križani (desni profil), hruškov (?) les,
34,5 × 33 × 6,5 cm. Los Angeles,
J. Paul Getty Museum, inv. št. 2019.94

22. Slackerjev Križani – glava, brez
krone, med restavriranjem leta 1983.
Krakov, bazilika Matere Božje



23. Križani iz Dramelj – glava. Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG P 69





24. Križani – glava. Nürnberg, grajska kapela



25. Križani iz kapele Heiliggeist-Spitala
v Nürnbergu – glava. Nürnberg, Germanski
nacionalni muzej, inv. št. Pl. O. 62

26. Križani iz Dramelj – glava; Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG P 69



27. Križani – glava. Nürnberg, c. sv. Lovrenca





28. Wicklov Križani – glava. Nürnberg,
c. sv. Sebald

Firencah, katerih značilnost je več vzporednih ovojev trnjevih vej, ki so ponekod prečno zvezane; pri večini ostalih primerkov,³¹ tudi pri našem, pa imamo opraviti s krono, ki jo oblikuje preplet trnjevih vej, prečno zvezanih le na enem mestu, nekje na zadnjem delu glave.³² Nekakšni oblikovno vmesni različici pa predstavljata trnjevi kroni na glavi Križanega v Jengnu in v cerkvi sv. Sebald v Nürnbergu, kjer se trnjeve veje prepletejo le na nekaj mestih. Kakšna je bila izvirna, danes le fragmentarno ohranjena trnjeva krona na Kristusovi glavi Slackerjevega razpela v Marijini baziliki v Krakovu, pa nam obstoječa objavljena fotodokumentacija ne razkriva.³³ Kristusova glava je v vseh primerih nagnjena v desno, omahnila pa je tudi naprej, posledica česar so izrazite in v vseh primerkih dobro vidne ločno potekajoče gube na vratu, ki jih je rezbar oblikoval po istem kopitu.³⁴

³¹ V vseh treh ostalih nürnberških primerih (v Germanskem nacionalnem muzeju ter v obeh cerkvah, v Svetem Lovrencu in Svetem Sebaldu) in v Los Angelesu. Za razpela glej priloženo slikovno gradivo in WENINGER 2022, cit. n. 25, p. 25, fig. 4.

³² Glej n. 24.

³³ Glej KAHSNITZ, 1995–1996, cit. n. 23, fig. 2, 6.

³⁴ Glej WENINGER 2022, cit. n. 25, p. 21. fig. 2.



29. Križani iz Dramelj – trup (recto, izrez).
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69



30. Križani iz Dramelj – trup (verso, izrez).
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

Če nadaljujemo z opazovanjem trupa, (*recto*: sl. 4–13; *verso*: sl. 29–32) je očitno, da so nekateri bolj, spet drugi manj vitki, vsi pa so ožjega pasu in imajo izrazit prsni koš z lepo oblikovanim rebrnim lokom. Prsna rana je v vseh primerkih na desni, postavljena nekoliko nižje. Ledja Križanega ovijajo različno oblikovani prti: z manj ali več vozli in z bolj ali manj vzvalovljenimi zaključki draperije, v nekaterih primerkih tudi vidno odlomljenih oz. pozneje preoblikovanih.³⁵

Muskulatura trupa in okončin je, še posebej pri slednjih, zelo izrazita. Mojster je pri oblikovanju sklepov – v ramenu, komolcu, zapestju, kolenu in gležnju – dosledno sledil istim vzorcem. Žal so prsti rok in nog na nekaterih primerkih mestoma le fragmentarno ohranjeni, a njihovi detajli, pa če so še tako skromni, govorijo o virtuoznem dletu istega avtorja (sl. 34–38, kolena: sl. 36).

³⁵ Očitno je ledvene prte Križanih v grajski kapeli v Nürnbergu, Gettyjevem muzeju v Los Angelesu, nürnberškem Germanskem nacionalnem muzeju in v Narodni galeriji v Ljubljani okrnili zob časa.



31. Križani – trup (verso, izrez). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. št. 2019.94



32. Križani – trup (verso, izrez). Nürnberg, c. sv. Lovrenca

Celoten *corpus* je umetnik ujel v zadnjih trenutkih smrtnega krčja; gladka koža, lahko bi rekli, skoraj razkriva dogajanje pod njo: mišice in kite so napete, žile nabrekle. Celota deluje skoraj naturalistično, četudi ne moremo spregledati lepotnosti in spokojnosti Umirajočega, oziroma »tihe žalosti«, kakor se je že pred več kot petimi desetletji izrazil Emilijan Cevc.³⁶

Naš primerek je po formalnih značilnostih najbližje razpeloma v Germanskem nacionalnem muzeju v Nürnbergu (1505–1510) in v cerkvi sv. Lovrenca prav tam (1516–1520), oblikovanje ledvenega prta pa je skoraj enako onemu na miniaturnem rezljanem razpelu v Gettyjevem muzeju v Los Angelesu (1510–1515).³⁷ Poleg formalne bi bila dobrodošla tudi dendrokronološka analiza, ki bi nam dodatno razkrila še nekaj neznank: potrdila bi vrsto lesa, iz katerega je večji mojster izrezljal *Križanega iz Dramelj*,³⁸ in kje je to drevo rastlo ter kdaj je bilo posekano.

³⁶ Glej n. 11.

³⁷ Glej WENINGER 2022, cit. n. 25, p. 20. fig. 1.

³⁸ V literaturi nekateri avtorji kot material navajajo lipov les, vendar naravoslovna analiza doslej ni bila izvedena.



33. Križani iz kapele Heiliggeist-Spitala v Nürnbergu – leva roka (izrez). Nürnberg, Germanski nacionalni muzej, inv. št. Pl.O. 62

* * *

Tudi vprašanji, kdo je Veitu Stossu naročil izdelavo *Križanega iz Dramelj* in kako se je to véliko razpelo znašlo na slovenskih tleh, ostajata še neodgovorjeni.

Zavedati se moramo, da Stoss ni bil le eden največjih kiparjev svojega časa, temveč da je bil tudi uspešen podjetnik. Med njegovimi naročniki so bili tedaj najbogatejši Evropejci – delal je na primer za poljskega kralja Kazimirja IV. Jagelonca (1427–1492), za cesarja Svetega rimskega cesarstva Maksimiliana I. (1459–1519) in za Jakoba Fuggerja (1459–1525), velikega nemškega trgovca, lastnika večjega števila pomembnih evropskih rudnikov in bankirja, ki je posojal denar tudi cesarju. Viri poročajo, da so bili Stossovi izdelki zelo cenjeni in so tisti v Nürnbergu kmalu postali, lahko bi rekli, turistične znamenitosti, še posebej razpelo v cerkvi sv. Sebalda. Kmalu po nastanku zadnjega se je začel širiti glas, da si je umetnik pri izdelavi Kristusovega corpusa pomagal z opazovanjem trupla. Razpelo je vrednost s časom rastla in možni kupci ga niso uspeli odkupiti še za tako velik denar ne.³⁹

Naslednje pomembno dejstvo je nastop reformacije, ki je vplivala tudi na usodo nekaterih Stossovih del. Tak primer je npr. oltar Jezusovega rojstva, ki ga je mojster izrezljal med letoma 1520 in 1523. Za nürnberško karmeličansko cerkev ga je na-

³⁹ Glej KAHSNITZ 1995–1996, cit. n. 23, pp. 124, 126.



34. Križani iz Dramelj – leva roka (izrez). Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

ročil kiparjev sin Andreas Stoss (ok. 1480–1540), ki je bil tedaj prior tamkajšnjega karmeličanskega samostana. Ker so se nürnberške mestne oblasti marca 1525 odločile, da sprejmejo reformirano cerkev, so katoliške samostane razpustili. Tedaj so se Nürnberžani odrekli tudi Stossovemu oltarju Jezusovega rojstva, ki so ga leta 1543 dediči Andreasa Stossa uspeli prodati v Bamberg.⁴⁰

Ne smemo pa zanemariti, da se umetnostni okus s časom spreminja in da temu trendu ob ugodnih gmotnih razmerah sledi tudi oprema verskih objektov. Taka usoda je na primer doletela tudi Stossov oltar Marijinega vnebovzetja iz leta 1503, ki je krasil meščanski kor župnijske cerkve Marijinega vnebovzetja v rudarskem Schwazu na Tirolskem. Že slabih 150 let pozneje so to poznogotsko mojstrovino zamenjali z zgodnjebaročnim oltarjem, v katerega so bili inkorporirani apostoli s Stossovega oltarja. Zadnjega so nato leta 1805 nadomestili s preprostim klasicističnim oltarjem. S Stossovega oltarja sta se do danes ohranila *Marija* in *Janez Evangelist* iz skupine Križanja, in sicer v zbirki Stavropoulos v Carignanu pri

⁴⁰ SELLO 1988, cit. n. 26, pp. 39–40. V bamberško stolnico so oltar postavili šele leta 1937. Glej SELLO 1988, cit. n. 26, p. 45.



35. Križani iz Dramelj – dlan leve roke. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

Torinu;⁴¹ domnevno Stossov pa naj bi bil tudi *Križani* v pokopališki kapeli sv. Mihaela v Schwazu.⁴²

Doslej nismo našli verodostojnih virov, s katerimi bi si pomagali seči pet stoletij v preteklost in podatke povezati z umetnino, ki je na ogled v ljubljanski Narodni galeriji. Vemo le, da je tako imenovani *Križani iz Dramelj* prišel v Narodni muzej v Ljubljani z odkupom od trgovca z umetninami.⁴³ Vprašanja, kateri lokaciji je bila ta rezbarska umetnina prvotno namenjena in kdo jo je v Stossovi delavnici naročil, pa zaenkrat ostajata neodgovorjeni.

⁴¹ Erich EGG, Die erste drei Hochaltäre der Liegfrauenkirche in Schwaz, *Heimatblätter. Schwazer Kulturzeitschrift*, XLVIII, August 2002, p. 9. Avtor prispevka je zmotno zapisal ime lokacije zbirke Stavropoulos »Carignano bei Triest«; pravilno je »Carignano bei Turin« (TS = *Torino Sud* in ne TS = *Trst / Trieste*).

⁴² EGG 2002, cit. n. 41, p. 8.

⁴³ CEVC 1973, cit. n. 13.



36. Križani iz Dramelj – nogi od kolen navzdol, izrez. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69

Viri ilustracij: © Narodna galerija, Ljubljana, foto: Janko Dermastja (1, 29, 34, 36); © ZVKDS RC, foto: Tine Benedik (2, 3, 30); KAHSNITZ 1995–1996, cit. n. 24 (4, 7, 14, 19, 20; 6, 16 / foto Manfred Jeiter; 22 / foto Pawel Pencakowski; 32 / foto Eike Oellermann); SELLO 1988, cit. n. 26 (5, 9 / foto Albert Hirmer); *Veit Stoß in Nürnberg* 1983, cit. n. 26 (15, 24 / foto Lucinde Weiß; 25 / foto Jürgen Muslof; 27 / foto Eike Oellermann; 28); *Wokół Wita Stwosza* 2005, cit. n. 26 (10 / foto P. Guzik); *Around Veit Stoss* 2005, cit. n. 26 (11 / foto: A. Chęć); © Narodna galerija, Ljubljana, foto: Srečo Habič (23); © Narodna galerija, Ljubljana, foto: Mojca Jenko (17, 18, 26, 35); © Mojca Jenko (33); <https://wikipedia.org> (8, 12); www.getty.edu (13, 21, 31).

Die bisher unbeachtete Ästhetik des Veit Stoss. Das Kruzifix aus Dramlje

ZUSAMMENFASSUNG

Die mittelalterliche Sammlung der Narodna galerija in Ljubljana beinhaltet einige bemerkenswerte und wertvolle Kunstobjekte, die nicht nur in den slowenischen oder den weiten Alpenraum, sondern auch in die hochqualitätsvolle Produktion des mitteleuropäischen Raums gehören. Das bisher unbemerkte Kruzifix aus Dramlje (Inv. Nr. NG P 69) zählt unmissverständlich auch darunter.

Im Saal 1 der Narodna galerija wird ein Corpus Christi aus Holz, von größeren Dimensionen (176 × 210 × 30 cm) präsentiert, es wirkt ziemlich expressiv, da das Holz mit wenigen erhaltenen Fragmenten der Polichromation durch mangelhaften Gebrauch in der Vergangenheit stark ausgelaugt worden ist.

Das Kunstobjekt ist seit 1946/1947 im Kunstfundus der Narodna galerija vorhanden, als es vom Nationalmuseum als Teil seiner Kunstsammlung abgegeben worden ist. Darunter war auch das »Krucifix 16. Jh.« mit der Inventarnummer NM 14268.

Beim minutiösen Beobachten des Objekts sieht man bald unzählige kleine Details die die Expressionskraft eindämmen und den Beobachter zum Bewundern der Friedlichkeit, die der Körper Christi in seinen letzten Atemzügen darstellt.

Vorausgesetzt, dass wir die Schäden der Zeit an der Holzplastik ausblenden, sehen wir einen gut gebauten Männerkörper, nahezu ein Akt, da nur ein engumliegendes Lententuch die Körpermitte verhüllt. Der Körper ist ausgestreckt, die Knie sind gerade; das rechte Bein ist auf das linke Bein zugenagelt; die Arme sind nahezu waagrecht ausgestreckt; am gut gebautem Brustteil sieht man den Rippenbogen und die Körpermitte ist sichtlich enger; das Haupt ist kleiner und hängt nach rechts und leicht nach vorne, an die rechte Schulter fallen in Strenen Lockenhaare. Die deutlichen Gesichtszüge sind fein und detailliert modelliert, die Augen sind fast zu und der Mund ist etwas geöffnet. Der Schnitzer hat große Bedeutung nicht nur dem Haar, sondern auch dem Bart und dem Schnurrbart gewidmet; der letztere ist an der Oberlippe nicht vorhanden. Jedoch fragmentär erhalten blieb die zerbrechliche Dornenkrone. Die gesamte Körperfläche wirkt sehr realistisch, da man unter der Haut das Skelett, die Muskeln, die Sehnen und die Adern spüren kann; an der Fläche hat der Künstler auch an den Falten sorgfältig gearbeitet z. B. um die Augen, an der Stirn, am Hals, an der linken Hand, um die Knie und über der rechten Ferse. Der Schnitzmeister beherrschte sein Gewerk wirklich beachtlich; er ahmte den menschlichen Körper exakt nach und schuf gleichzeitig die nötige Stilisierung um im Kanon der Zeit zu bleiben und die Schönheit des Körpers des Sohns Gottes künstlerisch in ein Schnitzkunstwerk virtuos zu verwandeln. *Das Kruzifix aus Dramlje* vom Anfang des 16. Jh., wurde von Emilijan Cevc, Vesna Velkovrh Bukilica und Andrej Smrekar professionell bearbeitet. Die ersten meinten, es geht um die Arbeit eines heimischen, aus Krain stammenden Künstler; der letztere

setzt zur Kenntnis, dass es sich doch wahrscheinlich um einen süddeutschen Import handeln könne und sich der Meinung von Velkovrh Bukilica, dass das Werk um das Jahr 1515 entstanden sei, anschließt.

Die letzte Richtlinie scheint gelegen zu sein. Beim Überblick der großen Kruzifixe in Bayern wird man auf eine Reihe von Kruzifixen großer Dimensionen aufmerksam, das Werk des berühmten deutschen Bildhauer Veit Stoss (Horb am Neckar, 1477 – Nürnberg, 1533). Der Meister hat für Kirchen und Kapellen in Nürnberg mehrere Kruzifixe gemacht; annähernd identische Werke diesen Meister kennen wir bereits aus Krakau (Marienkirche) und seiner Umgebung (Iwanowice) oder auch aus Florenz (Ognissanti). Die Werke sind von 147 bis 207 cm hoch und haben eine Breite von 154 bis 199 cm. Sie sind alle ausgestreckt, mit nahezu waagrecht und ausgestreckten Armen, allen hängt das Haupt rechts so wie auch ausnahmslos die Streifen von Lockenhaaren. Die Haut deckt die Muskeln, Sehnen und Adern ab, sie versteckt das Skelett nicht. In allen Fällen ist das rechte Bein auf den linken zugenagelt; die Gesichtszüge sind allmählich identisch; die sorgfältig erarbeitete Bärte und Schnurrbärte sind alle nach dem gleichen Muster gemacht worden. Heutzutage sind die Dornenkronen verschieden so formenmäßig als auch nach ihrem Erhaltungstand. Der Schnitzer lies seiner Fantasie nur beim Schaffen der Lendentücher freien Lauf, da war er dem Kanon der Zeit nicht verpflichtet und konnte den zeitgenössischen Moderichtlinien folgen: in einigen Fällen war er engumhüllt (vielleicht auch, weil fein bearbeitete, herausragende Teile mit der Zeit abgebrochen sind) in anderen Fällen war er üppiger sowohl bei der Menge des Stoffs als auch bei den mehreren kunstvollen Knoten und den weit in den Raum ragenden plastischen Schlüssen.

Die Künstlerhandschrift von Veit Stoss ist anhand der oben aufgezählten Charakteristiken beim Kruzifix aus Dramlje auch unmissverständlich vorhanden. Unser Kunstwerk ähnelt formenmäßig am meisten mit den Kruzifixen aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (1505–1510) und mit dem in der Laurenzkirche ebenda (1516–1520), das Lendentuch ist hingegen identisch mit dem miniatureschnitzkruzifix aus dem Getty Museum in Los Angeles (1510–1515).

Bisher gibt es keine Zeugnisse, wie dieses Kunstwerk von Veit Stoss auf slowenischen Boden gekommen sei. Man weiß nur, dass es in späten 20. Jahren des 20. Jh, seitens einen Kunsthändler an das Narodni muzej in Ljubljana verkauft wurde; der sagte, dass das Corpus in Dramlje bei Celje gefunden worden sei.

Übersetzt von Katja Uršič

Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

MAGDALENA MEZEG

Narodna galerija v Ljubljani v stalni zbirki umetnin hrani ikono z naslovom *Marija, ki doji dete*, ki v osrednjem motivu prikazuje tip *Galaktotrophouse*, v zahodni ikonografiji poimenovane *Maria lactans* ali *Virgo lactans*, kar v prevodu pomeni doječa Marija. Marija v svojem naročju doji malega Jezusa in v dvignjeni desnici drži globus s križem (*globus cruciger*). Ikona je bila v novejši literaturi datirana v drugo polovico 15. stoletja, vendar lahko vprašanja datacije, avtorstva in provenience še dodatno osvetlimo.¹

Ikona je bila prvič omenjena leta 1976 v katalogu *Nove pridobitve Narodne galerije 1965-1975*.² Na tem mestu se je Anica Cevc za opredelitev in datacijo zahvalila dr. Krunu Prijatelju. Poleg osnovnih podatkov o ikoni – da je ikona delo neznanega avtorja kretsko-beneškega izvora iz 16. oziroma 17. stoletja – je zapisala, da je za upodobljeni ikonografski prizor *Galaktotrophuse* oziroma *Virgo lactans* nenavadno, da Marija v rokah drži zemeljsko kroglo s križem, po kateri se steguje mali Kristus. Nadalje pa je poudarila, da so se krogle v Kristusovi roki začele pojavljati na ikonah šele v 16. stoletju, kar naj bi bilo v prid tako pozni dataciji ikone.³ K tej naj bi prispevala tudi kakovost ikone, ki po zapisu avtorice za-

¹ Ikono hrani Narodna galerija v Ljubljani (inv. št. NG S 1845). V pričujočem prispevku so strnjene ugotovitve mojega magistrskega dela (Magdalena MEZEG, *Marija, ki doji dete, kretsko-beneška ikona v ljubljanski Narodni galeriji*, Ljubljana 2020 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis)) z naknadno odkritim t. i. Potrdilom v arhivskem gradivu Federalnega zbirnega centra (FZC) in študijo Igorja Sapača, ki je odstrla del provenience ikone. Na tem mestu bi želela izraziti zahvalo mentorici doc. dr. Renati Novak Klemenčič in dr. Andreju Smrekarju za njuno pomoč in podporo. Prav tako se zahvaljujem dr. Renati Komič Marn in dr. Zuleiki Murat za posredovanje informacij. <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1200-1600/marija-ki-doji-dete-neznani-avtor?workId=1888>

² Anica CEVC – Ksenija ROZMAN, *Neznan avtor kretsko-beneške šole, Nove pridobitve Narodne galerije 1965–1975*, Ljubljana 1976, p. 56.

³ Anica Cevc je verjetno imela v mislih značilen kretsko-beneški motiv *Madre della Consolazione*, ki pa se ikonografsko razlikuje od motiva na ikoni iz Narodne galerije, saj pri motivu *Madre della Consolazione* Marija v naročju z obema rokama drži Kristusa, ki desno roko dviguje v blagoslov, v iztegnjeni levi roki pa namesto svitka (ki je značilen za zgodnejše variante) drži kroglo sveta oziro-

ostaja za tistimi iz 15. stoletja, obravnava oziroma modelacija figur na ikoni pa je mehkejša.⁴

Leta 1983 je krajši prispevek ikoni namenil Federico Zeri v katalogu *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*.⁵ Ikono je opredelil kot delo beneško-bizantinske šole iz druge polovice 15. stoletja, ki kljub svojim skromnim dimenzijam predstavlja značilen primerek nabožnega slikarstva, ki je bilo med 14. in 17. stoletjem močno razširjeno ob Jadranskem morju in na grških otokih pod nadvlado Beneške republike. Zeri omenja središča, kjer so izdelovali take ikone - to so bili Kreta, kjer so poznana tudi imena nekaterih umetnikov, Benetke, skrajni jug Apulije, Dalmacija, Istra in Krf. Poudarja, da umetnostnozgodovinski problem te umetnosti, ki jo poimenuje beneško-bizantinska ali dalmatinska, še zdaleč ni razrešen, prav tako ni razrešena datacija teh ikon. Kot bizantinske prvine na ikoni kategorizira zlato ozadje ikone, svetlobne poudarke na tkaninah, zlasti na oblačilu deteta, in način obravnave senc, ki jih je slikar dosegel z zelenkasto barvo podlage. Tem značilnostim so dodane beneške komponente, ki jih prepozna v kompoziciji ikone, v obravnavi gub oblačil ter v motivu Marijine roke. Kot zapiše, so takšni vplivi Benetk značilni za čas okoli leta 1475 do 1500, kar potrjuje tudi okras avreole, ki je, kot pravi, narejen s prosto roko in z večjimi in manjšimi vtisi. Ikonografski motiv obravnava kot kombiniran motiv doječe Marije z motivom deteta, ki želi iz materinih rok prevzeti zemeljsko kroglo – simbol oblasti nad svetom. Zeri to kroglo opiše: razdeljena je na tri dele, spodnji del je dvakrat večji od zgornjih dveh in predstavlja Azijo, zgornji levi del predstavlja Afriko, desni pa Evropo. Takšna shema, naj bi izvirala iz grških klasičnih koncepcij pred Ptolomejem in jo je moč najti v t. i. Salustovih kartah, ki naj bi bile v srednjem veku na območju Evrope zelo priljubljene. Spodaj zapiše letnico Steletovega prevzema ikone iz Federalnega zbirnega centra (FZC) – 1946.⁶ Zeri leta 1997 v katalogu Narodne galerije *Evropski slikarji: katalog stalne zbirke*, napisan s soavtorstvom Ksenije Rozman, o ikoni doda le, da je dobro ohranjena, neznane

ma *globus cruciger* – simbol zemeljske in nebeške oblasti. Prve različice tega motiva s Kristusom, ki drži globus, se pojavijo že v drugi polovici 15. stoletja. CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56; Zoraida DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split–Zagreb 2017, p. 26.

⁴ CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56. Anica Cevc je oceno kvalitete ikone najverjetneje podala na podlagi pregleda ikone s prostim očesom. Vendar pa so UV in IR fotografije ikone, ki so v Narodni galeriji nastale leta 2019 in jih bom predstavila v nadaljevanju, razkrile povsem drugačen vtis o kvaliteti ikone.

⁵ Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Ljubljana 1983, pp. 21–22.

⁶ Stelè je ikono popisal in prevzel iz skladišča v Križankah leto kasneje, kot je zapisal Zeri, kar je ohranjeno v njegovih terenskih zapisih. Glej ZERI 1983, cit. n. 5, pp. 21–22; Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, *Terenski zapiski Franceta Steleta* 1947, fol. 67v.



1. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št.
NG S 1845, fotografija konservatorsko-
restavratorske fotodokumentacije NG
iz leta 1974 (pred posegom)

provenience in leta 1945 prevzeta iz FZC, in da jo je Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta predal Narodni galeriji.⁷

Zanimivo teorijo o ikoni je leta 1992 objavila Marija Mirković.⁸ Avtorica namreč v prispevku ljubljansko ikono poveže z ikono *Medvedgradska Mati Božja*, prek te pa tudi z ikono *Trsatska Mati Božja*, ki prikazuje motiv doječe Marije. Kot piše, naj bi se kult Trsatske Matere Božje širil na območju, ki so mu vladali Celjani, ki so bili prek poroke povezani s Frankopani, in to s pomočjo »zrcalnih kopij«, ki naj bi verjetno nastale po neki grafični predlogi.⁹ Poleg teh omemb je na ikono v preglednem delu *Marija v slovenski umetnosti* iz leta 1994 opozoril tudi Lev Menaše.¹⁰

⁷ Federico ZERI, Beneško-bizantinska šola, druga polovica 15. stoletja, *Evropski slikarji: katalog stalne zbirke Narodna galerija Ljubljana* (edd. Federico Zeri – Ksenija Rozman), Ljubljana 1997, p. 32. Enako v Federico Zeri – Ksenija ROZMAN, Venetian-Byzantine School, second half 15th century, *European paintings: Catalogue of the Collection* (edd. Federico Zeri – Ksenija Rozman), Ljubljana 2000, p. 34.

⁸ Marija MIRKOVIĆ, Milosni lik Majke Božje Trsatske i različiti pristupi njegovu vrednotanju, *Umjetnost na Istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije* (edd. Nina Kudiš – Marina Vicalja), Rijeka 1993, pp. 195–204.

⁹ MIRKOVIĆ 1993, cit. n. 8, p. 202.

¹⁰ Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti: ikonologija slovenske marianske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, p. 157.

2. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG
S 1845, fotografija konservatorsko-
restavratske fotodokumentacije NG iz
leta 1974 (med posegom odstranjen
desni stebriček okvirja)

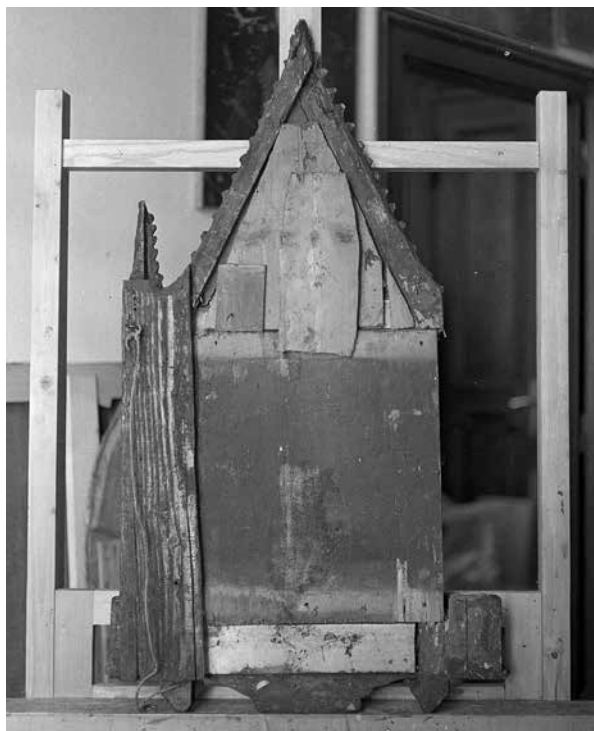


Avtor poudarja, da je ikona zanimiva predvsem zaradi svojega okvirja, ki ima videz značilno gotskega zasebnega oltarčka. Poleg tega zapiše, da naj bi bilo umetnostnih del s takšnim motivom ob obalnih mestih še več. Prav v Benetkah in ob jadranski obali naj bi bil še posebej priljubljen motiv Doječe Marije, ki pa se je po reformaciji počasi umikal iz repertoarja nabožnih Marijinih podob. Teološko naj se namreč ne bi najbolje ujemal z zahtevami tridentinskega koncila, ki je poudarjal Marijino brezmadežno spočetje, s čimer naj bi bilo Devici prizanešeno porodno trpljenje.¹¹

Najobširnejšo raziskavo o ikoni je leta 2011 objavila Zuleika Murat.¹² V njej se je avtorica ukvarjala z uporabo predlog v srednjem veku. Ugotovila je povezavo med okvirjem ikone iz Narodne galerije, na katerem je upodobljen reliefni prizor Križanja, ter nekaterimi drugimi izdelki, ki so bili narejeni kot odtis nekega skupnega modela. Tem izdelkom je skupen reliefni prizor bizantinskega Križanja. Najstarejšo

¹¹ Med muke materinstva spada tudi dojenje, kar je bilo v navzkrižju z novo tridentinsko doktrino Cerkve, zato naj bi prizor počasi potonil v pozabo oziroma naj bi se mu umetniki namerno izogibali. Menaše na tem mestu omeni teorijo Marije Mirkovič, ki se mu zdi zanimiva, ampak težko dokazljiva. MENAŠE 1994, cit. n. 10, p. 157.

¹² Zuleika MURAT, Leather manufacturing and circulating models in the middle ages: from a Byzantine patena in Halberstadt to a Veneto-Cretan icon in Ljubljana, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLVII, 2011, pp. 75–97.



3. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845, fotografija konservatorsko-restavratorske fotodokumentacije NG iz leta 1974 (odstranjevanje hrbtnih zapore med posegom)

različico tega prizora pa predstavlja srebrna patena, ki je bila narejena med letoma 1050 in 1190 in jo je leta 1205 v Halberstadt prinesel tamkajšnji škof, ko se je vračal domov iz četrte križarske vojne. Na osnovi primerjav ohranjenih usnjenih od-tisov in drugih usnjenih izdelkov iz Veneta je ugotovila, da bi odlitek v timpanonu ikone lahko datirali v 16. stoletje.¹³ Najnovejša študija, ki se ukvarja z domnevno provenienco ikone pred letom 1947, je raziskava Igorja Sapača o nastanku in propadu podeželske vile Pachta na Kozjaku. Sapač je na tem mestu ikono iz Narodne galerije povezal s Steletovimi terenskimi zapisi z dne 5. oktobra 1945, ko je obiskal Kozjak nad Pesnico.¹⁴

Na ikonski plošči je na zlati podlagi upodobljena dopasna podoba Marije, ki v svojem naročju doji dete. Marijina glava je rahlo zasukana in nagnjena v levo k malemu Jezusu. Dete glavo obrača proti materi, medtem ko Marija z milim pogledom zre proti gledalcu, Jezusov pogled uhaja mimo nje. Njene oči so mandljaste oblike,

¹³ MURAT 2011, cit. n. 12, pp. 87, 96.

¹⁴ Igor SAPAČ, Med gradom svetega Jurija, vilo Grimaud-d'Orsay in graščino Pa(c)hta. Izzvenevanje kulture plemiških dvorcev na Slovenskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje, *Umetnostna dediščina plemstva v času njegovega zatona: transformacije, prenosi, reinterpretacije* (ed. Tina Košak), Ljubljana 2023, pp. 333–480.

s poudarjeno podočesno gubo in obrvmi, ustnice pa majhne, z mehko obravnavanim volumnom, pod njimi je zaobljena brada, nad njimi pa dolg in raven nos. Z levico si Jezušček podpira shematično upodobljeno materino dojko, ki si jo nežno potiska proti zaprtim ustnicam, z desnico pa se steguje in dotika krogle s križem v Marijini roki. Po gubah Jezusove draperije je vidno, da ima obe nogi v kolenu pokrčeni, izpod njegovega hitona pa gledata dve bosí stopali; levo ima upodobljen zanimiv detajl skrčenih nožnih prstov. Tako mati kot sin imata okoli glave upodobljeno puncirano avreolo.

Devica je ovita v rdeč maforion, v glavnem delu podložen s svilnato belo tančico, ki je razločnejša na Marijini levi strani, v predelu telesa pa je vidna temna (črna) obleka s svetlejšim rdečim ovratnikom. Marijina leva roka podpira dete pri ramenih, v naturalistično upodobljeni desni roki pa drži kroglo sveta s križem, t. i. globus cruciger. Desna dlan, v kateri Marija s tremi prsti drži kroglo, razdeljena na tri dele, je odprta proti gledalcu. Robove Marijinega plašča krasi pas zlate psevdokoptske dekoracije, ki obroblja tudi ovratnik in rokave Jezusove obleke. Obraz Marije in otroka je senčen s sivo-olivnozeleno barvo, nabori draperije pa se zlato svetijo. Modelacija otroka deluje mehka, zlasti detajl svetlih kodrov, mehko zaobljenih oči, majhen prifrknjen nosek in mesnata lička dajejo malemu Jezusu otroški videz.

Osrednji motiv ikonske plošče prikazuje *Galaktotrophouso*, v zahodni ikonografiji poznano kot *Maria Lactans* ali *Virgo Lactans*, kar v prevodu pomeni Doječa Marija. Prizor, ki prikazuje Mati božjo, ko v svojem naročju hrani malega Jezusa, v svojem bistvu poudarja koncept Kristusovega učlovečenja (inkarnacije),¹⁵ hkrati pa odpira temeljna (protislovna) teološka vprašanja o Kristusovi naravi in Marijini deviškosti.¹⁶ Gre za pogost in priljubljen motiv med italijanskimi slikarji od 12. stoletja dalje, zlati pa v 14. stoletju.¹⁷ Poleg motiva Doječe Marije pa obravnavana ikona iz Narodne galerije vključuje še druge ikonografske prizore in simbolne pomenne. Avtorica Zuleika Murat je ikono opisala z ikonografskima motivoma *Ga-*

¹⁵ Beth WILLIAMSON, The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix, *Studies in Iconography*, XIX, 1998, pp. 109–111.

¹⁶ Małgorzata SMORAG ROZYCKA, "Mary has filled me with amazement that she gave milk to the One who feeds the multitudes": Notes on the Byzantine Iconography of Maria Galaktotrophousa, *Ikonotheke*, XXVII, 2017, p. 6.

¹⁷ Dorothy C. SHORR, *The Christ Child in devotional images in the Italy during the XIV century*, New York 1954, p. 58. Geneza ikonografskega motiva Doječe Marije je negotova. Kar je v trenutnih fazah raziskav gotovo, je priljubljenost motiva v post-bizantinskem ikonopisju kretske šole, zlasti v krogu Andreasa Ritzosa, pa tudi v bizantinskih krogih v Italiji. SMORAG ROZYCKA 2017, cit. n. 16, p. 5; Katharine DAVIDSON BEKKER, The Lactans and the Lachrymose: The Nursing Virgin as Intercessory Type in an Early Coptic Monastic Context, *Studia Antiqua*, XXI/1, 2022, pp. 8–10.

laktotrophouse in *Hodegetrije*,¹⁸ slednji je na ikoni manj očiten. *Hodegetrija* je motiv Matere božje (*Theotokos*), ki v naročju drži malega Kristusa, z desnico pa kaže nanj. Na obravnavani ikoni Marija svoje desnice ne uperja v Kristusa, ampak mu z njo ponuja globus s križem, t. i. globus cruciger, ki predstavlja simbol zemeljske in nebeške oblasti, po katerem se steguje mali Jezus in se ga s konicami prstov desne roke že dotika. Ortodoksna tradicija ni poznala zemeljske oble. V zgodnjekrščanski zahodni umetnosti se bodisi Jezus otrok ali Božja Mati včasih pojavljata z imperialnim globusom v roki kot znakom oblasti.¹⁹ Združitev prizora Doječe Marije in podaje globusa je zanimiva in redka, saj v obsežnem materialu, ki sem ga pregledala, nisem uspela najti popolnoma enakega prizora.²⁰

Na prizoru je pomenljiv tudi način Marijine predaje globusa Jezusu in postavitve njene dlani, ki spominja na Evino dlan, ki v rokah drži sad in ga ponuja Adamu. Marija kroglo drži s tremi prsti, pri tem pa gledalcu odpira oziroma kaže notranjo stran svoje dlani. Tu lahko nastane smiselna ikonografska interpretacija, ki jo je na neki način ponudila že Muratova. Po njenem mnenju je ikonografija prizora na ikonski plošči povezana s prizorom Križanja na okvirju, saj naj bi Jezusovo stegovanje po zemeljski krogli napovedovalo odrešitev sveta s trpljenjem Kristusa na Križu.²¹

Marijina drža krogle na način, ki spominja na Evino gesto, je v tem primeru zgovorna. Lara Fernández Piqueras je v knjigi *Icons at the Crossroad of Cultures (14th–17th Century)* obravnavala kretsko-beneško ikono s podobno Kristusovo gesto, le da se Kristus steguje po jabolku, in ne po zemeljski obli.²² Jabolko je tudi aluzija na padec človeka, torej opozarja na sadež z drevesa spoznanja, ki ga

¹⁸ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

¹⁹ Lara FERNÁNDEZ PIQUERAS, 2. Virgin and Child with Apple, *Icons at the Crossroad of Cultures 14th–17th Century* (edd. Lara Fernández Piqueras – Simon G. Morsink), Amsterdam 2018, p. 10.

²⁰ Najbližji primeri so: Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1480–1500, Kreta, The British museum, inv. št. 1994.0102.6, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0102-6; Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1490, nizozemska zasebna zbirka, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/view/4165/3940>; Nikolaos Tzafouris, *Marija z detetom in Frančiškem Asiškim*, ok. 1490, Muzej bizantinske in krščanske umetnosti v Atenah, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikolaos_Tsafouris_-_The_Virgin_and_St_Francis_of_Assisi_-_WGA23105.jpg; Kretsko-beneška šola, *Madre della Consolazione*, ok. 16/17. stoletje, Vila Fiesole, <https://www.maisonbibelot.com/uk/auction-0216/our-lady-of-consolation-icon-scuola-veneto-cre-135157>; Kretsko-beneška šola, *Madonna del Latte*, 15. stoletje, Museo Nazionale di Ravenna, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Scuola_veneto-cretese%2C_maodnna_del_latte_tra_le_ss._caterina_e_lucia%2C_xvi_secolo.jpg.

²¹ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 94.

²² FERNÁNDEZ PIQUERAS 2018, cit. n. 19, p. 10.

je Eva izročila Adamu in s tem povzročila njun izgon iz rajskega vrta.²³ V teološkem smislu v rokah Jezusa simbolizira sadež odrešenja, Kristus pa v tem primeru predstavlja novega Adama, jabolko v Marijinih rokah pa simbolizira novo Evo. Kot simbol »jabolka odrešitve«, kjer Marija predstavlja antitip Eve, je razložena tudi krogla v Marijinih rokah pri Zlati Madoni iz Essna (973–82). Zlata Madona, podobno kot Marija na ikoni iz Narodne galerije, v desni roki s tremi prsti drži kroglo, v levi pa pri ramenih pridržuje Kristusa. V zvezi s kroglo v njenih rokah se pojavlja več mogočih interpretacij. Krogla bi lahko simbolizirala *globus cruciger*, vendar križ z globusom ni bil ustaljen motiv na področju Svetega rimskega cesarstva do kronanja Konrada II. leta 1024, Madona iz Essna pa je nastala pred tem. Kot druga možnost se v literaturi omenja simbolni pomen »jabolka odrešitve«. Marija na tem mestu simbolizira odrešitev, ki jo je prinesla na svet z inkarnacijo Kristusa, torej antitip Eve, krogla pa bi lahko pomenila tudi simbolno oblast Kristusa, t. j. krščanstva nad svetom. Takšen pomen je mogoče najti že v karolinških in otomanskih iluminiranih rokopisih.²⁴ Na nekaterih ikonah se lahko pojavita tako motiv sadeža kot tudi motiv globusa. Takšen primer je ikona *Marija z detetom* iz Dubrovnika, poznana tudi kot *Gospa od Porata*. Marija Jezusu ponuja sadež (Marija sicer sad drži na drugačen način kot na ikoni iz Narodne galerije, saj gledalcu razkriva hrbtno stran dlani), na dodanem srebrnem pokrovu pa je sadež zamenjan s kroglo.²⁵ Sicer je motiv krogle ali *globus cruciger* pogost na kretsko-beneških ikonah od 16. stoletja dalje. Pojavlja se v okviru ikonografske različice *Madre della Consolazione*, ki je, po Staničić, mlajša varianta motiva *Hodegetrije*, obenem pa eden najpogostejših in najpriljubljenejših motivov kretsko-beneškega slikarstva. Prvotno je imel Kristus v rokah zvitek, ki ga v mlajši varianti *Madre della Consolazione* zamenja globus.²⁶

Ikona iz Narodne galerije predstavlja značilen primer zasebne nabožne slike, kakršne so bile precej razširjene v širšem jadranskem prostoru od 14. do 17. stoletja. To dokazuje razmeroma veliko število ohranjenih dokumentov in sočasne upodobitve interierjev meščanskih in plemiških domovanj z upodobitvami takih

²³ FERNÁNDEZ PIQUERAS 2018, cit. n. 19, p. 10.

²⁴ George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954, pp. 27–28; Helen ROSENAU, The Prototype of the Virgin and Child in the Book of Kells, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXXXIII/486, 1943, pp. 228–231; Martin WERNER, The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells: Part I, *The Art Bulletin*, LIV/1, 1972, pp. 1–23.

²⁵ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 289–291.

²⁶ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 26.



4. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (timpanon okvirja pred
posegom)

podob.²⁷ V dalmatinskih srednjeveških inventarjih se pogosto pojavlja izraz *anconae* ali *iconae*, ki se interpretira kot poimenovanje za vsakovrstne slike, medtem ko se izraz *ancona greca* ali *alla greca* v kontekstu dubrovniških virov začne pojavljati šele v začetku 16. stoletja.²⁸ Prisotnost niš z ikonami je bila pogosta na Beneškem.²⁹ Te slike so bile malih do tudi srednjih dimenzij.³⁰ Te podobe so zno-

²⁷ Margarita VOULGARPOULOU, *From Domestic Devotion to the Church Altar: Venerating Icons in the Late Medieval and Early Modern Adriatic*, *Religions*, X/6, 2019, pp. 1–41; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159.

²⁸ Matko Matija MARUŠIĆ, *Hereditary Ecclesiae and Domestic Ecclesiolae in Medieval Ragusa (Dubrovnik)*, *Religions*, XI/7, 2020, pp. 2, 7; Emil HILJE, *Slikarska djela u sačuvanim inventarima zadarskih građana iz 14. i 15. stoljeća*, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, XLII, 2000, p. 69.

²⁹ MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 2; Giovanna VALENZANO, *Gli spazi della devozione domestica, Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento* (edd. Giovanna Baldissin Molli – Cristina Guarnieri – Zuleika Murat), Roma 2018, p. 26.

³⁰ Cristina GUARNIERI, «Con le più lussuose materie adoperabili». Dittici, trittici e altri oggetti per la devozione personale di manifattura veneziana tra Duecento e Trecento, *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento* (edd. Giovanna Baldissin Molli – Cristina Guarnieri – Zuleika Murat), Roma 2018, p. 42.

5. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (prednja stran ikonske
plošče brez okvirja)



traj hiše služile kot oltarji, najpogosteje so se nahajale v kapelah ali pa spalnicah.³¹ Pogoste so bile podobe, ki so spodbujale meditacijo in poistovetenje s trpljenjem Kristusa in Device, saj so takšno ikonografijo spodbujali cerkveni očetje,³² hkrati pa je bil namen teh podob tudi didaktične narave.³³ Priljubljeni so bili prizori Device z otrokom, križanja in svetnikov,³⁴ prevladovala pa je upodobitev Marije z detetom.³⁵ Taka intimna pobožnost se je, vse od druge polovice 13. stoletja močno razširila po zaslugi beraških redov.³⁶ Študije arhivskih virov v beneškem

³¹ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52; VALENZANO 2018, cit. n. 30, p. 26; LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9.

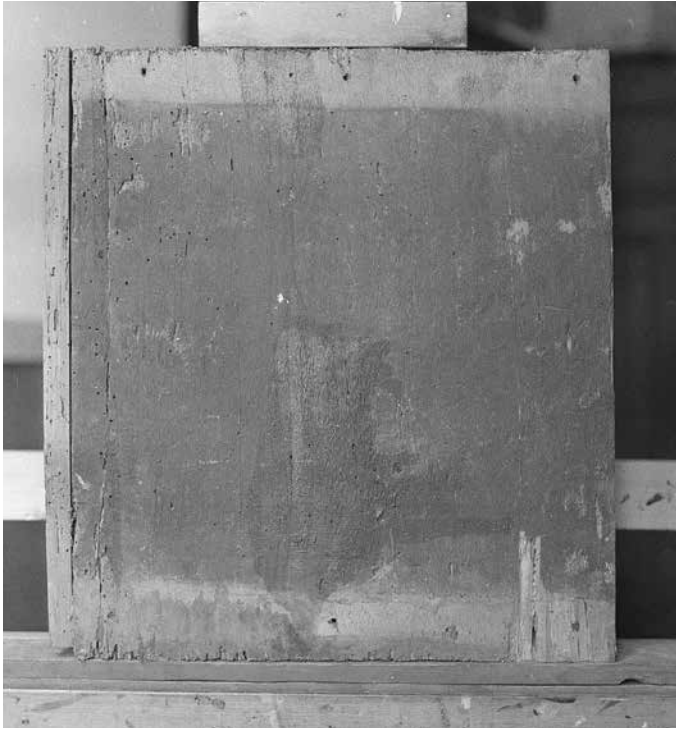
³² MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³³ Margaret A. MORSE, Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith, *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, LIX/1, 2019, p. 125; MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³⁴ Catherine LAWLESS, »Make Your House like a Temple«: Gender, Space and Domestic Devotion in Medieval Florence, *Religions*, XI/120, 2020, pp. 8–9.

³⁵ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 41; 52; LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9; MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³⁶ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, p. 41; Giorgio CARVALE, Private and Public Devotion in Late Renaissance Italy: The Role of Church Censorship, *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (edd. Maya Corry – Marco Faini – Alessia Meneghin), LIX/1, 2019, p. 389.



6. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (hrbna stran ikonske
plošče brez okvirja)

arhivu so razkrile intenzivno trgovanje z ikonami takšnega tipa. Na eni strani so se ohranile številne pogodbe med beneškimi trgovci in delavnicami na Kreti, na drugi strani pa se kretsko-beneški mojstri pojavljajo po celotnem sredozemskem območju, vse do Benetk.³⁷

Vzpostavljane ikonskih delavnic na Kreti je v prvi vrsti povezano z dobro ekonomsko situacijo na otoku, ki je bil vse od Četrte križarske vojne leta 1204 pod beneško nadoblastjo. Razmere na otoku so se v 13. stoletju postopoma stabilizirale, med 14. in 16. stoletjem pa je Kreta doživela gospodarski razcvet. Po osmanskem zavzetju Konstantinopla leta 1453 je otok postal zatočišče za grške pribežnike, med njimi tudi številne slikarje.³⁸ Te politične okoliščine in ugodna ekonomska situa-

³⁷ VOULGAROPOULOU 2019, cit. n. 27, p. 6; Mario CATTAPAN, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Pepragmena tou B' Diethnous Kretologikou Synedriou*, Atene 1968, pp. 29–46; Mario CATTAPAN, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dall 1300 al 1500, *Thesaurismata*, IX, 1972, pp. 202–235; v DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 159–160; Thalia GOUMA PETERSON, The Dating of Creto-Venetian Icons: A Reconsideration in Light of New Evidence, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXX/1, 1972, pp. 12–13.

³⁸ Anastasia DRANDAKI, Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete* (ed. Anastasia Drandaki), New York 2009, p. 11; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 161; 163.

cija so prispevale k oblikovanju specifične slikarske govornice, ki združuje značilnosti tradicionalnega bizantinskega slikarstva z elementi beneškega slikarstva gotike, renesanse in baroka.³⁹

Že stoletje poteka razprava o nastanku te svojevrstne »mešane« likovne govornice, ki je sprva temeljila na nacionalnih stališčih grških in italijanskih avtorjev. Grki so v kretskem slikarstvu videli kontinuiteto slikarstva od Bizanca do nove grške države, Italijani pa so, pod vplivom močnih medvojnih kolonizacijskih političnih idej, to umetnost razumeli kot posledico beneške kulturne ekspanzije.⁴⁰ V času teh razprav so se pojavile različne interpretacije in predlogi za poimenovanje te specifične, slogovno mešane slikarske govornice. Glede na geografijo je to v novejši literaturi poimenovano kot kretsko-beneško slikarstvo ali pa slikarstvo beneške Krete.⁴¹

Na razprave o kretsko-beneškem slikarstvu je odločilno vplivala arhivska študija Maria Cattapana,⁴² ki je v Archivio di Stato di Venezia preučeval kretski arhiv. Pregledal je vse notarske zapise Kandije med leti 1271 in 1500. Uspelo mu je najti približno 400 dokumentov, ki so se navezovali na slikarje, in tako sestaviti seznam 150 slikarjev, ki so bili aktivni na Kreti, predvsem v mestu Kandija (Heraklion).⁴³

³⁹ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159.

⁴⁰ Michele BACCI, Veneto-byzantine »Hybrids«: Towards a reassessment, *Studies in Iconography*, XXXV, 2014, pp. 73–106; Dionysis MOURELATOS, The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative, *A singular antiquity. Archaeological and Hellenic identity in twentieth-century Greece* (edd. Damaskos Dimitris – Planzos Dimitris), Athens 2008, pp. 197–207.

⁴¹ Za pregled literature na to temo cf. Nikodim KONDAKOV, *Ikonoграфия Богоматери I–II*, Petersburg 1914–1915; Sergio BETTINI, *La pittura delle icone cretese, veneziane e i madonneri*, Padova 1933; Viktor LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese I, *Arte Veneta*, XIX, 1965, pp. 43–61; Viktor LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese II, *Arte Veneta*, XX, 1966, pp. 43–62; Grgo GAMULIN, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971; Manolis CHATZIDAKIS, Les debuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque, *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδης [In memoriam de Sophia Antoniadis]*, Venise 1974, pp. 169–211; Zoraida DEMORI STANIČIĆ, Neki problemi kretsko-venecijanskog slikarstva u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXIX, 1990, pp. 83–112; Michele BACCI, Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries, *Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies* (edd. Liz James – Antony Eastmond), London 2009, pp. 203–227; Michele Bacci 2014, pp. 73–106; Emily L. SPRATT, Toward a Definition of "Post-Byzantine" Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum, *Record*, LXXI–LXXII, 2012, pp. 3–19; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159. V pričujočem delu uporabljam termin, ki je v skladu z novejšo literaturo.

⁴² CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 29–46. Pred Cattapanovo študijo so ikone kretsko-beneške šole datirali kasneje v 16. ali celo 17. stoletje. Primer: Thalia GOUMA PETERSON Crete, Venice, the „Madonneri“ and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXV/2, 1968, pp. 53–86; GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–21.

⁴³ Petintrideset od teh slikarjev je bilo aktivnih v 14. stoletju, 114 pa v 15. stoletju (CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 29–46; GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–13).



7. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja. Narodna
galerija, inv. št. NG S 1845,
fotografija konservatorsko-
restavratorske
fotodokumentacije
NG iz leta 1974 (detajl
obrazov pred posegom)

To slikarsko šolo je Cattapan poimenoval kretsko-beneško, kjer so, zlasti v 15. stoletju, delovali tako kretski kot priseljeni beneški mojstri, in sicer v enakovrednem razmerju.⁴⁴ Staničić poudarja, da se kljub poznavanju del, opusov in bibliografij slikarjev oblikovanje in razvoj t. i. kretsko-beneške šole šele začenja podrobneje razjasnjevati.⁴⁵

Preplet tradicije zahodnega slikarstva in bizantinske tradicije na kretsko-beneških ikonah se na eni strani kaže v mehčanju ikonske sheme in prevzemanju elementov in tem zahodnega slikarstva.⁴⁶ Značilnosti kretsko-beneškega slikarstva vključujejo omiljeno, gotizirano in individualizirano ikonsko shemo. Proporci telesa postajajo bolj skladni, kar je posebej opazno na Marijinih dlaneh, ki postajajo bolj usklajene z ostalimi deli njenega telesa, prsti pa so upognjeni.⁴⁷ Volumen telesa je mehkeje obdelan, obrazi so senčeni s sivo-olivnozeleno barvo, inkarnat pa je modeliran z roza barvo. Pri tradicionalnih bizantinskih ikonah se za modeliranje

⁴⁴ CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 31, 34. GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–13.

⁴⁵ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 160.

⁴⁶ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 9, 162.

⁴⁷ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 17–18, 313, 317.

8. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja. Ljubljana, Narodna
galerija, inv. št. NG S 1845,
fotografija konservatorsko-
restavratorske fotodokumentacije
NG iz leta 1974 (po posegu)



dodaja bela barva.⁴⁸ Razlika je tudi v draperijah, ki namesto preprostih bizantinskih tkanin postanejo pod vplivom Trecenta razkošno vezene z dodanimi detajli in zlatimi dekorativnimi elementi ter pogosto z zaponko, ki krasi Marijin maforion, grška kapa pod Marijino tuniko pa se spremeni v tenko belo tančico. Kristusova obleka je naslikana brez rokavov, kar razkrije njegove male zalite rokice, ki s tem detajlom poudarjajo simboliko dvojne Kristusove narave.⁴⁹ Kot najpogostejši motiv se pojavlja Marija z otrokom.⁵⁰

Karakteristike kretske-beneškega slikarstva odraža tudi ikona iz Narodne galerije. Toda če ikono natančno pogledamo, vidimo, da manjkajo drobni detajli, ki so bili značilni za generacijo mojstrov na Kreti. Marijina obleka je poenostavljena, brez sponke, ki bi držala Marijin plašč, otrok v materinem naročju sedi že precej

⁴⁸ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 313.

⁴⁹ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 105.

⁵⁰ Razširjenost in priljubljenost podobe Matere Božje v kretske-beneški šoli nikoli kasneje nista bili tako izraziti kot v obdobju med koncem 15. in koncem 16. stoletja. Natančen vzrok za priljubljenost tega motiva v kretske-beneški šoli ni znan. Staničić kot možne razloge navaja občutek ogroženosti po padcu Bizanca, strah pred osmansko nevarnostjo ter morda zmagovalstvo po zmagi pri Lepantu leta 1571, ki so jo pripisovali posredovanju Matere Božje. DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 164.

samostojneje kot na ikonah kretske-beneških slikarjev, ki so ustvarjali še na Kreti. Če za primerjavo vzamemo ikono *Madre della Consolazione* znanega kretske-beneškega slikarja Nikolaosa Tzafurisa, ki je deloval na Kreti, vidimo, da na njegovih delih Marija dete podpira še z obema rokama, Marija na ikoni iz Narodne galerije pa dete podpira le z eno roko. Prav tako si dete samo podpira materino dojko. Na poznejšo datacijo, kot je opozorila že Muratova, namiguje tudi kompleksnejši oziroma mešani tip ikone ter intimnejši in nežnejši odnos med Božjo materjo in sinom.⁵¹ Iz tega je razvidno, da prizor na ikoni iz Narodne galerije odstopa od osnovne matrice, ki je bila priljubljena med prvo generacijo kretskih mojstrov, t. i. *Madre della Consolazione* in *Madre della Passione*, kar bi lahko pomenilo, da je ikona zaradi mnogih »zahodnih« dodatkov lahko nastala pozneje, ko so kretske-beneški mojstri v 16. stoletju, zaradi nestabilnih razmer na Kreti migrirali po Jadranski obali in vzpostavili nov center izdelovanja takih ikon v Benetkah okoli cerkve San Giorgio dei Greci.⁵²

Površini ikonske plošče in okvirja sta dokaj umazani in prašni,⁵³ na plošči so vidni premazi, ki so bili verjetno dodani med predelavami in restavracijami ikone. Marijin obraz je na nekaterih mestih spran ali pa je zbledel do podloge. Takšno stanje je razvidno že na fotografiji pred restavriranjem ikone leta 1974 (sl. 1, 2, 4, 7). Razlogov za takšno stanje je več. Morda so kasnejši premazi reagirali z ostalimi barvnimi plastmi ikonske plošče, morda pa je bila ikona na predelu Marijinega obraza med raznimi posegi močno očiščena. Spet druga možnost se navezuje na obredno prakso ikone: Marijin obraz bi tako lahko zbledel zaradi dotikanja in poljubljanja ikone, ki je sestavni del ikonskega obredja, saj so bile ikone namenjene fizični izkušnji vernika.⁵⁴ Pobelдела je tudi zlata dekoracija na Marijinem plašču, predvsem na glavnem delu ob robu maforiona. Zgornji del Marijinega nimba manjka, sklepa-

⁵¹ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 90.

⁵² DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 162.

⁵³ Da ikona ni v najboljšem stanju, je opozorila že Zuleika MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91. Pred tem sta Zeri in Cevc zapisala, da je ikona v dobrem stanju, kar je bila morda posledica restavracije ikone v NG. Ikono naj bi restavriral Kemal Selmanović, vendar se v literaturi pojavlja različna datacija restavracije (Cevc navaja letnico 1974, Zeri pa 1975). Vsekakor se je restavracija najverjetneje zgodila pred letom 1976, ko je bila ikona del razstave *Nove pridobitve Narodne galerije*. Glej CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56.

⁵⁴ Robin CORMACK, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997, p. 25; Saša BRAJOVIĆ, Praying with the senses. Examples of icon devotion and the sensory experience in medieval and early modern Balkans, *Zograf*, XXXIX, 2015, pp. 58, 61; Christine CHAILLOT, The Role of Pictures, the Veneration of Icons and the Representation of Christ in Two Oriental Orthodox Churches of the Coptic and Ethiopian Traditions, *Studies of the Department of African Languages and Cultures*, L, 2016, pp. 108–109. Pred slikami so prižigali sveče in kadilo ter jih škropili z vodo (LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9).

ti gre, da je bila ikonska plošča na tem delu skrajšana. To lahko predvidevamo na podlagi fotografske dokumentacije konservatorja-restavratorja Kemala Selmanovića iz leta 1974 (sl. 1–8), ko je bila ikona vzeta iz okvirja. Fotografije zadnje strani ikonske plošče odkrivajo majhne razpoke v lesu, ki so prisotne tako na spodnjem kot na zgornjem robu. Te bi lahko nastale ob krajšanju ikone z namenom prilagoditve plošče ikone okvirju, v katerega je bila vstavljena. Stranska robova potrjujeta krajšanje in naknadno vstavev ikonske plošče v okvir; desni rob je gladek in brez razpok, na levem robu pa je dodana približno centimeter široka letvica (sl. 6). Leta 2019 so bile v Narodni galeriji v Ljubljani posnete IRF (sl. 11–13) in UVF fotografije predmetne ikone (sl. 14). IRF fotografija je na ikoni razkrila podrisbo,⁵⁵ verjetno narejeno z grafitom, ki se vidi v tankih črtah na obrazih (nos, usta) in oblekah obeh protagonistov slike. Prav tako so s pomočjo IRF fotografije bolje vidni obriisi poteka gub Marijine obleke, ki se na predelu okoli njenih prsi mehko nabira (sl. 13).⁵⁶ Poleg tega se jasno razloči potek puncirane dekoracije nimbov,⁵⁷ ki ji lahko

⁵⁵ IRF in UVF fotografije je v Narodni galeriji v Ljubljani leta 2019 posnel mag. Andrej Hirci. Gre za dve neinvazivni naravoslovni metodi raziskovanja s pomočjo digitalne kamere s slikovnim senzorjem, ki se pri raziskovanju slikarskih del uporablja za vpogled pod vrhne plasti slike. S pomočjo IRF svetlobnega spektra se pri raziskavah slikarskih del odkriva zlasti prisotnost podrisbe, ki jo umetnik naredi pred nanosom barve. Sliko je tako mogoče razumeti v smislu kompozicijskega razvoja in slikarskega procesa, vendarle pa so njeni rezultati omejeni na rdeča in belkasta področja na sliki. Zelena in druga temna področja se v IRF fotografijah lahko pojavljajo črnkasto. J. R. J. van ASPEREN DE BOER, *Infrared Reflectography: a Method for the Examination of Paintings, Applied optics*, VII/9, 1968, pp. 1711. Naprednejša in natančnejša vendar tehnično zahtevnejša ter dražja, je infrardeča reflektografija (IRR metoda), ki omogoča boljše rezultate, saj ji večji spekter zaznave omogoča razpoznavo tudi pod pigmenti, ki postanejo prozorni šele pri višjih valovnih dolžinah. Ta metoda preučevanja leta 2019 za predmetno ikono ni bila uporabljena. Katja KAVKLER – Eva MENART – Andrej HIRCI, *Naravoslovne preiskave. Nekatero najpogostejše uporabljane metode*, 2020 (<https://www.slodrs.si/naravoslovne-preiskave/>; zadnji dostop 26.5.2024); Molly FARIES, *Analytical Capabilities of Infrared Reflectography: An Art Historian's Perspective, Scientific Examination of Art. Modern techniques in conservation and Analysis* (ed. Arthur M. Sackler), Washington 19. 3. 2023–21. 3. 2023, pp. 87, 96. Elisabeth WALMSLEY – Catherine METZGER – John K. DELANEY – Colin FLETCHER, *Improved visualization of underdrawings with solid-state detectors operating in the infrared, Studies in Conservation*, XXXIX/4, 1994, p. 217.

⁵⁶ Zakaj s prostim očesom Marijina draperija ni vidna tako kot na IR fotografiji, ni popolnoma jasno; morebiti je šlo za pigment, ki je z leti potemnel. Mogoče pa je, da zgornja barvna plast Marijine obleke ne vsebuje ogljika, spodnja barvna plast pa ga, saj IR svetloba zazna barvne plasti, ki vsebujejo ogljik.

⁵⁷ Za obsežnejše poglavje o puncirani dekoraciji na ikoni glej MEZEG 2020, cit. n. 1, pp. 20–21. Pri tem poglavju je vključena študija Mojmirja Frinte. Mojmir FRINTA, *An Investigation of the Punched Decoraton of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings, The Art Bulletin*, XLVII/2, 1965, p. 261; Mojmir FRINTA, *Punched decoration on late Medieval Panel and Miniature painting*, Prague 1998. Sklicevanje na datacijo samo na podlagi punciranih ornamentov je lahko sporno, zlasti zato, ker je orodja določene delavnice, ki se je ukvarjala s temi veččinami, lahko prevzel nekdo, ki ni bil povezan z mojstrom, prav tako pa so se dogajala naknadna punciranja na že predhodno nastalih umetninah. Na spornost časovnega umeščanja del le na podlagi puncirane dekoracije je v članku omenila tudi Muratova, ki meni, da po preteku več let takšen detalj ne more igrati ključne vloge pri datiranju. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 90.

najdemo primerjave s slikarji italijanskega Trecenta, zlasti pri Lorenzu Venezianu (Lionski poliptih iz leta 1357)⁵⁸ in na kretske-beneški ikoni Nikolaosa Tzafourisa *Madre della Consolazione* (1490).⁵⁹ Podobna puncirana dekoracija je opazna tudi na ikoni, katere nahajališče je neznano in je bila objavljena v prispevku Micheleja Baccija. Gre za ikono, ki prikazuje motiv Eleouse, kot zapiše Bacci, pa naj bi jo v prvi polovici 15. stoletja izdelal bizantinski umetnik na Kreti.⁶⁰

UVF fotografija⁶¹ je na ikoni iz NG pokazala izrazitejšo linijo obraza Kristusa in Marije (sl. 14). Najbolj je to vidno pri poudarjenih očeh, ki so naslikane s črno črto, prav tako pa je intenzivno poudarjen obrvni lok. Marijine oči imajo s pomočjo UVF fotografije jasnejši pogled, ki je še razločnejše usmerjen v gledalca (vidna je tudi njena šarenica), Kristus pa oči obrača navzgor. Gube na Kristusovem hitonu so manjše kot na Marijinem plašču in gostejše predvsem pri predelu kolena in komolca, kjer so »žarkasto« upodobljene. Njegovi kodri, oči in obrvi so narisani s širšo črno črto, lepo pa se vidi tudi mehko senčenje na obrazu obeh upodobljenec. Razločnejše so nadrobnosti, predvsem mehko tretiran volumen na rokah obeh upodobljenec, natančno upodobljeni nohti in Marijina tančica. Na okvirju UVF fotografija na nekaterih delih razkrije ohranjen štukiran/gezzo premaz okvirja. UVF fotografija tako prikaže precej bolj kakovostno izdelano ikono, kot je ta vidna s prostim očesom.

Ikona iz Narodne galerije v Ljubljani je obdana s temno rjavim okvirjem. Na okvirju je, kot je zapisala Murat, težko razlikovati med originalnimi in kasneje dodanimi elementi.⁶² Na kvadratnih bazah, ki ju krasita angelski glavi, stojita dva spi-

⁵⁸ Lionski poliptih, 1357, Gallerie dell'Accademia, Benetke.

⁵⁹ Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1490. Do leta 2016 so jo hranili v Morinsk Icon Gallery, sedaj pa je v zasebni zbirki na Nizozemskem.

⁶⁰ BACCI 2009, cit. n. 41, p. 226.

⁶¹ Pregled z UVF metodo se v literaturi priporoča kot naslednji korak po pregledu raziskovalnega objekta pri dnevni svetlobi. S pomočjo UVF fotografije pridobimo podatke o površini slike oz. njenih zgornjih slojih. Na predmetih lahko odkrivamo preslikave, restavracije, ponarejene ali spremenjene podpise, umetno naslikane razpoke ali prikrite napake ter za identifikacijo fluorescence določenih pigmentov. UVF metodo je vedno potrebno videti kot dopolnilno tehniko za identifikacijo pigmentov. Pri prepoznavi pigmentov pa lahko igra pomembno vlogo lak, saj lahko njegov odsev preglasi fluorescence dejanskih pigmentov na sliki. Konservatorji s pomočjo UVF ugotavljajo in ocenjujejo celovitost plasti starih lakov ter lokalizirajo kasneje dodane lake, ki v nasprotju s svetlim videzom starih lakov nimajo fluorescence. Antonio COSENTINO, *Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination*, *Conservar Património*, XXI, 2015, p. 58; Glennnda Susan MARSH, *The Use Of Ultraviolet Radiation In The Examination Of Works Of Art, Artefacts, And Informational Resources*, *ICCM Bulletin*, IV/2–3, 1978, p. 35; Laramie HICKEY FRIEDMAN, *A review of ultra-violet light and examination techniques*, *AIC Objects Specialty Group Postprints*, IX, 2002, p. 163.

⁶² MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

9. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja
(fotografija prednje strani ikone).
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845



ralna stebra, v zgornjem delu ju prekinja preklada z dekorativnim frizom, ki nato stebre podaljšuje v nazobčane fiale, v osrednjem delu – timpanonu okvirja, ki je prav tako nazobčan, pa je reliefno upodobljeno Križanje izdelano v usnju, matrico je identificirala Murat.⁶³ V trikotnem zatrepu okvirja je v reliefu frontalno upodobljen Kristus na križu z opasico do kolen, pod križem pa ga spremljata dve figuri – Marija in Janez Evangelist v dolgih togih oblačilih. Nad Križanim sta z obeh strani upodobljena dva angela, ki roke usmerjata na Kristusa, obenem pa sta v primerjavi z ostalimi figurami reliefa manj razločna. Nekateri figure Križanja so precej zbledeli.

Ob natančnem pregledu okvirja ikone so vidne razlike med levo in desno stranico okvirja (sl. 9); levi spiralni steber (32,5 cm) je manjši od desnega (33 cm), leva fiala je krajša od desne in je nazobčana redkeje kot desna. Razlikujeta se tudi obe rozeti pod fialama: leva je večja (4 cm), desna je manjša (3,5 cm) in bolj fino obdelana. Na kapitelih obeh stebrov je izrezljana štirilistna cvetlica, ki ni popolnoma enako izdelana na obeh straneh. Stebra stojita na bazah, pri čemer je leva baza (5,5 cm) manjša od desne (6 cm). Na bazah sta upodobljeni dve angelski glavi, leva glava ima večje kodre in je upodobljena frontalno, desna pa ima manjše in je zasukana

⁶³ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 87.



10. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija hrbtne zapore
ikone). Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845

v tričetrtinskem profilu. Preklado in spodnjo stranico okvirja med obema bazama krasi pas rastlinske dekoracije. Spodaj pod okvirjem je nekakšen tridelni vstavek s širšim osrednjim delom, ki ga z obeh strani obdajata dva manjša trikotnika.⁶⁴

Okvir ikone je premazan s podlogo, vendar grund ni ohranjen povsod; ponekod so barvne plasti sprane do podloge. Na okvirju so vidne retuše, predvsem na prekladi in spodnji letvici, kjer je pas cvetlične dekoracije, ter na levem stebru, na desni bazi in na reliefu Križanja. Timpanon okvirja je, kot je vidno tudi iz konservatorsko-restavratorske fotodokumentacije iz leta 1974, domodeliran iz mavca, saj je bil precej poškodovan.⁶⁵

⁶⁴ Spodnji dodatek okvirja ikone izgleda kot nekakšen vstavek, ki bi morda lahko bil namenjen prenašanju ikone, npr. v procesijah, vendar Muratova v članku zapiše, da ikona ni mogla biti namenjena za "zunanjo rabo", saj je usnje, iz katerega je narejen okvir, material, ki je občutljiv na zunanje vplive. Po njenem mnenju je bila ikona namenjena zasebni pobožnosti v zasebni hiši, kapeli ali cerkvi. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 94.

⁶⁵ Usnje, ki ga omenja Zuleika Murat, s prostim očesom ni vidno, vendar bi morali, kot pravijo restavratorji, za natančnejše podatke o materialu narediti kemijske raziskave (MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91). Muratova je odsotnost usnja na reliefu kasneje tudi obrazložila. Usnje naj bi izginilo, ker je bilo zelo tanko, zato so ga pri modelih spodaj utrdili in napolnili z mavcem. Podobno stanje je vidno tudi na drugih ohranjenih primerih odtisa patene, ki mi jih je posredovala Zuleika Murat, vendar gre za izdelke, ki so danes v zasebni lasti, zato objava reprodukcij ni mogoča.

11. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija hrbtna zapore
posneta z IRF metodo). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845



Okrvir ikone je težko analizirati, saj je bil očitno precej poškodovan in večkrat predelan.⁶⁶ Na prvi pogled vzbuja starejši vtis.⁶⁷ Ob natančnem pogledu pa je mogoče opaziti, da je okvir sestavljen iz dekorativnih elementov, ki slogovno pripadajo različnim časovnim obdobjem. Če okvir iz Narodne galerije primerjamo z Mitchellovim razvojem okvirjev, ugotovimo, da ima okvir ikone iz Narodne galerije kombinacijo že zreducirane oblike okvirjev zgolj z rozeto, kar je značilnost italijanskih okvirjev druge polovice 15. stoletja. Tej zreducirani osnovi pa so dodani ornamenti – spiralni stebri, nazobčane fiale in nazobčan timpanon, ki pa jih Mitchell uvršča med starejše, gotske elemente okvirjev, ki v začetku 16. stoletja že izginjajo iz okvirjev.⁶⁸ Vstavljanje pobožnih podob v leseno strukturo podobno tabernaklju je bila razširjena praksa, saj se pojavlja v inventarnih zapisih poznega

⁶⁶ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁶⁷ Gotski okvirji so običajno prekriti s plastjo mavca (gesso), gline oranžne barve (bole) in pozlačeni. Nicholas PENNY, *Frames*, London 1997, pp. 6–35; Paul MITCHELL, *Italian Picture Frames 1500–1825: A brief Survey*, *Furniture History*, XX, 1984, pp. 19–20. Pozlato na okvirju ikone iz Narodne galerije omenja tudi Muratova, vendar je ta, kot pravi, do danes zaradi številnih predelav najverjetneje izginila. Prisotnost pozlate bi lahko potrdili z odvzemom in analizo vzorcev iz okvirja. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁶⁸ MITCHELL 1984, cit. n. 67, pp. 18–20.



12. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja (fotografija detajla zapisa s svinčnikom na hrbtni strani ikone, posneta z IRF metodo). Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845

srednjega in zgodnjega novega veka v Dalmaciji in Benetkah.⁶⁹ Cristina Guarnieri opozori, da lahko pri malih nabožnih oltarčkih (podobno kot pri večjih oltarnih ploščah) poleg ikonografskih sprememb iz pripovednih del na čustvene prizore svetih oseb, sledimo tudi spremembi oblike tabernaklja od horizontalne oblike do zašiljene zgornje strani.⁷⁰ Matko Marušić omenja serijsko izdelavo t. i. lesenih struktur za svete podobe.⁷¹

Glede na dosedanje raziskave in obstoječo literaturo obstaja več možnosti glede izvora okvira ikone iz Narodne galerije. Prva možnost je, da je bil okvir že prvotno izdelan kot tabernakelj, kar pomeni, da so ga v drugi polovici 15. ali v 16. stoletju izdelali tako, da je bil videti starinsko⁷² in so mu morda kasneje zaradi obrabe zamenjali določene dele oziroma dekorativne elemente. Vendar bi odstopanja

⁶⁹ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52; MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 6; MORSE 2019, cit. n. 34, p. 125.

⁷⁰ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52.

⁷¹ MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 6.

⁷² Poznana je namreč praksa, ko so izdelovalci okvirjev pri sodobnih izdelkih želeli doseči starinski videz izdelka in so jim zato dodajali starejše gotske elemente (spiralne stebre, nazobčane fiale, nazobčan timpanon). MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

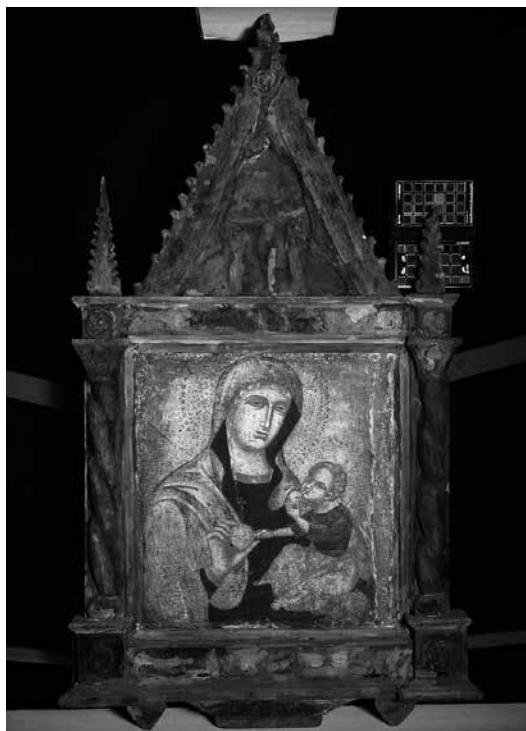
13. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija prednje strani
ikone posneta z IRF metodo). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845



v merah morda še bolj podprla drugo tezo, da je bil okvir narejen predhodno in je služil kot popolnoma drug izdelek, morebiti kot nekakšen manjši oltarček, kasneje pa je bil predelan v okvir in združen z ikonsko ploščo. To je razvidno iz fotografij zadnje strani ikone iz NG, kjer je mogoče opaziti popolno improvizacijo pri izdelavi okvirja, oziroma krpanje posameznih desčic, ki okvir ikone držijo skupaj. Pri takšni izdelavi okvirja se upravičeno poraja dvom, da bi bil prvotno izdelan za ikono iz Narodne galerije. Morda pa je bil izdelan kasneje v 19. stoletju, na kar je z opisom ikone nakazal že Stelè, ki je okvir ikone v svojih terenskih zapisih opisal kot psevdogotsko-renesančnega.⁷³

Hrbtna stran ikone je pokrita z leseno zaporo, ki je sestavljena iz dveh različnih kosov lesa (sl. 10). Obe hrbtni plošči sta poškodovani, pri čemer je leva stran verjetno narejena iz druge vrste lesa in bolj uničena (škodljivci). Sklepati gre, da je bila hrbtna stran ikone narejena popolnoma improvizirano in da lastniku ikone ni bilo pomembno, kako je videti hrbtišče ikone. Tako je mogoče trditi, da ikona ni bila namenjena za procesije, kjer bi bila hrbtna stran razgaljena, ampak je bila reprezentirana tako, da je bilo mogoče videti le prednjo stran.

⁷³ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v.



14. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija prednje
strani ikone posneta z UVF svetlobo
z oranžnim filtrom). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845

Na hrbtni zapori ikone se pojavlja več številčk. V desnem spodnjem kotu je prilepljena bela nalepka, na kateri je z zelenim pisalom zapisna številka 1, spodaj desno pa s črnim pisalom »Inv. ŠT. 1845« (zapis številke je prevlečen z belo barvo). Pod to številko se še enkrat ponovi enak zapis s črnim pisalom »INV. ŠT. NG 1845«. Poleg teh treh številčk pa je na zgornji desni polovici zapore viden prostoročni zapis s svinčnikom, ki ga je bilo mogoče razbrati s pomočjo IR fotografije, in sicer piše: »1591 za umetnostno zgodovinski seminar« (sl. 11, 12). Številko 1845 je mogoče povezati s sedanjo inventarno številko NG S 1845. Številko 1591 pa je bilo mogoče povezati s terenskimi zapisi Franceta Steleta. Ti zapisi so nastali, ko je leta 1946 Ministrstvo za prosveto zadolžilo Steleta za popis premočnin v skladiščih Federalnega zbirnega centra. Pod zaporedno številko 1591 je 18. decembra leta 1947 Stelè ikono opisal: »1591. ca 36 x 28 les, tempera. Zlato puncirano ozadje Marija do pasu v glavnem frontalna, na levi rdeča olivno zelena obleka Jezusa z levo drži prsa in se hrani, z desno sega po zemlji obli v M. desni. Pri otroku zlata svetloba, pri Mariji s čopičem modelirana. Okvir psevdogotsko renes. V slemenu *štukiran* posnetek biz. Križanja. 16./17. stol. Umetn. zgod. seminar«. ⁷⁴

⁷⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v.

Ponovno se številka 1591 v povezavi z ikono pojavi tudi na reverzu, ki ga hrani Arhiv Republike Slovenije v fondu Ministrstva za prosveto. Reverz, ki je po datumu sodeč nastal šest dni po Steletovem prevzemu ikone iz skladišča v Križankah, je naslovljen kot »Potrdilo« za prevzem ikone⁷⁵ iz Federalnega zbirnega centra. Na njem je zapisano: »Seminar za umetnostno zgodovino na Univerzi v Ljubljani potrjuje, da je prejel dne 23. 12. 1947 od Federalnega zbirnega centra v hrambo in last naslednje reprodukcije v okvirjih s steklom« ... pod številko 6. je z roko zapisano: »Bizantinska Madona v gotskem okviru, - tempera na les (št. 1591)«.⁷⁶

Iz vsebine reverza bi lahko sklepali, da je bila ikona namenjena seminarju za umetnostno zgodovino, ki je tedaj imel prostore v drugem nadstropju krila nove univerzitetne knjižnice ob Vegovi ulici, nekdanji Turjaški 1,⁷⁷ vendar v inventarni knjigi Oddelka za umetnostno zgodovino ni bila zabeležena. Tako »Potrdilo« kot tudi Steletov zapis ovržeta možnost, da bi bila številka 1591 morebiti leto naročila, kot je predlagala Zuleika Murat.⁷⁸

Predlog za lokacijo ikone pred 18. decembrom 1947 pa je podal Igor Sapač v članku o podeželski vili Pachta na Kozjaku (Kozjak nad Pesnico 71) iz 19. in 20. stoletja.⁷⁹ Sapač v študiji ikono poveže s Steletovimi terenskimi zapisi z dne 5. oktobra 1945, ko je obiskal Kozjak nad Pesnico in evidentiral tri ikone: »V 2. nadstr. 3 dobre ikone Madone z detetom starejše vrste, mogoče 16. stol. En prostor ima verski značaj, na stropu je pritrjenih 5 baročnih nabožnih slik, okrog rokokojski ornament. 1 odličen intarzirani vzvalovljen tabernakejkasten sr. 18. stol.«⁸⁰ Steletov zapis ne razkrije, v katerem od prostorov v 2. nadstropju naj bi se ikone nahajale, današnje stanje vile pa onemogoča poustvaritev nekdanje namembnosti posameznih bivalnih prostorov v 2. nadstropju. Sapač kljub temu razmišlja o možnosti,

⁷⁵ Zanimiv je detajl zapisa, da je seminar predmete prejel v »hrambo in last«, iz česar je mogoče sklepati, da v tem primeru ne gre za reverz – torej le za začasno izposojlo predmeta. Sicer je ta razlika vidna tudi pri ostalih dokumentih v arhivu Federalnega zbirnega centra. Tisti dokumenti, ki so naslovljeni kot reverz, navajajo, da nekdo ali neka ustanova prejema predmet/e v hrambo in začasno uporabo, dokumenti, ki so naslovljeni kot potrdilo, pa ne omenjajo besede začasno, kar pomeni, da so prevzemniki predmetov s tem potrdilom pridobili lastninsko pravico.

⁷⁶ Spodaj levo je zapisano »Smrt fašizmu - svobodo ljudstvu!«, »Ljubljana 24. 12. 1947«, pod datumom pa tudi žig Univerze v Ljubljani ter desno podpis vodje seminarja »F. Stele«. Arhiv Republike Slovenije, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, *Potrdilo*, št. 317.

⁷⁷ Nataša GOLOB, *Prvo stoletje oddelka za umetnostno zgodovino*, Ljubljana 2020, p. 33.

⁷⁸ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁷⁹ SAPAČ 2023, cit. n. 14, pp. 333–480.

⁸⁰ SAPAČ 2023, cit. n. 14., p. 369; ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, Kozjak nad Pesnico (Sv. Jurij pri Sv. Kungoti), CXX, 5. 10. 1945, fol. 49.

306

P O T R D I L O

Seminar za umetnostno zgodovino na Univerzi v Ljubljani potrjuje, da je prejel dne 23.12.1947 od Federalnega zbirnega centra v Ljubljani naslednje reprodukcije v okvirjih s steklom:

1. Michelangelo: Sibilla Libica - barvana fotografija Alinari, /št.1342 43/32 /
2. Michelangelo: Prerok Jeremija - barvana fotografija Alinari, /št.1336 43/32./
3. Brouwer: Kvartači - barvotisk - /št.1349 35/2
4. Hals: Igralec z lutnjo - bakrotisk - /št.1352 40/31 /
5. Murillo: Kockajoči dečki - barvotisk - /št.1354 58/32 /
6. *Bizantijska Madonna v fotškem okvirju, - tempera na lesu (št.1591)*
Smrt fašizmu - svoboda ljudstvu !

Ljubljana 24.12.1947.

Vodja seminarja:


F. J. J. J.

317

da se omenjeni Steletov zapis navezuje na nekdanjo vzhodno stolpno sobano, kjer naj bi leta 1908 zgradili kapelo sv. Barbare z mašno licenco.⁸¹

Po zaplembi podeželske vile Pacht na Kozjaku dne 27. avgusta leta 1945 so premoženje in inventar vile postopno pričeli odvažati. V tem času naj bi bila odpeljana tudi obravnavana ikona.⁸² Vendar pa v Sapačevi študiji nobeno od števil iz inventarne knjige FZC, navedeno v prilogi 6 s seznamom odpeljanih predmetov iz podeželske vile Pacht na Kozjaku, ni mogoče povezati z ikono iz Narodne galerije.⁸³ Prav tako števil na hrbtišču ikone ni mogoče povezati z drugimi številkami v inventarni knjigi FZC. Povezavo s FZC predstavlja le številka 1591, ki jo lahko povežemo s Steletovim popisom v Križankah dne 18. decembra 1947 in z reverzom, ki je nastal pet dni kasneje.⁸⁴ Poleg tega vemo, da so predmeti iz vile Pacht prišli v Maribor, kjer jih omenja Franjo Baš.⁸⁵ Morda pa iz Steletove omembe ikon v vili Pacht in iz njegove omembe še štirih ikon na gradu Viltuš lahko sklepamo,⁸⁶ da so bile ikone v zbirkah 19. stoletja bolj priljubljene, kot se je doslej domnevalo. Ikone bi lahko v zbirko kozjaške vile namreč prišle preko dr. Henrika viteza Löwenthal pl. Linau, ki je bil sin grofice Barbare Grimaud-d'Orsay (1839–1907), lastnice kozjaške posesti. Po izobrazbi je bil doktor prava in je deloval kot diplomat, prepotoval je velik del sveta, govoril številne jezike ter raziskoval zgodovinske odnose med Benetkami in Avstrijo. V Italiji je kupoval umetniška dela, s katerimi si je opremljal svoja službena stanovanja,⁸⁷ vzporedno pa je poskrbel za kakovostno opremo in umetnine v vili na Kozjaku,⁸⁸ ki jo je aktivno obnavljal do svoje smrti leta 1915. Po njegovi smrti se je njegova vdova Karolina poročila s Friedrichom Mario grofom Pachto, ki je pomagal ohranjati umetnostno zbirko med obema svetovnima vojnoma.⁸⁹

Točne datacije ikone ni mogoče podati, vsekakor pa lahko najprej ovržemo tezo

⁸¹ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 368–369.

⁸² Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 400–404.

⁸³ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 465–470.

⁸⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v; ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, Kozjak nad Pesnico (Sv. Jurij pri Sv. Kungoti), CXX, 5. 10. 1945, fol. 49.

⁸⁵ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 404–405.

⁸⁶ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 408–410. Sapač domneva, da se je Stelè pri zapisu štirih ikon iz gradu Viltuš morda zmotil ter imel v resnici v mislih štiri ikone iz podeželske vile Pacht na Kozjaku.

⁸⁷ Sapač 2023, cit. n. 14, p. 382.

⁸⁸ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 393–394. O tem priča inventarna knjiga FZC iz kjer je razvidno, da je s službenih potovanj prinesel različne predmete, med katerimi so nekateri izvirali celo iz Japonske.

⁸⁹ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 396, 399.

Marije Mirković, ki je omenjala možnost, da bi slika lahko nastala kot kopija trsat-ske Matere Božje in bila povezana z naročništvom grofov Celjskih.⁹⁰ Večina argumentov gre v smeri nastanka ikone v prvi polovici 16. stoletja, kamor vodijo tako ikonografske karakteristike ikonskega prizora (vnašanje zahodnjaških elementov, kot je v primeru ljubljanske ikone globus) in primerjave z ostalimi ohranjenimi ikonami iz tistega časa s podobnim ikonografskim motivom, kot tudi slogovne značilnosti ikone (intimnejši in nežnejši odnos med materjo in sinom ter njen nežen nagib glave, večji volumen figur, sedenje otroka brez večje opore matere in njegova samostojnost pri podpiranju materine dojke ter večja proporcionalnost udov). Raziskava je pokazala dve možni razlagi nastanka okvirja: bodisi je bil prvotno izdelan kot starinski izdelek, ki je bil zaradi poškodb kasneje popravljen, a pri tem le minimalno spremenjen, bodisi je bil sestavljen v 19. stoletju iz kombinacije starejših in novejših delov. Poleg vprašanja nastanka obeh posameznih elementov se odpira tudi vprašanje časa njune združitve. Dejstvo je, da je ikona z dodano deščico nedvomno bila prilagojena okvirju.

Možno je, da sta bila oba elementa izdelana v različnih delavnicah in združena v 16. stoletju, tako da so ikono prilagodili okvirju, ki je bil kasneje predelan zaradi poškodb, druga možnost pa je, da so ikono v okvir vstavili šele v 19. stoletju, pri čemer so jo prilagodili širini timpanona in višini starega stebrička, preostale dele okvirja pa izdelali na novo. Za natančnejše razumevanje nastanka ikone z okvirjem bi bilo pomembno poznati provenienco in odnos zbiralca do umetnostne zbirke. To bo mogoče šele po sistematičnih raziskavah provenience predmetov iz Federalnega zbirnega centra, kot je to naredil Sapač za vilo Pacht, in s sistematičnim raziskovanjem zbirateljstva v 19. stoletju. K pojasnitvi datacije okvirja in časovni združitvi obeh elementov bi pomembno prispevale tudi dodatne naravoslovne raziskave. Zlasti bi koristile časovne primerjave vzorčnih analiz ikonske plošče, dodatne deščice, timpanona z odstranjeno patino, obeh stranic okvirja in hrbtno zapore.

Viri ilustracij: © Narodna galerija (1–8), foto: Andrej Hirci, 2019 (9–14); Arhiv Republike Slovenije (15)

⁹⁰ MIRKOVIČ 1993, cit. n. 8, p. 202.

The Nursing Madonna: a Creto-Venetian Icon from the National Gallery of Slovenia

SUMMARY

The article presents new discoveries on the icon of the *Nursing Madonna* from the permanent collection of the National Gallery in Ljubljana (NG S 1845). The key areas addressed in the paper include the analysis of the icon using IRF and UVF imaging, an attempt to determine the icon's origin through comparisons, an examination of its complex iconographic motif, and questions regarding provenance.

The icon likely dates to the first half of the 16th century. It combines elements of the Galaktotrophouse and Hodegetria types, symbolizing the incarnation and divine authority of Christ. The frame of the icon, made in the Venetian tradition, revealed a complex history of modifications and restorations. It includes elements from different periods with a model of the crucifixion, identified by Zuleika Murat. Differences in measurements and styles among the frame's components suggest that the frame was most likely not originally intended for this icon but was later adapted to fit it. The state of the icon's surface and frame shows signs of dirt, dust, and multiple layers of varnish that were applied during various restoration efforts. Parts of Mary's face are faded, possibly due to extensive cleaning or the icon's use in religious practices.

In 2019, the National Gallery conducted infrared (IRF) and ultraviolet (UVF) imaging of the icon, revealing significant details about its construction and condition. The IRF photography uncovered an underdrawing, likely made with graphite, visible as thin lines on the faces and garments of both Mary and Jesus. These images also provided a clearer view of the folds in Mary's robe and the punched decoration of the halos. UVF photography highlighted more distinct lines on the faces of Mary and Jesus, while also making the soft shading on both figures' faces more visible. These IRF and UVF investigations revealed that the icon is crafted with a much higher level of quality than can be seen with the naked eye.

The rear of the icon is covered with a wooden panel composed of two different types of wood, both of which are damaged. This makeshift construction suggests that the icon was not intended for processions but was meant to be viewed only from the front. Research into the numbers on the back panel of the icon provided further context about its history and movement. The back panel bears several inventory numbers and a handwritten note recorded by France Stelè. The number "1591" corresponds to a record from France Stelè's field notes from the year 1947, identifying the icon as part of the inventory of an art history seminar. Furthermore, a certificate found in the Archive of the Republic of Slovenia confirms that Stelè intended the icon for teaching purposes. The provenance of the icon prior to 1947 was recently discussed by Igor Sapač in his research on the history of the rural Villa Pachtà on Kozjak, where he linked the icon with the field notes of France Stelè, dated to 5 October 1945. However, the icon from

NG could not be matched with the object numbers listed in the Federal Collection Centre, as presented by Sapač in Appendix 6.

The icon's exact dating cannot yet be established. Most evidence points to its creation in the first half of the 16th century, particularly based on iconographic characteristics, comparisons with other icons from that period, and the piece's stylistic features. The study suggests two possible explanations for the frame's origin: either it was originally crafted as an antique piece, later minimally altered during restoration due to damage, or it was assembled in the 19th century using a combination of old and new parts. In addition to the question into the individual origins of both elements, there is also the issue of timing their assembly. It is clear that the icon, with its added plank, was definitively adapted to fit the frame. There are two possibilities: both elements might have been created in different workshops and combined in the 16th century, with the icon adjusted to fit the frame, which was later modified due to damage; or the icon was inserted into the frame only in the 19th century, at which point it was adapted to match the width of the tympanum and the height of the old pilaster, with the remaining parts of the frame newly constructed.

To gain a more precise understanding of the creation of the icon and its frame, it would be essential to know the provenance and the collector's relationship with their art collection. This will only be feasible after systematic provenance research on objects from the Federal Collection Center, similar to the research conducted by Sapač on Villa Pachtá, along with a thorough investigation of 19th-century collecting practices. Additional scientific research would also significantly contribute to clarifying the frame's dating and the time when both elements were joined. In particular, comparative analysis of samples from the icon panel, the added board, the tympanum with the removed patina, both sides of the frame, and the back closure would be of great benefit.

O avtorstvu in provenienci velikega oltarja iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem

FRANČIŠKA ORAŽEM

Cerkev sv. Jožefa nad Preserjem je, njeni majhnosti navkljub, že Nace Šumi izpostavil kot izredno pomembno, »pionirsko« arhitekturo, kot »prvi prostor na naših tleh, kjer so izvedli sintezo obeh tipov, vzdolžnega in centralnega«, prvo cerkev, zgrajeno na osnovi potegnjenega oktagona na Slovenskem, s tem pa kot eno ključnih arhitektur v razvoju cerkvenih prostorov v 17. in 18. stoletju na Slovenskem.¹ Vsem presežnikom navkljub pa zgodovina lesenega oltarnega nastavka njenega velikega oltarja še ni bila deležna podrobnejše umetnostnozgodovinske raziskave.

Cerkev sv. Jožefa je podružnica župnije Preserje, ki je bila od konca 14. stoletja pa do sredine 18. stoletja inkorporirana kartuziji Bistra.² Zgrajena je bila pod patronatom bistriškega priorja Ludvika Cirianija, ki je od oglejskega patriarha Giovannija Dolfina 29. avgusta 1658 dobil dovoljenje za posvetitev temeljnega kamna.³ Sodeč po v portal zvonika vklesani letnici 1659 je bila cerkev zgrajena že v naslednjem letu, po zapisu iz župnijske kronike pa jo je posvetil bistriški prior Hugo Muregger leta 1671.⁴

Cerkev je do danes ohranila svojo zunanjo podobo in obliko, česar pa ne moremo reči za njeno notranjo opremo. Ta je bila v preteklih desetletjih sicer že večkrat del umetnostnozgodovinskih prispevkov, a večinoma v zvezi s kamnito oltar-

¹ O arhitekturni zasnovi cerkve cf. Nace ŠUMI, *Arhitektura sedemnajstega stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1969, pp. 78–83; Nace ŠUMI, Izhodišče za cerkev sv. Jožefa nad Preserjem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. X, 1973, pp. 111–116; Metoda KEMPERL, *Arhitekturna tipologija romarskih cerkva v 17. in 18. stoletju na Slovenskem*, Ljubljana 2012, pp. 122–125. Za citata gl. ŠUMI 1969, cit. n. 1, pp. 78–79; ŠUMI 1973, cit. n. 1, p. 111.

² Jure VOLČJAK, *Župnija Preserje od cerkniške podružnice do samostojne župnije, Župnija Preserje skozi čas* (ed. France Martin Dolinar), Preserje 2011, pp. 112–118.

³ VOLČJAK 2011, cit. n. 2, p. 122; za gradnjo cerkve gl. Marinka DRAŽUMERIČ, Preserske podružnice, *Župnija Preserje skozi čas* (ed. France Martin Dolinar), Preserje 2011, p. 319; KEMPERL 2012, cit. n. 1, pp. 122–123; za primerjavo s cerkvijo v Novi Štifi gl. Šumi 1969, cit. n. 1, p. 82; Nace ŠUMI, Nova Štifa pri Ribnici, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. VIII, 1970, pp. 95–106.

⁴ VOLČJAK 2011, cit. n. 2, p. 122.

no opremo, del katere je bil v 19. stoletju prenešen v župnijsko cerkev.⁵ Za boljše razumevanje razprave o glavnem oltarju si najprej oglejmo pretekle zapise glede prenosa kamnite opreme iz Jožefove cerkve v župnijsko cerkev. Začne se z zapisom Marjana Marolta, ki je leta 1929 omenil podatek iz župnijske kronike, da je bil veliki oltar v župnijski cerkvi sv. Vida pred tem glavni oltar pri sv. Jožefu. Po njegovem mnenju je bila ta navedba zmotna, verjetneje se mu je zdelo, da bi bil v župnijsko cerkev leta 1830 prenesen en ali pa celo oba stranska oltarja.⁶ Nataša Polajnar Frelih je kasneje zapisala, da naj bi bil po župnijski kroniki veliki oltar župnijske cerkve izdelan leta 1711, ko je bila narejena cerkev,⁷ stranska oltarja pa naj bi prišla iz razpuščenega kartuzijanskega samostana v Bistri⁸ najprej v podružno cerkev sv. Jožefa, nato pa leta 1830 v župnijsko cerkev.⁹ Blaž Resman je zgodovino oltarjev nekoliko razjasnil z objavo podatkov iz dveh vizitacij preserske župnije škofa Antona Alojzija Wolfa. Škof je namreč 19. julija 1826 zapisal, da so trije stranski oltarji v župnijski cerkvi sv. Vida iz črnega marmorja in lepi, veliki pa je skupaj s tabernakljem lesen in odstopa od drugih, ter da je prejšnji župnik v želji po novem marmornem tabernaklju v oporoki zanj volil 950 gld.¹⁰ Očitno so

⁵ Marjan MAROLT, *Dekanija Vrhnika. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije II), pp. 112–115; Nataša POLAJNAR FRELIH, *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic*, Stična 2001, pp. 98–100; Blaž RESMAN, Kiparstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (edd. Barbara Murovec – Matej Klemenčič – Mateja Breščak), Ljubljana 2005, pp. 43–63; Matej KLEMENČIČ, From the periphery to the centre: stonecutters from Gorizia to Vienna around 1700, *Vienna italiana. Neue Forschungen zur italienischen Kunst und Kultur in Wien (16.–19. Jahrhundert)* (edd. Silvia Tammaro – Cecilia Mazzetti Di Pietralata), Wien – Köln – Weimar 2025 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 68), pp. 149–166.

⁶ MAROLT 1929, cit. n. 5, p. 100, n. 7.

⁷ Goriški nadškof Karel Mihael Attems je ob obisku župnijskega vikariata Preserje 12. in 13. avgusta 1752 posvetil cerkev sv. Vida, po župnijski kroniki zgrajeno leta 1711. V cerkvi so bili tedaj trije oltarji, glavni oltar mučenca sv. Vida, ki ga je posvetil skupaj s cerkvijo, in stranska oltarja Žalostne Matere Božje ter device in mučenke sv. Uršule, ki ga je kmalu zamenjal oltar Trpljenja Jezusa Kristusa, kot navaja vizitacija iz leta 1757 (VOLČJAK 2011, cit. n. 2, p. 119).

⁸ Kartuzija v Bistri je bila razpuščena leta 1782 z odlokom Jožefa II. (Jože MLINARIČ, Kartuzija Bistra, Ljubljana 2001, p. 373; cf. Katica KOBÈ, Iz zgodovine Bistre, *Kronika*, IX/3, 1961, p. 171).

⁹ POLAJNAR FRELIH 2001, cit. n. 5, pp. 98–100.

¹⁰ Nadškofijski Arhiv Ljubljana, NŠAL, 14, Vizitacije, šk. 9, 1824–1858, p. 178: »Die drey Seiten altäre sind von schwarzen Marmor und schön, nur wurde dem Pfarrer bemerkt, daß 2. Maßsee auf dem Altare nicht genügen, sondern, das dern Drey seyn müssen. Der Hochaltar hingegen samt dem Tabernakel ist hölzern und sticht von den übrigen Altären gewaltig ab, /.../«; cf. RESMAN 2005, cit. n. 5, pp. 60–61. Omenjeni leseni oltar je bil verjetno še prvotni, ki je bil posvečen leta 1711 skupaj s cerkvijo. Gl. POLAJNAR FRELIH 2001, cit. n. 5, p. 98. Bogdan Kolar je sicer zapisal, da se je Wolf ob vizitaciji obregnil le ob lesen tabernakelj, veliki oltar pa naj bi bil že kamnit iz črnega marmorja, kar ne drži (Bogdan KOLAR, Iz življenja župnije Preserje v 19. in 20. stoletju, *Župnija Preserje skozi čas* (ed. France Martin Dolinar), Preserje 2011, p. 208).



1. Avguštin Ferfilla (?), Glavni oltar, ok. 1669. Preserje, p. c. sv. Jožefa

si farani škofovo mnenje močno vzeli k srcu, saj je le štiri leta kasneje, 7. septembra 1830, Wolf že posvetil veliki marmornati oltar, ki so ga prinesli iz cerkve sv. Jožefa, nov marmornati tabernakelj pa so izdelali v Ljubljani.¹¹ Ob tem je še vedno ostajalo nejasno, kako da se potemtakem kamniti oltarni podstavek na sv. Jožefu in veliki oltar iz župnijske cerkve v tlorisu ne ujemata.¹² To razjasni navedba iz cerkvenih računov za leto 1830, da je po visoki gubernalni odredbi iz 11. decembra leta 1830 skupen strošek za postavitve novega tabernaklja in odstranitve enega kamnitega stranskega oltarja v filialni cerkvi sv. Jožefa ter postavitve istega v župnijsko cerkev in obenem postavitve enega novega lesenega oltarja v filialni cerkvi sv. Jožefa znašal 622 gld 23 kr.¹³

Iz tega lahko razberemo, da sta imela pravzaprav tako Marolt kot Polajnar Frelih vsaj delno prav, obenem pa je bil pravilen tudi zapis v župnijski kroniki, ki ga je Marolt le napačno interpretiral, saj v zapisu ni bilo opredeljeno, kateri oltar iz cerkve sv. Jožefa je postal glavni v župnijski cerkvi. Marolt je domneval, da gre za oba glavna oltarja iz Jožefove in župnijske cerkve, kar se mu ni zdelo mogoče.¹⁴

To bi razrešilo dilemo (ne)ujemanja kamnitega podstavka iz Jožefove cerkve in velikega kamnitega oltarnega nastavka v župnijski cerkvi, a tudi ta razlaga ne nudi vseh odgovorov. Pojavi se namreč vprašanje velikosti župnijskega glavnega oltarja, ki je v trenutni obliki gotovo prevelik, da bi služil kot stranski oltar v cerkvi sv. Jožefa.¹⁵ Poleg tega še vedno ne vemo provenience bivših stranskih oltarjev pri sv. Jožefu oziroma ali je šlo res za prvotne oltarje iz kartuzije v Bistri. Za razjasnitev teh vprašanj bodo potrebne nadaljnje raziskave, ki presegajo okvir tega prispevka.

Po zaslugi vseh teh razpravljanj pa smo stopili en korak naprej v obravnavi glavnega lesenega oltarja sv. Jožefa (sl. 1), za katerega sedaj vemo, da je v cerkev prišel

¹¹ NŠAL 14, Vizitacije, šk. 9, 1824–1858, p. 342.

¹² RESMAN 2005, cit. n. 5, p. 62.

¹³ Alenka ŽELEZNIK, Župnijska cerkev sv. Vida v Preserju in njena obnova, *Župnija Preserje skozi čas* (ed. France Martin Dolinar), Preserje 2011, p. 275. Omenjeni računi za leto 1830 niso več v razvidu.

¹⁴ Vprašanje je tudi, kaj se je potemtakem zgodilo s prvotnim nastavkom glavnega oltarja iz Jožefove cerkve.

¹⁵ Odgovor na to bi morda lahko iskali v spremenjeni prvotni obliki stranskega oltarja iz sv. Jožefa, ki bi ga za potrebe župnijskega glavnega oltarja lahko povečali. Na prvi pogled se zdi, da gre na sedanjem velikem oltarju za različne vrste kamnov, tako na nivoju menze kot tudi predele in glavne niše, ki morda niso bili vsi del prvotnega oltarja, kot je bil prenešen iz Jožefove podružnice. Za natančnejšo razjasnitev prvotne podobe glavnega oltarja bi bila potrebna natančna analiza različnih vrst marmorja, uporabljenih na trenutnem glavnem oltarju sv. Vida v župnijski cerkvi v Preserju.



2. Delavnica Avgušтина Ferfilla (?), Oltar Marijinega Vnebovzetja, ok. 1672. Nova Štifta, p. c. Marijinega Vnebovzetja



3. Angel, 1670–1690. Gumnišče, p. c. sv. Duha, glavni oltar

še leta 1830 in z napisom na kartuši črnega kamnitega oltarnega podstavka pod njim ter letnico 1687 nima ničesar skupnega.¹⁶

Iskanje analogij pri podobnih oltarjih nas pripelje do cerkve Marijinega vnebovzeta v Novi Štifti pri Ribnici, kjer na vseh treh oltarjih, na glavnemu in dveh stranskih, najdemo sorodno oblikovano oltarno arhitekturo (sl. 2).¹⁷

¹⁶ Že Marolt je kronogram narobe prebral, saj je zapisal, da je na kartuši letnica 1686. Pravi seštevek ga postavi v leto kasneje, 1687. Kronogram sestavlja napis: »SVB HVGONE VALLIS IOCOSAE PRAELATO VICARIO VERO MARCO RVSTIA SANCTO IOSEPHO CESSIT.« Iz zapisa patrocinija sv. Jožefa in imenovanja vikarja Rustje lahko sklepamo, da je bil oltar s kamnito menzo namenjen prav za to cerkev. Marolt je narobe prebral tudi črke v kotih medaljona, saj namesto »MMGF« v resnici beremo »MMCF«, kar bi morda lahko pomenilo, da gre za delo Mihaela Cusse (KLEMENČIČ 2024, cit. n. 5).

¹⁷ Lokaciji je skupaj izpostavil že Nace Šumi, ki ju je skupaj s cerkvijo sv. Trojice nad Vrhniko omenil kot pomembno skupino cerkva, kjer se opazno krepijo manieristične prvine in ki vplivajo na kasnejši razcvet baroka (Nace ŠUMI, Pregled arhitekture XVI. In XVII. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. VII, 1965, pp. 27–28). Obe lokaciji sta bili v literaturi povezani s kiparjem Jurijem Skarnosom oziroma njegovo delavnico. Gl. Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, pp. 13, 15, 197, 214; Milan ŽELEZNIK, *Nova Štifta na Dolenjskem*, Maribor 1979, p. 33; Metoda KEMPERL, *Romarske cerkve–novogradnje 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Arhitekturni tipi, poslikave, oprema* (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), Ljubljana 2001, p. 132; Polona VESEL MUŠIČ, *Magdalena, fara naša – predstavitev, zgodovina in življenje župnije Sodražica: 1753–1862–2003*, Ljubljana 2003, p. 139; Ana LAVRIČ, *Das Bild Mariae Himmelfahrt in Nova Štifta bei Ribnica im Lichte von Schönlebens Mariologie und Almanachs Malerei / Slika Marijinega vnebovzeta v Novi Štifti pri Ribnici v luči Schönlebnove mariologije in Almanachovega*



4. Delavnica Avguština Ferilla (?), Angel, ok. 1672. Nova Štifta, p. c. Marijinega Vnebovzetja, glavni oltar

Jožefov oltar in osrednji del glavnega novoštiftarskega oltarja sta si podobna po osnovni obliki glavne niše s svedrastima stebroma ob strani, ki ju ovija vinska trta. Glavna niša je že predrla preklado in usločila prekladno ploščo v segmentni lok, ki ga ob strani še poudarjata prekinjena segmentna pristrešnika. Nad osrednjim delom se dviguje atika, ki je z zalomljeno prekladno ploščo na vrhu pri obeh oltarjih podobno oblikovana. Stranskima oltarjema v Novi Štifti je Jožefov oltar podoben po svedrastih stebrih s prepletom vinske trte in nekoliko nazaj za stebra na vsaki strani niše pomaknjenima lupinastima stebroma, povezanimi s prekladno ploščo.¹⁸ Vidimo tudi podobne svedraste stebre s prepletom vinske trte in nekoliko nazaj za steber na vsaki strani niše pomaknjena po dva lupinasta stebra, povezana s prekladno ploščo. V vseh nišah so podobno usločeni okviri s podobno rezbarjenimi profili. Poleg podobnosti so opazne še nekatere razlike.¹⁹ Stranska dela glavnega oltarja v Novi Štifti, za razliko od preserskega, v tlorisu že zaobjemata prostor,

slikarstva, *Acta historiae artis Slovenica*, XI, 2006, pp. 112–113; Metoda KEMPERL, *Cerkev Marijinega Vnebovzetja pri Novi Štifti, Sodražkih 800. Monografija ob 800-letnici prve pisne omembe Sodražice* (ed. Ludvik Mihelič), Sodražica 2020, p. 658.

¹⁸ Tloris Jožefovega oltarja je še bolj razgiban z dodanim lupinastim stebrom na notranji strani svedrastih stebrov.

¹⁹ Podobnost v oblikovanju oltarne arhitekture kaže, da bi bil lahko na delu isti mizar z delavnico.

enako tudi atika s svojo obliko. Še bolj očitna pa je uporaba različnega oltarnega ornamenta na obeh lokacijah. Ta je na Jožefovem oltarju nekoliko starejši, saj gre za hrustančast preplet, ki se že spreminja v pleteniče, s prekladne plošče in segmentnih lokov pa še visijo kapljčaste rozete. Te so se na novoštiftarskih oltarjih spremenile v piramidaste oblike, pleteniče po oltarjih pa ima tudi že tanjše vitice, ki se ponekod zaključujejo v nazobčani obliki in kažejo na bližajoči se pojav akan-ta. Glede na sistem datacij na podlagi razvoja oltarjev, ki ga je oblikoval Milan Železnik, bi vse oltarje zgolj na podlagi oltarne arhitekture časovno lahko postavili v obdobje med 1670 in 1690. Na podlagi razvoja oltarnega ornamenta bi bil Jožefov oltar lahko nekoliko starejši in bi njegov nastanek postavili v čas pred 1670, novoštiftarski oltarji pa bi po tem nastali nekoliko kasneje.²⁰

Glede nastanka oltarne opreme v Novi Štifti in glede možne povezave z Jožefovim oltarjem iz cerkve nad Preserjem nam pregled zgodovinskih podatkov o gradnji cerkve ne ponudi pravih odgovorov, saj je bilo dogajanje zapleteno, okoliščine pa ne povsem jasne. Marijino cerkev v Novi Štifti so začeli graditi po nameri ribniškega graščaka Janeza Jakoba Khisla, ki pa je leta 1637 umrl. Pod njegovim posinovljencem Jurijem Jernejem Khislom je bil 11. novembra 1641 blagoslovljen temeljni kamen, dejansko podoba pa je cerkev pričela pridobivati šele pod Andrejem Trillerjem pl. Trillegom, ki je leta 1641 kupil ribniško gospodstvo. Po njegovi smrti leta 1667 je gospodščino prevzel njegov brat Janez Friderik.²¹ Gradnja, ki je napredovala zelo počasi,²² je bila šele leta 1671 v zaključni fazi, tako da je Janez Ludvik

²⁰ Za razvoj oltarne arhitekture in ornamentike znotraj 17. stoletja in časovno opredelitev na podlagi le tega gl. Milan ŽELEZNIK, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. IV, 1957, pp. 131–183; Martina WOLFF ZUBOVIČ, *Tipologija i podrijetlo ornamentike na drvenim oltarima XVII. i XVIII. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske – recepcija, primjena i razvoj motiva* (doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, tipkopis), Zagreb 2017.

²¹ LAVRIČ 2006, cit. n. 17, p. 113. Za stavbno zgodovino gl. KEMPERL 2012, cit. n. 1, pp. 109–113; Damjan PRELOVŠEK, Romarska cerkev pri Novi Štifti pri Ribnici – odmev Sanmichelijeve arhitekture v Sloveniji, *Kronika*, XXX/2, 1982, pp. 87–95; Nace ŠUMI, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, pp. 12–13; Nace ŠUMI, Arhitektura sedemnajstega stoletja na Slovenskem, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, p. 76; ŠUMI 1969, cit. n. 1, pp. 66–67, 69–77; ŠUMI, cit. n. 3, pp. 95–106; Nace ŠUMI, *Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem. Obdobje med pozno renesanso in zrelim barokom*, Ljubljana 2000, pp. 27, 64–65; za več splošnih podatkov o cerkvi gl. Anton SKUBIC – Franc TRDAN, *Nova Štifta. Marijina božja pot na Dolenjskem*, Rocen pod Šmarno goro 1941; VESEL MUŠIČ 2003, cit. n. 17, pp. 137–147; Metoda KEMPERL – Luka VIDMAR, *Barok na Slovenskem. Sakralni prostori*, Ljubljana 2014, pp. 33–37; KEMPERL 2020, cit. n. 17, pp. 652–663.

²² Ta romarska destinacija, ki je zelo hitro postala priljubljena, je bila že v času gradnje, zlasti pa po tem, jabolko spora med ribniškim župnikom Janezom Ludvikom Schönlebnom in zemljiškimi gospodi Trileki, ki so si cerkev povsem prisvojili in se okoriščevali z darovi romarjev. Ti so se iz 200–300 gld letno ob začasno postavljeni leseni kapeli povišali, ko se je začela gradnja zidane cerkve, in so ob vsakem shodu znašali med 200 in 400 gld, ker pa je gradnja le počasi napredovala, so se ti posledično močno zmanjšali, in leta 1671 na praznik Marijinega vnebovzeta dosegli le še 60

Schönleben,²³ tedanji ribniški župnik in dolenski arhidiakon, 17. februarja 1671 blagoslovil globus z zvezdo in Marijinim imenom, ki so ga nato pritrdili na vrh kupole nove cerkve.²⁴ Tedaj so verjetno že razmišljali tudi o oltarni opremi, kdaj in komu so izdelavo oltarne opreme dejansko naročili, kako je potekala izdelava, kdaj so bili oltarji narejeni in kaj točno se je z njimi dogajalo v naslednjih stoletjih, pa ni dokumentirano.²⁵ Velik vpliv tako na končno podobo cerkvene arhitekture kot tudi njene notranje opreme²⁶ se je v literaturi pripisoval župniku Schönlebnu, ki naj bi pomagal najti mojstra²⁷ oz. naj bi celo naredil načrt za oltar in za prižnico.²⁸ V luči velikih sporov s Trillegi je Ana Lavrič vse te domneve postavila pod vprašaj, kot možno pa je pustila njegovo svetovanje, posredovanje ikonografskega programa in morda tudi pomoč pri izbiri mojstrov na začetku njegovega službovanja, ko odnosi še niso bili tako zaostreni.²⁹

Glede časovnega okvira izdelave oltarjev se lahko tako naslonimo le na omembo oltarja v popisu izdatkov za gradnjo cerkve in Marijinega oltarja. Tega je Janez Friderik baron Trilleg skupaj z zadolžnico cerkvenih ključarjev, da bodo pokrili

gld (LAVRIČ 2006, cit. n. 17, p. 114; n. 25; gl. Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017, p. 149; SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 16.). Cerkev so si lastili celo do te mere, da tudi po blagoslovu cerkve leta 1671 Janez Friderik Triler župniku ni želel izročiti ključev, na kar je Schönleben odgovoril z dekretom pritrjenim na cerkvena vrata, ki je prepovedal maševanje v cerkvi tujim duhovnikom brez Schönlebnovega dovoljenja. To pa je posredno nakazovalo na njegovo pristojnost in oblast nad podružnico v Novi Štifti (DEŽELAK TROJAR 2017, p. 150).

²³ Na tej poziciji je služboval v letih od 1670 do 1675, ko je s tega mesta zaradi nepopravljivih odnosov s Trileki odstopil. Za več o Schönlebnovem življenju in delu gl. LAVRIČ 2006, cit. n. 17, pp. 97–121; DEŽELAK TROJAR 2017, cit. n. 22.

²⁴ LAVRIČ 2006, cit. n. 17, p. 114; cf. tudi DEŽELAK TROJAR 2017, cit. n. 22, p. 149.

²⁵ Glavni oltar naj bi bil prvič prenovljen leta 1873. Prenovo naj bi po naročilu župnika Jurija Janeža izvršil podobar Jernej Jereb iz Metlike, s katero je končal 24. februarja 1873, zanj pa je prejel 1500 gld ter še 300 gld dodatnih sredstev (Skubic – Trdan 1941, cit. n. 21, p. 105). Stranska oltarja sv. Ane in karmelske Matere Božje sta bila prenovljena leta 1877. Obnova naj bi znašala 1400 gld, in čeprav ni zapisano, bi lahko predvidevali, da je delo prav tako prevzel podobar Jereb (SKUBIC, TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 108). Ostale male oltarje so v času župnika Karla Klinarja odstranili in leta 1905 v stranski dve niši postavili spovednici, delo Janeza Vurnika ml. iz Radovljice (KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 659). V bombardiranju cerkve leta 1942 so bile poškodovane stene prezbiterija in oltar. Oltar so obnovili že leta 1947, ostale poškodbe pa odpravili do leta 1950, do ponovne obnove oltarja je prišlo med leti 1952 in 1954, izpod rok mariborskega kiparja Alojza Zorratija (KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 659; gl. tudi VESEL MUŠIČ 2003, cit. n. 17, p. 147).

²⁶ Gl. KEMPERL 2001, cit. n. 17, p. 132; SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, pp. 28–29.

²⁷ ŽELEZNIK 1979, cit. n. 17, p. 33; VRIŠER 1976, cit. n. 17, pp. 13, 15, 197, 214; KEMPERL 2001, cit. n. 17, p. 132.

²⁸ Odilo HAJNŠEK, *Marijine božje poti*, Celovec 1971, p. 155.

²⁹ LAVRIČ 2006, cit. n. 17, p. 115.

stroške v višini več sto goldinarjev iz cerkvenih prihodkov, 9. aprila 1672 po kaplanu poslal Schönlebnu v podpis.³⁰

Na podlagi primerjave monumentalne oltarne arhitekture in ornamenta so bili v preteklosti oltarji pripisani delavnici Jurija Skarnosa,³¹ ki je po mojstrovi upokojitvi v letu 1659 in smrti leta 1665 delovala še do leta 1670.³² Te atribucije slogovna primerjava tako arhitekturnega kot kiparskega dela z velikim Skarnosovim oltarjem iz p. c. Marijinega Oznanjenja v Crngrobu iz leta 1652, ki je njegovo edino arhivsko potrjeno in obenem v celoti ohranjeno delo, ne podpira. Pri obeh oltarnih nastavkih gre sicer za monumentalne arhitekturne postavitve, kar pa ni bila značilnost, vezana na kiparja Jurija Skarnosa oziroma njegovo delavnico, temveč je šlo za tip oltarne arhitekture, ki so ga uporabljali mizarji tudi na drugih oltarjih (npr. na glavnem oltarju v ž. c. Žalostne Matere Božje v Leskovcu pri Krškem). Tudi kiparski del v atiki glavnega oltarja v Novi Štifti s Skarnosovim opusom nima večjih podobnosti, saj je na lesenih plastikah čutiti več dinamike, pa tudi obrazne fiziognomije so drugačne kot na Skarnosovih figurah iz crngrobskega oltarja.

³⁰ DEŽELAK TROJAR 2017, cit. n. 22, p. 150: »Mittit Dominus de Trillegk per Cappellanum domini Adamum quasdam rationes seu computus expensarum in aedificium et altare Beatae Virginis in Neustift facturum petens a me subscribi, et simul debitorias literas, quibus syndici se obligarunt [sic!] ad solvendum ipsi ex ecclesiae redditibus interesse pro multis centenis florenis [...]« (Arhiv Republike Slovenije [ARS], SI AS 1001, Ad archidiaconatum spectantia: »Die 9. Aprilis [1672]«, p. 23v). Iz Schönlebnovega dopisa deželnemu knezu, verjetno iz leta 1674, kjer omeni terjatev v višini 3000 gld, lahko sklepamo, da je bil to znesek, ki ga je zahteval Trilek v zadolžnici. DEŽELAK TROJAR 2017, cit. n. 22, p. 151 (ARS, SI AS 1, I/32, R-VII, šk. 55, pp. 617–618).

³¹ O življenju in delu Jurija Skarnosa gl. Emilijan CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 95; France STELÈ, s. v. Skarnos, Jurij, *Slovenski biografski leksikon*, 10, Ljubljana 1967, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi573488/> (21. 5. 2024); Emilijan CEVC, Kiparstvo začetka 17. stoletja na Slovenskem, *Umetnost 17. stoletja na Slovenskem I.* (Ljubljana, Narodna galerija, 10. 10.–15. 12. 1968, ed. Anica Cevc), Ljubljana 1968, p. 95; VRIŠER 1976, cit. n. 17, pp. 13, 15, 213–214; Ana LAVRIČ, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1988, pp. 229–230; *Crngrob in okoliške vasi* (ed. Alenka Porenta-Aleš), Škofja Loka 1998, p. 43; Frančiška ORAŽEM, *Oltarna arhitektura in kiparstvo 17. stoletja na Kranjskem*, Ljubljana 2024 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 51–79. O pripisu oltarjev v p. c. Marijinega Vnebovzvetja v Novi Štifti Skarnosovi delavnici gl. Vrišer 1976, cit. n. 17, pp. 13, 15, 197, 214; ŽELEZNIK 1979, cit. n. 17, p. 33; KEMPERL 2001, cit. n. 17, p. 132; VESEL MUŠIČ 2003, cit. n. 17, p. 139; LAVRIČ 2006, cit. n. 17, pp. 112–113; KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 658.

³² Fabjančič je omenil, da je delavnica po Skarnosovi smrti delovala še do leta 1670, nimamo pa nobenega drugega podatka, ki bi to nasledstvo Skarnosove delavnice bolj osvetlil (Vladislav FABJANČIČ, *Knjiga ljubljanskih hiš in njih stanovalcev*, III, Ljubljana 1940–43, fol. 654). Metoda Kemperl je za čas Skarnosove smrti pomotoma navedla leto 1653, čeprav je umrl leta 1665 (KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 653). Več o možnem nasledstvu Skarnosove delavnice gl. Frančiška ORAŽEM, *Stranska oltarja v cerkvi sv. Trojice na Vrhniki znotraj opusa kiparja Jurija Skarnosa – kritični pregled atribucije, U službi baroknog kiparstva. Zbornik radova znanstvenog skupa povodom stote obljetnice rođenja Doris Baričević (1923.–2016.)* (edd. Martina Ožanić – Danko Šorek – Vlasta Zajec), Zagreb 2025, pp. 262–280.



5. Stanje oltarja sv. Jožefa (ok. 1669) iz začetka 20. stoletja. Preserje, p. c. sv. Jožefa

Lavrič in Resman sta kot drugega možnega avtorja bežno omenila Avgušтина Ferfillo, saj naj bi v ribniških zapiskih Schönleben omenjal tudi nekega Ferfilla (5. May. D. *Ferfilla et Parochis in districtu Gottscheuensi*).³³ A glede na to, da je tudi Avguštin Ferfilla umrl že leta 1669, Schönleben pa je v Novo Štífto prišel šele leta 1670, torej že po Ferfillini smrti, se ta zapis ni mogel nanašati nanj. Lahko pa bi šlo za omembo Ferfillinega sina Matije,³⁴ ki bi bil lahko vezni člen med Schönlebnom in nasledstvom delavnice Avgušтина Ferfille, ki jo je vodila njegova vdova, Marija Ferfilla.³⁵ Ob podrobnejši analizi kiparskega dela v atiki glavnega oltarja v Novi Štífti³⁶ se je pokazalo, da so figure slogovno blizu lesenim plastikam na nekoliko mlajšem glavnem oltarju v p. c. sv. Duha v Gumnišču,³⁷ kar vidimo na primer na

³³ LAVRIČ 2006, cit. n. 17, pp. 112–113: n. 10. Ana Lavrič ni omenila, iz katerega leta je zapisek, ki omenja Ferfillo, gre pa za Schönlebnove dnevniške zapise *Ad archidiaconatum spectantia* iz časa službovanja v Ribnici, v katerih so zapisi od 3. decembra 1669 do 8. avgusta 1674, v posameznih vezanih in nevezanih zapisih pa se omenjajo tudi poznejši dogodki iz let 1674–1676 (DEŽELAK TROJAR 2017, cit. n. 22, pp. 157–158).

³⁴ Avguštinov sin Matija se je rodil leta 1640 v Kranju. NŠAL, ŽA Kranj, Matične knjige, R 1639–1651, p. 2: »Die 24. February (1640) Baptizatus est Matthias filius legitime natus ex parentibus D: Augustino Ferfila et uxore eius Marinae. Patrini fuerunt D: Matthias Kestner cuius Crainb: et Nobilis D:na Margharetha D: Joan: Jacobi Papler coniunx. Adstitit D:nus Felix Adelman cuius et Senator nec noc Syndicus nostrae Parochialis Eccl:iae Crainburgensi per me R: Joe: Niclau Shinigoi.« Matijo omenja že Ana Lavrič, ki sicer zapiše, da je nadaljeval očetovo obrt in postal kipar, ki bi lahko nadaljeval z delom na Štajerskem (LAVRIČ 1988, cit. n. 31, pp. 55, 75). A Matija je postal duhovnik, čeprav iz Avguštinove oporoke izvemo, da ni bil prav zgleden in v čast svojemu poklicu. V Ljubljani je leta 1665 krstil hči Marijo, ki se mu je rodila izven zakona. NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1664–1669, p. 8: »30. huius [januar 1665] Bapt: est filia illegit: Maria per me Andream Vicarium, parentis Matthiae Ferfila et matris Magdalenae N: cuius Patrinus erat D:nus Elias Vpenhai et Patrina Ana Ursula Shafferin.« Umrl je v 36. letu starosti. NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, M 1658–1732, p. 67: »21. [julij 1674] obyt R:dus D:nus Matthias Ferfila, annorum 36, sepultus est ad P: Augustinianos«. Avguštin Ferfilla je bil nad delovanjem svojega sina Matije, duhovnika, zelo razočaran in ga je kot dediča izključil iz svoje oporoke, kot razlog pa je navedel njegovo izkazano nepokorščino, kaznivo obnašanje in nespoštovanje do svojih staršev. V upanju, da bi se poboljšal, mu je iz očetovske naklonjenosti zapustil 50 talerjev (ARS, SI AS 308, Testamenti, Serija I. 1511–1699, lit. I.–F., št. 8, Avgustin Ferfilla, Ljubljana 24. junij 1669). Za podatke se zahvaljujem Urošu Lubeju.

³⁵ Po mojstrovi smrti je delavnico na Kongresnem trgu 6 še nekaj let vodila vdova Marija, ki se je ponovno poročila s krojačem Danijelom Schillingom, a zakon zaradi moževe nezvestobe ni dolgo trajal (Uroš LUBEJ, Mojstra muljavskega oltarja – Jernej Plumberger in Janez Jakob Mönhardt, *Cerkve Marijinega vnebovzetja na Muljavi – konservatorski posegi* [ed. Ivan Bogovčič], Ljubljana 1998 (RES. Publikacije restavratorskega centra Republike Slovenije. Dela, 3), p. 85: n. 57). Po smrti moža kiparja je vodenje delavnice lahko prevzela njegova vdova in sicer za toliko časa, da je vajenec, ki je bil pri uku v delavnici, končal z vajeniško dobo (Julius WALLNER, Beiträge zur Geschichte der Laienbachelor Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte, *Mittheilungen des Musealvereins für Krain*, III, 1890, p. 111. GL LUBEJ 1998, cit. n. 35, p. 76).

³⁶ Leseni plastiki sv. Petra in Pavla iz glavnega oltarja sta verjetno kasnejši in sta zaradi očitnih razlik z leseno plastiko v atiki iz obravnave izključeni.

³⁷ Oltar je bil v preteklosti pripisan Plumbergerju (gl. Konrad ČRNOLOGAR, Über einige Kirchen in Krain. III. Die Heiligengeist-Kirche zu Gumnišče, *Mitteilungen der k. k. Central Commission*



6. Avguštin Ferfila, Sv. Peter,
1655–1657. Podbrje, p. c. sv. Kozme
in Damijana, glavni oltar

figurah angelov na pristrešnikih v atiki (sl. 3, 4), in figurah Frančiška Ksaverija na obeh oltarjih.

Na gumniškem oltarju lahko v obraznih potezah figur in oblikovanju frizur zaslu-timo podobnosti s Ferfillovim kiparskim slogom, oltar Marijinega kronanja pa je bil gotovo narejen po Ferfillovi smrti, na kar kaže tako oblikovanje oltarne arhitekture kot tudi oltarne ornamentika, tako da bi bil lahko na delu naslednik Ferfillove delav-nice. Podobnosti gumniških lesenih plastik z lesenimi plastikami na glavnem oltarju v Novi Štifti pa bi posledično lahko kazale na prisotnost tega kiparja v Novi Štifti.

für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1899, p. 17; VRIŠER 1976, cit. n. 17, pp. 24, 211; Stane MIKUŽ, *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, pp. 38–42; Nataša CIBER, Zlati oltarji in oltar Jerneja Plumbergerja na Gumnišču, *Glasnik*, XVI/ 8, 2007, p. 38), kar je bilo v literaturi na podlagi slogovne primerjave s preostalim Plumbergerjevim delom že zavrnjeno (gl. LUBEJ 1998, cit. n. 35, p. 73; RESMAN 2005, cit. n. 5, p. 82).

Primerjava oltarja v Novi Štifti z delom kiparja Avgušтина Ferfille oz. njegove delavnice nas pripelje nazaj do oltarja v cerkvi sv. Jožefa nad Preserjem. Slogovna primerjava ohranjenih figur na Jožefovem oltarju (sl. 5),³⁸ z nekaterimi deli iz Ferfille pripisanega opusa,³⁹ nas namreč napeljuje na povezavo tega kiparja tudi s preserskim oltarjem. Ob primerjavi obrazne fiziognomije na lesenih plastikah sv. Petra in Pavla v Podbrju (sl. 6) s trškogorskim sv. Rokom (sl. 7) in nato s preserskimi moškimi figurami sv. Jožefa (sl. 8), Boga Očeta in evangelista Luke vidimo, da so obrazi podobni po izrazu z namrščenim čelom in močno privzdignjenimi obrvmi, ki v ravni liniji padajo navzdol proti zunanji strani obraza. Visoka lica so nekoliko poudarjena, ustnice priprte in skožnje že vidimo zobe, nosovi pa so ravni in ozki. Brade in lasje so drobno oblikovani. Draperija na figurah v Preserju in na Trški gori mirno pada ter nakazuje dele telesa pod njo. Figure evangelistov, ki na preserskem oltarju sedijo oz. slonijo na svojih atributih, preserski oltar ponovno povežejo z zgodnejšim Ferfille pripisanim oltarjem v p. c. sv. Kozme in Damijana v Podbrju pri Podnanosu (sl. 9).

³⁸ V 20. stoletju je bilo z oltarja sv. Jožefa ukradenih veliko lesenih plastik. Pri ugotavljanju števila ter pozicije kasneje ukradenih lesenih plastik, od katerih je danes ohranjenih le še pet figur, nam pomaga fotografija stanja z začetka stoletja, kot ga je še videl Stelè. V pomoč nam je tudi Maroltov opis, po katerem je v glavni niši stal kip sv. Jožefa s putti (in malim Jezusom v roki), na segmentih lokih vrh ogredja so sedeli štirje Evangelisti, v nišah atike pa so bili kipi Boga Očeta in ob straneh figuri sv. Roka in sv. Bruna. Ob tem pa lahko na fotografiji vidimo, da je oltar preletavalo še cel kup malih angelskih glav. Sv. Ana in sv. Elizabeta, sedaj stoječi na kamniti menzi ob straneh oltarja, sta bili prvotno verjetno postavljeni na zunanja podstavka v atiki. Na njuna mesta sta bila nato nameščena dva angela, ki sta prej glede na obliko najverjetneje uokvirjala atiko, tam pa so ju nadomestile sekundarne dekorativne zavese. Danes so ohranjene lesene plastike sv. Jožefa v glavni niši, sv. Ane in Elizabete ob straneh, Boga Očeta v atiki in evangelista Luka na desnem pristrešniku v atiki.

³⁹ Arhivsko potrjena dela Avgušтина Ferfille niso ohranjena, na podlagi posredne povezave njegove vdove Marije Ferfilla z župnikom Tunkelsteinerjem iz Leskovca pri Krškem pa mu je bil pripisan veliki oltar v ž. c. v Leskovcu. Iz primerjave s tem oltarjem so izhajale nadaljnje atribucije: veliki oltar v p. c. sv. Kozme in Damijana v Podbrju, oltar sv. Fabijana v p. c. sv. Jožefa na Trški gori nad Leskovcem in veliki oltar v p. c. sv. Rešnjega telesa v Trati pri Kočevju. Gl. VRIŠER 1976, cit. n. 17, p. 30; Emilijan CEVC, Kulturni spomeniki v Krškem in bližnji okolici, *Krško skozi čas 1477–1977. Zbornik ob 500-letnici mesta* (ed. Lado Smrekar), Krško 1977, pp. 165–196; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, p. 26; Metoda KEMPERL, Romarska cerkev Device Marije vnebovzete v Polju, *Polje, kdo bo tebe ljubil ... Teh naših petsto let* (edd. Metoda Kemperl – Anton Markelj), Ljubljana 1999, pp. 10–13; KEMPERL 2020, cit. n. 17, pp. 652–663; Blaž RESMAN, Starejša oprema cerkva na Kočevskem, *Sakralna dediščina na Kočevskem* (ed. Ivan Kordiš), Kočevje 2006, pp. 36–38; Božidar PREMRL, Trije primorski oltarji – trije kiparji in dva pozlatarja: Leonardo Pascassi, Angelo Sperandi, Avguštin in Jurij Ferfilla ter Karel Florianis, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLI, 2005, pp. 200–204. Za življenje in delo Avgušтина Ferfille gl. Ivan VRHOVNIK, Arhivski poberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, II/3–4, 1922, pp. 107–110; FABJANČIČ, cit. n. 32, II, fol. 677; III, foll. 677, 789, 848, 955, 959; VRIŠER 1976, cit. n. 17, p. 204; CEVC 1977, cit. n. 39, pp. 165–196; VRIŠER 1983, cit. n. 39, p. 26; LUBEJ 1998, cit. n. 35, pp. 66, 68; KEMPERL 1999, cit. n. 39, pp. 10–13; KEMPERL 2020, cit. n. 17, pp. 652–663; RESMAN 2006, cit. n. 39, pp. 36–38; PREMRL 2005, cit. n. 39, pp. 200–204; ORAŽEM 2024, cit. n. 31, pp. 80–100.



7. Avguštin Ferfilla, Sv. Rok,
pred 1669. Trška gora nad Krškim,
p. c. sv. Jožefa, oltar sv. Fabijana

Pri okvirni dataciji oltarja sv. Jožefa v Preserju bi nam lahko pomagala tudi danes neohranjena slika sv. Jožefa (sl. 10), na kateri je bil v spodnjem levem kotu poleg Jožefove noge napis P. I. IAM. 1669.⁴⁰ Čeprav ne moremo z gotovostjo trditi, da je bila slika narejena prav za ta oltar, pa tako oblika oltarne arhitekture z ornamen-
tom kot tudi kiparski okras govorita v prid temu, da bi časovno lahko sovpadali.

Glede na smrt Avgušтина Ferfille leta 1669⁴¹ in nastanek Jožefovega oltarja okrog tega leta, bi lahko šlo za eno njegovih zadnjih del, pri katerem je verjetno pomagal

⁴⁰ MAROLT 1929, cit. n. 5, pp. 113–115. Avtor bi bil lahko škofjeloški slikar [Filip] Jakob Jamšek. Za podobo sv. Jožefa stojita na levi in desni strani sv. Ana in Marija z Jezusom, ki držita Jožefov plašč, pod katerega so se zatekli možje in žene vseh družbenih slojev. V sredini spodaj je bil napis S. IOSEPH AGONIZATIVM PATRONE ORA PRO NOBIS. Slika sv. Jožefa naj bi bila v tako slabem stanju, da konservatorsko-restavratorski poseg na njej ni bil več mogoč (DRAŽUMERČ 2011, cit. n. 3, p. 326).

⁴¹ NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, M 1658–1735, p. 44: »11. [julij 1669] Obyt Augustinus Ferfilla Statuarius 57 ann: Sepultus apud PP: Augustinianos.«



8. Avguštin Ferfilla (?),
Sv. Jožef, ok. 1669. Preserje,
p. c. sv. Jožefa, glavni oltar

tudi njegov takratni pomočnik. Glede na nekatere slogovne podobnosti med leseno plastiko sv. Jožefa s figurami v atiki glavnega oltarja v Novi Štifti pa je morda sodeloval tudi pri njihovi izdelavi.⁴² Na njegovo sodelovanje namigujejo podobnosti v oblikovanju obraza sv. Andreja (sl. 11) s priprtimi usti in vidnimi zobmi, nosne partije s poudarjeno nazolabialno gubo ter rok, kjer so vidne izstopajoče žile. Kljub drugačni zasnovi draperije pa imata Jožefov in Andrejev plašč podobno zaključen del draperije, ki čez roke pada v izraziti gubi.

Na oltarju v Novi Štifti se domnevno torej pojavita dve kiparski roki, ki bi skupaj lahko predstavljali nasledstvo Ferfillove kiparske delavnice.⁴³

⁴² Leta 1667 naj bi se v njegovo delavnico vključil Jernej Plumberger kot pomočnik po opravljenem pomočniškem potovanju (LUBEJ 1998, cit. n. 35, p. 68).

⁴³ Z delavnico Avgušтина Ferfille sta bila do sedaj povezana kiparja Dominik Jurjevič in Jernej Plumberger, ki sta bila pri Avguštinu Ferfili prisotna v času pred njegovo smrtjo. Jurjevič je Ferfillovo delavnico leta 1667 po končani vajeniški dobi zapustil, Plumberger pa se je domnevno v tem času pri njem zaposlil kot pomočnik po opravljenem pomočniškem potovanju še dvoletnem izpolnjevanju pri enem od ljubljanskih mojstrov, kot so zahtevala cehovska pravila. Za več o njunih vezeh s Ferfillo in njunem možnem nasledstvu delavnice gl. ORAŽEM 2024, cit. n. 31, pp. 86–89.



9. Avguštin Ferfilla, Evangelist,
1655–1657. Podbrje, p. c. sv. Kozme
in Damijana, glavni oltar

Ta povezava kiparskega sloga med Jožefovim oltarjem in glavnim oltarjem v Novi Štifti postavlja vprašanje, ali bi lahko Jožefov oltar v Preserje prišel iz Nove Štife. V Valvasorjevem času je bilo v cerkvi pet oltarjev: glavni oltar Naše gospe in stranski oltarji sv. Jožefa, sv. Ane, sv. Antona Padovanskega, ter peti, za katerega ne pozna imena.⁴⁴ Število oltarjev se je od sredine naslednjega stoletja, ko vizitator omeni, da je bila posvečena cerkev in njenih pet oltarjev,⁴⁵ spreminjalo. V 19. sto-

⁴⁴ Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, VIII., Laybach – Nürnberg 1689, p. 796.

⁴⁵ *Vizitacijski zapisniki kranjskih arhidiakonov goriške nadškofije 1752–1757* (ed. Jure Volčjak), Ljubljana 2022 (*Vizitacijski zapisniki goriškega nadškofa Karla grofa Attemsja 1752–1774*, 5), p. 482: »Interrogatus quoad ecclesiam? Respondit, ecclesiam ad Novum aedificium nuncupatam, ex largi [...] piorum eleemosynis fuisse erectam, Beatissimae Virgini in Coelos assumptae dedicatam, et quidem anno 1641 admodum reverendo Joanne Ludovico Schönleben archidiacono tunc, et Reyffnicensi parrocho existente, prout ex litteris in globo cupulae existentibus eruitur. Consecratam denique die 10. Augusti anno 1743 cum omnibus quinque altaribus (non tamen sic consecratum fuit sacellum sancti Joseph ecclesiae vicinum) per illustrissimum et reverendissimum dominum Leopoldum comitem a Petazzi episcopum Tergestinum. Anniversarium dedicationis esse dominicam primam post sanctum Martinum episcopum confessoris.«

letju naj bi cerkev imela celo sedem oltarjev,⁴⁶ do danes pa so se ohranili le še trije: veliki oltar Marijinega Vnebovzeta in dva stranska oltarja – sv. Ane in škapulirske Matere Božje.⁴⁷ Ohranili sta se tudi sliki sv. Družine in sv. Jurija, ki pa kažeta na drugačno obliko glavne niše njunih oltarjev.⁴⁸

Ob cerkvi je bila verjetno kmalu po zaključku njene gradnje zgrajena še kapela, ki jo prav tako omenja že Valvasor, a brez patrocinija,⁴⁹ iz kasnejših dokumentov pa izvemo, da je šlo za kapelo sv. Jožefa. Zagotovo je imela tudi oltar, saj so v njej praznovali praznik sv. Jožefa. Vsako leto na nedeljo pred praznikom vseh svetih pa so s procesijo iz Ribnice praznovali spomin na posvečenje kapele,⁵⁰ katerega leta je bilo to posvečenje, pa ne vemo.

Glede na to, da Valvasor omenja oltar sv. Jožefa, kasnejši viri pa ne več, bi bila ena od možnih provenienc preserskega oltarja sv. Jožefa tudi cerkev v Novi Štifti oziroma kapela sv. Jožefa ob cerkvi. Zanimivo je namreč, da se v smiselno časovno zaporedje postavijo okoliščine in čas, ko kapela sv. Jožefa v Novi Štifti zaradi neurejenih gospodarskih razmer, ko je bila Nova Štifta vse od 1812 pa do 1832 brez stalnega duhovnika, oltar izgubi,⁵¹ v preserski cerkvi sv. Jožefa pa se prav v tem času, leta 1830, pojavi nov leseni oltar sv. Jožefa.⁵²

Na drugo možnost provenience nam kaže dvoglavi orel, ki je nameščen na vrh atike na Jožefovem oltarju v cerkvi nad Preserjem. Z veliko črko F (Freudenthal)

⁴⁶ To je zapisal Lovrenc Arko leta 1852 v delu z naslovom *Popis Ribniške doline v posebnem oziru na sodraško faro*. Oltarji naj bi bili posvečeni glavni Mariji Vnebovzeti, na desni strani naj bi bili oltarji rožnovenske Matere Božje, sv. Urha in sv. Jurija, na levi pa sv. Družine, sv. Apolonije in Jezusovega popotovanja v tempelj (VESEL MUŠIČ 2003, cit. n. 17, p. 139). Metoda Kemperl navaja, da naj bi šlo za oltar s sliko vrnitve Sv. Družine iz Egipta (KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 657).

⁴⁷ KEMPERL 2020, cit. n. 17, p. 657. Gl. SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 10; Blaž OTRIN, Topografsko-zgodovinski opis župnije Ribnica, vikariata Sodražica in lokalije Dolenja vas pri Ribnici iz leta 1822, *Kronika*, LXVI/3, 2018, p. 570.

⁴⁸ Odilo Hajnšek še omenja tudi sliki sv. Antona in sv. Magdalene iz prvotnih oltarjev, ki se niso ohranili (HAJNŠEK 1971, cit. n. 28, p. 155). Za več o oltarnih slikah gl. LAVRIČ 2006, cit. n. 17; Klemen KORDEŽ, *Sakralni opus slikarja Pavla Künla (1817–1871)*, Ljubljana 2018 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis); KEMPERL 2020, cit. n. 17, pp. 659–660.

⁴⁹ VALVASOR 1689, cit. n. 44, p. 796. Kdaj je bila kapela posvečena ni jasno.

⁵⁰ SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 58. Ribniški naddiakon Janez Jakob Bajec (Waiz) je okrog leta 1763 zapisal dolžnosti kurata in ribniških kaplanov pri Novi Štifti v delu z naslovom *Matricula seu obligatio directoris et sacerdotis ad Novum Aedificium*, kjer so omenjena našeta praznovanja in romanja (SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 52).

⁵¹ Ko je bila Nova Štifta brez stalnega duhovnika, torej med letoma 1812 in 1832, je bila kapela močno zapuščena in je izgubila streho, vrata in posledično tudi oltar (SKUBIC – TRDAN 1941, cit. n. 21, p. 92). Na kakšen način je šel oltar iz kapele, je bil prodan ali oddan, ni podatka.

⁵² Gre za čas, ko se po celi Kranjski razprodaja cerkvena oprema v po jožefinskih reformah zaprtih cerkvah, tako da časovno ujemanje ni samo po sebi zadosten argument.



10. Filip Jakob Jamšek (?), Sv. Jožef, 1669. Preserje, p. c. sv. Jožefa, neohranjeno



11. Delavnica Avgušтина
Ferfilla (?), Sv. Andrej,
ok. 1672. Nova Štifta,
p. c. Marijinega
Vnebovzetja, glavni oltar

na prsih predstavlja grb bistriškega kartuzijanskega samostana. Kdaj in kako je prišel k sv. Jožefu, ni jasno. Po eni strani se zdi malo verjetno, da bi ga po razpustu samostana, ko naj bi v presersko podružnico prišla dva kamnita oltarja, prinesli z njima vred. Po drugi strani pa je čudno, da bi ga na oltar namestili leta 1830, torej v času, ko je bil bistriški samostan že razpuščen. Tako bi bila ena od možnih

lokacij prvotne provenience preserskega oltarja sv. Jožefa tudi kapela sv. Jožefa v kartuziji v Bistri.⁵³

Zgodovina kapele sv. Jožefa v Bistri je nejasna, prav tako ni o oltarni opremi skoraj nobenega podatka. Marjan Marolt omeni, da je bila kapela posvečena že leta 1497,⁵⁴ cerkev in oltar sv. Jožefa pa je marca 1628 na prošnjo bistriških kartuzijanov ponovno posvetil ljubljanski škof Hren.⁵⁵ V času priorjev Filipa Holländerja (1621–1622) in Ludvika Cirianija (1652–1669) so na samostanskem kompleksu potekala večja obnovitvena dela, med drugim tudi gradnja nove kapele sv. Jožefa, ki naj bi jo po mnenju Marka Marina v zahodni trakt samostana postavili v času, ko so nastale arkade.⁵⁶ Leta 1725 so bile med izdatki za prenovo cerkvenih in drugih prostorov navedene tudi nove oltarne slike sv. Janeza Nepomuka, Vernih duš in sv. Jožefa.⁵⁷ Leta 1773 je velik del samostanskega poslopja prizadel velik požar. Sledila je obnova, v kateri so kapelo sv. Jožefa okrasili s štukaturami in poslikavo Antona Cebeja.⁵⁸ Le slabih deset let kasneje, 29. januarja 1782, je bila kartuzija Bistra razpuščena. Cerkev so leta 1805 namenili za prodajo in odstranitev, cerkveno opremo pa naj bi prodali na dražbi. Leta 1808 so cerkev podrli, od tedaj naprej je za potrebe bogoslužja služila kapela sv. Jožefa.⁵⁹ Če pustimo ob strani veliki požar iz leta 1773, ki bi ga leseni oltar sicer težko preživel brez večjih posledic, se tudi na tem primeru časovni okvir približno ujema in bi bilo možno tudi, da je oltar v cerkev sv. Jožefa

⁵³ Na Župnijski urad Preserje je bila 26. marca 1960 naslovljena prošnja iz Tehniškega muzeja Slovenije za izposojlo lesenega orla z bistriškim grbom iz p. c. sv. Jožefa, z namenom izdelave kopije za razstavo "Bistra v preteklosti". Prošnji je župnija ugodila, tako da je kopijo konec leta 1960 in v začetku 1961 izdelal Jože Lapuh, orla pa so nato vrnili v cerkev (NŠAL, ŽA Preserje, Spisi, šk. 2, f. 10, Nepremično premoženje cerkve sv. Jožefa).

⁵⁴ MAROLT 1929, cit. n. 5, pp. 91–92.

⁵⁵ LAVRIČ 1988, cit. n. 31, p. 162. Mlinaričev zapis navaja, da je kapelo sv. Jožefa že leta 1497 blagoslovil naslovni škof konaveljski Sebastijan Nascimbene (MLINARIČ 2001, cit. n. 8, p. 374; gl. Viktor STESKA, Usoda cerkva na Kranjskem v jožefinski dobi, *Carniola. Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, II/3, 1911, p. 153).

⁵⁶ Marko MARIN, Kartuzija Bistra in njen stavbno zgodovinski problem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. VIII, 1970, pp. 83, 86. Marin je zapisal, da naj bi Hrenova risba kazala še kapelo na prvotnem mestu (MARIN 1970, cit. n. 56, p. 86). Poleg kapele sv. Jožefa pa je bila v samostanskem kompleksu nekoliko kasneje pozidana še prelatova kapela, ki je bila posvečena leta 1664 skupaj z oltarjem sv. Bruna. Da je nastala kasneje kot arkade kaže zazidana arkada na mestu, kjer se kapela stika z njo (MARIN 1970, cit. n. 56, p. 82). Cf. MLINARIČ 2001, cit. n. 8, p. 375; KOBÈ 1961, cit. n. 8, p. 171, MARIN 1970, cit. n. 56, pp. 86–87.

⁵⁷ Tina KOŠAK, Slikarska oprema kartuzije Bistra v 18. stoletju po samostanskih inventarjih, *Acta historiae artis Slovenica*, XXI/1, 2016, p. 13. Cf. MLINARIČ 2001, cit. n. 8, p. 360; MAROLT 1929, cit. n. 5, p. 92.

⁵⁸ MLINARIČ 2001, cit. n. 8, p. 375. Gl. KOBÈ 1961, cit. n. 8, p. 70; MARIN 1970, cit. n. 56, pp. 86–87.

⁵⁹ MLINARIČ 2001, cit. n. 8, pp. 373–374; cf. KOBÈ 1961, cit. n. 8, p. 171.

nad Preserjem prišel iz bistriške kapele sv. Jožefa. Poleg orla na vrhu oltarja to možnost še dodatno krepi tudi lesena plastika sv. Bruna v atiki, ki jo lahko vidimo na sliki iz začetka 20. stoletja (sl .5), danes pa je neohranjena.⁶⁰

O okoliščinah nastanka glavnega oltarja v p. c. sv. Jožefa v Preserju in treh oltarjev v p. c. Marijinega Vnebovzeta v Novi Štifti kljub različnim podatkom zaenkrat še ne moremo sestaviti jasne slike. Prav tako ostaja odprto vprašanje provenience Jožefovega oltarja in in njegove morebitne povezave z Novo Štifo oziroma verjetneje kartuzijo v Bistri. S slogovno primerjavo kiparskega dela iz teh oltarjev pa vendar lahko izpostavimo delavniške povezave med oltarjem sv. Jožefa iz cerkve nad Preserjem in velikim Marijinim oltarjem v Novi Štifti, saj bi lahko šlo za delo dveh kiparjev, naslednikov delavnice ljubljanskega kiparja Avgušтина Ferfille.

Viri ilustracij: Frančiška Oražem, osebni arhiv (1–4, 6–9, 11); MK RS, INDOK center (5, 10)

⁶⁰ Dodatna možnost za provenienco bi bila še samostanska cerkev, kjer je bilo kar trinajst oltarjev sodeč po načrtu cerkve iz leta 1793 (ARS, SI AS 1068, 6/2, Kartuzija Bistra, tloris samostana, 1793). Marolt in Mlinarič sicer omenjata, da je imela samostanska cerkev sedem deloma lesenih in deloma marmornatih oltarjev, ki naj bi bili razprodani na dražbi (MAROLT 1929, cit. n. 5, p. 86; MLINARIČ 2001, cit. n. 8, p. 374).

On the Authorship and Provenance of the High Altar from the Filial Church of St. Joseph above Preserje

SUMMARY

The Church of St. Joseph above Preserje was noted for being the first church in Slovenia designed based on an elongated octagon, marking a significant architectural evolution from the Slovenian ecclesiastical structures of the 17th and 18th centuries. However, the history of its wooden altar has not yet been thoroughly examined in art historical research.

St. Joseph's Church, a subsidiary of the Preserje parish, was under the patronage of the Carthusian monastery in Bistra from the late 14th century until the mid-18th century. The church's construction was completed by 1659, with its dedication taking place in 1671.

While the church has maintained its exterior form throughout history, its interior has undergone significant changes, particularly in the arrangement of its altars. Discussions about the transfer of altar pieces from St. Joseph's to the parish church of St. Vitus reveal a complex history. It was initially believed that the main altar of St. Vitus came from St. Joseph's. However, further research clarified that only one or both side altars, likely from the dissolved Carthusian monastery, were moved first to St. Joseph's and then to St. Vitus in 1830.

An analysis of historical records from the visitation reports by Bishop Anton Alojzij Wolf indicated that the main marble altar of St. Vitus was consecrated in 1830 and indeed sourced from St. Joseph's Church, but it was not the main altar as until recently believed. It was probably a side altar from St. Joseph's Church, and at the same time, a new wooden altar was placed as the main altar in this church.

Despite these clarifications, questions about the size and origin of the main altar of St. Joseph remain. A stylistic comparison links the wooden altar from St. Joseph's Church to the altar architecture in the Church of the Assumption of Mary in Nova Štifta near Ribnica, suggesting a similar design featuring twisted columns entwined with vine motifs. The similarities in ornamentation and architectural elements suggest that the altars were crafted around the same period, between 1670 and 1690.

Historical data about the construction of the Nova Štifta Church indicates a prolonged and complex building process, with significant contributions from local patrons and clergy members. The stylistic and ornamental features of the sculptures from the altars show possible attribution to sculptor Avguštin Ferfila from Ljubljana or his workshop. Further comparisons with other works attributed to the Ferfila workshop reveal consistent stylistic traits in the sculpture and ornamentation. This connection is crucial in understanding the provenance of St. Joseph's altar, suggesting it might have been one of the last works by Avguštin Ferfila or his workshop. The presence of similar stylistic features in other regional altars supports this attribution.

The potential origin of St. Joseph's altar from Nova Štifta's St. Joseph Chapel aligns with historical mentions of an altar dedicated to St. Joseph that disappeared around the same time as the new altar in St. Joseph's Church above Preserje appeared. Economic difficulties in Nova Štifta and changes in chapel use could have led to the altar's relocation to Preserje. Another potential location could be St. Joseph's Chapel in the Carthusian monastery in Bistra.

In conclusion, the detailed examination of historical records, stylistic analysis, and comparative study with regional altars highlight the complex provenance of the wooden altar at St. Joseph's above Preserje. These findings advance our understanding of the artistic and cultural exchanges in 17th-century Slovenian ecclesiastical art and underscore the need for further research to resolve remaining questions about the altar's origin and history.

Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj za veliki zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891

MIHA VALANT

Požar je leta 1887 uničil več kot sto let staro ljubljansko Stanovsko gledališče ob Kongresnem trgu. V naslednjih letih je Ljubljana dobila novo Deželno gledališče (1890–1892; danes SNG Opera in balet), eno najbolj reprezentativnih historističnih arhitektur poznega 19. stoletja na Slovenskem. Njena podoba in kompleksne okoliščine gradnje so že pritegnile precej pozornosti strokovnjakov – od vprašanja lokacije in reševanja lastništva lož do ideoloških razhajanj med posamezniki, vpletenimi v gradnjo.¹ Vendar pa je notranja oprema gledališča, zlasti slikarska dekoracija, ostala precej slabo raziskana.²

V širšem evropskem prostoru 19. stoletja so bila gledališča zasnovana kot celostne umetnine, v katerih so se glasba, igra, scenografija, kostumografija in arhitektura dopolnjevale z razkošno slikarsko dekoracijo. Pomemben del tega okrasja so bili veliki poslikani zastori – emblematična umetniška naloga številnih gledališč tudi v habsburški monarhiji. Ljubljansko Deželno gledališče pri tem ni bilo

¹ Med ključnimi študijami, ki so odločilno pripomogle tudi k tej razpravi, je treba navesti: Damjan PRELOVŠEK, Stavba deželnega gledališča v Ljubljani, *Kronika*, XXVI/3, 1978, pp. 159–166; Damjan PRELOVŠEK, Stavba deželnega gledališča v Ljubljani, *Opera balet Ljubljana. Zlitje stoletij. Zbornik ob odprtju prenovljene stavbe SNG Opera in balet Ljubljana in 120. obletnici otvoritve Deželnega gledališča* (ed. Kristjan Ukmar), Ljubljana 2011, pp. 31–40; Igor SAPAČ, Arhitektura ljubljanskega Stanovskega gledališča, *Opera balet Ljubljana. Zlitje stoletij. Zbornik ob odprtju prenovljene stavbe SNG Opera in balet Ljubljana in 120. obletnici otvoritve Deželnega gledališča* (ed. Kristjan Ukmar), Ljubljana 2011, pp. 17–27; Igor SAPAČ – Franci LAZARINI, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, pp. 153–154, 459.

² Raziskave interierja se večinoma opirajo na opis Antona Funtka, objavljen kmalu po odprtju gledališča leta 1892 v *Ljubljanskem zvonu* (glej: Anton FUNTEK, Novo deželno gledališče v Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, XII/11, 1892, pp. 627–633). S tehnično-restavratorskega vidika je ob zadnji prenovi stavbe pomembne podatke prispeval članek Tjaše Pristov (gl. Tjaša PRISTOV, Conservation-Restoration Works on Wall Paintings in SNG Opera and Ballet Theatre Ljubljana, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, LXXXII, 2016, pp. 87–104.). V umetnostnozgodovinski literaturi pa je morda najpogostejše obravnavan kiparski okras Alojza Gangla (gl. npr. Sonja ŽITKO, *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989, pp. 47–51).

izjema, saj je njegov avditorij krasil monumentalen zastor (10 × 8 m), delo češkega slikarja Adolfa Liebscherja.³

Pričujoči članek obravnava prizadevanja kranjskih umetnikov, ki so se leta 1891 potegovali za izvedbo tega zastora, ter rekonstruira do danes slabo znan natečajni postopek. Analiza razkriva vrzel v obstoječih raziskavah in odpira nov pogled na delovanje kulturnih institucij na Kranjskem ter na identitetne napetosti, ki so v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih 19. stoletja oblikovale lokalni umetnostni prostor.

Uvodni del bo predstavil razvoj poslikanih zastorov ter razložil, kako so se v njihovi ikonografiji in vsebini do konca 19. stoletja odražale širše zgodovinske spremembe. Članek se bo nato posvetil gradnji novega Deželnega gledališča v Ljubljani in njeni družbeno-politični podstati. Temu bo sledila rekonstrukcija natečaja za slikarski okras gledališča in analiza treh danes znanih osnutkov za zastor, ki sta jih prispevala Alojz Šubic in Ferdo Vesel. Epilog bo povzel razplet natečaja in predstavil možne razloge, zakaj prestižno naročilo ni bilo zaupano avtorjem s Kranjske.

Evropska gledališča in poslikani zastori

Umetniško poslikani zastori so bili vse od renesanse dalje standard evropskih gledališč. Sprva so se pojavili v italijanskih renesančnih središčih, nato pa se je trend razširil še v Francijo in nemški prostor.⁴ K njihovemu razvoju je pomembno prispeval napredek gledališke tehnike, zlasti uvedba t. i. nemškega vleka (*deutscher Zug*), ki je omogočal dvigovanje in spuščanje kulis.⁵ V arhitekturnem pogledu pa se je z renesanso in barokom dokončno oblikoval avditorij, ki ga proti odru zamejuje proscenij – slavoločna stena, skozi katero je občinstvo opazovalo dogajanje na odru. Prazni prostor med proscenijem in odrom zapira zastor. Ta deluje kot premična »četrti stena«, ki jo je baročno gledališče uporabilo kot slikarsko površino, na katero so »projicirane« ali mitološke in alegorične figuralne scene ali iluzi-

³ Zastor med drugim omenjata: PRELOVŠEK 2011, cit. n. 1, pp. 37–38; Tomaž BREJC, *Čas prebujenja. Slovenska umetnost 1880–1918*, Ljubljana 2022, p. 91. Najnovejša študija je: Miha VALANT, Veliki zastor Adolfa Liebscherja za Deželno gledališče v Ljubljani, *Acta historiae artis Slovenica*, XXIX/1, 2024, pp. 121–151.

⁴ Karl BACHLER, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972, p. 21.

⁵ Marlis RADKE-STEGH, *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim am Glan 1978, p. XVII; Wolfgang GREISENEGGER, Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert, *Spettacolo Barocco! Triumph des Theaters* (edd. Andrea Sommer Mathid – Daniela Franke – Rudi Risatti), Wien 2016, pp. 59–63.

onistične imitacije tkanine. Poleg očitne dekorativne imajo gledališki zastori tudi pomembno psihološko vlogo. S tem, ko obiskovalcu fizično preprečujejo pogled na oder, delujejo kot meja med »imaginarnim« svetom igre in »sfero resničnosti«. Prav tako jih lahko razumemo kot »predstavo pred predstavo« oziroma uverturo v oderni spektakel. Kot specifična slikarska naloga so v 17. stoletju dokumentirani predvsem v dvornih gledališčih po širšem nemško govorečem prostoru.⁶

Nekako do sredine 18. stoletja so bila gledališča skoraj izključno v domeni plemstva in deloma tudi Cerkve.⁷ Naročila velikih poslikanih zastorov so v tem času tako večinoma pripadla predvsem gledališkim arhitektom, pa tudi izdelovalcem kulis ali dekoraterjem, le redko pa etabliranim slikarjem.⁸ Najnoveše raziskave kažejo, da je gledališki zastor okoli 1800 postajal vedno pomembnejša slikarska naloga, npr. naročilo za dunajsko Dvorno gledališče so zaupali profesorju na dunajski akademiji, Heinrichu Friedrichu Fügerju, zastor praškega Stanovskega gledališča pa znamenitemu slikarju Josefu Berglerju.⁹ To hkrati sovпада s spremembo statusa gledališč, ki so od sredine 18. stoletja dalje vse odločneje prehajala iz sfere plemstva v svet vzpenjajočega se meščanstva. Pri tem so pomembno vlogo odigrali sočasni razsvetljenski tokovi. Še posebej odmevno je bilo Schillerjevo razmišljanje o pomenu gledališča, po katerem je bilo to predvsem medij izobraževanja, kultiviranja jezika, združevanja ter druženja.¹⁰

⁶ Susanne FISCHER-KAUER, *Wiener Theatervorhänge. Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*, Berlin 2019, p. 3. Za podroben pregled čeških zastorov od 17. stoletja dalje gl. Jiří VALENTA, *Malované opony divadel Českých zemí*, Praha 2010.

⁷ Tudi v Ljubljani so pred ustanovitvijo Stanovskega gledališča leta 1765 gledališki odri delovali v različnih prostorih – pri jezuitih, v mestni hiši, v plemiških palačah, v Knežjem dvorcu in v Turjaških vrtovih (Francka SLIVNIK, *Gledališke zgradbe in prizorišča v Ljubljani do konca 19. stoletja, O nevzvišenem gledališču* (edd. Alenka Bogovič – Barbara Pušić), Ljubljana 1997, pp. 44–46; Gojko ZUPAN, *Drama prostora in stavbarjev, Dokumenti*, XXXVI/74–75, 2000, pp. 9–10).

⁸ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 4. Kot kažejo raziskave, je bilo to značilno tudi za Dunaj. Tam je sredi 17. stoletja deloval arhitekt in scenograf Ludovico Ottavio Burnacini, na prelomu iz 17. v 18. stoletje pa predvsem znamenita scenografska družina Galli Bibiena (gl.: GREISENEGGER 2016, cit. n. 5, pp. 63–69; FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, pp. 3–4). V 16. in 17. stoletju pa poznamo tudi primere poslikav gledaliških zastorov, ki so jih ustvarili posamezni slikarji, npr. Federico Zuccari ali Sebastiano Ricci (RADKE-STEGH 1978, cit. n. 5, pp. 130, 278).

⁹ Glej raziskavi Caroline STERNBERG, *Prag um 1800. Der Entwurf Josef Berglers für den Hauptvorhang des prager Ständetheaters als Zeugnis seiner Zeit, Bohemia*, XLVI/2, 2005, pp. 343–372; FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6.

¹⁰ Philip THER, *Center Stage. Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*, West Lafayette 2014, pp. 13–14. V 19. stoletju so gledališča postala ena osrednjih oblik meščanske zabave in družabnosti. Bila so prostor srečevanja, pogovorov, druženja in pogosto tudi sklepanje zakonskih vezi. Bogato okrašene stavbe z velikimi stopnišči, foyerji, avditoriji in saloni so delovale kot nekakšen oder meščanske elite, na katerem je ta razkazovala svoj status in premoženje (THER 2014, cit. n. 10, pp. 19–20).

To spremembo zaznavajo tudi raziskave poslikanih gledaliških zastorov. Proti koncu 18. stoletja je tradicionalno dvorno ikonografijo, s potrjevanjem vladarja kot prinašalca omike in kultiviranosti v podobi Apolona, zamenjala nova estetika pod vplivom razsvetljenstva. Bistvo je postala »pedagoška« orientacija ikonografije zastorov, s katero so želeli vplivati na »širšo« publiko, ki je začela zahajati v meščanska gledališča širom Srednje Evrope.¹¹

K temu lahko pridamo tudi manj znani primer iz Ljubljane. Od leta 1765 je, na mestu današnje Filharmonije, stalo prvo ljubljansko mestno gledališče, t. i. Stanovsko gledališče.¹² Čeprav so podatki o njegovem interierju skopi, se je iz časa tik pred ljubljanskim kongresom 1821 ohranil opis njegovega velikega zastora, ki so ga za to priložnost le restavrirali.¹³ Opis poroča, da so prizor sestavljale muza tragedije Melpomene z bodalom, ki ga je vzela iz rok surovih in neomikanih ljudi, ter muza komedije Talia, ki kaže pot že omikanim. Obe sta se s svojim spremstvom vzpenjali proti osrednji skupini – muzi lirične poezije Euterpe in boginji modrosti Minervi. S tem je bil, s pomočjo gledališča (predstavljata ga Melpomene in Talia), nakazan dvig iz stanja napak in grehov človeštva proti njegovemu razsvetljenju in moralni prenovi.¹⁴ Ikonografija tako odraža temeljne razsvetljenske ideale, ki izobrazbi pripisujejo ključno vlogo pri dvigu družbe na višjo civilizacijsko stopnjo. Verjetno so se na podobna izhodišča,

¹¹ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 4. Na tem mestu je smiselno kontekstualizirati odnos med likovno umetnostjo in gledališčem na Kranjskem. Ljubljana je imela v 19. stoletju več gledaliških odrov – poleg Stanovskega gledališča denimo Mahrovo gledališče in gledališče v Alojzijevišču. Eden ključnih umetnikov, vpletenih v ljubljansko gledališko ustvarjanje v prvi polovici stoletja, je bil Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein. Ukvarjal se je s scenografijo in postavitvami živih slik, ki jih je pripravljval ob različnih priložnostih. Leta 1856 je ob obisku cesarskega para sodeloval s kiparjem Francem Ksaverjem Zajcem: ta je izdelal alegorične figure, Kurz pa je režiral živo sliko, s čimer je gledališki spektakel stopil na ulico in posegel v urbani prostor mesta. Več o tem v Marko MARIN, *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein. Njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835–1867*, Ljubljana 1971 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 125–150. Prav velike žive slike s svojimi zamrznjenimi prizori in pogosto alegorično vsebino kažejo izrazite podobnosti s kompozicijami monumentalnih gledaliških zastorov v evropskih gledališčih.

¹² Stanovsko gledališče v Ljubljani je bilo odprto leta 1765. Nastalo je s predelavo nekdanje stanovske jahalnice na robu današnjega Kongresnega trga, pred Vicedomskimi vrati. Predelavo je vodil Lovrenc Prager, ki je procelje zasnoval v skladu z baročnimi trendi. Stavba je bila kasneje večkrat prezidana in je vse do požara leta 1887 ostala osrednje ljubljansko gledališko prizorišče (več o arhitekturni podobi gledališča v SAPAČ 2011, cit. n. 1, pp. 17–27).

¹³ Originalni zastor naj bi leta 1765 poslikal dunajski dvorni slikar Johan Gfall s Tirolske (*Die Laibacher Theatersaison von 1791/1792, Laibacher Zeitung*, CXI/218, [24. 9.] 1892, p. 1779; Ignaz de LUCA, *Das gelehrte Österreich*, 1–2, Wien 1777, p. 305). Zaradi pomanjkanja kasnejših podatkov ni mogoče ugotoviti ali je leta 1821 šlo za restavriranje prvotnega Gfallovega zastora ali nekega kasnejšega.

¹⁴ Interpretacija ikonografije je povzeta po opisu iz citiranega dokumenta. Transkript je dostopen v nepaginiranih slikovnih prilogah članka: Miha VALANT, *Likovna umetnost ob ljubljanskem kongresu leta 1821, Kongres po kongresu. Ob 200-letnici ljubljanskega kongresa* (ed. Gregor Antoličič), Ljubljana 2022, pp. 61–77.

vsaj v grobem, opirale tudi ikonografske zasnove obeh kasnejših zastorov za ljubljansko Stanovsko gledališče, ki ju je v prvi polovici 19. stoletja ustvaril Matevž Langus.¹⁵

Splošno gledano je gledališki zastor na prelomu iz 18. v 19. stoletje postal pomemben »prosvetni element« in vpliven javni vizualni medij, prek katerega so obiskovalci gledališča prejeli različna sporočila. S tem je zastor v novih meščanskih »javnih« gledališčih 19. stoletja postal eno ključnih in samostojnih slikarskih naročil.¹⁶

V drugi polovici 19. stoletja se je ikonografski program zastorov še obogatil s številnimi personifikacijami in alegorijami, vezanimi na meščanstvo. Kot poudarja češka raziskovalka Marie Mžýková, so te kompozicije še posebej pogosto obvladovale razne krilate figure, ki so lahko imele povsem splošno konotacijo Slave (*Fame*). Ta se je v meščanski logiki povezovala s poslovnim, družbenim, družinskim uspehom ipd.¹⁷ Značilen primer takšnega zastora je npr. v dresdenski Semperjevi operi, ki ga je leta 1875 poslikal Ferdinand Keller. Na njem je, poleg krilate Fantazije na prestolu, upodobil še kopico drugih personifikacij, ki sestavljajo alegorično vsebino. Podobne kompozicije najdemo po celotnem srednjeevropskem prostoru, med drugim na današnjem Slovenskem ozemlju na zastoru celjskega gledališča, ki ga je leta 1884 poslikal slikar Otto Wintersteiner (sl. 1).¹⁸

¹⁵ »Novi zastor, ki ga je naslikal naš zaslužni in častitljivi domači slikar gospod M. Langus – zastor iz belega atlasa, pretkan z zlatom, ki ga odgrinja z lokom in puščico oborožen amoret ter tako razodeva v večernem žaru ožarjeno morsko pokrajino z Apolonovim templjem; pred njegovim pročeljem pa počivajo na tleh znamenja dramske igre in opere – je naravnost čudovit. Priča o slikarjevem mojstrstvu v upodabljanju draperije in se izvrstno sklada z belim ozadjem lož, na katerem se najrazličnejši simboli lepih umetnosti, v rumenem in zlatem odtenu, prav lepo podajo. Na starejšem zastoru pa je isti mojster prvotno pokrajino v smeri proti Gorenjski spretno preoblikoval v bolj idealizirano podobo, ki jo milo zasenčuje mogočen hrast.« (Theater in Laibach, *Carniolia*, I/42, [21. 9.] 1838, p. 168) Članek omenja Apolonov tempelj, ki se v nekaterih podobnih kompozicijah pojavlja tudi kot tempelj modrosti (BACHLER 1972, cit. n. 4, pp. 61–63).

¹⁶ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 6. Gledališče lahko razumemo kot zgodnjo obliko masovne zabavne industrije, še pred pojavom kinematografa, radia in drugih medijev, in je zato imelo bistveno širši domet, kot ga ima danes (THER 2014, cit. n. 10, p. 14).

¹⁷ Marie MŽYKOVÁ, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie* (Praga, Galerie Rudolfinum, 14. 9. 2000–14. 1. 2001), Praha 2000, pp. 392–395; cf. BACHLER 1972, cit. n. 4, pp. 111–125.

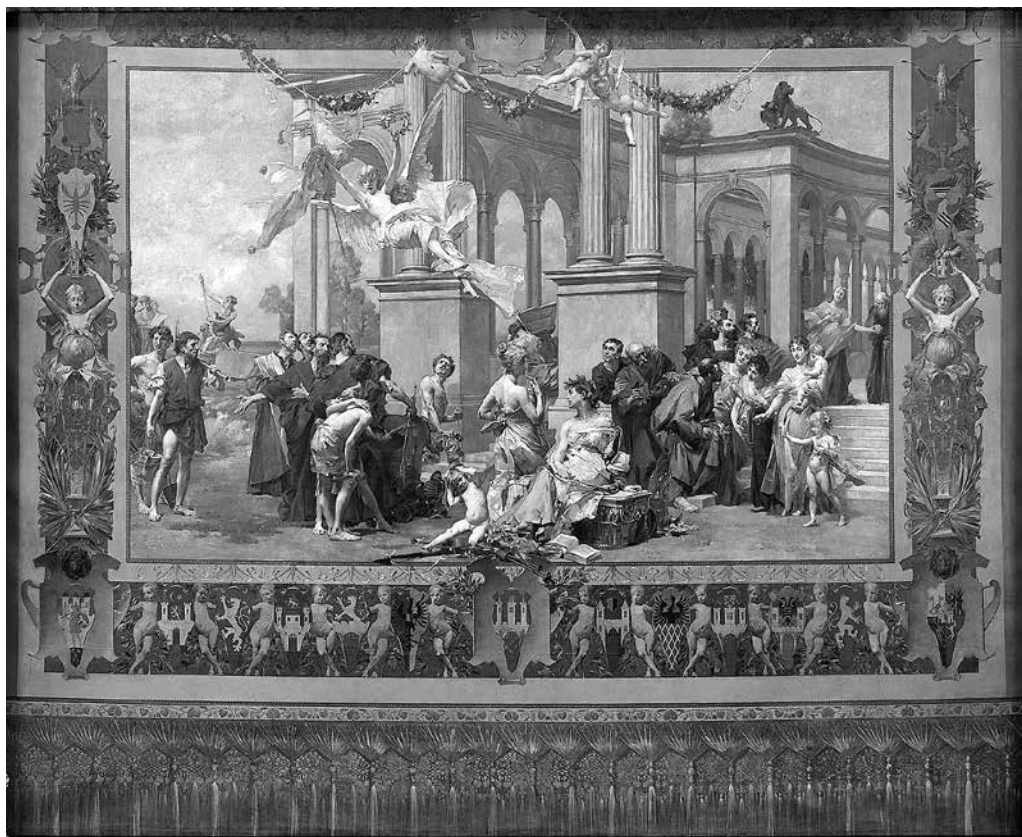
¹⁸ Bau des Cillier Stadtheaters, *Deutsche Wacht*, IX/84, [19. 10.], 1884, p. 5. Otto Wintersteiner je prihajal iz Opave v Šleziji in do leta 1889 živel v Gradcu ter sodeloval s tamkajšnjim gledališčem. Nato se je z družino preselil v Prešporok (Bratislavo), kjer je delal na dekoraciji tamkajšnjega novega gledališča. Za njim je sodelovanje z gledališčem prevzel sin Gustav Wintersteiner (Jana LASLAVÍKOVÁ, Theater Decorations in Pressburg in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, *Music in Art*, XLV/1–2, 2020, pp. 185–189). V primeru celjskega zastora je Otto Wintersteiner ustvaril okrajšan motiv Kellerjevega zastora za Dresden. Ikonografija je bila verjetno podobna: osrednja krilata ženska figura Fantazije na levi spremljata personifikaciji Pesništva s knjigo v rokah in na desni Instrumentalne glasbe z liro (sl. 1). Omenimo lahko še, da je Wintersteiner marca 1891 v Ljubljano poslal povpraševanje za dekoratorska dela v novem Deželnem gledališču. Odbor za gradnjo je njegovo povpraševanje zavrnil (Arhiv Republike Slovenije [ARS], SI AS 50, Deželna gradbena direkcija v Ljubljani, II/1061, Deželno gledališče v Ljubljani, fol. 1540).



1. Otto Wintersteiner, poslikava zastora celjskega gledališča, 1884

Vlogo in status zastorov v Srednji Evropi je v tem času dodatno zaznamoval tudi pomen gledališč, ki je bil neločljivo povezan s takratnimi družbeno-političnimi spremembami. Razvoj t. i. narodnega gledališča, ki ga je na zelo splošnih in izobraževalnih postulatih začrtalo že razsvetljenstvo, je zlasti po letu 1848 doživel temeljito preobrazbo.¹⁹ Ključno vlogo pri tem je imelo odločnejše oblikovanje narodnih identitet in nacionalizmov, ki so vplivali tudi na gledališče ter njegovo delovanje podredili lastnemu programu. Za takšna gledališča je med drugim postalo značilno favoriziranje določenega repertoarja in jezika uprizoritev (npr. češčine

¹⁹ Npr. Avstrijski cesar Jožef II. je leta 1776 na Dunaju ustanovil Cesarsko-kraljevo narodno gledališče (*Kaiserlich-Königliches Nationaltheater*), ki je med drugim favoriziralo lirične drame v nemškem jeziku (t. i. Singspiel) in v nemščino prevedena tuja dela (o tem gl. Roland KREBS, *L'idée de «Theatre National» dans l'Allemagne des lumieres. Théorie et réalisations*, Reims 1983 (doktorska disertacija, Université de Champagne-Arden, tipkopolis), pp. 698–71; Imre ZOLTAN, Staging the Nation. Changing Concept of a National Theatre in Europe, *New Theatre Quarterly*, XXIV, 2008, pp. 66–67).



2. Vojtěch Hynais, Zastor Češkega narodnega gledališča, 1883, olje na platnu, 11 × 12, 5 m.
Praga, Češko narodno gledališče

ali nemščine), s čimer so pridobila izrazit narodni značaj in v tem pogledu postala ekskluzivne narodne ustanove.²⁰

Tem spremembam se je pogosto prilagodila tudi dekoracija gledališč, vključno s poslikanimi zastori. V tem okviru so krilate in druge zlasti alegorične figure postale nosilci specifičnih nacionalnih idej. Med temi lahko kot najpomembnejša in najbolj znana zgleda navedemo Hynaisov zastor v Češkem narodnem gledališču v Pragi (sl. 2) iz leta 1883 ali Bukovčev zastor za Hrvaško deželno gledališče v Za-

²⁰ THER 2014, cit. n. 10, pp. 15–17. Bistveno je opozoriti, da je šlo za kompleksen proces, ki ga je na kratko težko povzeti brez pretiranega poenostavljanja in napak. Zato je tukajšnji obris namenjen samo opozorilu, katerega namen je olajšati razumevanje zgodbe v nadaljevanju. Predvsem pa kot ključno literaturo tega vprašanja lahko navedem knjigo Philippa Thera (še posebej THER 2014, cit. n. 10, pp. 205–228; o študijskem primeru Narodnega gledališča v Pragi pa THER 2014, cit. n. 10, pp. 133–158).

grebu iz leta 1895.²¹ Kako so se različne nacionalne vsebine odražale v kontekstu Kranjske v poznem 19. stoletju, pa prikazuje zgodba o natečaju za zastor novega Deželnega gledališča v Ljubljani.

Gradnja novega kranjskega Deželnega gledališča v Ljubljani

Potreba po novem Deželnem gledališču v Ljubljani je nastala po požaru starega Stanovskega gledališča na Kongresnem trgu leta 1887. Odločanje o gradnji in oblikovanju celostne umetnine novega gledališča je bil kompleksen proces, v katerega sta bili vključeni deželna vlada in mestni magistrat.²² Stavba je ena redkih ambicioznejše zasnovanih in popolnoma nanovo zgrajenih gledališč na območju današnje Slovenije v 19. stoletju. Med letoma 1890 in 1892 so ga, po načrtih čeških arhitektov Jana Vladimírja Hráskýja in Antonína Hrubýja, zgradili na robu takratnega mesta.²³ Vzor za oblikovanje ukrivljenega neorenesančnega pročelja (sl. 3), ki sledi zasnovi avditorija, je bila Semperjeva opera v Dresdnu. Za avditorijem stoji višji odrski stolp, ki je bil v letih 2008 in 2011 občutno predelan. V tej obliki predstavlja stavba po dimenzijah skromnejši tip gledališč, kakršne je po celotni monarhiji gradilo dunajsko podjetje Fellner & Helmer.²⁴

Pri notranji opreми so sodelovala številna domača avstrijska podjetja, med katerimi jih je bilo tudi nekaj s Kranjske, npr. odrsko pohištvo in tapetniška dela je izdelala delavnica Doberlet, pohištvo za avditorij pa podjetje Mathian.²⁵ Dekoracijska kiparska dela je v veliki meri izvedlo dunajsko podjetje Fischer, Haselsteiner & Bock. Osrednjo kiparsko skupino na vrhu atike ter personifikaciji *Komedije in Tragedije* na pročelju pa so zaupali takrat osrednjemu kiparju na Kranjskem, Alojziju Ganglu. Po poročilu Antona Funtka naj bi slikarska dekorativna dela oddali

²¹ Za natečaj za zastor praškega Narodnega gledališča glej Roman PRAHL – Tamara BISSELL, The »Nation to Itself« in the Curtain for the Czech National Theater, *Umění*, XLIV/6, 1996, pp. 520–539. Za zastor v Zagrebu pa Tatjana JUKIĆ, Ilirizam i tumačenje snova. Gundulići Vlaho Bukovca, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, II, 2012, pp. 311–328; Petra VUGRINEC, Bukovac u Zagrebu. Od krilatog do sapetog genija, *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču 1893.–1903* (Klovičevi dvori, Zagreb 17. 2.–19. 6. 2022, edd. Petra Vugrinec – Lucija Vuković), Zagreb 2022, pp. 21–23.

²² SLIVNIK 1997, cit. n. 7, pp. 54–55.

²³ Na začetku je bilo pomembno vprašanje ravno lokacija in primeren načrt novega poslopja. Več o tem v PRELOVŠEK 1978, cit. n. 1, pp. 159–162; SLIVNIK 1997, cit. n. 7, pp. 70–75.

²⁴ Za arhitekturo glej predvsem PRELOVŠEK 1978, cit. n. 1, pp. 159–166; PRELOVŠEK 2011, cit. n. 1, pp. 31–40; SAPAČ – LAZARINI 2015, cit. n. 1, pp. 153–154, 459.

²⁵ FUNTEK 1892, cit. n. 2, pp. 631–632.



3. Razglednica z motivom Deželnega gledališča v Ljubljani

dunajskemu podjetju Winter & Richter, poslikavi stropa avditorija slikarju Emilu Czechu z Dunaja ter v foyeru ljubljanskemu umetniku Heinrichu Wettachu, veliki zastor pa Adolfu Liebscherju iz Prage.²⁶

V navezavi na na začetku opredeljeni pomen gledališč in velikih zastorov je treba za nadaljevanje zgodbe na kratko osvetliti še kompleksno družbeno-politično situacijo na Kranjskem v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih. Prav osemdeseta leta zaznamuje zaostrovanje med slovensko stranjo in večinsko liberalno proavstrijsko opcijo (t. i. Nemci). Liberalna Ustavoverna stranka je namreč že na začetku desetletja zašla v politično krizo in do leta 1885 izgubila svoj primat v ključnih deželnih institucijah (deželnem zboru, mestni politiki ter Kranjski trgovski in industrijski zbornici). Na avstrijskem državnem parketu je oblast prevzela liberalna Taaffejeva vlada, ki je Slovencem zagotovila pomembne politične in jezikovne pravice. Ti so se nato v osemdesetih letih posvetili številnim tematikam, kot je raba jezika v šolstvu, na mestnih in deželnih uradih ter

²⁶ FUNTEK 1892, cit. n. 25, pp. 628–629; ŽITKO 1989, cit. n. 2, pp. 47–51; BREJC 2022, cit. n. 3, pp. 84–87. Ne glede na pomisleke glede kakovosti okrasja je šlo vendarle za obsežen projekt, kakršnih v Ljubljani ni bilo veliko. Zato je vodstvo ljubljanske obrtne šole celo zaprosilo gledališko vodstvo, naj jim odstopi odlitke mavčnega in cementnega okrasja za potrebe pouka (ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 6814). Za delo Czecha in Wettacha gl. n. 105.

pri javnih napisih.²⁷ Ustavoverna stranka se je na te nove razmere prilagodila in reorganizirala ter se iz svetovnonazorske liberalistične podlage v prvi polovici devetdesetih let pomikala proti bolj poudarjeni nemški orientaciji.²⁸

Pomembne spremembe so se zgodile tudi na področju delovanja tukajšnjih gledaliških ansamblov. Leta 1867 je bilo ustanovljeno slovensko Dramatično društvo v Ljubljani, ki je delovalo v prostorih slovenske čitalnice v Souvanovi hiši (na mestu današnjega Konzorcija). Do leta 1884/1885 je v starem Stanovskem gledališču že imelo štiri predstave mesečno, sicer pa je tam še prevladoval repertoar predstav v nemščini. Z gradnjo novega poslopja Deželnega gledališča, ki je bilo vsaj na začetku utrakvistično – tj. dvojezično –, pa se je na ravni dežele ponudila možnost postavitve novih temeljev delovanja. V novi stavbi sta ločeno delovala slovensko in nemško gledališče in od leta 1894/1895 so se večeri za predstave razdelili enakovredno.²⁹ Slovensko gledališče je tako v relativno kratkem času iz novince na ljubljanski gledališki sceni pridobilo enakopraven položaj glede na dotlej uveljavljeno tradicijo predstav v nemščini (in italijanščini). S selitvijo je pridobilo tudi dostojne prostore za vaje in uprizarjanje svojih predstav.³⁰

Spori, ki so zaznamovali politiko na Kranjskem, pa so prodrli tudi do vprašanja o dekoraciji Deželnega gledališča.³¹ Težave so se denimo pojavile že pri odločanju o

²⁷ Dragan MATIĆ, *Nemci v Ljubljani. 1861–1918*, Ljubljana 2002, p. 229; Pieter M. JUDSON, *Habsburški imperij. Nova zgodovina*, Ljubljana 2018, p. 399. Kompleksno politično dogajanje v osi Ljubljana–Dunaj–Praga povzema Janez CVIRN, *Slovenska politika in češko državno pravo ob koncu osemdesetih let 19. stoletja, Češi a Slovenci v moderni dobi. Politika, společnost, gospodarstvo, kultura / Čehi in Slovenci v moderni dobi. Politika, družba, gospodarstvo, kultura* (edd. Jure Gašparič et al.), Praha – Ljubljana 2010, pp. 49–68.

²⁸ MATIĆ 2002, cit. n. 27, p. 220.

²⁹ Več o tem v Sandra JENKO, *Nemško gledališče na Slovenskem, Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika. Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (ed. Barbara Orel), Ljubljana 2017, pp. 51–53. Tema je kompleksna zato velja opozoriti še na članek Špele LAH, *Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914*, *Muzikološki zbornik*, XLVI/2, 2010, pp. 95–108.

³⁰ Razmere v Deželnem gledališču so bile mirne in slovenski ter nemški ansambel sta se celo medsebojno podpirala. Do korenitih sprememb je prišlo šele v letih 1908/1909, ko je nova klerikalna oblast začela krčiti subvencije obeh odrov in zaostrila cenzuro. Deželni zbor je število predstav v nemškem jeziku zmanjšal na tri tedensko, medtem ko so Slovenci ohranili štiri. Za nemško gledališče vse težje razmere so nato vodile v gradnjo nove namenske stavbe, odprte leta 1911 (današnja SNG Drama), Slovenci pa so s tem lahko v celoti prevzeli prostore Deželnega gledališča (glej JENKO 2017, cit. n. 29, pp. 53–54).

³¹ Še preden se je začela gradnja nove stavbe, je bilo treba urediti vprašanje lastništva lož v Starem stanovskem gledališču. Njihovi lastniki – pretežno premožne ljubljanske družine z liberalnimi, proavstrijskimi nazori – so namreč zahtevali, da bi imele lože tudi v novem gledališču. Spor med lastniki lož in deželo je dobil sodni epilog, po katerem so morali lastniki sprejeti odškodnino zavarovalnice (SLIVNIK 1997, cit. n. 7, p. 55).

postavitvi slovenskega napisa »Deželno gledališče« na pročelju stavbe, do česar ni prišlo.³² V stenografskem zapisniku se je deželnega zbora, spomladi leta 1891, zasedli tudi razpravo o namestitvi Jurčičeve in Shakespearove buste v avditoriju gledališča. V njej sta se besedno spopadla Ivan Hribar in nekdanji visoki avstrijski diplomat, baron Jožef Schwegel. Slednjemu se je zdelo neprimerno v jukstapozicijo postaviti dve tako popolnoma različni osebnosti, na kar je Hribar podal piker odgovor.³³

Na kratko velja izpostaviti tudi najvidnejše posameznike, ki so sodelovali pri gradnji gledališča in so pogosto omenjeni v časopisnih člankih, noticah ter arhivskih virih.³⁴ Med njimi je bil že omenjeni Ivan Hribar, pomemben podpornik Dramatičnega društva in poslanec v deželnem zboru z izrazito slovensko držo, obenem pa zagovornik povezovanja z drugimi Slovani, zlasti Čehi.³⁵ Pomembno vlogo je imel tudi takratni deželni glavar Oton pl. Detela iz konservativne Slovenske ljudske stranke.³⁶ Med dejavnimi posamezniki se pojavlja še pisatelj in zdravnik Josip Vošnjak, ki je v osemdesetih letih in vse do leta 1895 zasedal položaj poslanca v kranjskem deželnem zboru; politično je sodil k mladoslovincem, bil pa je tudi igralec in avtor dramskih besedil.³⁷

O gledališču je odločal tudi pravnik in poslanec Adolf Schaffer, sprva politično profiliran v liberalni Ustavovorni stranki ter dejaven v društvih, kot so Kazina, Turnverein in odbor Kranjske hranilnice.³⁸ Med omenjenimi se pojavlja še pravnik baron Alfons Wurzbach iz ugledne ljubljanske izobraženske družine, ki je bil od konca osemdesetih let poslanec v kranjskem deželnem zboru in odbornik Kranjske hranilnice.³⁹

³² Ovrženi sklep, *Slovenski narod*, XXV/83, 12. 4. 1892, s. p.

³³ Za to gl. *Stenografični zapisnik trinajste seje deželnega zbora Kranjskega*, [7. 4.] 1892, pp. 276–277; Ovrženi sklep 1892, cit. n. 32, s. p.

³⁴ Vse ključne akterje omenja nenaslovljeni satirični članek v *Pavliha*, I/8, [30. 4.] 1892, p. 58.

³⁵ SLIVNIK 1997, cit. n. 7, p. 67; Igor GRDINA, *Ivan Hribar. »Jedini resnični radikalec slovenski«*, Ljubljana 2010, pp. 15–20.

³⁶ Glej Mariano RUGÁLE – Miha PREINFALK, *Blagoslovljeni in prekleti. 1. del. Plemiške rodbine 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2010, pp. 47–53.

³⁷ France KOBLAR – Vasilij MELIK, s. v. Vošnjak, Josip (1834–1911), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi813114/#slovenski-biografski-leksikon> (31. 12. 2023).

³⁸ MATIČ 2002, cit. n. 27, pp. 405–406.

³⁹ Konstantin VON WURZBACH, s. v. Wurzbach-Tannenberg, Alfons Freiherr von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, LIX, 1890, p. 16. Kranjska hranilnica je proti koncu 19. stoletja v javnosti na Kranjskem že dobivala izrazitejši »nemški« značaj, ki se je še okrepil po letu 1900 (Nataša HENIG MIŠČIČ, *Carniolan Savings Bank and Slovenian-German relations in 1908 and 1909, Prispevki za novejšo zgodovino*, LX/1, 2020, pp. 54–56).

Tako politično in nazorsko raznolika skupina – razpeta med izrazito slovensko usmerjenimi člani ter tistimi, ki so zagovarjali nemško oziroma proavstrijsko orientacijo – je ustvarjala občutljivo dinamiko odločanja.⁴⁰ Prav ta razpršenost interesov je verjetno ključna za razumevanje njihovega odnosa do predlaganih rešitev za veliki zastor in njihove ikonografije, o čemer bo več govora v nadaljevanju.

Natečaj za slikarsko dekoracijo Deželnega gledališča v Ljubljani

Okraševanje Deželnega gledališča v Ljubljani je obsežna tema, ki zajema celostno oblikovanje, od notranjega pohištva do umetniških del.⁴¹ Vodstvo gradnje Deželnega gledališča (*Bauleitung des Landestheater*) je že pred zaključkom gradbenih del začelo razmišljati o dekorativnih nalogah v interierju in januarja 1891 izdalo prvi razpis za razdelitev krasilnih del. Opis zahtev je bil zelo splošen in namenjen tako izdelovalcem scenografij, pohištvene opreme ter druge umetniške dekoracije. Iz njega je težko razbrati kakršnekoli informacije o določitvi, zamejitvi ali vsaj usmeritvi ikonografskega programa slikarskih del.⁴²

Najverjetneje so se na ta razpis sklicevali kranjski umetniki konec februarja 1891, ko so na Vodstvo gradnje Deželnega gledališča naslovili prošnjo za njegovo podaljšanje.⁴³ Pod njo so se podpisali med seboj povezani avtorji Simon Ogrin, Anton Jebačin in Ljudevit Grilc. Pripadali so isti generaciji (rojeni v letih 1850 ali 1851), prav tako pa se je v določenih točkah prekrivala njihova profesionalna pot. Srečali so se bodisi preko izobraževanja pri Janezu Borovskem ali Janezu Wol-

⁴⁰ Iz satiričnega zapisa o Liebscherjevem zastoru, objavljenega v humorističnem listu *Pavliha*, je mogoče razbrati, da je imel pri odločanju v odboru posebej izrazito vlogo prav Adolf Schaffer, eden izmed vidnejših predstavnikov nemško čutečega tabora (*Pavliha* 1892, cit. n. 34, p. 58). Prvotni Liebscherjev zastor je imel izrazito slovansko ikonografijo, ki je očitno sprožila buren odziv tega dela odbora. Več o tem gl. v: VALANT 2024, cit. n. 3, pp. 129–137.

⁴¹ Kompleksna zgodba opremljanja Deželnega gledališča še čaka celovito obravnavo. Na podlagi dobro ohranjenih gradbenih dokumentov v Arhivu Republike Slovenije bi bilo mogoče podrobno raziskati številne vidike, med drugim vlogo ključnih ljubljanskih pohištvenih delavnic (npr. Mathian in Doberlet) pri opremitvi interierja ter celostno obravnavati šablonski kiparski okras dunajske firme Fischer, Haselsteiner & Bock in poslikave podjetja Winter & Richter.

⁴² ARS, SI AS 38, Deželni zbor in odbor za Kranjsko, XIII/35, fol. 2258, *Bedingnisse über Ausführung und Lieferung der Dekorationsmalerei für das Landestheater in Laibach*; SI AS 50, II/1061, fol. 17.

⁴³ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1180.

fu bodisi na dunajski ali beneški akademiji, oziroma preko skupnega dela.⁴⁴ Šlo je predvsem za slikarje, ki so že v osemdesetih letih začeli pridobivati izkušnje z večjimi poslikavami, zlasti cerkvenimi naročili. V smislu njihovega izraza jih je mogoče opredeliti kot umetnike, zavezane nazarenski in akademski tradiciji sredine 19. stoletja.⁴⁵

Od te skupine odstopa le starejši in danes slabše poznani avtor Janez Borovski (podpisan kot Jan Borovsky). Bil je prijatelj Janeza Wolfa, učil je prostoročno risanje na Realki in med drugim poučeval tudi Antona Jebačina.⁴⁶ K podpisu prošnje so ga verjetno povabili zato, da bi jo odbor obravnaval resneje in ji morda ugodil. Odločitev, ki jo je kot obroben pripis dodal deželni inženir Vladimir Hráský, kaže, da so na podlagi te prošnje rok za oddajo skic podaljšali do julija 1891.⁴⁷ Od omejenih podpisnikov je na koncu osnutek oddal le Simon Ogrin.⁴⁸

Hkrati so se začeli javljati tudi drugi kranjski umetniki. Sredi februarja 1891 se je iz Münchna oglasil Ferdo Vesel, ki ga je zanimalo, ali se še sme potegovati za slikarska dela v gledališču.⁴⁹ Marca je nato dodal, da bi ga zanimalo slikati zastor, ne pa stropa v veži.⁵⁰ Konec istega meseca sta se odboru, prav tako iz Münchna, ponudila še Alojz Šubic in Anton Ažbe ter izrazila pripravljenost za izdelavo osnutka velikega zastora.⁵¹

Že iz odgovora deželnega inženirja Hráskýja na prošnjo Ferda Vesela je razvidno, da v februarju 1891 očitno še niso imeli zagotovljenega financiranja za umetniško opremo interierja. Najverjetneje je šlo za neke vrste »sondiranje terena«,

⁴⁴ Glej Rafael OGRIN, Simon Ogrin – cerkveni slikar, *Kronika*, XVIII/1, 1970, pp. 32–38; Sergij PAHOR, s. v. Grilc, Ludovik (1851–1910), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi215967/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (28. 12. 2023); Verena KORŠIČ, s. v. Jebačin, Anton (1850–1927), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi251488/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (30. 12. 2023).

⁴⁵ Več o tem v Andreja ŽIGON, *Cerkveno stensko slikarstvo poznega XIX. Stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 66–69, 91, 100.

⁴⁶ ŽIGON 1982, cit. n. 45, p. 91.

⁴⁷ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 17.

⁴⁸ Novo deželno gledališče, *Slovenec*, XIX/161, [18. 7.] 1891, s. p.

⁴⁹ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1309. Ferdo Vesel bi do informacije o natečaju morda prišel preko Simona Ogrina, ki ga je poznal še iz svojih študentskih let na Dunaju, saj sta bila – skupaj z Jurijem Šubicem – člana Akademskega društva Slovenija (Polonca VRHUNC, *Ferdo Vesel. 1861–1946*, Ljubljana 1989, p. 15).

⁵⁰ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1851.

⁵¹ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 2460. Za izdelavo slikarskih del v gledališču (ni specificirano katerih) se je ponudil tudi slikar Otto Wintersteiner iz Prešporoka (Bratislave), katerega ponudbo so zavrnili (ARS, SI AS 50/II/1061/1540/20. 3. 1891). Glej tudi n. 18.

ki bi jim pomagalo pri razmisleku o tem, kaj bodo sploh potrebovali in predvsem komu bi lahko zaupali tako zahtevno nalogo.⁵²

Nadaljevanje postopka lahko, zaradi pomanjkanja virov, spremljamo le skozi raziskavo Ane Traven iz leta 1965.⁵³ Avtorica navaja, da je Gradbeno vodstvo Deželnega gledališča okoli 10. maja 1891 razposlalo pisno vabilo umetnikom za izdelavo likovnega okrasja in da naj bi »[...] sklenilo, da je za vsa pomembnejša likovna dela [treba] povabiti k sodelovanju predvsem domače umetnike.«⁵⁴ To pomeni, da so po začetnem januarskem razpisu maja 1891 verjetno pripravili nov natečaj, na katerega so povabili izbrane kranjske umetnike, ki so po njihovem mnenju obetali najboljši rezultat.⁵⁵

Na to vabilo se je odzvalo kar nekaj zainteresiranih posameznikov. Med njimi so svoje osnutke poslali Ivana Kobilca iz Pariza, Simon Ogrin z Vrhnike, iz Münchna pa Ferdo Vesel, Alojz Šubic in Anton Ažbe ter iz Ljubljane Heinrich Wettach.⁵⁶ Kot navaja Traven, se je Kobilca zanimala za izdelavo stropnih slik v avditoriju. Julija 1891 je poslala skici *Ples in Glasba*, ki so ju sredi meseca umestili na razstavo gledaliških osnutkov v Deželnem muzeju za Kranjsko.⁵⁷ V tem času je bila še mlada, a ambiciozna slikarka, ki se je želela uveljaviti tudi na področju velikih dekorativnih kompozicij; npr. nekoliko kasneje se je zanimala tudi za poslikavo stropa male dvorane ljubljanskega Narodnega doma.⁵⁸ Čeprav nobenega

⁵² »Wenn Credite für Künstlerarbeiten bewilligt werden /: Deckengemälde, Auditorium Proscenium, Foyer :/ könnte unter anderen Künstlern auch auf Vesel Rücksicht genommen werden. Wird in Evidenz gehalten.« (ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1309.)

⁵³ Ana Traven je bila žena Janka Travna, prvega direktorja Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani.

⁵⁴ Ana TRAVEN, Naši likovni umetniki in novo deželno gledališče v Ljubljani, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1/4, 1965, p. 172. Težava, na katero naletimo pri tem članku, je predvsem ta, da avtorica sicer omenja »ohranjeno dopisovanje« slovenskih umetnikov z Deželno gradbeno direkcijo, vendar pisem ne citira. Posledično poskus njihovega lociranja za zdaj ni bil uspešen. Gradivo je bilo iskano v dokumentaciji Slovenskega gledališkega inštituta ter med arhivskimi viri o gradnji Deželnega gledališča v Ljubljani v Arhivu Republike Slovenije, vendar ga ni bilo mogoče najti ne v fondu SI AS 38 (*Deželni zbor in odbor za Kranjsko*) ne v fondu SI AS 50 (*Deželna gradbena direkcija*).

⁵⁵ O tem priča začetek pisma Simona Ogrina: »*Slavno staubno vodstvo deželnega gledališča v Ljubljani povabilo je z dne 10/5 1891 leta podpisanca, da se udeleži konkurenčne ponudbe slikarskih del za novo deželno gledališče v Ljubljani.*« (TRAVEN 1965, cit. n. 53, p. 175.)

⁵⁶ Vom Theaterbau, *Laibacher Zeitung*, CX/161, [18. 7.] 1891, p. 1341.

⁵⁷ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341.

⁵⁸ Kobilca se je v zgodnjih devetdesetih letih 19. stoletja v Parizu navduševala nad monumentalnim slikarstvom svojega znanca, Pierra Puvisa de Chavannesa. Kasneje je v pismu svoji sestri zapisala tudi, da vadi slikanje dekorativnih del, saj bi jo zanimala naročila večjih formatov, zlasti za cerkve in palače (Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting for the Ljubljana Town Hall, Slovenia Bows to

od teh naročil ni prejela, se ji je vztrajnost in dokaj redno prijavljanje na tovrstne natečaje naposled obrestovalo: leta 1898 je dobila naročilo za sliko *Slovenija se klanja Ljubljani* za ljubljansko mestno občino.⁵⁹

Za slikanje stropne dekoracije se je odločil tudi Simon Ogrin, čigar pismo je v celoti navedeno v članku Ane Traven. Poslal je le manjši osnutek ene stropne slike in dodal, da bo preostalih šest pripravil še le, če bo naročilo dobil, saj je bil tedaj prezaposlen z izdelavo poslikav v prezbiteriju cerkve v Borovnici.⁶⁰

V luči zadnje preнове gledališča med letoma 2008 in 2011 ter vprašanja avtorstva slik v avditoriju bi si tudi te zaslužile podrobnejšo obravnavo, vendar to na tem mestu presega zastavljeno temo članka. V nadaljevanju bo zato pozornost usmerjena na tri danes znane osnutke zastora, ki sta jih prispevala Alojz Šubic in Ferdo Vesel.⁶¹

Alojz Šubic – Karniolija na prestolu

Alojz Šubic (1865–1905) je bil mlajši brat slikarjev Janeza in Jurija Šubica. Umetniško predznanje je pridobil že v očetovi delavnici, po zaključeni srednji šoli pa je pomagal tudi v delavnici brata Valentina. Leta 1885 se je nekaj mesecev učil pri slikarju Matiji Bradaški v Kranju, nato pa pri bratu Janezu v Kaiserslauternu, ki ga je podprl pri študiju slikarstva na münchenski akademiji. V bavarski prestolnici se je spoznal in veliko družil z Antonom Ažbetom, vendar nikoli ni postal njegov učenec. Leta 1891 je München zapustil in odšel na šolanje na dunajsko Umetno-obrtno šolo.⁶²

Ljubljana, in the Context of Women's Painting in the Late Nineteenth Century, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, XXXVII, 2013, p. 169).

⁵⁹ O tem glej ŽEROVC 2013, cit. n. 58, p. 169; Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca – a Career in the Context of Nineteenth-Century Women's Painting, *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXVI/3, 2014, p. 514; Mojca ŠORN, Ljubljančanka Ivana Kobilca, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXII/2, 2022, p. 67.

⁶⁰ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 175.

⁶¹ Opozoriti je treba, da je časopis *Slovenec* pri priimku Šubic zapisal ime Ivan, *Laibacher Zeitung* pa Johann (c. f. Novo deželno gledališče 1891, cit. n. 48, s. p.; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341; Theaterbau, *Laibacher Zeitung*, CX/165, [23. 7.] 1891, p. 1376). Verjetno gre za napako, saj je iz ohranjenega dopisovanja mogoče ugotoviti, da je osnutek za zaveso prispeval Alojz Šubic in ne njegov bratranec, ravnatelj obrtnih šol v Ljubljani, Ivan Šubic (glej TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–175).

⁶² Andrej Ujčič, s. v. Šubic, Alojzij (1865–1905). *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi673032/#slovenski-biografski-leksikon> (25. 12. 2023).

Za Deželno gledališče v Ljubljani Traven navaja tri pisma, od katerih je eno Šubic podpisal skupaj z Antonom Ažbetom, preostali dve pa sam.⁶³ V prvem pismu sta odboru zagotavljala, da lahko zastor izdelata v Münchnu, »[...] ker imava že sama tu najboljši pripomočke in obenem še izvrstno korekturo naših profesorjev.«⁶⁴ Iz pisma je razvidno tudi, da Odbor za gradnjo Deželnega gledališča verjetno ni podal natančnejših navodil o želenem motivu na zastoru: »[...] če si je morda slav. vodstvo odločilo, kakošni ‚motiv‘, da bi zastor predstavljal, ali pa če morda nama samima to prepustite.«⁶⁵ Čeprav obrobna, je ta informacija pomembna. Kaže namreč, da razpisovalci očitno niso predvideli, da bodo umetniki potrebovali jasnejša navodila ali vsaj smernice pri snovanju ikonografije tako zahtevnega naročila.⁶⁶

V vsakem primeru je Šubic v začetku julija poslal svoj osnutek, ki je poznan po reprodukciji v fototeki Narodne galerije v Ljubljani (sl. 4).⁶⁷ V pismu je pojasnil naslikani motiv:

Kot iz škice razvidite je nasredi zastora v beli obleki »Karniolija« katera na njeni desni strani blagoslavlja narod slovenski, kateri prinaša boginji pridelke v dar in se ji klanja.

Na levi strani pa so zastopniki znanosti in umetnosti, katere ima »Karniolija« pod svojim varstvom in jim podaja lavoriko.

Na levi strani Karniolije je v ozadju Ljubljana, na desni kos noviga glediša (poslopje). Odsprej je boginja igralka, ležeča na tleh in držeč enemu amoretu masko pred obrazom. – Na desni strani boginje je znak darovanja (trinog) in na levi strani držita dva amoreta grb Ljubljanskega mesta. Nad »Karniolijo« držita dva amoreta plavajoč v zraku venec z različnih pridelkov povezan z trikolorom.

Odspodaj pod sliko je »friz« z grbom Kranjskim in na obeh straneh zopet venec z različnimi amoreti.⁶⁸

⁶³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–175. Pismi sta v članku ponatisnjeni.

⁶⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–174.

⁶⁵ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 174.

⁶⁶ Na tem mestu lahko le špekuliramo, vendar je mogoče, da je odbor pričakoval, da bodo umetniki sami posegli po ustaljenem motivnem repertoarju, značilnem za tovrstna naročila v širši Avstriji in Nemčiji. Sem so sodile različne alegorične vsebine, personifikacije in sorodni motivi, ki so bili pogost del imaginarija meščanske umetnosti tistega časa.

⁶⁷ Za opozorilo na ta osnutek se zahvaljujem kolegu Tomažu Štoki iz Muzeja za arhitekturo in oblikovanje.

⁶⁸ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 174.



4. Alojz Šubic, Skica za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani, 1891, olje na platnu, 35,5 × 46 cm. Ljubljana, Narodna galerija, NG S 413

Temu opisu ustreza tudi Šubičeva skica, s preprosto in razumljivo ikonografijo. Njeno vizualno besedišče je polno elementov, značilnih za velike dekorativne projekte v tedanji Avstriji, ki jih zaznamujejo personifikacije, alegorije in izrazita želja po reprezentativnosti. Kompozicija razkriva očitno podobnost s Hynaisovim zastorom za Češko narodno gledališče v Pragi (1883; sl. 2), eno najbolj znanih umetnin tega tipa. Alojz Šubic je ta vzor zagotovo poznal, morda tudi prek svojega brata Janeza.⁶⁹

Ceprav je njegov osnutek nekoliko naiven in precej manj kompleksen od Hynaisovega, so podobnosti opazne že v arhitekturnem ozadju, ki s stebriščem na podoben način uokvirja osrednji prizor s sedečo Karniolijo. Šubic je neposreden citat prevzel tudi pri oblikovanju lebdečih amorjev z vencema, razpetima med stebro-

⁶⁹ Šubic je bil v zgodnjih osemdesetih letih eden od možnih avtorjev zastora v Pragi. Vendar se je na koncu vodja gradnje praškega gledališča odločil in delo podelil Čehu Vojtěchu Hynaisu (gl. Tomáš ŠTOKA, *Stiki Janeza Šubica z Vojtěchom Hynaisom in češko umetnostjo*, Ljubljana 2022 [magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis], pp. 99–101).

ma, prav tako pa je s Hynaisovega okvirja povzel motiv dveh puttov, ki na robu držita grb Kranjske. Čeprav je skica daleč od natančno izdelanega predloga, je slikar morda z določenimi figurami želel ustvariti iluzionistično prehajanje med osrednjim prizorom in naslikanim okvirjem – značilnost, ki ne definira le Hynaisovega zastora, temveč tudi kompozicije drugih slikanih gledaliških zastorov po Avstriji, zlasti tistih Hansa Makarta in skupine Künstler-Compagnie.⁷⁰

Ena od pomembnih značilnosti, ki jo razkriva Šubičev opis zavese, je povezana s slovenskim nacionalnim elementom. Avtor namreč izpostavlja slovenski narod, ki se prihaja poklonit Kranjski, hkrati pa naj bi bil venec, ki ga nad personifikacijo dežele nosita amoreta, povezan s trakovi v barvah trikolora, najverjetneje slovenske belo-modro-rdeče kombinacije. Tudi v tem je mogoče prepoznati določeno vzporednico s Hynaisom, pri katerem je celotna ikonografija posvečena češkemu narodu in gradnji njihovega narodnega gledališča,⁷¹ čeprav je v ljubljanskem primeru to vključeno veliko diskretnejše. Celotna ikonografija namreč najbrž niti ni smela nositi izključnega poudarka na slovenskosti, saj je vendarle šlo za deželno ustanovo, ki je prostore nudila gledališčema v slovenskem in nemškem jeziku ter je morala delovati nadnacionalno.

Kaj pa je bila pri tem projektu Ažbetova vloga? Med osnutki, razstavljenimi julija 1891 v Deželnem muzeju v Ljubljani, mu za zdaj ni mogoče pripisati nobenega.⁷² Iz Šubičevega pisma, ki ga navaja Traven, je razvidno, da je Ažbe poslal le portretno skico, s katero je morda želel pokazati svoje sposobnosti.⁷³ Možno je tudi, da je Šubic nekoliko starejšega Ažbeta, ki je ravno spomladi 1891 odprl svojo slikarsko šolo, preprosto pregovoril, da sta se v skupnem imenu obrnila na naročnike v Ljubljani.⁷⁴ S tem bi se, lahko sklepamo, možnosti za pridobitev naročila verjetno povečale.

⁷⁰ Glej PRAHL – BISSELL 1996, cit. n. 21, p. 532; za delo Künstler-Compagnie gl. Michaela SEISER, *Die Künstler-Compagnie, Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* (Dunaj, Belvedere, 20. 6.–2. 10. 2007; edd. Agnes Husslein-Arco – Alfred Weidinger), Weitra 2007, pp. 8–73.

⁷¹ Za Hynaisov zastor glej PRAHL – BISSELL 1996, cit. n. 21, pp. 529–531; Josef ROZINEK, *Malované opony české provenience v poslední čtvrtině 19. století*, Praha 2013 (diplomsko delo, Univerza v Prazi, tipkopis), pp. 52–54.

⁷² Novo deželno gledališče 1891, cit. n. 48, s. p.; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341.

⁷³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 175.

⁷⁴ Gl. VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 17–18.

Ferdo Vesel – Kranjci se klanjajo umetnosti

Le nekaj let starejši od Alojza Šubica je bil Ferdo Vesel (1861–1946). Po začetnem štiriletnem šolanju na dunajski akademiji se je leta 1884 odpravil na münchensko akademijo, kjer se je med drugim družil s kolegi s Kranjske – Ivano Kobilco, Antonom Ažbetom in kasneje tudi Rihardom Jakopičem. V Münchnu je Vesel, z občasnimi prekinitvami, ostal vse do leta 1897.⁷⁵

Pomembno se je na kratko ustaviti pri že omenjenem dejstvu, da se je za naročilo v Deželnem gledališču v Ljubljani potegovala tudi Veselova prijateljica Ivana Kobilca. V prvih mesecih leta 1891, tik pred njenim odhodom v Pariz, sta v Münchnu delala v skupnem ateljeju, skupaj najemala modele in slikala podobne prizore.⁷⁶ V tej luči je mogoče sklepati, da je bila razdelitev nalog – Kobilčine za strop avditorija in Veselove za zastor – morda posledica njunega tihega dogovora. Tako sta lahko na natečaju sodelovala oba, obenem pa se izognila neprijetni situaciji, v kateri bi nastopila kot tekmeča.

Med prijavitelji osnutkov za okrasje Deželnega gledališča v Ljubljani je imel Vesel verjetno največ možnosti za uspeh in pridobitev naročila za zastor. Ravno med letoma 1890 in 1893 je bil namreč vpisan v triletno specialko za kompozicijo na münchenski akademiji pod vodstvom profesorja Alexandra Wagnerja, kjer so se študenti urili v slikanju velikih formatov in sestavljanju večfiguralnih kompozicij.⁷⁷

Glede na ohranjene vire si je Vesel močno želel in prizadeval za pridobitev tega naročila.⁷⁸ Njegovo dopisovanje z Vodstvom gradnje Deželnega gledališča je potekalo v nemščini, Traven pa ga v svojem članku zgolj povzema.⁷⁹ Iz dopisovanja je

⁷⁵ VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 16–23.

⁷⁶ Med bolj znanimi primeri njunega sodelovanja sta Kobilčina slika *Likarice* (1891, zasebna zbirka) in Veselova študija *Likarice* (1891, Narodna galerija, Ljubljana). Slikarja sta sicer sodelovala dlje časa, praktično že od Kobilčinega prihoda v München leta 1881 (VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 18–21).

⁷⁷ VRHUNC 1989, cit. n. 48, pp. 17–18, 20. Alexander Wagner je izhajal iz Pilotyjeve šole in še posebej pogosto slikal razne žanrske slike, prizore s konji in velike kompozicije iz madžarske zgodovine. Več o Wagnerju v Szilvia RÁD, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838–1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, München 2014 (doktorska disertacija, Univerza v Münchnu, tipkopis).

⁷⁸ SI AS 50, II/1061, fol. 1309; SI AS 50, II/1061, fol. 1851. Njegova zainteresiranost in zagnanost za sodelovanje pri projektu je razvidna tudi iz pisma, kjer je spraševal: »če bi moral iz zneska 1500 gld. sam nabaviti ogromno platno in druge potrebščine, bi imel čast še iz svojega nekaj dodati« (TRAVERN 1965, cit. n. 54, p. 172).

⁷⁹ Poleg že omenjenega manka znanstvenega aparata se kot dodatna pomanjkljivost članka kaže dejstvo, da avtorica v celoti navaja le pisma, ki so jih umetniki (Alojz Šubic, Anton Ažbe in Simon Ogrin) pisali v slovenščini. Pisma Ivane Kobilce in Ferda Vesela, napisana v nemščini, pa zgolj povzema, kar omogoča le delno rekonstrukcijo njihove vsebine.



5. Ferdo Vesel, Alegorija Umetnosti, 1891, 56,5 x 44 cm, olje na platnu. Zasebna last

razvidno, da so ga zmedla nejasna navodila, saj je maja spraševal, ali naj poslikava »prikazuje pokrajino ali bogato figuralno kompozicijo«. ⁸⁰ Prve skice za zastor je poslal že 20. maja 1891, šest dni kasneje pa so v Ljubljano prispele še reprodukcije treh alegoričnih slik. ⁸¹ Pri slednjih sicer ni povsem jasno, za katera dela je šlo, mogoče pa je bilo med njimi tudi delo *Alegorija Umetnosti* (sl. 5). V piramidalno zasnovani kompoziciji je v središču personifikacija Umetnosti, okoli nje pa najbrž Slikarstvo, Kiparstvo in morda Drama. Polonca Vrhunc pravi, da kompozicija spominja na figuro *Umetnosti*, ki jo je leta 1887 za stopnišče Deželnega muzeja izdelal Jurij Šubic. ⁸² Vesel je imel sicer na voljo celo plejado mogočih vzorov, priljubljenih v meščanski umetnosti po vsej Evropi, zlasti na Bavarskem in v širši monarhiji – med njimi denimo Makartovo *Zmagoslavje Ariadne* (1874), prvotno načrtovano kot veliki zastor za dunajsko Komische Oper. Ta Veselova kompozicija zagotovo ni bila namenjena za zastor ljubljanskega gledališča, temveč bi lahko šlo za skice za okrasje stropa vhodne veže. ⁸³

Za naročilo zastora je Vesel konec junija pripravil in poslal tri skice z motivom *Kranjci se klanjajo Umetnosti*. Ikonografijo je opisal kot kompozicijo z žensko figuro, ki predstavlja Umetnost, pred njo pa so izvršene »značilne kranjske narodne noše iz vseh krajev«, ki ji prinašajo svoje umetniške izdelke. ⁸⁴ Danes sta v zasebnih zbirkah ohranjeni dve Veselovi skici zastora. ⁸⁵ Obe obvladuje diagonalna kompozicija, z nekoliko dvignjeno in izpostavljeno sedečo figuro Umetnosti. V prvi verziji (sl. 6) je to gracilna, antikizirana figura v belem, medtem ko druga (sl. 7) spominja na korpulentno matrono na prestolu. V ospredju so v polkrog postavljene figure Kranjcev v različnih narodnih nošah.

Ključen element, s katerim je Vesel zaznamoval figure Kranjcev, so narodne noše oziroma nacionalni kostumi. ⁸⁶ Te motive najdemo tudi drugje v njegovem

⁸⁰ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸¹ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸² VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 68–69. Za Šubičeve poslikave v Narodnem muzeju gl. Darija MAVRIČ ČEH, Stropna dekoracija Janeza in Jurija Šubica v Narodnem muzeju Slovenije, *Narodni muzej Slovenije – 200 let* (edd. Tomaž Lazar – Jernej Kotar, Gašper Oitzl), Ljubljana 2021, pp. 211–229.

⁸³ Traven navaja, da je 19. junija 1891 pisal, da bi sliko muz za proscenij in več kompozicij za gledališki foyer lahko prevzel šele, če bi mu ostalo dovolj časa (TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172).

⁸⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸⁵ Prva (sl. 6) je bila v Narodni galeriji v Ljubljani fotografirana za potrebe tega članka. Drugo (sl. 7) pa poznamo pa po skromni črno-beli reprodukciji iz kataloga ob Veselovi posthumni razstavi v Narodni galeriji leta 1948.

⁸⁶ Omeniti velja še terminološko zagato. Novejše etnološke raziskave o fenomenu narodnih noš predlagajo rabo natančnejšega termina »nacionalni kostum« (za to gl. Janja ŽAGAR – Bojan KNIFIC, Med

opusu, na primer na sliki *Prijateljici* iz leta 1890, kjer poleg dekleta v gorenjski noši upodobi še mladenko v belem holandskem oblačilu. V tem primeru so ga verjetno predvsem zanimali svetlobni in barvni učinki, ki ustvarjajo svetlikajočo se barvno atmosfero, značilno za takratno Münchensko slikarstvo pod vplivom Fritza von Uhdeja in nekaterih nizozemskih avtorjev.⁸⁷ Kakšno vlogo pa imajo narodne noše v kontekstu Veselovega osnutka zastora?

Kot kažejo raziskave etnologov, je koncept t. i. narodne noše izrazito iznajdba meščanstva 19. stoletja. Razumeti jih je treba v kontekstu nastanka narodnih gibanj pred in po letu 1848 ter naraščajočega nacionalizma v drugi polovici stoletja. Na Kranjskem so ti kostumi od sedemdesetih let dalje postali specifičen izraz slovenstva in se postopoma, iz meščanske sfere, razširili tudi med kmečko prebivalstvo.⁸⁸ Kot poudarja Knific, je ključna premena nastopila sredi 19. stoletja, ko je »slovenska narodna noša« postala tudi »simbol politične propagande« in s tem izraz svetovnonazorskega položaja posameznika.⁸⁹ Veselovo predlogo za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani (sl. 6, 7) je najbrž treba razumeti v tej luči. Kopico figur v različnih variantah kranjskih narodnih noš bi meščanski obiskovalec gledališča tedanjega časa skoraj zagotovo povezal z očitno slovensko narodno identifikacijo.

Veselova odločitev, da Kranjce prikaže izključno v narodnih nošah, deluje kot jasna deklaracija kulturne pripadnosti. S tem je umetnik šel bistveno dlje od Šubi-

oblačenjem in kostumiranjem, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, LXII/2, 2022, pp. 105–111). Navkljub temu bo v tem besedilu zaradi terminološke ustaljenosti in večje prepoznavnosti med bralci še naprej uporabljen izraz »narodna noša«. O narodnih nošah gl. še: Marija MAKAROVIC, *Slovenska ljudska noša*, Ljubljana 1971. Za splošno o oblačenju meščanov v 19. stoletju pa Andreja VRIŠER, *V fraku in krinolini. Moda v obdobjih bidermajerja in drugega rokokoja na likovnih delih in fotografijah na Slovenskem*, Maribor 2006. Različice nacionalnih kostumov so bile v likovni umetnosti 19. stoletja razširjene po vsej Evropi; med najprepoznavnejšimi je bretonska noša, pogosto upodobljena pri francoskih slikarjih (npr. Gauguin) in tudi pri avstrijskih umetnikih, ki so gostovali v Franciji (npr. Max Kurzweil).

⁸⁷ Glej tudi VRHUNC 1989, cit. n. 49, p. 20.

⁸⁸ O tem glej predvsem Marija MAKAROVIC, *Narodna noša*, *Slovenski etnograf*, XXIII–XXIV, 1970–1971, pp. 53–70 in še posebej Bojan KNIFIC, *Vprašanje narodne noše na Slovenskem*, *Etnolog*, XIII/1, 2003, pp. 437–443. Spomnimo se lahko, da je po prigovarjanju Emila Korytky že v letih 1837 in 1838 kranjske narodne noše upodobil slikar Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein (več o tem v Ivan STOPAR, *Kranjske noše Goldensteinove upodobitve. Ob 150. obletnici izdaje kranjskih (slovenskih) noš v Goldensteinovih upodobitvah in ob 850. obletnici prve uporabe imena mesta Ljubljane*, Ljubljana 1993). Med znanimi primeri pa je bil tudi znameniti Strojov portret Kranjica, ki je bil razstavljen v izložbi Pleiweisove trgovine v Ljubljani (KNIFIC 2003, cit. n. 88, p. 439).

⁸⁹ KNIFIC 2003, cit. n. 88, p. 438. Med primeri je mogoče navesti tudi rabo narodnih noš pri gledaliških igrh, ob nacionalnih manifestacijah, kot so tabori konec šestdesetih let, znane pa so tudi fotografije v narodne noše oblečenih narodnih dam, kot sta Marija Murnik in Franja Tavčar (glej KNIFIC 2003, cit. n. 88, pp. 440, 445, 448).



6. Ferdo Vesel, Načrt za zastor Kranjska se klanja Umetnosti, 1891, 41 × 54 cm, olje na platnu.
Zasebna last

ca in oblikoval kompozicijo, ki nacionalne identitete ne razume več kot dekorativni dodatek, temveč jo vgradi v samo jedro ikonografskega pomena.

Vloga narodnih noš v Veselovih osnutkih (sl. 6, 7) razkriva tudi širše ambicije kompozicije. To postane še bolj razvidno v primerjavi s sliko Ivane Kobilce, *Slovenija se klanja Ljubljani* (1903). Že na prvi pogled je razvidno, da sta si kompoziciji med seboj zelo podobni, saj obe definira na prestolu sedeča personifikacija, h kateri se zgrinja skupina klanjajočih se figur v narodnih nošah. Glede na predhodno omenjeno povezavo med Kobilco in Veselom, je mogoče sklepati, da se je slikarka pri snovanju strukture svojega večfiguralnega dela morda delno oprla na Veselovo skico (sl. 6). Obe deli namreč povezuje zelo podobna zasnova poklona predstavnikov naroda personificirani alegoriji – pri Veselu Umetnosti, pri Kobilci Ljubljani.⁹⁰

⁹⁰ Vsebinska Veselove skice je v članku Ane Traven opredeljena kot *Kranjci se klanjajo Umetnosti* (TRAVEN 1965, cit. n. 53, p. 172). o je pomembno predvsem zato, ker se je moral slikar s takšno iko-

Posebej zanimiv detajl predstavlja klečeča ženska v narodni noši z značilno pečo. Ta figura se v variacijah pojavi tako na Veselovem predlogu iz leta 1891 (sl. 6), na Kobilčini sliki *Slovenija se klanja Ljubljani* (1903), pa tudi na primer na sliki Ivana Groharja, *Srce Jezusovo* iz leta 1900. V vseh treh primerih je postavljena ob rob in deluje kot vizualno odrivalo v dogajanje na sliki, kar je pogosto uporabljen kompozicijski prijem v velikih večfiguralnih kompozicijah.⁹¹ Še pomembnejša pa je pri tem vloga narodnih noš, s katerimi omenjeni slikarji močno poudarijo nacionalni značaj prizora in gledalcu najbrž želijo nedvoumno sporočiti, da ima pred seboj pristno slovensko sliko.

Množica ljudi na Veselovem osnutku je že jasno nacionalno zaznamovana, pri Kobilčini poznejši sliki pa ta vsebina še izraziteje stopi v ospredje. Oba slikarja sta hkrati – v skladu s konvencijami meščanske umetnosti – na prestol umestila personifikacijo brez vidnih nacionalnih elementov. Takšna kombinacija izrazito nacionalnih in bolj splošnih ikonografskih prvin ni posebnost porajajoče se slovenske umetnosti, temveč splošen pojav pri oblikovanju nacionalnih umetnosti številnih narodov znotraj monarhije. Med njimi je verjetno najodmevnejši primer iskanje češkega oziroma slovanskega sloga pri okraševanju Češkega narodnega gledališča v Pragi.⁹²

Ostaja pa odprtih še nekaj vprašanj, ki jih v tej kratki razpravi ni mogoče zanesljivo razrešiti. Ana Traven v svojem članku Veselovo izjavo: »Pripravljen sem sprejeti delo za pogojeno vsoto in ga opraviti natanko v določenem roku« ter dodatek, da bo morebitne želje po spremembi kompozicije z veseljem upošteval, razume kot dejstvo, da je bila izdelava zastora pri njem že naročena.⁹³ Navaja tudi, da je Vesel konec junija 1891 v Ljubljano poslal tri skice za zastor.⁹⁴ Od teh danes poznamo dve, pri čemer za zdaj ni jasno, kakšen je njun medsebojni odnos. Dokumentacija Narodne galerije v Ljubljani navaja še podatek, da naj bi poleg omenjene manjše oljne skice (sl. 7) obstajal tudi načrt zastora v razmerju 1:1, velikosti 505 × 405 cm.⁹⁵

nografijo prilagoditi zahtevam odbora za gradnjo gledališča, ki je bil izrazito narodnostno mešan. V tem kontekstu je bilo skrbno uravnoteženje nacionalnih poudarkov skoraj nujno. Povsem drugače pa je ravnala Ivana Kobilca, katere slika *Slovenija se klanja Ljubljani* je nastala že v času še ostrejših narodnostnih napetosti med Slovenci in »Nemci«. Sam naslov slike v javnost posreduje povsem jasno sporočilo o Ljubljani kot moderni slovenski prestolnici (glej ŽEROVC 2013, cit. n. 57, p. 174–175).

⁹¹ Beti ŽEROVC, Zelo slovenska slika, *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920* (Ljubljana, Narodna galerija, 23. 4. 2007–8. 2. 2009, ed. Barbara Jaki), Ljubljana 2008, pp. 113–114.

⁹² Marketa DLÁBKOVÁ, *Adolf Liebscher. 1857 – 1919*, Praha 2006 (diplomsko delo, Karlova univerza v Pragi, tipkopis), pp. 24–25.

⁹³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁹⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁹⁵ Za podatek se zahvaljujem mag. Mojci Jenko v Dokumentaciji Narodne galerije v Ljubljani. Za-



7. Ferdo Vesel, Načrt za zastor Kranjska se klanja Umetnosti, 1891

Kako razumeti trditev Travnove v povezavi z ohranjenima skicama, podatkom iz Narodne galerije in poskusom rekonstrukcije dogajanja, ostaja odprto vprašanje. Morda se je Vesel za pripravo večje študije odločil sam v okviru študija na münchenski akademiji; mogoče je večji osnutek zahteval naročnik, saj se tudi danes lahko vprašamo, kako bi kompozicija delovala v monumentalnih proporcih.⁹⁶ Nenazadnje bi lahko držala tudi domneva Ane Traven, da je bilo delo pri Veselu res naročeno, kasneje pa so se iz neznanih razlogov premislili in končno naročilo oddali Adolfu Liebscherju. Brez novih virov pa teh vprašanj ne bo mogoče zanesljivo razrešiti.

hvala ji gre tudi za pomoč pri postopku pridobitve barvne fotografije Veselove skice (sl. 6), ki se nahaja v zasebni zbirki.

⁹⁶ Same dimenzije so sicer velike, vendar so še vedno precej manjše od Liebscherjevega izvršenega zastora, ki je bil širok 10,5 metra in visok 8 metrov (TRAVERN 1965, cit. n. 54, p. 176).

Epilog

V epilogu se je – poleg osnutkov Šubica in Vesela – treba na kratko pomuditi tudi pri skicah, ki jih je prispeval ljubljanski slikar Heinrich Wettach.⁹⁷ O njegovem prispevku podatkov skoraj ni. Iz časopisnih poročil je razvidno, da je izdelal več skic (najbrž za stropne slike v avditoriju in foyerju ter za zastor), nad katerimi se je navduševal nemško usmerjeni celjski časopis *Deutsche Wacht*.⁹⁸ Ta je ob tem poudaril: »Pri tem nenavadnem nagrajevanju je bil namen, da se ne bi užalilo predlagatelja najboljših skic, «nemškega» slikarja Wettacha [...].«⁹⁹ Najboljši vpogled v Wettachovo monumentalno slikarstvo sicer ponujajo štiri velike slike simfoničnih stavkov, ki jih je leta 1891 ustvaril za stavbo Filharmoničnega društva (današnja Filharmonijo).¹⁰⁰ Slogovno so ta dela vezana na generacijo dunajskih slikarjev sredine 19. stoletja (npr. Griepenkerl, Rahl, Eisenmenger) in v tem pogledu delujejo nekoliko tradicionalno oziroma akademsko.

O razpletu natečaja je poročal tudi mariborski časnik *Südsteirische Post*: »Slikarju Wettachu je bila dodeljena slika na stropu foyerja, vendar je delo zavrnil, saj ni dobil tudi izvedbe glavnega zastora, za katerega pa po predstavljenih skicah ni imel zadostnih sposobnosti. Žal sta ob smrti bratov Šubic odšla naša najgenialnejša slikarja in naslednje generacije, če jih sploh lahko pričakujemo, še niso prišle z akademije.«¹⁰¹

⁹⁷ Slikar Heinrich Wettach (1858–1929) je študiral na dunajski akademiji in se leta 1885 iz Dunaja preselil v Ljubljano. Tukaj je deloval kot aktiven član Filharmoničnega društva, uveljavljen portretist in likovni pedagog z lastno slikarsko šolo. Najverjetneje je prav zaradi tesne povezanosti s Filharmoničnim društvom prejel naročilo za štiri velike slike z motivi glasbenih stavkov, ki so jih namestili v novo filharmonično stavbo, sezidano na mestu nekdanjega Stanovskega gledališča. Po prvi svetovni vojni se je iz Ljubljane odselil na Koroško (Breda Mihelič, Vilska četrt med Prešernovo cesto in Tivolijem v Ljubljani ter prenova Wettachove vile. Problemi varovanja in prenove stanovanjske četrti, *Varstvo spomenikov*, XXXIX, 2001, pp. 141–142; Beti Žerovc, Cultural and Historical Overview of the Life of the Painter Heinrich Wettach (1858–1929), I. The Painter's Beginnings and Settling in Ljubljana, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXV/2, 2025, pp. 98–117; Beti Žerovc, Cultural and Historical Overview of the Life of the Painter Heinrich Wettach (1858–1929), II. The Artist's Engagement in Ljubljana Social Life and Societies and His Final Years in Carinthia, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXV/3, 2025, pp. 337–353).

⁹⁸ Theater, Kunst, Literatur. Aus Laibach, *Deutsche Wacht*, XVI/64, [9. 8.] 1891, p. 5; Theaterbau. Ausstellung. Obergymnasium, *Südsteirische Post*, XII/79, [1. 10.] 1892, p. 3.

⁹⁹ Theater, Kunst 1891, cit. n. 98, p. 5.

¹⁰⁰ O ikonografiji Wettachovih slik za Filharmonijo glej Primož Kuret, Gradnja »Tonhalle« Filharmonične družbe v Ljubljani 1890/91, *Zgodovina za vse*, VIII/2, 2001, pp. 66–67.

¹⁰¹ Theaterbau. Ausstellung 1891, cit. n. 98, p. 3. Časopis *Südsteirische Post* je bil mariborski časnik v nemščini, ki si je ob koncu 19. stoletja prizadeval za pravice Slovencev (več o tem v: Petra KRAMBERGER, »Alle guten Oesterreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen«. *Südsteirische Post* (1881–1900), *nemški časopis za slovenske interese*, Ljubljana 2015).

Ta zapis odpira vprašanje, zakaj kljub načrtom, da bi okrasje gledališča zaupali avtorjem s Kranjske, do tega navsezadnje ni prišlo. Razlogov bi lahko bilo več, vendar ni jasno, v kolikšni meri in ali sploh so vplivali na končno odločitev.

Med najpomembnejšimi je mogoče – tudi v luči zgornjega izseka iz *Südsteirische Post* – omeniti zaskrbljenost glede kakovosti izvedbe. Alojz Šubic je bil tedaj še mlad in razmeroma neizkušen, bistveno bolj izkušen na področju monumentalnega slikarstva pa ni bil niti nekaj let starejši Vesel, medtem ko Wettach naročilu morda ni ustrezal niti slogovno. Poudariti velja, da so imeli umetniki na Kranjskem nasploh le omejene izkušnje s slikanjem zahtevnih monumentalnih večfiguralnih kompozicij;¹⁰² izjemo predstavljata le brata Šubic, ki pa sta bila takrat že pokojna.¹⁰³ Tako najbrž noben od poslanih osnutkov ni v celoti zadostil zahtevam za tako prestižno naročilo.

To ne razkriva zgolj individualnih omejitev, temveč tudi strukturni problem: na Kranjskem preprosto ni obstajala stabilna institucionalna tradicija monumentalnega slikarstva, kakršno so izoblikovali Dunaj, Praga ali München. Lokalni umetniki so morali večino strokovnega znanja pridobivati zunaj domače dežele, kar je ustvarjalo jasno vrzel med ambicijami in dejanskimi možnostmi domačega umetniškega okolja.

Drugo vprašanje, ki je zaradi pomanjkanja podatkov še težje opredeljivo, zadeva samo ikonografijo. Šubic, še izraziteje pa Vesel, sta se pri snovanju motiva sklicevala na označevanje figur kot Slovencev. S tega vidika je vprašljivo, kako je tak podarek sprejelo Vodstvo gradnje Deželnega gledališča. Kot že omenjeno, je bilo to sestavljeno iz posameznikov z raznolikimi svetovnonazorskimi pogledi, ki so si bili v določenih točkah celo izrazito nasprotujoči. Poudarjanje »slovenskosti« z narodnimi nošami zato morda ni naletelo na najboljši odziv pri nekaterih odbornikih, še zlasti ker je šlo za utrakvistično gledališče. Z vidika odbora bi lahko premočno nacionalno poudarjena ikonografija delovala kot tveganje: gledališče je moralo navzven predstavljati celotno deželo, ne le njen slovenski del. Zato so lahko izrazitejše nacionalne rešitve razumeli kot obliko politizacije, ki bi ogrozila krhko ravnotežje med jezikovnima skupnostma.

V kontekstu sočasne politične situacije na Kranjskem – pa tudi širše v Avstriji v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih – ter splošnih tendenc glede vloge gledališč v večetničnih delih monarhije je razvidno, da so slovenski politiki

¹⁰² Kot problem to zaznamo tudi v omenjenem delu Ivane Kobilce, *Slovenija se klanja Ljubljani* (glej ŽEROVC 2013, cit. n. 58, pp. 169–170).

¹⁰³ Šubica sta imela kar nekaj izkušenj z delom na velikih slikarskih naročilih, predvsem v Češkem narodnem gledališču v Pragi (več o tem v ŠTOKA 2022, cit. n. 69).

v gradnji novega gledališča predvsem prepoznali priložnost za ureditev razmer za Dramatično društvo. S tem so skušali slovenski ansambel postaviti v enakopraven položaj z nemškim gledališčem. Hkrati bi lahko govorili celo o postopno naraščajoči želji po ustvarjanju temeljev za slovensko narodno gledališče.¹⁰⁴ V tej luči bi bilo mogoče razumeti tudi subtilno nacionalno ikonografijo Šubičevega osnutka (sl. 4) ter bistveno bolj asertivni program Veselovih skic (sl. 6, 7).

Izid natečaja za slikarsko okrasje Deželnega gledališča v Ljubljani je bil naslednji: izdelavo glavnega zastora je dobil Adolf Liebscher iz Prage, poslikavo stropa foyerja Heinrich Wettach, preostala slikarska dela pa dekoratersko podjetje Winter & Richter z Dunaja.¹⁰⁵

Celoten razplet natečaja razkriva več kot le neuspeh domačih slikarjev. Osvetljuje kompleksno presečišče umetnostnih ambicij, institucionalnih mehanizmov in identitetnih napetosti, v katerem se je oblikovala javna monumentalna umetnost na Kranjskem ob koncu 19. stoletja.¹⁰⁶

Po eni strani se je izkazalo, da domače umetniško okolje – kljub energičnim prizadevanjem Šubica, Vesela in drugih – še ni imelo ne dovolj izkušenj ne dovolj trdne institucionalne podpore za prevzem tako prestižnega naročila. Po drugi strani pa je natečaj razkril delikatno ravnotežje identitetnih pričakovanj v utrakvistični ustanovi: vsak izrazitejši premik v smer »slovenskosti« je lahko vzbudil dvome o reprezentativnosti, preveč splošna ali akademska ikonografija pa ni nujno ustrezala ambicijam domačih ustvarjalcev ali slovensko usmerjenemu delu odbora za gradnjo gledališča.

¹⁰⁴ Cf. THER 2014, cit. n. 10, pp. 178–179.

¹⁰⁵ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 6241. V luči teh novih informacij je treba opozoriti, da bi interier današnje SNG Opera in balet Ljubljana potreboval temeljitejšo analizo. Obstaja namreč možnost, da nekateri podatki, ki jih večina avtorjev povzema po Funtkovem opisu v *Ljubljanskem zvonu*, niso povsem zanesljivi (FUNTEK 1892, cit. n. 2, pp. 627–633). Tako se v dokumentih o dekoraciji foyerja, hranjenih v Arhivu Republike Slovenije, skorajda nikjer ne pojavi ime Heinricha Wettacha, medtem ko se med podatki o poslikavi stropa avditorija ne omenja slikar Emil Czech. To postavlja pod vprašaj njuno avtorstvo pri posameznih delih v gledališču. Tudi zadnja prenova poslopja ni prinesla jasnih zaključkov, ali je bilo osrednje stropno polje v foyerju dejansko poslikano ali pa je ostalo neizvedeno (PRISTOV 2016, cit. n. 2, pp. 95–97). Slednja možnost se tako ujema z zapisom v *Südsteirische Post*, po katerem naj bi Wettach naročilo za poslikavo stropa foyerja zavrnil (Theaterbau. Ausstellung 1891, cit. n. 98, p. 3).

¹⁰⁶ Podobne napetosti lahko denimo najdemo v primeru postavljanja javnih spomenikov proti koncu 19. stoletja in vse do prve svetovne vojne. Več o tem v: Božidar JEZERNIK, *Mesto brez spomina. Javni spomeniki v Ljubljani*, Ljubljana 2015, pp. 75–149 in Beti ŽEROVC, *Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941*, *Ars & Humanitas*, XIII/2, 2019, pp. 207–2010.

* Nastanek pričujočega članka je omogočila Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna v sklopu raziskovalnega projekta *Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope in Jadrana* (P6-0199).

V tem pogledu je razplet natečaja simptomatičen: institucionalne odločitve so se oblikovale znotraj nenehnega pogajanja med umetniškimi standardi, političnimi razmerji moči in vprašanji kulturne identitete. Prav zato natečaj za zastor Deželnega gledališča ni le zanimiva epizoda, temveč dragocen dokument časa, v katerem že vidimo odločnejše vzpostavljanje temeljev slovenske umetnosti in njenega mesta v javnem prostoru.

Viri ilustracij: Gerhard RAMBERG, *Celeja. Festschrift zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestandes selbständiger Gemeindegemeinschaften von Celje, veranstaltet von der Deutschen Wacht*, Celje 1892, p. 45 (1); Češko narodno gledališče, Praga (2); Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (3); © Narodna galerija, foto: Janko Dermastja (4,5, 6); Zasebna last (5, 6); *Ferdo Vesel 1861–1946* (Ljubljana, Narodna galerija, januar–februar 1946), Ljubljana 1946, s. p. (7)

Unrealized Visions: Cariolan Painters and the 1891 Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana

SUMMARY

This article explores the intricate interplay of art, national identity, and political dynamics through the decoration of the Provincial Theatre in Ljubljana in the late 19th century. It investigates the competition among artists for the prestigious commissions to decorate the theatre, focusing on the notable contributions and challenges faced by Alojz Šubic and Ferdo Vesel. By examining their works and the broader cultural context in which they arose, the study provides insights into the evolving artistic and nationalistic aspirations of the time.

The history of painted theatre curtains, which emerged during the Renaissance and evolved through several stages before becoming a powerful visual medium in the 19th century, is discussed as the foundational framework for understanding the 1891 competition for decorating the Provincial Theatre's grand curtain. This competition attracted keen interest from Carniolan artists, including Ivana Kobilca, Simon Ogrin, Alojz Šubic, Ferdo Vesel, and Heinrich Wettach. Only Šubic, Vesel, and Wettach submitted proposals for the grand curtain, with sketches by Šubic and Vesel being the only known surviving works.

Alojz Šubic (1866–1905), a young artist and student at the Academy of Fine Arts in Munich, submitted a piece compositionally inspired by Hynais's curtain for the Czech National Theatre in Prague. Despite his engagement with the national identity discourse, his inexperience was a potential drawback for the project's complex demands. Conversely, Ferdo Vesel (1861–1946), with his solid educational background from the Vienna Academy and his studies at the Munich Academy, demonstrated a meticulous approach to securing the theatre's commission. His sketches for its curtain, entitled *The People of Carniola Pay Homage to Art*, are notable for their rich national symbolism and depiction of individuals in traditional Slovenian costumes, reflecting a statement of cultural identity and pride.

Heinrich Wettach, an academically trained painter who settled in Ljubljana from Vienna in 1885, remains less documented but was ultimately awarded the commission for the foyer's ceiling painting of the foyer.

The competition's conclusion underscores the interplay of artistic merit and political considerations. The Provincial Theatre's construction management, comprising individuals with diverse ideological views, had to balance these factors. The portrayal of Slovenes in traditional costumes was likely seen as too nationalistic by some board members, considering the theatre's utrakvist nature, intended to serve both German and Slovene-speaking audiences. Ultimately, the prestigious commission for the main painted curtain was awarded to Adolf Liebscher, a Czech painter from Prague, whose unexpected entry into the competition proved decisive. Heinrich Wettach received

the commission for the ceiling painting in the foyer, while Winter & Richter, a decorating company from Vienna, handled all other painting works.

Post-World War II Architectural Creations and the Treatment of Historical Built Fabric: Edvard Ravnikar's Revolution Square Complex in Ljubljana

TINA POTOČNIK

Filling the Gaps: a Reverence for History

Many studies, research projects, and media publications over the past decades have focused on the work of architect Edvard Ravnikar (1907–1993), who is believed to be the most distinguished Slovenian architect of the post-war period.¹ In response to the Ministry of Culture's initiative designating 2023 as the Year of Edvard Ravnikar, various research projects, exhibitions, and events have been organized to highlight his oeuvre even further. The exhibition *KONS-TR³ Construction of the New Era* reignited discourse around his design for the Revolution Square (Trg revolucije) complex in Ljubljana, based on his winning competition entry from May 1960.² Attention has been centred on the complex's original conception, intended as a representative administrative and political centre for the new socialist republic and society, with the centre-piece being a Monument to the Revolution. Simultaneously, discussions have surfaced concerning the proposal for a new monument, the Monument to Independence,³

¹ Peter KREČIČ – Marko MUŠIČ – Gojko ZUPAN, *Edvard Ravnikar: arhitekt, urbanist, oblikovalec teoretik, univerzitetni učitelj, publicist. Umetnostnozgodovinski oris*, Ljubljana 1995; Nataša KOSELJ, *Arhitektura 60-ih let v Sloveniji: kontinuiteta ideje*, Ljubljana 1995 (Architect's Bulletin, special issue); *Hommage à Edvard Ravnikar: 1907–1993* (ed. France Ivanšek), Ljubljana 1995; Gojko ZUPAN, *Trg revolucije, 20. stoletje: arhitektura od moderne do sodobne: vodnik po arhitekturi* (ed. Damjana Prešeren), Ljubljana 2001; Nataša KOSELJ, *Tradicija napredka*, Ljubljana 2003 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis); Rok ŽNIDARŠIČ, *Metoda projektiranja arhitekta Edvarda Ravnikarja, AB: architect's bulletin*, CLXV–CLVI, 2004, pp. 8–33; Stane BERNIK, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja. Slovene Architecture of the Twentieth Century*, Ljubljana 2004; *Edvard Ravnikar: Architect and Teacher* (eds. Aleš Vodopivec, Rok Žnidaršič), Wien, New York 2010.

² *KONS-TR³. Konstrukcija nove ere* (ed. Tina Potočnik), Ljubljana 2023.

³ Cf. for instance Anže LEBINGER, *Stroka: Trg republike je že sam spomenik osamosvojitvi*, *Dnevnik*, 19 May 2023: <https://www.dnevnik.si/1043024179> (19 April 2024); Janez PORENTA, Peterle: „Zamisel o spomeniku osamosvojitve ni nova“, *Družina*, 10 May 2023: <https://www.druzina.si/clanek/peterle-zamisel-o-spomeniku-osamosvojitve-ni-nova> (19 April 2024); *Spomenik slovenske osamosvojitve bo stal na Trgu republike*, MMC RTV SLO, 9 May 2024: <https://www.rtvlo.si/kultura/vizualna-umetnost/spomenik-slovenske-osamosvojitve-bo-stal-na-trgu-republike/707675> (10 May 2024).

within the discussed complex, renamed Republic Square (Trg republike) in 1991, the year of Slovenia's proclamation of independence and sovereignty. The varied and impassioned responses from both the public and experts underscore the inherent complexities of any intervention within this monument, prompting inquiries, including within the context of conservation, as the Republic Square complex is listed as a monument of national importance. Noticeably less attention has been directed toward a new building slated for construction on the site of the demolished Villa Bahovec, once located at the southern periphery of the monument.⁴ Villa Bahovec stood as the testament to Erjavčeva Road's (Erjavčeva cesta) architectural narrative before the completion of the Revolution Square complex, being both the last villa built and the last to be demolished. Only scant information exists regarding other villas consigned to oblivion after the beginning of the new complex's construction in the early 1960s. No study has addressed interventions in historical structures or their demolition due to the conception and erection of the Revolution Square complex. This lack of research reflects a broader neglect of the topic of preserving the historical fabric around which new architectural interventions were planned, within scholarly discussions on the works of esteemed modernist architects.

Ravnika's oeuvre shows in several instances a discernible reverence for history. Scholarly sources suggest that historical structures served as a foundational element in conceptualizing Revolution Square, with intentions to preserve and complement existing buildings and integrate archaeological remnants into architectural designs. Recent archival investigations have confirmed this to some degree. The plan entitled "Views, Fixed Trees, Elevations," dated September 1961 and uncovered during research for the previously mentioned exhibition, proves that Ravnika designed the complex, located on the edge of Baroque Ljubljana and part of the town dating to the 19th century, with consideration for several notable historic buildings. Namely, the plan depicts vistas from 17 viewpoints within the area of the Revolution Square complex. It highlights views of the Holy Trinity Church, adjacent to the Ursuline convent complex on the eastern edge of the location, as well as the National Museum of Slovenia and the National Assembly buildings at the northern edge, and the Nebotičnik skyscraper, the Slovene National Opera and Ballet Theatre, and the tower block at Štefanova Street (Štefanova ulica) 15, all lo-

⁴ Cf. e.g. Matevž GRANDA, Ravnika in vila blok, *Outsider*, 2 May 2020: <https://outsider.si/matevz-granda-birokratski-urbanizem/> (20 April 2024). See also the results of the competition for the new building on the site of the demolished Villa Bahovec, accessible on the webpage of the Zbornica za arhitekturo in prostor: https://zaps.si/natecaji/vecstanovanjski-objekt-erjavceva-2/51037_07/ (20 April 2024).

On the other hand, it appears that the archaeology of Emona, Ljubljana's Roman predecessor, and the 19th-century villas along Erjavčeva Road on the southern edge of the modern complex had minimal influence on the design. This assertion is supported by Ravnikar's competition submission⁶ and early plans for the Revolution Square complex.

Building upon Ravnikar's competition entry, newly acquired information from the study of early plans for the complex, related textual documentation, and construction documentation for the villas on Erjavčeva Road, this text elucidates the nuanced shifts in perspectives and priorities regarding the preservation of historic structures. The text addresses a gap in the comprehensive understanding of this architectural and urban monument's formation. Furthermore, it provides foundational data to develop a more accurate picture of approaches to the treatment of historical built fabric within the context of post-World War II architecture.

Reshaping History: Constructing Upon the "Pagan Wall"

A significant portion of the land allocated for the Revolution Square complex had no construction activity until the early 1960s, as it consisted of the gardens belonging to the nuns of the Order of Saint Ursula, which had extended behind the convent and the Holy Trinity Church since the early 18th century.⁷ When the convent garden was selected as the site for the new complex, it was also already acknowl-

Although they are still used only to a minimal extent in conservation practice, they represent tremendous potential. They enable the study of settlement silhouettes, vistas, and views of spatial dominants, as well as the determination of exposed/unexposed locations, particularly in settlements and the cultural landscape, and in archaeology. In the future, they have the potential to become one of the fundamental tools for assessing the impacts of interventions in cultural heritage areas. Domen Rus, *Zas-TR-te vedute, KONS-TR³ Konstrukcija nove ere* (ed. Tina Potočnik), Ljubljana 2023, pp. 90–91.

⁶ The winning entry in the design competition for the new Revolution Square, known as competition project number 26534 and archived in the Historical Archives Ljubljana (Zgodovinski arhiv Ljubljana, SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 37.01), has been largely neglected in scholarly discussions concerning the Revolution (Republic) Square complex. Its significance remained unrecognized until its publication in 2016, marking its first introduction to academic discourse. Cf. Tina POTOČNIK, Centro Simón Bolívar: a symbol of liberation for Revolution Square in Ljubljana, Slovenia, *Simón Bolívar: travels and transformations of a cultural icon* (edd. Maureen G. Shanahan – Ana María Reyes), Gainesville 2016, pp. 133–147.

⁷ Designed by architect Carlo Martinuzzi and built in 1726, the church stands as a pinnacle of Baroque architecture in Slovenia. It is situated adjacent to the convent, which had a large garden that the nuns utilized for cultivation and leisure. Even before the church was constructed, the garden was encircled by a formidable wall by 1711. Blaž RESMAN, *Uršulinke v Ljubljani*, Ljubljana 2011, pp. 11–17.

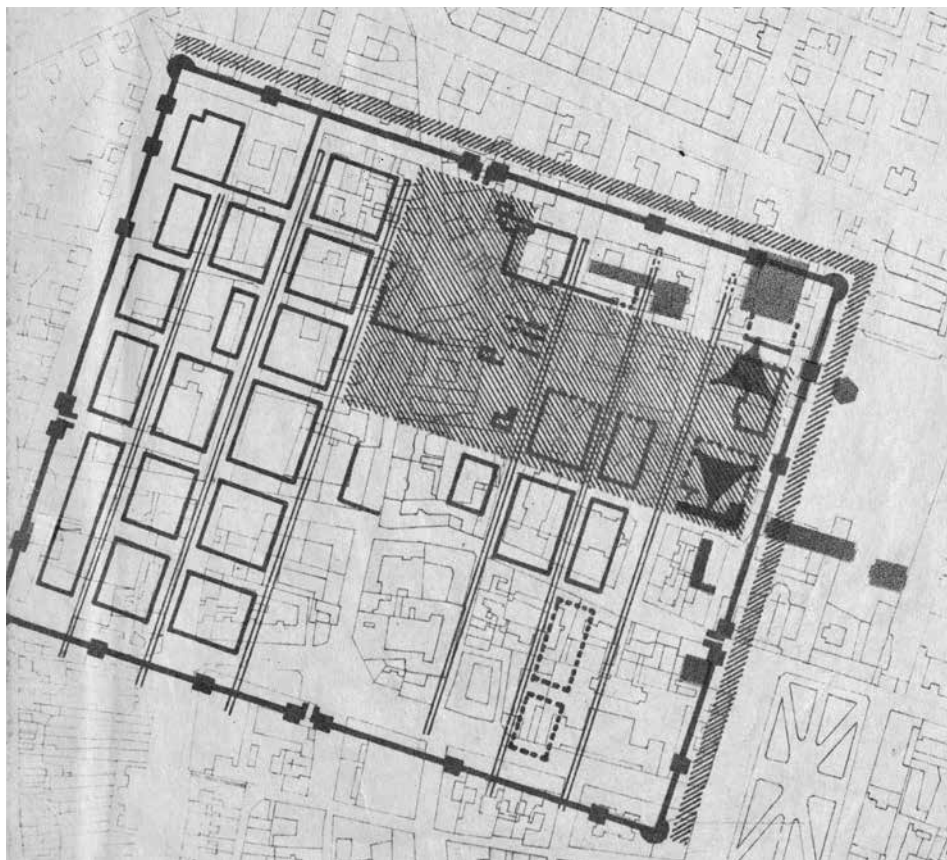
edged that this locale resided on the cusp of Roman Emona's domain. Archaeological explorations commenced in this area as early as 1952, and intensified throughout the 1960s, constituting some of Ljubljana's most extensive excavations. Emona's northern expanse, encompassing the present-day Republic Square, comprised residential *insulae*, fortified walls, and two defensive water-filled ditches flanking the town's perimeter.⁸ With that in mind, upon perusing archival material dating back to the 1960s, it becomes glaringly apparent that any notion of a profound historical underpinning guiding the design of the new complex is somewhat elusive.

The absence of concerted efforts to address archaeological considerations within the initial planning framework of the Revolution Square complex is evident in the competition entry's illustration, which details the placement of new structures in Revolution Square in relation to the "position of Emona".⁹ The complex was slated to encroach upon the path of a Roman defensive trench, urban fortifications, and an area with "anticipated significant discoveries". The commercial building situated on the eastern side of Revolution Square (now recognized as the Max-market building) traversed the defensive trench. While most other structures were intended within the confines of the Roman wall, occupying the *insulae* area, the administrative towers designated for housing the Executive Council of the People's Republic of Slovenia, its secretariats, and potentially the Central Committee and "mass organizations" were initially envisioned in an area earmarked for significant archaeological discoveries. Although never realised, the proposed Executive Council chamber would have intersected with the western wall of Emona. Notably, the winning competition entry delineated three zones within the broader expanse of Revolution Square, each accommodating diverse programs and architectural elements; the entire "Executive Council and Central Committee zone" was planned to be located on the site of Emona.

Furthermore, upon scrutinizing archival materials from the early 1960s, scant evidence emerges of any conscientious consideration given to the preservation or integration of archaeological remnants into the development plan of this complex.

⁸ Ljudmila PLESNIČAR-GEC, Antično obdobje, *Rešena arheološka dediščina Ljubljane* (Ljubljana, Mestni muzej, November – December 1979, ed. Janez Mesesnel), Ljubljana 1992, pp. 44–45; Ljudmila PLESNIČAR-GEC, *Urbanizem Emone*, Ljubljana 1999, pp. 43–60; Andrej GASPARI, "Apud horridas gentis ...", *Začetki rimskega mesta Colonia Iulia Emona*, Ljubljana 2010, p. 121; Bernarda ŽUPANEK, Emona's heritage in the second half of the 20th century: The contribution made by Ljudmila Plesničar Gec, *Emona: med Akvilejo in Panonijo* (edd. Irena Lazar – Bernarda Županek), Koper 2012, p. 171; Andrej GASPARI, *Prazgodovinska in rimska Emona: vodnik skozi arheološko preteklost predhodnice Ljubljane*, Ljubljana 2014.

⁹ The winning competition entry, number 26534. SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 37.01.

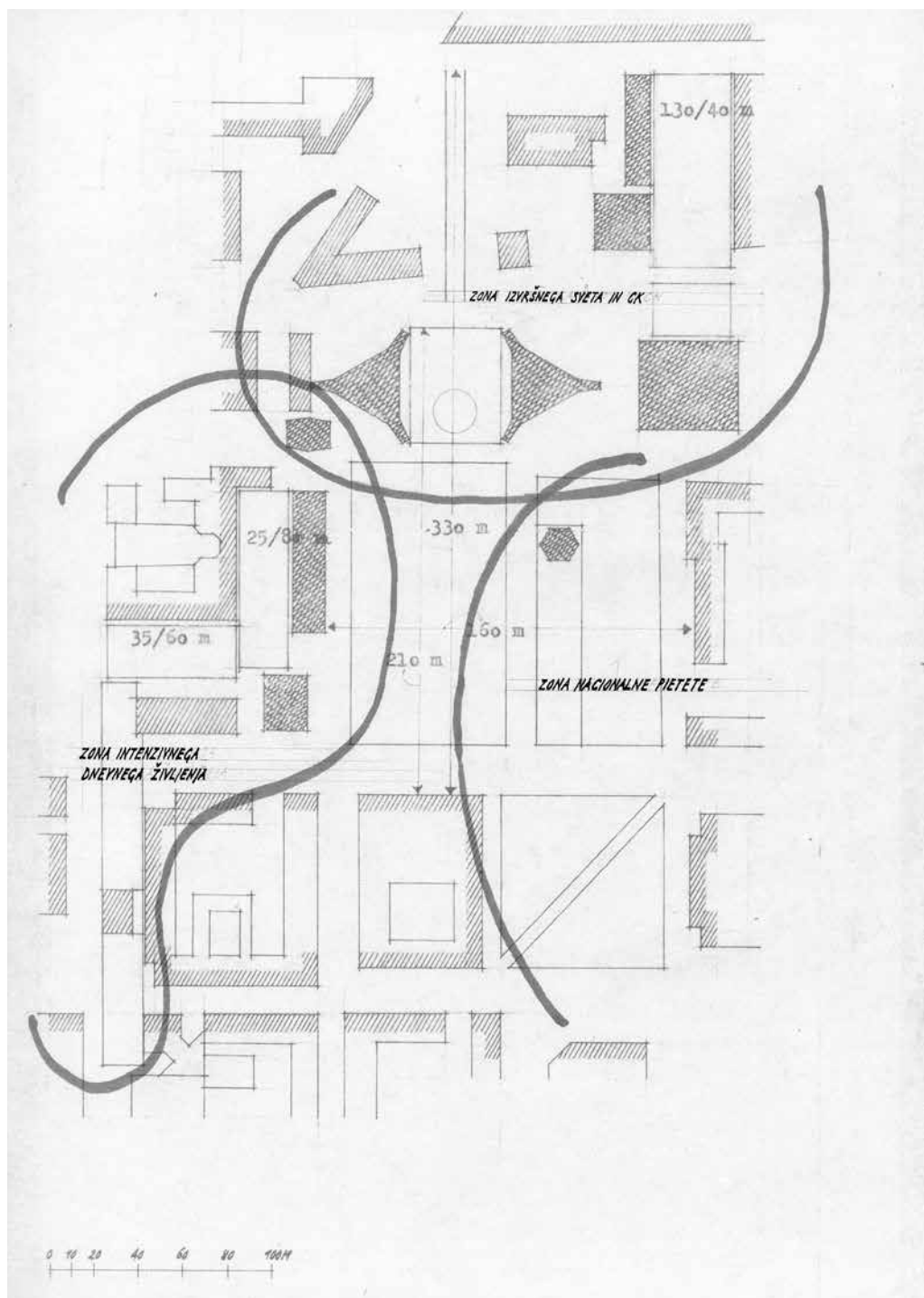


2. The winning competition entry's illustration detailing the placement of new structures in Revolution Square vis-à-vis the "position of Emona", 1960

Only in 1961, in the course of the public competition for the Monument to the Revolution, does one of the contestants raise a question regarding the tenderer's attitude towards Emona's archaeological vestiges, receiving a response emblematic of the prevailing ethos: "The tenderer wants to preserve the archaeological excavations to the extent compatible with the architectural vision."¹⁰

Notably, between 1961 and 1962, two Roman structures and the northern segment of Emona's fortifications, including defensive walls and ditches, were excavat-

¹⁰ SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 01.03, Answers to the competition participants' questions, 28 November 1961. Cf. also the photograph taken in 1962 by Viljem Zupanc, which depicts archaeological remnants along Erjavčeva Road, with a portion of one of the villas, later demolished, visible on the right side (SI ZAL, LJU 342, Fototeka (Photo library), photo: A6-013-001).



3. Detail of the winning competition entry for the new Revolution Square (1960), depicting three zones



4. The photograph taken in 1962 by Viljem Zupanc depicts archaeological remnants along Erjavčeva Road, with a portion of one of the villas, later demolished

ed.¹¹ Given the remarkable nature of the discoveries, an initiative was put forward, prompting proposals for the preservation of archaeological heritage. Despite the location in question being referred to as the “field below the Pagan Wall”¹² in the final report on the construction of Revolution Square, such initiatives were ultimately rebuffed. During the subsequent development of the project, remnants of the ground plan of Insula XXX were presented in the pavement between the two towers. At the same time, a section of Emona’s west wall fortification was preserved and relocated to adorn southwestern corner of the new complex.¹³

¹¹ PLESNIČAR-GEC 1992, cit. n. 8, p. 76.

¹² Jurij JENŠTERLE – Anton PIBERNIK, *Graditev Trga revolucije. Zaključno poročilo in pregled 25 let Investicijskega zavoda za izgradnjo Trga revolucije v Ljubljani*, Ljubljana 1985, p. 51.

¹³ PLESNIČAR-GEC 1992, cit. n. 8, p. 67. Iva CURK, *Sto zgodb arheoloških spomenikov v Sloveniji*, Ljubljana 1995, p. 80–81; Fedja KOŠIR, Edvard Ravnikar in arheološka dediščina Emone, *Emona: med Akvilejo in Panonijo* (edd. Irena Lazar – Bernarda Županek), Koper 2012, p. 185.

Transforming the Convent Premises

Initially, Ravnikar perceived the construction in the convent garden as a grave threat to what he defined as an essential characteristic of the city – a green link connecting Tivoli Park to Castle Hill, passing through parks and gardens into the heart of Ljubljana.¹⁴ Thus, in his proposals for new architectural arrangements on the Ursuline convent premises prior to the Revolution Square competition, he endeavoured to preserve the nuns' garden to varying extents. In a 1958 plan published in the journal *Arhitekt*, he proposed incorporating part of the convent garden and even its baroque fountain into the square in front of the People's Assembly building, emphasizing the importance of preserving green connections throughout the city.¹⁵ Ravnikar's writings from the time of the complex's construction suggest his support for preserving and integrating the convent building into the Revolution Square complex as well: "The former nun's convent is also included in the web of functions and movements /.../ Intact, repaired and cleaned, it is a valuable component of the whole design, in the knowledge of how the old monuments are a necessary complement to everything new /.../".¹⁶ However, in the end, the convent garden greenery was reduced to a strip along the plaza's western edge, and the convent complex did not remain entirely intact.

Archival records indicate that interventions in the convent were predominantly associated with the new program for this area, a topic of discussion since the earliest phases of planning the Revolution Square complex. From the very beginning, it was emphasized that the convent area should become "a space filled to the fullest with life, with people and not just a monument." At the beginning of the design process for the eastern part of the Revolution Square area, including the convent, there was an effort to consider "the relationship of the new arrangement to the existing buildings and premises." In archival documentation dated August 1961, it is noted that the planning team examined the 15 competition projects considered

¹⁴ Ravnikar's view, given in a 1946 survey on the regulation of Ljubljana, was summarized in the article: Edo RAVNIKAR, Razmišljanja o Ljubljani leta 1946, *Urbani izziv*, XXIII–XXV, 1993, p. 17.

¹⁵ For Ravnikar's plans and studies for new architectural arrangements in the nun's garden area before 1960 see in particular Vladimir Braco Mušič, Smrtna obsodba plemenite hiše, *Arhitekt*, XXIII, 1985, pp. 7–12; Jelka PIRKOVIČ-KOCBEK, Edvard Ravnikar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. X, 1973, pp. 191–192; Breda MIHELICH, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Ljubljana 1983, pp 38–40.

¹⁶ Edvard RAVNIKAR, Trg revolucije, Ljubljana, *Investicijski zavod za izgradnjo Trga revolucije v Ljubljani. 1961–1975*, Ljubljana 1976, p. 3. Deciphering planner's attitude towards the historic fabric of the convent complex presents a challenge, especially since most of Ravnikar's thoughts on the matter, cited in scholarly sources, derive from his later writings, while his diaries from the early 1960s remain largely inaccessible to researchers, as they are kept in a personal archive.



5. The plan from the winning competition entry (1960) illustrates the initial vision for the Revolution Square complex

the best solutions during the competition phase. Among other aspects, their analysis also considered the relationship of the proposed architectural arrangements to two existing buildings: the secondary school on Šubičeva Street (Šubičeva ulica), designed by Jože Plečnik and constructed between 1939 and 1947, and “the school building in the western part of Congress Square,” which was part of the convent complex and housed the nuns’ private school.¹⁷

Based on this analysis, the program for developing the eastern part of Revolution Square was shaped. The area’s vitality was to be ensured through commercial and food service activities, gallery and exhibition spaces, and other public

¹⁷ Interestingly, their analysis revealed that one of Ravnikar’s proposals preserved both existing buildings; in contrast, an alternative proposal suggested demolishing the building facing Congress Square to replace it with kiosks and pavilions. SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 18.02, Investicijski zavod za izgradnjo Trga revolucije, Predlog programa za ureditev objektov na vzhodnem delu Trga revolucije, Ljubljana, dated August 1961.

Thus, by the end of 1961, the convent and the surrounding area were designated to become a commercial and tourist zone. This decision was underpinned by the perceived lack of such facilities in Ljubljana and the aspiration for the new complex to become a “first-class tourist attraction” alongside its role as a political and administrative centre. Accordingly, the convent was supposed to accommodate a day hotel, pub, gallery, and exhibition spaces. More precisely, a section of the convent complex was proposed for conversion into a museum or gallery of Baroque art given the period in which the entire complex of the Ursuline convent was built, aimed at alleviating the National Gallery’s focus on later periods.¹⁹

In a similar mode, Plečnik’s school building, slated for adaptation, was envisaged to serve as a venue for youth clubs, a youth hotel, office spaces, and a café, owing to its perceived unsuitability for educational purposes.²⁰ Adjacent to Plečnik’s school, earlier plans contemplated a separate building to house the new exhibition space, the Jakopič Pavilion.²¹ However, the final arrangement saw an extension built along its west front, with the basement and part of the ground floor allocated for office and retail space.²² Plečnik’s school building was preserved, but its western façade was sacrificed due to the construction of the extension.

On the contrary, the Nurses’ Home (Dom medicinskih sester) was among the buildings estimated for demolition to enable the construction of the Revolution Square complex. This mention in December 1961 likely pertains to the section of the northern wing reaching into the Nun’s Garden.²³ Historical photographs from

¹⁹ SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 18.02, IZITR, Predlog programa za ureditev objektov na vzhodnem delu trga, Ljubljana, dated August 1961. Cf. Later plans, for instance, in plan J 32 11.2 48, dated December 1962. See SI ZAL, LJU 173, IZITR, roll 04.02.

²⁰ SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 18.02, IZITR, Predlog programa za ureditev objektov na vzhodnem delu trga, Ljubljana, dated August 1961; SI ZAL, LJU 402/1, ObLO SO Ljubljana – center, box 35, IZITR, Programska skica za objekt “D” na Trgu revolucije v Ljubljani, dated December 1961.

²¹ An extension was built along the west front of Plečnik’s school building and labelled in some earlier plans, for instance, plan J 30 3.1, dated July 1961 (SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 18.02), as the Jakopič Pavilion. During the period when the first designs for the future Revolution Square complex were emerging, the famous exhibition space on the edge of Tivoli Park, originally known as Rihard Jakopič’s Art Pavilion (built in 1909 and designed by architect Max Fabiani), was slated for demolition to make way for the new railway hub. It is thus no surprise that a replacement exhibition space was included in the new complex that was to be built nearby. Cf. Tina POTOČNIK, 26534 – zmagovalni natečajni elaborat za Trg revolucije in variante zazidave, *KONS-TR*³. *Konstrukcija nove ere* (ed. Tina Potočnik), Ljubljana 2023, pp. 33–34.

²² JENŠTERLE – PIBERNIK 1985, cit. n. 12, p. 78.

²³ SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 01.04, Aproximativni predračun stroškov razčiščevanja in komunalnih del na Trgu revolucije v zvezi z izgradnjo objektov na tem trgu in razdelitev stroškov na posamezne bodoče objekte, Ljubljana, 15. 12. 1961. The nurses’ home is identified in the archival documentation as the building at 18 Revolution Square. This is the building on the western edge



7. The Ursuline convent after demolishing the part of northern wing and western façade of Plečnik's school building before the extension was built

the same year depict this tract, of which only the eastern part of the five-window axis remains preserved.²⁴ Furthermore, a comparison with the present-day layout reveals significant alterations to the dimensions of the tract south of the church. Interventions in the atrium, arcades along today's Slovenska Road, the basement, and other spaces, completed by the mid-1970s, prioritized preserving the convent's historical appearance, introducing new elements delicately, while replicating its historic façade and repurposing site materials as *spolia*. Thus, much of the convent complex's historic fabric has still been preserved, despite accommodating new programs.

of Congress Square, which bore the name Revolution Square before the new square of the same name was built.

²⁴ Cf. for example, the 1961 photograph by Viljem Zupanc (SI ZAL, LJU 342, Fototeka (Photo library), photo A6-004-024), showing the convent complex with the church from the southwest. The original west façade of Plečnik's school building is also visible in this photo; Cf. also SI ZAL, LJU 342, Fototeka (Photo library), photo A6-003-048.

The Fallen Villas by Gustav Gerlach

Recent research has more precisely identified several changes in the program, form, and precise location of the buildings within the Revolution Square complex that occurred during the initial planning phases following the competition for the complex. In June 1960, the plan was still for the towers to be built next to Erjavčeva Road. However, by August of that year, they had been moved to the northwest, forming a new square on the south side. The path that extended north between the towers, lined with two rows of trees as shown in the ground plan and model of Ravnika's first proposal, was abandoned.²⁵ According to archival records, in December 1961, about twenty structures along Erjavčeva Road and Veselova Street (Veselova ulica) were slated for demolition to make room for construction.²⁶ Among these were residential buildings, particularly the trio of villas lining the southern area designated for the new complex, which, despite the relocation of the towers away from Erjavčeva Road, were not spared. These grand residences, captured in postcards showing a distinguished road with the presidential palace nearby and the castle in the distance, were a reminder of an architectural legacy that was fading into the past.

Most prominent in this series of villas was the one built for Albert Zeschko at the corner of Erjavčeva Road and Prešernova Road (Prešernova cesta). The documentation for its construction dates back to April 1892.²⁷ The plans were drawn up by Gustav Gerlach, an architect for the construction company Kranjska Stavbinska Družba (Krainische Baugesellschaft) and its technical manager from 1891 to 1894. Founded in 1873, the company soon became one of the leading construction firms shaping Ljubljana's image in the late 19th century. It also acquired land on the then outskirts of Ljubljana and began building residential buildings in Vrtača along Prešernova and Erjavčeva Roads in 1889, including villas for the wealthier classes of the bourgeoisie. These villas represent an important building type; they became the ideal of their time and decisively shaped the residential culture of the 20th century.²⁸

²⁵ Cf. POTOČNIK 2023, cit. n. 21, pp. 15–21.

²⁶ SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 01.04, Aproximativni predračun stroškov razčiščevanja in komunalnih del na Trgu revolucije v zvezi z izgradnjo objektov na tem trgu in razdelitev stroškov na posamezne bodoče objekte, Ljubljana, 15. 12. 1961.

²⁷ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1136–1137, archival unit 9472.

²⁸ Vlado VALENČIČ, Ljubljansko stavbeništvo od srede 19. do začetka 20. stoletja, *Kronika*, XVIII/3, 1970, p. 141; Igor SAPAČ, Prezrtlo stoletje, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015,

The development plans for the discussed district, upon which Kranjska Stavbinska Družba built, included the design of Šubičeva Street, now framing Republic Square to the north, and the expansion of Nunska Street (Nunska ulica), later Veselova Street, following the northern edge of Emona and the convent garden's southern wall, where two towers stand today. However, the project faced obstacles, notably the Ursuline convent's reluctance to relinquish land. Nonetheless, in the 1890s, three villas were constructed on Erjavčeva Road,²⁹ each boasting luxurious facades. Notably, the aforementioned villa for Albert Zeschko stood out not only for its appearance but also for the simultaneous construction of an outbuilding on its expansive plot, which harmonized in design with the main residential structure.

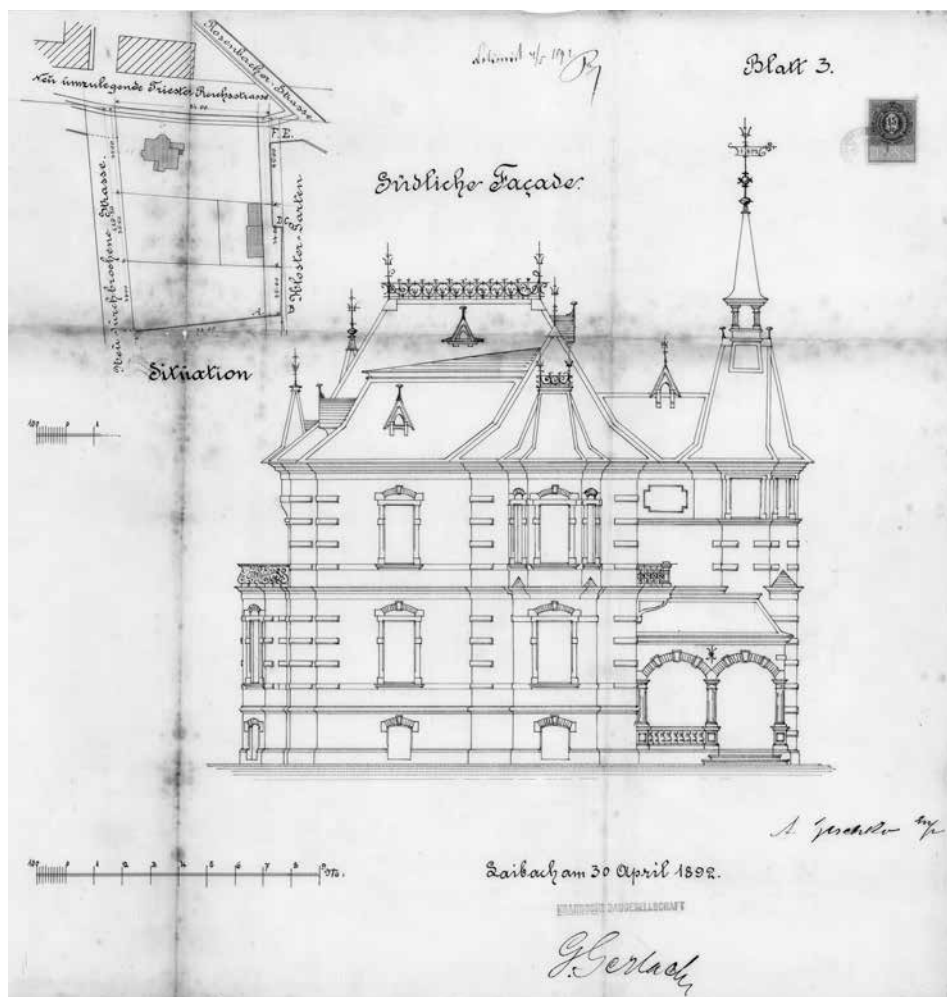
The villa featured a dynamic ground floor layout, adorned with richly decorated facades typical of the 19th century and crowned by a pitched roof and tower, both covered with slate. Its construction was notable; the plans reveal ceilings supported by arches, even on the floors above. This architectural choice prompted a comment from the city engineer, Jan Duffe, who requested thicker walls to enhance load-bearing capacity. The interior layout included quarters for household staff in the basement, as well as a spacious foyer, lounge, and dining room on the ground floor. A small elevator facilitated the transport of food from the basement kitchen. Additionally, each floor was equipped with a toilet, and the first floor featured a bathroom and a spacious dressing room.

The outbuilding associated with the villa was expansive, situated behind the main residence near the bend of today's Valvasorjeva Street (Valvasorjeva ulica) to the north. It boasted a horizontally stretched, multi-story structure, topped by a steeply pitched roof covered with shingles. This building was conceived concurrently with the villa; detailed plans from May 1892, alongside historical photographs, reveal the elaborate facade decoration: profiled partitions and crown walls, ornate window and doorframes, pilasters adorning the upper floor, and a combination of final layers of different structures. Notably, decorative motifs from the villa's facade were replicated on the outbuilding's exterior, creating a harmonious architectural ensemble.³⁰

p. 46; Igor SAPAČ, *Urbanizem v 19. stoletju na Slovenskem*, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, p. 83; Igor SAPAČ, Vile, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, pp. 285, 287.

²⁹ Vlado VALENČIČ, *Gradbeni razvoj Ljubljane od dograditve južne železnice do potresa l. 1895*, *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*, IX/3, 1961, pp. 140–142.

³⁰ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1136–1137, archival unit 9472.

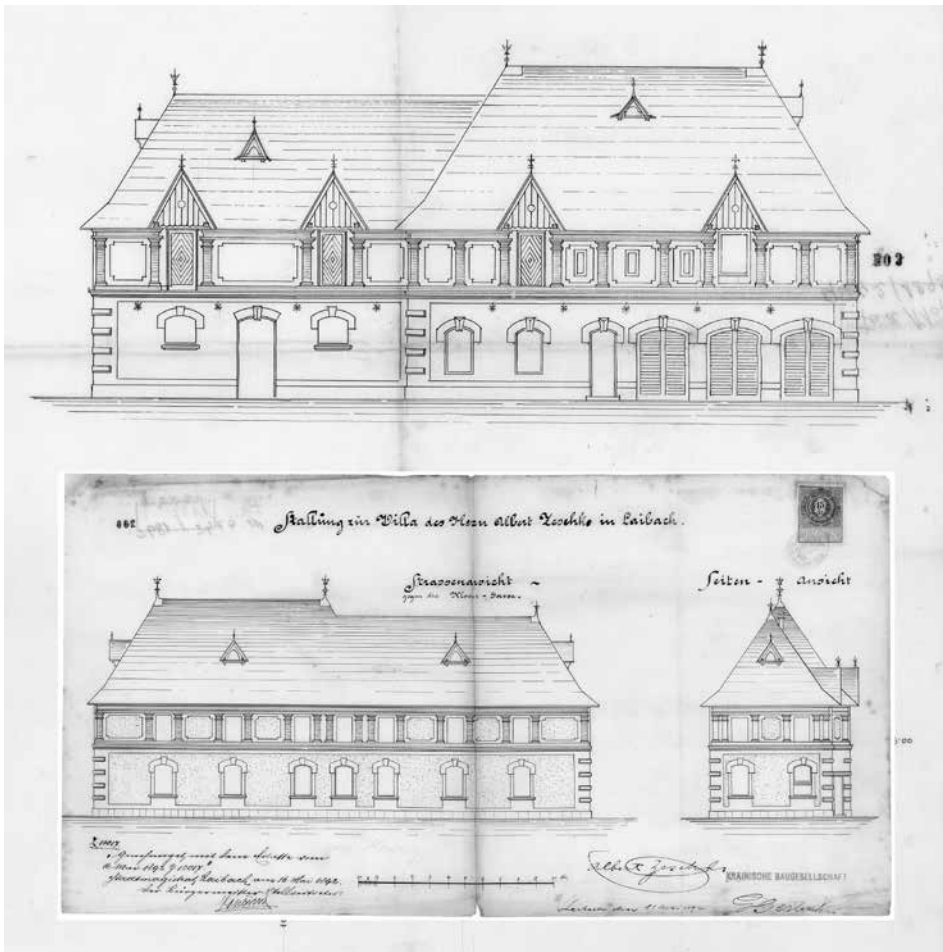


8. The façade plan for Villa Albert Zeschko, Ljubljana, 1892

Gerlach drafted plans for two additional villas on Erjavčeva Road. The villa on the adjacent plot, designed in August 1892, was constructed by Kranjska Stavbinska Družba for the market.³¹ In contrast to Albert Zeschko's villa, which was evidently tailored to the client's preferences, the floor plan of this building – later named Villa Stare³² after its new owner, Dr Leo Stare, government counsellor and head of the banate's authority – is rather conventional, typical of villas from that era.

³¹ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1137–1138, archival unit 16256.

³² This name for the villa is evident from the site plan related to the Weinlich Villa. SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1512–1513, archival unit 23151.



9. The façade plans of the outbuilding associated with Villa Albert Zeschko in Ljubljana, 1892

The same principle applies to the subsequent building in the series: the villa constructed for Ludwig Zeschko, which was planned in February 1893.³³ According to the site inspection report for obtaining construction permits, it was proposed that this building also be covered with slate, consistent with neighbouring structures.

Anton Weinlich erected the westernmost villa in the series as the final addition. The plans for this one date back to 1902,³⁴ but details about the architect remain

³³ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1137–1138, archival unit 6942.

³⁴ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1512–1513, archival unit 23151.

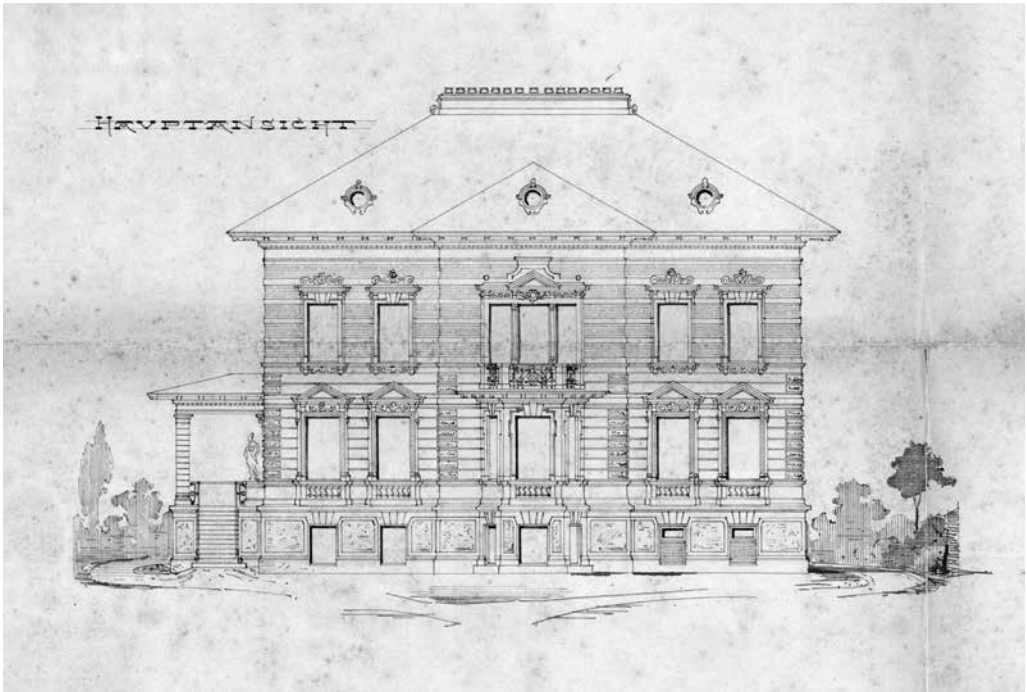


10. The façade plan for Villa dr. Stare, Ljubljana, 1892

unclear. This single-story villa, featuring a rectangular floor plan with an outbuilding at the rear, boasted a historicist facade and a pitched roof. Subsequently, in June 1918, the villa underwent modifications,³⁵ as evidenced by plans submitted to the city magistrate with a letter bearing the header of Karl Pollak, from the Leather and Leather Goods Factory. The villa was modified for Jean Pollak (Polak), the second son of Karl Pollak, whose factories in Kranj, the Ljubljana suburb of Šentpeter, and Vrhnika became among the most significant leather industrial plants in Slovenia by the end of World War I.³⁶

³⁵ SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1793–1794, archival unit 14174.

³⁶ Mitja SUNČIČ, "Celotno posojilo Mestne hranilnice ljubljanske je šlo v žepe akcionarjev in po drugih napačnih potih." Mestna hranilnica ljubljanska in propad industrijske delniške družbe Karel Pollak, *Prispevki za novejšo zgodovino*, XLV1X/2, 2009, p. 45.

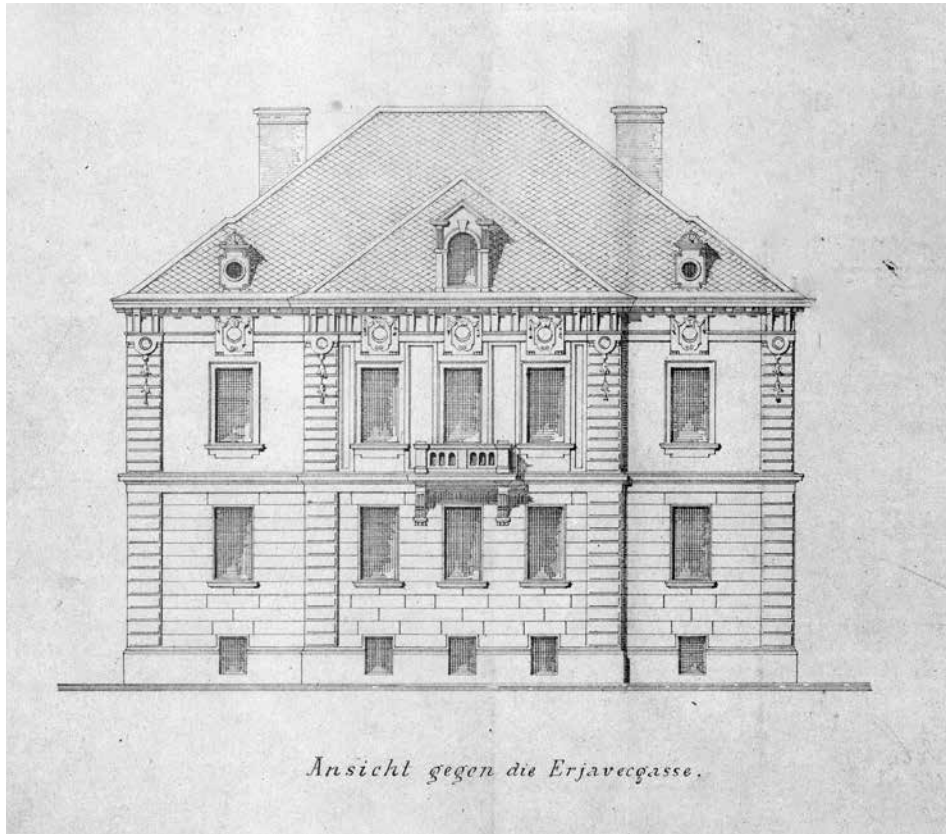


11. The façade plan for Villa Ludvig Zeschko, Ljubljana, 1893

While most of the villas on Erjavčeva Road were demolished during the construction of the Revolution Square complex – the demolition of one was vividly captured on camera in 1963³⁷ – the villa on the corner of Prešernova and Erjavčeva Roads, i.e. Villa Albert Zeschko, was demolished even before the construction of this complex began. In 1960, a monument to Boris Kidrič – communist revolutionary, Yugoslav politician, and the first president of the Slovenian national government, who was closely associated with Tito – was built on the premises.³⁸

³⁷ Cf. the film *Rušenje in gradbena dela ob Šubičevi ulici in Trgu revolucije*, with director of photography Vito Lemež, 1963, from the Slovenian Film Archives at the Archives of the Republic of Slovenia, Film collection, AS 1086, box 2157. The villas along Erjavčeva Road were gradually demolished. In November 1963, laundry was still hanging on the balcony of Villa Ludvig Zeschko, as evidenced by the photos. In photographs showing the construction of the structural core of the two towers on Revolution Square in September 1964, Villa Ludvig Zeschko had already been demolished down to the ground floor, while Villa Dr Stare had not yet been demolished. Cf. SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 01.01, folder H, photo 9; folder M, photo 3; LJU 342, Fototeka (Photo library), photos A6-002-091, A6-002-162, A6-002-164.

³⁸ VALENČIČ 1961, cit. n. 29, pp. 140–142.



12. The façade plan for Villa Anton Weinlich, Ljubljana, 1902

The unveiling of the monument to Kidrič was a significant political event.³⁹ Even more so, the Revolution Square complex was an important political project. The open competition requirements, frequently cited in scholarly sources, underscore its political nature. The textual parts of the archival documentation, particularly those related to the monument, further illustrate this. For example, in July 1963, the report of the committee responsible for the monument's construction was sent to Ivan Maček, an influential political figure of the era and the Minister of Construction in the first decade after World War II, who oversaw Slovenian

³⁹ The creation of the monument, designed by sculptor Zdenko Kalin, was reportedly supervised by Ivan Maček. Barbara MUROVEC, The Statue of the Communist Revolutionary Boris Kidrič (1912–1953). Art, Ideology and Ethics in the Public Space, *Acta Historiae Artis Slovenica*, XVIII/2, 2013, p. 152. The outbuilding still stood in the late seventies when construction work for the Cankarjev Dom building began, as evidenced by historical photographs. Cf. SI ZAL, LJU 342, Fototeka (Photo library), photo A6-001-011.



13. Frames from a historical film showing construction of the Revolution square in Ljubljana, 1963

architectural production. Maček received not only the material on the selected competition project for the Monument to the Revolution but also a request for his opinion on its placement. Thus in coordination with the political leadership, the committee chose the monument's location and set the completion date for Revolution Square complex to May 9, 1965, aligning it with the "20th anniversary of liberation."⁴⁰ This reflects the socio-political interests of that era and underscores the project's significance to the political leadership. Furthermore, other monuments to important politicians of that era are mentioned in the winning competition entry for the Revolution Square complex, including a statue of Tito: " (...) This area would be a good place for a monument to Kidrič, just as it would be for a monument to Kardelj, while Tito's should stand on the central square itself."⁴¹

⁴⁰ The Executive Council of the People's Assembly of the Peoples Republic of Slovenia had adopted a decree on constructing a monument to the revolution and appointed the committee with the task of determining its location and ensuring "harmonious urban planning of the place" in July 1959. Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, MNSZS MA, box 4, archival unit 6, document "Odbor za postavitvev spomenika revolucije, IZITR, Spomenik revolucije na novem Trgu revolucije v Ljubljani, Ljubljana", dated July 1963.

⁴¹ When writing about the monument to Kardelj in the winning competition entry, Ravnikar is referring to Edvard Kardelj, another important politician of the post-war era and the main creator of the Yugoslav system of workers' self-management. SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 37.01, competition entry 26534.

It is only with this mention of the monument to Tito that we become aware – by examining the repeatedly published photographs of the winning design’s mock-ups⁴² – of an element in the plaza, aligned with the main entrance of the People’s Assembly building, which most likely represented the monument to Tito. However, no further mention of this statue can be found in the revised archival documentation relating to the early phase of the planning process.

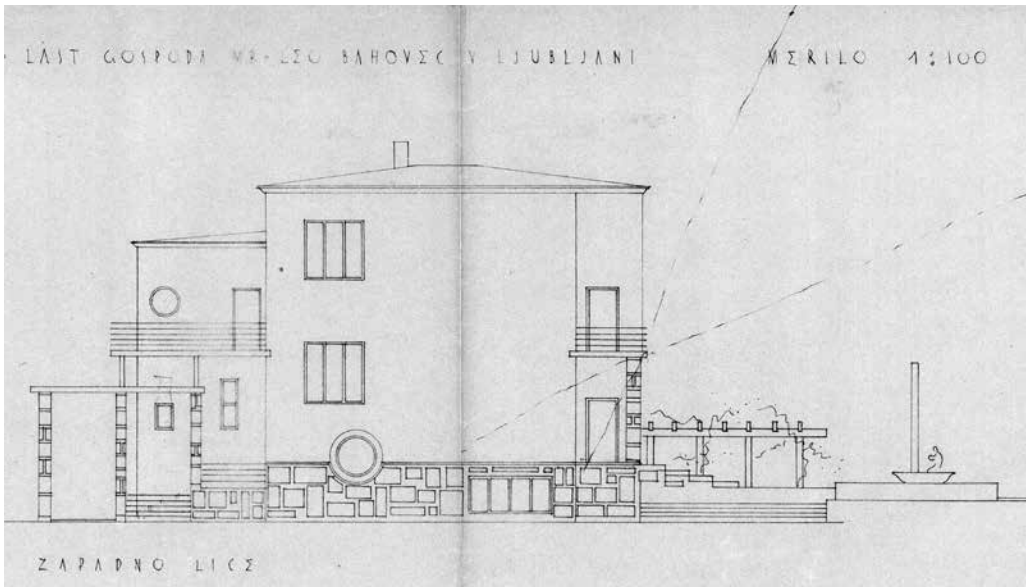
Considering the idea of adding several monuments to revolutionary politicians alongside the Monument to the Revolution on Revolution Square and the illustrations of the winning competition entry, which delineate the placement of new structures in relation to existing ones,⁴³ it appears that the villas on Erjavčeva Road, where the “zone of the Executive Council and Central Committee” was initially planned, were indeed in the path of the architectural vision of the significant political commission.⁴⁴ The plan from the winning competition entry (1960) shows that the two towers with triangular floor plans were located next to Erjavčeva Road; more precisely, the western one was positioned adjacent to the Weinlich Villa. Additionally, a large Executive Council chamber with a rectangular floor plan was proposed next to Erjavčeva Road, on the site of Villa Dr Stare and Villa Ludvig Zeschko. On the opposite side, another new building was planned, extending south from the location of the villa built by Baroness Karla Schwartz. Evidently, the area around Erjavčeva Road had to be cleared to achieve an effective architectural composition, consisting of two government towers marking the beginning of an axis stretching southward, the Executive Council Chamber, and monuments that conveyed the values of the new era and society.⁴⁵

⁴² Photographs of the model were published, inter alia, in the magazine *Arhitekt* in 1960. Cf. Mariko ŠLAJMER, Natečaj za ureditev novega Trga revolucije v Ljubljani 1960, *Arhitekt*, IV, 1960, p. 55.

⁴³ Ravnikar’s competition entry embraces illustrations detailing the placement of new structures in Revolution Square in regards to the already mentioned archaeology, as well as to the “era of construction”, the purpose and number of floors of existing structures, green areas, and other areas and the existing roads network. SI ZAL, LJU 173, IZITR, box 37.01, competition entry 26534.

⁴⁴ Not only were the historic villas on Erjavčeva Road, which were evidently considered of lower value than the architectural concept, demolished, but at least three larger residential buildings on Veselova Street, formerly Nunska Street, were also razed. Details about these buildings are currently limited, as research on this topic is ongoing. However, the demolition costs for the buildings at Veselova Street 3, 3a, and 11 are known. Additionally, the Vajeniška Šola (apprentice school building) on Veselova Street was listed for demolition. SI ZAL, IZITR, box 01.04, Aproximativni predračun stroškov razčiščevanja in komunalnih del na Trgu revolucije v zvezi z izgradnjo objektov na tem trgu in razdelitev stroškov na posamezne bodoče objekte, 15. 12. 1961.

⁴⁵ A hall or auditorium, mentioned in the textual part of the competition entry and depicted just north of the Pension Fund apartment block, was later marked in the plans as the Executive Council Chamber. Cf. POTOČNIK 2023, cit. n. 21, pp. 18–21.



14. The façade of the Villa Bahovec, Ljubljana, 1934

The only villa on Erjavčeva Road that has survived to this day is the one built by Baroness Karla Schwartz on the opposite side of Erjavčeva Road, planned in 1914 or 1916.⁴⁶ However, an examination of the winning entry's illustrations reveals that initially a new building was proposed on the site of this villa as well. Conversely, the neighbouring Villa Bahovec was neither drawn over with new buildings, nor listed for demolition in 1961, even though it was positioned right next to the proposed central axis of the complex leading towards south. This one-story functionalist villa with a slightly pitched roof was built in 1935 for Leon Bahovec, a well-known pharmacist from Ljubljana, with plans by architect Jože Mesar, dating back to 1934.⁴⁷ It is difficult to avoid the thought that the aforementioned exemption was due to the villa being confiscated in 1947 and assigned to Maček. He lived in the villa until 1982, when it was inexplicably demolished.⁴⁸

⁴⁶ Between the two world wars, it housed the Consulate of the Kingdom of Italy, which added an office and residential building on the southeast side of the land in 1927. SI ZAL, LJU 489, REG. I, box 1790–1791, archival unit 8713; LJU 493, Reg VI/C, box 14, archival unit 11025.

⁴⁷ Bogo ZUPANČIČ, *Usode ljubljanskih stavb in ljudi*, 1–24, Ljubljana 2005, p. 86. The villa was built by the construction company Angello Battelino by November 1935. SI ZAL, LJU 493, REG VI/C, box 2, archival unit 47093.

⁴⁸ ZUPANČIČ 2005, cit. n. 47, p. 86.

Visions vs. Historical Frame

The Revolution Square project, heavily influenced by political motives, exemplifies the complicated interplay between modernist architectural ambitions and the preservation of historic fabric. Edvard Ravnikar's vision for the complex sought to harmonize new constructions with the old city's landscape. However, several historical structures, such as the archaeological remains of Roman Emona and parts of the convent premises dating back to the 18th century, as well as the Plečnik school building's western façade, were sacrificed for the new representative architectural complex. Additionally, the construction of the Revolution Square complex and the Kidrič monument led to the demolition of historic villas on Erjavčeva Road, including the richly decorated Villa Albert Zeschko and its associated outbuilding.

The Revolution Square project illustrates post-war architecture's broader challenges in balancing contemporary development needs with the preservation of historic fabric. It reflects how architecture was frequently driven by the desire to embody new political ideals, which often resulted in the destruction of historic structures. The concepts and plans from the initial planning phases show that the pursuit of an adequate architectural setting for the Monument to the Revolution led to at least a partial erasure of historical context. Thanks to the architect's skill in navigating the post-war political landscape, which intertwined architecture with political ideologies, the further development of the Revolution Square complex diverged from the original plans and resulted in an architectural arrangement more integrated with the old city, creating a more harmonious relationship between the new and the old. Recognizing the dual legacy of the Revolution Square complex – its advancements and the changes in historical narratives it caused – allows for a more nuanced understanding of the architectural history of the discussed location. In the context of mainstream historiography, which still tends to celebrate modernist icons – architects and their oeuvre – while overlooking the cultural and historical losses incurred, this recognition contributes to the understanding of not only the groundbreaking contributions of modernism but also its impact on historic fabric, which remains under-examined. To fully grasp the legacy of post-World War II architecture, it is essential to integrate a perspective that acknowledges both the progress and the sacrifices made. This balanced approach should also influence contemporary practices in heritage preservation, ensuring that the duality of modernism's legacy is con-

sidered in the valorisation and preservation of post-World War II architectural achievements.

Illustration references: © Historical Archives Ljubljana (1–12, 14);
© Slovenian Film Archives at the Archives of the Republic of Slovenia (13)

Povojna arhitektura in odnos do historičnega grajenega tkiva: Ravnikarjev kompleks Trga revolucije v Ljubljani

POVZETEK

V zadnjih desetletjih je bil opus Edvarda Ravnikarja, ki velja za najvidnejšega slovenskega arhitekta povojnega obdobja, deležen precej pozornosti stroke. V arhitektu posvečenem letu 2023 se je zvrstilo tudi več razstav in dogodkov, objavljeno je bilo več prispevkov, ki so poglobili védenje o njegovem delu, tudi o ljubljanskem kompleksu Trga revolucije, leta 1991 preimenovanem v Trg republike, ki se varuje kot spomenik državnega pomena. Ravnikarjev predlog novega simbolnega, političnega in upravnega središča socialistične republike, z osrednjim poudarkom v Spomeniku revolucije, je bil izbran kot najboljši na natečaju leta 1960, stroka pa je v kompleksu prepoznala spoštovanje zgodovinskega konteksta in prizadevanje arhitekta, da bi ohranil uršulinski samostan ter rimske ostaline. Da je kompozicijo objektov na nekdanjem nunskem vrtu Ravnikar zasnoval upošteva je zgodovinske objekte v okolici in te integriral v nov kompleks s pomočjo vizur, je potrdila tudi raziskava arhivskih virov. Arhitektov namen navezovanja modernističnega kompleksa na zgodovinsko mestno krajino dobro ilustrira zlasti nedavno odkrit načrt z naslovom »Pogledi, fiksirano drevje, višinske kote« iz leta 1961, ki prikazuje poglede z različnih točk novega kompleksa na pomembne zgodovinske zgradbe v okolici. Hkrati pa je raziskava pokazala, da arheološke ostaline Emone in niz vil s preloma 19. stoletja na južnem robu območja gradnje novega kompleksa niso imeli vpliva na zasnovo - ne v natečajni rešitvi ne v prvih fazah načrtovanja.

Čeprav je bilo arhitekturni viziji Trga revolucije doslej posvečeno že veliko pozornosti, poseganje v zgodovinske strukture zaradi izgradnje kompleksa doslej še ni bilo predmet poglobljenih razprav. O vilah, porušenih zaradi gradnje novega kompleksa, je znanega le malo. Na podlagi preučitve Ravnikarjeve natečajne rešitve, arhivskih dokumentov iz prvih faz načrtovanja novega kompleksa ter gradbene dokumentacije za vile na Erjavčevi cesti prispevek predstavlja nove ugotovitve o historičnem tkivu, žrtvovanem za izvedbo enega danes najbolj cenjenih modernističnih arhitekturno-urbanističnih sestavov pri nas in s tem delno zapolnjuje manko študij na tem področju.

Iz arhivskega gradiva, zlasti tudi dela natečajnega elaborata, ki prikazuje umestitev novih stavb na Trgu revolucije glede na »položaj Emone«, se razbere odnos do arheoloških ostalin v okviru prve ideje za novi kompleks. Ta je bil načrtovan na območju insul, severnega obzidja in obrambnega jarka. Stolpnici, v katerih naj bi bili sprva prostori Izvršnega sveta Ljudske republike Slovenije, njegovih sekretariatov ter potencialno Centralnega komiteja, sta bili umeščeni v območje, kjer so pričakovali pomembnejše najdbe. Dvorana Izvršnega sveta pa je bila na območju zahodnega emonskega ozidja. V zmagovalnem natečajnem elaboratu, ki je na širšem območju Trga revolucije predvidel tri cone, je bila namreč prav na območju Emone načrtovana »cona izvršnega sveta in centralnega komiteja«.

Arhivsko gradivo tudi kaže, da so bili posegi v samostan povezani z novim programom za vzhodni del območja Trga revolucije, ki naj bi postal prostor »napolnjen z življenjem,

z ljudmi, in ne le monument«. Ravnika je že v zmagovalnem natečajnem elaboratu na vzhodnem robu trga predvidel veleblagovnico, širše območje, vključno s samostanom in prostorom ob Slovenski cesti, pa zasnoval kot cono »intenzivnega dnevnega življenja«, namenjeno trgovskim, poslovnim in kulturnim vsebinam. V prvi fazi načrtovanja tega dela kompleksa so ob Ravnika predlogu preučili še druge najbolj ocenjene natečajne projekte in na podlagi analize, upoštevajoč tudi odnos predlaganih rešitev do šolske stavbe, ki jo je zasnoval Jože Plečnik, in dela samostana, v katerem so imele nune svojo šolo, oblikovali program, ki naj bi zagotavljal vitalnost območja. Samostan in njegova okolica sta bila percipirana celo kot potencialna »prvovrstna turistična atrakcija«. V skladu s tem so v samostanu predvideli med drugim dnevni hotel, gostilno, galerijo in muzej baroka. Z izjemo severnega krila samostana, od katerega so ohranili le vzhodni del v obsegu petih okenskih osi, in spremembe, zlasti dimenzij trakta južno od cerkve, je bil kljub umestitvi novih programov velik del samostanskega kompleksa ohranjen.

Vile na južnem robu območja, namenjenega novemu kompleksu, so bile leta 1961 uvrščene med objekte ob Erjavčevi cesti in Veselovi (nekdanji Nunski) ulici, predvidene za rušenje, kljub temu da je bila lokacija stolpnic kmalu po natečaju pomaknjena stran od Erjavčeve ceste. Načrte za tri izmed štirih vil z bogato okrašenimi pročelji, ki so pričale o stanovanjski kulturi zadnje četrtine 19. stoletja, je izdelal Gustav Gerlach, arhitekt Kranjske stavbinske družbe in njen tehnični vodja med letoma 1891 in 1894. Likovno-arhitekturno najzanimivejša je bila vila, zgrajena za Alberta Zeschka na vogalu Erjavčeve ceste in današnje Prešernove ceste, zasnovana leta 1892, ob kateri je zraslo veliko gospodarsko poslopje, oblikovno usklajeno s stanovanjskim objektom. Vilo na sosednji parceli, prav tako načrtovano leta 1892, je za trg zgradila Kranjska stavbinska družba. V nasprotju z vilo Alberta Zeschka, ki je bila očitno prilagojena naročnikovim željam, je tloris te stavbe – kasneje poimenovane Vila Stare – konvencionalen. Enako velja za naslednjo stavbo v nizu: vilo, zgrajeno za Ludwiga Zeschka, ki jo je leta 1893, tako kot prej omenjeno, načrtoval Gerlach. Najzahodnejša vila v nizu je bila zgrajena za Antona Weinlicha, načrti zanj so bili izdelani leta 1902, leta 1918 pa jo je dal predelati Jean Pollak. Večina vil na Erjavčevi cesti je bila med gradnjo kompleksa Trga revolucije postopoma porušeni – rušenje ene je leta 1963 posnel snemalec, ki je spremljal gradnjo novih stavb – vila Alberta Zeschka pa je bila zaradi postavitve spomenika Borisu Kidriču porušena že leta 1960. Umestitev spomenikov Kidriču, Edvardu Kardelju in Titu v območje novega kompleksa na Trgu revolucije je bila sicer predlagana tudi v zmagovalni natečajni rešitvi za ta politično pomemben projekt.

Prvi premisleki in načrti za kompleks Trga revolucije zrcalijo preplet političnih ambicij, arhitekturnih vizij in tedanjega odnosa do zgodovinskega tkiva oziroma konteksta. Ostaline Emone, predvsem pa historistične vile ob Erjavčevi cesti, so bile v napoto novi upravno-politični »coni« ter konceptiji urbanistično-arhitekturnega sestava s spomeniški obeležji, posvečenimi revoluciji in revolucionarnim politikom, ki so jo uokvirjali politični motivi in predstave o osrednjem reprezentančnem prostoru novega časa. Celovita obravnava Ravnika je, s številnih vidikov mojstrskega sestava, skozi perspektivo, ki vključuje tako odličnosti in presežke v arhitekturnem smislu kot tudi izgube zgodovinskega tkiva in konteksta, je za razumevanje povojne arhitekture in njeno ohranitev koristnejša od ikoniziranja arhitekta ali njegovih del.

Nace Šumi – človek slovenske kulture do mature. In principio erat Dachau I

GOJKO ZUPAN

Stoletnica rojstva pomembne osebnosti je priložnost, da se ob pogledu nazaj ozremo naprej. Umetnostni zgodovinarji smo pogosto bosí ob obravnavi zgodovine naše vede in preveč poudarjamo vzore, izhodišča Dunajske šole. Trdovratno se držimo zlasti magične letnice rojstva temeljne trojice profesorjev, rojenih 1886 in vzgojenih na Dunaju: Stelè 21. februarja, Izidor Cankar 22. aprila, Mole 14. decembra. Generacij, ki so poslušale predavanja prvakov, je vedno manj. Iz njihovih avtorskih besedil, biografij in študij naslednikov, kot so članki Rozmanove, Brejca ali Mahničeve in drugih, o njih nekaj vemo.¹ Korak naprej kaže mikaven razvoj umetnostne zgodovine v zadnji četrtini 20. stoletja, vse do osamosvojitve. Z upoštevanjem časovne distance bodo sledile natančnejše raziskave zadnjih desetletij v samostojni državi.

Prihodnje raziskave bodo ekskurzijo slovenskih umetnostnih zgodovinarjev v Španijo uvrstile v prelomno obdobje začetka sedemdesetih let 20. stoletja, po demonstracijah na Filozofski fakulteti v Ljubljani pomladi 1970 in aprila 1971. Z ekskurzijo so študenti in profesorji presegli standardne obiske muzejev in galerij Avstrije, Nemčije, Italije ali Pariza. Pionirske generacije umetnostnih zgodovinarjev ni bilo več² ali

¹ Npr. Ksenija ROZMAN, France Stelè – osebnost in učitelj, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta [Elektronski vir]: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://uifs.zrc-sazu.si/sites/default/files/FRANCE%20STELE_OSEBNOST%20IN%20UC%CC%8CITELJ_KSENIJA%20ROZMAN.pdf (11.2.2025); Katja MAHNIČ, Steletovo poročilo o varstvu spomenikov v prvi številki Zbornika za umetnostno zgodovino, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. LVII–LVIII, 2021–2022, pp. 337–348; Tomaž BREJC, Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti, *Acta historiae artis Slovenica*, XXII/1, 2017, pp. 111–136, 167. Pionirsko trojico opisujejo članki v *Slovenskem biografskem leksikonu*, kjer je naveden širok seznam virov.

² Cankar je umrl že leta 1958, Stelè 1972 in Mole v ZDA 1973. Glej Barbara VODOPIVEC, Cankar, Izidor (1886–1958), *Novi Slovenski biografski leksikon*, IV, Ljubljana 2022, v elektronski obliki dostopno na: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi155611/> (21. februar 2025); Emilijan CEVC, Stelè, Francè (1886–1972), *Slovenski biografski leksikon*, XI, Ljubljana 1971, v elektronski obliki dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi608537/#slovenski-biografski-leksikon> (21. februar 2025); Ferdo ŠERBELJ, Molè, Vojeslav (1886–1973), *Primorski slovenski biografski leksikon*, X, Gorica 1984, v elektronski obliki dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi374407/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (13. februar 2025).

pa se je umaknila s šole. Takrat je izšel Menašejev *Leksikon*³ in kmalu za tem Šumi-jevi *Pogledi*.⁴ Profesor Šumi je bil po študijskem obisku v Tübingenu⁵ od 1970 predstojnik oddelka za umetnostno zgodovino jugoslovanskih narodov. Drugačen pogled na drugo svetovno vojno sta tedaj uveljavljala v Sloveniji Vitomil Zupan⁶ in v Parizu Zoran Mušič, v ZDA pa Marcus J. Smith.⁷ Pot ter oglede so v Španiji usmerjali novi vodilni profesorji. Na ohranjeni fotografiji iz Madrida so pred nami štirje profesorji: Sergej Vrišer (1920–2004), Nace Šumi (1924–2006), Stane Mikuž (1913–1985) in Luc Menaše (1925–2002). Njihovo življenje, mišljenje in delo je zaznamovala druga svetovna vojna bolj kot predavatelji, šolani na Dunaju. Odnos te generacije profesorjev do slovenstva, kulture in umetnosti je aktualen pol stoletja kasneje, v času novih vojn v Evropi in tik ob njej. Za mlajše tri profesorje je bila svetovna vojna čas doseganja zrelosti, njihova prava matura. Vrišer⁸ je bil vojni ujetnik in prisilni mobiliziranec, Menaše se ni izpostavljal, ker je bil judovskega rodu, Mikuž⁹ in Šumi sta neposredno izkusila taborišče Dachau.

Nace Šumi je bil izjemen, iskrič človek. Ne moremo ga zajeti v katerokoli biografsko šablono.¹⁰ Večinoma smo ga poznali kot predavatelja in svetovalca, najbolj

³ Luc MENAŠE, *Evropski umetnostno zgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971. Za biografske podatke glej Ksenija ROZMAN, Prof. dr. Luc Menaše, ob petinšestdesetletnici, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXV, 1989, pp. 9–22.

⁴ Nace ŠUMI, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana 1975.

⁵ Študiral je pri profesorju Günterju Bandmannu (1917–1975), znanemu arhitekturnemu zgodovinarju, ki se je ukvarjal tudi z analizo Picassa (ustni vir: pogovori avtorja z Nacetom Šumijem). Glej tudi Günter BANDMANN, *Les Demoiselles d'Avignon*, Reclam, Stuttgart 1965.

⁶ Vitomil ZUPAN, *Menuet za kitaro na 26 strelov*, Ljubljana 1975. Knjiga je izšla po pisateljevem obisku Španije leta 1973.

⁷ Marcus J. SMITH, *Dachau: The Harrowing of Hell*, Albuquerque 1971 (ponatis New York, 1995).

⁸ Vrišer je od 1971 naprej predaval muzeologijo in konservatorstvo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, Menaše je bil od 1973 redni profesor. Glej Emilijan CVC, Vrišer, Sergej (1920–2004), *Slovenski biografski leksikon*, XIV, Ljubljana 1986, v elektronski obliki dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi823978/#slovenski-biografski-leksikon> (13. februar 2025); ROZMAN 1989, cit. n. 3.

⁹ Stane MIKUŽ, *Dachauske risbe*, katalog, Ljubljana 1985.

¹⁰ Cene AVGUŠTIN, Prof. dr. Nace Šumi ob sedemdesetletnici, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXI–XXXII, 1995–1996, pp. 13–26; Stane BERNIK, Zaslužni profesor dr. Nace Šumi (1924–2006), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLII, 2006, pp. 291–298; Marjeta CIGLENEČKI, Nace Šumi (14. 5. 1924–22. 6. 2006): v slovo, *Večer*, LXII/146, (27. junij) 2006, p. 12; Nataša GOLOB, Prof. dr. Nace Šumi: 1924–2006, *Delo*, XLVIII/150, (1. julij) 2006, p. 17; Peter KREČIČ, Osemdesetletnica profesorja Naceta Šumija, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. LX, 2004, pp. 9–14; Gojko ZUPAN, In memoriam. Prof. dr. Nace Šumi: 1924–2006, *Umetnostna kronika*, XII, 2006, pp. 11–15; Janez LOMBERGAR, Bil je vnet borec za strokovno uveljavitev in ohranitev dragocene kraške arhitekturne dediščine. Odšel je profesor Nace Šumi, *Kras: revija o Krasu in krasu, o ljudeh in njihovem ustvarjanju*, LXXVI, 2006, pp. 4–7.

na terenu. Umetnostni zgodovinarji bodo raziskovali, kako se je na temelju profesorjevih inovativnih raziskav razvilo več deset barokistov, znanih doma in v širšem evropskem prostoru. Kolegi vedno natančneje predstavljajo profesorjeva besedila, predavanja, njihov pomen in vsebino ter pomen Znanstvenega inštituta FF.¹¹ Šumijevo raziskovalno izhodišče je premalo poudarjeno. Sam je v uvodu za *Poglede*¹² zapisal, da je bil njegov življenjski program iskanje samobitnosti slovenske umetnosti. Profesor nam je že zgodaj, ob neposrednem ogledovanju spomenikov, zastavil ključno in večno vprašanje: zakaj? Njegovih prebliskov nismo vedno razumeli takoj. Za nami so spoznanja prišla kasneje in v nas odmevajo do danes. Morda je delno spregledano, da je bil profesor Šumi med tistimi zavednimi Slovenci, ne le konservatorji, umetnostnimi zgodovinarji in barokisti, ki so vztrajno povezovali slovenski kulturni prostor, ne glede na državne meje in politične omejitve. S slovensko kulturo, njenimi posebnostmi in raznolikostjo so več kot štiri desetletja dvigovali zavest vseh nas. Vzgojili so generacije, ki so mislile po svoje in s tem omogočili slovensko kulturno osamosvajanje. Slovenija se je osamosvojila ob Prešernovi Zdravljici, Groharjevih vedutah in Plečnikovi knjižnici. Znova se ob tem spominjamo ene od značilnih, kratkih in povednih misli našega profesorja Naceta Šumija. Za intervju v časniku Delo¹³ je izjavil: »*Slovenci se slabo poznamo.*« Ni mislil na biografske podatke. Zanimali so ga širši pogledi na skupno zgodovino in pozitivne trenutke preteklosti ter sedanjosti, materializirani v arhitekturo, slike, kipe.

Ignac Šumi mlajši (Klanec, 14. maj 1924–Dobeno, 22. junij 2006) je bil, kakor vsak razmišljujoč človek, večplastna osebnost. V njem se je prepletal čas od prve četrtine preteklega stoletja vse do prvega desetletja novega tisočletja. Živel je v vesolju izkušenj, čustev in prelomnih časov. Razvil se je v uglednega jugoslovanskega konservatorja, umetnostnega zgodovinarja, pisca in predavatelja. Vsak med nami, ki smo ga neposredno spremljali, pozna zgolj del njegovega življenja in dela. Večinoma vemo, da je naš profesor nadgradil umetnostnogeografsko metodo, kjer je s konkretnimi primeri baročne sinteze utemeljil pomen jedra Slovenije z Ljubljano kot središčem, žariščem ustvarjalnosti. Potrdil je značilno raščenost izbranih arhitektur z elementi srednjega veka, renesanse, baroka in njihovimi nadgradnjami skozi historizme, secesijo in vse do Plečnika ter njegove šole. Iz obravnav posameznih stavb ali njihovih okrasov je prestopil v širše analize in razložil pomene ra-

¹¹ Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem: Šumijev zbornik (ed. Jadranka Šumi), Ljubljana 1999.

¹² Nace ŠUMI, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana 1975, p. 5.

¹³ Marijan ZLOBEC, Slovenci se slabo poznamo: pogovor z umetnostnim zgodovinarjem dr. Nacetom Šumijem *Delo*, XLIII/52, (5. marec) 2001, p. 5.

zvoja mreže naselij Slovenije ter kulturne krajine – vedno iz celostnega prostora, s prepoznavo osnovnih značilnosti, z razumevanjem razvojne mreže prostora, zemljiške parcelacije, celostnih umetnin, sočasne ustvarjalnosti.

Sin črkostavca in železniške uradnice je le postopoma postal racionalen presojevalec prostora, časa, ljudi, iskren ambasador kulturnega izročila. Njegov življenjski program iskanje samobitnosti slovenske umetnosti se je razvil korak za korakom. Na izoblikovanje ciljev in načinov obravnav umetnostnega zgodovinarja je ključno vplivalo dozorevanje v času do njegove mature.

Nace Šumi je bil po rodu Gorenjec s Klanca pri Kranju. Družinski priimek Šumi je bil v Kranju v 19. stoletju pogost.¹⁴ Ignac starejši, poimenovan po svojem dedu, je bil rojen 1. februarja 1899 v družini lokalnega obrtnika in posestnika.¹⁵ Umrl je na Golniku 22. novembra 1976. Delal je kot tiskar, črkostavec. Tiskarji so bili od prvotiskov do dobe računalnikov med najbolj izobraženimi ljudmi. Črko za črko so prebrali vsako knjigo, vsako tiskano besedilo. Odlikovali sta jih natančnost in širina znanj.¹⁶ Tiskarja je preživela žena Albina Varl, rojena 11. decembra 1899 na Klanecu 10 (sl. 1).¹⁷ Umrla je 6. decembra 1986 v Ljubljani. Zaposlena je bila na železnici. Njena starša sta bila Martin Varl, davčni uradnik in posestnik (c. k. eksekutor – izvrševalec), po rodu z roba Koroške, iz zaselka Razborca¹⁸ pri Šentilju, in Marjana, rojena Sajovic z Visokega pri Kranju.¹⁹ Zakonca sta imela štiri otroke, prvorojenega sina in tri hčere (Albino, Ivano, Marijo). Starša sta si stalni dom ustvarila v hiši nevestininih staršev na Klanecu pri Kranju.²⁰ Vzdolžna nadstropna hiša materine družine je bila, kakor kažejo ohranjene fotografije (avtor večine je Nace Šumi) in posamezni dokumenti, večkrat dozidana in prezidana, da je bilo v njej dovolj prostora za starejše sorodnike, mamo in očeta ter sina in mlajše se-

¹⁴ Družinski podatki so bili preverjeni pri sorodnikih aprila 2024 in na spletnih straneh Nadškofijskega arhiva Ljubljana z Matičnimi knjigami za Kranj: <https://data.maticula-online.eu/de/slovenia/ljubljana/kranj/> (april 2024).

¹⁵ Sin Johana Šumija, roj. 12. 11. 1864. Njegov oče je bil Ignac Šumi. Johanova žena in babica umetnostnega zgodovinarja je bila Ivana Dolinar, roj. 16. 10. 1869. Za vir glej n. 14.

¹⁶ Prefinjen odnos do oblikovanja knjig je sin ohranil ob skrbnem sodelovanju z oblikovalci njegovih tiskov. Sodeloval je s Plečnikom in njegovimi učenci, z Janezom Suhadolcem, Miljenkom Liculom, Rankom Novakom (ustni vir: pogovori avtorja z omenjenimi osebami).

¹⁷ Isti objekt je imel ob preštevilčenjih še oznaki 7 ali 103.

¹⁸ Zaselek leži v občini Mislinja, SZ od Šentilja pri Turjaku.

¹⁹ Župnija Kranj, Krstna knjiga 03909, Klanec, 10. 9. 2. 1867–25. 12. 1945.

²⁰ Srez Kranj, občina Primskovo, Klanec, *Krajevni leksikon Dravske banovine: krajevni repertorij z uradnimi, topografskimi, zemljepisnimi, zgodovinskimi, kulturnimi, gospodarskimi in tujskoprometnimi podatki vseh krajev dravske banovine* (ed. Guido Zupan), Ljubljana 1937, p. 247.



1. Hiša Varl-Šumi,
Cesta na Klanec 7, okoli 1965

stre. Vas nad levim bregom Kokre je bila samostojno naselje vse do leta 1957, ko so jo uradno vključili v mesto Kranj. Rojstna hiša je bila pred sedmimi leti podrtá in nadomeščena z novogradnjo.²¹ Kasnejši zaslužni profesor ljubljanske univerze je bil tretji pomemben Slovenec s tretjega Klanca. Literarna zgodovina slavi Ivana Cankarja z vrhniškega Klanca, športniki Tadeja Pogačarja s Klanca pri Komendi. Kultura, posebej umetnostna zgodovina, je ponosna na Naceta Šumija s Klanca pri Kranju. V novem tisočletju ostajajo ob Cesti na Klanec zgolj razgledi s Karavan-kami, Storžičem in Kamniškimi Alpami na severu in vzhodni odprti pogledi čez travnike in njive proti vasi Huje, v smeri srednjeveškega strnjenega jedra Kranja in vse do obrobja Škofjeloškega hribovja s Križno goro na jugu ter Šmarjetno goro na zahodni strani (sl. 2, 3). Vtis krajinske raznolikosti in simbioze grajenih območij se je kasneje kot palimpsest zлил z delom vrhunskega konservatorja.

Temeljni kamen razvoja mladega Šumija je bila, ob družini in rojstnem kraju, osnovna šola v Kranju. Obiskoval jo je med letoma 1930 in 1934. Na dozorevanje je bolj in ključno vplivala Državna realna gimnazija v Kranju.²² Kar sedem let je

²¹ Podatke hrani ZVKDS, OE Kranj.

²² Po umoru kralja Aleksandra Karadžordževića v Marseillu so gimnazijo preimenovali v Državno realno gimnazijo kralja Aleksandra I. Zedinitelja. To je razvidno tako z naslovnice gimnazijskih *Izvestij*, ki so izšle po letu 1935, in z vseh ostalih uradnih dokumentov Gimnazije Kranj po letu 1935.



2. Pogled s Klanca na Kranj, okoli 1965

nadarjeni dijak zahajal v to ugledno šolo. Gimnazija v Kranju je bila ob ustanovitvi prva popolna slovenska gimnazija²³ v habsburškem imperiju. Do danes je ostala eno od cenjenih intelektualnih žarišč Gorenjske. Značilen šolski objekt so ob robu strnjenega mesta, na razgleden pomol med rekama Savo in Kokro, postavili leta 1897. Zasnoval ga je stavbenik Viljem Treo (sl. 4).²⁴ Že v začetku, pred manjšo dozidavo leta 1903, je imela šola deset učilnic, tri prostore za knjižnico, risalnico in več kabinetov. Popisi in dosežki 14.000 dijakov iz te stavbe so obsežni. Za umetnostne zgodovinarje je zanimivo, da je v Kranju leta 1906 maturiral France Stelè, Šumijev vzornik in mentor.

²³ <https://www.gimkr.si/o-soli/zgodovina-sole/> (15. april 2024). Glej tudi *Hiše učenosti na Slovenskem na starih razglednicah* (ed. Mateja Ribarič), Ljubljana 2006, pp. 70, 86.

²⁴ Treo (1845–1926) je s svojim podjetjem zgradil več šolskih stavb, tudi Realko v Ljubljani. Njegovo podjetje je postavilo Narodni muzej, Hotel Union in Filharmonijo. Glej Vlado VALENČIČ, Treo, Viljem (1845–1926), *Slovenski biografski leksikon*, XII, Ljubljana 1980, v elektronski obliki dostopno na: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi721706/>.



3. Pogled s Klanca na Kranj, maj 2024

Na prvi pogled je imel mladi Šumi od doma do gimnazije zgolj 15 minut hoje. Sprehod s Klanca je bil prava enajsta šola. Ob levem bregu se je spustil v tésen Korkre in se na drugi strani lesene brvi vzel do roba strnjenega srednjeveškega jedra nekdanje langobardske postojanke. Pri hotelu Stara pošta je zavil desno in prečkal Park kralja Petra I., tik ob kraljevem spomeniku. Ozadje spomenika je bila velika telovadnica, edina materializirana stavba utopične urbanistične zasnove arhitekta Ivana Vurnika. Hip kasneje je bil dijak v historistični palači značilne avstro-ogrske srednje šole. Pot je bila vsakodnevno opazovanje krajinskega sozvočja vaškega jedra in na drugi strani strnjene, kompaktne mestne zazidave srednjeveškega jedra ter nadgradnje mesta v 19. in ob začetku 20. stoletja.²⁵

²⁵ Morfološka analiza je bila redno eno od izhodišč Šumijevega vrednotenja prostora. V pismu profesorju Steletu je iz Bjelovarja leta 1951 pisal: »Če se zdaj spomnim naše prelepe dežele, kjer je vsaka vasica z zvonikom gnezdo zase, kjer je vsako staro mestno jedro plemenita umetnina, se šele dobro zavem, kako daleč so ti kraji v kulturnem pogledu za nami«. Pismo brez dodatnih oznak hrani Umetnostni inštitut Franceta Steleta, ZRC SAZU.



4. Viljem Treo (stavbenik), Gimnazija Kranj, 1897, fotografija iz leta 1935

Mladi Ignac je bil živahen in talentiran učenec, zanimala so ga mnoga področja, uradni predmeti in druge dejavnosti. Učil se je jezike, bil ustvarjalen pri petju in igranju inštrumentov, v likovnosti, šahu in športu.²⁶ Pahljača znanja, dobljenega na šoli, je vplivala na dijakov študij, na njegovo življenje, na njegov odnos do slovenskega prostora, vseh področij kulture. Obdobje od vpisa na gimnazijo do mature je zaznamovalo življenje in delo bodočega umetnostnega zgodovinarja in profesorja. Tradicija klasične avstrijske srednje šole je bila prilagojena tedanji Kraljevini Jugoslaviji. V prvem letniku 1934/35 so morali učenci, v dveh paralelkah samo dečki, v eni tudi deklice, obiskovati pouk desetih predmetov. Kar 49 učencev paralelke se je ob slovenščini učilo srbohrvaščino, francoščino, matematiko, prirodopis in zemljepis. Obiskovali so petje in veščine, verouk ter telovadbo.²⁷ Nadarjeni Ignac je bil po uspehu najboljši

²⁶ Pahljača dejavnosti je zabeležena v vsakoletni gimnazijski brošuri *Izvestje*. Za glasbene dejavnosti, petje in instrumentalno glasbo so skrbeli uradni pedagogi. Glej *Izvestje* 1935, Kranj 1935, p. 51.

²⁷ Predavali so: Sonja Ferjančič slovenščino, Ivan Medved srbohrvaščino, Albin Mali francoščino, Marija Planinc matematiko in risanje, Štefan Plut prirodopis, Alojz Merčun zemljepis, Otokar Žagar telovadbo (vsa leta), Zdravko Švikaršič petje in dr. Franc Jaklič verouk. Profesorski zbor, *Izvestje* 1935, Kranj 1935, pp. 26–29.

dijak. Pohvalila ga je razredničarka Marija Planinc. Drugo leto so imeli v 2. a razredu enajst predmetov, dodana je bila zgodovina.²⁸ Razredništvo je prevzel Boris Rupnik, intendantski pehotni podporočnik, kasneje promoviran v profesorja matematike, in vodil obravnavani razred vse do konca šolanja. Z njim samostojno misleči dijak ni imel vedno najboljših odnosov. V tretjem letniku je bilo na urniku dvanajst predmetov. Nova je bila nemščina, prirodopis je zamenjala fizika.²⁹ Petje je nadomestila higiena. Leto kasneje, ob mali maturi, ki jo je dijak opravil s prav dobrim uspehom, je bilo predmetov že 13. Nov šolski predmet je bila kemija.³⁰ Za malo maturo so ocenjevali vse, razen telovadbe in risanja. Profesorji so se pogosto menjavali; včasih zaradi premestitev ali zaradi bolezni in nadomeščanj. To ni dvignilo ravni poučevanja.

Zaradi osipa sta bila v petem letniku gimnazije 1938/39 le še dve paralelki. Dijaki 5. a paralelke, 31 fantov, so se prvič učili latinščino,³¹ niso pa imeli kemije in fizike. Slovenščino in srbohrvaščino, pred tem samostojna predmeta, so jim združili v eno oceno. Šesto leto šolanja je imela gimnazija ob nadaljevanju strogega ocenjevanja in posledičnega osipa samo eno paralelko, v katero so združili vse preostale dijake in dijakinje. Kljub večjemu številu učencev (43) Šumi ni imel težav s poukom. Razred je zaključil s prav dobrim uspehom. Sedmo leto gimnazijskega šolanja Ignaca Šumija mlajšega so dijaki in dijakinje čutili temno senco političnih razmer v Evropi, vse do izbruha aprilske vojne leta 1941. Predavali in ocenjevali so jim 13 predmetov. Ocene so profesorji premišljeno zaključili že 1. aprila.

Med gimnazijskimi predmeti v kraljevini Jugoslaviji ni bilo umetnostne zgodovine. Z likovno ustvarjalnostjo so dijake seznanjali šolani slikarji pri predmetu Risanje. Dijake so naučili gledati predmete in krajine. Na začetku jih je učila Marija Planina. Prvi šolani predavatelj za slikarstvo je bil drugo leto Jože Pungartnik (1887–1971). Bil je skromen meščanski portretist in krajinar, šolan na obrtni šoli na Dunaju. Kot predavatelj mu je na gimnaziji sledil zgodaj umrli nadarjeni portretist, cerkveni slikar in avtor tihožitij, značilnih za zagrebško akademsko šolo, Škofjeločan Franjo Košir (1906–1939). Gimnazijci in njihovi profesorji so se aktivno poslovlili od učitelja. Za njim je krajši čas na gimnaziji predavala in promovirala

²⁸ Profesorja Josip Žontar in Mirko Kmet. Francoščino je prevzela S. Ferjančič. *Izvestje 1936*, Kranj 1936, pp. 10–13.

²⁹ Fiziko je predaval razrednik Rupnik, nemščino Marijan Sterle. Glej supra.

³⁰ Predaval ga je profesor Josip Kajfež. Slovenščino in srbohrvaščino je prevzel Franc Korbar, francoščino Martin Fortuna, nemščino Sonja Sterle. Znanje jezikov je bilo pomembno za preživetje dijaka med vojno. *Izvestje 1937*, Kranj 1937, pp. 12–15.

³¹ Predaval je Mirko Kmet, edini profesor, ki je Šumija spremljal do mature. Prirodopis je učil Tone Polenec, zgodovino in zemljepis Anton Opeka. Za vir glej n. 27.

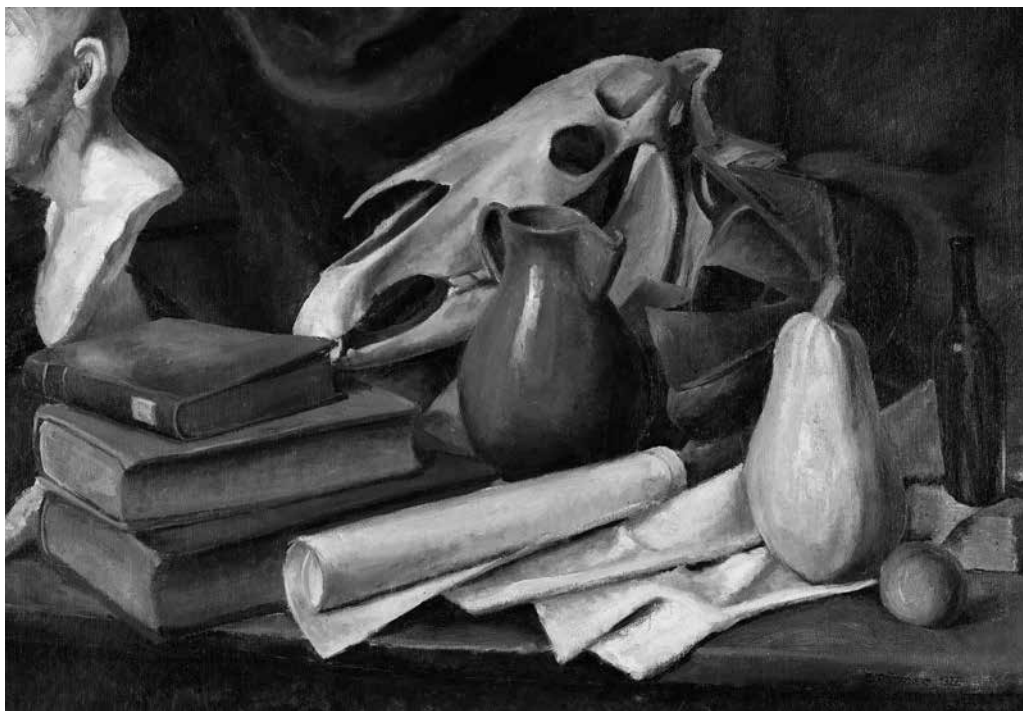
risanje svetovljanska Primorka Elda Piščanec (1897–1967) (sl. 5). Dijak se ji je oddolžil več kot šest desetletij kasneje z besedilom za njeno retrospektivo. Skrbela je za šolsko risarsko zbirko, v kateri so hranili modele za risanje tihožitij. V njenem letnem poročilu v Izvestjih so popisani mavčni modeli, vaze, pirhi in drugi predmeti. Motivika na njenih tihožitjih je bila značilna za slikarko, ki je iskala pri izhodiščih Cezannea in drugih. Ohranjenih je več njenih ekspresivnih krajin Kranja. Verjetno je bila ona tista, ki je gimnazijce razreda, med katerimi je bil Nace Šumi, peljala v Ljubljano na Jubilejno razstavo slovenskega slikarstva. Zadnji med kranjskimi gimnazijskimi učitelji likovniki je bil soliden barvni realist Valentin Gorjup (1909–1991), šolan na likovni akademiji v Zagrebu. Svojo večjo predvojno razstavo z več kot 70 deli je organiziral kar v gimnazijski telovadnici junija 1940. Gorjup je bil aktiven telovadec in mentor mlajšim športnikom.

Zapisi profesorjev in drugih pedagogov v letnih poročilih dokumentarno popisujejo dodano pahljačo omenjenih »izvenšolskih« dejavnosti. Redno so telovadili, popularni sta bili orodna telovadba in odbojka, kjer so bili dijaki uspešni v Sloveniji in Jugoslaviji.³² Dijaki so ob sobotah šahirali, poleti so se kopali v Kokri in Savi ali planinarili. Gostili so dijake, člane Ferijalnega saveza z drugih šol. Pozimi so smučali. Šumijev razrednik je spodbujal mlade v svojem razredu, da so bili med najbolj aktivnimi v modelarskem društvu. Njihova modelna letala so z improviziranih vzletnih stez Kranja poletela v nebo.³³ Podobno aktivni so bili pri vzponih na gorske vrhove. Pešačili so na Šmarjetno goro, na Jošta, pogumnejši redno na Storžič in najbolj vešči na sam Triglav.³⁴ Ostali so se sprehodili vsaj po gimnazijskem botaničnem vrtu. Sorazmerno bogate so bile dijaške in profesorska knjižnica. Širok je bil nabor slovenskih knjig in nakupov ter darov, kar so vsako leto popisali v Izvestje. Dijakom je bilo dostopno več kot 2000 raznolikih knjig, od leposlovja do Badjurovih planinskih vodnikov ali Karlovškovega *Slovenskega ornamenta*. Med knjigami Slovenske matice je bila znamenita, pionirska knjiga Izidorja Cankarja *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*. Posebej so bile knjige

³² Šumi je še po upokojitvi telovadil. S starejšimi kulturniki, ki so se poimenovali Klub rahlo načetih, so igrali odbojko. V skupini so bili organizator Lojze Gostiša, Bine Rogelj, Drago, Dušan in Marijan Tršar, Andrej Jemec, Jože Ciuha, Mitja Rotovnik, Zoran Kržišnik, na začetku Aleksander Bassin (ustni vir: avtorjevi pogovori z navedenimi).

³³ Vodilni v društvu (Podmladek aero-kluba) so bili Staš Pollak, Igor Pleško in Ciril Ekar, vsi Šumijevi sošolci. *Izvestje 1939*, Kranj 1939, p. 32; *Izvestje 1940*, Kranj 1940, p. 31.

³⁴ Po vojni se je med vodilnimi slovenskimi planinci kot pisec knjig o nevarnosti v gorah uveljavil Šumijev sošolec Pavle Šegula. Med njegovimi objavami sta Pavle ŠEGULA, *Sneg, led, plazovi: priročnik za planince, smučarje in druge*, Ljubljana 1986; Pavle ŠEGULA, *Nevarnosti v gorah: priročnik za planinsko vzgojo in samovzgojo*, Ljubljana 1978.



5. Elda Piščanec, Tihožitje s konjsko lobanjo, 1928. Ljubljana, Narodna galerija

v srbohrvaščini, francoščini in nemščini. V profesorski knjižnici je bil Cankarjev *Uvod v umevanje likovne umetnosti* in tudi *Geschichte der Malerei I–IV* Richarda Mutherja. Obsežna arhivska dokumentacija iz šolskih let s spričevali, opombami profesorjev in raznoliki zapisi iz tiskanih *Izvestij* Državne realne gimnazije v Kranju³⁵ niso mogli zajeti mladostne energije, radovednosti ter inventivnosti mladih ali prebujajočih se ljubezni. Posredna pričevanja časa se ne nanašajo le na mladega Naceta s Klanca, podobno na njegove sošolce in sošolke.

Napad Nemcev in njihovih zaveznikov na Kraljevino Jugoslavijo je pet dni po izpisu gimnazijskih spričeval leta 1941 zaustavil mladostni polet. Novi oblastniki so vsem mladim v Kranju prepovedali slovensko šolanje in 26. aprila 1941, na dan, ko se je Hitler sprehajal po Mariboru, zaprli slovensko gimnazijo.³⁶ Po pričevanju Šumije-

³⁵ Vse gimnazijske brošure hrani Slovenski šolski muzej. Imajo jih še v Zgodovinskem arhivu Ljubljana, ZAL, Enota za Gorenjsko, Kranj, kjer hranijo prepise spričeval, dnevnike in druge predvojne dokumente gimnazije.

³⁶ Isti večer so v Ljubljani v Vidmarjevi vili ustanavljali Protiimperialistično fronto. Napis z datumom je na spomeniku pred vilo (zasnova Jože Plečnik).

[illegible]

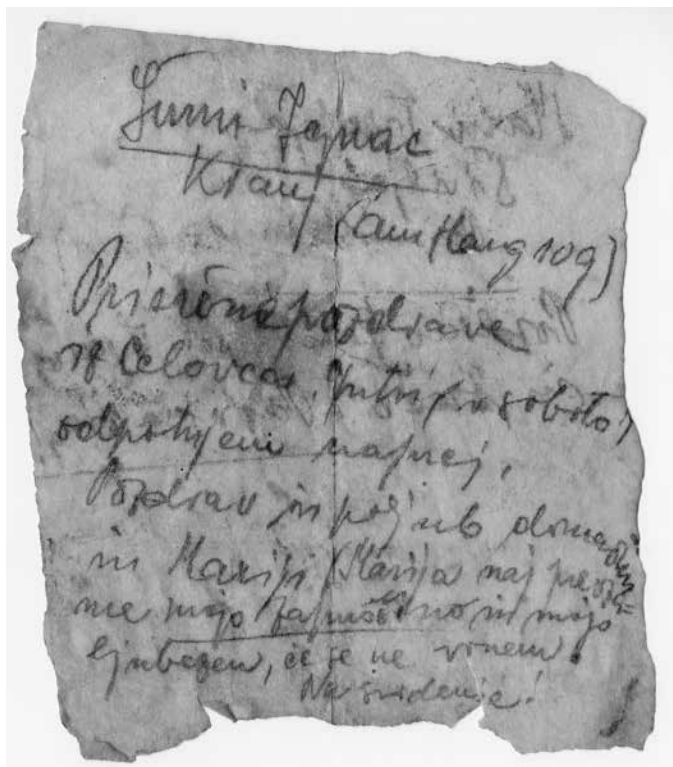
6. Begunje, vpisna knjiga jetnikov, marec – junij 1942. Gorenjski muzej Kranj, spletna stran

vega sošolca Pavla Šegule so se skoraj vsi fantje iz razreda, nekoliko naivno in optimistično, vsekakor pa domoljubno, ob aprilskih dogodkih že pred zaprtjem gimnazije javili v kranjski vojašnici, da bi se pridružili prostovoljcem v boju proti okupatorjem. Jugoslovanski oficirji so mladoletnike zavrnil in nagnali domov.³⁷ Osveščena mladina se ni dala pregnati. Pridružili so se upornikom in pomagali po svojih močeh. Nemcem in njihovim sodelavcem to ni ostalo skrito. Večje racije so na Gorenjskem izvajali januarja in februarja 1942. Skupino svobodomiselnih so pred koncem februarja aretirali na Primskovem in jih obtožili sodelovanja z OF in komunisti. Nemški arhivi so suhoparno zabeležili, da so v Krainburgu 24. februarja 1942³⁸ aretirali sedemnajstletnega dijaka Ignatza Sumija, sina Ignaca Šumija, črkostavca in Albine Varl, stanujočega Am Hang 109. Dober teden dni po aretaciji, 5. marca, so v zapor Begunje³⁹

³⁷ Albin VENGUST, Pavle Šegula, 70 - letnik, *Planinski vestnik*, XCIV/2, 1994, p. 91.

³⁸ Bilo je dober mesec dni po Dražgoški bitki (9. – 11. januar 1941 in pred bitko za Stalingrad 23. 8. 1942 – 2. 2. 1943). Štiri dni prej so v Ljubljani vosovci ustrelili Avgusta Praprotnika (osnovni vir predstavlja pripoved priče, ki je bila prisotna na mestu dogodka). Glej tudi Anton Praprotnik (1891–1942), nekrolog, *Trgovski list: časopis za trgovino, industrijo, obrt in denarništvo*, Ljubljana, XXV/16, (24. februar) 1942, p. 2.

³⁹ V Begunjah je bilo med vojno zaprtih 11.477 ljudi, od tega 9.196 moških (<https://mro.si/wordpress/muzeji-in-zbirke/muzej-talcev-begunje> (20. februar 2024)). Glej tudi Janez GERČAR, *Begunje: priča narodovega trpljenja*, Ljubljana 1969; Stane ŠINKOVEC, *Begunje: nemška okupacija 1941–1945*, Kranj 1995.



7. Sporočilo iz zapore, Celovec, junij 1942. Arhiv Petra Krečiča

pripeljali dvajset ljudi različnih starosti. Kar šest mož iz te skupine so kmalu ustrelili kot talce. Pretresljivi so zapisi z rdečo barvo v knjigi zapornikov⁴⁰, kjer so pisarji k imenom pripisali *Hingerichtet* (sl. 6). Ignaz Shumi je v zaporu, med življenjem in smrtjo, med sumničeni in zasliševanji preživel dneve in noči od 5. marca do 20. junija. Kaj se je z njim dogajalo v zaporu, kakšna so bila zasliševanja, le slutimo. Nekaj spominskih utrinkov na begunjski zapor v času vojne, na zasliševanja in mučenja je leta 2015 objavil Justin Ažman.⁴¹

Po 107 dneh v Begunjah so Šumija odpeljali v zapor v Celovec in od tam sedem dni kasneje v neznano. Skupaj s sojetnikom⁴² sta uspela domačim pretihotapiti droben košček papirja z obvestilom. »Šumi Ignac, Kranj (Am Hang 109). Prisrčne pozdrave / iz Celovca. Jutri (v soboto) / odpotujem naprej. / Pozdrav in poljub do-

⁴⁰ Gorenjski muzej, *Knjiga zapornikov 14702, Index für Lagerhaftlinge*, p. 143. Pod številko 2414 je vpisan Ignaz Schumi. Originalne zapise hrani Gorenjski muzej v Kranju. Faksimile so na spletu: <https://www.gorenjski-muzej.si/begunjske-knjige-na-spletu/> (12. februar 2024).

⁴¹ Justin AŽMAN, *Spomini na Begunje, Vigenjc, Glasilo Kovaškega muzeja v Kropi*, XV, 2015. pp. 117–126.

⁴² Ivan Marn je svoje obvestilo naslovil na Terezijo Marn, Primskovo 131 (osebni arhiv avtorja).

mačim / in Mariji Marija naj prejme mojo zapuščino in mojo ljubezen, če se ne vrnem. / Na svidenje!« (sl. 7) Kolikokrat so domači brali ta listič, preden je na njihov naslov prišlo prvo pismo iz nemškega taborišča, ne ve nihče.

Jetniki niso vedeli, kam jih peljejo. Vlak je vozil proti severu, mimo Salzburga, do Dachaua. Manjši kraj ob močvirjih severno od Münchna je bil prostor, v katerem so se ob koncu 19. stoletja zbirali nemški slikarji t. i. Dachauske šole. Njihove krajine so slikali v romantičnem vzdušju preloma 19. in 20. stoletja. Popolnoma drugačen je postal prostor nekdanje smodnišnice po vzponu nacistov. Nastalo je njihovo vzorčno taborišče, v katero so od 22. marca 1933 najprej zapirali vse politične zapornike in Jude. Krajši čas je bilo tam vojaško vzgajališče za esesovce. Za tem so morali taboriščniki prostor nekdanje smodnišnice preurediti za delovno taborišče. Prostor močvirja je postal model za vsa druga koncentracijska taborišča okupirane Evrope. Dachau je postopoma dobil 10.000 večjih in manjših naslednikov in podružnic, kjer so pobijali milijone ljudi ali silili tisoče zapornikov k prisilnemu delu, dokler niso izčrpani končali v krematorijih.⁴³

Jetnik iz Begunj in Celovca je kot mnogi pred njim in še bolj številni za njim prestopil mejo taborišča Dachau z napisom *Arbeit macht frei*. Od 27. junija 1942 do 29. aprila 1945 se je moral dan za dnem uklanjati esesovcem, njihovim pravilom in zahtevam (sl. 8). Vsakega jetnika so slekli, razkužili, oblekli v črtasto sivo-modro oblačilo in mu dodelili številko. Ignac Sumi je postal 3068744. Posameznike so obuli v cokle in jih za mesec dni poslali v karanteno. Srečnejši so za tem dobili delovno obvezo. Kakšne naloge je imel Šumi, iz dokumentov in spominov prič ne vemo natančno. Ohranjene pa so fotografije mladega taboriščnika ob prihodu v taborišče.⁴⁵

Presenetljiva najdba dr. Petra Krečiča v družinski hiši na Pribinovi ulici v Ljubljani nam je razkrila nekaj več o taboriščnem obdobju. Krečič je našel 59 originalnih pisem, ki jih je v obdobju od 12. julija 1942 do 17. marca 1945 taboriščnik naslovil na svojega očeta in druge domače na naslovu Am Hang 109. Vsa pisma so napisana na predpisanih dvostranskih obrazcih. Zgolj na teh in v nemščini so smeli je-

⁴³ Največ podatkov so bivši interniranci zbrali v knjigi: *Dachau. Zbornik* (edd. Bojan Ajdič et al.), Ljubljana 1981. Več kot 30 člankov so pisali različni avtorji. Med njimi ni Naceta Šumija ali Staneta Mikuža. Ilustracije je razvrstil Vlasto Kopač. Pred to knjigo slovenski avtorji v Sloveniji vse od leta 1947 niso izdali dokumentarnih publikacij o Dachauu.

⁴⁴ Isto identifikacijsko številko je imel v letih 1938–1939 Felix Winter (Bodenbach). Ponavljanje številke je eden od vzrokov, da do danes nihče ne ve, koliko jetnikov je bilo v taborišču in koliko jih je v njem umrlo. Glej Arolsen Archives - International Center on Nazi Persecution (<https://collections.arolsen-archives.org/>).

⁴⁵ Fotografije in dva popisna obrazca so v arhivu, dostopnem na spletu. Arolsen Archives - International Center on Nazi Persecution: <https://collections.arolsen-archives.org/en/search?type=search&s=Ignac%20Sumi> (april 2024).

Konzentrationslager Dachau **Gehtart:** Schutzhaft **Gef.-Nr.:** 30 687

Name und Vorname: S u m i I g n a t z

geb. am: 14. 5. 24 **in:** K r a i n b u r g

Kreis: Oberkrain **Von:** Ostmark/Deutsches Reich

Wohnort: K r a i n b u r g **Strasse:** Am Hang 109

Kreis: Oberkrain **Von:** Ostmark/Deutsches Reich

Familienstand: ledig **Beruf:** Student

Staatsangehörigkeit: ehem. Jugoslawe **Religion:** r.-kath. **früher:** _____

Vater: Ignatz **Beruf:** Schriftsetzer **Rasse:** arisch

Mutter: Albina **geb.:** Warri **Rasse:** arisch

Wohnort der Eltern: K r a i n b u r g **Strasse:** w. oben

Gefrau: keine **geb.:** _____ **Rasse:** _____

Wohnort: _____ **Strasse:** _____

Nächste Angehörige: Eltern: Ignatz u. Albina S u m i

Wohnort: K r a i n b u r g **Strasse:** Am Hang 109

Kreis: Oberkrain/Ostmark **Von:** Deutsches Reich

Kinder: keine

Freigegeben am: 24. 2. 42 **in:** K r a i n b u r g.

Eingeliefert am: 27. 6. 42

Einweisungsbefehl: Sipo Valdes. *7-78 167/12*
1. 1947

Einweisungsgrund: _____

Parteiangehörigkeit: _____ **von** _____ **bis** _____

Funktionen: _____

Mitglied von Unterorganisationen: _____

Kriminelle Verurteilungen: _____

Politische Verurteilungen: _____

In Schutzhaft im KZ: _____ **von** _____ **bis** _____

Ich bin darauf hingewiesen worden, daß meine Verurteilung wegen intellektueller Urkundenfälschung erfolgt, wenn sich die obenstehenden Angaben als falsch erweisen sollten.

S. g. u. *Ignatz Sumi* **Der Lagerkommandant:** *J. S.*

N 0007 5.4.1. 10000

8. Vpisni list Taborišča Dachau, 27. junij 1942. Arhiv Arolsen

tniki pisati domačim. Posamezno pismo so lahko poslali ali prejeli le v dovoljenih intervalih dvakrat mesečno.⁴⁶ Vsak stavek so pred pošiljanjem preverjali cenzorji. Njihove kontrole so se vlekle teden dni ali več. Posamezne sumljive stavke so izrezali ali počrnili (sl. 9).⁴⁷ Vseh sporočil in dodatno med vrsticami zapisanih misli ne bomo nikoli razbrali. Presenetljiv je optimizem mladeniča, nenehna skrb za domače, spodbude očetu, sestrām in prijateljem. Navodila ali nasveti sorodnikom in prijateljem potrjujejo zrelost premišljenega mladeniča. Značilno je peto pismo očetu 27.

⁴⁶ Taboriščnik je uspel leta 1942 poslati očetu devet pisem, leto kasneje 25 in leta 1944 še 20 pisem. Zadnje leto je v prvih treh mesecih oddal pet pisem. Vsa pisma je prevedla in transkribirala Alenka Zupan (osebni arhiv avtorja).

⁴⁷ V počrtnem besedilu, datiranem 3. februarja 1945, je bilo s pomočjo strokovnjakov Narodne galerije mogoče prebrati Ich bin krank.

septembra 1942, cit.: »Če pridem, ti bom spet pomagal, potem bova doma napravila vse mogoče. Načrte imam že gotove. Naši mami ne dovoli toliko delati, ostati mora zdrava, dokler ne pridem, potem bo že bolje.« Naslednje leto je v 23. pismu 27. junija 1943 zrelo napisal: »Meni ni v škodo, da sem izstopil iz mirnega življenja. Kdor hoče postati človek, mora doživeti tudi trde preizkušnje.« Neizmerna je bila hvaležnost za pakete s poslano hrano, zdravili, oblačili in obutvijo. Enkratna je energija iskanja optimističnih ciljev, posebej v glasbi; želel si je violino, da bi igral nanjo in notne zapise. Včasih je želje zaokrožil na nekoliko šaljav način, kakor v 16. pismu 14. marca 1943: »... zelo sem se razveselil pipe, tobak je precej šibek. Še enkrat poudarjam, da mi ni treba toliko pošiljati, predvsem ne tako veliko kruha, kajti ne morem ga sproti porabiti. Upam, da bo kmalu prišla moja violina, in sicer najboljša. Imam namreč priložnost igrati, seveda samo zase.« Pri notnih predlogah je bil zahteven, 11. aprila 1943 je natančno prosil: »... pošljite mi tudi še kakšne note, mogoče bi kjerkoli kaj našli, takšno znano muziko; ne rabim nobenih po okusu limonadastih šlagerjev«.

Vsem cenzorskim oviram navkljub je v 29. pismu domačim pisal:

»Dragi starši ... Prihaja čas, ko bomo izgubili vsako povezavo. Ostalo nam bo samo še upanje v prihodnost in to ostane do zadnjega diha. V taki situaciji je edina človekova veličina, da ohrani svojo usmeritev. Prepričan sem, da boste zmogli napraviti vse, kar dandanes zahteva težki čas. Živimo daleč vsaksebi, a vendarle skupaj. Ni sile na svetu, ki bi zmogla zlomiti naša srca. V vaši bližini je fronta. Stojte vedno za vašimi možmi, kajti ne gre za nas, bije se boj za prihodnost celotnega človeštva. Nikoli ne pozabite na vaše najboljše, ki so boj poplačali s svojo krvjo.

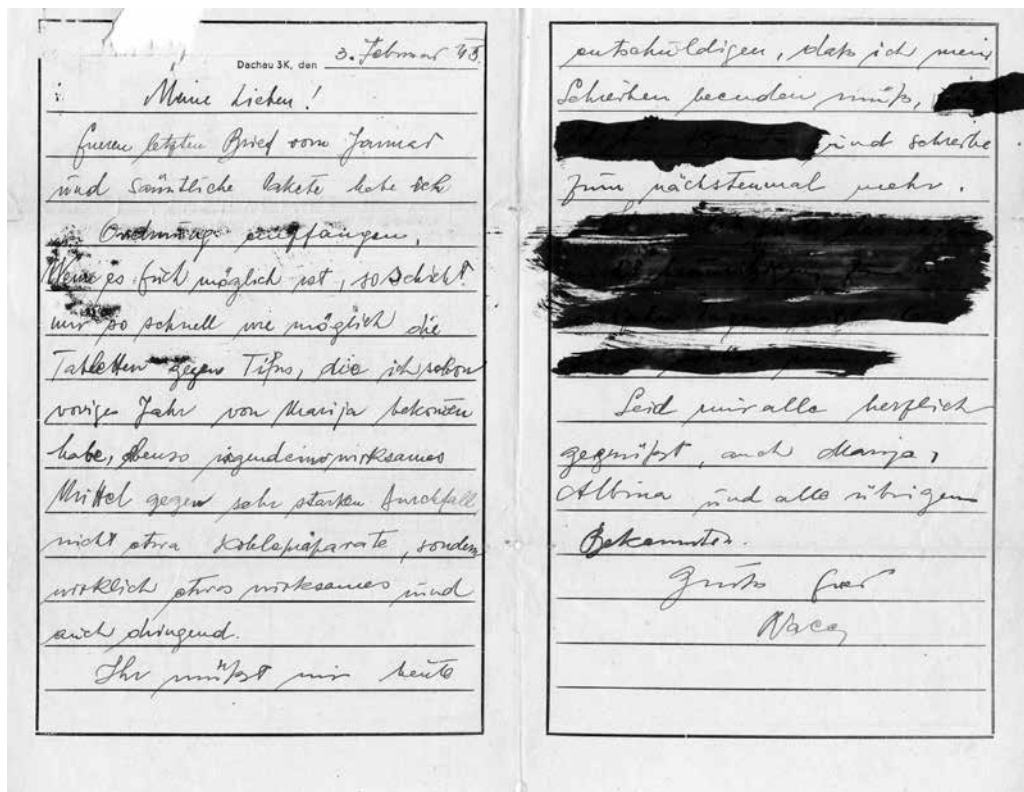
Dachau, 26. september 1943

Nace«

Popolnoma drugače, brez dnevnih skrbi in empatije, je svoje misli v istem obdobju v dnevnik beležil starejši Izidor Cankar, ko se je varno gibal med politiki in kronarnimi glavami v Londonu.⁴⁸

Naš profesor teh osebnih spominov po vojni ni delil praktično z nikomer, niti z ožjimi sorodniki ne. Nikogar ni želel obremenjevati s sencami vojne. V trpljenju je videl dozorevanje in osebno značilno usmeritev v bodočnost, v bistvo, v pozitivna

⁴⁸ »28. jul. 1944. London / V isti restavraciji večerjal kralj s kraljico in nas povabil po večerji v svojo sobo. Zaljubljen še zvečer, Brezpomemben razgovor, razen da kralj prinesel fotografije s sestanka s Titom in jih, včasih navdušeno, komentiral«. Izidor CANKAR, Londonski dnevnik: 1944–1945, Ljubljana – Koper, 1985, faksimile dnevnika, nepagirano.



9. Dachau, cenzurirano pismo 3. 2. 1945. Arhiv Petra Krečiča

izhodišča in racionalne cilje. Verjetno je kakšno izkušnjo več izmenjal s sotrpini, predvsem s prijateljem Vlastom Kopačem.⁴⁹ Le tu in tam je s stavkom ali dvema v svojih besedilih spomnil na težke čase: »Kakor smo zares jemali življenje, smo zares presojali umetnost.«⁵⁰

Posredna pričevanja drugih jetnikov iz Dachaua nam le delno razkrivajo dneve med življenjem in smrtjo. Zapisov je veliko, v slovenščini zlasti literarnih, od Borisa Pahorja do Vladimirja Kralja ali Igorja Torkarja.⁵¹ Nekaj konkretnih podat-

⁴⁹ Kopač (1913–2006) je bil arhitekt, Plečnikov učenec in konservator, aktiven planinec in komunist. Kot žrtev dachauskih procesov je bil obsojen na smrt, pomiloščen, vendar več let zaprt. Več dachavcev je sodelovalo s Šumijem v konservatorski službi, ob Kopaču daljše obdobje Boris Kobe (vir: avtorjevi razgovori s Kopačem ter Marijanom Slabetom).

⁵⁰ Nace ŠUMI, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana 1975, p. 5.

⁵¹ Boris PAHOR, *Nekropola*, Maribor – Trst 1967; Boris PAHOR, *Rdeči trikotniki*, Ljubljana 2015; Vladimir KRALJ, *Mož, ki je strigel v ušesi*, Ljubljana 1961. Originalno besedilo iz leta 1948 so pisatelji različni uredniki večkrat izgubili.



10. Zoran Mušič, Dachau, Oči mrtveca, maj 1945. Trst, Museo Revoltella

kov je v dokumentarnih knjigah, posebej v dveh zbornikih.⁵² V prvi knjigi se med natisnjeni pričevanji bralcu najbolj vtisnejo v spomin risbe Vlasta Kopača in drugih Slovencev, Boža Pengova, Franceta Uršiča, Bruna Vavpotiča, v drugi še Zorana Mušiča (sl. 10–14). Prva ga je v katalogu predstavila Vera Visočnik.⁵³

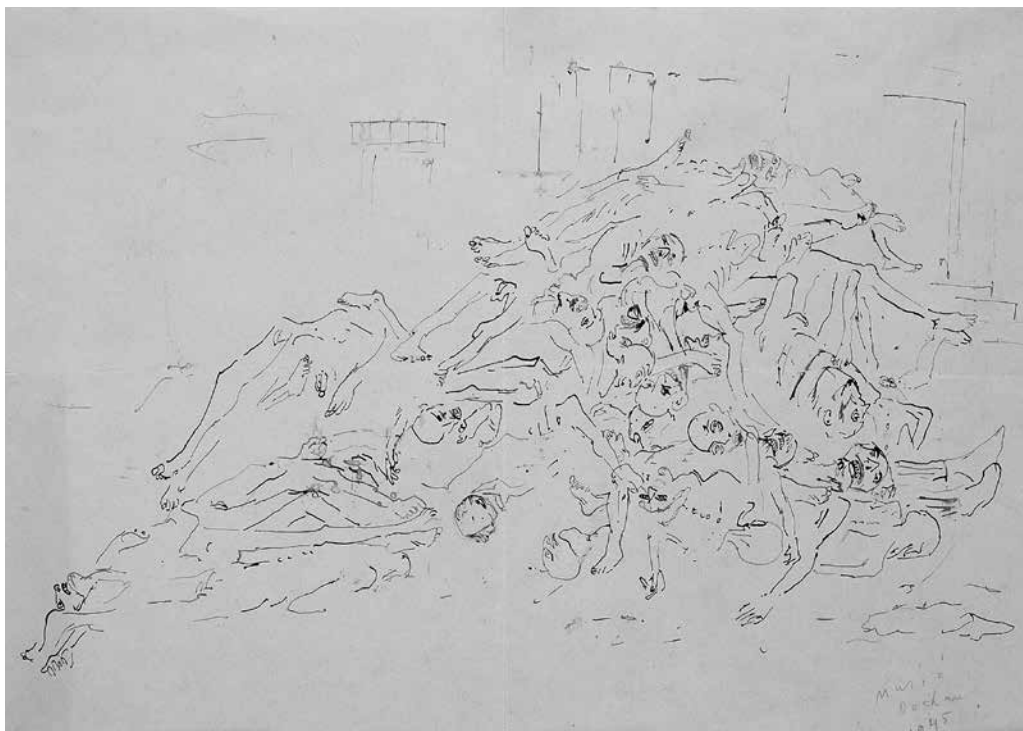
Ko so Američani ob koncu aprila osvobodili preživele,⁵⁴ je bilo med več kot 31.432 popisanimi preživelimi kar 2907 Slovencev.⁵⁵ Na tirih pred taboriščem pa

⁵² *Dachau* 1981, cit. n. 48; *Dachau: fotografije in risbe iz koncentracijskega taborišča s komentarjem* (ed. Hardvik Pirnovar), Celje 1999. Bogdana Borčiča in Nikolaja Omerso so spregledali.

⁵³ Glej Vera VIŠOČNIK et al., *Revolucija in umetnost, Risbe iz zaporov in taborišč*, Kranj 1967/70.

⁵⁴ Ameriški vojaki pod vodstvom generala G. Pattona so prej kot umirajoče taboriščnike osvobajali čredo lipicancev. Glej Alois PODHAJSKY, *Ein Leben für die Lipizzaner*. München 1960. Dogodke opisuje tudi film *Čudež belih žrebcev* (Walt Disney, 1963).

⁵⁵ Ray MERRIAM, *Dachau*, s. l. 2012, p. 77. Dachauski poročevalec maja 1945 navaja 3.098 Jugoslovancev; koliko je med njimi ter med Avstrijci, Italijani in Madžari Slovencev, ni zapisano.



11. Zoran Mušič, Gomila trupel, Dachau, maj 1945. Ljubljana, Moderna galerija

je stalo blizu 50 vagonov razpadajočih trupel taboriščnikov, pripeljanih iz drugih taborišč. Ducat naših slikarjev in arhitektov je skušalo med čakanjem na vračanje v domovino trenutek preživetja in spomin na žrtve zabeležiti z risbami. Posebej aktiven zbiralec pisnega gradiva, dokumentov in podob v taborišču in kasneje v Ljubljani je bil Ludvik Mrzel.⁵⁶ Radovedneži so iskali druge predmete v hišah ob taborišču. Srečo Habič je tam našel fotoaparat in posnel tovariše.⁵⁷ Bogdan Borčič je v taboriščni knjižnici izbral knjigo o francoskih impresionistih in jo odnesel domov.⁵⁸ Prerisoval je tudi posamezne risbe iz Rembrandtove brošure. Rembrandto-

⁵⁶ Mrzel (1902–1971) je bil pisatelj in pesnik. Bil je med žrtvami Dachauskih procesov, obsojen na 12 let zapora. France KOBLAR, Mrzel, Ludvik (1904–1971), *Slovenski biografski leksikon*, VI, Ljubljana 1935, v elektronski obliki dostopno na: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi378380/>. Med procesi je izginilo njegovo dokumentarno gradivo.

⁵⁷ Habič je svoje fotografije podaril Narodni galeriji. (osebni intervju z avtorjem članka dne 27. junija 2016 je hranjen v avtorjevem osebnem arhivu).

⁵⁸ Knjiga Karl SCHEFFLER, *Meisterwerke französischer Impressionisten*, Berlin 1937, je ostala v umetniškem ateljeju v Slovenj Gradcu. Podatke je posredoval Marko Košan.



12. Vlasto Kopač, Razsuševanje - Entlausung, Dachau, marec 1945. Ljubljana, Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije

vo knjižico⁵⁹ je vzel za spomin Zoran Mušič, ki je bil najbolj aktiven med risarji. Šumi je leta 1991 njegove risbe ocenil: »... razumljiva in pretresljiva je tudi Mušičeva skupina njegovih upodobitev iz Dachaua, ki jo je po izvirnih zasnutkih iz zadnjega leta vojne v sedemdesetih letih prelil v svoj odgovor nezaslišanemu trpljenju v zadnji veliki moriji, ki je prizadela tudi mnoge Slovence na enak način, kakor našega slikarja. Morda je najbolj presenetljiva lastnost nekaterih del te skupine izenačenje kupa mrtvih s krajinsko podobo. Z njo se je Mušič notranje odkupil in z njo naj premine tudi trpljenje vseh drugih.«⁶⁰

Odisejada sonarodnjakov iz Dachaua, ki so jih tri leta kasneje preganjali, zapirali in pobijali na Dachauskih procesih v Sloveniji, je posebna zgodba. Morda je tudi zaradi tega naš profesor dolgo molčal. Z njemu lastno jasno besedo je dr. Šumi šele leta 1999 ovrednotil risbe številnih slovenskih sotaboriščnikov v kratkem zapisu, ki je izšel v Pirnovarjevem zborniku Dachau. Dodatno je presenetljivo modrost ob svoji osemdesetletnici v razgovoru zaupal kolegici dr. Ani Lavrič. »Pravzaprav je

⁵⁹ Richard GRAU, *Rembrandt, Handzeichnungen, 48 Bildtafeln*, Leipzig s. a.

⁶⁰ Nace ŠUMI, Zoran Mušič in slovensko slikarstvo, *Galerija Zorana Mušiča: grad Dobrovo: stalna zbirka grafičnih del Zorana Mušiča*, Nova Gorica 1991, p. 12.



13. Dachau, Baraka 12, 1945



14. Bruno Vavpotič, Dachau, Krematorij, 1945, Knjiga 1946. Arhiv G. Z. 173203

15. Nace Šumi, maturant, 1945.
Arhiv družine Šumi



bilo v taborišču tudi lepo; tam sem spoznal tovarištvo ljudi, ki ga nikjer drugod ni toliko kot prav tam, kjer je človek čisto ,na psu'.«⁶¹

Ko se je taboriščnik po uradnem koncu vojne v Evropi z Bavarske samostojno prebil do Slovenije, je bil za krajši čas znova zaprt. Novi oblastniki so ob koncu maja 1945 sumničili vsakogar. Nekaj dni kasneje se je na matični gimnaziji prijavil na maturitetne izpite. Po treh letih ubogljivosti in obrazcev so mu postavili na mizo nov prijavi obrazec. Zakaj je prekinil svoj študij? Dozorevanje v zaporu Begunje in v taborišču Dachau za formaliste ni bilo dovolj.

Uradno maturitetno spričevalo je Gimnazija Kranj izdala šele po opravljenih izpitih (sl. 15).⁶² Ti so se razvrstili med 27. avgustom in 3. septembrom 1945, ko je Šumi dokazal primerno znanje materinščine, latinščine, zgodovine, zemljepisa, matematike, fizike in kemije. To je bila matura po maturi (sl. 16).

⁶¹ Ana LAVRIČ, O arhitekturi največ vem: pogovor s prof. dr. Nacetom Šumijem, *Umetnostna kronika*, III, 2004, pp. 6–9. Podrobnosti so še v intervjuju: Jelka ŠUTEJ ADAMIČ, Dva tisoč zlatih oltarjev, Dr. Nace Šumi, umetnostni zgodovinar, *Delo, Sobotna priloga*, XLI/88, (17. april) 1999, p. 41; Igor GRDINA, Mrtvi spomeniki so po njegovi zaslugi postajali žive vrednote. Šumijev zbornik, *Delo*, XLI/114, (20. maj) 1999, p. 20; ZUPAN 2006, cit. n. 10, pp. 11–15.

⁶² Komisijski zapisnik maturitetnih izpitov sta podpisala predsednik Alojz Vadnjal in tajnik Mirko Kmet. ZAL, Enota za Gorenjsko, Kranj, Maturitetna spričevala gimnazije Kranj, 1945, p. 442.



16. Izven okvirja, Nace Šumi na Krasu

Viri ilustracij: Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino, foto: Nace Šumi (1–2); Gojko Zupan, osebni arhiv (3); ZAL, Enota za Gorenjsko Kranj (4); ©Narodna galerija, Ljubljana, foto: Janko Dermastja (5); <https://www.gorenjski-muzej.si/begunjske-knjige-na-spletu/> (6); Peter Krečič, osebni arhiv (7, 9); Arhiv Arolsen (8); Museo Revoltella (10); © Moderna galerija (11); Muzej novejšje in sodobne zgodovine, Ljubljana (12); Dachau 1999, cit. n. 52, p. 70 (13); Bruno Vavpotič, Dachau, Ljubljana 1946, p. 25 (14); Arhiv družine Šumi (15); MK RS, INDOK center (16)

Nace Šumi – a Man of Slovene Culture to Matriculation. In principio erat Dachau I

SUMMARY

The centenary of the birth of art historian and conservator Nace Šumi (1924–2024), professor emeritus, was a great challenge for an in-depth reflection on the meaning of this great and distinguished personality. To that end, on 24 May 2024, the Faculty of Arts of the University of Ljubljana hosted a symposium with several lectures and a photo exhibition. We, as all lecturers at the symposium, are aware that his followers are influenced by the professor's charisma and are therefore subjective. Everyone remembers our teacher a little differently. We judge him mainly by our contacts, lectures, books, articles, editorial guidelines and other achievements. Why did he tirelessly search for the intricacies and originality of Slovenian art all his life?

As art historians, in order to better understand the man and the scientist, we need to go back and reveal more precisely Šumi's childhood and adolescence in Kranj, and especially the time until his graduation (in the year 1945), a period that significantly shapes every young person. The content of his high school studies and the important influence of individual lecturers, especially artists such as Franc Košir or Elda Piščanec, were summarized in the archives to better present the young years.

The introductory explanation in Professor Šumi's book *Pogledi* is quite clear: "The youth of the generation to which I belong was marked by a serious war and the initial post-war years." The period of World War II and its influence on Professor Šumi therefore deserves at least additional attention. The first important place was the Begunje prison. Even more important was the period during which he survived three years at the Dachau concentration camp. The personal documents from this camp, which were saved by the Šumi family and after them by Peter Krečič. We can find some facts written directly or between the lines in 59 censored letters and dozens of other documents. That which is not documented in these letters can be glimpsed or understood in the drawings of Slovenian architects (Vlasto Kopač stands out among the authors) and painters, also interned in the same camp (Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič, Bogdan Borčič, and others). Surviving Dachau was a real test and formed the foundation of later thinking, extraordinary energy, life optimism, and his conscientiously responsible way of working as an art historian, conservator, and my mentor.

Dr. Ksenija Rozman (1935–2024)

Februarja 2024 nas je tiho zapustila dr. Ksenija Rozman, izjemna raziskovalka, muzealka in vzornica mnogim generacijam slovenskih umetnostih zgodovinarjev.

Odlikovali so jo natančnost, doslednost, vztrajnost pa tudi poštenost, resničnost in neposrednost. Vedno je bila pripravljena prisluhniti in svetovati: mlajše kolege je sprva spodbujala k doslednemu spoštovanju standardov strokovnega dela in k raziskovanju, kar je pozneje od nas tudi pričakovala. Vodilo poklicnega, strokovnega in znanstveno-raziskovalnega dela dr. Ksenije Rozman je bila visoka profesionalnost; na kompromise ni pristajala in kadar je nanje naletela, jih je brez dlake na jeziku okarakterizirala.

Ta dostojanstvena in stroga drža Ksenije Rozman zagotovo korenini v njenem poreklu. Rodila se je v družini uspešnega ljubljanskega tovarnarja 29. decembra 1935. Doma so jo naučili, da so podlaga uspehu delavnost, vztrajnost, znanje in poštenost. Z izjemo zgodnjega otroštva njena življenjska pot ni bila posuta s cvetjem. Prav nasprotno: ob menjavi režima ob koncu druge svetovne vojne se je oče umaknil v tujino, preostali del družine – mati z dvema otrokoma – pa je ostal v precej nezavidljivem položaju v Ljubljani, saj je nova oblast nacionalizirala vse njihovo imetje. Verjetno si težko predstavljamo, kako so se člani družine Rozman počutili, ko se je maršal Tito na obiskih Ljubljane vozil v nekdanj njihovem družinskem avtomobilu ... Očetu je v tujino kmalu sledila tudi mati. Otroka sta ostala v Ljubljani; mati ju je zaupala bližnjim dobrim ljudem.

Starši so Ksenijo še pred vojno poslali v meščansko dekliško šolo k ljubljanskim uršulinkam. V nadaljevanju je imela srečo, da je lahko obiskovala ter tudi zaključila klasično gimnazijo in da je ni doletela usoda nekaterih otrok, ki so morali prekiniti šolanje zaradi svojega porekla ali/in svetovnonazorske nekompatibilnosti njihovih družin s tedaj vladajočimi. V šolah, ki jih je obiskovala, je pridobila delavnost, široko splošno humanistično usmerjeno izobrazbo in dobre temelje za nadaljnje izobraževanje.

Po uspešno opravljeni maturi si je Ksenija izbrala študij umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Znano je, da jo je prof. France Stelè zelo cenil. Sledila je njegovemu raziskovalnemu interesu in leta 1959 uspešno diplomirala z nalogo *Freske suško-prileške smeri*, šest let pozneje pa je že zagovarjala doktorsko tezo z naslovom *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Pro-*

blem prostora. Njene izsledke je prof. Stelè sprejel in jih v letih, ki so sledila, dosledno citiral v svojih objavah.

Po diplomi se je Ksenija Rozman zaposlila kot konservatorica na Referatu za spomeniško varstvo OLO Ljubljana. Delu se je predala z dušo in telesom: veliko je bila na terenu, kjer je vse spomenike natančno dokumentirala. V tem se je dobro izurila že med študijem, saj je ob odhodu v pokoj Zbirko arhivskega in dokumentarnega gradiva Narodne galerije obogatila z vzorno urejeno listkovno kartoteko s terenskimi zapiski in bibliografskimi podatki, vključno s pripadajočo fototeko.¹ Dragocena donacija, urejena po abecednem redu lokacij, se pretežno tematsko omejuje na spomenike s srednjeveškim stenskim slikarstvom, nastajala pa je med letoma 1956 in 1984.

Verjetno ni naključje, da se ta časovni interval skoraj prekriva s časom, ko je osrednji slovenski umetnostni muzej precej intenzivno vodil akcijo izdelave kopij srednjeveških fresk, da bi svojim obiskovalcem približal tudi ta bogati segment likovne dediščine našega prostora. Zato se ni čuditi, da je ravnatelj Narodne galerije, dr. Karel Dobida, Kseniji Rozman ponudil zaposlitev. Kot kustosinja je pričela z delom 1. julija 1962. Dobida je novinko, odlično poznavalko srednjeveškega stenskega slikarstva, takoj vključil v projekt: pripravljala je sezname s predlogi za kopiranje, komunicirala s spomeniško službo in iskala večje kopiste. Rezultat uspešne akcije je galerijska zbirka kopij fresk, ki obsega skoraj 180 enot s 54 lokacij in je delo 30 kopistov.

Mlada kustosinja pa ni bila aktivna le na terenu in v okviru navedene akcije, temveč je v kratkem času pridobila zaupanje galerijskih sodelavcev, ki so ji že konec aprila 1965 zaupali funkcijo predsednice delovne skupnosti; opravljala jo je več mandatov, nepretrgoma vse do januarja 1978.

Po uspešnem zagovoru doktorata leta 1965 se je Ksenija Rozman srednjeveškemu stenskem slikarstvu na Slovenskem posvečala le še občasno, bolje rečeno, v lastno veselje, saj so jo službene naloge usmerjale v raziskovanje štefalajnega slikarstva 18. in 19. stoletja na naših tleh. Izpod njenega peresa so prišle tehtne razprave o Fortunatu Bergantu (1721–1769), Francu Kavčiču (1755–1828), Jožefu Tomincu (1790–1866) in Mihaelu Stroju (1803–1871), če navedem le nekaj mojstrov, ki se jim je posvečala intenzivneje.

Proučevanje Kavčičevega neoklasicističnega slikarstva in njegov vpliv na razvoj srednjeevropskega slikarstva je bila tema, ki jo je Ksenija Rozman obdelovala polna

¹ Fototeka obsega blizu 2300 črno-belih pozitivov formata 13 x 18 cm in skoraj 1600 negativov, večinoma leica, manjši del pa srednjega formata.



Dr. Ksenija Rozman

štiri desetletja: pripravila je več razstav v Narodni galeriji v Ljubljani (1978, 2005, 2007, 2010) in v tujini (Weimar 1982, Cambridge 1984), napisala vrsto razprav, ki jih je objavila v domači in tuji periodiki, pripravila leksikalna gesla za domače in tuje enciklopedije ter leksikone. Leta 2018, natanko po štiridesetih letih po prvi razstavi, je svoje življenjsko delo okronala s predstavitvijo tega pomembnega slikarja in likovnega pedagoga slovenskega porekla² z monografsko publikacijo, ki jo je pripravila v soavtorstvu z Johannesom Röllum, sodelavcem Umetnostnozgodovinskega inštituta Max Planck Bibliotheca Hertziane v Rimu.

Druga velika naloga, ki jo je Ksenija Rozman imenitno obdelala in z njo leta 1997 tudi zaključila svojo aktivno poklicno pot, so bili evropski mojstri v slovenskih zbirkah. Ta projekt se je prav tako odvijal skoraj dve desetletji; rezultat so bile

² Franc Kavčič je bil od leta 1796 korektor, med letoma 1798 in 1820 profesor, nato pa do konca življenja direktor Akademije na Dunaju. Leta 1823 je bil Kavčič imenovan za častnega člana rimske Akademije sv. Luka v Rimu.

tri občasne razstave v Narodni galeriji (1983, 1989 in 1993) in stalna razstava prav tam (1997). Vse so spremljali dvojezični razstavni katalogi visokih standardov, ki so nastali v sodelovanju z izjemnim poznavalcem evropskega slikarstva, z italijanskim umetnostnim zgodovinarjem Federicom Zerijem (1921–1998). Te publikacije so nam še danes težko dosegljiv vzor ob pripravi zdajšnjih razstav... Federico Zeri pa je za zasluge in prispevek pri mednarodnem uveljavljanju slovenske likovne umetnosti in pri postavitvi nacionalne zbirke umetniških del evropskih mojstrov v Sloveniji leta 1994 prejel slovensko državno odlikovanje *častni znak svobode Republike Slovenije*. Zavedati se moramo, da tako uspešnega sodelovanja brez strokovne neoporečnosti in plemenite drže znanstvene svetnice³ Ksenije Rozman ne bi bilo.

Ksenija Rozman pa ni bila aktivna zgolj na umetnostnozgodovinskem polju, temveč tudi na muzejskem. Pri svojem osnovnem delu v Narodni galeriji je dosledno spoštovala mednarodne muzejske standarde. Leta 1983 pa so izpod njenega peresa prišla *Splošna pravila za delo v muzejih in galerijah SR Slovenije*, in sicer kot 6. zvezek v seriji Muzejska knjižnica, ki jo je izdajalo Društvo muzealcev Slovenije. Vsebina je kljub časovni oddaljenosti dobrih štirih desetletij še vedno aktualna in v pomoč ne le začetnikom, temveč tudi vsem drugim zaposlenim v slovenskih muzejih in galerijah.

Muzejsko stanovsko društvo je Kseniji Rozman leta 1989 podelilo Valvasorjevo nagrado, najvišje muzejsko priznanje za življenjsko delo v naši republiki.

Do zadnjega je bila Ksenija Rozman članica Slovenske matice in Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva. V zadnjem je tudi aktivno sodelovala: v dveh mandatnih obdobjih (1977–1981, 1987–1991) je bila članica uredniškega odbora društvenega strokovnega glasila *Zbornik za umetnostno zgodovino*. Njena zasluga je, da je v zadnjih desetletjih mednarodno prepoznaven, kar je dosegla z vztrajanjem, da je treba v uredniški odbor pritegniti tudi priznane strokovnjake iz tujine.

Življenje Ksenije Rozman je bilo od študentskih let dalje prežeto z umetnostno zgodovino ter strokovnim in raziskovalnim delom, v kar je vlagala vse svoje življenjske sile. Izsledke je objavljala v domačih in tujih publikacijah, sodelovala pri pripravi številnih razstav tako v Sloveniji kot v tujini ter redno spremljala domačo in tujo strokovno bibliografijo ter objavljala ocene in poročila, napisala vrsto gesel za domače ter tuje leksikone in enciklopedije ter tako poskrbela za dostojno predstavitev likovnih umetnikov z naših tal. Firence (1979), New York (1979, 1980), Philadelphia (1979), Charlottesville (1979), East Orange (1979, 1980), Sacramento (1981), Pordenone (1984) in Bologna (1986, 1993) so kraji, kamor so našo cenjeno

³ Naziv ji je leta 1989 podelila Filozofska fakulteta v Ljubljani.

kolegico vabili, da je predavala na univerzah ali/in sodelovala na mednarodnih strokovnih srečanjih.

V bogati osebni bibliografiji Ksenije Rozman najdemo tudi vrsto poljudnejših prispevkov, objavljenih v dnevnem časopisju in lokalnem periodičnem tisku, ki so bili namenjeni popularizaciji slovenske likovne dediščine.

Ksenija Rozman je bila skromna in asketska do sebe; nikoli se ni izpostavljala. Brez dvoma pa so v ospredje vedno stopala njena dela, med katerimi marsikatero seva, in bo tudi v prihodnje, prek slovenskih meja. Ne bomo je več srečevali v centru Ljubljane – ne na kolesu, ne peš – še vedno pa se bomo na svojih strokovnih poteh srečevali z njenimi številnimi deli ...

MOJCA JENKO

Avtorji / Authors

MAG. MOJCA JENKO, DIPL. UM. ZGOD.

muzejska svetnica v pokoju
Tivolska cesta 36
SI-1000 Ljubljana
mojca.jenko1@guest.arnes.si

DR. NIKA LEBEN

konservatorska svetnica v pokoju
Lojzeta Hrovata 9
SI-4000 Kranj
nika.leben@gmail.com

MAGDALENA MEZEG, MAG. UM. ZG

kustodinja
Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost
Narodni muzej Slovenije
Muzejska ulica 1
SI-1000 Ljubljana
magdalena.mezeg@nms.si

DOC. DR. RENATA NOVAK KLEMENČIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
Renata.NovakKlemencic@ff.uni-lj.si

ASIST.-RAZISK. DR. FRANČIŠKA ORAŽEM

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
franciska.orazem@ff.uni-lj.si

DOC. DR. TINA POTOČNIK

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Služba za kulturno dediščino
Zvezdarska ulica 1
SI-1000 Ljubljana
tina.potocnik@zvkd.si

DOC. DR. KATARINA ŠMID

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije
Titov trg 5
SI-6000 Koper
katarina.smid@fhs.upr.si

ASIST. DR. MIHA VALANT

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
miha.valant@ff.uni-lj.si

MAG. GOJKO ZUPAN

Rusjanov trg 2
SI-1000 Ljubljana
gojko.c.zupan@gmail.com

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Mojca JENKO, Doslej spregledana estetika Veita Stossa. Križani iz Dramelj

Ključne besede: Križani iz Dramelj, veliko leseno razpelo, začetek 16. stoletja, Narodna galerija (Ljubljana), Veit Stoss (1477–1533), Nürnberg

Na stalni razstavi ljubljanske Narodne galerije je razstavljen lesen Kristusov *corpus* (NG P 69) večjih dimenzij (176 × 210 × 30 cm). Starejša slovenska literatura ga obravnava kot delo Kranjskega rezbarja (ok. 1515–1520). Pred desetletjem je Andrej Smrekar nakazal možnost uvoza iz južnonemškega prostora. Ob pregledu veliki razpel na Bavarskem je pozornost vzbudila serija lesenih Križanih velikih dimenzij znamenitega nemškega kiparja Veita Stossa (1477–1533). Njegovi primerki, dobro obdelani v nemški strokovni literaturi, so si med seboj zelo podobni – po postavitvi in v detajlih. Številne značilnosti Stossovih razpel izraža tudi *Križani iz Dramelj*, ki je formalno najbližje razpeloma v Germanskem nacionalnem muzeju v Nürnbergu (Pl. O. 62; 1505–1510) in v cerkvi sv. Lawrence (1516–1520), oblikovanje perizome pa je identično oni na miniaturnem razpelu v Gettyjevem muzeju v Los Angelesu (2019.94; 1510–1515).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Mojca JENKO, The Hitherto Overlooked Aesthetics of Veit Stoss. The Crucifix from Dramlje

Keywords: Crucifix from Dramlje, large wooden crucifix, early 16th century, National Gallery of Slovenia, Veit Stoss (1477–1533), Nuremberg

A large wooden corpus of Christ (176 × 210 × 30 cm) is displayed in the permanent exhibition of the National Gallery of Slovenia (NG P 69). Older Slovenian professional literature considers it to be the work of the Carniolan Carver (c. 1515–1520). A decade ago, Andrej Smrekar indicated the possibility of its import from southern Germany. When inspecting the large crucifixes in Bavaria, a series of large wooden crucifixes by famous German sculptor Veit Stoss (1477–1533) attracted his attention. His examples, well covered in the German art historical literature, are very similar to each other, in terms of both layout and details. Many characteristics of Stoss's crucifixes are also expressed by the *Crucifixion from Dramlje*, which is formally closest to the crucifixes in the German National Museum in Nuremberg (Pl. O. 62; 1505–1510) and in the Church of St. Lawrence right there (1516–1520); the perizome design is identical to that of the miniature Crucifix in the Getty Museum in Los Angeles (2019.94; 1510–1515).

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Nika LEBEN, Nova spoznanja o stavbnem razvoju cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku

Ključne besede: cerkev Marijinega vnebovzetja, Blejski otok, gotika, Nadškofijski arhiv Briksen, Hofraths Protocol 1693–1695, Francesco Ferrata, barokizacija

Odkritja ob zadnjih prenovah cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku (prvič omenjene 1185) dopolnjujejo arhivski podatki, ki jih hrani Nadškofijski arhiv v Briksnu (Das Hofarchiv (H.A.) Brixen – Bressanone). Za analizo stavbnega razvoja sta najbolj dragocena ohranjena načrta iz leta 1695 s koloriranimi tlorisoma stare in nove cerkve. Na načrtu obstoječega stanja je zrisana dvoladijska notranjost cerkvene ladje. Obok, deljen s poudarjenimi delitvami v tri traveje s po dvema paroma križno obokanih polj, nosita dva stebra, kar potrjuje trditev Tomaža Hrena, ki je ob vizitaciji leta 1601 ali 1624 videl še dvoladijsko notranjost. Na drugem tlorisu z barokizirano, obokano ladjo in prezbiterrijem pa so z rdečo barvo označene predvidene prezidave, ki so jih po zapisu v Dvornem Protokolu zaupali stavbnemu mojstru Francescu Ferrati (H.A., Hofakten: Hofraths Protocol 1693-1695, HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681, 682).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Nika LEBEN, New Insights into the Development of the Church of the Assumption of the Virgin Mary on Bled Island

Keywords: Church of the Assumption of Mary, Bled Island, Gothic, Archdiocesan Archive of Brixen, Hofraths Protocol 1693–1695, Francesco Ferrata, Baroquization

Discoveries made during the last renovations to the Church of the Assumption of Mary on Bled Island (first mentioned in 1185) were supplemented by archival data preserved in the Archdiocesan Archive in Brixen (Das Hofarchiv (H.A.) Brixen – Bressanone). The most valuable sources for analysing the architectural development are two preserved coloured floor plans of both the old and new church from the year 1695. The plan depicting the existing state shows a two-nave church interior. The vault, divided by marked divisions into three bays, each with two pairs of cross-vaulted sections, is supported by two pillars. This confirms the assertion of Tomaž Hren, who, during his visitation in either 1601 or 1624, still observed a two-nave interior. On the other floor plan, showing a Baroque-style vaulted nave and presbytery, the planned reconstructions are marked in red. According to the records in the Court Protocol, these renovations were entrusted to the master builder Francesco Ferrata (H.A., Hofakten: Hofraths Protocol 1693-1695, HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681, 682).

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Magdalena MEZEG, Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

Ključne besede: ikona, Doječa Marija, Narodna galerija, kretsko-beneške ikone, Federalni zbirni cente

Članek obravnava ikono Marija, ki doji dete, hranjeno v Narodni galeriji. Namen prispevka je osvetliti ikono z različnih zornih kotov in jo tako umestiti v širši umetnostno-zgodovinski kontekst. Ključna področja obravnave vključujejo analizo ikone s pomočjo IRF in UVF fotografij, poskus določitve njenega izvora z uporabo primerjav, razčlenbo kompleksnega ikonografskega motiva ter raziskavo njene provenience.

Magdalena MEZEG, Nursing Madonna: the Creto-Venetian Icon from the National Gallery of Slovenia

Keywords: Icon, Nursing Madonna, National Gallery of Slovenia, Creto-Venetian icons, Federal Collection Centre

This article explores the icon of the Nursing Madonna from the National Gallery of Slovenia. The aim of this study is to examine the icon from multiple perspectives, placing it within a broader framework of art history. The key areas of examination include an analysis of the icon using IRF and UVF imaging, an effort to trace its origins through comparative study, and an examination of the complex iconographic motif and its provenance.

Renata NOVAK KLEMENČIČ, Koprška Marijina rotunda: od izročila k virom

Ključne besede: arhitektura, urbanizem, srednji vek, barok, bratovščina, Paolo Naldini, Koper, Istra, rotunda Marijinega Vnebovzetja

V literaturi glede datacije, poimenovanja in funkcije nedavno prenovljene rotunde vlada velika zmeda. Datacija variira med pozno antiko in visokim srednjim vekom, poimenovanje pa od Marijine rotunde, cerkve Marijinega Vnebovzetja do rotunde blaženega oziroma svetega Elia. Kar zadeva namembnost, se vse bolj uveljavlja domneva, da je šlo za najstarejšo koprsko krstilnico oziroma za posebno krstilnico, v kateri so bili krščeni prebivalci Izole. Članek zato na podlagi novejših raziskav Kopra in njegove urbane zgodovine, ki temeljijo na arhivskih virih, obravnava vse naštetje dileme.

Renata NOVAK KLEMENČIČ, The Rotunda of St. Mary in Koper: From Tradition to Sources

Keywords: architecture, urbanism, Middle Ages, Baroque, confraternity, Paolo Naldini, Capodistria, Istria, Rotunda of the Assumption of St. Mary

There is considerable confusion in the literature regarding the dating, naming and function of the recently renovated Rotunda in Koper. Its dating varies between late antiquity and the high Middle Ages, while its denominations include the Rotunda of Mary, the Church of the Assumption of Mary, and the Rotunda of Blessed (or Saint) Elias. Moreover, the assumption that the building is the oldest baptistery in Koper has also become established. Based on recent archival research of Koper and its urban history, the article addresses all of the above dilemmas.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Franciška ORAŽEM, O avtorstvu in provenienci velikega oltarja iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem

Ključne besede: 17. stoletje, leseni oltar, Avguštin Ferfila, sv. Jožef nad Preserjem, Nova Štifta

V prispevku so obravnavana vprašanja provenience in avtorstva glavnega oltarja v podružnični cerkvi sv. Jožefa nad Preserjem. Primerjave z oltarno opremo iz podružnične cerkve Marijinega Oznanjenja v Novi Štifti pri Ribnici kažejo na možnost provenience iz tamkajšnje kapele sv. Jožefa. Druga možna provenienca bi lahko bila kapela sv. Jožefa v cistercijskem samostanu v Bistri. Slogovna analiza kiparskega okrasa preserskega oltarja in primerjava z opusom Avgušтина Ferfilla in njegove delavnice je pokazala na možnost atribucije temu ljubljanskemu kiparju oziroma njegovi delavnici.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Franciška ORAŽEM, On the Authorship and Provenance of the High Altar from the Filial Church of St. Joseph above Preserje

Keywords: 17th century, wooden altar, Augustine Ferfila, St. Joseph above Preserje, Nova Štifta

The paper addresses questions of provenance and authorship of the main altar in the subsidiary church of St. Joseph above Preserje. Comparisons with the altar furnishings from the subsidiary church of the Annunciation of Mary in Nova Štifta near Ribnica suggest a provenance from the chapel of St. Joseph there, from which the altar was removed between 1812 and 1832. Another possible provenance could be the chapel of St. Joseph in the Cistercian monastery in Bistra. Stylistic analysis of the sculptural decoration of the Preserje altar and comparison with the work of Avguštin Ferfila and his workshop indicate a possible attribution to this Ljubljana sculptor or his workshop.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Tina POTOČNIK, Povojna arhitektura in odnos do historičnega grajenega tkiva: Ravnikarjev kompleks Trga revolucije v Ljubljani

Ključne besede: Trg revolucije, Trg republike, Edvard Ravnikar, modernizem, arhitektura, vila, Erjavčeva cesta, historično tkivo, ohranjanje

Zmagovalni natečajni elaborat in prvi načrti za ljubljanski kompleks Trga revolucije (danes Trga republike) zrcalijo preplet arhitekturnih ambicij, odnosa do zgodovinskega konteksta na začetku šestdesetih let preteklega stoletja in tedanjih političnih motivov. Edvard Ravnikar je v okviru svoje vizije nov arhitekturno-urbanistični sestav skušal uskladiti z uršulinskim samostanom in vpeti v obstoječe mestno tkivo, predvsem s pomočjo vizur. Vendar so bile zaradi uresničitve te vizije žrtvovane nekatere zgodovinske strukture, kot so vile ob Erjavčevi cesti. Prispevek se osredotoča na obravnavo zgodovinskega tkiva v zgodnjih fazah načrtovanja tega modernističnega kompleksa, zlasti historističnih vil 19. stoletja, in prispeva h globljemu razumevanju arhitekturnih stvaritev po drugi svetovni vojni v luči spreminjanja zgodovinskih naracij.

Tina POTOČNIK, Post-World War II Architectural Creations and the Treatment of Historical Built Fabric. Edvard Ravnikar's Revolution Square Complex in Ljubljana

Keywords: Master of the Trboje Madonna, Master E. S., late gothic sculpture, carving, printed templates

The winning competition entry for Ljubljana's Revolution Square (*Trg revolucije*), now known as the Republic Square (*Trg republike*) complex, and the plans from its initial design phases reflect the intricate interplay between architectural ambitions and relation to the historical context in the early 1960s, as well as the political motives of the time. Edvard Ravnikar's vision for the complex aimed to harmonize new constructions with the Ursuline convent and integrate them with the old town, particularly through the use of vistas. However, certain historical structures, such as the villas along Erjavčeva Road (Erjavčeva cesta) and archaeological remains, were sacrificed for the new development. This study focuses on the treatment of historical built fabric, especially historicist villas of the 19th century, in the early planning stages of this modernist complex, contributing to a deeper understanding of post-World War II architectural creations in light of changing historical narratives.

Katarina ŠMID, Motiv Spinaria na apnenčastem reliefu v Apsoru

Ključne besede: spinario, Apsorus, Osor, relief, rimska doba, helenizem

Članek obravnava apnenčasti relief z upodobitvijo spinaria, ki je bil odkrit na otoku Apsor (Osor). Tako najdiščne okoliščine kakor tudi čas najdbe so žal povsem neznani. Upodobitvena shema odstopa od najbolj razširjenih različic, zlasti izstopa, da mladenič sedi na zločljivem stolu in ne na skali, kar utegne biti posledica nepoznavanja tradicije *opus nobile* pri lokalnem kamnoseku. Prvotno bi relief lahko pripadal bodisi delu grobnice bodisi okrasju zasebne vile nekega bogataša, saj so te često krasili reliefi z upodobitvami slavnih del grške preteklosti. Večina kiparskih najdb na otoku sega v 1. stoletje po Kr., kar bi lahko bil tudi okvirni čas nastanka tega reliefa.

Katarina ŠMID, Spinario on a Limestone Relief in Apsorus

Keywords: spinario, Apsorus, Osor, relief, Roman era, Hellenism

The article examines a limestone relief depicting a spinario that was discovered on the island of Apsorus (Osor). Unfortunately, both the site and exact time of its discovery remain entirely unknown. The depiction deviates from the common versions, particularly in that the boy is seated on a folding chair rather than on a rock, which might be explained by the possibility that the local stonecutter was not sufficiently familiar with this *opus nobile*. The relief could have originally been part of a tomb or the decoration of a private villa owned by a wealthy individual, as such villas were often adorned with reliefs representing famous artworks from the Greek past. Most sculptural finds in the area date to the 1st century AD, which could also be the approximate period when this relief was created.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Miha VALANT, Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891

Ključne besede: umetnost 19. stoletja, zgodovina gledališča, Ferdo Vesel, Alojz Šubic, Heinrich Wettach, deželno gledališče, Slovensko narodno gledališče Opera in balet, gledališki zastor

Članek se ukvarja z natečajem za slikarsko okrasje nove stavbe Deželnega gledališča v Ljubljani v poznem 19. stoletju s poudarkom na skicah za glavni gledališki zastor, ki sta jih prispevala slikarja Alojz Šubic in Ferdo Vesel. Obravnava potek natečaja, njegov zgodovinski kontekst ter ikonografijo obeh zasnov, ki posebej poudarjata slovensko narodno identiteto. Analiza se pogloblja v izzive, s katerimi so se soočali lokalni umetniki pri doseganju visokih standardov monumentalnega slikarstva, ter v kompleksno prepletanje umetniške vrednosti in politike.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Miha VALANT, Unrealized Visions: Carniolan Painters and the 1891 Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana

Keywords: 19th Century Art, theatre history, Ferdo Vesel, Alojz Šubic, Heinrich Wettach, Provincial Theatre, Slovenian National Theatre Opera and Ballet, theatre curtain

This article explores the late 19th-century competition to decorate the Provincial Theatre in Ljubljana, focusing on designs for the grand theatre curtain by Alojz Šubic and Ferdo Vesel. It examines the course of the competition, its historical context, and the iconography of both designs, which emphasize Slovenian national identity. The analysis delves into the challenges faced by local artists in meeting the high standards of monumental painting and the complex interplay of artistic merit and politics.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Gojko ZUPAN, Nace Šumi – človek slovenske kulture do mature. In principio erat Dachau I

Ključne besede: Nace Šumi, Franc Košir, Elda Piščanec, Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič, Bogdan Borčič, Klanec, Kranj, Gimnazija Kranj, Begunje, Taborišče Dachau, taboriščnik

Stoletnica rojstva zaslužnega profesorja Naceta Šumija (1924–2006) je bila izziv za poglobljen razmislek o pomenu ugledne osebnosti. Za simpozij ob obletnici je bilo pripravljeno daljše predavanje s slikovnim gradivom na Filozofski fakulteti univerze v Ljubljani, v katerem je bila natančneje predstavljena njegova mladost in gimnazijsko šolanje v Kranju. Posebej so bili predstavljeni in razloženi z njim povezani dogodki med drugo svetovno vojno - v zaporu v Begunjah in tri leta koncentracijskega taborišča Dachau, vključno z njegovimi ohranjenimi 59 pismi iz taborišča. Obdobje Dachaua je dodatno dokumentirano in razloženo s pomočjo risb taboriščnikov Vlasta Kopača, Zorana Mušiča, Franceta Uršiča, Bruna Vavpotiča in Bogdana Borčiča.

**Gojko ZUPAN, Nace Šumi – a Man of Slovene Culture to Matriculation.
In principio erat Dachau I**

Keywords: Nace Šumi, Franc Košir, Elda Piščanec, Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič, Bogdan Borčič, Klanec, Kranj, Kranj high school, WW II, Concentration camp Dachau, Internee

The centenary of the birth of art historian Nace Šumi (1924–2006) professor emeritus was a challenge for in-depth reflection on the meaning of this distinguished personality. A longer PP lecture on this figure was prepared for the anniversary symposium at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His youth and high school education in Kranj were presented in detail. The events related to him during the WW II were specially presented and explained: prison in Begunje and three years in the Dachau concentration camp, including the presentation of his 59 letters from there. The Dachau period is additionally documented and explained with the drawings of the inmates: Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič and Bogdan Borčič.



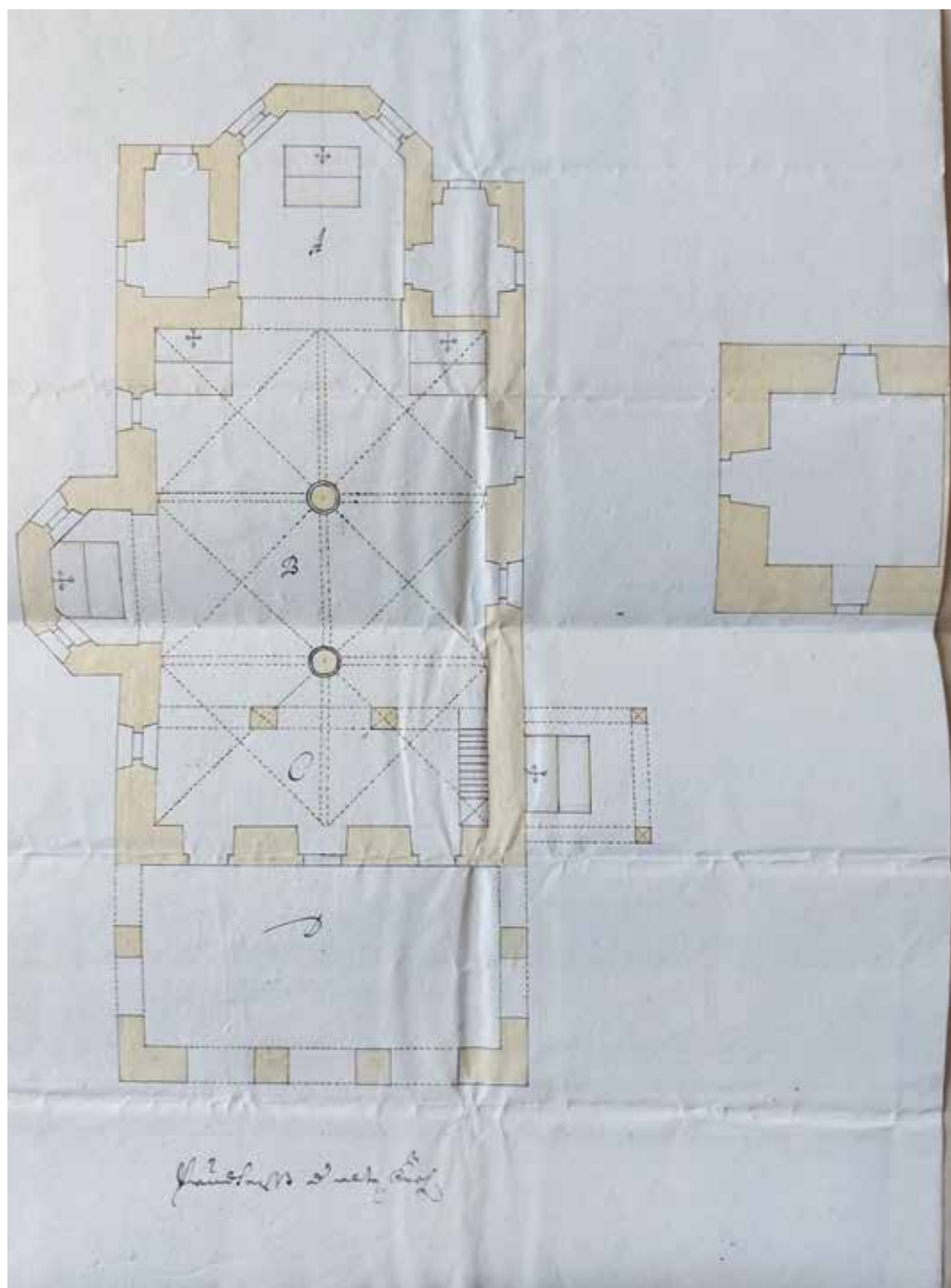
[ŠMID 3] Thorn-puller, carnelian gem. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, inv. no. FG 6907



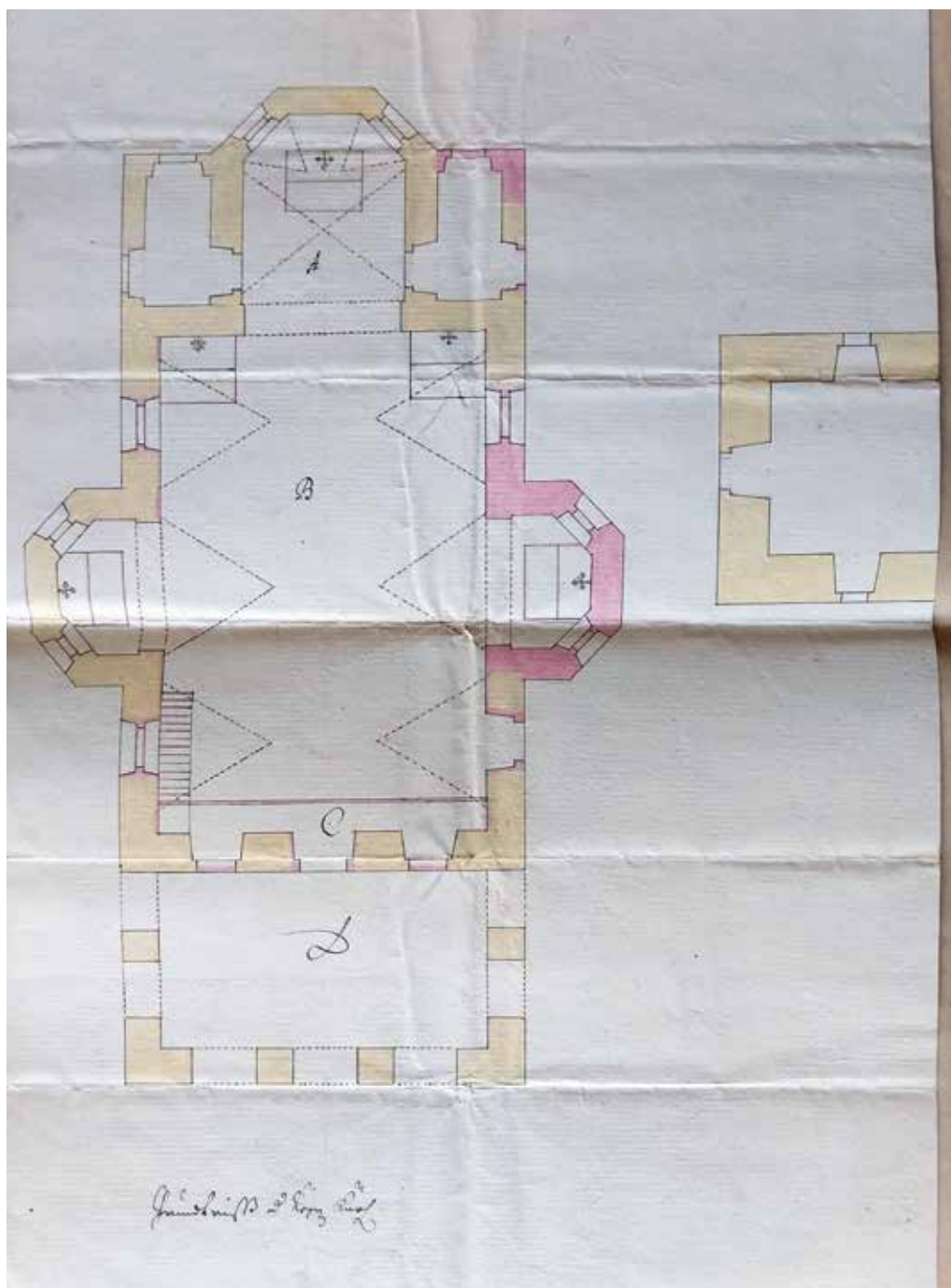
[NOVAK KLEMENČIČ 1] Koper, Marijina rotunda, zunanjščina pred prenovo



[NOVAK KLEMENČIČ 8] Koper, Marijina rotunda, notranjščina po prenovi



[LEBEN 6] Tloris cerkve pred barokizacijo: lice, 1695. Briksen, Diözesanarchiv



[LEBEN 8] Tloris cerkve z barokizacijo: lice, 1695. Briksen, Diözesanarchiv



[LEBEN 13] Fragment gotske freske z južne ladijske stene. Bled, Proštija



[LEBEN 14] Fragment gotske freske z južne ladijske stene. Bled, Proštija



[JENKO 25] Križani iz kapele Heiliggeist-Spitala v Nürnbergu – glava.
Nürnberg, Germanski nacionalni muzej, inv. št. Pl. O. 62



[JENKO 26] Križani iz Dramelj – glava; Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG P 69



[JENKO 27] Križani – glava. Nürnberg, c. sv. Lovrenca



[MEZEG 9] Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja (fotografija prednje strani ikone).
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845



[ORAŽEM 1] Avguštin Ferfilla (?), Glavni oltar, ok. 1669. Preserje, p. c. sv. Jožefa



[ORAŽEM 7] Avguštin Ferfilla, Sv. Rok, pred 1669. Trška gora nad Krškim,
p. c. sv. Jožefa, oltar sv. Fabijana



[ORAŽEM 8] Avguštin Ferfila (?), Sv. Jožef, ok. 1669. Preserje, p. c. sv. Jožefa, glavni oltar



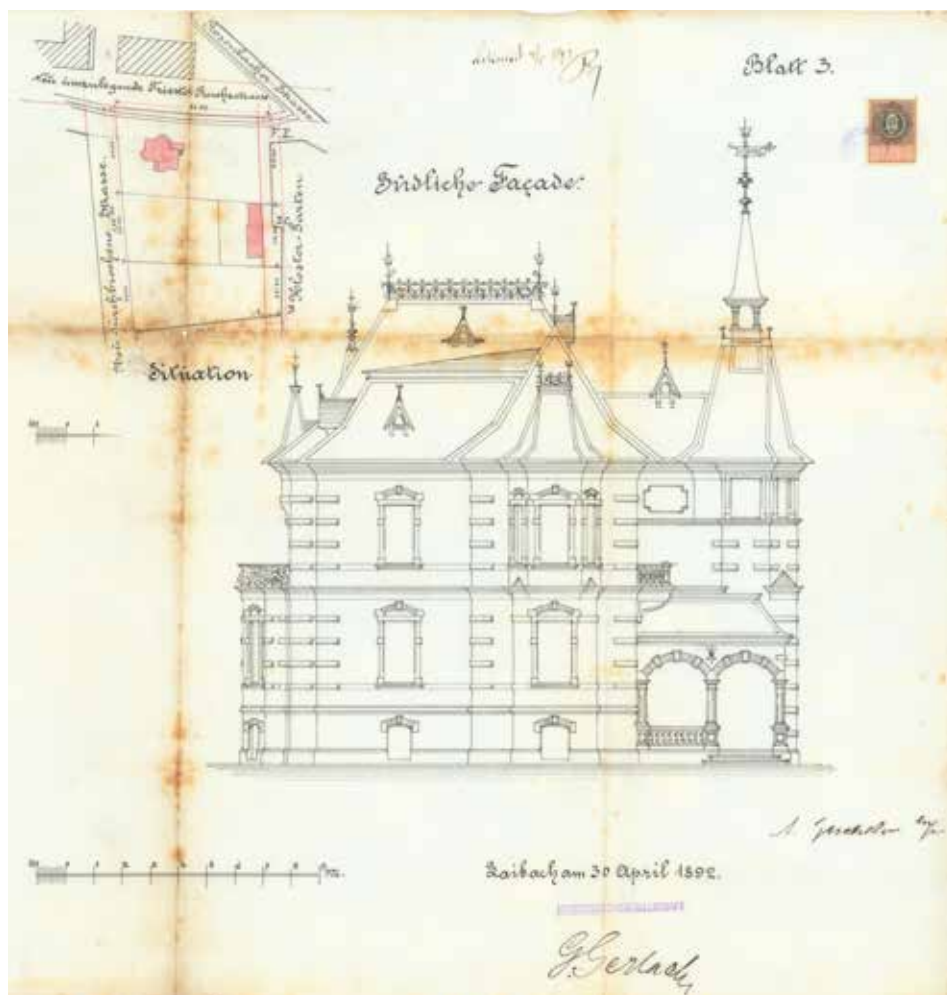
[VALANT 2] Vojtěch Hynais, Zastor Českého národního divadla, 1883, olje na platnu, 11 × 12, 5 m. Praga, Česko národní divadlo



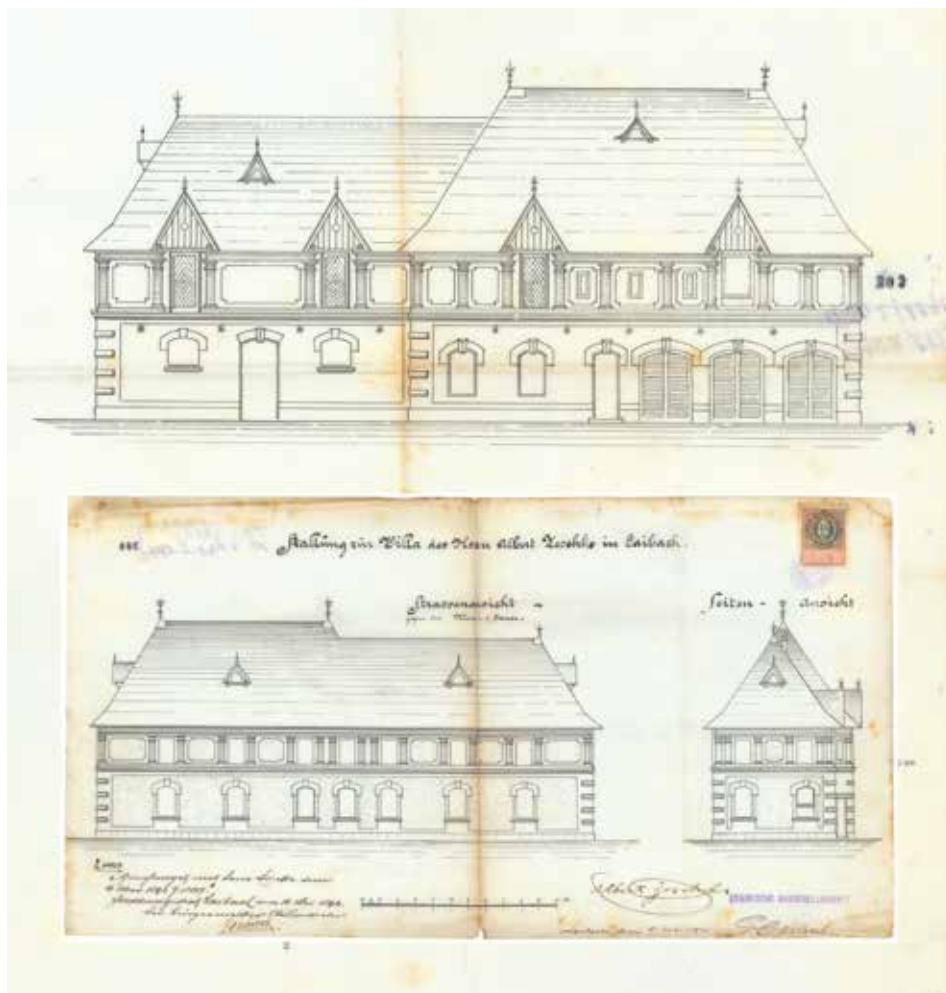
[VALANT 3] Razglednica z motivom Deželnega gledališča v Ljubljani



[VALANT 6] Ferdo Vesel, Načrt za zastor Kranjska se klanja Umetnosti, 1891, 41 × 54 cm, olje na platnu. Zasebna last



[POTOČNIK 8] The façade plan for Villa Albert Zeschko, Ljubljana, 1892



[POTOČNIK 9] The façade plans of the outbuilding associated with Villa Albert Zeschko in Ljubljana, 1892



[POTOČNIK 10] The façade plan for Villa dr. Stare, Ljubljana, 1892



[ZUPAN 5] Elda Piščanec, Tihožitje s konjsko lobanjo, 1927. Ljubljana, Narodna galerija

Junij Jovanac
Krauj (Am Haag 109)
Pisane podave
iz Celovca, v kateri se obtožuje
odložitveni naprej.
Polra in pojo ob doma
in Mariji (Marija) naj pre
me niso fajmo in mijs
ljubogem, če se ne vneem
Na sodenice!

