

GRAFIKE PO RISBAH RAYMONDA LAFAGEA KOT PREDLOGE ZA TRI JELOVŠKOVE SUPRAPORTE V GRADU JABLJE¹

Barbara Murovec, Trzin

V štiridesetih letih 18. stoletja je postal lastnik gradu Jablje v Loki pri Mengšu Jožef Anton baron Janežič (1723 - 1780).² Verjetno se je takoj lotil prenove stavbe in med drugim naročil slikarsko opremo nadstropnih prostorov v jugozahodnem traktu ter v obeh poligonalnih stolpih: stene je dal poslikati v fresko tehniki in pokriti s platnenimi slikanimi tapetami (sl. 24).³

Freske, ki so krasile le dele stene okrog in v ostenju oken ter nad vrati, so, po vsem sodeč, delo Franca Jelovška.⁴ Kot je nekdanj pričala letnica na podstavku vaze na eni od supraport v drugi sobi jugozahodnega trakta, jih je naslikal leta 1745.⁵

¹ Podlaga za prispevek je del diplomske naloge *Slikarska oprema jedilnice v gradu Jablje*, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1994 (mentor prof. dr. Milčec Komelj). Za vse nasvete in kritične pripombe se zahvaljujem tudi mag. Stanku Kokoletu.

² Kako in kdaj natančno je Janežič dobil posestvo Jablje, ni znano. Verjetno pred 28. marcem 1743, ko je bil sprejet med deželne stanovce (listino hranijo v Arhivu Slovenije, Graščinski arhiv XXIII, Jablje, fascikel 6), saj je takrat že moral imeti lastno posestvo.

³ Posamezne freske in tapete je opisal France Stelè (cf. France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Topografski opis*, Ljubljana 1929 [od tod citirano Stelè: *Kamnik*], pp. 441-446), na Zavodu Republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine pa hranijo tudi nekaj njegovih fotografij, ki kažejo stanje pred snetjem tapet. Dva cikla slikanih tapet s figuralnimi prizori sta zdaj v Narodnem muzeju v Ljubljani. Cf. Barbara Murovec, *Slikane tapete v Sloveniji in vloga grafičnih predlog, Iztrgano minljivosti...*, Narodni muzej: Ljubljana 1994 [r.k.].

⁴ Freske je Jelovšku pripisal Stane Mikuž (cf. Stane Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar [1700-1764], *ZUZ*, XVI, 1939/40 (od tod citirano Mikuž, Ilovšek), p. 27; id., *Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška [1700-1764]*, *Dom in svet*, LII, 1942, p. 275). Čeprav se v kasnejši literaturi pojavljajo dvomi o upravičenosti takšne atribucije (običajno v obliki zapisa "pripisano Jelovšku", Marjana Lipoglavšek pa navaja, da "naj bi kartuše nad okni in supraporte poslikal Jelovškov sin Andrej", cf. Marjana Lipoglavšek, *Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem*, *ZUZ*, n.v. XIX, 1983, p. 22), tudi stilna analiza potrjuje, da gre za Jelovškovo delo.

⁵ Cf. Stelè: *Kamnik*, pp. 441-442, in avtorjevo fotografijo, ki jo hranijo na Zavodu Republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine.

Zdaj so ohranjene le še freske v vzhodnem stolpu - v prostoru, ki je služil kot jedilnica in dvorana.⁶ Vse upodobitve so nastale po enotnem ikonografskem programu, njihova vsebina pa je seveda v skladu s funkcijo prostora. Naslikana so tihožitja, doprsne podobe antičnih bogov, predstavniki stanov in dežel (?) ter alegorija petih čutov; najzanimivejše in - če upoštevamo tradicionalno hierarhijo slikarskih motivov - tudi najpomembnejše pa so freske nad vrati. Gre za mitološke prizore iz življenja boga Bakha in njegovih spremljevalcev. Prvi je freske opisal France Stelè, vendar vseh ni ikonografsko določil.⁷ Kasneje je Stane Mikuž zapisal, da gre za scene, "nanašujoče se na Bakhovo življenje",⁸ podobno tudi Ivan Stopar, da so naslikani "motivi iz Bakhovih zgodb",⁹ ter Milček Komelj, da gre za "bakha-nalske prizore".¹⁰

Vir za vse tri supraporte so bile grafike po risbah francoskega risarja in grafika Raymonda Lafagea (1656-1684),¹¹ ki so del serije šestih listov in so bile tiskane na primer v Parizu v obliki friza z naslednjim podnapisom na spodnjem robu prvega lista: "*Inuenté et dessiné par Raimond Lafage. Gravé d'après les desseins originaux par François Ertinger. A Paris chez Jean Vander Bruggen rue St Jacques au grand Magasin C.P.R.*" (sl. 28).¹²

Kljub identifikaciji slikovne predloge pa lahko le dve jabeljski supraporti ikonografsko natančno določimo. Obe ustrezata tudi antičnim literarnim besedilom, medtem ko je tretja nastala na podlagi zapletene Lafageove *Satirične alegorije*.

⁶ Gre za največji in najodličnejši prostor v prvem nadstropju, ki ni služil le kot jedilnica, čeprav je zdaj znan le pod tem imenom, ampak tudi kot dvorana. To je v skladu z običajno (dvojno) funkcijo takšnih prostorov. Cf. John Whitehead: *The French Interior in the Eighteenth Century*, London 1992, p. 84.

⁷ Cf. Stelè: *Kamnik*, pp. 444-446. Na dveh freskah sta med splošno označenimi "možmi in ženami" navedena satira, na tretji freski pa naj bi šlo za Bakhov padec z osla. Torej je že Stelè domneval, da gre za bakhične prizore.

⁸ Mikuž, Ilovšek, p. 28.

⁹ Ivan Stopar: *Gradovi na Slovenskem*, Ljubljana 1982, p. 208.

¹⁰ Milček Komelj, Antika: Likovna umetnost, *Enciklopedija Slovenije*, I, Ljubljana 1987, p. 88.

Barvni reprodukciji dveh supraport sta bili objavljeni v: Mirina Zupančič in Majda Žontar: *Gradovi na domžalskem in moravškem območju*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 95, Ljubljana 1979, pp. 16-17, s podnapisom "mitološka prizora na dveh izmed Fr. Jelovšku pripisanih stenskih slik v Jabljah"; vseh treh pa v: Stane Stražar: *Mengeš in Trzin skozi čas*, Mengeš in Trzin 1993, vsaka s podnapisom "Franc Jelovšek, Freska v jedilnici v gradu Jablje".

¹¹ E.g. Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXII, Leipzig 1928, pp. 201-202; Robert Mesuret: *Les dessins de Raymond La Fage*, Toulouse 1962 [r.k.]; Jeanne Arvengas: *Raymond Lafage: Dessinateur*, Paris 1965 (od tod citirano Arvengas: *Lafage*); *Raymond Lafage, 1656 - 1684: Dessins et gravures* (Bertrand de Vivien, ed.), Lisle sur Tarn 1990 [r.k.] (od tod citirano *Lafage*).

¹² Cf. Arvengas: *Lafage*, p. 82.

Bakhov in Ariadnin triumf (sl. 25)

Ta freska je med supraportami ikonografsko najlaže določljiva, vendar niti Stelè niti kdo drug doslej ni opozoril, da gre za Bakhov in Ariadnin triumf.

V skladu s sistematiko Andorja Piglerja, ki temelji na antičnih besedilih in konkretnih likovnih delih, razlikujemo tri glavne načine upodabljanja mita o Bakhu in Ariadni.¹³ S kratkimi naslovi bi jih lahko imenovali: Bakh najde Ariadno na otoku Naxos (Philostratus: *Imagines*; 1, 15), Triumfalni voz (Ovid: *Ars amatoria*; 1, 537-564) in Ariadnino kronanje (Ovid: *Metamorphoses*; 8, 176-182). Na posameznih slikah so ti osnovni tipi seveda lahko kombinirani, poenostavljeni ali pa likovna dela vsaj deloma odstopajo od vseh literarnih predlog.¹⁴

Na jabeljski freski je naslikan razkošen voz z vpreženima kozloma, ki ju vodi mali satir. Na sprednjem delu voza sedi Bakh, bog vina, ki za roko drži Ariadno in ji pomaga stopiti na vozilo. Okrog te osrednje skupine so zbrani Bakhovi spremljevalci, zaposleni z različnimi opravili: pred okroglim templjem stoji sklonjena žena in pije iz posode, v katero ji mož naliva vino; za vozom hodi mladenič in nese poln vrč; ob vozu pa stoji množica ter opazuje Bakha in Ariadno.

Ta upodobitev, ki v osnovnih potezah ustreza Ovidovim verzom (*Ars amatoria*; 1, 549-564), je posneta po grafiki, ki je reproducirala Lafageovo risbo *Triumf* (sl. 26), slednja pa je nastala pod vplivom stropne freske Annibala Carraccija v Palazzo Farnese.¹⁵ Lafage je obdržal redko varianto trumfa z dvema vozovoma, od katerih Bakhovega vlečeta dva panterja, Ariadninega pa kozla, medtem ko je večino glasbenih instrumentov satirov in bakhantk zamenjal s pivskimi vrči in posodami.

Tudi Jelovšek ni dosledno kopiral Lafageove upodobitve. Reduciral je število figur in predmetov, dodal pa je le tempelj v ozadju. Najočitnejša sprememba, ki ni opravičljiva niti kompozicijsko niti ikonografsko, pa je združitev dveh Lafageovih vozov v enega, ki ga vlečeta dva kozla. Tako je nastal prostorsko nelogično naslikan voz, hkrati pa tudi ikonografsko izjemna varianta, ki ji ne najdemo paralele niti v literarnih besedilih niti na likovnih delih. V *Ars amatoria* (1, 550) Bakhov voz vlečejo tigri, na likovnih upodo-

¹³ Cf. Andor Pigler: *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1956, p. 46. Podobna klasifikacija je uporabljena tudi v *ICONCLASSu* (cf. Henri van de Waal: *ICONCLASS: An Iconographic classification system*, Amsterdam 1973-1985 [od tod citirano Waal: *ICONCLASS*]).

¹⁴ Za druge pomembne vire za likovne upodobitve mita o Bakhu in Ariadni cf. Jane Davidson Reid (in Chris Rohrmann): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts: 1300-1990s*, New York & Oxford 1993 (od tod citirano Davidson: *Classical Mythology*), p. 363.

¹⁵ Lafage, podnapis k sliki 1. Za Carraccijevo fresko cf. e.g. Donald Posner: *Anni-bale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, II, London 1971, sl. 111k in 111x.

bitvah Bakhovega in Ariadninega triumfa so pogosto naslikani tudi panterji, nikoli pa samo kozli.

Po Guyu de Tervarentu je voz, ki ga vlečeta dva kozla, lahko: Ariadnin v njenem triumfu z Bakhom, takrat ko imata Ariadna in Bakh vsak svoj voz, takšno funkcijo ima na Carraccijevi in Lafageovi upodobitvi; v okviru alegorije letnih časov je to voz jeseni, na njem lahko sedi Pomona ali Bakh;¹⁶ lahko je tudi Bakhov in Silenov voz, kot ga je na primer naslikal Giulio Romano (Palazzo del Tè, Mantova);¹⁷ ali pa je to voz ljubezni.¹⁸

Voz na jabeljski freski je hkrati Bakhov in Ariadnin, na alegorični ravni pa morda predvsem voz ljubezni.

Bakhični prizor (sl. 27)

Srednja supraporta je bila naslikana po grafiki, ki je reproducirala Lafageovo risbo *Satirična alegorija* (sl. 28). Kot rečeno, pa kljub poznavanju predloge prizora na freski ne moremo ikonografsko natančno opredeliti.¹⁹

Na osrednjem delu jabeljske supraporte je naslikana težko določljiva arhitektura, mogoče dvojna vrata, s Panovo glavo, krožniki in vazama, v njeni notranjosti pa stojita dva visoka podstavka s kipoma. Spredaj sedi na osla naslonjen mož in pije iz posode, ki jo drži klečeča žena, ob njima pa stoji deček s pladnjem. Na eni strani "vrat" je opečnato ognjišče z zastavico, na kateri je dopasna podoba Bakha, na drugi pa mladeniča. Prvi se je naslonil na "vrata" in daje piti drugemu, v sprednjem planu pred njima pa spi mali satir.

Jelovšek je ta prizor posnel le po manjšem delu Lafageove risbe oziroma prevodne grafike, drugače pa je naslikal predvsem ognjišče z zastavico. Čeprav fresko vsebinsko določa kar nekaj figur in predmetov, zlasti pa Panova maska, Bakhova podoba in mož z oslom, ni jasno, katera zgodba oziroma mit je upodobljen. Mož z oslom bi bil lahko Silen, Bakh ali Priap,²⁰ najverjetneje pa je naslikan prvi. Za to govorita obe določljivi figuri: Pan, ki je po eni

¹⁶ E.g. Antonio Tempesta: *Jesen*, London, The British Museum, v: *The Illustrated Bartsch: Italian Masters of the Sixteenth Century*, Antonio Tempesta, XXXVI (Sebastian Buffa, ed.), New York, p. 104, sl. 806.

¹⁷ Cf. Georgij Kreskent'evič Loukomski: *Jules Romain*, Paris 1932, sl. 79.

¹⁸ Guy de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600: Dictionnaire d'un langage perdu*, I, Geneve 1958, p. 73.

¹⁹ Pomen Lafageove risbe je bil v umetnostnozgodovinski literaturi sicer delno že pojasnjen, saj je Jeanne Arvengas osrednjo mitološko figuro, Hero s pavom, identificirala kot portret Kristine II. Švedske in v skladu s tem razložila tudi druge protagoniste, na primer dve portretni glavi kot papeža Inocenca IX. in kardinala Decia Azzolini (cf. Arvengas: *Lafage*, pp. 39 ss.). Jelovšek je opustil vse elemente, ki so aktualizirali mitološke prizore na Lafageovi risbi. Verjetno sploh ni poznal prave vsebine oziroma alegoričnega pomena cele grafike, katere del je uporabil kot predlogo.

²⁰ Vsi trije so lahko upodobljeni z oslom. Cf. Volker Plagemann (in Max Denzler), *Esel, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V, Stuttgart 1967 (od tod citirano Plagemann, Esel), pp. 1520-1521.

varianti mita Silenov oče, in Bakh, Silenov tovariš in varovanec.²¹ Tako je figuro razložila tudi Jeanne Arvengas, ki je poskusila pojasniti alegorični pomen celotne Lafageove risbe oziroma prevodne grafike,²² vendar se njene razlage, da gre na tem delu upodobitve za "Silenovo vzgojo" oziroma prizor, ko "Ariadna daje piti Silenu",²³ ne da utemeljiti.

Silenov padec (sl. 29)

Stelè je fresko opisal kot Bakhov padec z osla,²⁴ vendar takšnega prizora v antični pa tudi postklasični literaturi in likovni umetnosti ali v mitoloških priročnikih ne poznamo. Osel je res lahko tudi Bakhov ali Priapov atribut, vendar je zlasti stalni Silenov spremljevalec.²⁵

Silen je tako v tekstih kot na likovnih upodobitvah praviloma predstavljen kot debel in plešast starec.²⁶ Najpogosteje v Bakhovem spremstvu jaha osla, saj ga noge zaradi debelosti pa tudi pijanosti ne držijo. Ob njem hodijo mlajši satiri in ga podpirajo.

Čeprav Ovid pripoveduje o Silenovem padcu tako v *Fasti* kot v *Ars amatoria*, je v likovni umetnosti to zelo redek motiv. Pravzaprav gre za dva motiva, saj Ovid pripoveduje o dveh različnih dogodkih, ki sta se končala s Silenovim padcem. Ne enega ne drugega pa v doslej objavljenih knjigah ne pozna niti *ICONCLASS*, ki ima natančno obravnavan vsak antični motiv prav glede na likovne upodobitve.²⁷

V *Fasti* (3, 745-764) opiše Ovid Silenovo nesrečo, ki se je pripetila, ko je skupaj s satiri nabiral med. Verzi iz tega dela so kot literarna predloga služili na primer Pieru di Cosimu, ko je slikal *Silenove nezgode* (The Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.).²⁸ Dogodek, ki je naslikan na jabeljski freski, pa bolj ustreza Ovidovemu tekstu v *Ars amatoria* (1, 543-548), kjer lahko beremo:

*Ebrius, ecce, senex pando Silenus asello
Vix sedet, et pressas continet ante iubas
Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque
Quadrupedem ferula dum malus urget eques,
In caput aurito cecidit delapsus asello:
Clamarunt satyri "surge age, surge, pater."*

(V prostem prevodu se tekst glasi:

Pijani starec Silen komaj še sedi na svojem grbastem oslu in se majajoč drži za grivo pred sabo. Medtem ko sledi bakhantkam, ki tečejo pred njim,

²¹ Cf. Davidson: *Classical Mythology*, p. 1000 s citiranim izborom literarnih virov.

²² Cf. opombo 19.

²³ Arvengas: *Lafage*, pp. 39 ss. in 82.

²⁴ Stelè: *Kamnik*, p. 446.

²⁵ Cf. Plagemann, Esel, pp. 1520-1521.

²⁶ Cf. Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, p. 2213.

²⁷ Waal: *ICONCLASS*.

²⁸ Cf. Erwin Panofsky, *The Discovery of Honey by Piero di Cosimo*, *Worcester Art Museum Annual*, II, 1936-1937, pp. 33-43, sl. 2.

nerodni jezdec, ki s šibo spodbuja svojega štirinožca, pade naprej na glavo s svojega uhatega osla. Satiri zakličejo: "Vstani, vstani, očka!"

Kot že rečeno, Jelovšek ni ustvaril nove likovne rešitve neposredno na podlagi teh Ovidovih verzov, ampak je prizor posnel po grafiki, ki je reproducirala Lafageovo risbo *Silenov padec* (sl. 30), za svojo kompozicijo pa je uporabil le osrednji del precej obsežnejše celote (sl. 31).

Na freski je naslikan trenutek, ko so se Bakhovi spremljevalci zbrali okrog padlega Silena. Možje pobirajo njega in osla, poleg pa stojita dve ženi. Prva je v grozi s silovitim zamahom dvignila roke, tako da se ji je odvezala obleka in razgaljenih prsi stoji pred ležečim oslom in Silenom, druga pa je v sočutni kretnji sklenila roke k obrazu. Jelovšek je vse figure prepričljivo povezal v eliptično kompozicijo z glavnim akcentom na razgaljeni ženi, ki učinkovito poudarja dramatičnost dogodka.

V *Ars amatoria* je Ovid "nasul obilo nasvetov in naukov o tem, kje si poiščeš primerno dekle za ljubezen (I. knjiga), kako si osvojiš njeno srce in jo navežeš nase (II. knjiga), kako in kje naj dekleta lovijo fante (III. knjiga)".²⁹ Vse svoje nasvete pa je podkrepil s primeri iz zgodb o bogovih in junakih. Tako je na primer v prvi knjigi (I, 526-564) razložil, kako Bakh pomaga zaljublencem, in v nadaljevanju posvaril bralce pred uživanjem prevelikih količin vina.³⁰

Na prvi in zadnji jabeljski supraporti naslikana prizora ustrezata tekstu v I. knjigi *Ars amatoria*.³¹ Tako lahko morda cikel o Bakhu, Ariadni in Silenu, kot je predstavljen na teh freskah, beremo kot kontinuirano pripoved s humorno, ironično pa tudi rahlo moralizirajočo noto.³² Na prvi freski gre za ljubezen med Bakhom in Ariadno, torej med možem in ženo, okrog naslikane figure pa se ukvarjajo predvsem s pitjem. Na drugi freski žena daje piti možu (? Silenu), na zadnji je mož (Silen) zaradi pijanosti padel z osla, ženska figura ob njem pa zgroženo opazuje posledice čezmernega uživanja vina, ki uničuje tudi ljubezen.

²⁹ Kajetan Gantar, Publius Ovidius Naso in njegove Metamorfoze, v: Publij Ovidij Naso: *Metamorfoze*: Izbor, Ljubljana 1977, pp. 89-90.

³⁰ *Ovid in Six Volumes: The Art of Love and Other Poems*, II (prevod J.H. Mozley), The Loeb Classical Library, London in Cambridge 1969, pp. 49-53. Bakhov in Ariadnin triumf ter Silenov padec z osla sta tista mitološka dogodka, ki "ilustrirata" Ovidove nasvete in opozorila.

³¹ Čeprav so Jelovškove freske naslikane po Lafageovih risbah, je mogoče, da je baron Janežič - verjetni avtor programa - poznal Ovidovo delo in se naslonil nanj pri izbiri predlog in njihovi povezavi v novo celoto.

³² To bi bilo v skladu tudi z žanrom Ovidove *Ars amatoria*, ki jo lahko označimo kot "ljubezensko poučno pesem". Ovid "s svojo običajno težnjo po tipizaciji in eksemplifikaciji, z vnašanjem mitoloških primerov (*exempla*), s pogostimi in raznolikimi digresijami, z zgodovinskimi in legendarnimi namigi razbremenjuje poučnost in jo duhovito pretaplja v literarno držo". Cf. Benedetto Riposati: *Zgodovina latinske književnosti*, Trst 1983, pp. 339-340.

Vsebinski pomen jabeljskih supraport je torej večplasten, saj so bili bakični prizori verjetno naslikani gledalcu tako v zabavo kot tudi v poduk, torej z namenom, da so ga opominjali k zmernosti in mu kazali posledice pretiravanja.³³

³³ Čeprav bo potrebno poiskati še precej grafičnih predlog, ki so jih uporabljali baročni slikarji na Slovenskem, da bomo lahko prišli do zanesljivih ugotovitev, na primer o tem, katere predloge so umetniki najpogosteje uporabljali in iz katerih grafičnih centrov so jih pridobivali, se vendarle že kažejo nekatere "zakovitosti". Pomembnejši od slogovnega je bil ikonografski vidik predloge, ob koncu 17. in v 18. stoletju so slikarji praviloma uporabljali grafične liste sodobnikov, najpomembnejši grafični center pa je bil vsaj za Kranjsko Augsburg. Tudi freske v jabeljski jedilnici potrjujejo te splošne "zakovitosti" o uporabi grafičnih predlog. Listi, po katerih je Jelovšek slikal freske pod okni, torej alegorijo petih čutov, so delo augsburškega umetnika Gottfrieda Bernharda Götza (cf. Barbara Murovec, *Alegorija petih čutov na freskah v gradu Jablje in na slikanih tapetah iz gradov Dornava in Zaprice*, ZUZ, n.v. XIX, pp. 134 ss.), nastali pa so okrog leta 1735, torej komaj desetletje pred jabeljskimi prizori. Čeprav so Lafageove risbe nastale v Franciji v 17. stoletju, je verjetno, da je Jelovšek pri slikanju supraport uporabljal grafične liste, ki so nastali že v 18. stoletju, morda celo v Augsburgu (Lafageova dela so namreč vrezovali številni grafiki v 17., 18. in celo 19. stoletju, cf. Arvengas: *Lafage*, pp. 76 ss.).