

RISBE FRANCETA JELOVŠKA V LAYERJEVI ZAPUŠČINI

Anica Hlepčè, Ljubljana

»...samt denen zu der Mahlerkunst geherigen Zeichnungen und Kupferstichen legire ich meinem Sohn Andreas Christoph«.¹

Tako beremo v testamentu, datiranem z dne 3. maja 1764 zadnjo voljo Franca Jelovška, »mestnega freskoslikarja«, Mengšana po rodu. Nedvomno je imel dr. Stane Mikuž, ki je v svoji disertaciji izčrpno obdelal Jelovškovo življenje in delo, prav, ko je zapisal, da bi nam te risbe, če bi ne bile izgubljene, temeljito odkrile skrivnosti Jelovškove umetnosti.² Ob študiju fragmentarne zapuščine slikarja Leopolda Layerja, shranjene v Narodnem muzeju v Ljubljani, sem naletela med številnimi Layerjevimi risbami tudi na nekaj risb, ki jih moramo nedvomno pripisati roki Franca Jelovška. Obžalovati moramo le, da je teh risb samo 17, torej vse premalo, da bi mogli ob njih podrobneje opazovati Jelovškov umetnostni razvoj ter si ob njih ustvariti zaokrožene zaključke. Kasneje bom skušala odgovoriti na vprašanje, kako so te risbe zašle v Layerjevo posest, saj bi jih morali po besedah oporoke iskati v zapuščini Jelovškovega sina Andreja, ki je umrl v Ljubljani 17. maja 1776.

Ena med risbami je signirana z lastnoročnim Jelovškovim podpisom: »f. m. p. Fronz Illousigk«. Vse so izvršene s peresom na razmeroma grobem papirju, v katerega so vtisnjene v 2,5 cm širokih razmakih vodne črte. Poleg omenjenih, v Narodnem muzeju shranjenih risb in osnutka podobice Škapulirske Matere božje za ljubljanske frančiškane, ki jo omenja že dr. S. Mikuž,³ moramo omeniti še risbo Matere božje za bratovščinsko podobico v Kranju, ki sta obe v privatni lasti ter izvirata po lastnikovi izjavi prav tako iz Layerjeve zapuščine.

Seznam in opis risb:

1. Magdalena mazili Jezusu noge na gostiji pri farizeju Simonu. — Lavirana perorisba, 223 × 165 mm (sl. 48).

Okoli obložene mize je zbrana živahno razgibana skupina deveterih Judov. Ob desnem sprednjem robu sedi Kristus, ki kaže z levico

¹ Jelovškova oporoka je shranjena sedaj v Osrednjem državnem arhivu Slovenije v Magistratni testamenti od 1439 dalje lit J št. 43. (glej: dr. Stane Mikuž, Jelovšek Franc, baročni slikar, ZUZ, 1939/40 str. 55. op. 149.)

² S. Mikuž, ZUZ, o. c. str. 37.

³ S. Mikuž, Slogovni razvoj umetnosti Franca Jelovška 1700—1764, DS, 1942, str. 282.

na klečečo Magdaleno pred seboj. Ta je zatopljena v maziljenje Učnikovih nog, kakor bi ne slišala godrnjanja mož okoli sebe. Lasje se ji usipajo čez ramena, telo pa se ji izgublja v bogatem oblačilu. Levi Jud, verjetno Simon, pomaknjen v senco, je razburjen vstal in kaže s prstom na javno grešnico. Ostalih osem jih je razdeljenih v dve skupini. Desna, umaknjena v zaveso ob steni, opazuje prizor, druga, zbrana v osi slike, pa je zatopljena v pogovor. Skozi vhod, ki ga označuje arkada na levi, je vstopil deček s pladnjem, katerega dviga v rokah, kakor bi ga hotel postaviti na mizo preko glav sedečih gostov. Ozadje izpolnjuje slopasta arhitektura z zavesami. Pogled je zajet rahlo iluzionistično. Arhitektura je nagnjena od desne proti levi, svetloba pa prihaja od nekod z leve, tako da se smer perspektive in smer svetlobe križata nekje v središču risbe, kar še poudarja že v grupaciji iskano centripetalnost kompozicije. Tudi rafinirana porazdelitev svetlih in temnih partij učinkovitost risbe še stopnjuje. Izrazito v senco potisnjeni Jud na levi strani in Kristus, ki zajema v svoje oblačilo največ svetlobe, sta si tako ne le smiselna, ampak tudi vizualna kontrasta.

2. Vnebovzetje sv. Magdalene. — Lavirana perorisba, 170 × 120 mm (slika 51).

Dogodek je zajet na meji zemskosti in nebes. Atributi na desni — križ, odprta knjiga, svečnika in mrtvaška glava — nas še spominjajo Magdalenine zemske spokornosti. V ozadju in v globini so vidni obrisi hribovja. Svetničino telo, ki ga dva angela s široko razpetima perutima dvigata v nebo, pa je zajel silen veter ter vzvaloval oblačilo v naglem poletu navzgor.

3. Kristus izroča sv. Petru oblast. Lavirana perorisba, 244 × 346 mm. List je dvakrat preganjen (sl. 53).

Večji del lista izpolnjuje prizor, ko rahlo sklonjeni, na oblaku stoječi Kristus izroča Petru ključe in pastirsko palico. Peter kleči z desnim kolenom na skali, drži levico na prsih ter z desnico sega po palici, ki mu jo daje Kristus z levico. Ob Kristusu stojita sv. Jakob (?) in sv. Janez Ev., ki izražata z gestami rok začudenje nad nenavadnim prizorom. V ozadju vidimo miniaturnen prizor z ribiči — apostoli, ki se trudijo, da bi potegnili na kopno čoln, poln rib. Trojica na kopnem vleče čoln z vrvjo k bregu; od trojice v čolnu sega prvi po ribah, drugi kaže na ribe, tretji pa se z veslom upira v dno, da bi spravil čoln k obali.

Da tu ne gre za prizor izročanja ključev, ki ga opisuje Matejev Evangelij (Mt. 16, 13—20), je jasno. Prizor, v katerem je obljubil Jezus Petru najvišjo oblast kot Skali, na kateri bo sezidana Cerkev ter ključ nebeškega kraljestva, se je zgodil ob vznožju Antilibanona, v krajih Cezareje Filipove in ne ob jezeru; na naši risbi pa vidimo čoln na vodi, poln rib in Jezusa, ki stoji na oblaku. Zadnje pomeni, da je bil Kristus tedaj že poveličan — torej se prizor dogaja že po njegovem vstajenju. Tudi rane na Jezusovih rokah in nogah so še vidne. Jelovšek je ilustriral dogodek, ki nam ga popisuje Janezov Evangelij (Jan. 21, 15—19), kako se je Jezus prikazal učencem ob obali Genezareškega jezera, kjer so učenci na njegov ukaz vrgli mrežo in nalovili mnogo velikih rib ter je malo kasneje Peter trikrat potrdil

Jezusovo vprašanje, če ga ljubi, nakar mu je Jezus rekel: »Pasi moja jagnjeta, pasi moje ovce.«

Brez prave zveze s tem centralnim prizorom pa so trije putti, ki jih najdemo poleg na listu. Prvi, klečeč v desnem spodnjem kotu, dviga z obema rokama čolnček za kadilo; drugi plava na desni zgoraj in izteza roki v molitvi pred se; tretji kleči v levem zgornjem kotu s kelihom v roki ter je zasukan na os glavne skupine v kotu 90°.

4. Vera, Upanje in Ljubezen. — Lavirana perorisba. 200 × 327 mm (slika 50).

V sredi sedi v osnovni trikotni kompoziciji, ki pa je zabrisana na levi strani s figuro Vere, ženska figura s tremi dojenčci — Ljubezen. Prvo dete, ki se ji naslanja na naročje, oklepa z levico, drugo se ji vzpenja čez ramo ter ponuja tretjemu, sedečemu v ženinem naročju, hruško, obenem pa se ozira v prvega. Vera je starejša žena s križem v desnici, sedi Ljubezni ob strani ter jo delno zakriva; pogled upira na križ, s telesom pa je zasukana proti sredi risbe. Enako je razgibana tudi tretja žena — Upanje. Ta je mlada, skoraj debelušna ter se z vsem telesom naslanja na narobe obrnjeno sidro. Tudi ta je obrnjena s telesom proti sredini in celo nekoliko nagnjena proti centralni osi, glavo pa je odločno zasukala v obratno smer. Tako imamo v pogledih naznačene tri smeri. Pogledi vseh figur osrednje skupine (Ljubezni) ostajajo v prostoru, kakor bi bili vezani v tektonsko koncipirano piramidalno kompozicijo ter tvorijo s tem trdno jedrišče, pogledi stranskih žena pa uhajajo v dveh različnih smereh iz prostora. Tako je kljub navidezni mirnosti in nekemu počivanju figur v sebi čutiti dinamično razgibanost, ki jo še poudarja bogata draperija s slikovitimi menjavami svetlobe in sence. Na hrbtni strani je s svinčnikom in v pisavi, ki ni Jelovškova, slabo čitljiv tekst.⁴

5. S. Evlalija. — Lavirana perorisba, 304 × 201 mm (sl. 54).

Risba kaže, kot pove napis v tiskanih črkah, sv. Evlalijo, devico in mučenko. Svetnica sloni v elegantni krivulji na kamenitnem podstavku ter drži v levici palmovo vejico, z desnico pa kaže ob stran. Pri obleki je značilen bogat, baročen pas pod prsmi, okrašen z baročnim listom. Ohranjena risba je najbrž le polovica nekdanjega lista, kajti na levi strani je pod svetnico napis v nemški kurzivi, od katerega je ohranjen le desni del: »...gegöselt worde vnd /...in Röstel gesoten/ ...mit geroß feier.« Morda je bil na levi strani narisani svetilovrenc? — Risba je med najboljšimi v zbirki.

6. Angel z napisnim trakom, poletavajoč v nebo. — Lavirana perorisba, 52 × 52 mm (sl. 52).

⁴ Hrabat!

Von eins bar 6— ?

seindt viere von

Schreib. Khasten für Fenster

8 sibzener

Khkleines bild 4 sibzener

allten 4444

Tekst je pisan s svinčnikom, poleg tega je hrbtna stran močno popackana; pravi smisel teksta je zato skoraj nemogoče razbrati.

Angel, držeč v dvignjenih rokah napisni trak, je upodobljen v izrazitem scorzu. Obraz mu je zakrit z dvignjeno desnico, oblačilo mu vihra daleč v stran. Levo zgoraj je bežna skica roke, malo bolj desno pa nekaj cikcakastih črt. Lavura je temnosiva. Na hrbtni strani je opomba: »Iz Layerjeve zapuščine kuplj. 1929 od M. Golob.«

7. Estera v gosteh pri kralju Ahasveru. — Lavirana perorisba, 200 × 150 mm (sl. 43).

V prostoru, aranžiranem s stebri v ozadju in z zavesami v vrhu, stoji okrogla, s krožniki in čašami obložena miza, za njo pa sedi kralj Ahasver z Estero in s štirimi gosti. V desnem ozadju je viden deček



Sl. 32. Fr. Jelovšek, študija angela

s krožnikom, kakršnega smo spoznali že na risbi Gostije pri Simonu. V ospredju kleči debelušen točaj ter se pripravlja, da bi napolnil kelih mlademu gostu, ki se obrača k njemu od mize. Iz kompozicije iztopata dve posodi, katerih desna, kelihasta, je okrašena z reljefnimi putti, leva pa sliči plitvi skledi na treh nogah, okrašenih z angelsko glavico. — Spodaj je napis s tiskanimi črkami: »Ester. C. I.« To pomeni, da naj bi prizor ilustriral prizor iz prvega poglavja (Caput I.) Esterine knjige. Toda očitno je, da gre za pomoto v citatu. Prvo poglavje te svetopisemske knjige namreč res popisuje gostijo kralja Ahasvera, na katero je bilo povabljenih mnogo ljudi ter je bila »na dvorišču vrta in loga... In visele so na vseh straneh nebesne barve in rdeči in višnjevi zastori, obešeni na platnenih in škrlatnih vrveh, ki so bile na slonokoščene ročaje vtaknjene in pripete na marmorne stebre... In jedi so v vedno novih posodah nosili, tudi najboljše vino

so točili v obilnosti...» (Ester, 1, 6—7). Do sem risba res ustreza svetopisemskemu popisu. Toda tekst nikjer ob mizi ne omenja kraljice; obratno — ko je kralj povabil k mizi kraljico Vasti, se je ta branila in ni hotela priti. Nedvomno je hotel Jelovšek upodobiti prizor iz drugega poglavja Esterine knjige, ki pripoveduje, kako je prišla h kralju Esteri in prejela od njega krono na glavo ter bila za kraljico povzdignjena na mesto Vasti. In kralj je zapovedal napraviti imenitno gostovanje vsem poglavarjem in svojim služabnikom... (Ester, 2, 16—18). Citat »Ester. C. I.« moramo torej spremeniti v »Ester. C. II.«

Poteze na tej risbi so nemirnejše kot na doslej opisanih in laviranje slikovitejše.

8. Marijino rojstvo. — Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (sl. 45).

Prizorišče je na tej, kakor tudi na prihodnjih treh risbah iz Marijinega življenja, dekorativno omejeno. Desni spodnji ogel je odsekan s trakom, na katerem je napis v latinski majuskuli »NATIVITAS GLORIOSA«. Nato srečamo ob desnem robu rastlinski motiv (velik cvet), zgornji desni ogel pa seka krivulja nedokončane volute. Levo stran obrobja lahen lok, spodnji levi ogel pa je odrezan z dvema, s pentljo prevezanima ropotuljicama in z dvema v plenice povitima otročičkoma, ob kateri stoji ženska figura. S tema ropotuljicama in z ženo ob obeh dojenčih je naznačena prva globinska ploskev. V zadnji ploskvi pa vidimo sv. Ano, ležečo na postelji z baldahinom, ki ji strežnica prinaša okrepčila. Med ta dva miniatura prizorčka je ujet glavni, v katerem se dve ženi pred arhitekturo stebra in slopa na levi pravkar pripravljata, da bi novorojeno Marijo okopali v veliki skle-dasti posodi, ki ji čez robove visi ozek prt. Tretja žena sklepa roki v počaščenje. Prav na levi se ozira iznad debele knjige k otroku starec sv. Joahim.

9. Sv. Ana poučuje Marijo. — Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (sl. 44).

Kakor na prejšnji risbi je tudi tu okvir kartušast, le da je prizor v njem koncipiran iluzionistično. Napisni trak je zdaj ob levem spodnjem oglu in nosi napis »DOCTRINA COELESTIS«. Na desni spodaj je prizor omejen z velikimi knjigami in z Mojzesovima tablama, desno zgoraj pa z neizrisano voluto. Levi zgornji ogel ločita od skupine dva, s trakom prevezana srpa. Pogled je zajet od leve spodnje strani v smeri proti desni navzgor. Tako so pojmovna telesa, tako porazdeljena svetloba.

Prizor se odigrava na nekaki terasi. Na levi stoji s prtom pogrnjena miza s knjigami. Marija sedi ob sv. Ani, ki ji kaže odprto knjigo ter ponavlja za njo sveto besedilo. Joahim se je naslonil na hrbtišče Aninega stola ter opazuje pouk. Pred sv. Ano je velik črn timer z gosjim peresom. To je pač dogodek, ki bi bil možen v vsakdanjem življenju. Toda dani so atributi, ki nas spominjajo njegove izrednosti. Iz oblakov na vrhu se spuščata navzdol dve angelski glavici, nad njima pa golob Svetega Duha. Srpa na vrhu sta sicer dekorativnega značaja, enako kot ropotuljice na prejšnji risbi, možno pa

je, da aludirata na evangelijski tekst o setvi božje besede, ki je padla na rodovitna tla in obrodila stoteren sad (Mat. 13, 1—23).

Iluzionistični poudarek je spretno izpeljan.

10. Marija pri delu. Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (sl. 47).

Na vrtu, ki ga zadaj zapira lesen plot, sedi na sodobnem stolu, kakršnega smo srečali že na prejšnji risbi pri sv. Ani, Marija. Na pogrneni mizi ob njeni levi sta odprta knjiga in vrč s cvetjem. V Marijinem naročju počiva košarica s šivalnim orodjem. V daljavi je opaziti obrise gričev in drevje. Večji del ozadja pa zapira slap oblakov, skozi katere slutimo stene hiše. Na oblakih se pozibavajo večji angel z lutnjo in dva putta, ki gledata knjigo. Marija se sklanja nad tkanino, ki jo šiva, bogata draperija obleke pa se ji razliva čez naročje ter vihra na levo navzgor. Spodnji levi ogel izpolnjuje le s svinčnikom zarisan baročni rastlinski list; levo zgoraj vidimo nakazano voluto, na desni strani je nejasen dekorativni motiv, sličen prevrnjenemu vrču, desno spodaj pa se razteza trak z napisom »OPERA MANUUM«. Morda je hotel slikar upodobiti apokrifno sporočilo, da je Marija šivala v mladosti oblačila za tempelj.

Angel z lutnjo spominja na angele s Pordenonovih kompozicij.⁵

11. Marijina smrt. Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (slika 46).

To je zadnja risba iz serije Marijinega življenja. V prostoru, ki je zopet iluzionistično zgrajen — glej stebre v ozadju! — so se ob Mariji zbrali apostoli. Marija leži na diagonalno v prostor postavljeni postelji, nad njo pa se sklanja apostol s svečo v rokah, ki kaže z levico v nebo. Osem apostolov je vidnih le delno. Prvi sedi ob vznožju postelje z odprto knjigo v rokah, drugi se z glavo nad sklenjenimi rokami naslanja na posteljo, za njim je na desni tretji, ki je zatopljen v branje. Izza zavese gledata še dva apostola, štirje pa zro izza stebrov in molijo. V kompoziciji so še vidni sledovi piramidalnih zakonov. Prizor uokvirja delno baročna vitica, delno voluta, levo zgoraj pa je nad oblaki, iz katerih prihaja nebeška luč, trak z napisom »DULCISIMA REQUIES«.

Na hrbtni strani lista je opomba: »Iz Layerjeve zapuščine kuplj. 1929 od Marije Golob, Gaštej.«

12. Signirani list. — Lavirana perorisba, 252 × 411 mm, list je preganjen (sl. 52).

Ta risba ne obsega celotne skice v zaključeni kompoziciji, ampak skupek več figur, ki so med seboj brez zveze. Na levi je figura romarja s torbo preko rame, ki se z desnico naslanja na palico, levo pa rahlo steguje pred se. Oblečen je v sodobno baročno nošo preprostega človeka. Nad njim sedi med blazinatimi oblaki putto, ki duha cvetlico. Proti desni je spodaj putto, viden v hrbet, ki sedi na oblaku s podvihano nogo ter drži v levici palmo. Nad njim kleči na oblakih ženska v izrazitem profilu ter široko širi roki. Glavo dviga v nebo. Pas ji

⁵ Primerjaj n. pr. Giuseppe Fiocco: Giovanni Antonio Pordenone, slike št. 38, 39, 43, 49, 51, 68.

oklepa-baročni steznik. Levo ob njeni glavi je nejasna žival z razprostrtimi krili — morda orel? Na sredini lista stoji v širokem koraku mož, ki drži z levico nožnico, s sabljo v desnici pa je suhil pred se. Na glavi ima čelado. Prsa mu odeva — usnjen? — oklep. Med njegovimi nogami je viden prednji del baročno prestilizirane sfinge. Skoraj vso desno stran lista izpolnjuje skica vojaka na konju, ki se vzpenja na zadnji nogi. Jezdec kaže z desnico naprej. Levo spodaj je signatura »fecit m(anu) p(ropria) Fronz Illousigk«.

Risba ima značaj bežne skice. Prvi osnutek je izvršen s svinčnikom, čigar poteze so še dobro opazne. Obdelava figur je skopa, nekatere partije so nedodelane. Tu pa tam je draperija komaj nakazana. Zarisane so pač figure, kot so se Jelovšku porajale pred očmi, ko je snoval kompozicijo. Na desni polovici lista so sekundarno narisani violinski ključi. Hrbtna stran je popisana, toda ne z Jelovškovo pisavo. Ob desnem robu hrbtne strani je s svinčnikom napisano »S. Christoph abacuck Fronz Jelousigk« (?). Ob zgornjem robu najdemo tekst s črnilom.⁶ Duktus pisave kaže na roko Marka Layerja. Med teksti so bežno zarisane layereskne skice s svinčnikom.

13. Sv. Evstahij. — Lavirana perorisba, 332 × 230 mm (sl. 57).

Bradat svetnik v vojaški obleki je pokleknil z razširjenima rokama ob drevesu. Ob njem stoji jelen s križem med rogovi. V ozadju na levi je miniaturnen prizor, ko mečejo mučenca v razbeljen trebuh bronastega vola. Prizor z jelenom v ospredju pa spominja na legendo, ko je rimski častnik Placid, kasnejši Evstahij, zagledal na lovu jelena s križem med rogovi in se nato spreobrn timer. Spodaj je napis »S. EUSTACHIUS«, pod tem pa komentar, na levi v latinščini, na desni v nemščini »Vox Domini preparantis ceruos. Psal. 28. u. 9. — Die Stimm des Herren bereitet die Hirschen. Psal. 28. u. 9.« Ton lavure je zelo svetlo siv.

14. Obhajilo sv. Stanislava Kostka. — Lavirana perorisba, 330 × 230 mm (sl. 55).

Ob roboh je zarisana s peresom okvir, enako je tudi s črto oddeljen napis spodaj od slike. Napis se glasi: »S. STANISLAUS KOSTKA. SOC: Iesu Novitius. Der Herr hat seinen Engeln befohlen das sie

⁶ Tekst s črnilom je s črto razdeljen v dve rubriki. V prvi beremo:

»Des Fremdhen
Die fier kleine istorien bilder.
Antony abas 1 goldt Kieruf
Mina 11111 1 bichel Methal
Koraschin Ein boletin aus eines Holz
12 abostel
2 trugen
1 gutten rath«

V drugi rubriki pa beremo:

»mein
conto 2 kleine
conto
burgation 111
?
gloria auf sein bichel
das birbomeno breth«

den h: Stanislaum also störken solten auf allen seinen Wegen. Ps. 91. V. II.«

Na ozkem pasu tal kleči svetnik v jezuitski obleki; ob nogah mu leži palica, širokokrajn klobuk, pred koleno pa knjiga in križ. Z rokami, prekrizanimi na prsih, prejema obhajilo iz rok angela, ki se je spustil k njemu v oblaku, v katerega je ovito stebriščno poslopje v ozadju na desni. Zadaaj na levi kleči nek sobrat viden v hrbet in moli. Po legendi je namreč umirajočega svetnika prišel obhajati sam angel, ker protestantovski lastnik hiše ni pustil duhovnika skozi vrata.

Risba je izdelana precej okorno.

15. Sv. Krispin in Krispinijan. — Lavirana perorisba, 320 × 204 mm (slika 56).

Enako kot na prejšnji je tudi na tej risbi načrtan okvir z napisom spodaj: »S. CRISPIN et CRISPINIANUS, Sartoires et Martir«. Pod tem je na levi strani napisano: »Gib den Armen, so wirst du ein Schatz im Himmel haben. Matth. 19. V. 21.« Na desni strani pa: »Schumacher und Martirer«. Pod okvirom se isti nemški tekst ponovi še enkrat v pisavi s svinčnikom; ta pisava ne kaže Jelovškovih potez.

Svetnika sta upodobljena kot preprosta obrtnika v delovnih oblekah brez vseh svetniških atributov in brez sija okoli glave. Držita se objeta okoli vratu, kakor bi v veselju poplesovala. Krispin je starejši, bradat mož, Krispinijan krepak mladenič. Svetopisemski tekst hoče poudariti njuno dobrodelnost do revežev.

Risba je odlična. Na hrbtni strani je opomba: »Iz Layerjeve zapuščine kupljeno 1929 od M. Golob, Gaštelj.«

16. Osnutek za podobico škapulirske Marije. — Lavirana perorisba, lavura dvobarvna, 203 × 134 mm (sl. 49).

Na tronu, dvignjenem za štiri stopnice, sedi Marija z otrokom v naročju. To je kip, oblečen v svilen baročno obleko s pajčolanom in s krono na glavi. Nad njo se dviga baldahin, okrašen z baročnim listovjem in z zastorom, ki ga držita dva putta. Baldahin sloni na dveh baročnih balustrih. Spodnja stopnica ima na vrhu stebričasto, usločeno ograjico, za katero klečita dva putta s trioglatima svečnikoma v rokah. Vrh baldahina je v žarkih Marijin monogram.

Risba je v potezah živahna, lavura je v glavnem siva; zavesa baldahina in ograjica pred tronom sta rdeči; rahla rdeča tonacija je opazna tudi na puttih ter na Marijinem in Jezusovem obrazu.

17. Osnutek za oltar Matere božje. — Lavirana perorisba, 313 × 205 mm (sl. 58).

Okvir je zarisán z dvema ravnima črtama. Zgornji dve tretjini risbe zavzema osnutek oltarja ali bolje baldahina z Marijinim kipom. Arhitektura in njen okras je zasnovana tako, da vsaka polovica risbe podaja svojo varianto baldahina; spodnji del pa zavzema, prav tako v dvojni varianti zasnovan tloris baldahina.

Leva polovica osnutka je resnejša, desna bolj igračkasta. V glavnem gre za motiv volut, ki se urejajo tako, da s svojimi zavoji tvorijo podstavek kapitelu, vazi s cvetjem ali angelski glavici. Pred tronom klečita — in sicer v obeh variantah — na vsaki strani po en angelček

s svečnikom v roki, vrh pa je v obeh primerih baladahnasto zaključen in obogačen znotraj še z arabesko zaveso. Marija z Jezusom in oba putta pred tronom zelo spominjajo na figure Marije in puttov na risbi za škapulirsko podobico. Motiv volute, ki se s spodnjim zavojem naslanja na volutno bazno konzolo in se nato vzravna navpik do zgornjega volutnega kapitela, najdemo na levi variaciji našega osnutka ter na osnutku za škapulirsko podobico. Pri desni varianti pa je čutiti večjo živahnost. »Steber«, ki nosi krono baldahina je izgubil zadnjo sled tektonske funkcionalnosti — spremenil se je v igriv ornament, sličen okviru, ki valovi v konveksnih in konkavnih volutnih motivih v višino, pri čemer zaslutimo že prve kali rokokojskega razpoloženja.

Spodnjo tretjino risbe zavzema tloris prestola oz. baldahina, ki priča, da pomeni risba idejno osnutek baldahinske arhitekture, ki naj bi stala ali v oltarni niši ali na konzolah na cerkveni steni.

Risba je v glavnem sivo in rumeno tonirana; na podstavku prestola, v zastorih baldahina ter v karnatu Marije ter puttov pa najdemo lahko rdečo tonacijo. V istih tonih je — ustrezno zgornji risbi — toniran tudi tloris.

Ob levi strani zgornjega dela risbe je zarisano merilo šestih čevljev (schuch), ob desni strani, že izven okvira, pa je pripisano z obledelim črnilom: »Den 18t Jener 1763 Verglichen zu fl: 45 D: W Apfaltrern.«

Preidemo zdaj k opisu risb, ki niso shranjene v Narodnem muzeju: 18. Škapulirska Mati božja. — Lavirana perorisba, 152 × 104 mm. Privatna last v Ljubljani (sl. 59).

Preko okvirnega motiva baročno razgibane forme oltarne slike (podolžni pravokotnik s konkavno posnetimi ogli z ločnim zaključkom na vrhu) je zarisana piramidna kompozicija. Marije s sv. Dominikom in sv. Klaro v skoraj monumentalno strogi simetriji. Visoka, vzravnana Marija s predse uprtim pogledom drži v levici Dete, z iztegnjeno desnico pa proži na levi strani klečečemu sv. Dominiku škapulir. Kakor na obeh pravkar opisanih risbah, je tudi tu Marija pojmovana kot oblečena lutka s pajčolanom na glavi. Sv. Dominik kleči na levem kolenu, desno nogo pa izteza nazaj. Rahlo se sklanja naprej ter z rafinirano razprtimi prsti sprejema škapulir. Kot protiutež kleči na desni (Marijini levi) strani sv. Klara, rahlo sklonjena naprej; z desnico prižema škapulir, viseč iz Juzuščkove levice k ustnicam, levico pa izteza v stran, dočim so ji oči zasanjano zaprte. To je tipična figura svojega časa, ki bi ji v zamaknjenosti komaj še kaj mogli dodati. Dva putta, plavajoča v vencu oblakov, ki kot gloriola obdaja vrhnji del Marije in Deteta, dvigata krono nad Marijino glavo.

Risba je odlična. Črta je dovolj nemirna. Gube so ostro zapotegnjene. Putta s krono sta ponovitev puttov na škapulirski podobici za ljubljanske frančiškane. Pod risbo je merilo, pod tem pa na levi signatura »f. F. J.«. Nekoliko nižje najdemo kasnejši podpis (lastnika) »Marc(us) Layer«.

19. Sedeča Mati božja z Detetom — skica za centralno figuro sprememnice Roženvenske bratovščine v Kranju. — Lavirana perorisba, 160 × 91 mm. Privatna last v Ljubljani (sl. 60).

List je porisan na obeh straneh in sicer je risba na zadnji strani le svetlobna pavza originala, ki najbrž ni več od Jelovškove roke. Marija sedi na tronu z bogatim, visokim hrbtiščem, zaključenem na vrhu s školjčnim motivom. Podnožje sedeža so kopasti oblaki. Marija z izredno graciozno držo telesa ima v desnici žezlo, z levico pa rahlo objema golo, kronano Dete, ki ji sedi na levem kolenu. Bogata obleka rafinirano bolj poudarja kot pa zakriva telo — pogledimo le gube, ki se nabirajo pod močno izstopajočimi koleni ali globok izrez, ki poudarja majhno glavó ob vitkem telesu. Figura je skoraj manieristično pojmovana. Rahlo se smehljajoča obraza Matere in Otroka, njune priprte oči, fino razporejeni prsti na rokah, v osi glave izpod obleke koketno nameščena noga — vse daje risbi tisto stilno občutje, ki nas preveva, ko opazujemo bogastvo prenasičene arhitekture baročnih oltarjev ali vrtoglave stropne kompozicije z ljubkim kramljanjem detajlov. Kljub navideznemu počivanju zveni vendarle vsepovsod dinamika. Na prvi pogled mirno sedeča Marija je v resnici vsa razgibana. Na konico noge postavljena rombasta zgradba telesa najde svoj drugi ogel v Marijinem levem kolenu, tretjega v roki z žezlom in četrtega z vrhom v Marijini glavi. Med temi pa se telo slikovito zvije in razlije v širino. Smeri obeh gornjih stranic rahlo rafinirano nakazujeta pogleda Marije in Jezusa.

Poteza čopiča je na tej risbi resna, brez močnejšega kontrastiranja, poteza peresa pa je nemirna. — Sprednja stran lista je razdeljena s svinčnikom v mrežo kvadratov, ki je v vertikali oštevilčena z 1 do 18, v horizontali pa od 1 do 12.

Direktno signirani sta torej le dve risbi. Prva, podpisana s slikarjevim polnim imenom nekako izpada iz celotnega gradiva, saj je edina, ki ni lavirana in edina, ki ne pomeni že zaključene kompozicije, ampak šele figuralni zasutek.

Pri velikem številu risb, ostalih v zapuščini Layerjev in njih delavnice, je gotovo eden prvih problemov pri ločevanju Jelovškovih risb od ostalih, problem pravilne identifikacije. Jasno je, da nam mora pri tem služiti kot osnova s celim imenom signirani, torej potrjeno Jelovškov list, nakar moremo šele najti poteze, ki so skupne temu in pa ostalim risbam. Ker je več risb opremljenih s teksti, bomo lahko pri komparaciji uspešno uporabljali tudi grafološki prijem.⁷

Jelovškov duktus črk nam je zanesljivo znan po dveh podpisih ter po začetnicah podpisa na risbi Škapulirske Marije v privatni lastnini. Prvi popolni podpis smo srečali na našem signiranem listu v Narodnem muzeju, drugi, toda že nepopolni podpis pa poznamo iz Jelovškove oporoke. Če oba podpisa primerjamo, opazimo sicer razločke. Pri pod-

⁷ Za pomoč pri grafološki primerjavi dolgujem iskreno zahvalo univ. prof. dr. A. Trstenjaku.

pisu v testamentu je začetni F pri imenu popolnoma drugačen kot na risbi. Vendar nas to ne sme motiti, saj vemo, da so slikarji iniciiale svojih imen pogosto spreminjali.⁸ V malih črkah pa je kljub izrazito senilnim potezam podpisa v testamentu enakost očitna. Pri opazovanju teh tresočih, v cikaku potekajočih potez na oporoki in ob negotovem zastavljanju peresa (črka J je začeta dvakrat!) imamo vtis, da je onemoglemu slikarju nekdo vodil roki. Po dvakratnem neuspelem poizkusu, da bi se podpisal, je Jelovšek potrditev testamenta prepustil pričam. Nedvomno pa je, da so iniciiale na listu Škapulirske Marije res Jelovškov avtogram, saj v vseh podrobnostih popolnoma soglašajo s črkami iz celotnega Jelovškovega podpisa. S tem pa nam ta skica že približuje tudi ostalo risarsko gradivo, ki smo ga pripisali našemu mojstru, saj po svoji tehniki z njim še bolj soglaša, kakor pa list s celim podpisom.

Pa preidimo zdaj k risbam samim. Že na signiranem listu najdemo elemente, ki jih srečujemo tudi na Jelovškovih freskah. Putta, kot ju vidimo tu, sta pač varianti brezštevilnih Jelovškovih puttov, ki izpolnjujejo na obokih, ki jih je naš freskant poslikal, prostor med arhitekturno osnovo in prizori na oblakih. Spomnimo se pri tem samo angelcev, ki si brišejo solze, putte, ki pogledujejo skozi oblake na zemljo in angelov muzikantov itd. Tipično Jelovškovo je tudi oblikovanje rok pri svetnici (razdalja med palcem in kazalcem!) ter izrazit profil z ravno potezo od čela do nosu. Izrazita plastičnost, ki je očitna že pri svetnici in romarju, in še bolj poudarjena pri možu s sabljo, je prav tako karakteristična za Jelovška. Mož s sabljo, ki ga najdemo tu, je v različnih variantah pogost v inventarju Jelovškovih figur.⁹ Ob njem se seveda spomnimo na sorodne figure s Quaglijevih obokov. Tudi živalski motivi so pri Jelovšku pogosti.

Štiri risbe svetnikov (Evstahija, Evstahij, Stanislav, Krispin in Krispinijan), ki so opremljene z napisi, nam že pri komparaciji pisave potrde Jelovškovo avtorstvo. Tiskane črke nam trenutno še ne služijo, pač pa pisane. Močno individualen in izrazit v sličnosti je predvsem »s«. V tekstih na risbah svetnikov in pri Jelovškovem podpisu najdemo pri »s« isto, nekoliko usločeno začetno potezo, isti naklonski kot naslednje poteze navzgor in nato enako odločen obrat v stran. Pri »n« je enak odklon obeh zadnjih zavojev. Enake so tudi črke »f«, »o«, »r«.

Tudi v risbah samih je jelovškovstvo očitno. Evstahija spomni v svoji lepotni, rahlo S-asti stoji na Jelovškovo Madonno v farni cerkvi sv. Petra v Ljubljani. Način senčenja obraza, kot ga tu opazimo, način oblikovanja oči in ust, bomo našli tudi na naslednjih Jelovškovih risbah.

Figuro svetega Evstahija, klečečega viteza s široko razširjenima rokama in z značilno frizuro, poznamo z oboka v Šenčurju pri Kranju (sv. Jurij). Enako kot pri sv. Juriju tudi pri sv. Evstahiju izstopa izpod oklepa telesnost (spomnimo se moža s sabljo na signiranem listu!), poza

⁸ Pri Leopoldu Layerju sem n. pr. naletela na tri variante podpisa.

⁹ Prim. podobnega sabljača na Jelovškovih slikah v Goričanah (Steška V., Škofijski grad Goričane, ZUZ 1942, sl. str. 76, Smrt triumvira Pompeja).

telesu je skoraj nespremenjena, le za 180° zasukana. Miniaturni prizor v ozadju je pri Jelovšku pogost pojav.

Preseneti nas nekoliko okorna kompozicija za sliko sv. Stanislava. V figurah se nam kaže zopet tista izrazita telesnost in muskuloznost, ki jo poznamo iz Jelovškovih fresk. Pisava je jasno Jelovškova, pa tudi poteza peresa v risbi in način laviranja nas prepričujeta o Jelovškovem avtorstvu.

V vsej seriji je gotovo najmikavnejša risba sv. Krispina in Kripinijana. Že pri opisu smo opazili, da sta figuri skoraj žanrski. Na to žanrskost pa pri Jelovšku predvsem v njegovi zadnji fazi pogosto naletimo (Sladka gora, grafika). Obraza obeh svetnikov sta klasično Jelovškova tipa mladostnega in starejšega moškega obraza. Oblikovanje las, kot ga tu opazimo, smo spoznali že pri Evstahiju. Čeprav stojita tudi ta dva svetnika na ozkem pasu tal, je vendar globinski poudarek učinkovit. Dosežen je s telesoma, ki sta diagonalno zasukana v prostor, predvsem pa s slikovitim prepletom nog. Pisava je ista kot na ostalih treh svetniških podobah.

Skupino zase tvorijo štirje listi z risbami iz Marijinega življenja. Pri dveh je izrazit iluzionistični poudarek. Način uokvirjenja z volutnimi motivi ali z napisnimi trakovi je pri Jelovšku znan.¹⁰ Enako je znan tudi motiv bolnika, pri nas porodnice (prim. diplomu Tretjega reda, za katero je naredil J. osnutek). Skoraj kakor Jelovškov podpis pa moremo smatrati motiv žene z dojenčki, ropotuljice, privezane s pentljo, šopke rož, vaze. Angela z lutnjo, ki izpolnjuje zgornji del risbe Marije pri delu, spoznamo v angelu na šenčurskem oboku, le da nam je na risbi pokazal hrbet. Pa tudi sicer so angeli muzikanti v Jelovškovem inventarju pogosti (Kamnik, Šenčur). Tudi pisava nam tu zopet plodno služi za primerjavo, čeprav posnema tiskane črke. Poleg drugega nam vzbuja največjo pozornost »R«, ki s svojim polžastim zavojem navznoter zgornjega trebušastega dela in nato zopet s polžastim nastavkom zadnje poteze kaže isto roko pri vseh teh risbah in pri štirih risbah svetnikov.

Če smo si zapomnili obraz Marije na sliki sv. Ana poučuje Marijo in na Marijini smrti ter ohranili v očeh način laviranja na do sedaj opisanih risbah, nam ne bo težko potrditi istega avtorja tudi za risbi iz življenja sv. Magdalene. Pri Magdaleninem vnebovzetju naletimo na enako traktiranje dreves kot pri risbi Marije pri delu. Pri Gostiji pri Simonu pa nam pritegne pozornost poleg iluzionizma ter zgnetene kompozicije predvsem ona, izrazito v senco potisnjena figura, ki ji slično najdemo tudi pri Ahasverjevi gostiji v Esterini zgodbi in na Marijini smrti.

Jajčast motiv dekoracije na arhitekturi in fantiča s pladnjem, ki ju najdemo pri Gostiji pri Simonu, srečamo tudi na risbi Esterine zgodbe.¹¹

¹⁰ N. pr. na oboku farne cerkve v Kamniku ilustracije skrivnosti rožnega venca ali na Sladki gori štirje prizori iz Marijinega življenja z latinskimi napisi: DULCIS VITA, DULCIS MATER, DULCIS SPES, DULCIS VIRGO.

¹¹ Fantiča s pladnjem najdemo pogosto v beneškem slikarstvu, n. pr. pri Tizianu (Hčerke Lavinija, Zadnja večerja; O. Fischel, Tizian, (Klasiker der Kunst) Stuttgart, Leipzig 1907 3 slike: 134, 135, 175), Veroneseju itd.

Skupino zase tvorita risbi »Izročanje oblasti Petru« in »Vera, Upanje in Ljubezen«. Način laviranja, obrazi, oblikovanje golih delov teles (glej nogo Ljubezni) ter način gubanja obleke nam potrdijo Jelovškovo roko tudi pri teh dveh risbah. Po istih opazovanjih lahko sprejmemo za Jelovškovega tudi angela z napisnim trakom.

Risba škapulirske Marije z nekam nervozno, za Jelovška nena- vadno potezo, nas sprva nekoliko začudi. Vendar je treba upoštevati, da gre tu za celotno arhitekturno zasnovo in to v malem formatu; torej za dokaj minuciozno delo, kjer bi Jelovškov običajni, široki način ne bil uporaben. Poleg tega nam Jelovškovo avtorstvo za to risbo izpričuje tudi podobica, vrezana skoraj dobesedno po risbi, ki je signirana z Jelovškovim imenom.

Osnutek za oltarček ozir. baldahin Škapulirske Matere božje kaže toliko sorodnosti z risbo Škapulirske Matere božje, da je isto avtorstvo nedvomno. Putta sta skoraj dobesedno ponovljena, poteze peresa so enake, Mariji sta si skoraj popolni dvojnici (glej n. pr. šive na obleki itd.).

Zanesljivo Jelovškov je seveda že prej znani signirani list Škapulirske Matere božje za ljubljanske frančiškane.

Risba bratovščinske sprejemnice Roženvenske Marije za Kranj je osnutek za bakrorezno kompozicijo, ki nosi spodaj napis: F. Illou- scheg del.

Po tako potrjeni indentifikaciji nastane vprašanje, koliko teh risb lahko danes najdemo tudi uporabljenih v doslej znanih in ohranje- jih Jelovškovih delih.

Najvažnejši je zlasti signirani list, ki pomeni prvi osnutek figur na freskah oboka cerkve sv. Lucije v Skaručini. Res pa je, da je prav ta ugotovitev zelo dagocena. Mnenja o avtorstvu skaruških fresk so bila namreč doslej deljena.

Historično povzeta so naslednja: Prvo je bilo, da je freski v Ska- ručini naslikal Franc Tomšič iz Ljubljane.¹² Anonimni pisec tega članka se je oprl na opazko v »Manualu« vodiškega farnega arhiva, kjer je Josip Vogler v vrsti vodiških župnikov pri župniku Jožefu Gregoriju Vačniku dodal opombo: »...ecclesia per totum in fornice pretiosis picturis vitam et Martyrium S. Luciae repraesentantibus per artificiosum et celebrem Franciscum Jamshig pictorem Labacensem exornata est«, a je ime napačno prebral kot Tomšič.

Korigiral ga je prvi V. Steska,¹³ ki je bral ime za »Jamb- schig«, vendar je že sam dvomil v resničnost Jamškovega avtorstva na Skaručini. Opozoril je na to, da ni razen Skaručine snano nobeno Jamškovo delo. Dopusčal pa je možnost, da je Jamšek Jelovšku pri delu v Skaručini pomagal.

Enako tudi dr. F. Stelè¹⁴ poudarja nedvomno zvezo med Jelov- škom in Jamškom.

¹² Zgodnja Danica, 1874, str. 260.

¹³ V. Steska, Freske na Skaručini, DS 1912, str. 248–254; isti, Slovenska umetnost, Celje, 1927, str. 78. in 110.

Naslednji, ki je obravnaval skaruške freske, dr. J. Veider,¹⁵ je pravilno negiral Jamškovo in dokazoval Jelovškovo avtorstvo.

Tudi dr. S. Mikuz¹⁶ zaradi tega napačnega arhivalnega podatka skaruških fresk med Jelovškovimi deli ne našteva, pač pa jih pri naštevanju Jelovškovih učencev pripisuje spet domnevnemu Jamšku.

Negotovost naj končno razjasni naš signirani list, ki je, kakor smo že povedali, uporabljen z izjemo risbe orla in sfinge ves na oboku skaruške cerkve. Risba svetnice v profilu je uporabljena v prezbiterijski kompoziciji Poveličanja sv. Lucije in sicer kot naslovna svetnica sama. Enako kot na naši risbi kleči svetnica tudi na freski v izrazitem profilu, le obratu glave sledi na freski malenkostno tudi telo. Ohranjeni sta razširjeni roki, od katerih se je desnica nekoliko povescila, da kaže z očmi na krožnik, ki ga dviga putto kot dokaz Lucijinega mučeništva. Na isti freski, ob Lucijinih nogah, najdemo tudi debelušnega putta s palmovo vejico in s spodvihano nogo, vidnega s hrbtna.¹⁷ Na rob slikane arhitekture v prezbiteriju na južni steni se je naslonil putto, ki duha cvetlico. Tudi ta nam je znan z risbe in je ponovljen do podrobnosti. V freski nad slavolokom je v funkciji sodnika, na čigar ukaz bodo Lucijo odvedli v sramotno hišo, upodobljen mož na konju. Konj, ki se je vzel na zadnji nogi, je ponovljen dobesedno, dodano mu je le sedlo. Jezdec je na freski podan z nekoliko večjim temperamentom; sunkoviteje se nagiba nazaj, odločnejša mu je gesta roke, ki naj ponazori ukaz. Na freski je viden nekoliko bolj v hrbet kot pa na risbi. Dodelana je draperija in dodana perjanica. V rablju, ki zabada Lucijo v freski nad korom, z lahkoto spoznamo našega moža s sabljo. Mož je enako razkoračen, le teža telesa mu je razdeljena na obe nogi. Proporcije telesa so se nekoliko spremenile. Na freski je možak večji, bolj mišičast, nekam pretegnjen. Dodana mu je obleka.

Najdragocenejši med risanimi figurami pa je nedvomno romar, ki ga je Jelovšek uporabil na južni steni ladje kot slepca, ki roma k Lucijinemu grobu. Po tradiciji naj bi bil ta slepec Jelovškov avtoportret. Če ga primerjamo z avtoportretoma na Sladki gori in v Grobljah, se nam tradicija potrdi. V celoti opazimo enako, visoko postavo, nekam širok obraz, nekoliko mesnat, rahlo ukrivljen nos in izrazito spodnjo ustnico. Po vsej verjetnosti moramo v tem obrazu sklepati res na Jelovškov avtoportret. Poleg podobnosti ni morda gol slučaj tudi to, da se je Jelovšek na risbi, ki niti ni še kompozicionalna rešitev, ampak šele figuralna zamisel, podpisal, in to na skopo odmerjenem prostoru pod romarjem, ko bi sicer bolj upravičeno pričakovali podpis na desni strani lista, kjer je bilo več prostora. Na freski je pod upodobitvijo slepca letnica 1748, enako kot je datacija pod avtoportre-

¹⁵ F. Stelè, *Politični okraj Kamnik, Ljubljana, 1929*, str. 477; isti, *Monumenta artis Slovenicae II. Ljubljana, 1938*, str. 26.

¹⁶ J. Veider, *Kdo je mojster skaruških fresk, Pod Grintovci, Groblje, 1939*, I št. 4; isti, *Skaručina, Groblje, 1940*.

¹⁷ S. Mikuz, *ZUZ*, o. c. str. 29; isti, *DS*, o. c. str. 7, 10 in 281.

¹⁷ Dobesedno istega putta najdemo kasneje tudi na oboku v Grobljah.

toma tudi na Sladki gori (1753) in v Grobljah (1762).¹⁸ Bolj problematično pa je, če predstavlja Jelovškov portret tudi obraz duhovnika na skupini obhajila sv. Lucije v Skaručini, kakor je to domneval dr. J. Veider.¹⁹

Tako bi utegnil biti risani avtoportret na naši risbi slikarjev najzgodnejši lastni portret. Obenem pa je ta signirani list tudi edini, ki sem ga našla konkretno uporabljenega na Jelovškovih freskah.

Toda kaj je zdaj z arhivalno sporočenim Jamškovim imenom? Že ime Jamšek zveni sorodno kot Jelovšek, zapisanega v nemški kurzivi pa bi kaj lahko prebrali tudi kot Jamšek. Da mora biti zapis, ki ga sama nisem mogla v arhivu več odkriti, res težko čitljiv, priča tudi to, da ga je prvi anonimni poročevalec bral kar za »Tomšič«. Josip Vogler ki je župnikoval v Vodica od l. 1771 do 1777, je moral pri svojem zapisu porabiti ali kak starejši zapis ali računsko knjigo, v kateri je našel slikarjevo ime. Morda je ime res tako nerodno zapisal, da je možno napačno branje, morda pa je že sam v starejšem viru slikarjevo ime napačno prebral. Možno pa je tudi, da ga je povzel kar po ustni tradiciji, ki bi spet utegnila ime nekoliko spremeniti. Vsekakor nam opomba, da je bil »Jamšek« »slaven« slikar, vzbuja sum, saj sicer malo znani Jamšek ni mogel biti tako slaven in spreten, kot pravi poročilo. To je pravilno poudaril že dr. J. Veider.²⁰

Sv. Evlalija je bila komponirana morda za kako oltarno arhitekturo, za katero vemo, da je Jelovšek delal načrte.²¹

Risbi sv. Stanislava Kostka in sv. Krispina in Krispinijana sta nastali verjetno istočasno. Prvega, ki je bil izrazito jezuitski svetnik, so morda naročili ljubljanski jezuiti, saj vemo, da je Jelovšek tudi sicer delal za njihovo cerkev sv. Jakoba, čeprav se nam tu ni ohranilo nič izpod njegovega čopiča. Poseben poudarek v tekstu pod sliko, da je sv. Stanislav jezuitskega reda, bi nam to domnevo lahko še podkrepil. Morda bi pri obeh slikah lahko mislili na osnutke za podobice? Risba sv. Krispina in Krispinijana bi prav lahko služila kot osnutek bratovščinske podobice čevljarskega ceha.

Štiri ilustracije Marijinega življenja nas po iluzionističnem prijemu dveh med njimi (Sv. Ana poučuje Marijo in Marijina smrt) navajata na domnevo, da so risbe nastale kot skice za neko kombinirano fresko slikarijo, to je stensko in stropno. Iluzionistični sta druga in četrta risba. Zamislimo si jih zdaj realizirane na stenah takole: levo spodaj Marijino rojstvo, levo zgoraj Sv. Ana poučuje Marijo; desno spodaj Marija pri delu, desno zgoraj Marijina smrt. Do te razporeditve, ki pa seveda še ne pomeni, da je ohranjeni ciklus popoln, pridemo, če opazujemo smeri perspektive. Pri Marijinem pouku poteka v smeri od leve proti desni, pri Marijini smrti pa od desne proti levi.

¹⁸ J. Veider, Groblje, o. c. str. 76.

¹⁹ J. Veider, Skaručina, o. c. str. 38.

²⁰ *ibid.* str. 35–39. — Dostavek Fr. Steléta, ki zapisek pozna: Zapisano je jasno Jamshig, vendar je J tak, da ga je v naglici mogoče zamenjati s T in čitati Tamshig; to pa navaja na domnevo, da gre za površno zapisano bolj znano ime Tomshig = Tomšič. Da gre za zamenjavo tudi znanega loško-ljubljanskega obrtniško slikarskega imena Jamšek za Jelovšek, je sedaj nedvomno.

²¹ N. pr. za Komendo. (F. Stelè, Politični okraj Kamnik, o. c. str. 360.)

Pri obeh prvih dveh so figure gledane z desne strani, pri tretji in četrti pa z leve. Enako so tudi prizori osvetljeni levi z desne, desni z leve strani. V glavnem torej lahko rečemo, da sta bili prvi skupini zamišljeni na levi strani cerkvenega oboka, drugi dve pa na desni.

Na doslej znanih, ohranjenih Jelovškovih iluzionističnih kompozicijah, ki obravnavajo Marijino življenje, ne poznamo enake ali vsaj slične rešitve, po kateri bi lahko sklepali na zvezo med risbo in freskami. Pač pa poznamo ta način komponiranja dogodkov v medaljone in opremljenja z napisi (Lesce, Kamnik, Sladka gora). Znano pa je, da je Jelovšek poslikal loretsko kapelo v Nazarjih,²² toda žal, te freske niso več ohranjene, ker so jih leta 1886 nadomestile freske Tomaža Fantonija. Možno je torej, da so naše risbe bile uporabljene kot predloge prav za to kapelo. Če bi bila ta domneva pravilna, bi bile risbe zadnje ohranjeno Jelovškovo delo, nastalo le malo pred njegovo smrtjo.²³ Malo nižje bomo spoznali, da stilno ustrezajo res že kasni fazi Jelovškovega dela.

Tudi pri risbah iz življenja sv. Magdalene smemo sklepati na stensko slikarijo. Nekje od daleč nas spominjata na fresko v magdalenski kapeli v ljubljanski stolnici, ki jih je naslikal l. 1722–1723 Quaglio ali njegov sin Raphael.²⁴ Kompozicija pa je pri Jelovšku izgubila longitudinalni poudarek, ker se mu je tudi tu uveljavila težnja po zaokroženosti kompozicije. Motivno nas na stolnico spominja najbolj deček s pladnjem in v senco potisnjena figura moža.

Esterino zgodbo je Jelovšek sicer upodobil v Codellijevi kapeli v Ljubljani,²⁵ toda tamošnji prizor nima z našim ničesar skupnega.

»Izročanje oblasti sv. Petru« ter »Vera, Upanje in Ljubezen« so morda skice, namenjene za freske pri sv. Petru v Ljubljani, ker sicer ni znano, da bi Jelovšek obdeloval slično temo v kaki drugi stenski slikariji. Čeprav vemo, da je Jelovšek delal tudi za Komendo, kjer je župna cerkev prav tako posvečena sv. Petru, nam vendar ni znano, da bi razen osnutka za nov veliki oltar okrasil cerkev tudi s kako fresko. Pri Izročanju ključev je v Ljubljani resnično najti nekatere podobnosti, vendar je prišel Jelovšek pri študiju kompozicije pred izdelavo kartonov še do občutnih sprememb.

Risba škapulirske Marije je osnutek za podobico, ki jo je za ljubljanske frančiškane vrezalo v baker podjetje Katarine Klauber v Grazu.²⁶ Na podobici so opazne spremembe. Opuščena je ograja na

²² Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, Maribor, 1905, str. 72 omenja da je Jelovšek poslikal kapelo 1772; S. Mikuž, ZUZ, o. c. str. 35, Stegenška korigira, da je slikal Jelovšek v Nazarjih 1763/64. Da gre pri Stegenšku res za pomoto, je jasno, saj je Jelovšek l. 1764. že umrl.

²³ Edino delo, ki je temu sledilo, slike v reflektoriju diskalceatskega samostana v Ljubljani iz l. 1764. tudi ni več ohranjeno.

²⁴ Iz. Cankar, Giuglio Quaglio, DS, 1920, str. 242.

²⁵ Kralj Ahasver sprejema kraljico Estero (V. Steska, Codellijeva kapelica v Turnu pri Ljubljani, ZUZ, 1923, str. 30).

²⁶ S. Mikuž, DS, o. c. str. 282. — Dodatek Fr. Steléta: Ta podatek je zmoten, kar dokazuje na strani 172 naše razprave dobesedno navedena signatura diplome. Klauber Cath. namreč ne pomeni Katarine, ampak Cath(olicus) ali Cath(olici), kakor signira svoje izdelke bakrorezno podjetje bratov Jožefa Sebastiana († 1768) in Janeza Baptista Klauberjev († 1787) v Avgs-

stopnici, namesto rož so v vazah nekakšni čopi, ozadje je valjasto izoblikovano, vrhu pa je dodan trak z napisom: *Wahre abbildung der glorwürdigsten Königin des Heyll Skapuliers bey denen B. B. E. PP. Franziscanern zu Laybach.* Marijina obleka je dobila baročne našivke. V levem kotu spodaj je signatura »Illouschegg inv. et. del«.

Kdo je bil naročnik osnutka za tron Škapulirske Marije, nam pove napis na desnem robu risbe — nekdo iz plemiške rodbine Apfaltrern. Vprašanje je seveda, kateri številnih Apfaltrerjev je tu mišljen. Možno je, da imamo opravka s Francem Apfaltrerjem, tedanjim ljubljanskim mestnim glavarjem. V tem primeru bi smeli domnevati, da je bil načrt namenjen za neko ljubljansko cerkev, morda za avguštince, pri katerih so imeli Apfaltrerji poseben patronat.

Omenila sem že, da je risba Marije na prestolu, stojećem na oblaku osnutek centralne figure za sprejemno diplomu Bratovščine Roženvenske Matere božje v Kranju, ki jo je vrezalo v baker podjetje bratov Klauber. Na sprejemnici najdemo namreč levo spodaj napis: »F. Illovschegg del.«, desno spodaj pa: »Klauber Cath. sculp. A. V.« Pod samo kompozicijo pa je napis: »Wahre Abbildung der Mutter Gottes der Erzbruderschaft des H. Rosenkranzes in der Statt Krainburg in ober Krain«. ²⁷

Marijina figura je na podobici ponovljena z risbe dobesedno. Ohranjeni so vsi detajli, celo gubanje Marijine obleke je enako, enako je hrbtišče prestola, enaki sta kroni na Marijini in Jezusovi glavi. Razložek je le v tem, da drži Marija na sprejemnici v roki rožni venec, na risbi pa žezlo. Jezus, ki drži na risbi v desnici zemeljsko kroglo, te na sprejemnici nima, pač pa proži sv. Dominiku rožni venec. Na risbi se opira Marija z nogo na oblak, na sprejemnici pa je tron postavljen na polkrožen pedestal, ki se dviguje za dve stopnici. Obenem je Marija na sprejemnici vkomponirana v bogat okvir baročne arhitekture in medaljonov s prizori iz Marijinega življenja. Opomnim naj le še na putta, ki drži krono nad Marijino glavo in ki spet povzemata v vsem putta, ki ju poznamo iz osnutkov za škapulirsko podobico in oltar.

Kronološka razporeditev risb je vprašanje, ki ima le dve oporni točki. Prva je signirani list, ki je nastal po vsej verjetnosti l. 1748 ali malo poprej. Vendar list ni laviran in nam pri kronološki komparaciji slabo služi. Druga pa je risba za tron Škapulirske Marije, ki je datirana ob Apfaltrerjevem podpisu z 18. januarjem 1763 — in je torej nastala eno leto pred slikarjevo smrtjo. Risba na njej je nemirna, ton lavure svetel, kar nam bo vse pomagalo pri kronološkem določevanju ohranjenega risarskega gradiva.

Hipotetičen je seveda še vedno nastanek risb iz Marijinega življenja v l. 1763 ali 1764. Risbi iz Magdaleninega življenja sta mogli nastati v času, ko je bil Jelovšek še v tesnejšem razmerju do quagli-

burgu. A. V. naše signature je namreč A(ugusta) V(indelicorum), latinsko ime za Augsburg, in ne Gradec. Prim. k temu: Thieme-Becker, *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler...* CXX. zv., str. 411–414 pod imenom Klauber in posebno Klauber Catharina (str. 414).

²⁷ Glej: Bogoljub 1944, str. 169.

jevske umetnosti. Za ti dve in Esterino zgodbo je značilno kontrastno laviranje. Teh izrazitih razločkov med svetlimi in temnimi partijami, kot jih opazimo v zgodnejših risbah, ne najdemo v nobeni kasnejših. Ton lavure postaja sčasoma svetlejši.²⁸ Poleg tega se zdi, da je slikovito, nekam nervozno potezo peresa, ki jo opazimo v Esteri, ali v datiranem osnutku za tron Škapulirske Matere božje, razvil predvsem v kasnejših risbah, pri čemer pa je ohranil tudi še prvi način. Vse risbe so skicirane najprej s svinčnikom. Najbolj je to opazno seveda na signiranem listu, ki ni laviran. V nekaterih risbah je poteza izrazito tanka, v drugih debelejša. Kontura je v nekaterih izrazito sklenjena, neprekinjena, pri drugih pa svobodnejša ter izvršena v krajših potezah. Pri nekaterih sledi linija plastičnim oblikam telesa, pri drugih pa je plastično oblikovanje prepuščeno laviranju. Pri teh ima linija izrazito omejitven značaj. Kontura omejuje telo od prostora, prav tako pa določa meje tudi potezam lavurnega čopiča ter tako strogo loči v draperiji gubo od gube. Ta način nam je pri skici za fresko tehniko, ozir. pri slikarju, ki je v prvi vrsti freskant, še posebno razumljiv. Na nekaterih risbah je opaziti podsenčenje s svinčnikom. Slikovitejši kot ta pa je način, ko slikar na osnovni svetli ton lavure namaša skoraj s suhim čopičem v črtkastih potezah še dve ali tri temnejše nianse, n. pr. na risbi sv. Krispina in Krispinijana.

Končno ostane še nerešeno vprašanje, kako so zašle Jelovškove risbe v Layerjevo zapuščino in koliko je opaziti zvez med Jelovškom in kranjsko delavnico Layerjev. Morda jih je podaril Marku Layerju Jelovšek sam, morda Jelovškov sin Andrej, možno pa je tudi, da jih je Marko, ki je rad nakupoval študijske predloge, odkupil od Andreja, za katerega je znano da je bil po očetovi smrti pogosto v denarnih zadregah. Nedvomno je, da je Marko, delno še Jelovškov sodobnik, Jelovškovo delo poznal. Vprašanje, ali je poznal mojstra tudi osebno, končno ni važno, verjetno pa smemo nanj odgovoriti pritrdilno. Teksti, ki jih najdemo na hrbtnih straneh Jelovškovih risb, nam v najslabšem primeru potrjujejo, da so bile Jelovškove risbe v posesti kranjske delavnice še v času Markovega življenja. Če namreč primerjamo to pisavo s pisavo na signiranih Markovih listih, je vsak dvom izključen. Poleg tega je na listu, ki je veljal doslej za edino znano in signirano Jelovškovo risbo (osnutek za sliko Škapulirske Marije) pripisan tudi lastnoročen Markov podpis. Morda smemo ob tem dvojnem podpisu pomisliti celo na tesnejšo zvezo med Markovo in Jelovškovo delavnico. Prav tako je tudi mreža na skici Marije za kranjsko sprejemnico v Roženvensko bratovščino Markovo delo, kar nam pokaže primerjava pisave števil s številkami na signiranih Markovih risbah. Pa tudi sicer Jelovškovega vpliva na Markovo slikarsko delo ne moremo prezreti.²⁹ Ta vpliv je deloval tako na popolnoma tehnično stran Markovega slikarstva kakor na njegove oltarne zasnutke. Pri Leopoldu Layerju pa se je vplivno področje raztegnilo tudi na motivno stran.

²⁸ Podoben razvoj opazamo v freskah, kjer je v zadnjih fazah tudi opaziti vedno svetlejši kolorit (prim. S. Mikuš, DS, o. c. str. 280).

²⁹ Predvsem nam je tu opozoriti na zvezo med Jelovškovim osnutkom in Markovimi načrti za slične arhitekture baldahinov.

Leopoldova freska Joba na gnoju v Spodnji Lipnici je dobesedna kopija Jelovškovega Joba pri sv. Miklavžu na Grebenu iz l. 1724. Edina signirana Leopoldova risba »Svetnica s praporom« (Arhiv Nar. muzeja) je dosledno posneta po Jelovškovi risbi sv. Lucije. Interesantno je, da se je Layer pri tem naslonil na Jelovškovo risbo in ne na dovršeno fresko na skaručenskem oboku, kot nam dokazuje draperija obleke, oblika diadema in drža rok. Tudi kot freskant se je Leopold Layer zgledoval pri Jelovšku; primerjajmo le apostole na oboku v Tržiču z Jelovškovi v ljubljanski cerkvi sv. Petra, Jelovškovega sv. Florjana na hiši v Komendi z Layerjevim v Ljubnem.

Končno je treba povzeti, kaj nam risbe kot celota o Jelovšku povedo. Predvsem nam ga kažejo kot spretnega risarja z bogato fantazijo in s temperamentno potezo. Že dr. S. Mikuž je poudaril, da se v kasni Jelovškovi umetnostni fazi razvijejo močne realistične poteze.³⁰ Isto lahko opazimo tudi ob Jelovškovih risbah, ki jih lahko prav po tem momentu tudi časovno razvrstimo. Izrazito baročnim kompozicijam ilustracij Marijinega življenja dodaja žanrske motive, ki niso nujno — razen morda srpa ob sv. Ani, ki poučuje Marijo — v zvezi z religiozno tendenco, ampak učinkujejo igračkasto. Dekorativno so ti motivi zelo mikavni in vzbujajo spomin tudi na mojstrove grafične osnutke, pri katerih se mu domišljija še svobodneje razvija. Tako dosega v grafiki neverjetno polne in pester kompozicije; arhitekture, vegetacija, slapovi, školjkasti motivi, fantastične živali — vse se mu čudovito prepleta. Meje med resničnostjo in fantastičnostjo so zabrisane. V rafiniran volutni motiv postavi okorno pleteno košaro, v katero nameče križe, molitvenike, rožne vence, ali spet drugod krste, motiko, lopato. Značilno je, da je okvir medaljonov, ki je bil n. pr. v času nastanka sladkogorskih fresk še pravilno funkcionalno traktiran, v risbi že razveljavljen in nadomeščen z raznovrstnimi predmeti (knjige, črnilnik, Mojzesovi tabli itd.). Enako je novo razmerje do objekta Jelovšku dovolilo, da je posadil Madonno pri delu ali sv. Ano na preprost meščanski stol, da je vnesel v sliko vsakdanjo leseno ograjo itd. Spomnili se bomo pri tem na motive s Sladke gore: na zimsko krajino z berači, na pijanega voznika ob visokem senenem vozu, na ženo, ki z vrčem vode osvešča ponesrečenca. Angel, ki brenka in Marija, zatopljena v tih nasmeh sta pač manj meditativnega značaja kot lirično razpoloženjskega in v tostranskem veselju zasidranega občutja. V takem stilnem razpoloženju seveda lahko razumemo, da Jelovšek na treh risbah svetnikov (sv. Stanislav, sv. Evstahij, sv. Krispin in Krispinijan) ni odkazal nebeškim izvoljencem več mesta na udobnih blazinastih oblakih, kjer bi se lagodno pozibavali v gloriји angelov, obdani z vso častjo, ampak jim je odmeril ozek pas zemlje, kjer sv. Stanislav komaj še najde prostor, kamor odloži knjigo, križ in pokrivalo in se ob Evstahiju ustavi jelen. Celó z nimbi se mu ne zdi več odlikovati svojih upodobljencev. Sv. Krispinu in Krispinianu bi prej prisodili veselo razpoloženje, kot pa svetniško zamaknjenost. Spomnita nas na kako sodobno hudomušno prigodnico, ki so

³⁰ S. Mikuž, DS, o. c. str. 273—276.

jih vajenci prepevali na račun mojstrov. Zdi se, kakor bi mojster, ki je izšel iz preprostega ljudstva, hotel dati čim več duška svoji pristni, šegavi naravi, ne oziraje se na predpise in pravila »višje« družbe.

Tako nam risbe odpirajo novo stran v Jelovškovem umetnostnem ustvarjanju. Njegove freske, po katerih smo doslej mojstra v glavnem poznali, so pač že dokončana kompozicija, ujeta v barvno igro, v slikovite poglede in v bogato arhitekturo in v zvočni slap muzike celote, ki nam doživljanje umetnine sugestivno potencira v infinitezimalni in celostni povezanosti arhitekturnega prostora in njegovega slikarskega okrasja. Risbe pa nam odpirajo pogled v skriti kot njegove delavnice in na pot, ki jo je moral Jelovšek prehoditi do končnega cilja v dovršeni umetnini. Kažejo nam mojstra, ko si s svinčnikom začrtuje na papir prve predstave bodoče kompozicije, ko trga iz ustvarjalne fantazije oblike in kretnje stvari in oseb, ko z večšo roko obrisuje strožje konture s peresom... Čim mu zadobi kompozicija neko stopnjo zrelosti, se ne zadovoljuje več s črto. Poteza čopiča mu oživilja plastičnost figur v melodiozno tenkočutnem menjavanju svetlih in temnih partij, globine in razmaha v prostoru. Ves izraz, dosežen v freskah z barvo, je vezan tu prav v slikovitost prelivanja lavur in linij. Poleg tega nam risba ne kaže Jelovška kot suhoparnega konstruktorja obširnih kompozicij, ampak kot temperamentnega in tenkočutnega oblikovalca miljeja. Predmeti, ki se zde le spremljava glavnega motiva, so Jelovšku že v primarnem snovanju evidentni in enakovredni. To nam potrdi tisto toplo razpoložensko noto, ki je pri Jelovškovih freskah tako neposredna. In končno, če ponovno prelistamo list za listom, se ustavimo ob listu, kjer nam je mojster v zavesti svoje umetniške dejavnosti zapisal »fecit manu propria«. — S tem pa je potrjeno Jelovškovo avtorstvo za odlične slikarije na obokih skaruške cerkve. In s tem ohranjene risbe še prav posebno pridobijo na pomenu.

Les dessins de Franc Jelovšek dans l'héritage de Layer

L'auteur décrit 16 dessins trouvés dans l'héritage de l'atelier des Layer à Kranj et démontre en établissant les rapports de ces dessins et esquisses avec les œuvres conservées de Fr. Jelovšek, qu'il s'agit des œuvres de ce peintre. Le résultat le plus important de cette étude cependant est la preuve que les fresques de l'église de Skaručina sont de la main de Fr. Jelovšek. Jusqu'à présent, elles furent parfois attribuées à Jamšek. Une des feuilles décrites, signée par Jelovšek, représente des esquisses de ces mêmes fresques, établissant ainsi incontestablement l'identité de leur auteur.