

## GEOGRAFSKI POLOŽAJ SREDNJEVEŠKEGA KIPARSTVA NA SLOVENSKEM

Emilijan Cevc, Ljubljana

V »Kazarovem zborniku« je leta 1950 objavil dr. France Stelè zelo pomembno razpravo, ki pomeni nekako sintezo izsledkov, dozorelih ob študiju srednjeveškega slikarstva na Slovenskem; njen naslov je: »Geografski položaj gotskega slikarstva na Slovenskem.«<sup>1</sup> Zato sem se v počastitev jubileja svojega akademskega učitelja odločil, da poskusim na podoben način in vzporedno z njegovimi izsledki v svetu slikarstva, podati, kolikor mi sedanje znanje dopušča, geografski diagram naše srednjeveške plastike. Takoj pa moram pristaviti, da je ta zaradi prenosnega značaja kipov in oltarjev nekoliko teže opredeljiv kot pa pri freskah, ki so vezane na kraj nastanka.

V uvodnih odstavkih je dr. Stelè poudaril kompleksni značaj našega geografskega in etničnega prostora kot enega tistih primarnih faktorjev, ki odločajo tudi v umetnostnem zgodovinskem razvoju. Gre za stikališče Mediterana (Krasa, Posočja in Furlanije) z alpskim prostorom in Panonsko ravnino — torej za tri različne geografske in reliefne danosti, ki so sooblikovale ne samo značaj človeka, ampak tudi njegovo umetnost. Poleg tega se na istem prostoru srečujejo tri velike etnične skupnosti: slovanska, germanska in romanska. Torej mora imeti tudi umetnost tega ozemlja poseben pečat, saj je »spontan izraz kulturnega razpoloženja teh krajev in njihovih ljudi«. Po drugi strani pa spada umetnost slovenskega ozemlja v poseben kulturnogeografski pas, ki poteka od Ligurije po južnih pobočjih Alp skozi južno Švico in južno Tirolsko v Karnijo in Furlanijo, zajame Koroško in Slovenijo, vzhodno in srednjo Istro in del hrvaškega Primorja ter se konča vzhodno od Kvarnerskega zaliva.

Iste zakonitosti, ki jih je ugotovil dr. Stelè za srednjeveško slikarstvo tega pasu, veljajo tudi za njegovo srednjeveško plastiko. Sem moramo prišteti n. pr. slogovno »zamudništvo« ozir. konservativno eklektičnost, sprejemanje vplivov od vseh strani, in sicer spet z neko v temeljnem — morda tudi etničnem — razpoloženju zasidrano izbirčnostjo; vse sprejete elemente prilagaja ta prostor po svojih merah in potrebah, pri čemer se mnogokrat uveljavlja na zelo prepričljiv način genius loci, podkrepjen še s strukturo tal in s prvinsko nadarjenostjo ljudstva — za arhitekturo, za plastiko, za slikarstvo, ali spet: slikovito, tektonsko ali kiparsko ubran. Mnogokrat se umetnostni značaj nagne že v popolnoma ljudski izraz, tudi tedaj, kadar gre za več kot samo za krašenje ljudskih domov

in naselij. Tak pojav opažamo seveda največkrat tam, kjer je odločal naročnik iz ljudstva, kmet in meščan. Fevdalni gospod je sodeloval navadno le pri ambicioznejših stvaritvah, ki zadobe zato tudi bolj internacionalno pobarvan značaj. Vendar se tudi za našo srednjeveško plastiko že kažejo neki tipični obrisi, ki se najjasneje kristalizirajo na Kranjskem, torej prav v sečišču slikovite ordinate in plastično-tektonske abscise. Ne bi mogli reči, da prinaša v zbor srednjeevropske plastike naše gradivo nekaj novega, pomeni pa v njem svojevrsten odmev najrazličnejših silnic — in sicer odmev z njenega južnega roba, ki v deželi brez lastne politične svobode, brez lastnega plemstva in omejenih gospodarskih možnosti zadobiva še posebno resonanco. Zato v izrazu teh plastik ne srečamo velikih duhovnih napetosti ne stilnih dinamičnosti niti ne nadpovprečnih mojstrov, redkokdaj pa pogrešamo pošteno obrtniško prizadevnost, ki vliiva vsem izdelkom skoraj pridih utrjene otožnosti, resnosti in tipizacije. Tudi naša srednjeveška plastika je zaznamovana s pečatom časa in zgodovinske usode; meje posameznih pokrajin, zemljiških gospošte, družbenega razvoja itd. se v njej prav tako odražajo kot v velikih umetnostnih središčih, tako da je pretresljiva celo v svoji preprostosti.

Kakor ločimo v slikarstvu dve veliki skupini, zidno in tabelno slikarstvo, tako lahko tudi plastiko razdelimo v kamnitno, arhitekturno vezano in oltarno leseno in kamnitno plastiko, ki je prenosljiva. Žal se nam je od druge ohranilo le malo celotnih oltarnih kompleksov: dva kamnitna oltarja na Ptujski gori, dva lesena pri Sv. Križu nad Kojskim v Brdih ter v Britofu ob Idriji in fragmentirane, delno predelane oltarne omare iz Gostčegega, s Petelinjka, z Visokega pod Kureščkom, z Vrha nad Zelimljem ter od Sv. Janeza v Bohinju. Da se je v poznem srednjem veku udomačil tudi pri nas tip velikega krilnega oltarja, kakršnega je po švabskih vzorih do najpopolnejše skladnosti izobilčil tirolski umetnostni krog Michaela Pacherja in za njim skupek koroških podobarskih delavnic začetka 16. stoletja, nam dopoveduje popis velikega oltarja iz stare ljubljanske stolnice,<sup>2</sup> na Goriško, in verjetno tudi na Gorenjsko, pa je prodrla tudi oblika (beneško-)furlanskega oltarja tolmeške šole.<sup>3</sup>

Seveda je ob mobilnem značaju oltarne plastike težko določiti, kaj je nastalo na naših tleh in pod roko lokalno ustaljenih kiparjev in kaj je zašlo k nam iz tujine. Toda vsaj v 15. stoletju se že zarisujejo nekateri lokalni dialekti, ki nam omogočajo izluščiti posamezne krajevno ali vsaj pokrajinsko vezane skupine. Na drugi strani pa se določno izdvajajo tudi nekatera vidnejša dela tuje provenience, med katerimi moramo že takoj na začetku omeniti francosko (auvergnatsko) in severnoitalsko stilno oplojeni Marijin kipec iz Velesovega iz začetka 15. stoletja.<sup>4</sup> Teže je že opredeliti okoli leta 1320 nastali kamnitni Marijin kip v Šempetru pri Celju, ki se naslanja, kakor vse kaže, na francoske slonokoščene predloge in na neki splošno česčeni ikonografski tip, pa razodeva na drugi strani toliko značilnih štajerskih črt, da nam zveni domače, čeprav je nastal najbrž izven naše etnične meje. S takimi in podobnimi umetninami se je namreč oblikoval naš lastni umetnostni čut, naše umetnostno doživljanje. Kasneje se bom še povrnil k nekaterim sorodnim problemom,

ki se sporadično ponavljajo preko klasičnih spomenikov mehkega sloga na naših tleh vse do salzburškega importa na Gorenjsko ob koncu 15. stoletja in do Mojstra škofa Rauberja v drugi četrtini 16. stoletja, ki se je gotovo dalj časa sam mudil pri nas. Na splošno lahko zapišemo, da direktni delež tujine v našem srednjeveškem kiparskem gradivu ni pretirano velik in da tovrstni spomeniki pripadajo — podobno kot Laibov oltar v Ptuj — v glavnem plemiškim naročnikom in posameznim cerkvenim knezom.

V predromanski, romanski in zgodnjegotski dobi še ne moremo zarisati kakšnih določnejših umetnostnogeografskih okvirov. Lahko rečemo, da je poleg avtohtonih — toda ali tudi slovenskih? — na degenerirano antično tradicijo vezanih izdelkov, med kakršne spada n. pr. relief na fasadi kapele sv. Jurija na Svetih gorah nad Bizeljskim iz konca 10. ali začetka 11. stoletja,<sup>5</sup> prevladovala predvsem severnoitalska smer popotnih kamnosekov, ki se je v predromaniki opirala na državniško in misionarsko akcijo karolinške države in o kateri pričajo tudi znotraj naših meja spomeniki tritračne pleteninaste ornamentike, kakršne poznamo doslej v Slivnici pri Mariboru in v Batujah v Vipavski dolini,<sup>6</sup> ki pa se goste v istrski smeri (Trst, Koper, Piran itd.) in proti Koroškemu.<sup>7</sup> Tudi romanski čas je pripeljal k nam več severnoitalskih, verjetno lombardskih kamnosekov, čeprav sekundarne kvalitete, kot pričata n. pr. timpanon malograjske kapele v Kamniku iz druge polovice 11. stoletja ali relief zmaja v cmureškem gradu iz 12. stoletja. S temi deli se torej slovensko ozemlje vključuje v tisti obsežni radij, v katerem je izžarevalo lombardsko kamnoseštvo in ki je segal preko Alp v Nemčijo, na Ogrsko in celo v Anglijo.<sup>8</sup>

Prav tako ne moremo prisoditi domačih korenin delavnici, ki je po benediktinskem naročilu sredi 13. stoletja izklesala Marijin kip za Solčavo in vrsto kapitelov v Gornjem gradu, dobro desetletje kasneje pa v službi nemškega viteškega reda v Ljubljani krakovski Marijin relief ter kamnoseški okras stare križniške cerkve, končno pa se preselila na Štajersko, kjer je njeno najpomembnejše delo kamnoseški okras križniške cerkve na Leechu v Grazu; tudi Marijin relief iz Seckaua lahko pritegnemo v to bližino, med zadnjimi odmevi pa moramo omeniti še sklepnike v župni cerkvi v Murau. Stilni votki te delavnice segajo prav do Porta della Gloria v španskem Santiagu da Compostella, oplajajo pa se tudi ob zahodnoevropskih stavbarnicah srede 13. stoletja, dokler se končno ne zgostijo v vzhodnoalpskem prostoru, kjer se prelijejo v klasične forme stila ostrolomljenih gub. Tako torej tudi v naši umetnosti srečamo odsev tiste velike ekspanzije zahodnoevropskih form, ki jih je ob romarskih poteh razsula iz južnofrancoske tradicije izvirajoča compostellska kiparska skupina.<sup>9</sup>

S koncem romanike se je severnoitalski sunek v naši smeri skrhal in z dozorelo gotiko, do katere je pripeljalo že delo Mojstra Solčavske Marije, je prešlo vodstvo na srednjeevropsko orientirane kiparje. Res, da kaže že omenjena Marija iz Šempetra pri Celju spomine na francosko slonokoščeno plastiko, toda obenem je že severnjaško, da, kar štajersko uglašena. Nemški vplivi prodirajo prav do italjskih meja in naznanjajo

tisti vpad severne umetnosti, ki si bo v 15. stoletju pridobil nekaj trdnih oporišč celo na samem Apeninskem polotoku, posebno pa še v Severni Italiji in Furlaniji. Najbrž je kar lepo število nemških kiparjev zašlo preko Alp, med katerimi je najvidnejši Egidij iz Wiener Neustadta, poleg njega pa še vrsta anonimnih avtorjev raznih kipov Sočutne, ki so našli posnemovalce tako v Italiji kot pri nas na Primorskem;<sup>10</sup> za klasičen zgled naj pri tem navedem samo sočutno iz koprške katedrale, nastalo v drugi četrtini 15. stoletja, ki pomeni enega takih pomediternih severnjaških vzorov.

V istrskih obalnih mestih moramo v 14. stoletju računati tudi z močnim beneškim prilivom: v to vrsto spada tudi sarkofag sv. Nazarija v koprski katedrali iz srede 14. stoletja, ki je pripisan de Sanctisovi delavnici, medtem ko v naravni velikosti izrezljani kip sv. Miklavža v Krestenici pri Kanalu kaže mikavno povezavo beneških trecenteskinih elementov s srednjeevropskimi avgsburškimi stilnimi odvodi.

Razumljivo je, da je veliki proces kiparskega razvoja, ki ga v Nemčiji označujejo stilne stopnje Rottweil, Augsburg in Gmünd, odmeval tudi pri nas, posebno na Štajerskem, kot pričajo kamnitni Marijin kip z Zdol nad Kozjem (Mariborski muzej) in leseni Marijini kipi iz Sv. Lenarta pri Kostivnici (Celjski muzej), na Zgornjem Bregu pri Ptujju in najlepše Marija iz Radelj ob Dravi (ca. 1360, Narodna galerija), čeprav vse te povezujejo samo internacionalne stilne črte, kajti vsak zase so osamljeni in brez direktnega nasledstva. Tudi ikonografski tip Sočutne, ki ga je rodilo srednjeevropsko 14. stoletje, je prodrl k nam že s svojim »monumentalnim tipom«, ki ga v tretji četrtini 14. stoletja dobro zastopa leseni kip na Bregu pri Sevnici. Vse te plastike potrjujejo, da je bilo štajersko ozemlje že od vsega začetka napredneie orientirano in bolj odprto proti severu kot pa n. pr. tla nekdanje Kranjske. Temu se ni čuditi, saj je v gornještajerskem Judenburgu verjetno že v 14. stoletju nastalo neko umetnostno središče, ki je obdržalo vodilen položaj celo v prvo četrtino 15. stoletja.<sup>11</sup> In spet srečamo ob koncu 14. stoletja prav na Štajerskem močen odmev češke Prage, ki je preskočil nemški Štajer ter se zasidral — morda s posredovanjem celjskih grofov? — pri nas v okolici Ptujja, kjer opazimo na delu skupino kiparjev iz šole Petra Parlerja, najnaprednejše umetniške osebnosti druge polovice 14. stoletja v Srednji Evropi. Najzrelejši dokaz njihovega dela so konzolne maske v starem prezbiteriju hajdinske župne cerkve, konzole na mestnem stolpu v Ptujju in na tamkajšnji lekarni, izzveni pa ta smer v kiparjih, ki so okrasili v začetku 15. stoletja arhitekturo cerkve na Ptujjski gori.<sup>12</sup> Gre torej za odcep tistega močnega praškega umetnostnega sunka, ki je ob istem času segel do Budima<sup>13</sup> in do zagrebške katedrale.<sup>14</sup> Na Kranjsko je prodrl že skrajno oslavljen, kot kažejo n. pr. maske v župni cerkvi v Št. Rupertu na Dolenjskem ali rustificirane konzole v Pleterjah.

V češki luči se nam osvetljuje tudi nastanek treh plastik iz Velike Nedelje (v Ptujjskem muzeju), posebno pa ptujskogorska figuralna plastika, katere geneza še ni do kraja raziskana. Seveda pa moramo pri zadnjih računati že z določenim štajerskim deležem, ki se na podoben način z lastnim dialektom uveljavlja tudi v delavnicah Mojstra iz Gross-

lobminga ali Hansa iz Judenburga. Popolnoma pa moramo pri tem zavrniti vsako misel na kakšne salzburške pobude!

Štajerske dežele so imele torej v času dozorelega »mehkega sloga« precej ugodnejše pogoje kot pa ostale slovenske pokrajine. Še več, kazno je, da so bile v vzhodnoalpskem prostoru dobesedno umetnostno vodilne. O tem nas prepričuje posebno delavniški krog Hansa iz Judenburga, čigar leseni oltarji se niso razširili samo po Štajerskem, ampak tudi po Koroškem, kot kaže n. pr. kip sv. Jurija z Weinberga ali znotraj naših meja kip sv. Ožbalda z Jezerskega (Narodna galerija); celo na južno Tirolsko so segli izdelki njegovega dleta, med katerimi najbolj slovi veliki oltar za župno cerkev v Boznu (danes so njegove plastike shranjene v Deutschnovemu, v Germanskem muzeju v Nürnbergu, v kölnskem Schnüttgen muzeju) iz leta 1421. S Tirolskega pa so te v temelju češke, pa dialektološko že nekoliko štajersko obarvane stilne inovacije delovale spet nazaj proti vzhodu, na Koroško (prim. wienernerneustadtski oltar v dunajskem sv. Štefanu) in celo na Kranjsko oziroma Gorenjsko, za kar bi lahko navedli kipa sv. Jakoba s Petelinjka in sv. Katarine iz Pevnega pri Crngrobu.<sup>15</sup>

Tako je Štajerska v prvih desetletjih 15. stoletja našla v »mehkem slogu« svoj najpopolnejši izraz, ki si do neke mere že kar lahko lasti pojem »stila prostora«. Ne smemo pa pri tem pozabiti, da je bil položaj Štajerske v marsičem podoben tistemu na Češkem in v Šleziji, saj se v vseh treh deželah na podoben način srečujeta in oplajata srednjeevropski in čustveni vzhodni, slovanski element. Poslej niha Štajerska v plastiki med idealistično milino in voluminoznostjo — obe sta se polno izrazili v mehkem slogu — in med novimi severnimi sunki, ki pod konec 15. stoletja izzvene v valu »donavske šole«, medtem ko švabski infiltrat le oslavljen prekorači slovensko etnično mejo.

V začetku 15. stoletja se je torej tudi na slovenskih tleh izoblikovala umetnostno dialektološka diferenciacija. Umetniško delo prehaja iz sklopa internacionalno pogojenih stavbarnic v delavnice lokalno vezanega umetnika: rezbarja, kamnoseka, kiparja ali v največjih primerih obrtniškega podobarja. Prav tako pa prehaja tudi umetnostna pobuda od višjih družbenih plasti na nižje sloje, na kmeta in meščana. Ne trdim, da bi bila pred tem zadnja dva kulturno pasivna, toda omejevala sta se na manj ambiciozna naročila. Nujen spremljevalec tega družbenega procesa pa je bil tudi realistični in slikoviti element, ki se je posebno okrepil na Štajerskem, medtem ko je na Kranjskem tudi v času meščanske umetnostne akcije še precej časa konservativno prevladovalo nekako manieristično posnemanje preživelih form preteklosti. Če krije razdobje mehkega sloga še vrsto mednarodnih, srednjeevropsko uglašanih komponent, pa prinaša zrelo 15. stoletje vedno več lokalne barvitosti, čeprav je ta ponekod monotono ubrana — in s tem seveda tudi že na poseben način diferencirana.

Tudi prve znanilce poznogotskega baroka, to je prve slikovite elemente srečamo najprej na Štajerskem. Tako nam n. pr. fragmentirani Marijin kip iz Prepol na Dravskem polju razodeva stilno občutje, ki je sorodno kiparskemu izrazu enega odločujočih srednjeevropskih kiparskih

novatorjev druge četrtine 15. stoletja — Jakoba Kaschauerja. Čudno pa je, da na slovenskem Štajerskem za ta čas še nismo mogli ugotoviti nobene večje kiparske delavnice, pač pa lepo vrsto spomenikov, ki kažejo vplive severnih in severozahodnih umetnostnih središč, pri čemer naj opomnim le na delavnico Mojstra Eggenberškega oltarja, ki se je v zadnji četrtini 15. stoletja ustalila najbrž v Murski dolini ter s svojimi izdelki prodrla k nam do Radgone (Sv. Ana Samotretja v Narodni galeriji) in Rogaševcev v Prekmurju (Marijin kip v Narodni galeriji).<sup>16</sup> Očitno smemo v ozadju domnevati nekatere frankovske stilne vzore, pa tudi spomin na drugega pomembnega mojstra iz srede stoletja, Nikolaja Gerhaerta.

Omenil sem že, da je salzburški umetnostni delež celo v Ptujju, ki je središče salzburške fevdalne posesti, dokaj nepomemben. Prvenstveno se uveljavlja na nagrobnikih iz rdečega salzburškega marmora, kakršne srečamo v Ptujju (Muzej), na Ptujski gori (nagrobnik Žiga Dobrnškega), v Ljutomeru (Jorga Schweinperckha) in v nagrobniku zadnjega ptujskega grofa Friderika na Ptujskem gradu iz leta 1459.<sup>17</sup> Zelo pomemben je pojav figuralnih sklepnikov in konzol, ki jih srečamo na cerkvenih arhitekturah v Ptujju in okolici od konca 14. pa do srede 15. stoletja. Najstarejši primerki te kamnoseške kulture so že omenjene parlerjanske konzole na Hajdini, njihov derivat pa se mi zde sklepniki in konzole v krstni kapeli ptujске proštjske cerkve ter dominikanskega križnega hodnika,<sup>18</sup> pri katerem se je morda uveljavila še posebej tudi volja naročnikov — dominikancev, ki so, kakor vse kaže, tovrstni okras v svojih cerkvah pospeševali. Stranski odvod od te skupine so konzole v prebiteriju cerkve sv. Barbare v Halozah, medtem ko se kot samostojen spomenik nakazuje kamnoseški okras cerkve sv. Barbare pri Konjicah iz časa okoli leta 1452; ta kaže mnogo značilnosti kraško-mediteranskega kamnoseštva, ki ga sicer tudi v Ptujju nekako latentno čutimo. Začudo se figure na barbarskih sklepnikih naslanjajo še močno na predloge prve polovice 15. stoletja.

Ob nekaterih plastikah lahko sklepamo na import iz zgornještajerskega prostora, tako pri skupini Poklona sv. Treh kraljev v Mali Nedelji, ki zveni precej sorodno z reliefom Marije s plaščem v Strassgangu ali pri Mariji iz Nove cerkve pri Celju, ki navezuje na krilni oltar v St. Benedikten iz leta 1518. Druge spet se naslanjajo na grafične predloge, posebno na bakroreze Mojstra E. S. To velja tudi za razgibano Marijo z Detetom iz Dornave (Ptujski muzej) ali za skupino Križanja z Marijo in Janezom Ev. na Orehovskem vrhu nad Radgono iz druge desetine 16. stoletja.

Prav ob koncu srednjega veka, to je v drugi četrtini 16. stoletja pa srečamo v Slovenskih goricah na delu neko rezbarsko delavnico, ki jo označujejo močne renesančne črte; sedež ji je bil nemara v Radgoni. Sem spada skupina sv. Ane Samotretje iznad Kremberga (Mariborski muzej) in vrsta plastik v cerkvi sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah.

Savinjska dolina kaže poseben likovni dialekt, v katerem zasledimo tako štajerske kot gorenjske in delno celo koroške akcente, vse pa povezuje neka lirična ubranost. Čeprav ne pripadajo isti delavnici, se

vendar vrsta plastik iz širše celjske okolice podreja nekemu skupnemu razporejenju, tako n. pr. dva kipa v Polzeli, od katerih pripada Marija še 15. stoletju, sv. Janez Ev. pa kaže že renesančne črte 16. stoletja. V slog paralelnih gub je ujeto gibanje prta Križanega v Ljubnem pri Gornjem gradu. V tej vrsti lahko omenimo še Marijin kip iz Stranice, plastike pri Sv. Miklavžu nad Čadramom itd.

Zelo močno so na Štajerskem odmevale tudi koroške podobarske delavnice poznogotskega časa; njih izdelki so romali ne samo na Zgornje Štajersko, kjer nam nudi za to lepe primerke samostan St. Lambrecht, ampak tudi po Dravski dolini do Maribora, kjer je utegnil biti njih glavni posrednik šentpavelski samostan, ki je imel po Dravski dolini posestva. Priporočala pa jih je tudi nesporna kvaliteta, ki v vzhodno alpskem prostoru kljub tako imenovani štajerski »Astlovi delavnici« ni imela enakovrednega tekmeča. Tako srečamo ob koncu 15. in v začetku 16. stoletja izrezljive koroških mojstrov v cerkvi Marije na Kamnu pri Vuzenici, na Ribičju, na Suhem vrhu nad Radljami, v Rušah (Križani), v mariborski stolnici (kip sedeče Marije) itd. Mislinjska dolina pa je bila v tem času kar sestavni del Koroške in so zato koroški kiparski izdelki tod še posebej razumljivi (Marija v Trobljah pri Slovenj gradu, kipi apostolov iz Dolž itd.). V mnogočem nam prav znotraj naših meja ohranjeni kipi nudijo ključ za rešitev vprašanja začetkov koroške poznogotske plastike. Vzhodno od Maribora menda koroški import ni segel.

S tem smo načeli že problem izredno izrazite koroške plastike začetka 16. stol. Iz prvotnega beljaškega žarišča, ki kaže dokaj spominov na tirolske pacherjanske predloge in ga opredeljuje ime še vedno nekoliko hipotetičnega kiparja Luka Tausmana, se je preselilo glavno središče podobarske obrti v Št. Vid ob Glini, tako da sta obe gospodarsko cvetoči koroški mesti nekaj desetletij tudi v umetnostni produkciji kaj trdo tekmovali. Za zdaj je še precej težko razrešiti zapletene votke stilnega zorenja teh kiparskih šol, toda kot dve polarni skupini se jasno izločata mlajša beljaška delavnica (mojster Heinrich?) z več pomočniki, ki se izživlja v renesančno občutenem slogu vzporednih gub, ki družijo konservativne tendence idealistične miline z inovacijami od strani donavske šole in morda celo z rahlimi odsevi beneškega kiparstva (opomnim naj n. pr. na delo Tullia Lombarda) — in šentviška skupina, ki trdo živo vztraja v slikovitem poznogotskem baroku, v katerem se je izživljala tudi starejša beljaška — Tausmanova? — delavnica; ta se je najbrž kasneje v celoti preselila v Št. Vid. Tudi tod ne moremo prezreti vpliva tujih, predvsem švabskih stilnih elementov, lahko pa zaslutimo tudi odmeve Augsburga (krajine!) in Veita Stossa; zadnji so posebno močni v delu še vedno nekoliko težko opredeljivega Lienharda Pambstela, ki naj bi bil mojster peterih od šesterih reliefov legende sv. Heme v Krki ter je popeljal koroško kiparstvo v kar drastičen realizem in psihološko ekspresivnost. Delavnica v Brežah (Caspar iz Brež) je spet manieristično družila pridobitve šentviških mojstrov z beljaškim slogom paralelnih gub. Ne bom na tem mestu analiziral posameznih koroških delavnic in mojstrov, ki so se vsi med seboj vsaj ikonografsko, kolikor ne tudi stilno oplajali ter si izmenjevali pomočnike, se naslanjali na skupne grafične

predloge itd. Poudarim naj še, da je koroški kiparski import zašel tudi proti Furlaniji (krilni oltar v Pontebbi),<sup>19</sup> na Goriško in na Gorenjsko, proti severu pa je segel, kot kažeta dva beljaška kipca iz stolnice sv. Štefana v dunajskem muzeju, celo do Dunaja.

Na Gorenjskem so se koroške plastike udomačile posebno v prostoru med Radovljico in Kranjem, kamor so zašle verjetno čez Ljubelj in Koroško sedlo. Tako so se nam koroški izdelki ohranili v kipu sedečega sv. Petra iz Radovljice (Narodna galerija), v sedečem sv. Lambertu iz Lancovega pri Radovljici (Muzej na Blejskem otoku), ki je šentvidsko delo pambstelovske smeri, ter relief Srečanja Joahima in Ane v bohinjskem Nemškem Rovtu, ki ga smemo skupaj s sedečo Marijo s Šmarjetne gore (zdaj v Stražišču pri Kranju) pripisati rezbarju Kasparju iz Brež okoli leta 1520. Tudi tri figure svetnic v Britofu pri Kranju razodevajo koroške (beljaške) reminiscence. Ob pomembni trgovski poti preko Kozjaka na Kamnik, po kateri so šentviški železarji tovorili tudi svoje železo, je zašel v Zgornji Tuhinj Marijin oltar, ki je nastal v krogu Lienharda Pambstela in od katerega sta se ohranila še dva krilna reliefa s prizoroma Poklona sv. treh kraljev in Jezusovega darovanja v templju. Ni izključeno, da je pri tem naročilu vsaj kot svetovalec sodeloval tudi vetrinjski samostan, ki je imel v Špitaliču pod Kozjakom svoj hospic za popotnike.<sup>20</sup> Iz Bele peči izvira relief Marijine smrti (Narodna galerija), delo koroškega Mojstra Bayerberškega oltarja.

Za zgornjegorenjski prostor velja opomniti, da so se prav tod uveljavljali že od srede 15. stoletja dalje tudi koroški freskanti, kot dokazujejo n. pr. freske v stari župni cerkvi na Bledu, na Selu pri Žirovnici ali že v 16. stoletju freska sv. Krištofa na zunanjščini cerkve v Tupaličah pri Kranju.

Na Goriško se je prelivaval koroški umetnostni import preko Predila ter je segel prav do vrat Gorice in Furlanske ravnine. Tako je krilni oltar iz leta 1515 pri Sv. Križu nad Kojskim v Brdih delo beljaške delavnice, istočasni trije kipi v velikem oltarju Marije Snežne nad Avčami pa kažejo več šentvidskih stilnih črt.

Primorska gotska plastika je pravi protipol koroške in štajerske, kar nam razodeva tako njena stilna govorica, ki se izživlja v tektoniki in statični kubičnosti ter grafizaciji draperije, pa tudi v duhovnem razpoloženju, ki odklanja tako idealistično milino koroškega kot ekspresivnost štajerskega izraza. Prav na Primorskem so se pokrajinske stilne značilnosti pri nas najmočnejše uveljavile, saj so pognale na tleh, ki so prvinsko plastično razpoložena in obenem še v neprečiščeni sintezi severnih, alpskih in mediteranskih stilnih, oblikovnih in ikonografskih pobud, med katerimi lahko opazamo nenehno ostre konflikte. Temeljna forma je tektonska ter se uveljavlja predvsem v poudarjanju plastičnega jedra, njegova lupina (oblačilo) pa v grafični stilizaciji jecljavo zlojuje severnjaške predloge. Ta diskrepanca se kaže celo v delu pomembnih severnih mojstrov, ki so se preselili ali dalj časa delovali v Furlaniji ali severni Italiji, kot n. pr. Egidius iz Wiener Neustadta v Padovi<sup>21</sup> ali Leonard Thanner iz Landshuta v Furlaniji,<sup>22</sup> ki svoj stilni izraz popol-



noma podrejata lokalni tektonizaciji. Še več — celo pri problemu severnih kipov Sočutne, ki že mika razne raziskovalce,<sup>23</sup> se ponovno kaže potreba temeljite revizije dosedanjih izsledkov, ki bo, kakor vse kaže, izpadla bolj v prid Mediterana, kot pa smo mislili doslej. Tako je razumljivo, da v našem kar rustikalno provincialnem okolju dozore še bolj zgovorne, večkrat kar ljudsko pogojene forme, polne primarnega oblikovnega utripa. Ta proces lahko zasledujemo že od kipa sv. Miklavža v Krestenici iz srede 14. stoletja preko plastik na fasadi koprške stolnice in kraško občutenih reliefov v koprskem muzeju (kljub zdaj večjim zdaj manj občutenim beneškim spominom) pa do plastik srede in tretje četrtine 15. stol., kakršne so n. pr. stoječa lesena Marija v Kanalskem Lomu, sedeče Marije v Kojškem, v Podpeči, v Zanigradu ali Marija iz Gyrove umetnostne trgovine (Narodna galerija) z reminiscencami karnijskih mojstrov. V kolikor se na Primorskem nakazujejo realistične silnice, so bolj odmev italških vzorov postpisanovske dediščine kot pa pravega meščanskega realizma — prim. samo njihove stroge, trde, provincialno rustikalne obraze brez vsake miline.

Vse kaže, da je ta primorski značaj prevladoval ne samo v zahodnih, ampak tudi v južnih slovenskih predelih, zato moramo obžalovati, da med primorskimi kiparskimi spomeniki doslej še nismo mogli ugotoviti kake delavniške povezave. Lahko pa slutimo glavne inovacijske tokove, ki so tod delovali. Prvi je zajemal okolico Gorice, segel delno še v Brda in po Vipavski dolini vsaj do Vipave. V Soški dolini mu kmalu zastavi pot koroški import, na robu Brd pa se sreča z neko še ne določneje opredeljivo skupino, ki ji pripadajo kipi na Golem brdu in reliefi na Gluhem Vrhovlju (zdaj v Kožbani); tem segajo korenine proti Gorenji Avstriji z »donavsko šolo«, ki so jo lahko posredovale bodisi Kranjska ali Koroška ali celo Furlanija. Poudarjeno tirolski, čeprav lokalno rustificirani značaj kaže skupina Marijinega kronanja z Vitovlja, nastala ob koncu prve četrtine 16. stoletja.

Drugi primorski stilni tok se je že proti sredi 15. stoletja izoblikoval na tržaškem Krasu in v Istri, se delno obogatil s tirolskimi impulzi in se nato preko Notranjskega in Blok prelil po Krški dolini v centralno Dolenjsko. Za to naj navedem kot klasične primerke lesena Marijina kipa na Kontovelju (Marija Salvijska) in v Lokvi pri Divači, Marijin kip na Muljavi, Marijin kip nedoločene provenience v Narodni galeriji in — kot posebno varianto — Marijin kip v Smolenji vasi pri Novem mestu. Včasih odmevajo v teh plastikah s konservativno vztrajnostjo še trecensteskni spomini.

Nič manj pomemben ni tretji primorski tok, ki je prodiral najbrž ob Nadiži na Kobarid in po »slovenski cesti« čez Tolmin in Cerkno na Škofjo Loko ter se v tretji četrtini 15. stoletja ustavil v osrednjegorenjskem prostoru, kjer je za dobro desetletje povzel celo prvo stilno violino. Prva glasnika tega toka sta izrazito furlanska sedeča Marija z Brda pri Lukovici in vsaj ikonografsko sorodna Marija z Rožnika pri Ljubljani, ki pa je ujeta še v zakone poznega mehkega sloga. V slikarstvu bi lahko postavili temu toku ob stran freskante iz skupine Prilesje — Suha pri

Škofji Loki. Stilne pobudnike za to rezbarstvo moramo iskati v karnijski in preko te v tirolski plastiki brixenske predpacherjevske šole (prim. delo Lienharta iz Brixena!). Na Gorenjskem opazimo dve delavnici: rezbarja sopotniške Marije in — najbrž v Kranju — rezbarja Primskovske Marije. Delo prvega je seglo celo do okolice Litije (Sv. Jurij z Gabrske gore), dleto drugega pa se nam je doslej razkrilo samo v okolici Kranja.<sup>24</sup> Seveda pa furlanski elementi na Gorenjskem tudi v zadnji četrtini 15. stoletja še niso ponehali, kot kaže n. pr. kip sv. Tomaža iz istoimenske cerkve v Ratečah in tudi okoli srede 16. stoletja se kip sv. Janeza Krstnika v Komendi še podreja furlanskim ikonografskim vzorom.

Že dosedanje ugotovitve so nam delno osvetlile tudi geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Kranjskem. Zaradi osrednje geografske lege se je seveda moral tu izoblikovati tudi poseben umetnostni dialekt, ki pogosto prevzema inovacije od sosednjih dežel, toda te vplive severa in Mediterana lastni umetnostni volji ustrezno prikraja, kar velja posebno za kreativne vrhunce. Razumljivo je pa, da tudi nekdanje Kranjsko razpada v več umetnostnih poddialektov, ki dobivajo na Dolenjskem in Notranjskem, kot smo že videli, kraški, na zgornjem Gorenjskem koroški naglas itd. Glavni žarišči pa lahko domnevamo v Ljubljani in Škofji Loki, čeprav tudi druga mesta kot n. pr. Kranj, Kamnik, Radovljica vsaj občasno najbrž niso pogrešala lastnih delavnic. Za Tržič vemo, da je v njem bival okoli leta 1500 rezbar Ožbald, ki je izrezljal oltar za tolminske Volče.

Omenili smo že koroški in primorski import na gorenjska tla. Toda tudi iz bolj oddaljenih središč so v poznem srednjem veku zašle nekatere plastike v gorenjski prostor, tako n. pr. relief sv. Miklavža iz nasledstva salzburškega mojstra Hansa Valkenauerja v Radovljico; prav tako salzburski se nam zdi relief Najdenja sv. križa v Crngrobu iz časa okoli 1490.

Okoli srede 15. stoletja se je usidrala močna kiparska delavnica v Ljubljani, ki je po posredovanju stiškega samostana — in morda tudi Turjačanov — zalagala s svojimi, povečini kamnitimi plastikami v prvi vrsti Dolenjsko (več kipov iz okolice Stične, Novo mesto, Kamen vrh itd.), zašla preko Barja (Matena, Strahomer, Notranje gorice, Iška vas) na Notranjsko (Preserje) in v Rovte (Sv. Trije kralji, Petkovec), segla na Kras (Vreme), v Brkine (Švarcenek) in celo v Istro (Sv. Primož pri Završju), prodrla pa je tudi na Gorenjsko (Javorje nad Poljansko dolino, Voklo, Sv. Primož nad Kamnikom, Gozd nad Tržičem, Repnje itd.) in tod tekmovala z lokalnimi rezbarskimi delavnicami. Tako si je Ljubljana prvič osvojila umetnostno ozemlje, ki je zavzemalo skoraj vso staro politično upravno področje Kranjske. Pri tej delavnici opazamo izrazit konservativni idealizem (kraško-) tektonsko zreduciranih tradicij severnega mehkega sloga, ki prehaja v pomočniških delih že v izrazit manierizem, ob katerem se dokaj močno uveljavlja tudi beneški akcent. V slikarstvu bi lahko tej delavnici postavili ob stran podobno ubrano delo Janeza Ljubljanskega. Ni izključeno, da je bil eden glavnih nosilcev te delavnice ali vsaj njen zadnji poganjek tudi Janez Lipec, avtor kipov Adama in Eve na starem ljubljanskem rotovžu iz časa okoli leta 1484.<sup>25</sup>

V zadnji četrtini 15. stoletja pa je v Škofji Loki dozorela delavnica mojstra Jakoba (Schnitzerja), ki je ugasnila okoli leta 1517. Jakob je bil eklektično ubran podobar, ki je vneto sprejemal vse nove stilne pobude iz širše in daljne okolice, posebno pa je zajemal iz koroške (šentvidske) kiparske zakladnice in ikonografsko iz grafičnih listov Mojstra E. S. Tako se je iz togega začetnega manierista razvil v najdoslednejšega kranjskega poznogotskega »barokista« in — če mu smemo pripisati tudi Filipovo ploščo na loški kašči ter Schwarzew epitaf v Stari Loki — celo v renesancista. Njegovo dleto obvladuje skoraj vse Gorenjsko do Jesenic (Marijin kip v muzeju), do Kamnika (dva kipa v Zakalu), do Srednje vasi pri Kranju (tri plastike v Narodni galeriji) in celo onkraj Ljubljanskega Barja najdemo njegov oltar v cerkvi na Visokem pod Kureščkom. Jakob je tudi eden redkih kranjskih mojstrov, ki je dobil štajersko naročilo — Križanega za Svetino nad Celjem (ob koncu 15. stoletja). Vprašanje je celo, če ni njegov tudi kip Boga Očeta v furlanskem Prato Carnico.<sup>26</sup>

Toda še neka skupina plastik povezuje v prvi četrtini 16. stoletja Gorenjsko in Štajersko: kazno je, da so istega — ljubljanskega? — dela reliefi na prižnici pri Sv. Joštu nad Dreto pri Gornjem gradu, (ukradena) Marija z Golc nad Laškim in Marija z Visokega pri Kranju.

Svojevrstno in zelo pomembno kiparsko manifestacijo pa pomeni gorenjsko-goriška skupina kamnoseškega okrasja, ki ima svoje glavno žarišče na Gorenjskem, kjer je zaživelo iz simbioze severnega arhitekturnega koncepta zvezdnatega oboka in iz bližnje kraške kamnoseške tradicije. Do tega je v stikališču severnega in jugozahodnega kulturnega prostora prav lahko prišlo. Ta krasilni sistem kaže enako ikonografsko discipliniranost in jasnost kot dekorativno dozorelost ter je v tem podoben v istem prostoru zasidranemu principu poslikave prezbiterijske, ki jo je zato dr. Stelè svoj čas imenoval kar »kranjski prezbiterijski«. <sup>27</sup> V prvi vrsti moramo pri tem poudariti kranjsko-škofjeloško delavnico, ki je s figuralnimi sklepniki in konzolami bogato okrasila ladji kranjske in škofjeloške župne cerkve (v tretji četrtini 15. stoletja), prezbiterijske v Radovljici, cerkev na Malenskem Vrhu nad Poljansko dolino in na Primorskem prezbiterijske sv. Urha v Tolminu, prezbiterijske v St. Vidu pri Vipavi ter cerkev na Slapu pri Vipavi, verjetno pa je izklesala tudi reliefe na gotskem znamenju v Volčah pri Tolminu.<sup>28</sup> Kamnoseška kvaliteta teh izdelkov je nadpovprečna, čeprav se, podobno kot ljubljanska kiparska delavnica, opira na zastarele vzore mehkega sloga. Na Loškem, Goriškem in v Beneški Sloveniji je nadaljeval s to tradicijo stavbar Andrej iz Loke s svojimi pomočniki,<sup>29</sup> v Kamniku pa je v zadnji tretjini 15. stoletja dozorela pod loškim vplivom neka lokalna delavnica, ki pa ni presegla ožjega geografskega okvira, le proti Novemu mestu je morda še segla. Glavni spomeniki so se ohranili pri Sv. Primožu nad Kamnikom (v ladji), na Malem gradu v Kamniku, na Beli pri Špitališču, v Utiku, na Kališču pri Kamniku itd.). Končno je degenerirala v rustificirani kamnoseški okras prezbiterijske sv. Primoža, cerkva v Mostah pri Kamniku in v Radomljah.<sup>30</sup> Podoben razcvet te kamnoseške kulture nas pozdravi v dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja v prezbiterijske loške župne cerkve, pri

sv. Katarini v Srednji vasi pri Kranju, pri Sv. Filipu in Jakobu nad Poljansko dolino in v Marijinem sklepniku v crngrobskem prezbiteriju, ki ga lahko pripišemo že renesančno razpoloženemu mojstru, ki ga morda smemo enačiti z monogramistom H. R.<sup>31</sup>

Popolnoma kraške forme pa zadobi ta krasilna kultura na Krasu, Notranjskem in Dolenjskem. Njena ekspanzija sega prav do Čedadu, kot pričajo fragmenti sklepnikov v tamošnjem muzeju, do Trsta (Marija Salvijska na Kontovelju) in v Istro do župne cerkve v Oprtlju. Na Štajerskem jo srečamo v kraški obleki v cerkvi sv. Mihaela v Radmirju pri Gornjem gradu, posebna varianta pa se po nedvomnim gorenjskem vzoru izoblikuje na Notranjskem in Dolenjskem v župni cerkvi v Cerknici, v Št. Rupertu, v popolnoma kamnoseških konzolah v okolici Turjaka (Šentjur, Železnica) itd. Posebna lokalna skupina se je izoblikovala v okolici Vrhnike, ki jo klasično zastopajo sklepniki v Žažarju ali na Pristavi pri Polhovem gradu: zadnji imajo najbližje sorodstvo spet v okolici Škofje Loke na Križni gori in v Pevnem pri Crngrobu. Mogočno pa ta docela primorsko občutena varianta izzveni v štiridesetih letih 16. stoletja v kamnoseškem okrasu obokov in glavnega portala cerkve sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu. — S temi kamnoseškimi delavnicami, ki dopolnjujejo našo poznogotsko arhitekturo, je uresničila slovenska gotika svoj pravi »stil prostora«, v katerem se izraža zreli *genius loci*.

Bela krajina in Kočevska nam doslej še nista razkrili nobenih prič srednjeveške plastike.

Prav ob koncu našega srednjega veka, ki se konča nekako z nastopom protestantizma, pa srečamo na naših tleh ponovno velik kvalitetni vzpon, podoben tistemu v začetku 15. stoletja na Ptujski gori. In tudi tu gre za mojstra oziroma delavnico, ki je zašla k nam po posredovanju cerkvenega kneza, ljubljanskega škofa Krištofa Rauberja. Skupina škofskih nagrobnikov (Rauberja, Kacianerja in njegovega brata Ivana Kacianerja) in iz dveh fragmentov sestavljeni Andrejev oltar iz leta 1527 v Gornjem gradu nam kaže obdonavske, kolikor ne kar augsburške stilne elemente, s katerimi doseže naša poznogotska ali bolje že kar renesančna plastika svoj zreli vrhunec. Odmev te delavnice je tudi kip neznanega svetnika iz Prapreč v Narodni galeriji in Vilandersov nagrobnik v Novem mestu.

Tako se geografska stratigrafija našega srednjeveškega kiparstva nakazuje kot zelo zgovoren preplet številnih domačih in tujih umetnostnih tokov in razpoloženj, katerih izraz se je najbolj izkristaliziral na osrednjih kranjskih tleh. Od tujih umetnostnih središč sredi 14. stoletja odmevajo na naših tleh mednarodni rottweilski in gmündski slog v različnih variacijah, okoli leta 1400 postparlerjevska umetnost Prage, v 15. stoletju posebno na Primorskem in Krasu daljni zvok Benetk in močnejši impulz Furlanije s Karnijo, medtem ko v začetku 16. stoletja prednjačijo tako na Gorenjskem kot v velikem delu Štajerske koroški stilni elementi, ki se jim kmalu vsepovsod pridružijo tudi inovacije donavskega sloga. Značilno je, da je bil delež Salzburga v 15. stoletju pri nas kaj majhen. Na splošno lahko rečemo, da je naša zemlja izoblikovala v svojih

preprostih mojstrih vrsto likovnih oblikovalcev, ki so zvesto prislunili njenemu izrazu, pa naj so bili etnično že slovenskega ali tujega rodu.

S tem pa zadobiva tudi naša srednjeveška plastika svoje posebno mesto v umetnostnem diagramu Srednje Evrope.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Ephemeridis Instituti archaeologici Bulgarici, vol. XVI, Serta Kazaroviana, Sofija 1950, str. 205 sq.

<sup>2</sup> J. Veider, Stara ljubljanska stolnica, Ljubljana 1947, str. 73 sq.

<sup>3</sup> Prim. G. Marchetti - G. Nicoletti, La scultura lignea nel Friuli, Milano 1956, str. 45 sq.

<sup>4</sup> E. Cevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, ZUZ NV I, Ljubljana 1951, str. 86 sq.

<sup>5</sup> Isti, Dvoje zgodnesrednjeveških upodobitev na slovenskih tleh, Arheološki vestnik III/2, Ljubljana 1952, str. 214 sq.

<sup>6</sup> F. Stelè, Predromanski ornament iz Slivnice, Razprave Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred, II, 1944, str. 347 sq.; E. Cevc, Predromanski pletenini iz Batuj, Arheološki vestnik I/1-2, Ljubljana 1950, str. 136 sq.

<sup>7</sup> K. Ginhart, Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, Carinthia I, 1942, str. 112 sq.

<sup>8</sup> K. Ginhart, Die romanische Bildhauerei in Österreich, v knjigi Die bildende Kunst in Österreich II, Baden bei Wien 1937, str. 92.

<sup>9</sup> E. Cevc, Mojster solčavske Marije, ZUZ NV III, 1955, str. 105 sq.

<sup>10</sup> Prim. W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1937. — A. Kutal, Le «belle» Pietà italiane, Estratto dal Bollettino dell'Istituto storico Cecoslovacco, II, Praga 1946.

<sup>11</sup> K. Garzarolli, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, str. 33 sq.

<sup>12</sup> E. Cevc, Parlerjanske maske v Ptujju in okolici, Ptujski zbornik 1953, str. 49 sq.

<sup>13</sup> L. Gerevich, Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg, Acta historiae artium II, Budapest 1954, str. 51 sq.

<sup>14</sup> Andela Horvat, Skulptura Parlerovog kruga u zagrebačkoj katedrali; v tem zborniku str. 259-261.

<sup>15</sup> E. Cevc, Ob problemu Hansa iz Judenburga, Razprave Razreda za zgodovinske in družbene vede Slovenske akademije znanosti in umetnosti, II, 1953, str. 279; o kipih iz Pevnega in s Petelinjka posebej str. 317.

<sup>16</sup> O mojstru eggenberškega oltarja glej: K. Garzarolli, o. c., str. 72.

<sup>17</sup> C. Th. Müller, Zur monumentalen Salzburger Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts, Zeitschrift des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, VI, Berlin 1959, str. 235 sq.

<sup>18</sup> F. Stelè, K stavbni zgodovini ptujskega dominikanskega samostana, ČZN XXVIII, Maribor 1953, str. 177 sq. — E. Cevc, Parlerjanske maske v Ptujju in okolici, o. c.

<sup>19</sup> G. Marchetti, L'autore del «Flügelaltar» di Pontebba, Ce fastu? XXX, Udine 1954, str. 108 sq.

<sup>20</sup> E. Cevc, Gotska plastika na Gorenjskem, katalog, Kranj 1958, str. 12 sq.

<sup>21</sup> K. Garzarolli, o. c., str. 55. — W. Körte, o. c., str. 39.

<sup>22</sup> G. Marchetti - G. Nicoletti, o. c., str. 32.

<sup>23</sup> Glej op. 10. Prim. tudi katalog: Mostra di crocifissi e di Pietà medioevali del Friuli, Udine 1958, posebno študijo G. Marchettija, La scultura medioevale in Friuli, str. 38.

<sup>24</sup> E. Cevc, Sopotniški rezbar iz 15. stoletja, Loški razgledi II, 1955, str. 127 sq.

<sup>25</sup> Isti, Kipar Janez Lipiec, Likovni svet, Ljubljana 1951, str. 201 sq.

- <sup>26</sup> G. Marchetti-G. Nicoletti, o. c., tab. 41.  
<sup>27</sup> F. Stelè, *Monumenta artis Slovenicae I*, Ljubljana 1935, str. 5.  
<sup>28</sup> Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji, ZUZ XV, 1938, str. 21 sq.; E. Cevc, *Umetnostni diagram gorenjske preteklosti*, Gorenjska I, Kranj 1957, str. 15 sq.  
<sup>29</sup> F. Stelè, *Epigrafične drobtine* — Stavbar Andrej iz Loke, ZUZ V, 1925, str. 47 sq.  
<sup>30</sup> E. Cevc, *Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika*, *Kamniški zbornik I*, 1955, str. 111 sq.  
<sup>31</sup> *Isti*, *Kipar HR. Loški razgledi III*, 1956, str. 161 sq.

## R é s u m é

### LA SITUATION GÉOGRAPHIQUE DE LA SCULPTURE MÉDIÉVALE EN SLOVÉNIE

Dans son étude sur la situation géographique de la peinture gothique en Slovénie, parue en 1950, M. Fr. Stelè a souligné le caractère complexe de la situation géographique et ethnique slovène au contact de la Méditerranée (le Kras, la vallée de la Soča, le Frioul), des Alpes et de la Pannonie, et a fixé la place de l'art de la Slovénie dans la zone géographique et culturelle qui, partant de la Ligurie, va par les pentes méridionales des Alpes à travers la Suisse méridionale et le Tyrol méridional en Frioul avec la Carnie, embrasse la Carinthie et la Slovénie, l'Istrie orientale et centrale, une partie du Littoral croate et finit à l'Est du Quarnero. Nous pouvons appliquer ces résultats de l'étude de la peinture médiévale aussi à la sculpture médiévale en Slovénie. Pour elle aussi sont caractéristiques: le retard du style, le conservatisme, l'accueil éclectique des influences qu'elle adapte au style du génus loci et populi, de sorte qu'elle devient parfois déjà art populaire. Dans la sculpture médiévale en Slovénie, il n'y a pas de qualités extraordinaires, par suite de son sort historique, mais sa situation culturelle et géographique lui donne une place intéressante dans l'évolution de la sculpture en Europe Centrale.

Ici, également, il y a deux groupes: la sculpture liée à l'architecture et la sculpture libre. Seulement quelques autels sont conservés en totalité: deux autels en pierre à Ptujška gora, deux autels en bois à Kojško et à Britof sur l'Idrija; des fragments d'autels à volets sont conservés à Gostče, à Petelinjek, à Visoko pod Kureščkom, à Vrh nad Želimljem et à Sv. Janez v Bohinju. Les documents, cependant, nous disent que, en Slovénie aussi, l'autel à volets du type tyrolien a apparu et, probablement, également le polyptique du type vénitien-frioulien.

C'est seulement chez les commandes plus ambitieuses de la société féodale que nous rencontrons des oeuvres importées de l'étranger, mais, déjà au 15<sup>e</sup> siècle, apparaissent des groupes de sculptures indigènes.

L'époque préromane nous a légué des monuments de l'art populaire italo-carlovingien avec trois rubans entrelacés à Slivnica près de Maribor et à Batuje dans la vallée de la Vipava et ces monuments sont plus fréquents en Istrie (Trieste, Koper, Piran etc.) et en Carinthie. Pendant l'époque romane, nous y rencontrons les travaux de tailleurs de pierres de la Lombardie, p. e., dans la seconde moitié du 11<sup>e</sup> siècle, le portail de la chapelle Mali grad à Kamnik et, au 12<sup>e</sup> siècle, le relief du dragon au château de Cmurek. La statue de la Vierge

de Velesovo, du début du 13<sup>e</sup> siècle, montre des traces du style de la France (Auvergne) et de l'Italie septentrionale.

Des échos du style de la Porta della gloria à Santiago da Compostella se trouvent dans les œuvres de l'atelier qui était, au milieu du 13<sup>e</sup> siècle, au service des bénédictins de Gornji grad (statue de la Vierge à Solčava, chapiteaux à Gornji grad), ensuite au service de l'ordre Teutonique (relief de la Vierge dans la chapelle de Krakovo à Ljubljana, l'ornement en pierre de l'église de l'ordre Teutonique à Ljubljana, l'ornement en pierre de l'église de Leech à Graz et le relief de la Vierge à Seckau). Avec ce groupe, au troisième quart du 13<sup>e</sup> siècle, apparaît déjà le style gothique.

À la fin de l'époque romane, les influences du Sud-ouest disparaissent. La statue de la Vierge à Sentpeter près de Celje (1320 env.) est déjà l'ouvrage d'un maître styrien qui rappelle la plastique en ivoire français.

Dans les villes du littoral istrien, au 14<sup>e</sup> siècle, l'influence vénitienne se fait fortement sentir — p. e. dans le sarcophage de St. Nazaire du milieu du 14<sup>e</sup> siècle dans la cathédrale de Koper. Influences de Venise et de l'Europe Centrale (Augsbourg) se rencontrent dans la statue en bois de St. Nicolas à Krestenica près de Kanal. Les échos de la sculpture du 14<sup>e</sup> siècle dans l'Europe Centrale (Rottweil, Augsbourg, Gmünd) se font valoir surtout en Styrie (statues de la Vierge à Zdole près de Kozje, à Sv. Lenart près de Kostrivnica, à Gornji Breg près de Ptuj, à Radlje sur la Drave), cependant, à cette époque nous ne pouvons pas encore parler d'un atelier local d'importance. Le type monumental de la Pietà est représenté par la statue à Breg près de Sevnica, datant du troisième quart du 14<sup>e</sup> siècle. En général, le style de la Styrie est plus progressif; dans les environs de Ptuj, nous rencontrons à la fin du 14<sup>e</sup> siècle aussi l'écho direct de l'école de Parler à Prague (masques à Hajdina, à Ptuj, à Ptujška gora). Cette influence de Parler atteint aussi Budapest et Zagreb; en Carniole, nous avons des masques dans l'église paroissiale à St. Rupert en Basse-Carniole et des consoles de l'église de la chartreuse de Pletenje.

Par l'influence de Prague, nous comprenons aussi mieux les trois sculptures de Velika Nedelja, spécialement l'ensemble des sculptures à Ptujška gora du début du 15<sup>e</sup> siècle, cependant, à Ptujška gora, on aperçoit aussi déjà l'influence du style styrien, mais sans liaison directe avec le Maître de Grosslobming. En général, le «style doux» est plus fort en Styrie qu'en Carniole. Nous pouvons assigner au cercle de Hans de Judenburg les statues de St. Oswald à Jezersko et de St. Georges à Weinberg en Carinthie et le maître autel de l'église paroissiale à Bozen exécuté après 1421, sous son influence modifiée par le Tyrol, mais les innovations du style styrien ont de leur côté exercé leur influence à l'Est, en Carinthie (p. e. l'autel de Wiener Neustadt dans la cathédrale de St. Etienne à Vienne) et en Haute Carniole (St. Jacques à Petelinjek, Ste. Catherine à Pevno près de Crngrob). Au début du 15<sup>e</sup> siècle, le style styrien a trouvé son expression la plus appropriée dans le «style doux», mais, bientôt, nous apercevons des innovations venant du Nord qui, à la fin du siècle, se terminent par les influences de l'«école danubienne», tandis que les éléments venant de la Souabe ne passent que bien affaiblis la frontière ethnique slovène.

Au 15<sup>e</sup> siècle, en Slovénie aussi, se développe la différenciation de l'art, surtout par les ateliers liés à des localités et des corporations.

Les premiers signes du baroque de la fin du gothique, dans le sens de l'expression de Jakob Kaschauer, montre la statue de la Vierge à Prepole na Dravskem polju, tandis que la St. Anne avec Vierge et Enfant (Semettertia) à Radgona et la Vierge à Rogaševci en Prekmurje (env. 1480) rappellent le style de la statue de la Vierge de l'autel d'Eggenberg. En dépit de la propriété féodale de Salzbourg, l'influence de l'art de Salzbourg en Slovénie est assez faible. Le groupe le plus important est formé par les épitaphes en marbre rouge de Salzbourg, à Ptuj et dans ses environs, dont le plus beau est celui du comte Frédéric de Ptuj, de 1459. Les masques de Parler d'env. 1400 ont leurs échos jusqu'au milieu du 15<sup>e</sup> siècle, dans l'ornement figural et architectural du cloître des dominicains et du baptistère de l'église prévôtale à Ptuj, ainsi que dans les consoles à Ste Barbe v Halozah et dans les consoles et clefs de voûte à Ste Barbe près de Konjice (env. 1452); ces dernières montrent déjà des traces du style méditerrané.

Le relief des Trois Mages à Mala Nedelja est apparenté à la Vierge au manteau à Strassgang, la statue de la Vierge à Nova cerkev près de Celje est en relation avec l'autel à St. Benedikten de 1518. La statue de la Vierge à Dornava et le Crucifiement à Orehovski vrh près de Radgona (début du 16<sup>e</sup> siècle) s'appuient sur les feuilles graphiques du Maître E. S. Au second quart du 16<sup>e</sup> siècle, un atelier (de Radgona?) auquel appartiennent plusieurs sculptures dans l'église des Trois Mages v Slovenskih goricah et la Ste Anne avec Vierge et Enfant (Semettertia) à Kremberg, montre déjà des traces de la renaissance.

Un dialecte particulier de l'art où se mêlent les accents de la Haute-Carniole, de la Styrie et, partiellement, même de la Carinthie, est représenté par les sculptures de la fin du gothique aux environs de Celje et de Konjice (Polzela, Ljubno près de Gornji grad, Strahice, Sv. Miklavž nad Čadranom etc.). L'importation de la Carinthie par la vallée de la Drave est parvenue jusqu'à Maribor (le relief de la Nativité dans l'église Marija na Kamnu près de Vuzenica, la Vierge assise dans la cathédrale à Maribor, le Crucifié à Ruše etc.). Et nous rencontrons encore plusieurs sculptures carinthiennes dans la vallée de la Mislinja (Troblje, Dolže etc.).

Au début du 16<sup>e</sup> siècle, les ateliers carinthiens de sculptures sont les plus importants dans les Alpes orientales. Il nous faut chercher leur origine probablement chez Lukas Tausman, le sculpteur encore un peu hypothétique de Villach, dont l'atelier a été transporté probablement à St. Veit an der Glan. Un atelier plus jeune à Villach (maître Heinrich?) est caractérisé par le style des plis parallèles, mais celui de St. Veit conserve la tradition du baroque de la fin du gothique avec quelques innovations de la Souabe et d'Augsbourg, et il atteint son apogée réaliste dans les reliefs de la légende de Ste Emma à Gurk. Entre ces deux courants se place l'atelier de Caspar de Friesach. Les sculptures de Carinthie s'exportent non seulement en Styrie, mais aussi dans le Frioul (Pontebba), dans le comté de Gorizia (l'autel de 1515 à Sv. Križ près de Kojsko, les statues à Marija Snežna près d'Avče), en Haute-Carniole (la Vierge à Strazišče près de Kranj, le relief de la rencontre de Joachim et Anna à Nemški Rovt — les deux oeuvres de Caspar de Friesach, St. Lambert à Lancovo près de Radovljica — oeuvre de l'atelier de St. Veit, deux reliefs à Zgornji Tuhinj — rappelant Lienhart Pambstel etc.), et vers le Nord même jusqu'à Vienne. En Haute-Carniole, le centre de l'importation de Carinthie est donc entre Radovljica et



Kranj, où nous rencontrons aussi à l'oeuvre plusieurs peintres à fresque (Bled, Selo près de Žirovnica, Tupaliče près de Kranj etc.).

Les différences régionales du style sont les plus fortes au Littoral. Elles sont visibles p. e. dans les statues de la Vierge du milieu et du troisième quart du 15<sup>e</sup> siècle à Kanalski Lom, à Kojško, à Podpeč (Istrie), à Zanimgrad etc. Les visages de ces statues sont réalistes et rustiques, sévères et durs. Les environs de Gorizia avec la vallée de la Vipava montrent des éléments du style du Frioul et — assimilés — du Tyrol (le Couronnement de la Vierge à Vitovlje). Les statues à Golo brdo et les reliefs à Kožbana suivent les principes de l'«école danubienne». Un second courant du style du Littoral parvient, à travers le Kras, en Basse-Carniole (la statue de la Vierge à Muljava, à Smolenja vas près de Novo mesto etc.), un troisième parvient, par Tolmin et Cerklno, en Haute-Carniole. Au type frioulien appartiennent les statues de la Vierge à Brdo près de Lukovica et à Rožnik près de Ljubljana, dans la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle, cependant, les éléments assimilés du style du Frioul et du Tyrol (Brixen) apparaissent dans les ouvrages du Sculpteur en bois de la Vierge de Sopotnica et du Sculpteur en bois de la Vierge de Primskovo. Le premier a travaillé probablement à Škofja Loka, le second à Kranj. Au type frioulien appartiennent aussi la statue de St Thomas à Rateče et, déjà du milieu du 16<sup>e</sup> siècle, celle de St Jean Baptiste à Komenda près de Kamnik. Un dialecte particulier de l'art s'est développé également en Carniole. Il assimile à son type les courants des styles venant et du Sud et du Nord. Ses centres principaux étaient probablement Ljubljana et Škofja Loka, peut-être aussi Kranj et Kamnik. En 1500 env. travaillait à Tržič le sculpteur Oswald, qui a exécuté l'autel pour Volče près de Tolmin. Au milieu du 15<sup>e</sup> siècle parvint à sa maturité l'atelier de sculptures important de Ljubljana, qui pourvoyait de ses sculptures (prépondéramment en pierre) surtout la Basse-Carniole (Novo mesto, les environs de Stična, Kamen vrh), le Barje (Matena, Strahomer, Notranje gorice, Iska vas), la Carniole Intérieure (Preserje, Petkovec, Sv. Trije kralji à Rovte), le Kras (Vreme, Švarcenek) et même l'Istrie (Sv. Primož près de Završje) et parvint même en Haute-Carniole (Javorje près de Poljane, Voklo, Sv. Primož près de Kamnik, Repnje etc.). Dans cet atelier, nous voyons un idéalisme conservatif prononcé, avec des traditions du «style doux» septentrional assimilées par le Kras, fréquemment aussi des accents vénitiens. L'un de ses maîtres principaux était probablement Janez Lipeč, l'auteur des statues d'Adam et d'Ève à la façade de l'ancien hôtel de ville de Ljubljana, de 1484 env.

Au dernier quart du 15<sup>e</sup> siècle, à Škofja Loka, vint à la maturité l'atelier du maître Jakob et travaillait jusqu'en 1517 env. Ce sculpteur assimila éclectiquement spécialement les idées du style carinthien, s'appuya souvent sur les feuilles graphiques du Maître E. S., devint le représentant le plus ferme du baroque carniolien de la fin du gothique et, s'il est l'auteur de la table de Philippe au grenier de Škofja Loka et de l'épithaphe de Schwarz à Stara Loka, même de la renaissance. Ses ouvrages se trouvent dans toute la Haute-Carniole jusqu'à Jesenice et Kamnik et même en Styrie (le Crucifié à Svetina près de Celje), probablement aussi au Frioul. Et il relie la Haute-Carniole à la Styrie aussi au premier quart du 16<sup>e</sup> siècle. Un groupe de sculptures en bois, la Vierge à Visoko près du Kranj, la Vierge de Golce près de Laško et les reliefs de la chaire à Sv. Jošt près de Gornji grad, proviennent peut-être de Ljubljana.

L'importation de Salzbourg est représentée, en 1500 env. par les reliefs de St. Nicolas à Radovljica et l'Invention de la Sainte Croix à Crngrob.

Un groupe très important de l'ornement en pierre figural, appartenant à la Haute-Carniole et aux environs de Gorizia, a son centre principal en Haute-Carniole. Il vit de la symbiose de la voûte à étoile septentrionale et de la tradition des tailleurs de pierre du Kras. L'atelier le plus important est celui de Kranj et Škofja Loka qui, au troisième quart du 15<sup>e</sup> siècle, a richement orné avec clefs de voûte et consoles les nefs des églises paroissiales à Kranj et à Škofja Loka, ainsi que les sanctuaires à Radovljica, Malenski vrh, Sv. Urh à Tolmin, Št. Vid près de Vipava et Slap près de Vipava. Ici aussi, nous rencontrons encore des traces du «style doux». Au territoire de Škofja Loka et de Gorizia ainsi que dans la Slovénie vénitienne, cette tradition fut continuée par l'architecte André de Loka; à Kamnik, cependant, au dernier tiers du 15<sup>e</sup> siècle, se développait un atelier local dont les oeuvres principales sont: la nef de Sv. Primož près de Kamnik, Mali grad à Kamnik, Bela près de Spitalič, Utik, Kališče etc. Ce qui lui suit est dégénéré en art rustique (le sanctuaire de Sv. Primož, Moste près de Kamnik, Radomlje etc.). L'auteur des clefs de voûte dans le sanctuaire de l'église paroissiale à Škofja Loka, à Sv. Filip in Jakob près de Poljane, à Srednja vas près de Kranj (Ste Catherine) etc. (1520—1530 env.), connu sous son monogramme H. R., montre déjà des traces de la renaissance. Sur le Kras, en Carniole Intérieure et en Basse-Carniole, le caractère de cet ornement devient rustique. Son territoire va jusqu'à Cividale, Trieste (Kontovelj) et Oprtalj en Istrie, en Styrie jusqu'à Radmirje près de Gornji grad. Une variété spéciale se développe, suivant le modèle de la Haute-Carniole, en Carniole Intérieure (Cerknica) et en Basse-Carniole (Št. Rupert). Aux environs de Vrhnika (Zažar, Pristava près de Polhov Gradec), nous rencontrons un groupe local dont l'influence embrasse, en partie, aussi la Haute-Carniole, les environs de Škofja Loka (Pevno, Križna gora). En 1540 env. cette variété du Kras se termine dans l'ornement en pierre de l'église St. Pierre à Dvor près de Polhov Gradec.

Dans ces ateliers de tailleurs de pierres, le gothique slovène a réalisé son propre «style de l'espace». En 1520 env., apparaît à Ljubljana un atelier, probablement invité par l'évêque Christof Rauber, qui montre de fortes traces du début de la renaissance d'Augsbourg et du «style danubien». Ses monuments principaux sont l'autel de St. André à Gornji grad, de 1527, et les épitaphes des évêques Rauber et Kacijanar ainsi que du général Jean Kacijanar. L'épitaphe de Vilanders, à Novo mesto, leur est apparenté.

La stratigraphie géographique de la sculpture médiévale en Slovénie nous montre l'entrelacement très visible de multiples courants d'art du pays et de l'étranger, qui ont trouvé leur synthèse la plus féconde au centre de la Slovénie. Des centres d'art à l'étranger, au milieu du 14<sup>e</sup> siècle, il y a des échos du style de Rottweil et de Gmünd en variétés diverses, en 1400 env., l'art de Parler à Prague, au 15<sup>e</sup> siècle, surtout au Littoral et au Kras de la Haute-Carniole, un écho faible venant de Venise et un autre, plus fort, venant du Frioul, au début du 16<sup>e</sup> siècle, cependant, prédominant, en Haute-Carniole et en Styrie, les éléments du style de Carinthie, auxquels se joignent bientôt les innovations du «style danubien». L'influence de Salzbourg, en 15<sup>e</sup> siècle, est bien faible. En général, la terre slovène a formé des artisans solides, qui ont fidèlement reproduit l'expression du pays, s'ils étaient d'origine slovène ou étrangère.