

Archives d'Histoire de l'Art.

ZBORNİK

za umetnostno zgodovino / izdaja
Umetnostno-zgodovinsko
društvo v Ljubljani



Vsebinska zvezka 1. - 2. / Stanko Vurnik, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje (Skica stilnega razvoja) / Francè Mesesnel, Korespondenca Janeza in Jurija Šubica (Dalje) / Milko Kos, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji (Kranj, župnišče) / Viktor Steska, Naši spomeniki iz empijske dobe / Varstvo spomenikov / Umetnostno - zgodovinsko društvo / Književnost / Francè Stelè, Umetnostni spomeniki Slovenije I. Kamnik

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja štirikrat na leto /
Urednik dr. Izidor Cankar / Naročnina za VIII. letnik (skupaj
s članarino Umetnostno - zgodovinskega društva) 60 Din, za
inozemstvo 70 Din.

Letnik I. 45 Din / Letnik II. 60 Din / Letnik III. 60 Din / Letniki
IV., V., VI. in VII. po 80 Din / Člani uživajo 25% popusta / Za
originalno, celoplatneno vezavo računamo po 20 Din za letnik.

Upravništvo in uredništvo: Ljubljana, univerza.

Odgovorni urednik: Dr. Izidor Cankar, univ. profesor v Ljubljani /
Za izdajatelja odgovoren: Msgr. Viktor Steska v Ljubljani / Tisk
J. Blasnika nasl. v Ljubljani / Odgovoren Mihael Rožanec.

Sommaire de N° 1-2 / La peinture slovène avant
l'époque de Metzinger, par M. S. Vurnik / Corres-
pondance de Jean et Georges Šubic, par M. F. Me-
sesnel (a suivre) / Les manuscrits du moyen âge en
Slovénie, par M. M. Kos (a suivre) / Nos monu-
ments du temps de l'Empire, par M. V. Steska /
Sauvegarde des monuments historiques / Société
d'histoire de l'art. / Littérature / Francè Stelè,
Les monuments historiques en Slovénie I. Kamnik

„Archives d'histoire de l'Art“ paraissent quatre fois par an /
Redacteur M. Izidor Cankar / Abonnement pour la 8^e année (y
compris la cotisation pour la Société d'histoire de l'Art) 60 di-
nars, étranger 70 dinars / Année I 45 dinars / Année II 60 dinars /
Année III 60 dinars / Année IV, V, VI et VII à 80 dinars / 20%
de reduction pour les membres / Redaction et Administration:
Ljubljana: Université.

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK VIII. 1928. ZVEZEK 1.-2.

K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje.

(Skica stilnega razvoja).

Dr. Stanko Vurnik / Ljubljana.

La peinture slovène environ 1700.

Z reformacijo je nastopila v upodabljaški umetnosti v južno-srednjeevropskih deželah umetna stagnacija, od katere je bila, kakor se zdi, nekaka rešitev protireformacijski pokret, ki je bil umetnosti bolj naklonjen kakor protestantje in ki je navezal umetnostne stike z Italijo. Italija je jela širiti svojo umetnost ekspanzivno tudi k nam. Če bi se to ne bilo zgodilo, bi bile te dežele s Slovenijo vred nemara morale deliti usodo protestantske Nemčije, ki je tačas umetnosti skoro odmrla, vsekakor pa izgubila na tem polju svojo mednarodno pomembnost, in nam, ki smo vse dotlej črpali iz njenih kulturnih in umetnostnih dobrin, skoro ničesar več ni imela dati. Tako je stagnaciji zadnjih dveh tretjin XVI. stoletja sledila v prvi polovici XVII. stoletja nekoliko plodnejša doba, čeprav ni mogla pokazati zelo cvetoče, kvalitetno zelo dobre in razvojno enotne produkcije, kar gre na rovaš burnosti časa in njega verskih bojev, zmed tridesetletne vojne in ne v zadnji vrsti trgovanja stikov in stare tradicionalne umetnostne zveze s severom. Vendar to navezovanje stikov z Italijo, ki ga pri nas hoče predvsem duhovščina, nikakor ni šlo gladko od rok, kakor kaže naša politična in kulturna zgodovina. Stara, v stoletjih privzgojena in utrjena severnjaška miselnost se s pomočjo zlasti posvetne inteligence in plemstva v naši umetnosti še vedno drži in zavira italijanizmu napredovanje. Tako označuje razvoj slikarstva pri nas v prvih treh četrtinah XVII. stoletja neka nehomogenost. Na eni strani se držita italijanistična domača in italijanska struja, ki importirata umetnostne pridobitve Italije XVI. in zgodnjega XVII. stol., na drugi strani pa vzdržuje zlasti nemško plemstvo živahne stike s

holandskim naturalizmom in nemško pozno eklektiko, ki premleva tedaj že zastarele dobrine Nemčije XVI. stoletja, in na tretji strani vlada nekaka botrska mešanica obeh vplivov in starih tradicij.

Šele v drugi polovici stoletja, ko je bilo konec vojen in so ponehali verski boji, so naši kakor sploh južnosrednjeevropski kulturi in umetnosti zasijali boljši časi. Južna srednja Evropa je tudi mogla tedaj, vsekakor pozneje od Italije, Belgije, Španije, mirno zadihati in se posvetiti delu za svojo kulturno obnovo. Storila pa je to s takim zamahom in uspehom, da se da v njeni kulturni zgodovini komaj katera doba še primerjati z ono zadnje četrtine XVII. in prve polovice XVIII. stoletja. V Ljubljani smo dobili l. 1677. prvo slikarsko bratovščino, dve leti kasneje je Valvasor na Wagenspergu osnoval svojo umetniško družbo, l. 1693. ustanovljena Akademija operosov je izvrstno pospeševala umetnost. Zlasti veliko vlogo pa je v tem času za razvoj umetnosti igrala cerkvena gosposka, tedaj na višku svoje politične in kulturne moči, do neke mere sploh odločujoč na kulturnem polju. Stavila je umetnost, ki ni baš idejno prinesla novosti, pa je s svojimi sredstvi stopnjevala religiozno čustvenost, v važno službo religiozne propagande in to še z večjim uspehom kakor prva protireformacijska doba ter dosegla, da se je umetnostno težišče pri nas preneslo v njeno območje. Cerkev in plemstvo je bilo tedaj silno bogato, torej so bile gospodarske razmere za razmah umetnosti ugodne; v nekoliko individualističnem duhu tega časa je bila težnja podirati staro in zidati novo in še nikoli ne prej ne slej niso pri nas vstajale tako razkošne in ogromne cerkve in palače kakor tedaj, še nikoli dotlej niso bile tako natrpane s plastičnim in slikarskim okrasjem kakor tedaj.

Umetnost je tedaj bila nekaka moda; zbiranje umetnin, umetnostna naobrazba, diletiranje in nekaj kritične sodbe je menda spadalo k splošni izobrazbi časa. Še nikoli prej ne pozneje niso bile v lasti naših cerkva in gradov tako slavne in številne umetnine iz vse Evrope kakor te čase. Iz malo doslej znanih seznamov¹ slik naših cerkva in gradov za protireformacije in v XVIII. stoletju sem nabral tale imena: Correggio, Tizian, Tintoretto, Carracci, Palma, Spagnoletto, Reni, Rosa, Algari,

¹ Dom in svet XXIX/174; ZUZ II; Strahl, Kunstzustände; rokopisni seznam umetnin gradu Starigrad na Dol. iz konca XVIII. stol.; H. C. E. L.; Vrhovce, Zg. Novega mesta.

Liberi P., Liberi B., Bambini, Baciccio, Cagnazzi, Quaglio, Bassano, Veronese, Carlone, dalje P. Brueghel, Rubens, Rembrandt, Snyders, Hobrecht, Jan Both, Hoendecoeter, Craesbeke, Almanach, Nyport, Assenbek, Pietris, Tenniers, F. de Dou, Bloem, Meytens, dalje Poussin, Callot, dalje Cranach, Duerer, Spranger, Weißenkirchner itd. Tedanja družba je morala imeti ogromne umetnostne potrebe in te so posebno zadevale najbolj čutno umetnostno panogo, slikarstvo.

In slikarstvu so koncem 17. stoletja, ki je pri nas nekaj časa sicer gojilo pretežno plastiko, tačas vstale nove, silne naloge. Slikoviti stil se je izživiljal tedaj v arhitekturi in plastiki, slikarstvo pa je bilo prav izredno cenjeno in potrebno in ni čuda, če naši domači umetniški rokodelci visokim umetnostnim potrebam niso mogli zadostiti in je skoro preplavila deželo mednarodna umetniška družba, ki je odnesla vsa važnejša naročila. Italijani v prvi vrsti, ki jih domovina ni mogla v takem številu preživljati, Holandci, alpski Nemci in Francozi, pisana mednarodna družba, složno deluje za novo umetnostno tvorbo Slovenije tega časa.

Stilne razmere v slikarstvu v času približno od l. 1680. do l. 1730. odločajo sprva Valvasorjev krog, ki se je bil l. 1679. zbral na Wagenspergu, poleg tega severnjaški in pozneje posebno italijanski slikarji, ki dobivajo čedalje večjo veljavo, dalje v Italiji šolani domačini in nemški slikarji iz alpskega območja. Ono večinoma grafično delo skupine okoli Valvasorja je stilno na prvi pogled za človeka, ki meri ali s čisto italijanskim ali čisto severnjaškim merilom, neka čudna, bastardska mešanica, ki se mi pa zdi izredno značilna za stremljenje umetnosti našega avtohtonega umetnostnega hotenja v XVII. stoletju, ki po svojem specifičnem okusu predeluje zunanje vplive tako, da rezultat ni ne italijanski ne holandski, ampak nekaj posebnega, individualno predelanega za nas in v našem duhu.

Za „Ehre“ in ostala topografska dela je bil Valvasorju in njegovim risarjem, kakor znano, vzorec Nemec Merian (l. 1640.) s svojim, za italijanske oči sirovim naturalizmom in slabo kvaliteto v obdelavi teles, ki ne kažejo nikake italijanske „gracije“, komaj da nekak močnejši slikoviti *chiaroscuro*, včasih odločnejše kontraposte in tuptatam dinamično kompozicijo neravnovesja, kar bi večalimanj spominjalo na italijansko umetnost. Prevladuje pa znatno severnjaški naturalistični element in severnjaška fantastika, Italiji tuja. V čisto umetnostnem delu

tega kroga, netopografskih delih, prevladuje ilustrirana literatura: *Passionsbuechlein*, *Theatrum mortis humanae* in Ovidove metamorfoze. V *Passionsbuechlein* (Koch 1681), v kolikor nam je znana iz Radicsevega popisa in treh reprodukcij v „Dom in Svetu“ l. 1903., prevladuje naturalistični element severnjaške smeri tako močno, da v Križanju komaj opaziš Michelangelovo kompozicijo iz Capelle Paoline (križanje sv. Petra), sicer se ti zdi, da gre za čisti holandski naturalizem. Podobno je v Ovidovih metaforzah (l. 1680.), vendar kažejo te jačje italijanske vplive, ki so pa verjetno zašli sem posredno preko Francije (zakaj v Valvasorjevi zapuščini se nahajata dve francoski ilustrirani izdaji Ov. metamorfoz in veliko število Callotovih grafik, odločno italijanski vplivanih). V malo ali nič idealiziranih krajinah teh Metamorfoz, tupatam diagonalno prostorno poglobljenih, srečavaš Michelangelove, Raffaelove figure in figure iz repertoarja takozvanih italijanskih maniristov druge pol. XVI. stoletja ter proslulih slikarjev bolognske in benečanske šole konca XVI. in začetka XVII. stoletja. V kuriozni mešanici s severnjaškim naturalizmom, ki se izživlja v krajinarstvu in epiki, često izredno fantastični, neitalijanski, živi v teh ilustracijah pa tudi tupatam italijanska tipika, kontrapost, *chiaroscurni* element in *movimento*, živi često dinamična kompozicija in celo rahla tendenca h graciji. Često so v Metamorfozah tudi slike, ki kažejo v smislu realističnega nazora časa ono značilno pojmovanje svetih, alegornih itd. figur za breztežne in plavajoče v zraku, po čemer se ločijo od ljudi, ki so podvrženi fizikalnim zakonom ponderacije in lepé na zemlji. Take dvodelne, nekoliko racionalistično pojmovane kompozicije so v tem času sicer stara last evropske umetnosti, posebno pa so značilne še za XVII. in XVIII. stoletje. Redkeje se kaj podobnega najde v *Theatrum mortis humanae* (1681), kjer so vse slike uokvirjene z naravoslovjem, zoologijo in botaniko, kjer se v prvem delu premlewa stara Holbeinova zapuščina iz Mrtvaških plesov, vendar je v Kochovem delu tudi jakih italijanskih, več ali manj očitnih momentov, kakor (če mogoče) v diagonale zleknjeni eksuberantni udje nagih teles, zelo razgibanih in, čeprav sirovo, močno poživiljenih s *chiaroscuro*m.

Ta stil se mi zdi značilen za naša umetnostna stremjenja v poznem XVII. stoletju. V močan naturalistični in fantastični element, s severa privzgojen in podedovan iz dolgih stoletij, se mešajo pridobitve južne umetnosti, ki nam je s protireforma-

cijsko ekspanzijo nekako diktirala svoje dobrine. Kljub temu torej, da Valvasor odkrito kolne ono „verfluchte Macchiavellisterey“, se ji naši ljudje ne morejo več ustavljati, kakor so se ji v prejšnjih stoletjih. Premočna, preveljavna je že postala njena diktatura.

Romanistični element se je pri nas stalno jačal izza konca XVI. stoletja in zadobil nekako v zadnji četrtini XVII. in v prvi petini XVIII. stoletja celo odločno nadvladje, kakor v umetnosti, tako vsesplošno v našem življenju. Tedaj so pri nas „boljši ljudje“ celo govorili, jedli, se oblačili italijanski in po vzorcu Benetek, nam najbližjega kosčka Italije tako po duhu kakor po daljavi, so se prirejale na Ljubljani „serenate“ z gondolami in lampijončki, kakor da je naš rod in tuje meščanstvo in plemstvo, ki ga je vladalo, za nekaj desetletij pozabilo na materino kulturo in se oklenilo modne mačehe. Prometne razmere z Italijo so bile ob meji stoletja zelo urejene in tako so bili dani vsi pogoji, da se komunikacija naše in italijanske umetnosti razmahne. (Glej Dimitz, *Gesch. Kr. IV.*).

Arhivi pač poročajo o mnogoterih italijanskih slikah, ki so bile naslikane za naše ozemlje v tem času, toda ohranile se nam niso, oziroma še niso odkrite. Ljubljanska stolnica je imela, kakor poroča v *Historia Cathedralis E. L.* (str. 90, izdaja 1882) Thalnitscher, v glavnem oltarju sliko sv. Nikolaja (po Steski *Slov. um. I. iz l. 1674.*) od „decantanta manu equitis Liberi, insignis pictoris Veneti“, ki je po stilu ne poznamo. Vsekakor je pa gotovo, da se je že v drugi pol. XVII. stoletja zanesla k nam ona v Italiji, posebno gornji vladajoča struja poznoakademičnih (bolognskih) tendenc v zvezi z živahnim caravaggevskim elementom, ki se je izživiljal v precej jakem naturalizmu in oni značilni „tenebroznosti“, ki je dediščina Caravaggeve „kletne luči“. Pri nas sta historična razstava l. 1922. in portretna razstava l. 1926. pokazali nekaj zgodnejših slikarskih spomenikov te struje, posebno caravaggevsko Zadnjo večerjo (last I. Sadnikar, Kamnik) in anonimni skupinski portret z Bokalcev (pripisovan Almanachu) i. dr. Eden izmed najodličnejših slikarjev, ki so v zadnji četrtini XVII. stoletja delali za naše ozemlje, je bil v Italiji vzgojeni alpski Nemec (Bavarec?) H. A. Weissenkirchner, ki je slikal po gornjem in spodnjem Štajerskem in od katerega se je na našem ozemlju ohranilo več slik. Leta 1682. je nastala za cerkev v Cezajnovcih slika sv. Roka in Sebastijana, v poznejših osemdesetih in devetdesetih letih pa še vrsta slik

za Vuzenico, Sp. Dravograd in slike, ki so danes v Mariboru in Trzinu. Stil teh slik, ki ga je k nam posredoval v Benetkah vzgojeni slikar, ki je bil, kakor Rottmayr, učenec tam aklimatiziranega Bavarca Carla Lotha in posnemovalec B. Strozija, kaže gori orisani opisane znake, tedaj značilne za italijansko slikarstvo in tudi za vse južnosrednjeevropsko sploh. Naj za primer opišem cezajnovško Weissenkirchnerjevo sliko in nje skozinskoz romanistični stil, ki je značilen za konec XVII., pa tudi začetek XVIII. stoletja na našem ozemlju.

Slika predstavlja na levi klečečega sv. Roka s psom, na desni obstreljenega sv. Sebastijana, za njima par mrličev v krajini, ki je komaj rahlo nakazana in v katere ozadju je vidna cerkvena (cezajnovska?), zgoraj na oblakih pluje sv. Trojica, nekaj nižje pa Marija s svetnikom-starcem (sv. Jožef?). Svetnika prosita Marijo, najbrže za odrešenje od kuge, za katero so tedaj umirali štajerci, ta pa te prošnje posreduje dalje sv. Trojici. Slika je nekaka prošnjska slika za božjo pomoč proti kugi.

Snov, pri kateri složno sodelujeta zemlja in nebo, je realistično izbrana, in snovni pomen slike je, kakor na vseh protireformacijskih oltarnih slikah, ki naj z vsemi močmi služijo religiozni propagandi, tu prav zelo poudarjen in važen: krajinska scenerija je, kar je sploh je, zagrnjena v mračnost, da ne moti, osebe pa so pomaknjene v skrajno ospredje slike in razpostavljene v nekaj teaterski aranžma, s katerega gledavec brez truda lahko razbere vso epično, miselno in čustveno vsebino, ki mu je namenjena. Kakor so osebe anatomske studirane in zelo čutno naravno prikazane, so to vendar lepi, herojski, idealizirani tipi in prav tako je pol naravna, pol idealna tudi luč in prostornost slike in njen aranžma. Kakor je taka združitev teh oseb le navidez možna, je vsekakor fantastična izmišljotina, da bi ta dva svetnika kdaj hodila po štajerskem med kužnimi mrličmi in bolniki in vodila seboj na oblaku, kakor na divanu sedečo sv. Trojico, vse to urejeno nekemu nevidnemu gledavcu na ljubo v zelo zgovorno pridigujočo „živo sliko“. Vendar je morala slika na sodobnike učinkovati s sugestivnim religioznim čustvom, ko so razbrali nje neprezamotano snovno „invencijo“ in opazili psihične in smiselne zveze figur med seboj, njih zaupljivo v nebo obrnjene oči, govoreče geste in na srce položene roke. Poleg tega je morala slika na sodobnike delovati tudi v smislu čiste estetske čutnosti, in to po „elegantnih“, „gracije“ polnih pozah in kretnjah oseb, po mehko in nežno obdelani na-

goti Sebastijana in puttov, po dopadljivem vihanju draperije in ne v zadnji vrsti po lepih plastičnih tipih, ki tako slikovito čutno kontrastirajo v svetlobi in senci, ter po premišljeno odtehtani kompoziciji slike. Vse figure so med seboj psihično in formalno zvezane po naprej določenem enotnem zveznem sistemu. Ta vez gre od Roka, ki je gledavcu prostorno najbližji, diagonalno v desno k Sebastijanu, le ta smer s pogledom presuče diagonalno v levo navzgor k Mariji, ki jo zopet diagonalno odda v desno k sv. Trojici, kjer jo Oče sprejme z eno roko, z drugo pa izzveneva v gornji rob slike. Vse ostale figure in predmeti, mrliča, putti in sulica so formalna spremljava teh smeri s tipičnimi diagonalami, urejenimi v sistem cikeaka, ki se prostorno stalno pogloblja v ozadje. Obenem je masivnost spodaj na sliki večja kakor v gornjem, lahkotno plavajočem delu; isto statiko slike podpira tudi luč. Svetlobno in masno gibanje slike od spodaj navzgor (dinamični vertikalizem) je nekak korelat snovnemu in miselnemu gibanju, psihološkim zvezam slike. Pri vsem tem pa je slika za oko svetlobno, masno in ritmično tako urejena v smislu nekega umetnega ravnovesja, da bi se to ravnovesje koj podrlo, če bi odvzel katero figuro. Slika je tip „baročne“ realistične oltarne slike v italijanskem okusu zrelega XVII. stoletja. V njene realistične stilne osnove, ki se kažejo v opisani, v bistvu še plastični obdelavi teles, še skoro omejenem prostoru in malone strogo tektonski kompoziciji, je vdrl rahel naturalistični stilni element, ki se kaže v stremljenju k svetlotemni slikovitosti, v rahlem dinamiziranju kompozicije (diagonale), v rahli tendenci po razbitju prostorne omejenosti (po robu slike prerezani figuri sv. Jožefa in sv. Roka). Slika je začetek onih stilnih reform v smislu naturalizma, ki se v poznejših Weissenkirchnerjevih slikah v osemdesetih in devetdesetih letih čedalje jačje uveljavljajo. Sv. Nikolaj (Maribor) in Apostoli (Habach, Trzin) so upodobljeni na neki meji med popolno temo zadaj in valom luči v ospredju, v kateri telesa slikovito kontrastirajo, svetlobe pa se urejajo v dinamične diagonalne pravce, kompozicija preneha težiti k ravnovesju. Ta „tenebrozni“ stil je značilen za konec XVII. in začetek XVIII. stoletja v območju italijanske vplivne sfere; po svojem notranjem bistvu je to, gledano v zgodovinskem kontekstu danes, zadnja etapa realizma preden se stil povsem ne „naturalizira“, kar se zgodi pozneje v „prosvitljenem“ XVIII. stoletju.

Iz začetka XVIII. stoletja imamo ohranjen tudi teoretičen spomenik (Valvasorjev spis o umetnosti, ki ga omenja Erasmus Francisci, Ehre VI/368, danes še ni znan), ki kaže umetnostne nazore časa in njegovo stilno hotenje na polju religioznega slikarstva. To je J. G. Thalnitscherjeva *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, nastala nekako med l. 1700. in 1714. Gre za razne estetske sodbe o Quagli in nekih italijanskih slikarjih, katere sodbe Thalnitscher še podpira s poročili rojaka, studenta bolognske univerze J. A. de Coppinisa, ki je po Thalnitscherju bil „*artis pictoriae gnarus*“. Ti fragmenti umetnostne teorije in kritike, pohvale in zavračila, niso neznačilni za umetnostno hotenje konca XVII. stoletja in začetka XVIII. Iz teh sodb gleda na kratko takole umetnostno naziranje:

Cerkvena slika naj ne bo kak *l'art pour l'artističen tvor*, nego naj ima *tendenco*, naj „izžareva pobožnost“. Snovna, epična, miselna, čustvena in čutna vsebina slike je bila tej dobi izredno važna. Najdaljši del Thalnitscherjevega poročila o Quaglevem delu v ljubljanski stolnici obravnava to plat, pri čemer avtor skoro z naslado razbira notranje zveze v snovnoinvencioznem literarnem oziru, rešuje zamotano simboliko in alegoriko figur, njih kretenj in emblemov. Snovna invencija mora biti po Thalnitscherju in Coppinisu „*ingeniosa*“, dalje zelo svojevrstna, „*maxime rara*“, dispozicija se hvali taka, ki na prvi pogled ni še jasna, „*in primo non visa dispositio*“. Sklepam, da gre za intelektualni užitek razbiranja snovnih detajlov in končno za užitek doživetja celote („*artificiose dispositum opus*“), pri čemer naj bo snovni koncept „duhovito“ zasnovan in do neke mere (*maxime rara*) subjektivno-individualističen. Od slikarja se v tej zvezi zahteva, da je „*in ideis velox*, in *inveniendi fertilis*“.

Dalje je važno, da se hvalijo na eni strani „*naturae et artis foedus*“, „živo meso“, „dihajoče barve“, tako spretno naslikana figura, „*ut in effigie vivus spirare videatur*“ itd., je važna primera z Apellom in anekdota o ptičici, ki je hotela zleteti skozi Quaglevo naslikano okno. To je ona jako čutna, naturalistična komponenta, ki jo doba zahteva od slikarstva. Ni pa ta komponenta edina. Nazoru tega časa ne gre za kak objektivni, *l'art pour l'artistični* naturalizem kakor XV. stoletju, nego za subjektivno modificiranje narave v smislu neke idealistične „*lepote*“ (*amoenitas, elegantia*). Ta se tiče tako obrazov, kakor kretenj, barv

in draperije. To lepoto je razumeti v smislu one idealistične eksuberantnosti in tipike konca XVI. in XVII. stoletja, če govorimo naš vir o „*magnarum figurarum maiestas*“ in o oblikovanju „*admiranda maiestate*“. Telesa morajo biti obdelana v plastičnem stilu, na kar kaže Coppinisova „*delineatio accuratissima*“, vendar je poleg zahtevan tudi že jak barvnoslikoviti moment, kakor zveni iz zahtev po „*mirabiles, alti et amoeni colores*“, ki morajo v celoti dati neko „*colorum compositio*“, dasi graja Coppinis še nelepa razmerja v obrazih pri Cagnacciju in preobilico svetlobnih refleksov. Vir govori značilno tudi o „*variatio rerum*“ v umetnostni celoti, kar se nemara tiče kontrastov svetlotemno, gorkomrzlo, gibanjskih kompozicionalnih smeri in čustvene vsebine. Glede kompozicije velja nemara tudi v formalnem oziru ona zahteva po svojevrstnosti, po nepreglednosti na prvi hip in šele potem po jasnosti, ko si doznal za gradbene člene, vsekakor pa gre tudi tu za ono „*maxime rara*“ dispozicijo, „*artificiose dispositum opus*“.

Ta nazor torej zahteva v glavnem realističnega, v tem okvirju še močno idealističnega, tendenčnega stila, hoče plastično-akuratne obdelave teles in obenem kolorizma, vse pa v smislu idealistične eksuberantnosti in gracije, čutnih kontrastov in njih združenja v „umetno“ ustvarjeni enoti kompozicije. Snovnost je zelo odločilna. O naravni sceneriji, naturalistični individuaciji in naravni psihologiji ne govori ta estetika nič. Tudi to je značilno zanjo.

Omeniti treba še, da se Thalnitscher živo zanima za studije in učitelje ter vzornike Quagleve in da pohvalno omenja, da je bil „posnemač starih“. Človek konca XIX. ali začetka XX. stoletja bi se taki pohvali čudil, ker zahteva v umetnosti baš izvirnosti, originalnosti, individualnega pečata. Estetika XVI. do XVIII. stoletja pa je eklekticizem ne le dopuščala, nego ga je celo zagovarjala in zahtevala. Thalnitscher piše tudi, da je v novembru l. 1704. pisal J. A. Coppinis v Ljubljano o Quagli, da je prepričan, da „*primi mundi pictores non uni rei inhaerendo, aendemque laboriose exspoliendo, sed per multa ingeniose inventa, artificioseque disposita opera immortale sibi nomen effecerunt*“. Ni šlo torej temu času za originalen detajl toliko

kot za duhovito snovno koncepcijo in umetno „dispozicijo“, pri čemer so si slikarji posamezne figure lahko izposojali drugod, pri proslulih starejših originalih. Posebej v cerkvi se je eklekticism od nekdanj rad držal in ni neznatna za vso to protireformacijsko cerkveno umetnostno smer zahteva Ignacija Loyolanskega (v Institutum Soc. Iesu), naj se vernikom vzbujajo o božanstvu vedno le iste, določene, konvencionalne, ne pa samohotne predstave in še posebej je H. Tietze (Jahrb. der Samml. d. Allerh. Kaiserh. 1911, Wien) ugotovil za južnonemške dežele, da „samovoljne“ slike niso bile v duhu cerkvenih naročnikov, ki so tiste čase slikarjem najčeseje diktirali literarno plat slik. Tako se vleče to eklektično naziranje že skozi vse XVII. stoletje. Eklektiki so bili risarji Valvasorjevega kroga, eklektik je Weissenkirchner, ki je svojega sv. Sebastijana naslikal po starem benečanskem tipu, Marijo po Stroziju, vodji one caravaggevske „tenebrozne“ struje, in sploh sprejel vso sv. Trojico iz italijanskega izraznega besednjaka, eklektik je Quaglio („studuit ad normam Correggii, Carazae, Tintoretti“), so Liberi in Bambini, Metzinger in Ilovšek in vsi njih epigoni še daleč v XIX. stoletje. Prav posebno cvete eklektika še v XVIII. stoletju, ko gre v okrilju novega naturalizma manj za idejno invencioznost, za „kaj“, pa več za l' art pour l' artistični čutni efekt.

Umetnosti nazori, kakor jih kaže Historia, so nazori naše italijanistične struje in se v splošnem nič ne razlikujejo od italijanske estetike in okusa konca XVI. in zlasti XVII. stoletja (primeri Dr. H. Schmerber, Studien zur Malerei Italiens im XVII. Jhdt).

Začetkom novega veka je delal pri nas Giulio Quaglio, čigar umetnostno delo je obdelal I. Cankar (Dom in Svet 1920), vendar naj tu kratko očrtam še stil njegove edine oltarne slike, katere stil se mi vidi značilen za začetek stoletja in važen člen v razvoju. Slika sv. Dizme v ljubljanski stolnici je nastala v letih 1703 in 1704. Na prvi pogled se zdi čudno, kako je mogel isti Quaglio, ki je slikal one barvno svetle stropne glorijske, naslikati oltarno sliko v „tenebroznem“ stilu, ki se zdi nekako običajen za oltarne podobe tega časa. Čisto podobne razlike opazamo tudi pri drugih slikarjih, pretežno freskantih, če so kdaj slikali na platno (Illoucheh). Samo tehnično je taka razlika slabo utemeljiva; logično je nemogoče, da bi slikar rabil „dvoje stilov“, in v resnici je razlika le navidezna. Isto

stilno hotenje polje v celotni cerkveni dekoraciji kakor v posamezni oltarni sliki. Obakrat spodaj temne mase, zgoraj pa svetla glorijska, ta značilna poteza vse tedanje umetnosti in eno nje glavnih izraznih sredstev. Gre za stopnjevanje mas, luči in gibanja od spodaj navzgor, za dinamični vertikalizem, ki je neka osnovna estetska misel „baroka“.

Slika kaže tenebrozni „poznobaročni“ realistični stil na njega zadnjem, skrajno patetičnem višku. Ne gre več za boljše naturalistične primesi kakor pri Weissenkirchnerju, nego za odločno zmago naturalističnega elementa nad starejšim idealističnim v skupnem realističnem okrožju.

Snovna invencija slike, nje izvenestetska vsebina je res „rara, in primo non visa“, zakaj težko jo je razvozljati in ni gotovo, ali gre res za Adama, Evo in kralja Davida, kakor se slika danes razlaga. Kar je slikar subjektivno zaklenil v formo, je zaklenil, ključ pa se je izgubil. Važna je, ta poetsko-alegorična, simbolno transcendentalna vsebina, kakor je razvidno iz teaterskega aranžmaja in absolutne teme, ki zapira ozadje in vse ono, kar ne spada nujno k miselni vsebini slike; vendar je preglednost in vsiljivost te vsebine, da si je sila bogata, manjša kakor pri Weissenkirchnerju, zakaj čutno estetski moment je tako jak, da skoro malo potiska „vsebino“, idejo iz ospredja gledavčevega interesa.

Vsekakor gre snovno še vedno za realistično sožitje nebeškega in zemeljskega in za odgovarjajoče pol naturalistično, pol idealistično pojmovanje snovi, vendar je slika stilno že na prvi pogled drugačna od Weissenkirchnerjeve. Figure so jako mogočnih, prepotentnih udov (*magnarum figurarum maiestas*), vendar se slikar trudi vsaj rahlo individualizirati obraze, česar Weissekirchner ni delal; predvsem pa so Quagleve virtuosno obdelane figure tako silovito razgibane (*prim. ital. „furia di movimento“*), da so Weissenkirchnerjeve v primeri z njimi skoro mirne. Obenem se kar tajajo v slikoviti senci in luči; plastična kontura je često nejasna, v glavnem gre za mehko obdelavo nagote (*vivae quasi carnis amoenitas*) pa tudi — Quaglio je imel sosedske odnose z Benetkami — deloma že za barvni dekorativni element, ki se izživlja v kontrastih toplo-mrzlo in v komplementarnih kontrastih (rdeče-zeleno, žolto-vijolno itd.). Prostornost slike ni realistično omejena kakor še pri Weissenkirchnerju, nego je slika izrezek iz neskončne, naravne prostornosti, zakaj figure na desni so po robu prerezane,

prerezana je zgoraj po robu slike zarja itd. Baš tako odločilna, kakor so za prevalentni naturalizem v okvirju realizma te slike ti gori opisani znaki, je pa odločilna tudi kompozicija. Obe najvažnejši figuri, Dizma in Kristus, sta energično pomaknjena na levo, da nista v simetriji slike, s čimer ni onega ravnovesja, kakor sem ga pokazal pri Weissenkirchnerju, in namesto snovnega podarka s centralnostjo prevladuje sedaj slikoviti dinamični princip. Tudi ni med figurami več one stare, idealne formalne vezi kakor pri W., še manj kakega prekoncipiranega formalnega geometričnega reda. Figure se v dveh tokovih poganjajo k Dizmi v levi, to gibanje se v Dizmovem telesu zlomi navzgor k mogočni diagonali tintoretovskega Kristusa; kralj v ospredju in oba otroka nista v očevidnem formalnem zveznem sistemu z ostalimi figurami.

Slika je sama v sebi nekaj — konflikt, morda bi se lahko reklo, nasprotje dveh svetov: onega subjektivnega, idealističnega, ki mu v glavnem gre za idejno transcendentalnostno ekspresijo (*invenzione*), pa onega, logično temu nasprotujočega, naturalistično-čutnega, ki do neke mere stremljeva k *l'art pour l'art* stičnemu učinku, k bolj čisto čutno-estetskemu učinku. Vsaj za denašnjika pomeni takšna slika nekako, skoro vznemirljivo razdvojeno čustvo, ima zanj v sebi neko dinamično napetost, ki jo čutimo, če govorimo o nje ekstatičnem „baročnem patosu“, skrajnji idejni in formalni natrpanosti kakor ga hočemo čutiti tudi v istodobni arhitekturi in muziki (Bach). Medtem ko sta si oba opisana, logično nekako nasprotna si elementa, pri gori opisani Weissenkirchnerjevi sliki nekako držala ravnotežje, se je pri Quaglevi sliki to ravnotežje nekako podrlo na korist čutnemu elementu, ki je tako jak, da spričo njega stopa interes za subjektivno-idealistično vsebino nekoliko v ozadje in je mogoče Quaglevo sliko motriti tudi s samo čutno-estetskega vidika. V okvirju realizma se je torej vsebina Quagleve slike iz pola „izraz“ precej pomaknila k polu „vtis“.

V ostalem naj še pripomnim, da je bil Quaglio eklektik kakor je bil tudi Weissenkirchner, ali kakor je bil že Valvasorjev krog. Kakor je oni na opisani sliki povzel iz benečanskega izraznega zaklada sv. Trojico in tizianovskega Sebastiana, kopiral po B. Strozziyu Marijo, tako je Quaglev Kristus reminiscenca Tintorettovega v Novem mestu. Prav tako ni težko opaziti na Dizmi vplive carraccijske šole ali na čustveni lepoti bionde (Eve?) correggevskega vpliva. Tudi po Rubensu je delal Qua-

glio, če primeriš njegovo Snemanje v Puštalu, in spoznal je Murilla, kar se vidi deloma na Brezmadežni na zidu ljubljanske stolnice. Rubens in Murillo sta bila od vseh neitalijanskih slikarjev XVII. stoletja eklektiko tega časa najbolj priljubljena poleg starih Bologncev, Benečanov ter Caravaggia in njihove šole. —

Doslej še neznan slikar, skoro gotovo Italijan, najbrže Benečan, je naslikal za šentjakobsko cerkev v Ljubljani sliko Smrt sv. Jožefa, in to (po Steski, Slov. um. I) l. 1705. Ikonografski tip te slike je prosto naslonjen na C. Marattijevo podobno delo (Wien, Kunsthist. Museum). V stilu te slike se močno javlja benečanski koloristični element, ki obstoji v sočnem občutovanju barv in njih vsečnem akordiranju in prelivanju. Stil je paralela Quaglevemu, forme so kipeče, draperija viharo razgibana, vse je stisnjeno, zdi se, v preozek okvir, ki bi ga morala ta bučna natrpanost skoroda raznesti. Kakor da se je slikar močno bal praznih ploskev na sliki. Izraz slike je usmerjen na idealno-vzvišeno, subjektivno interpretacijo božanstva: Kristus ni potrta sin ob smrti rednika, še Marija ne. Oni je vzvišen govornik prodornih gest, ona nadnarurna heroina in Jožefova agonija je manj strašna kakor impozantna. Kompozicija slike ni urejena po kakih strogo tektonskih načelih, tudi simetrije nima, nego se osvetljeni deli le nekako vihajo od spodaj navzgor v elegantno zaviti vijugi, ki vede od Marije preko Jožefa h Kristusu, ki gibanje požene navzgor k angelu s kupo. V bližnjih desetletjih XVIII. stoletja so bile take lepotno vzvihanе kompozicionalne smernice (v Italiji so živele že od srede XVII. stol. dalje) nekaka moda: je to nekak formalen korelat notranji, bolj nagonski sentimentalnosti slik in bolj graciozna lepotnost kakor pa „kompozicija“. Tudi telesa se jamejo (že pri Quagliu!) vihati v takšno lepotno pozavost in to poslej čedalje gosteje, da se zdi, da se čas nikakor ni hotel naveličati večnih lepotnih S-črt in vijug, kakor jih je postavila za načelo tudi „rokokojevska“ ornamentika.

To bi bili neki tipi stila generacije, ki se je pri nas udeleževala z Italijani in Italijaniziranci na čelu nekako od l. 1680. do l. 1710. in katere generacije estetske nazore je na splošno fiksirala Thalnitscherjeva Historia.

Dobo naslednjih trideset let bi nekako označil glede umetnostnih stremeljenj, če rečem, da se v tem času čedalje bolj

rahljajo bistvene sestavine starega, tenebroznega, patetičnega realizma italijanske smeri, da pride neke vrste reakcija in da se pojavijo v slikah čedalje pogostejše, sprva le sporadično, vendar simptomatično, pozneje že v bolj organizirani obliki novosti, ki so se proti sredi stoletja čedalje bolj razmahovale, tako da vsaj že v štiridesetih letih in dalje govorimo o nekakem novem, „prosvitljenemu“ veku odgovarjajočem stilu, ki je nekoliko drugačnega značaja in duha kakor doslej opisani.

Nove sestavine so takšne, da težé k čedalje čistejšemu, objektivnejšemu naturalizmu in čedalje bolj nagonskemu, občutenjskemu sentimentalizmu. Stara idealistična „izraznost“ čedalje bolj izgublja globino, čutno estetski moment v smeri neke poljudne želje po naravi in naravni poeziji pridobiva veljavo. Bombastični izraz in zanosno mistični patos, ogromnost, virtuozne učinke zamenja gracilna preprostost, v svoji naravni mičnosti sama sebi namen.

Novo umetnostno hotenje, ki je zavelo po Evropi, naturalizem, je imel pri nas plodna tla, zakaj tlel je vse izza renesanse pod površjem in vznikal, kjerkoli je mogel. Na našem ozemlju, se zdi, je bila ona italijanistična, zelo idealistična umetnost samo nekaka moda, skoro bi dejal, epizoda in pri vsem vrvenju za Italijani je videti Quaglev stil v okviru istodobnih naših domačih del v svojem popolnem italijanizmu — tuj. Če človek gleda ciklus nekako koncem XVII. stoletja nastalih slik sv. Franca Ks., v šentjakovski cerkvi v Ljubljani, vsekakor vplivan po Italiji, če gleda Trostove bakroreze za pravila Akademije ali El. Baeckova portreta J. G. Thalnitscherja in M. Gerbeziusa (1701 in 1705) ali celo italijanistična Mottbasova portreta dvojice Schellenburg (ca 1704), treba reči, da naturalizem vsepovsod klije izpod plasti italijanske idealistične mode.

Tudi italijanski, večjidel benečanski slikarji, ki za Quaglem nastopajo v Ljubljani, prinašajo k nam reforme. Nekako okrog leta 1710—1720. sta nastali za ljubljansko stolnico dve sliki, Odrešenik sveta in Katarina Sienska. Slika sv. Katarine je skrajno „tenebrozna“, le beli obrazi in roke gledajo iz teme in erotično-mistična omedlevica Katarine, ki se ji zrcali na obrazu, obvladuje vso sliko. Namesto prejšnjega široko-epično dramatskega, miselno-simbolnega, reflektivnega momenta kakor pri Quagliu, je sedaj v oltar postavljeno češčenje človeško čustvo, kakor nekdanj pri Berninijevi sv. Tereziji, ki je zgodnja stilna

začetnica stilne periode, ki se pri nas jame izživljati šele po Quagliu. Namesto stare gneče figur, ki so se na starejših slikah trle, namesto starega dramatičnega, po gestah ekspresivnega aparata — namesto tega sedaj le tri osebe in njih osebno, človeško čustvo. To je že rahlo nakazan novi duh, povsem drugačen kakor stari: tam si bil prisiljen misliti ob sliki, razglabljati o učenih tezah, subjektivno vloženih v slike, tu ne misliš, nego gledaš, simpatiziraš in se opajaš nad svojim občutjem uprav hedonski.

Odrešenik kaže tako svetle barve, da nima s staro tenebroznostjo skoro nič več opraviti. Kompozicija se razvija v cikeaku lahkotno iz temne spodnje plasti (hudič) navzgor h graciozni postavi Kristusa, bleščečega v elegantni in barvno veseli draperiji. Je tudi tanjši in naravnejši ta Kristus, nego so bile stare Quagleve „majestatično velike“ figure. Kar pa veže duh te slike z ono sv. Katarine, je maloštevilnost figur in pomanjkanje bučne ekspresivne epike in filozofije, pri sliki se opajaš nad njeno gracijo in dekorativnostjo, glede vsebinske bogatosti se ti zdi slika napram starim z ono fantastično natrpano „invencioznostjo“ prazna. To je reakcija.

Po Steski je slika sv. Elizabete v ljubljanski cerkvi nemškega viteškega reda nastala (Slov. umetnost, I.) l. 1715. od roke anverskega slikarja Ant. Schoonjansa (1650—1726), tedaj dunajskega dvornega slikarja. Sv. Jurij v nasprotnem oltarju je po istem viru Altomontejev in iz istega leta, Rottmayrjeva Marijina slika za Križanke pa, nastala isto leto, je v XIX. stoletju zgorela. Jurij, naj mu je avtor kdorkoli (za Altomonteja govori zelo malo razlogov), je eklektična reminiscenca po Rubensu, toda to je predelava v zmerno novem, naturalističnem, dekorativnem, graciozno-sentimentalnem duhu. Elizabeta (ni povsem gotovo, ali je res Schoonjansova) je ikonografski precej prosta naslonka na Murillovo delo iste snovi v Sevilli in predstavlja svetnico s spremstvom na pragu njene palače, delečo beračem in slepcem miloščino. Tudi tu je idejna in epična vsebina revna, one stare subjektivne idealistične note manjka (zato skoro pogrešaš carraccijske geste.) Slika je popisan zgodovinski fakt v precej objektivnem smislu in subjektivne idealistične fantastike ni v njej; gre le za predočenje dejanja, pri katerem se ti milina lepe in dobrosrčne kraljične priljubi, ko z dopadanjem ogleduješ te vitke, graciozne postave na sliki, njih barvaste (komplementarnih kontrastov ni) obleke, topeče se v

mehki, naravni, slabokontrastni luči. Tudi je prizor lokaliziran na zemljo in se ne vrši v nobeni idealni temi. Komaj dva putta sta še tu od zastopstva „nadsвета“, pa ta dva skoro izginjata v veliki sliki, tako sta neznatna in malo pomembna. O kaki tektoniki kompozicije ni govora, celo rahla dinamična diagonaliteta med levo in desno stranjo nima več stare dinamske napetosti.

Slika je po duhu in formi precej drugačna, nego so bile italijanske slike konca XVII. in prvo desetletje XVIII. stoletja. Njene naturalistične stilne osnove imajo le še zelo rahlo idealistično primes; del te gre na rovaš cerkvenosti slike, zakaj cerkev nikoli ni marala povsem grobega, samočutnega naturalizma. Stil slike je kakor reakcija. Nje moderne elemente nam je zopet posredoval severnjak in tako po duhu kakor po formi je ta slika skoro bližja tistemu „poetičnemu naturalizmu“ (Dvořák), ki v tem času že zmaguje v Franciji pod severnim vplivom, kakor pa kaki Quaglevi sliki. Slika je morala na Ljubljance v času nastanka učinkovati kot smela modernistična novost.

Tudi druga, italijanska in domača dela polagoma vpeljujejo novi stil. V leto 1714. datira Steska (Slov. slikarstvo I.) oltarno sliko sv. Ignacija v Sv. Jakobu v Ljubljani, pripisujoč jo benečanskemu mojstru Nic. cav. Bambiniju (kar še ni dokazano). Slika je — na prvi pogled opaziš na njej novost — komponirana v tri „nadstropja“: spodaj na zemlji z mestom v ozadju fizični ljudje, nad temi, med nebom in zemljo balancirajoč svetnik na oblaku, čisto na vrhu pa v nebesih sv. Trojica. To je neko racionalistično ločevanje med posvetnim, materialnim in med fantomi, ki plavajo v zraku; prejšnji časi (konec XVI. in zač. XVII. stol. so se v Italiji te razlike pod pretežnim vplivom idealizma skušale zabrisavati) so tu več ali manj mešali. Podobne kompozicije se poslej drže še vso prvo polovico XVIII. stoletja, cerkvi pa so se tako priljubile, da jih rada vidi v oltarjih še dandanes (A. Kralj v freskah na Tolminskem l. 1927/28), dasi so se izza XVIII. stoletja držale v cerkvah skoro vsesplošno. Tudi je na tej sliki svetnik drobnejši in s tem naravnejši kakor na Quaglevih slikah in je tudi dosti bolj individualiziran. Svetlosenčni kontrasti pojemajo, barva se uveljavlja, prostor je manj natrpan, kažejo se že velike prazne ploskve v nasprotju s starim horror vacui. Vse se je nekam zrahljalo, zljajšalo in ono lahkotno plavanje svetnika je novo sredstvo posebne „gracije“, kakršno je ljubilo XVIII. stoletje. Reakcijo na staro *magnarum figura-*

rum maiestas in rahlo individualizacijo kaže tudi anonimna slika sv. Franca Xav. pri uršulinkah v Mekinjah (1714). Iz l. 1718. imamo ohranjeni dve sliki Bavarca Ant. Purtscherja v kamniškem župnišču, namreč Oljsko goro in Pribijanje Kristusa na križ. Obe ponavljata figure iz benečanskega repertoarja, dogodka se vršita v krajini, barvno se bližata svetlejšemu koloritu in Oljska gora (deloma po Fr. Trevisaniju) kaže vijugasto kompozicijo. Figure so naravno šibke; naš bližnji alpski sosed ne kaže italijanske uglajenosti in fineze ne v telesih ne v koloritu. Še manj kaže risarske in anatomske vrline F. M. Strauss v svojem, sicer na Guido Renija in Rubensa naslonjenem Vnebovzetju Marije iz l. 1719. (Mekinja, uršul. samostan). Veliko naprednejši oltarni sliki Družina sv. Ane in Angelj varih, delo Benečana Bart. Liberija za cerkev sv. Jakoba v Ljubljani, sta nastali l. 1723. in 1724. Prva je daljnja reminiscenca na proslulo Murillovo delo, druga kaže običajno italijansko ikonografijo in kompozicijo. Obe pa kažeta napredne stilne znake, kakor sem jih gori pokazal. Maloštevilnost figur je reakcija na stare, bombastično zgovorne drame XVII. stoletja; namesto teh velja sedaj malo figur, ki pa imajo tembolj intimne medsebojne odnošaje. Brez gest in silnega gibanja, brez komplicirane invenzionosti gre sedaj za naturalizacijo scene in figur, tako fizično kakor psihično, za sočne in intimne prehode, za barve in krhko, gracilno lepoto teles in draperije, ki se viha v vijače, kakor se cela slika sv. Ane ubira v enotno S-črto, s svetlobo poudarjeno in zvezano. To je ona sentimentalna lepotnost, ki je vseh časa, ki se je naveličal pompozne zunanje natrpanosti in komplicirane filozofske vsebine, pa mu v purpur se mehko topeči karmini na toplorjavem ozadju (Angelj varih), tri figure občutenjski združene v domačem miru, spravljene v S obliko, bolj ugajajo, kakor stari umetnostni ideal. V letih 1725. in 1726. dela pri nas slikar Daniel de Savoye, čigar portreti spominjajo na todobni francoski okus, nosijo pa v sebi vse znake gori opisane naravne moderne. L. 1727. je delal za Komendo Nicolo Bambini štiri slike. Smrt. sv. Jožefa je tudi naslonjena na Marattijevo delo (Wien, Kunsthist. Museum), kakor ono gori omenjeno iz l. 1705., vendar je med njima velika razlika. Dočim je bila ploskev slike tam hrupno napolnjena z liki, so tu ostale velike ploskve prazne in je s tem prostor postal večji s svojimi drobnejšimi figurami. Zopet gre za svetlobno poudarjeno vijačasto kompozicijo (putto, Marija, Jožef, Kristus, angel zgoraj). Mučenje sv. Andreja obrav-

nava svetnikovo telo kot diagonalno, pa v cikcak razgibano os kompozicije, ki jo opletajo trije rablji in ki vodi k angeloma zgoraj. Ostali dve sliki kažeta stoječe svetnike v krajini.

Domačini v tem času, večinoma navadni rokodelci, tipljejo za stilom tujcev v slabi tehnični izdelavi. Leta 1728. je nastala slika sv. Janeza Nepomuka za cerkev nemškega viteškega reda v Ljubljani po roki F. Rainwaldta, leta 1731. pa prav podobna slika I. M. Rainwaldta za stiško Drago. S tretjo sliko, ki jo od Rainwaldtov poznamo, sv. Frančiškom Ks. za cerkev sv. Frančiška pri Gornjem gradu (nast. 1715) vred so to rokodelska dela in stilno že zaostala. Po svoji natrpanosti, temnem ozadju, bučni diagonalnosti in simbolni natrpanosti kažeta še daleč nazaj h Quagliu, če ne še v konec XVII. stoletja. Nastali pa sta že v času, ko je začel pri nas slikati J. V. Metzinger, čigar vloga v zgodovini slikarstva pri nas je bila, da je dogradil novi stil prosvitljenega veka, čigar prve klice so, kakor sem tu pokazal, rahlo vzživele že tik pred njim.

Korespondenca Janeza in Jurija Šubica

Francè Mesesnel / Ljubljana.

Correspondence de Jean Šubic.

Janez Šubic Ivanu Šubicu.

1873—1886.

Korespondenca Janeza Šubica z bratrancem Ivanom Šubicem (1856—1924), poznejšim ravnateljem srednje tehniške šole v Ljubljani, obsega 11 pisem iz Italije, z Dunaja in iz Kaiserslauterna. Originali se nahajajo v zapuščini Ivana Šubica; ker sta si pokojnika redno dopisovala do Janezove smrti, je verjetno, da niso vsa pisma ohranjena. Najzanimivejši utegnejo biti podatki o sodelovanju pri Stritarjevem „Zvonu“ l. 1878., ko je Janez prevzel Jurijevo dedščino in ilustriral slovenske pesmi za list, ter podatki o dunajski slovenski družbi. Pisma 3. do 6. govore večinoma o Jurijevem bivanju v Bosni in pričajo o ljubeznivi skrbi za brata. 9. pismo govori o Janezovih kolegih.

Potrebna pojasnila so natisnjena na čelu dotičnih pisem.

1.

Pismo nima letnice; pisano je l. 1873., ko se je Ivan Frankè vrnil s Kitajskega. Sliko sv. Mohorja je naslikal Janez za Podgrad pri Novem mestu (Zg. Danica 1873, 165).

Benetke 30. junija.

Ljubi Janez!

Serčno sem bil vesel tvojega pisma, in poslane fotografije, lepa hvala. Škoda da jaz nimam moje fotografije da bi ti jo poslal, kadar bom pri denarju mislim si tudi dati narediti nekaj podob. Veseli me da ti v šoli dobro gre da pa studentovsko življenje, posebno v Alojzišču ni prijetno to ti rad verjamem. Prostosti ti manka v tvojem sedajnem stanu, toliko bolj jo boš vedel ceniti ko jo dosežeš. Prav pametno je od tebe dase laškega očič, seznanil se boš tako z narodom, med katerim jaz živim, katerega jaz tako cenim. Še zdaj so meni ti ljudje zelo simpatični, kakošni so pač bili v času njih največje popolnosti, ob času renezance. Jaz jih vedno bolj ljubim, kakor nasprotno Nemce vedno bolj zaničujem. Kar sem še tukaj Nemcev poznal, izvzemši nekaterih, so ti vsi pravi monstrum, pravi ideal antipatičnega človeka.

Moje življenje je vedno zelo enako, nič posebnega, dobro mi ne gre, a vendar bog daj da ne bi bilo slabše. Velikih tirjatev na življenje sploh nimam, ker vidim da zadovolnosti doseči tako ni mogoče. Bolj kakor kedaj živim moji umetnosti in to me tolaži. V akademiji mi gre posreči, doma nimam zdaj nič drugega dela, kakor en križevpot, katerega pa ne bom tukaj dodelal. V jeseni mislim priditi domu, če se okolščine kaj ne obernejo in doma bom to dolgočasno delo dokončal. Sicer nimam iz Slovenskega nič dela in vidim če mi bo treba od moje domovine živeti, bo žalostna moja prihodnost. Mislil sem da se učim za mojo domovino, a nikdo se me ne spomni. Naši ljudje imajo domolubje na jeziku a sebičnost v srcu.

Zdrav sem. Kakor sem rekel v jeseni bom prišel domu in upam da se bodeva videla. Dolgčas mi je po domu, po zlahti tukaj sem tako sam. Tvoj oče mi še ni nič pisal.

Ne zameri da sem tudi jaz tako dolgo odlašal, en teden sem imel tukaj kaplana J. Vesela, ves čas sem moral hoditi z njim in mu skazovati Benetke tako da res nisem imel časa ti pisati. Ta teden pa tudi ni bilo veliko bolje, moj prijatelj Franke se je povernil iz svojega popotovanja iz dalne Kine. Zdaj je v Ljubljani, morda ga boš videl. Prosim pri priložnosti mi kaj odpiši. Serčno te pozdravljam in tvoje starše kadar jim kaj pišeš. Z Bogom dragi bratranec, do vidjenja.

Tvoj

Janez.

Rad bi ti bil poslal fotografije od sv. Hermagora pa jih nemam več. Jenkota in Prešerna nisem dal fotografirati. Ne zameri — drugikrat ti kaj pošljem. Zdrav!!!

2.

Pismo je pisano iz Benetk, predno je odšel Janez s Hynaisom preko Firenze v Rim. Karton, katerega omenja, je morda „Raffaelova smrt“ ali pa „Emilia Galotti“, ki je omenjen pri Steski, Slovenska umetnost I, str. 318. Jurij je bil tedaj učenec v Griepenkerlovi šoli na dunajski akademiji.

Benetke 21. oktobra 1874.

Dragi Janez!

Zlo me je razveselilo tvoje pismo po tako dolgem molčanju in vesel sem bil slišati da se dosti dobro počutiš in se pridno učiš. Bog daj da se le tvoje zdravje poboljša, kar ti jaz iz celega serca želim. Žal mi je da se morda ne bodeva tako kmalo vidila. Škoda da nisi mogel pridti sem ko si bil v Terstu, da bi bil jaz to vedel, bi ti bil pač svetoval pridti do sem, pot ne košta veliko in tukaj bi že bil kako shajal. To bi bila vendar lepa prilika, dokler sem še jaz tukaj. Zdaj mislim jaz idti do tukaj proč, pogledati v Firenzo in Rim, kjer se upam ustanoviti za nekaj časa. Ko sem tvoje pismo dobil, še nisem tega vedel, ali zdaj ker mi je deželni zbor nekaj podpore obljubil, je moj sklep gotov in kakor hitro denar dobim, mislim odpotovati od tukaj. Pač težko je z tako malo denarjem podati se na pot, kakor mi je deželni zbor podeliti blagovolil, pa bo že šlo na kako vižo, jaz imam zdaj malo več poguma, ker vidim da sem živel tukaj skoraj tri leta z tako malo podporo. Delati moram da si kaj prislužim, da bi le še za naprej kaj dela imel bom že shajal. Dobro živeti sem se že tako odvadil, pomankanje denarja mi je že tako navadna stvar, da skoraj nima nič strašnega za mene.

Iz Benetk rad in nerad odhajam. Rad, ker bom toliko lepih reči vidil, ker mi bo kakor upam priložnost dana se še dalje izobraževati v umetnosti. Sicer mi je pa težko zapustiti ta kraj. Priljubilo se mi je to mesto, katero se tako dobro prilega mojemu značaju. In z ljudmi, z katerimi sem imel opraviti sem lahko izhajal. Mirni dobri ljudje, težko se mi bo ločiti.

V dveh tednah upam da mi bo mogoče odpotovati od tukaj, ako do tega časa denar dobim. Žal mi je da nemorem pridti za malo časa domu, rad bi videl moje ljube starše, brate, sestro, žlahtnike in druge prijatelje. Čudno je človeku pri sercu biti toliko časa od doma, potlej se pa podati še na daljši pot med tuji svet, med tuje ljudi.

Zdaj se ti pa še imam zahvaliti, ti si bil prvi ki si mi pisal da moje zadnje delo, karton ljudem dopade, in zlo me je to veselilo. To mi da še večji veselje da študiram in se prizadevam še za naprej z večjim uspehom napredovati.

Toliko za danes. Če ne pred iz Rima ti upam poslati prvo pismo. Tebe pa prosim ako kaj malega pišeš še pred mojim odhodom. Priloženo pismo prosim oddaj kmalo na tvojega očeta.

Jurju tudi jaz že dolgo nisem nič pisal, in vendar bi mu imel marsikaj povedati, pa se težko pripravim k pisanju.

Z Bogom tedaj, ljubi bratranec, dobro se imej in kmalo daj kaj slišati od tebe.

Serčno te pozdravljam in ostanem vedno

Tvoj

verni prijatelj
Janez.

3.

Ko je Jurij odrinil med vojake, je prevzel Janez risanje mesečnih „Zvonovih“ ilustracij. Risba, katero omenja v pismu, je osma

podoba (Stritar jo je naznanil v „Zvonu“ 15. avg. na str. 255) in ilustrira S. Jenkovo pesem „Knezov zet“. Adresat Ivan je v tem času na počitnicah, zato mu Janez popisuje dogodke v Ljubljani. Ogrin je narisal peto „Zvonovo“ podobo, ker je bil Jurij po Stritarjevem sporočilu na str. 142 preveč zaposlen; njegov genre ima naslov „Kaj pa to!“ Stritar je pisal o Jurijevem odhodu 1. avg. na str. 240; zamenjal pa je krstni imeni obeh bratov. Podobo sv. Jerneja je bil pričel slikati Jurij za veliki oltar v Voklem, izvršil jo je po njegovem odhodu med vojake Janez. (Lavtižar, Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj; str. 89).

Dunaj 15. julija 1878.

Ljubi bratranec!

Nisem prišel včeraj do tega da bi bil spolnil svojo obljubo in da bi ti bil pisal. Risal sem ilustracijo za Zvon in nisem imel časa. Listnico upam da si prejel, kjer sem ti v naglici naznanil kedaj da gre Juri iz Ljubljane. Težko pričakovano pismo sem dobil v saboto, jaz sem mu koj odgovoril, pisal mu tudi o tebi kedaj da si odšel in kje da si zdaj. Ker ti še beržkone nisi dobil pisma od njega, ti iz njegovega nekoliko posnamem. Vozil se je v družini onih treh študentov ki smo jih vidili na kolodvoru. V Ljubljani so ga čakali oče, mati in Lojze. Bili so skupaj do pozno ponoči, potem jih je spremil v Šiško. Oče in mati sta se pri slovesu jokala, dasiravno jih je Juri tolažil da stvar ni tako huda. Hudo je bilo vsim. V Ljubljani je neizrečeno vojakov, po ulicah se jokajo, upijejo, pojejo in sploh je tako da je kar žalostno. Vse stare znance je Juri tu dobil. Z Gantarjem sta skupaj pri eni kompaniji. V četrtek ko mi je pismo pisal še ni bil preoblečen, obleko dobi vso novo.

Jaz sem mu pisal precej obširno o tebi, tvojem odhodu, isto o Ogrinu. Z Ogrinom sta beržkone še v Ljubljani skupaj prišla.

Jaz sem zdaj strašno sam. V enem tednu se ločiti od brata in bratranca, to je vendar preveč. Še po Šimnu mi je dolgčas. Tisti večer ko si ti odšel sem šel še z Francetom in Pintarjam na Landstrasse ter smo ga žajfali čez polnoč. Doma bi tako ne bi bil mogel zaspati. Pintar pride večkrat k meni, jutri bo menda zopet delati začel.

Pri Stritarju sem bil, zelo mu je žal za Jurja, rekel je da se je bil Jurjevega pisma kar vstrašil. Obljubil mu je pisati. V Zvonu od 15. ni nič o Jurju, v prihodnjem bo pisal, takrat bo lepa prilika, ker Zvon bo skoraj gotovo izšel 1. brez podobe. Stritar se je namreč zopet premislil da bode i za naprej podobe tiskal Zamarsky. Meni je to bilo tudi prav, samo da podoba bode težko tiskana do pravega časa. Nazadnje je vse eno, če podoba malo pozneje pride. Terstenak mi je dal en istis Stritarjevih nemških pesmi, ako bi te interesiralo, lahko ti jih pošljem.

Ta teden upam bodem dodelal podobo sv. Jerneja, pretečeni teden tako ni bilo nič z delam. Videl sem danes, da bolj če pridno delam, bolj spozabim na osamljenje in dolgčas.

Kaj pa ti, kako si se imel v Gradcu? Koliko časa ostaneš v šentjurju? Prosim kmalo mi kaj piši. G. župniku moj poklon.

Tebe in strica preserčno pozdravljam. Z bogom.

Tvoj

Janez.

4.

Dunaj 3. avgusta 1878.

Dragi Ivan!

Velikokrat sem se pripravljaj da ti odgovorim, a tako slabe volje sem in slabo razpoložen za pisanje da še le danes pridem do tega. Lahko si misliš kako da mi je dolgčas. Družčino bi že imel, ali treba bi mi bilo denarja in tudi tega nimam. Tako sem zvečer navadno sam. Nekajkrat grem k Lamu, a tudi tu ni družega ko Uranič, Kos in Sterle. Pintar pride včas k meni tudi France me je že parkrat obiskal. Lapajne je izpit napravil in koj drugi dan odšel.

Juri mi večkrat piše. Jaz sem vedno v skrbah zanj toliko bolj zdaj, ker je že gotovo čez mejo. Tam se našim vojakom ne godi dobro, kakor je razviditi iz novin, dasiravno povejo kaj malo. To molčanje je slabo znamenje. Predzadnja „Abendsausgabe od Exrablatta“ je bila confiscirana zaradi telegrama iz Spleta, da je pot iz Raguse v Ercegovino unterminirana, in da so od tam prestavili 5000 vojakov, ker si ne upajo po oni poti vmarširati. Tudi ptuji nemški časopisi o okupaciji kaj resno govorijo. Pa saj iz časopisov tudi ti zveš, kolikor se ravno zvedeti more, povem ti toraj raji kaj iz Jurjevih pisem. Zadnje sem prejel od 29. julija iz Gradiške. Juri je v obče zdrav in terden. Celo iztočno — ga ne nadlegova več. Nekaj pisem je še dosti dobre volje, a eno od 27. julija je bilo kaj žalostno. Tu popisuje ponavljenje prisege in govor obersta kateri jim je med drugim lepim slovenskim govorom rekel tudi sledeče, da se jim bo v par dneh sniditi in sprejeti z sovražnikom. Toraj vse misli na vojno. Po govoru se je komandiralo „zum schwören“, vsi vojaki odkriti, roko vzdignjeno k prisegi so govorili za oberstom kateri je prisego razločno, glasno in lepo slovensko naprej bral, tako da se je tisoč in tisoč glasov tužno odmevalo „po hervatskem polju“. Vsakemu vojaku je bilo tesno pri sercu, a deržali so se hrabro in ne preveč kazali kak utis je ta ceremonija vsakemu napravila. Cela stvar je bila jako resna in veličastna. Bajonete so imeli že brušene. Vse to je napravilo na Jurja žalosten vtis in v tem stanju mi je pisal pismo ki sem ga bil res žalosten. Pripravljen sem na vse, pravi, znabiti se več ne povernem. Domov nisem in ne bodem pisal pisma v takem duhu, ker jih nočem žaliti, tudi Ivanu nemorem toliko pisariti, kakor zelo ga imam rad, ker časa in priložnosti in moči k takemu pisanju mi primankuje. Ob času lahko kaj poročiš domu, a zdaj ne, Ivanu pa lahko kaj poveš. — Kako me je žalostilo to si lahko misliš in zelo sem bil potolažen ko mi par dni pozneje piše iz tabora pri Gradiški „Imamo se dobro, znancov dosti življenje v taboru veselo. Morda še danes idemo čez Savo, zaprek ni nič, nekaj regimentov je že čez brez da bi bili kaj opraviti imeli. Ne jezi se da sem ti zadnje pismo tako klaverno pisal“ i. t. d.

Toliko o Jurju, nekaj pisem je pa tako tebi pisal katere upam da si prejel. Jaz zdaj zelo želno in vestno prebiram novine da vsaj malo zvem kako se pomikajo naprej. Juri je pri „2 Gebirgsbrigade“.

Kosovel mi je že parkrat pisal, tebe pozdravlja, čudno je da mojih pisem ni prejel. Zanj bo pač še bolj hudo v Ercegovini bo gotovo še bolj nevarno.

Od tukaj bi ti kaj pisal pa kakor vidiš ni več prostora, toraj prihodnjič. Za Jurjeva spričevala še nevem, ta teden enkrat se bom šel predstaviti Gripenkerlu, ker Michalek kakor podobno se ne meni mnogo zato. Ima dosti opravka. Te reči bom že vredil.

Fotografije si torej prejel, jaz sem še dosti zadovoljen. Pintar menda jutri odpotova domov. Moj pozdrav loškim gospodičnam. Kmalo mi kaj piši. Tebe, tvojege očeta in mater preserčno pozdravljam.

Tvoj

Janez.

5.

Dunaj 14. avgusta 1878.

Ljubi bratranec!

Nikogar nimam da bi mu mogel potožiti moj žalostni stan, nikogar da bi govoril z njim o Jurju in tako znabiti saj za trenotek se potolažil. Zato nečakaje odgovora na tebi poslano pismo, ti zopet pišem. Meni je neizrečeno hudo, od 29. julija ko so naši vojaki pri Gardiški prestopili mejo, nimam več nobenega poročila od Jurja. Kakor ti bo znano je 7. divizija pri kateri je Juri, brez posebnih over prišla do Banjeluke. Potem se dolgo ni nič slišalo in upal sem da pojde vse po sreči. Kar sem bral od bitke pri Vakufu in Jaice, v zadnjem kraju so se bili 9 ur, naš polk je bil zraven in kakor sem slišal praviti, eden prvih. Včeraj že je bilo v časopisih da so od polka 17 padli 3 oficirji, koliko pa drugih, tega še ni povedano. Lahko si misliš kako me je vse to vstrašilo, v kakšnem položaju živim. Tudi če je Juri to srečno prestal, koliko nevarnosti mu še preti naprej v deželi, kjer naši niso ne trenutek življenja gotovi. Pa da bi jaz vsaj kaj gotovega vedel. Tak sem nekaj dni sem, da ti ne morem dopovedati, delati nemorem, sploh nič pametnega začeti, ves zgubljen sem. Res da sem pripravljen vsled teh okolštin na svako žalostno novico, ali strašno se bojim kadar mi bo kaj slabega o Jurju slišati, bojim se kar mi je Juri v predzadnjem pismu pisal „da se znabiti ne vidimo več“ in kjer je ubogi brat spoznavši nevarnost in pripravljen na vsaki slučaj, pisal kako in komu naj njegove stvari razdelim, kjer mi je izročil njegovo zadnjo voljo, njegov testament. Kakor sem ti že pisal, potolažil me je pozneje, ali kedaj je že to, in kaj se je lahko ta čas vse prigodilo. Ali tebi kaj piše? ali sploh kaj zveš? prosim poroči mi kaj, meni je strašno v tej negotovosti. Kaj pri nas doma kaj vedo kako se našim vojakom godi v Bosni, če manj vedo bolj so srečni, manj bodo v skrbeh za Jurja.

Prosim prav kmalo mi kaj odpiši in nezameri da te žalostim z takim pisanjem. Jaz si ne morem pomagati, tak sem.

Pred enim tednom sem poslal na Jurja eno denarno pismo. Na to upam bodem dobil vsaj odgovor, ali pa, kar bog varuj, pismo nazaj. Tudi g. Stritar je pisal Jurju, kar ga bo gotovo veselilo, ako pismo dobi.

Od Kosovela nimam nič poročila več. Hynais je pisal, tebe lepo pozdravlja. Je Pintar srečno domov prišel? Danes je bil France pri meni in rekel da misli iti v Bosno, kamor bodo zopet 11 poštnih uradnikov poslali. Iz njegove ženitve, od kar ti je gotovo Pintar kaj pravil, ne bo nič, kar nehal je kje hoditi, nevem za kaj, pač ne more pustit svoje stare. Toraj kmalo mi kaj piši, znabiti kaj veš o Jurju, kar me bo potolažilo. Pozdrav tvojim staršim in znacam. Je tvoj oče še na Štajerskim? Kako se imaš v Loki? Moj serčni pozdrav!

Tvoj

Janez Šubic.

6.

Podobo sv. Roka za neko tirolsko cerkev je bil pričel slikati Jurij v Griepenkerlovi šoli, preden je odrinil med vojake; dokončal jo je po vrnitvi (ZUZ VII., 23). Deveto „Zvonovo“ podobo je risal Janez k Jenkovi pesmi „Studenca“. Izšla je 1. septembra in je naznanjena na str. 272. Sodbe o Stritarju ni mogoče kontrolirati; najbrže je pretirana, kar je mogče sklepati iz Jurijevega pisma Hynaisu (ZUZ VII., 24). Stritar sam piše 27. XII. 1881 Kersniku: „Sicer pa moram tu pristaviti, da je bil „Zvon“ poleg vseh slabosti vedno dobro aktiven.“ (Priatelj, Stritarjeva antologija, str. 59).

Dunaj 22. avgusta 1878.

Preljubi moj bratranec!

Serčna hvala za oba pisma in za ljubeznivo tolažbo. Posebno prvega pisma sem bil vesel ker sem tu zopet enkrat, čez celih 20 dni enkrat kaj slišal od Jurja. Par dni pozneje sem dobil sam pismo od Jurja iz Travnika, katerega sem ti mislil poslati, a v tem sem tvoje drugo pismo prejel. Zdaj ti ga ne pošljem, ker ni čisto nič posebnega v njemu, v prvi polovici mi pripoveduje marše do Banjeluke, koliko časa je tam ležal in v drugi polovici pot do Travnika. Vse to nekako tako kakor v tvojih dveh pismih, samo bolj ob kratkem. Tudi Uranič je dobil eno pismo od Muleja iz Travnika, kateri piše da je naš regiment tam v garniziji in da beržkone ostanejo tam. Upam da pri Sarajevi našega polka ni bilo, vsaj ni nič slišati. Ker so zdaj mobilizirali še dvakrat tolko vojakov, bi pač človek mislil da bodo zdaj one perve kmalu pustili na dom, ali saj da ne bodo več pošiljali jih v nevarnost. Jaz sem zdaj prav zlo potolažen in dasiravno bo Juri v nevarnosti dokler bo v Bosni, sem zdaj vendar veliko bolj miren, odkar sem zvedel da je do sedaj vse tako srečno prešlo, čudno se mi zdi da do 14. ko je tebi pismo pisal še ni bil denarja prejel, jaz sem mu ga poslal 8. avgusta. Zdaj že vsaj gotovo ima pismo in denar in ker mislim da mi bode kaj odgovoril, tako pričakujem vsaki dan pisma. Od Kosovela sem dobil dopisnico od 10. avgust., je še zmerom v Metkoviću. Pozdravlja te. Pri prof. Gripenkerlu sem bil, bil je prav prijazen z menoj, zarad podobe je pisal na Tirolsko, do kedaj

morajo čakati za podobo, in da je Juri v vojake bil poklican. Ako se bo mudilo in če Jurja kmalo ne bo nazaj, bo znabiti meni delo izročil, tako vsaj je rekel proti enemu mojih znancev. Obljubil me je kmalo obiskati in takrat ga bodem prašal za spričevala, ko sem pri njemu bil skoraj ni bilo mogoče, bila sva le malo skupaj, imel je model in ga nisem hotel dolgo motiti. Se Zvonom je vse narobe, list ni bil tiskan ob pravem času tudi podobe ne, dosiravno sem jaz „Probedruck“ že 9. avgusta dobil. Podoba je silno slaba, mene vse jezi, seveda da Zamarski za 25 gl. ne more narediti bogve kaj. Celo papir je zdaj drugi in slabši. Stritar preveč gleda na ceno, če nima pol dobička pa ni zadovoljen. Zdaj je na deželi in se malo briga za Zvon, tudi Terstenjak mi je zelo tožil o tej stvari.

Pri meni je vse ponavadi, tudi denarja mi po stari navadi vedno manka. K Troperju grem večkrat, z Terstenjakom sva večkrat skupaj. Poznik me kedaj obišče in njegov brat ki je iz Benetk sem prišel. Ferlan se je premislil in ne gre v Bosno. Posebnih novic nevem.

Pozdravi meni znane loške gospodične, tako tudi Pintarja in druge znance. Preserčen pozdrav Tebi tvojemu očetu in materi. Kmalu mi kaj piši. Prijateljski poljub od Tvojega

Janeza.

7.

Risba, o ktari piše Janez, je njegova ilustracija Levstikovega „Ubežnega kralja“ in je izšla 1. okt. v cinkografični reprodukciji Angererja in Göschla. Lojze je Janezov mlajši brat, slikar.

Dunaj 28. oktobra 1878.

Dragi Ivan!

Razveselil sem se tvojega pisma in zagotovo mislil da mi že naznajaš dan tvojega prihoda. Kakor je viditi praznoval bodeš tvoj god še doma, jaz sem pričakoval da ga bodeva tukaj skupaj godovala. Ali znabiti pa vendar pred prideš?

Posebnosti od tukaj ti ne vem poročati, sicer bi ti bil že sploh pisal. Slovenski študentje so zdaj že zlo vsi tukaj, kar jih ni pri vojakihi, Lapajneti še ni tu. A jaz vendar malo zahajam v njih družčino, ni več onega veselja, kakor lansko leto, novincev še nobenega nepoznam. Ta teden en večer sem bil pri Lammu, a tam ni bilo družega ko selsški Kos, Svaršnik in France. Zdaj navadno bolj zahajajo k Bauchu, Uranič in Hostnik sta premnila stanovanje in ne stanujeta več skupaj. Uranič ostaja zdaj še bolj doma kod pred, zvečer ga menda ni skoraj nikoli v družčini, tudi Hostnik doma večerja.

19. t. m. je imela „Slovenija“ sejo, a brez posebnosti. Seja je bila zelo obiskana ker polno novincev, in ker je tudi nekaj ljudi ki k Tropparju hodijo, zopet zraven prišlo, tako: „Terstenjak, Zavادل in dr.“ Seja je bila prav kratka in kmalo se je pričel zabavni del in obligatno pijančevanje. A tudi tu se je poznalo, kako lanskih ljudi manka, petje slabo, Uršič se je napenjal da prevpije nekega novinca tenorista, voditi jih ni znal nobeden, edin Svaršnig, stara hiša, spominja na prejšnje ljudi in na pretečeno leto.

Proti polnoči prišel je prof. Brezovar, Hostnik me je predstavil in tako smo ostali skupaj pri eni mizi, on, Hostnik, France in jaz. Pozneje smo še šli k Sedlačku v kavarno, in tako sem odšel skušnjavi idti na Špansko, kamor je več drugih šlo.

Verhovec gre ta teden na Ogersko za učitelja pri rodovini Albori, predvčeršnjim so ga menda pili pri Bauchu na „srečno rajžo“. Z Stritarjem je res križ, zadnji čas je bil proti meni sicer zelo prijazen, a tako je umazan in skop, da je težko shajati z njim. Včeraj sem mu nesel novo „glavo“ za Zvon v prihodnjim letu ki mi je dala mnogo opravlja, dobre tri dni sem delal, večerov še ne računim, in veš kaj mi je dal za vse to — en petak —. In vendar je bil z podobo zadovoljen. Tisk zadnje ilustracije je „Zinkografija“, strašno po ceni, plata košta 11 gl. tisk 2 gl. in meni da desetak. Kakor podobno, hoče narmanj 2 tretjini dobička. Jaz mu bodem naredil še zadnjo podobo, potlej pa govoril naravnost z njim, sicer je on vstani po pet gl. prihodnje leto me plačevati. Interesantno je tudi to, da kolkokrat sem bil pri njemu, nikoli nisem njegove žene vidil, kar mi nekako razklada tudi to, da sem bil zadnji čas dvakrat pri njemu o poldne, a me ni nikoli povabil na kosilo. Ona je toraj huda.

Toliko za danes. Pridi toraj kmalo, jaz te kaj težko pričakujem. Ali se bodeva vezovala skupaj? Ako ne, ti pa že zdaj voščim veselo godovanje, veliko veselih zdravih in zadovoljnih let v tej solzni dolini, in vsega v obilnosti kar k tvoji sreči in zadovoljnosti potrebuješ. Vse dobro ti iz srca želim in te serčno pozdravljam, ves tvoj

Janez!

Moj pozdrav tvojim staršam in Lojzetu. Juri mi že dolgo ni nič pisal, meni je sila težko da mu nemorem nič denara poslati, meni samemu slaba gre. V zadnji „W. Illustr.“ bila je od njega ilustracija „Travnik“, v sedanji novi številki ni nič, beržkone pride zopet kaj prihodnjič. List z ilustr. „Travnik“ sem kupil, mislil sem poslati domu a čakal bodem, znabiti še kaj pride.

Piši mi natanko dan tvojega prihoda da te pridem čakati na kolo-dvor. (Boš prinesel kaj „brinovca“ seboj, ako katerega naših vidiš, reci da bi ga jaz prav rad imel par glažkov.)

8.

Jurij je bil učitelj risanja pri grofu Mensdorfu v gradu Preitenstein na Češkem (prim. ZUZ VII., str. in nasl.). Janez poroča o naročilu na Morvaskem, katerega pa ni prevzel.

Dunaj 18. avgusta 1879.

Dragi Ivan!

Dalj ko človek odlaša, težje se pripravi k pisanju. Saj ne bodeš preslabo mislil o meni da sem toliko časa molčal.

Kakor ti bode znano Juri je odišel na Češko in zdaj sem zopet sam. Tudi narboljša znanca, Pirner in Michalek sta na deželi, pred smo bili vedno skupaj. Nekaj časa po tvojem odhodu so bili zame dobri časi, pozneje pa sem se tako za silo ril naprej. Zdaj je pa kar žavtova. Ne vem

kaj bo. Tako mi tudi ne bo mogoče, na kar sem se že zelo veselil, priti domov in ljube domače ljudi po tako dolgi ločitvi zopet viditi.

Kaj sva vse tačas že morala z Jurjam prestati, nekoliko več iz pisem (o sebi ti je Juri že poročal). Obadva sva na en dan obležala. Jaz sem sicer bolezen srečno preštel, da celo čudno kmalo ozdravil, a škoda mi je bila od druge strani. Imel sem pogodjeno neko delo, risarije, katerih zaradi bolezni nisem mogel izveršiti, in mi je komaj tretjina onega dela in zaslužka ostala. Zdaj sem pa brez dela, brez denarja. Nevem ali sem ti to že pisal ali ne da sem sedaj v Makartovi šoli, imam lep atelier v akademiji, a žalibog da ni vse tako kakor sem si jaz mislil. Vendar upam da nekaj časa še ostanem; tako mi bode vsaj mogoče pustiti to stanovanje, neumen sem bil da tega nisem že spomladi storil.

Na Landstrasse kaj malo pridem, zadnji čas sem bil parkrat tam. Dolinar je napravil iskušnjo. Včeraj sem pa zvedel da je Sterle v Celji na naglo umerl.

Bratranec France je bil enkrat, ko je še Juri tu bil, pri nama, sicer se pa kaj redkokrat vidimo. Svoje stanovanje v Hetzgasse je pustil in na pravo prodal, sedaj stanuje v Salmgasse.

Perve dni tega meseca sem bil na Moravskem v Kanitz, kamor me je akademija poslala da bi bil pogodil se za eno delo, presbiterji fresko zmalati, a cena kakor sem jo postavil, njim ni bila po godi, kakor so mi odpisali, dasiravno sem zahteval manj ko v Horjulu dela pa bi bilo gotovo toliko. Žal mi je da ni bilo nič iz tega, bi bil vendar par mesecev brezskrbno živel. Ceneje pa nisem mogel dela prevzeti. Vsakako pa je bilo to častno zame da so me od akademije kje poslali.

Kako se pa ti kaj imaš? Kedaj prideš na Dunaj, le kmalo. Kaj greš v Poljane? Piši mi kmalo kaj. Lojze je pisal za bukve, mislim da ti je že Juri pisal da mu jih ti preskerbiš. Prosim stori to. Kaj pa tvoj oče in mati? So zdravi? Serčni pozdrav obema.

Ali je Pintar pri vas? Kaj pa portre? se nič ne zmeni da bi kaj dal. Pozdrav vsim znancem. Piši mi kmalo kaj in kmalo sem pridi, zdaj sem tako sam, Jurja pa pač ne bode tako kmalo še nazaj.

Serčni pozdrav, z Bogom dragi Ivane. Tvoj

Janez.

9.

S „kartonom“ meni bržčas svojo kompozicijo „Trgovina“, katero je dunajska občina naročila za spominski album jubilejnega sprevoda l. 1879. Tine je Janezov brat, rezbar; bil je takrat vojak. Janez piše pismo malo pred odhodom domov. Ida Künl (roj. 1853), hčerka slikarja Pavla Künla, se je učila slikarstva pri svojem očetu in pri Henriki Langus; pozneje je poučevala risanje v Ljubljani.

Dunaj 30. avgusta 1880.

Dragi bratranec!

Na dva pisma sem ti že odgovor dolžan, no, danes sem se vendar enkrat pripravil k pisanju. Tvojega prvega pisma sem težko pričakoval, in ti si dolgo odlašal. Bil sem radoveden kako se počutiš doma. Od ministerstva

podeljene ti podpore pravil mi je Stefan Dolinar ki sem ga enkrat po naključji videl na univerzi, ko sem ravno imel „Amtstunde“ v Krankenverein. Gratulujem! a beržkone malo pozno, znabiti ti je skopnil že ves ta denar. Ta presneti denar, da nima nobene stalnosti.

Tudi pri meni je mošnja prazna. Čudil se boš, ako ti povem, da danes ko ti to pismo pišem, še nimam plačila za karton. Strašno dolgo me mučijo. Ves ta čas pa brez denarja, in dolgovi se mi je zopet nabralo toliko da mi zopet ne bo veliko ostalo od tega zaslužka. Ta teden bodem tudi dodelal podobo za Celje in tako dokončal vse naročila. Konec družega tedna upam da mi bode mogoče odpotovati od tod. Ako pred denar dobim, idem še pred, tukaj ne mislim denarja zapravljati. Tineta bodem obiskal, ki je sedaj zopet v Strass.

Ferlan me je pred par dnevi obiskal, kar sem se zelo čudil, ker od tvojega odhoda ga nisem več videl. Ko sem mu rekel da mislim iti domov, obljubil mi je da ako mogoče gre tudi on. A sedaj nevem kako bo, on misli oditi to soboto, kar meni nikakor ni mogoče. Tudi bi on beržkone nehotel vstaviti se v Strass in v Celji kjer jaz tudi skoraj gotovo en dan ostanem. Pirner je na Koroškem v Frisah, kjer stare freske kopira za tukajšnjo Centralkomision für die Erhaltung der Kunstdenkmähler. Do konca septembra ostane na Koroškem, potlej pa misli obiskati mene doma — in iti na Triglav. Čeh Schmoranz je še tu pa žid Hirschl. Druge družine nimam. Michaleka je bil zdravnik poslal na potovanje bil je menda zadnji čas zanj da se je malo prevedril, drugače bi se bil skisal, ta dolgčas, ta ideal pametnega in poštenega mladenča. Bil je na Štajerskem, Koroškem, Tirolskem in v Solnogradu. Včeraj se je povernil. Jurij mu je pisal ta čas, pravi da če se tudi niso spolnili vsi lepi upi, katere je nesel seboj na Gerško, vendar je še dosti zadovoljen, kedaj pride nazaj, ne piše natanko, beržkone bode čakal da se Dr. Schliemann poverne v Athene. Gospodična Künl'nova je zopet tukaj, deželni zbor kranjski ji je nekaj podpore dovolil prišla je sem ta denar po nepotrebnim potrošit. Ona je dosedaj imela narveč podpore od dežel. zbora iz med vsih slov. umetnikov? no ja to je prav, saj je ženska. Jaz pridem malo z njo skupaj, nimam časa in ne volje ne denarja da bi jo vodil okrog.

To so poveršne tukajšnje novice, vse drugo ako bog da v kratkem z besedo. Iz tvojih pisem me je narbolj žalostno zadela novica o Špeli, meni se zelo smili. Kako težko mi de da mi ni moč ji vspešno pomagati. Vsekako jo bodem obiskal ko pridem domov.

Pred odhodom ti znabiti še enkrat pišem, ako ne ti bodem saj dan prihoda ob kratkem bolj natanko naznanil. Pozdravi Moharja in vse znance in znanke. Najpreserečnejše pozdrave pa tvojim staršam in bratovski poljub pošilja tebi ves tvoj

Janez

10.

V „Slovenskem narodu“ 1884, je 24. maja priobčil v listku Prostoslav Kretanov (Vatroslav Holz), kot XXXVII. del svojih „Potovanj križem domovine“, sestavek: Na Šubičevem domu; v njem popisuje očeta Štefana ter Janeza in Jurija Šubica.

Poljane 25. maja 1884

Ljubi bratranec!

Jaz ostanem še binkoštno praznike doma, upal sem da prideš za en dan v Poljane, a kakor mi danes Tine pove, bode težko kaj, kar mi je prav žal. Ti misliš menda v Terst napraviti izlet, da bi meni bilo kolikor priložno, rad bi te spremil.

Ti bolj vplivaš na Jurja kakor jaz, pripravi ga k temu da bode kaj pisal očetu. Hudo je viditi kako je oče žalosten zaradi tega in kako vedno pričakuje kakega poročila, a zastonj.

Prosim te ako je mogoče dobiti današnji list „Slov. Naroda“ zaradi podlisteka „na Šubičevem domu“ preskrbi mi 3 liste, enega bi rad pustil doma, enega bi poslal Jurju, enega pa obdržal sam.

O zadevi Kaiserslautern stvar tako stoji, da sem vse veselje zgubil in težko da bi šel tje. Zasukali so moje pogoje tako da bi zraven dela za vže zgovorjeno vsoto opravljal še službo učitelja, čez polovico, skoraj 2 tretjini plačila mislijo mi obdržati do časa, da bode delo poterjeno itd. Beržkone bi se prigodilo da bi se jaz tam trudil celo leto, plačevali bi mi ravno toliko da bi živel, po dokončanem delu pa bi še morda ne imel denarja za pot nazaj. In kar je nar huje, celo leto bi ne imel proste ure sam zase, zato bi moral pustiti vsa dela, za katere sem zdaj v dogovoru, in čez leto bi bil natem, kakor sem bil pred leti ko sem prvič na Dunaj prišel.

Prosim toraj, ako je le mogoče preskerbeti mi tri omenjene liste „Naroda“ in piši mi kaj. Če v praznike kam ne greš, pridi v Poljane, jaz bi te prav rad tukaj videl.

Jaz in vsi domači te preserčno pozdravljamo. Če moreš toraj uredi tako da prideš v praznike. Z Bogom!

Tvoj

Janez

11.

Poslednje ohranjeno Janezovo pismo Ivanu je datirano v Kaiserslauternu, kjer je po požaru 12. dec. 1885 Janez dokončaval svoje dekoracije umetno-obrtnega muzeja. Jurij je bil tedaj v Parizu. Levec je pač napisal nekrolog Wolfu v LZ 1885, str. 55, a obširnejšega opisa, za katerega sta mu med drugimi tudi Janez in Jurij prispevala svoje spomine, ni nikdar vzel v delo. Levčev material je uporabil V. Steska v biografiji „Janez Wolf“ (Lj. 1910).

Kaiserslautern 3. junija 1886

Ljubi bratranec!

Prav iz serca sem bil vesel novice da se je ljubemu stricu in teti spolnila dolgoletna želja, da imata svoje stanovanje, svojo hišo. Bog daj srečo tudi za naprej.

Jurij mi je pisal da gre drugi teden domov, slikati freske v sv. Jakoba cerkvi v Ljubljani. Povabil sem ga da naj me obišče ter upam da ga prihodnji teden vidim ter da ostane par dni tukaj.

Jaz sem namenjen meseca avgusta za nekaj dni priti domov, dolgo ostati mi pač ne bo mogoče, ker nemorem pustiti mojih delavcev samih.

Za spominek rankega očeta sem pripravljen dati do 200 gl. Ako bi se za ta denar nič poštenega napraviti ne dalo, znabiti še Jurij kaj doda. Če ni drugače, dodam tudi še jaz, samo da bi spominek vendar že enkrat stal. Ako imaš količkaj časa, pregledi enkrat Gewerbehalle, in ako kaj primernega dobiš, pošlji mi poveršno škico. Ravno tako sem pisal tudi Tinetu. Tine mi je tudi pisal o razgovoru s Teboj, da bi se napravila iz železa vlita podoba ter spodaj postament z napisom. Meni se zdi ta misel dobra. Če se prav spominjam, videl sem enkrat pri tvojemu očetu en illustrovan katalog takih železnih podob. Prosim te preskerbi mi ta omenjeni katalog, ter mi ga sem pošlji, da si izberem podobo in k tej narišem primerni postament. Okrog groba pa mislim železno ograjo. Prosim preskerbi mi jo kmalo, za kar te prosim, to je silno žalostno da čez dve leti spominek še ne stoji.

Prosim te, pomagaj mi pri tej zadevi, Jurija si sedaj ne upam več nadlegovati, ker mi lansko leto ni hotel tega preskerbeti.

Meni se primeroma dobro godi, bojim se le da nisem popolnoma zdrav, ter nasledkov one nesrečne bolezni pred par leti.

Za spis v Laibacher Zeitung serčna hvala, ako ti je mogoče mi poslati oni list, bi bil prav vesel.

Ne zdi se mi prav da prof. Levec ni nič pisal v „Zvonu“ o rankemu Wolfu kakor je obljubil. Saj Zvon prinaša nekrologe mnogokrat manji važnosti. Da je bral v literarnemu društvu, to je pač le za par ljudi, občinstvo tega ne sliši.

Ponavljaje mojo prošnjo da mi ja preskrbiš kar se tiče očetovega spominka pričakujem kmalo odgovora.

Prav preserčno pozdravljam tebe, strica in teto. Ves tvoj

Janez

Srednjeveški rokopisi v Sloveniji.

Milko Kos / Ljubljana.

Les manuscrits du moyen âge en Slovénie.

KRANJ // ŽUPNIŠČE.

ILUMINATORNI OKRAS ROKOPISOV V KRANJU.

Fr. Stelè.

Izmed rokopisov v farnem arhivu v Kranju vzbujajo trije posebno pozornost pri umetnostnem zgodovinarju in sicer 1. *Moralia* s v. papeža Gregorja, ki jih je glasom zapiska na koncu knjige dovršil Jakob s priimkom Chaczpek l. 1410., 2. nedatiran misal iz prvih desetletij XV. stol. in 3. antifonar v dveh zvezkih, katerega 1. zvezek je dovršil Joannes von Werd de Augusta l. 1491.

Važnost teh treh knjig obstoja v tem, da so bile nedvomno spisane za Kranj in so tam tudi služile svojemu namenu. Jakob Chaczpek izrecno

povdarja, da je bil stalen gost pri mizi Kolomana de Manswerd, župnika v Kranju, kar je dokaz za to, da je rokopis pisal v Kranju. Nobenega razloga nimamo za domnevo, da bi ga ne bil tudi on iluminiral. Joannes von Werd, pisec in iluminator antifonarja iz l. 1491. je bil kakor kaže pridevek njegovega imena iz Augsburga. Ali je rokopis pisal v svoji domovini ali v Kranju, iz zapiska o njegovem avtorju ni razvidno, verjetneje pa je vseeno, da ga je pisal v Kranju, ker bi sicer ne potreboval posebej povdarjati svoje provenience in pa ker je po vsebini gotovo, da je bila knjiga naročena izrecno za Kranj. Tretji rokopis, misal, pa kaže toliko sorodnosti z ornamentiko Moralij, da so njegove iniciale gotovo proizvod iste iluminatorske šole in če je oni nastal v Kranju, je gotovo tudi ta. Z umetnostno-zgodovinske strani ni nobene ovire, da ga ne bi identificirali z onim misalom, ki ga je z Moralijami in rokopisom sv. pisma vred daroval župni cerkvi v Kranju l. 1412. Koloman de Manswerd, tako da bi bil postanek tega misala datiran pred l. 1412. Koloman je bil naročnik teh dveh rokopisov in bi proti njihovega postanku v Kranju lahko dvignili edino ugovor, da Koloman kot kranjski župnik in kanonik v Strassburgu na Koroškem ni živel v Kranju, ampak na Koroškem, kjer bi bil v njegovi bližini Jakob Chacpek izvršil naročilo. Zato bi mogoče govorila tudi slovesna podaritev l. 1412., o kateri se je ohranila listina.¹ Vendar govori proti temu naziranjju dejstvo, da je Koloman pokopan v Kranju,² kar govori za to, da je tu tudi bival.

Umetniško najpomembnejši med vsemi je rokopis Moralij sv. Gregorja. Posebno odlikovanih je prvih 15 listov, katerih iniciale niso samo bogato z listnimi trtami, ki se vijó od njih po robovih listov, okrašene, ampak so polja, ki jih oklepajo iniciale, izpolnjena tudi z umetniško visokostoječimi miniaturnimi, predstavljajočimi zgodbo o Jobu. Na prvem listu sta razen tega naslikana klečeča pred trpečim Jezusom duhovnik (nedvomno naročnik župnik Koloman) in neznana žena, ki je bila na kak koli način z naročilom v zvezi. Razen teh je na poznejših listih cela serija fino izvršenih inicijal, katerih debela so pokrita z značilno listno ornamentiko, notranja polja pa pokrita z zlatim filigranom. Posebno pozornost vzbuja iniciala I, ki se dvakrat ponovi (f. 148' in 154), in sestoji iz modre tračne pletenine. Izredno fina v tonu pa je iniciala Q na f. 20'. Poleg teh odličnih inicijal, ki so večinoma v zvezi z listno trto, pa je v knjigi veliko preprostih rdečih inicijal, izpolnjenih in obdanih s filigransko s peresom izvršeno ornamentiko, še bolj priproste so črno risane, s filigranom okrašene črke in opremljene s preprostimi risbami, ki predstavljajo obraze, nekateri izmed njih se pačijo, v čemer se kaže še nek odsev nekdanjih drolerij.

Cel sistem te ornamentike in način, kako se porablja s previjajočo se listno trto na robu lista, z listno okrasitvijo debel črk, filigranastimi ozadji in s porabo figuralnih miniatur kot polnil črk nas spominja čeških miniatur druge pol. 14. in zač. 15. stol., posebej važnih

¹ Fr. Komatar v Jahresbericht gimnazije v Kranju l. 1912/13, 19.

² ZUZ. VI., 240.

skupin kakor n. pr. miniatorjev Janeza z Neumarkta in dobe kralja Venceslava I. Kakor je ugotovil Dvořák v svoji temeljni studiji *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*³ se je ta slog razvil sredi 14. in v 2. pol. 14. stol. pod vplivom umetniškega centra v Avignonu. Iluminatoriji dobe kralja Venceslava⁴ so nadaljevali v smeri, ki so jo utemeljili iluminatorji Janeza z Neumarkta. Ta šola je dobila zgodaj vpliv na umetnost na dvoru avstrijskih vojvod Rudolfa in Albrehta, za katere so prvotno delali češki iluminatorji. Odtod se je vpliv te šole razširil na alpske dežele in na Bavarsko in je bil merodajen v miniaturnem slikarstvu teh okrožij do srede XV. stol.; še iluminatorji, ki so delali za cesarja Friderika, temelje na tem slogu.⁵

Primerjanje Moralijs s katerim koli delom te smeri nas pouči, da predstavlja njih okrasitev takorekoč neposredni odsev češkega iluminaturnega sloga. Ako primerjamo kranjske miniature s tu objavljeno češko (sl. 1 in 4), nam ne bo težko ugotoviti sorodnosti: Po svoji rizbi je črka U na nji in na f. 4. Moralijs skoro identična; od nje izhaja zgoraj na levo list, ki se ovija pletenega stebila, ki stoji navpično v presledku kolon podobno kakor na f. 4 Moralijs. Na spodnjem in zgornjem robu tvorijo iz trte izhajajoči listi ovalno polje, v katero je tam vrisan obraz, v Kranju pa grb. Četudi je trta v kranjskem rokopisu s svojimi listi bolj plastično pojmovana kakor starejša češka, je vseeno popolnoma jasno, da je njen direktni potomec.⁶ Primerjajmo dalje način, kako je figuralna scena komponirana v polje, ki ga obdaja črka; posebno v danem primeru se nam zdi, ko da sta obe kompoziciji napravljeni naravnost po eni in isti shemi. Sorodstvo je tudi v obdelavi figur in njih draperije. Tudi umetniško manj pomembni okras odseva v obeh slučajih istega duha. Jakob Chaczpek je pripadal nedvomno češki miniaturni šoli.

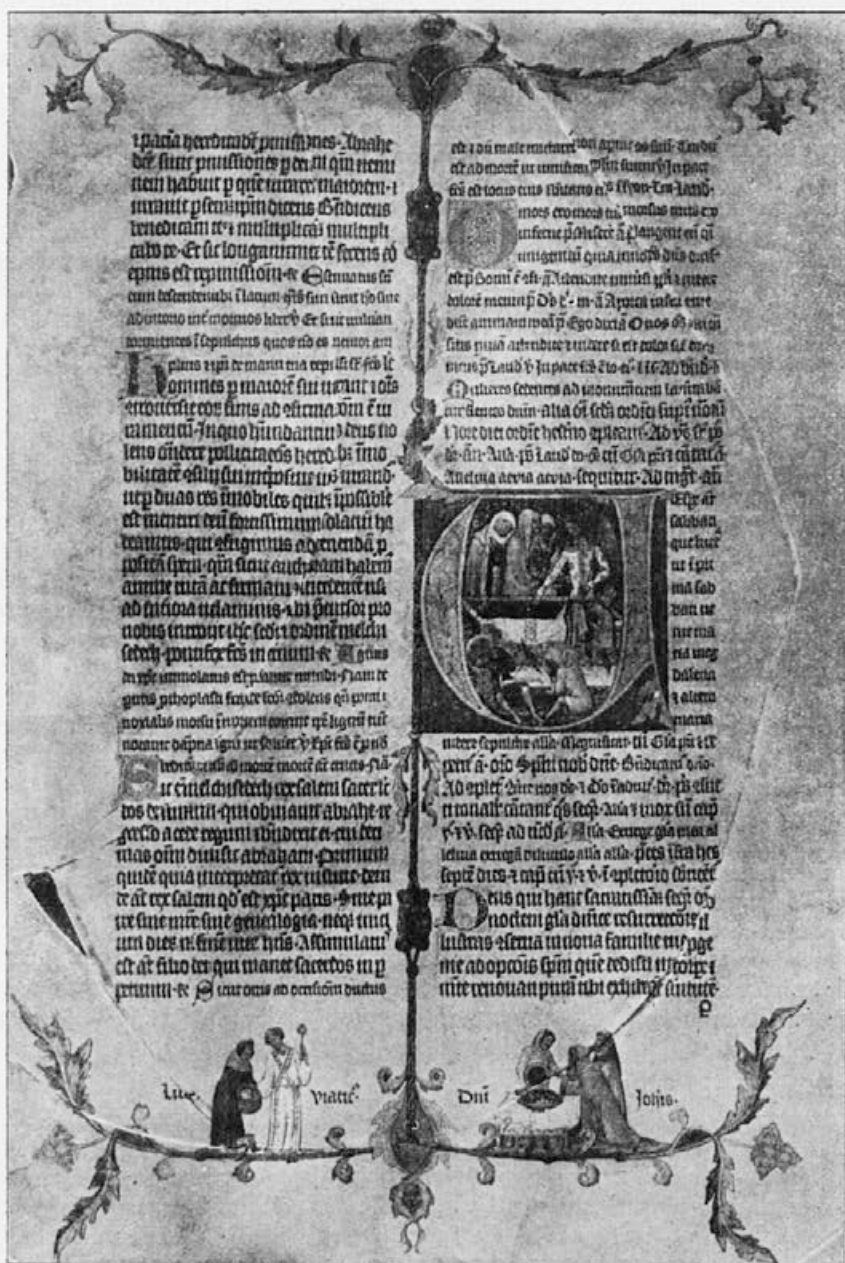
³ *Jahrbuch der k. k. Sammlungen des allh. Kaiserhauses*, XXII. zv. (1901, Dunaj).

⁴ J. v. Schlosser: *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.* v *Jahrbuch der k. k. Sammlungen des allh. Kaiserhauses*, Wien 1893, zv. XIV.

⁵ Za dolgo življenje češke šole te smeri in njeno konservativno zadržanje nam je lahko dokaz n. pr. rokopis *Hymni et preces etc.* v cistercijskem samostanu v Stamsu na Tirolskem, ki je nastal l. 1459. v Zurzachu ob Renu. Prim. opis in slike v *Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Oesterreich*, zv. I. Tirol.

Kot primer pod češkim vplivom koncem 14. stol. nastale avstrijske smeri pa primeri miniature rokopisa Gregor Hagen, *Chronik in fünf Pücher*, ki je bil spisan koncem XIV. stol. za avstrijskega vojvodo Albrehta III. Gl. sliko 69 v *Beschr. Verz.*, zv. I. Tirol, str. 239 sl.

⁶ Trti v Antifonarju in Misalu v Kranju popolnoma sorodna se nahaja n. pr. v rokopisu v duhovskem semenišču v Briksnu *Dionysii de Borgo Sancti Sepulcri Expositio et declaratio super Valerium Maximum*, ki ga je izvršil češko šolan miniator l. 1399. Glej sl. 4 v *Besch. Verz.*, I. Tirol. Ta iniciala izredno spominja na inicialo f. 128' v kranjskem Misalu, ki jo priobčujemo pod sl. 2.



Sl. 1. Iluminirana stran iz rokopisa češke iluminatorske šole iz 2. pol. 14. stol.

Že uvodoma smo izjavili, da smatramo Misal za proizvod iste šole kakor Moralije. Izvedba pa je skozi in skozi bolj preprosta kakor v Moralijah. Poleg sorodnosti v podrejeni ornamentiki enobarvnih s filigransko rizbo okrašenih inicial v plavi ali rdeči barvi imamo več finejših inicial, katerih debela so okrašena podobno onim v Moralijah z listno ornamentiko, katerih notranja polja so pozlačena ali vsaj na barvastem ozadju preprežena z drobno zlato trtno mrežo; na f. 21 je notranje polje črke P okrašeno s pravokotno mrežo, motiv, ki se nahaja tudi tam ali n. pr. na f. 162 v notranjem polju črke B fin zlat filigran; ta črka spominja s svojim odličnim bledim tonom na črko Q na f. 20' v Moralijah. Temu pa se pridruži še značilna, po robu lista se od črke vijoča listna trta, ki je po svojem motivu, uporabi in uporabi zlata na stikih listov s trto skoro popolnoma identična z ono v Moralijah. Primer s f. 128', ki ga priobčujemo na sl. 2, nas nazorno prepriča o tem. — Edina velika figuralna miniatūra, kánonska slika križanja z Marijo in Janezom na f. 197' pa se ne sklada s tim slogom. Značaj trte, ki se vije od miniatüre po robu slike je drug, manj plastičen kakor pri inicialah vse ostale knjige, bolj ploskovit je in bolj soroden trti, ki označuje avstrijsko miniaturno smer srede in 2. pol. XV. stol. Prim. n. pr. ornamentalno trto, ki obdaja okvir kánonske slike v briksenskem misalu v duhovskem semenišču v Briksnu (gl. sliko na pril. IV. v Beschr. Verz., I. Tirol). Miniature tega rokopisa so izvršene po briksenski miniaturni šoli sr. XV. stol., ki je sorodna oni avstrijske smeri, ki je ustvarila kranjski Antifonar. Mogoče, da je to razložljivo z drugačnim vzorom, verjetnejši pa je poznejši postanek te kánonske slike. Miniatūra sama ni toliko izrazita, da bi jo bilo mogoče prav natančno datirati, a vendar bi si ž njo, če bi bila sama, skoro ne upali čez dvajseta leta 15. stol. Omenjena trta pa nas sili v drugo četrtletje ali celo proti sredi 15. stol. Gotovo je, da je kánonska slika plod zgodnje dobe avstrijske smeri miniaturnega slikarstva srede XV. stol., dočim pripada ornamentika inicial češki smeri začetka XV. stol. Nemogoča bi ta ornamentika sicer ne bila v drugem četrtsotletju XV. stoletja, vendar velika sorodnost z ornamentiko Moralij iz l. 1410. ter ornamentiko že omenjenega rokopisa iz l. 1399. iz knjižnice briksenskega duhovskega semenišča (Beschr. Verz., I. Tirol, sl. 4) govori za postanek na začetku 15. stol., verjetno skupno z Moralijami, s katerih vezavo je sorodna tudi vezava Misala, tako da vsi momenti govoré za identifikacijo te knjige z onim misalom, ki ga je l. 1412. poklonil župnik Koloman cerkvi v Kranju.⁷

Drugi odlični rokopis kranjskega arhiva, antifonar iz l. 1491. v dveh zvezkih nam predstavlja popolnoma drugo fazo srednjeevropskega književnega okrasa. Pri tem je pravzaprav postranskega pomena ali je nastal rokopis v Kranju ali v Avstriji ali v Južni Nemčiji kje. Okras obsega tudi v tem slučaju iniciale, figuralne miniatures, vključene v iniciale ter obrobno ornamentiko listov. Prvi list je v obeh zvezkih posebno odlikovan s tem, da je iniciala okrašena s figuralno miniaturo

⁷ Gl. Fr. Komatar, o. c.



Sl. 2. Kranj, misal iz pred l. 1412., f. 128', iniciala R.

in je cel rob pokrit z rastlinsko trto, v katero so vpletene razne živali, realistični cvetovi in na spodnjem robu vselej po en, dva grba držeč angelj. Trta je sicer stilizirana, vseeno pa je vpletenih vanjo polno realističnih opazovanj. Večkrat se ponavlja list (n. pr. I. zv. f. 1', f. 51, f. 81 in II. zv. f. 2, f. 49, f. 192, f. 206), katerega hrbet je oblikovan v podobi maske* (prim. sl. 5, levi spodnji ogel). Ostali okras tvorijo miniaturne iniciále, katerih debela so z listnimi motivi ornamentirana; v poljih, ki jih črke oklepajo, so figuralne miniature, po robovih listov se od njih previja trta z listi in cvetovi. Kompozicije miniaturne, tipi oseb in linearno lomljeni sistem gubanja oblek odgovarja stadiju gotskega slikarstva konca XV. stol.

Razlika napram zgoraj opisanim rokopisom je popolna in odgovarja splošnemu razvoju miniaturnega slikarstva v XV. stol. v srednji Evropi posebej v Avstriji. Trta je dobila drugačno obliko z uvajanjem naturalističnih motivov, v deloma še tradicionalno stilizirane zavoje trte se vpletajo sedaj cvetovi domačih rastlin in realistične slike živali.

Poprej bolj sočna, plastična oblika listov in njih zavojev postane v tem sistemu zopet bolj ploskovita, list dobi za celo to skupino značilno obliko z ostrimi zobci in globoko zarezanimi robovi. Prehodno obliko med ono češke šole in novo srede XV. stol. nam predstavlja n. pr. trta v Misalu iz l. 1432. v samostanu sv. Petra v Salzburgu (gl. pril. III. v Beschr. Verz. II. zv., Salzburg). Pri razvoju tega provincialnega tipa miniaturnega slikarstva je dajala pobude sočasna nizozemska miniaturna umetnost, ki je od srede XV. stol. odločilno vplivala na razvoj te stroke. Opisani avstrijski tip pa, ki ga predstavlja že popolnoma razvitega n. pr. Biblija v gradu Ambrasu iz sr. XV. stol. (gl. Beschr. Verz., I. zv., sl. 3), le sporadično sprejema nove elemente v obliki naturalističnih cvetov, sličic živali, posebno ptičev in podobnega in se do začetka XVI. stol. vzdrži v zelo homogeni, na prvi pogled tradicionalno konservativni obliki. Značilni primeri tega sloga (z delno primesjo italijanskih motivov) so n. pr. izdelki briksenske miniaturne šole sr. XV. stol. (prim. Beschr. Verz., I. zv., Tirol, pril. III. in pril. IV.), ali rokopisi iz srede in 2. pol. XV. stol. v samostanu Vörs (Liber cantici choralis, sr. XV. stol., Misal iz 2. pol. XV. stol. in Gradual iz druge pol. XV. stol. Prim. sl. 219, 222, 223 v Beschr. Verz., IV. zv., Steiermark, 1. del). Kranjskemu Antifonariju najbolj sorodni pa so izdelki salzburske miniaturne šole 2. pol. XV. stol. Sorodnost se ne razteza samo na ornamentiko ampak tudi na figuralni del miniaturne, posebno kompozicija obrisa drapiranih stoječih figur je toliko sorodna, da moramo kranjskega miniatorja približati tej skupini. Glede splošne sorodnosti prim. n. pr. salzburski rokopis iz l. 1466. v muzeju v Celovcu (Beschr. Verz., III. zv., Kärnten, str. 26), dalje S. Bern-

* Ta motiv je zanimiv ker se najde že l. 1459. v freskah Janeza iz Ljubljane na svodu prezbiterija na Kamnem vrhu.

Prim. tudi isti motiv maske na dveh listih na sl. 13. v Beschr. Verz. II. zv., Salzburg, iz rokopisa v knjižnici samostana sv. Petra v Salzburgu S. Bernhardi opus in canticis canticorum, ki je proizvod salzburske šole 1. pol. XV. stol.



Sl. 3. Kranj, rokopis Moralia sv. Gregorija iz 1410, f. 1', iniciala R.

hardi opus in canticis canticorum iz 1. pol. XV. stol. v samostanu sv. Petra v Salzburgu (Beschr. Verz., II. zv., Salzburg, sl. 13.) in Misal iz konca XV. stol. v studijski knjižnici v Salzburgu (Beschr. Verz., II. zv., sl. 24.). Glede sorodnosti tudi figuralnega okrasa pa prim. n. pr. Misal iz konca XV. stol. v salzburški studijski biblioteki (Beschr. Verz., II. zv., sl. 23.), drug misal iz konca XV. stol.⁹ istotam (Beschr. Verz., II. zv., sl. 27) ter salzburški Misal iz konca XV. stol. v cistercijskem samostanu v Stamsu (Beschr. Verz., I. zv. Tirol, sl. 105.).

Vmesno fazo razvoja med Moralijami in Antifonarjem v Kranju predstavljajo v slovenskem materialu miniature Graduala in Antifonarja v frančiškanski knjižnici v Ljubljani. Oba rokopisa lahko datiramo po miniataturah več ali manj v sredo odnosno 2. pol. XV. stol. Starejši je nedvomno Gradual, čegar obrobna trta ima več zvez s tradicijo, četudi je rahla naturalistična tendenca tudi tu že razvita (prim. inic. A na sl. 58, ZUZ, 1927, 159¹⁰). Posebno se ta kaže v pticah, ki sede na trti — motiv, ki je popolnoma napreden. Listna ornamentika debel črke je še pretežno ploskovita. Dekorativno mehko gubana obleka kralja Davida odgovarja še tradiciji 1. pol. XV. stol.

Antifonar je naprednejši od Graduala v plastično pojmovani ornamentiki debela črke U (gl. sl. 57, ZUZ, 1927, 157); trta, ki izhaja od iniciale se previja po sistemu, ki odgovarja slogu prve pol. XV. stol., naturalistični moment se javlja šele skromno, n. pr. v trlistnem kosmatem koncu trte črke U, ki posnema resničen list kake trnaste rastline. Obdelava figur, njihovi tipi in obleke odgovarjajo sredi XV. stol. in naslednjim desetletjem.

Ornamentika kranjskih rokopisov je torej vsekakor značilna za domačo miniaturno produkcijo v XV. stol. in nam, kakor smo videli, nudi okvir, v katerem se je ta panoga umetnosti pri nas v stalni odvisnosti od splošnega značaja avstrijskega miniaturnega slikarstva razvijala v XV. stol.

89

Pergament; — 13. stol., druga polovica; — 20 × 14,5 cm; — 66 fol. (= 1 kvaternij + 1 kvinternij + 4 kvat. + 1 ternij + 1 kvint.), zadnje pole napol odgnite; — gotška minuskula in kurziva, en stolpec ff. 1—56, dva stolpca ff. 57—66', tri glavne roke (1—50, 51—56, 57—66'); — broširano v pergamenten ovoj, na katerem so zapisani teksti v gotski kurzivi 14. stol.

f. 1—5: različne notice (f. 1' „incipiunt notule de diuersis sentenciis“, f. 4 „notabilia bona“, f. 4' „de proprietatibus aquarum“).

f. 5—5': „Sermo bonus. Beati pauperes quia etc. Quatuor sunt que faciunt...“

f. 5'—50: pridige za nedelje in praznike cerkvenega leta.

⁹ Datiranje na zač. XV. stol., ki ga navaja Beschr. Verz., je nedvomno zmotno.

¹⁰ Podoben preplet krakov črke na vrhu kakor tu se najde pri črki A v Gradualu v samostanu Vorau iz srede XV. stol. (Glej sl. 223 v Beschr. Verz. IV. zv. Steiermark, 1. del).



Sl. 4. Kranj, rokopis Moralia sv. Gregorija iz 1410, f. 4, iniciala U in grb župnika Kolomana.

f. 51–56: pridige (začetek manjka).

f. 57–66': pridige (začetek in konec manjkata).

90

Perg.; — 14. stol., prva polovica; — 23×16 cm; — 59 fol. (= prvotno 8 kvat., danes od zadnjega kvaternija odrezanih pet listov); — gotška knjižna minuskula in kurziva, dva stolpca; — sodobna vez v lesene platnice, prevlečene z rdečim usnjem; dva sklepa; na notranji strani sprednjih platnic prilepljena perg. lista s fragmentarnim tekstom iz 12. stol. o „benedictio ferri“ in „iudicium ignis“.

f. 1–7'. Anselmus, Prosologion. — f. 1: „Incipit prologus in prosologion Anselmi. Postquam autem $\times$ alloquium nominavi“; — f. 1–1': „Incipiunt capitula“; — f. 1'–7': „Incipit prosologion Anselmi. Primum capitulum. Excitatio mentis. Eya homuncio (!) $\times$ in gaudium domini mei qui... Amen.“

f. 7'–16. „Soliloquium Hugonis. Loquar secreto $\times$ totis precordiis concupisco quod... Amen. Explicit soliloquium Hugonis.“

f. 16–40. Anselmus, Cur deus homo. — f. 16–16': „Incipiunt versus de cur deus homo. Ade peccatum $\times$ tartara merent“; — f. 16': „Incipit prefacio in librum cur deus homo. Opus subditum $\times$ non despiciat. Explicit prefacio“; — f. 16'–17: „Incipiunt capitula“; — f. 17–40: „Incipit liber Anselmi episcopi de cur deus homo. Sepe et studiosissime $\times$ attribuire debemus qui...“

f. 40–59': „Incipit epistola Albini magistri ad Singulfum prespiterum. Dilectissimo in Christo fratri $\times$ suspensissimus ad solum Jesum Christum qui...“

91

Pergament; — 14. stol., prva polovica; — 17×12 cm; — 259 fol. (= 2 lista + 21 seksternijev, od katerih manjka med ff. 242/3 en folij + 1 ternij); — gotška knjižna minuskula, en stolpec, glavna roka ff. 3–253'; — vez v lesene z usnjem prevlečene platnice, sklepi odpadli.

f. 1–2: prazno.

f. 2': razlaga nekaterih latinskih in grških besed.

f. 3–253'. „Incipit summa magistri [Rey]m[un]di de Peniafort. Quoniam ut ait $\times$ et emendes. (f. 3'). Incipiunt capitula primo libro... De symonia. I.^m Quoniam inter crimina $\times$ sicut ibi dicitur. Explicit summa de matrimonio.“

f. 254–258. „Hic continentur sub tytulo summe fratris Reymundi“ (vsebina po poglavjih).

f. 258'–259': latinsko-nemške besede različnih rastlin, orodja, opreme, živali, latinska števila in slično.

92

Papir; — 1384; — 29.5×20.5 cm; — 252 fol. (= 21 seksternijev); — gotška knjižna minuskula, dva stolpca, ena roka; — sodobna vez v lesene z

¹ Deloma izbrisano.



Sl. 5. Kranj, antifonar iz l. 1491, f. 2, iniciala U in obrobna ornamentika lista.

modro barvanim usnjem prevlečene platnice, kovinasti sklepi deloma odpadli, na notranji strani platnic prilepljen pergamenten list z liturgičnim tekstom iz konca 11. ali zač. 12. stol., na zunanji strani sprednjih platnic pergamenten listič z napisom v gotski majuskuli „tractatus de summa trinitate et fide catholica.“

Filigran: konjska glava.

f. 1: prazno.

f. 1'. Veroizpoved („Firmiter credimus et simpliciter...“), pri vsaki besedi veroizpovedi na kratko označeno stališče proti heretikom glede na dotično točko simbola.

f. 9–249'. *Tractatus fidei contra diversos errores super titulum de summa trinitate et fide catholica.* — f. 9–10: uvod, v katerem so označene teze treh vrst heretikov s črkami a, b, c („per .a. signatur secta Albigencium, per .b. illorum de Bagnolo, per .c. illorum de Cocoregio; heretici vero de Cocoregio, qui habent heresim suam de Schlauonia et quidam alii de Bulgaria credunt tamen vnum deum...“); — 10'–249': „Incipit tractatus fidei contra diuersos errores super tytulum de summa trinitate et fide catholica in decretalibus. Qvonia[m] fides X in secta sua. Explicit tractatus de... inceptus et reportatus per Johanne[m] Romanum anno domini M^o.CCC^o.LXXXIII^o, in uigilia sancti Bartholomei apostoli et finitus in die Cholomanni hora quasi XXIII^a etc.“

f. 250–252': prazno.

93

Pergament; — 14. stol.; — 25,5 × 19 cm; — 151 fol. (= 18 kvaternijev + 1 ternij, od katerega manjkajo trije prvotno nepopisani listi + 4 listi); — gotška knjižna minuskula, f. 1–149' ena roka, en stolpec; — vez iz 15. stol. v lesene platnice, prevlečene z usnjem, sklep usnjat z železnim koncem.

f. 1–113. *Evangelistarij* (branja in evangelijski). „Assit principio sancta Maria meo etc. In uigilia nativitatis domini. Lectio Ysaie prophete. Hec dicit dominus...“

f. 113–148. „Incipit breuiarium de sanctis per circulum anni.“

f. 148–149. „In dedicacione ecclesie.“

f. 149. „In dedicacione altaris.“

f. 149–149. „In agedis (!) mortis“ (konec manjka).

f. 150–151' in notranji strani platnic: beležke od različnih rok 15. stol.

Beležke na platnicah in folijih 150–151' je le deloma mogoče čitati. Iz ene je razbrati med drugim „Hic fuit Ambrossius Clompfer... spolliatus de Kr[ai]nburga...“; od druge zopet „Anno domini etc. XLVIII^o pasce Hema Hannse² vxor Thome Drenek et Hannse filius eius manifeste confessa est qualiter vir eius Thomas pie memorie ecclesie Virginis Marie in... emere vnum mansum, emerunt pro marcis² XL sol. marcarum sed pro vero... diei

² Ta beseda črtana.

et noctis, ita tamen quod ipse filius suus iunior nomine Nicolaus vna cum vxore sua sint liberi in eodem... vite eorum. In presencja Petri Zidilnik et Mike frater Czidilnik et Miklaw Bucze."

Na f. 150 je zapisan slovenski tekst, katerega po pisavi datiram okoli 1450: „Kaye nam preti seny sastopity, kyr ye sa nasega gospudy tekla: tu ye sy eden // sakotery tslowek, kyr nych gryche geriywayo, ty isty sa nasega gospody teka // ynuga prose ob nych tschyr, kyr ye obyeta stem chuditschem tu ye nega // dusicza, taye obyeta vstim naglawnich grichem. Taku ye nam prositi ynu // sa nasemo gospodi iz vlysem ny ynu iz pravo andochto moliti ob nassa // tschir, tu ye nasa dusicza, ta ye an lediga od nych gricho ynu ge pelay // posem slabim lebnu tu vetsno gnado, kyr nikoly gancza yma. Amen.“ (priobčil A[nton] K[oblar] v Ljublj. Zvonu, III, 606).

94

Pergament; — 14. stol., konec; — 61 fol. (= 3 kvat. + 1 ternij + 3 kvat. + 8 listov, en nepopisan list izrezan med f. 47/48); — 31 × 22.5 cm; — gotska polkurziva, dva stolpca, tri roke (1—53', 54—57, 57'—60); — sodobna vez v lesene z usnjem prevlečene platnice; sklep iz usnja in železa; na srednjih platnicah listič z napisom v gotski minuskuli „Glosa super libros de anima“, notranji strani platnic preplepljeni s pergam. listi, na katerih so napisane note s tekstom za poduk v muziki (14. stol.).

f. 1—53'. „Omnes homines natura scire desiderant × et sibi societur et... Et in hoc terminatur sententia libri de anima edita³ a Nycolao Pragensi Parysius. Amen.“

f. 54—54'. „Qvestio fuit disputata vtrum sit dare communem uere mediam inter primas qualitates siue equalem ad pondus × et in hoc terminat questio magistri Berthucii in M.^oCCC 38, in quo studium fuit destructum et reconciliatum etc.“

f. 54'—56. „Sequitur de quomodolibet secundum eodem. In disputatione de quomodolibet in medicina × est sermo hic. Et hic finiuntur questiones disputate a magistro Berthucio Bononiensi, anno domini M.^oCCC.XXX^oVIII.“

f. 56—57. „Sequentes questiones disputate sunt in anno domini M.^oCCC.XXIX. Qvesitum fuit × propter eandem causam etc. Et in hoc terminatur questio magistri Martini de Mediolano, et est questio practicalis disputata in anno domini M.^oCCC. 79.“

f. 57. „Item secundum eodem. Qvestio fuit proposita × non indigent solutione etc.“

f. 57'—58. „Nvlla secundum hosti × sententiam transferri. Commentum domini Pauli doctoris decretorum Bononie.“

f. 58'—60. „[C]irca lecturam arboris × gratiam eius qui... Explicit aparatus domini Johannis Andree super arborem sanguinitatis et affinitatis.“

f. 60'—61': prazno.

³ Popravljen iz ededita.

Perg.; — 1410, avg. 22 (gl. fol. 223); — 51×35 cm; — 224 fol. (= prvotni sestav 28 kvaternijev, danes manjka od 15. kvaternija en list [f. 117], zadnji folij zadnjega kvaternija je prilepljen na notranjo stran zadnjih platnic); — gotška knjižna minuskula, dva stolpca, ena roka; — sodobna vez v lesene z usnjem prevlečene platnice, katere so v sredini in na vogalih obite s kovinastimi okraski v gotškem slogu, od dveh usnjenih sklepov s kovinastimi okovi je eden odpadel.

Iniciale na fol. 1' (R), 4 (U), 8' (S), 15' (B), 20 (Q), 28 (C), 36 (S), 41' (Q), 47 (P), 56 (P), 64' (Q), 70 (Q), 75 (M), 79 (E), 82' (S), 88' (Q), 94 (Q), 99 (Q), 104 (P), 113 (Q), 119 (Q), 127 (I), 130' (Q), 137 (P), 143 (H), 148' (I), 153' (I), 162 (Q), 169 (P), 174' (D), 181' (B), 189 (I), 198' (S), 204' (A), 212' (Q), 218 (L), 223 (E).

Posebno bogato so okrašene iniciale na f. 1' (R), 4 (U), 8' (S), 15' (B).

f. 1', R. V gornjem loku črke stoji Mati Božja z detetom, oblečena v vinsko-rdečo dolgo spodnjo obleko in moder, zeleno podšit plašč. Na desni (od gledalca) stoji sv. Katarina, s kolesom v desnici in mečem v levi, oblečena v modro spodnjo in sivo, zeleno podšito zgornjo obleko. Na levi stoji sv. Barbara s stolpom v desnici, oblečena v rdečo spodnjo in zeleno zgornjo obleko. — V spodnjem loku črke R sedi na levi na rumenem prestolu sv. papež Gregor v rdeči spodnji in sivi, zeleno podšiti zgornji obleki, z rdečo tiaro na glavi. Pred papežem na mizici rumene barve odprta knjiga moralij. Na desni pred papežem sedi popolnoma gol Job, v levi drži trak z napisom „nudus egressus sum de utero matris mee.“

Od črke R, ki je naslikana v modri barvi na zlatem ozadju z zelenim okvirjem, se vije ob robek teksta v zlati, modri, rdeči, zeleni in vijoličasti barvi ornamentalna rastlinska ovijača, katera se spleta spodaj pod tekstom v tri okrogla polja. V srednjem polju stoji en face Kristus, odet z belo tančico okoli ledij, s krvavečimi ranami, bičem v naročju in trnjevo krono na glavi; v levem polju (od gledalca) kleči s povzdignjenima rokama obrit mož z veliko tonzuro na glavi, oblečen v vijoličasto spodnjo, belo zgornjo obleko in moder plašček; v desnem polju kleči prav tako s povzdignjenima rokama žena z dolgimi plavimi spuščeni lasmi, oblečena v rdečo spodnjo obleko in dolg, na prsih z zlato spono zapet moder zeleno podšit plašč. Osebe v lokih črke in okroglih poljih pod tekstom so slikane na barvanih in z zlatom izvršenih ozadjih. — Gl. sl. 3 in sl. 55 v ZUZ, V (1925), 147.

Illuminacije pri inicialah U (f. 4) S (f. 8') in B (f. 15') se nanašajo na tekst v dotični knjigi razloženega mesta iz Joba.

f. 4, U. Črka je horizontalno razdeljena v dve polovici. V zgornji sedi za belo pogrnjeno mizo sedem Jobovih sinov in tri hčere, v spodnji stoji Job kot kronan kralj, oblečen v modro obleko z modrim rdeče podšitim plaščem in trakom v desnici, na katerem so zapisane besede „ne forte peccauerint filii mei et benedixerint deo in cordibus suis.“ — Gl. sl. 4.

f. 8', S. V gornjem loku črke goli satan med štirimi angelji; na sceno gleda od zgoraj božja glava, vslikana v zgornji zavoj črke. V spodnjem loku sedi goli Job, ob njem stoji na levi satan z biči, na desni se roga Jobova žena, katera je oblečena v modro obleko in havbo srednjeveškega kroja.

f. 15', B. V gornjem loku črke sedi goli Job s turi na telesu in trakom z napisom „quasi vna de stultis mulieribus locuta es“ v levici. Ob njem stoji in kaže s prstom desnice na Joba njegova žena, katera je oblečena v zeleno spodnjo obleko, modro zeleno podšit plašč in belo ruto na glavi. Ob levi stoji goli satan s plavkami namestu nog. V spodnjem delu črke goli Job, čepeč med štirimi tolažečimi prijatelji.

Človeška figura je razen v omenjenih naslikana samo še v ovalu črke Q na f. 99: dopasni portret malega otroka, oblečenega v dolgo belo srajco.

Podobno kakor iniciale na f. 1', 4, 8' in 15', samo brez človeških figur, so izdelane one na f. 28, 36, 47, 56, 82, 104, 127, 137, 143, 148', 153', 169, 174', 181', 189 in 204. Črke so pogostokrat izpolnjene s figuralno ornamentiko ali zlatim dnom. Ob robu teksta se vije od črk rastlinska ornamentika. Vse je izdelano v zlati, rdeči, modri, zeleni, sivkasti in vijoličasti barvi.

Bolj skromno, večinoma samo v zlati in še eni barvi, brez koloriranih rastlinskih ovijač ob robu, so izdelane iniciale na f. 20', 41', 64', 70, 75, 79, 88', 94, 113, 119, 130', 162, 198', 212', 218, 223.

V spodnji del rastlinske ornamentike pri iniciali na f. 4 je vpleten grb: na modrem polju belopernato ptičje bedro z zlato proti levi obrnjeno nogo in zlatim križem ob njej. Isti grb, v bolj skromni izvedbi, ponovljen kot risba v tekstu na f. 221 in 221'.

f. 1. „Primus quaternio prime partis moralium. Discipline liberalium arcium septem sunt. Prima gramatica...“

f. 1: razlaga nekaterih latinskih besed in izrazov (girulgus, excollectus, post liminium, Bisancium, Popmas, satiri, labi, meritis, trica, mucus, exacirunt, silenda).

f. 1. (Decius Ausonius.) „Septem sapiencium sentencie septenis uersibus explicate...“. Slede verzi o Bias Pertinerus, Pitacus Mitillenus, Fliobolus, Periandes (!) Chorintheus, Solon Atheniensis.

f. 1'—223. Gregorius papa, Liber moralium. — f. 1'—2: „Incipit epistola sancti Gregorii pape ad Leandrum episcopum. Reuerendissimo et sanctissimo fratri Leandro X exutiaque fulciatur. Explicit epistola.“ — f. 2—4: „Incipiunt in expositione beati Job moralia Gregorii pape per contemplacionem sumpta. Libri quinque, pars prima. Incipit prefacio etc. Inter multos sepe queritur X fructu saciare. Explicit prefacio“. — f. 4—223: „Incipit historia libri primi. Uir erat in terra Hus X cunctis diebus. Explicit historia. Incipit liber primus. Uir erat in terra Hus X lacrimas reddit. Deo gracias. Explicit sexta pars moralium beati Gregorii pape, liber tricesimus quintus. Anno domini (!) millesimo quadringentesimo (!) decimo, procurante honorabili viro domino Cholomanno de Manswerd, plebano in Krainburga, presens liber moralium beati Gregorii pape, de quorum numero distincte sunt libri tritiginta ⁴ quinque. Qui scripti et finiti sunt⁵ per me Jacobum dictum

⁴ Ginta v tritiginta na razuri.

⁵ Popr. iz scriptum et finitum est.

Chaczpek, tunc prefati domini Colomanni familiarem continuumque commensalem, feria sexta ante festum beati Bartholomei apostoli.“

f. 223': prazno.

f. 224 je prilepljen na notranjo stran zadnjih platnic.

Literatura. Hitzinger v Mittheilungen des historischen Vereines f. Krain, 1856, 24 (= Dimitz, Geschichte Krains, I, 1, 257); E. Strahl, Die Kunstzustände Krains, 1884, 5; Jos. Smrekar v Zgodov. zborniku 10, 26, op. 13, 106, op. 89, 131—138; Jos. Gruden, Cerkvene razmere med Slovenci v petnajstem stoletju, 113; Fr. Stele v Zborniku za umetnostno zgodovino, V (1925), 148 (opis portretov na f. 1'); VI (1926), 240 (opis nagrobnega spomenika in grba župnika Kolomana de Manswerd, + 1434).

Slike: Grefe, Alt-Krain — Stara Kranjska, zv. 13, št. 52, (f. 4 z inicialo U in grbom); Gruden, l. c., (f. 1'); Stele, l. c., ZUZ, V, 1925, 147 (samo donatorji).

Leta 1412. (febr. 2) daroval je Koloman, kanonik v Strassburgu na Koroškem in župnik v Kranju, kranjski župni cerkvi tri knjige: Moralia papeža Gregorja Velikega o Jobovi knjigi, veliko mašno knjigo za Marijin oltar in sv. pismo (J. Parapat v Letopisu Matice Slovenske, 1870, 98; Fr. Komatar v Jahresbericht gimnazije v Kranju za l. 1912-3, 19).

96

Papir; — 15. stol., po l. 1416. (gl. f. 23'); — 20 × 15 cm; — 155 fol. (= 13 seksternijev, med ff. 45/6 je izrezan en list); — sodobna vez v lesene z usnjem prevlečene platnice, na koncu je uvezan pergamenten list z jurištičnim tekstom v gotski minuskuli iz dobe ok. 1400.

Filigran: razpeta odrta živalska koža.

f. 1—10'. Pridige.

f. 46—47': prazno.

f. 11'—12. „Conflictus virtutum et viciorum. Vos qui sub Christo mundo certatis in isto, discite virtutum conflictus et viciorum. Superbia dicit: quis michi laude...“

f. 12': „Anna solet dici tres concepisse Marias...“

f. 13—33'. Pridige, med temi na f. 23'—33' „1416. Dominica VIII. post penthecosten sermo in concilio Constanciensi per fratrem Berchtoldum de Ratispona ordinis heremitarum sancti Augustini. Clamamus abba pater. Ro. VIII^o. Et in epistola dominice hodie...“

f. 34—36': prazno.

f. 37—45': pridige, med temi dve papeža Gregorja Velikega, z glosami (f. 37—40).

f. 46—47': prazno.

f. 48—82': pridige, med temi od f. 74 dalje „dominica XIII^a sermo in concilio Constanciensi per eximium doctorem fratrem Gregorium ordinis heremitarum sancti Augustini.“

f. 83—93: vsebina sv. pisma, urejena po značilnih besedah, na koncu „explicit biblia pauperum per Johannem.“

f. 93'—95': prazno.

f. 96—155': spis o spovedi (de confessione), „[L]ingua mea calamus scribere × scilicet remissionem etc. Hic modus legendi in iure utroque etc.“ Na ff. 153—155' vsebinsko kazalo.

97

Papir; — 1424. nov. 11 (f. 142' „Explicit in die sancti Martini episcopi, anno domini etc. XXIII^o.“); — 21.5×14.5 cm; — 146 fol. (= 11 sekst. + 1 septernij); — gotska kurziva, en stolpec, ena roka; — sodobna vez v lesene z usnjem prevlečene platnice, okovane spredaj in zadaj z gumbi iz medenine; sklepi.

Filigrana: nakovalo s križem, tehtnica.

f. 1—146' in list, kateri je prilepljen na notranjo stran zadnjih platnic: navodilo za opravljanje cerkvenih oficijev. Obsega oficije za proprium de tempore (f. 1—83'), proprium de sanctis in commune sanctorum (f. 83' dalje) ter druge prilike cerkvenega leta.

Svetniški oficiji kažejo, da je spis sestavljen za župnijsko cerkev v Kranju, podrejeno oglejskemu patriarhatu: f. 91' „in festo beatorum Hylary et Canciani“, f. 94 „in festo inuencionis corporum beatorum Cancianorum, Grisogoni, Anastasie et Prothi“, f. 100 „in festo beatorum Cancy et Canciani et Cancianille martirum“, f. 107 „in festo beatorum Hermachore et Fortunati“ (praznik štet na f. 144 kot maior duplex), f. 107' „in die dedicationis ecclesie Aquilegensis“ (f. 144 maior duplex), f. 121 „in festo translationis beatorum Hermachore et Fortunati.“

98

Perg.; — pred letom 1412; — 34.5×27 cm; — 313 fol. (prvotni sestav 24 kvaternijev + 1 sekst. + 16 kvat., danes manjka po en list med f. 7/8 in 188/9, po dva med f. 33/4, 185/6, en kvat. in trije foliji med f. 254/5 in dva folija od zadnjega kvaternija); — gotska knjižna minuskula, ena roka, misalni tekst v dveh stolpcih; — vez v lesene z usnjem prevlečene platnice iz konca 15. stol.; od kovinastih vogalov je eden na sprednjih, dva sta pa na zadnjih platnicah odpadla; štiri listine gospodov Gallov iz l. 1457. in l. 1472., katere so bile na platnice prilepljene, ko je Smrekar proučaval kodeks (Zgodovinski zbornik, 27), danes manjkajo.

Iniciale v beli, modri, zeleni, rdečkasti, vijoličasti in zlati barvi; od nekaterih inicial se vijejo ob robu teksta ovijače: f. 8 (A), 21 (P), 30 (E), 128' (R), 147 (U), 152' (S), 162 (B), 163 (C), 191' (T), 198 (T), 201 (D), 264' (E). — Na f. 197' kanonska slika: V zlatem in zelenem okvirju na ozadju vijoličaste barve je naslikan na križu viseč Kristus, pod njim na levi (od gledalca) stoji Mati Božja v modri, zeleno podšiti obleki z belo ruto okoli

glave, na desni je sv. Janez v vijoličasti spodnji obleki in zelenem plašču. V vogalih okvirja simboli štirih evangelistov. Okoli slike se vije rastlinsko ornamentiran pas, kateri raste iz okvirja in njegovih vogalov. Pod sliko dva modra ščita z grbi in obema skupnim šlamskim nakitom, na tem stoji drog z belo vihrajočo zastavo in rdečim križem na njej. Na enem grbu gotška majuskulna črka M. — Na f. 199' pod tekstom Kristusova glava na belem Veronikinem prtu, kateri visi na rdečem drogu. — Gl. sl. 2.

M i s a l.

f. 1—1': prazno.

f. 2—7': koledar.

f. 8—191': oficiji od prve adventne do zadnje nedelje po Binkoštih; — f. 191'—193: „officium de dedicatione“; — f. 193—193': „de dedicacione altaris“; — f. 194—200': Ordinarium missae; — f. 201—264': „Incipiunt officia de sanctis“; — f. 264'—294: „Hic incipitur commune sanctorum“; — f. 294—299: „Officium pro defunctis“; — f. 299—313': Officia votiva in orationes ad diversa.

Literatura. Hitzinger v Mitth. d. histor. Vereins f. Krain, 1856, 24; (= Dimitz, Geschichte Krains, 1/1, 257); Jos. Smrekar, Zgodov. zbornik, 7—14, 25—30, 37—46, 53—62, 71—78, 87—94, 97—100 (listine gospodov Gallov), 101—108.

Slika: Jos. Gruden, Cerkevne razmere med Slovenci v petnajstem stoletju, 113 (iniciala A na f. 8).

(Dalje.)

Naši spomeniki iz empirske dobe.

Viktor Steska / Ljubljana.

Nos monuments du temps de l'Empire.

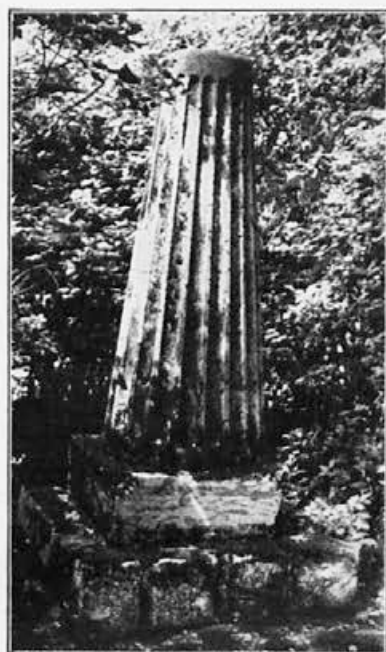
V Ljubljani se je ohranilo več spomenikov iz starih časov. Ti spomeniki zastopajo razne dobe in sloge. Kip Matere božje v krakovski kapelici iz 13. stoletja je iz prehodne dobe iz romanskega v gotiški slog. Podoba sama je romanska, zlasti lepe so na drobno nabrane gube, okvir v ozadju je iz zgodnje gotike. Iz gotške dobe nam je ostalo več spomenikov: Kristus na križu z Marijo in sv. Janezom evangelistom na Žabjaku št. 6 (na dvorišču) iz ok. l. 1450.; sv. Ana z Marijo in Jezusom (samotretjica) iz l. 1514. na oporniku šentjakobskega svetišča in sv. Florijan v

Nunski ulici št. 3, na vrtni strani. V renesanso spadajo: sv. Krištof v Florijanski ulici št. 1, Kristus na križu z Marijo in Jezusom, Stari trg št. 22 (sedaj v veži) in Hrenov križ iz l. 1622. na Ambroževem trgu. Baročno dobo zastopajo: Neptunov vodnjak na vrtu g. Delkota za drugo drž. gimnazijo iz l. 1660.; Mislejev portal v semenišču iz l. 1714.; znamenje sv. Trojice, ki je stalo do l. 1927. na križišču Dunajske in Vidovdanske ceste, sedaj pa stoji pred uršulinsko cerkvijo na Kongresnem trgu, iz l. 1721. in Robbov vodnjak pred mestno hišo iz l. 1751. Iz klasicistijske dobe je vodnjak pod zvonikom cerkve sv. Florijana iz okoli l. 1780.

Pred sto leti pa je nastala nova vrsta spomenikov, ki nimajo figuralnih okraskov, ampak so sestavljeni večinoma le iz obeliska, t. j. stebra s kvadratnim prerezom, ki se proti vrhu zožuje in končuje s precej plitko piramido. Jasno je, da je na umetnike te dobe vplivala renesansa, toda enostranost in bornost teh spomenikov nam kaže še drug vzrok. V bogatejših deželah so tudi v tej dobi nastajali lepi figuralni spomeniki (umetniki Canova, 1756—1822; Thorwaldsen 1770—1844; Dannecker, 1757 do 1841, Schadow, 1764—1850; Rauch, 1777—1857), pri nas pa iz te dobe nimamo nobenega figuralnega spomenika večje umetniške cene. Po mojem mnenju tiči vzrok tudi v pomanjkanju figuralnikov in v siromaštvu. Dolgotrajne vojske so pobrale starejše umetnike, mlajši rod se pa za višjo umetnost ni mogel niti izvežbati niti navdušiti. Če so hoteli postaviti kak spomenik, so segli po najpreprostejši obliki, ki ji je bil kos vsak boljši kamnosek. Tako so nastali spomeniki ob mostu čez Gruberjev prekop, ob Izici, na Studencu ob zidu deželne blaznice, prav tako v Polhovem gradu in v Dolu.

Oglejmo si te spomenike posamezno.

1. Ko je bival Napoleon v Aziji, je po došlih sporočilih spoznal, da je stanje v domovini neugodno. Hitro se je napotil v Pariz, kjer si je 9. in 10. nov. 1799 prilastil vrhovno oblast. Takoj l. 1800. pa je pričel novo vojno. General Moreau je napadel Avstrijce na severu, Napoleon pa na jugu. V Italiji so Avstrijci prejšnjega francoskega poveljnika podili do Genove. Napoleon je zbral novo armado, ker je njegova prejšnja bila še v Egiptu, in je s čudovito drznostjo prekoračil Alpe ter 2. junija 1800 vkorakal v Milan. Avstrijski general Melas se je hitro umaknil, ker se je zbal, da bi ga ne odrezal Napoleon od Av-



Sl. 6. Nagrobnik v Fužinah umrlih vojakov iz l. 1800.

strije. Pri Marengu sta se nasprotnika spoprijela. Avstrijci so že zmagovali, ko pokliče Napoleon nazaj svojega generala Dessaixa, ki ga je prej odposlal, da osvobodi pot do Genove. Tako okrepljen napade nanovo Avstrijce pod poveljstvom generala Zacha, jih sijajno premaga in zajame celo poveljstvo. Iz Italije so se proste čete pomikale skozi Ljubljano, ranjenci in bolniki so pa ostajali tu. V Ljubljani so v naglici osnovali vojniško bolnico. V ta namen so za bolnico priredili vojašnico pri Sv. Petru, ljubljansko bogoslovnico, garnizijsko bolnico in državni graščini (last normalnošolskega zaklada) Tivoli in Fužine (Studenec). Poročevalec tistega časa piše 14. okt. 1800: „Vsak dan prihajajo nove čete.“¹ V teh bolnicah je mnogo vojakov umrlo. Na Fužinah so jih po ustnem sporočilu pokopavali na raznih krajih: 1. za obzidjem sedanje blaznice, 2. za „marofom“, 3. v parku pred obzidjem blaznice. Na tem zadnjem prostoru so napravili gomilo, zasadili krog in krog drevje in postavili spomenik z napisom:

¹ Carniola V., 275.

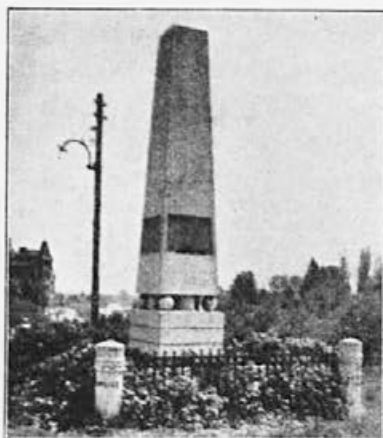


Sl. 7. Empirski spomenik v Fužinah pri Ljubljani.

Den biedern Kriegern verschiedener Nationen die im Jahre 1800 im Nothspitale zu / Kaltenbrunn / starben und hier der ewigen Ruhe genießen.

Ko je prišla graščina Fužine v last Fidelisa Terpinca, je njegova soproga vsako leto o vseh svetih okrasila spomenik in prižgala sveče.

2. V Fužinah je še drug spomenik, in sicer na vrtu ob cesti nasproti graščini. Spomenik je lepo delo, narejen po vzorcu nekega starega grobnega spomenika pariškega pokopališča Père Lachaise. Okrašen je s palmetami, meandri in akantovimi listi, kakor ponavadi klasicistovski spomeniki. Napis se glasi:



Sl. 8. Spomenik ob Gruberjevem prekopu v Ljubljani iz l. 1825.

Fidelis Terpinz
Josefine Terpinz
1875.

Fidelis Terpinz je bil graščak v Fužinah in Josipina njegova soproga.

3. V spomin na osuševanje barja so postavili dva spomenika. Prvi stoji pred kamenitim mostom na desni strani ob Gruberjevem prekopu. Na tem mestu je stal cesar Franc, ko je s svojo soprogo Karolino obljubil svojo pomoč, da se barje docela osuši, bolj kot se je to moglo doseči z Gruberjevim prekopom.²

Na granitnem obelisku je napis s samimi velikimi črkami, besede pa ločijo pike. Tu sledi napis brez pik in spisan z malimi črkami: Na glavni strani:

Quos ad conservandam grati animi
memoriam
Ob Labacensem anni MDCCCXXI congressum
civitas destinaverit sumtus
hos benignissimo
Francisci I. imp. nutu
ad reassummendam
paludis derivationem
impendere agressa est
anno MDCCCXXIII.

² Carniolia, 1841, IV, 205. — H. Costa: Reiseerinnerungen aus Krain, 12.

Na vzhodni strani:

Opus patriae profuturum
 pridem a Gabr. Gruber
 inchoatum
 sed iniuria temporum
 interruptum.

Na ozadju:

Quo iam eminentiori loco
 faustum
 operis successum
 lustravere
 Franciscus A. I. et Carolina Aug.
 XVI. Cal. Sept. MDCCCXXV.

Na zahodni strani:

Tolti aggeres
 aquae lapsum reprimentes
 et
 purgatus fluminis alveus
 dum regno Illyriae
 praefuit
 Jos. Cam. Baro Schmidburg.

4. Lani je obhajala Ižanska cesta stoletnico svojega obstanka. Na to cesto, ki je v zvezi z osuševanjem Ljubljanskega barja, pa nas spominja spomenik ob Ižici.

L. 1821. je ob ljubljanskem kongresu bival v Ljubljani tudi cesar Franc I. s svojo soprogo Karolino Avgusto. Tista zima je je bila nenavadno mila; snega ni bilo. Cesar se je s soprogo vozil pogostoma na sprehod na Dolenjsko cesto. Pozornost je obračal posebno na Barje. Kljub Gruberjevemu prekopu je bilo Ljubljansko barje še zelo močvirno in dostop skoro nemogoč. Cesar je vozil s seboj zložljiv mostiček, da je mogel stopiti na barjanska tla, kadar je hotel prekoračiti jarke. Preden je zapustil Ljubljano, je odredil, da se mora sestaviti odbor, ki mu bodi naloga, da barje kolikor mogoče osuši. Člana tega odbora morata poleg drugih biti tudi ljubljanski župan Janez Nep. Hradecky in c. kr. stavbni svetnik Schemerl pl. Leytenbach. Schemerl je takoj spoznal, da odtok Ljubljanice močno ovirajo mlinski jezovi v Udmatu, v Hrušici in na Selu, dalje, da se mora struga Ljubljanice poglobiti in očistiti. Delo je podpiral Schmidburg. Cesar je že l. 1823. načrt odobril. Pričele so se takoj priprave. V



Sl. 9. Spomenik ob mostu čez Ižico iz l. 1833.

oktobru so že odpravili prvi jez v Udmatu in pričeli s poglobitvijo Gruberjevega prekopa.

L. 1824. je došla z Dunaja novica, da prevzame vse stroške osuševanja državni zaklad razen od prizadetih občin obljubljenе tlake. L. 1825. so ob Krakovem napravili zatvornico in pričeli čistiti in globiti strugo Ljubljaničnice. Schemerl je napravil načrt, da se na Kodeljevem Ljubljanična struga s prerezom skrajša skoro za polovico in naravnost izkoplje do Sela. Prej se je namreč krivila tik do Codellijevega gradu. Stara struga se lahko še vidi. Ta prerez je stal 34.048 gld. L. 1826. se je snaženje in uravnavanje Ljubljaničnice nadaljevalo.

Ko je prišel cesar Franc I. 1825. v Ljubljano, je dejal stoječ ob mostu ob Gruberjevem prekopu: „Kako lepo bi bilo, ko bi se mogli od tu naravnost peljati do Ižanskega gradu.“ Ta vladarjeva želja se je kmalu izpolnila. Župan Hradecki je smatral to željo za ukaz in je takoj potrebno uravnal, da se je cesta do Iga pričela graditi, in sicer res naravnost do Iga v premi črti.

L. 1827. je bila cesta dovršena; vsa ižanska okolica je bila zvezana z Ljubljano. Kolik je bil promet, umevamo, če pomislimo, da je mitnica izkazala vsako leto ok. 15.000 glav uprežne živine, ki je šla po tej cesti. Ljubljanski meščani so ob mostu preko Ižice postavili spomenik, ki naj priča o tem dogodku. Cesar si je sam ogledal to cesto 5. junija 1830.³

Spomenik, ki so ga tedaj postavili (16. maja 1833), je trostranska na vrhu pristrižena piramida, ki stoji na treh stopnjevanih podstavkih. Na bronasti ploči je bil napis:

Erste Strasse
durch den laibacher Moor,
geführt von
Laibach nach Brunn Dorf bei Sonnegg;
begonnen im Jahre 1825,
vollendet im Jahre 1827.
auf Kosten und durch die vereinten Kräfte
der Gemeinden der Bezirke
Magistrat Laibach, Umgebung Laibachs und Sonnegg;
erbaut unter der Leitung und durch den beharrlichen Eifer des
kaiserlichen Rathes, Landesverordneten und Bürgermeisters
der Provinzial Hauptstadt Laibach,
Johann Nepomuk Hradecky
unter dem Schutze
Seiner Excellenz, des Landes-Gouverneurs,
Freiherren von Schmidburg.
Ihre k. k. Majestäten Kaiser Franz I. und Kaiserin Caroline
beglückten diese Kunststrasse mit der allerhöchsten
Besichtigung am 5. Juni 1830.
Diese Tafel der Erinnerung widmet der Nachwelt
die Dankbarkeit der Bürger Laibachs
am 16. Mai 1833.

Ko je bila cesta dodelana, se je pričela parcelacija barjanskega sveta. Ljudje so se prepričali, da se dado, kakor se je Ižanska cesta dala izvršiti, tudi še druge in da je mogoče tudi na barskem svetu poljedelstvo. Kmetijska družba je napravila blizu ceste uzorno pristavo.

Po prevratu je bakrena ploča izginila in tudi vrh piramide je bil poškodovan.

³ Carniolia, IV, 1841, str. 157, 194.



Sl. 10. Empirski spomenik v Dolu pri Ljubljani iz l. 1821.

5. Lastnik graščine v Dolu pri Ljubljani je bil ob ljubljanskem kongresu l. 1821. baron Josip Kalasancij Erberg (rojen v Ljubljani 1771, umrl v Dolu 1843), ki je bil l. 1809.—1816. vzgojitelj (ajo) cesarjeviča Ferdinanda. Od l. 1816. je stalno bival v Dolu. Znan je kot nabiralec starin in umetnin, kot kulturni zgodovinar in mecen. Nekoliko dni pred odhodom iz Ljubljane, dne 16. maja 1821, je cesar Franc I. s svojo soprogo Karolino obiskal Erberga v Dolu. V spomin na ta dogodek je dal baron postaviti zanimiv empirski spomenik.

Na dveh ploščah štirioglatega podstavka stoji požlebljen dorski steber brez kapitela. Mesto kapitela zaključuje steber na vrhu polkroglja in na njej stoji vaza.

Na spomeniku je napis: In Memoriam / Adventus / Aug. Imp. / Francisci / Et / Aug. / Con. Carolinae / In / Hac Valle / XVI. Maii MDCCCXXI / Cor / Gratum / P.

6. Saksonski kralj Friderik Avgust je bil velik prijatelj botanike in je rad potoval po krajih, kjer je čul, da raste kaka

⁴ Mitt. d. k. k. Zentralkomm. f. Denkmalpflege, 1912, 261. S sliko

redka cvetica. Da bi si ogledal tudi kranjsko cvetano, je prišel l. 1838. na Kranjsko. Obiskal je 13. maja ljubljanski muzej. 14. maja Idrijo, potem Stožice ob Savi in naposled Polhovgradec, da bi si tu sam natrgal leto poprej po grofu Rihardu Ursini-Blagayu zaslovelo Daphne Blagayana (Blagajev volčin). Na teh potih ga je spremljal varuh ljubljanskega muzeja Henrik Freyer. Grofa Blagaya je ta obisk tako razveselil, da je jeseni 7. sept. 1838 postavil v spomin na ta dogodek lep spomenik za svojim gradom ob stezi, ki vodi k Sv. Lovrencu nad Polhovimgradcem.

Na dveh kamenitih kladah stoji obelisk iz apnenca. V obelisk je vložena ovalna ploča iz črnega lesnobrdskega marmorja, v podstav pa čveterokotna ploča.

Na prvi ploči je napis v majuskuli:

PRIDIE. IDUS. MAJI / DIE I. FAUSTO / DUM / SERENISSIMUS. SAXONIAE. REX / FRIDERICUS. AUGUSTUS / AUG: CAES: ADFINIS / PLANTAM A .D. FREYER / CUSTODE. MUSEI. LABACENSIS / RECOGNITAM. NOVAM / NOMINE. DONATAM / BOTANICES. AMORE / LOCO. NATALI. VISENDAM / ADVENIT. ALTITUDINEM / NON. ABHORESCENS. / MDCCCXXXVIII.

Na drugi ploči je napis:

RICHARDUS. COMES. URSINI. BLAGAY / LOCI. DOMINUS / IN. MEMORIAM / P.⁵

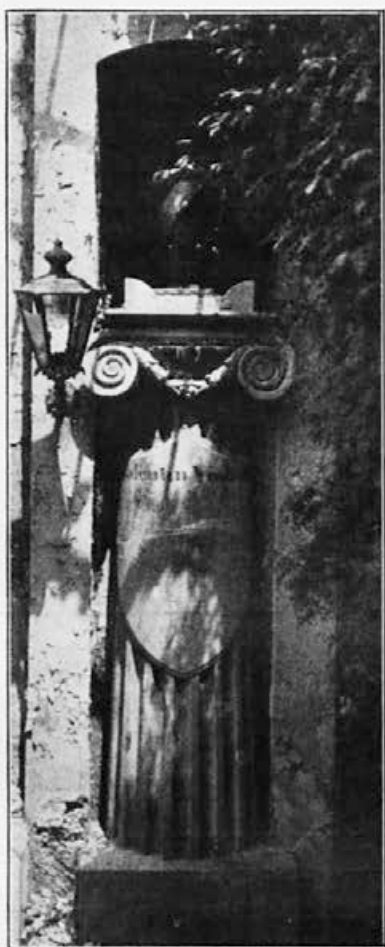
7. Nagrobne spomenike so pred sto leti tudi podobno izdelovali. Uzorec nam nudi na pr. Vodnikov nagrobnik pri Sv. Krištofu v Ljubljani. Na štirioglatem podstavku stoji položljjen steber; ob njem se ovija ščit z napisom:

Valentin Vodnik / rojen 3. fvezhana 1758 v Shifhki / umerl 8. profenza 1819 v Ljubljani.

Ne hzhere, ne fina
Po meni ne bó —
Dovolj je fpomína:
Me pefmi pojó.

Poftavili 1819, popravili 1839 / perjatli.

⁵ Carniolia, 1839, št. 19, str. 73/4. — Costa: Reiseerinnerungen in Krain, 237. — Življenje in Svet, 1928, 785.



Sl. 11. Vodnikov nagrobni spomenik pri Sv. Krištofu v Ljubljani iz l. 1819.

Steber završuje kapitel, na katerem stoji iz železa ulita žara, ki jo ovija kača, ki se hoče v svoj rep zagrizti — simbol večnosti.

Ta spomenik je nosil od l. 1819.—1859. latinski napis:⁶

VALENTINO VODNIK / SLAVO-CARNIOLO / VI. IDIBVS
IANUARIII / SEXAGENARIO / VITA FVNCTO / AMICI PO-
SVERUNT MDCCCXIX.

⁶ Carniolia I., 1838/9, str. 379.

L. 1839. so mesto latinskega napisa oskrbeli slovenski napis. Na to spremembo se gotovo nanaša beseda: popravili, oblika nagrobnega spomenika pa je ostala v bistvu nespremenjena.

8. V to vrsto spomenikov smemo šteti tudi preprosti nagrobnik iz belega marmorja ekscl. Josipa Kalasancija barona Erberga v Dolu iz l. 1845. Nagrobnik je trostranska visoka, toda zelo ozka piramida brez vsakih drugih delov.

Varstvo spomenikov.

(Od t. VIII. do 31. XII. 1927).

Poroča konservator dr. Fr. Stelè.

Sv. Anton v Slovenskih goricah, bivša mrtvašnica. Spomeniško varstvo ni interesirano na nji, ker ne nudi nobenih arheološko važnih detajlov in se tudi starost te skrajno skromne stavbe preko baročne dobe nazaj s konkretnimi argumenti ne da zagovarjati.

Braslovče, oltar v kapeli na moški strani v župni cerkvi je bil renoviran, s čemer je bilo ugodeno konservatorjevemu nasvetu. Prim. ZUZ VII. 173.

Brežice, kapela božjega groba pri cerkvi sv. Lenarda je bila deloma porušena po potresu med svetovno vojno. Kapela je lep primer baročnih posnetkov božjega groba v Jeruzalemu; ogli njenega zaključka so bili iz kamna. Ravno ta zaključni del je bil po potresu na pol porušen. Konservator je priporočil, da se podrti del kapele v starih oblikah s porabo ohranjenih kamenitih oglov na novo pozida. Stenske slike v notranjščini so brez umetniške vrednosti in po večini uničene.

Celje, stara grofija, restavracija stropa je bila z velikim uspehom dovršena. Leseno tramovje in rezbarski okras je obnovil podobar M. Hohinjec. Slike pa akad. slikar M. Stern, ki se je pri tem delu zopet sijajno izkazal kot restavrator velikih zmožnosti. Pri izvršitvi se je opustila prvotna namera ojačiti odpornost slik z novim platnom, ampak smo se odločili za nalepljenje na t. zv. Sperrholz, ker se je bilo sicer pri razmeroma velikih razpetostih posameznih polj bati, da se platno začne trebušasto obešati navzdol. Nato so bile slike temeljito očiščene, pri čemer se je pokazalo, da so partije, kjer ni bilo poškodovano platno, prav dobro ohranjene in sijajne v koloritu. Ko so bila manjkajoča mesta nanovo grundirana, so se doslikala, tako, da v splošnem slike predstavljajo zopet celote, v podrobnem pa je doslikana mesta lahko ločiti od starih. — V pozni jeseni je bil strop zopet pritrjen na staro mesto. Dvorana pa je bila poprej nekoliko prirejena: Popravljen in nanovo pobarvan so bile

stene, odstranjene neokusne peči in nove spretno skrite v stare kaminske dolbine. Razsvetljava je bila vpeljana potom v steno pogreznjenih električnih žarnic ter je dvorana dobila zopet večino svojega odličnega značaja. — Z restavracijo te dvorane je dobilo Celje in cela Slovenija nazaj že skoraj popolnoma zavrženo in uničeno prvovrstno umetniško zanimivost. Mestna uprava, ki je že s prevzetjem nemalih stroškov restavracije dokazala svoje razumevanje za navidez neplodovite čisto kulturno-zgodovinske vrednote, je sklenila tudi financirati ilustrirano brošuro s študijo o tem stropu in njeno sestavitev poverila konservatorju.

Gorje, župna cerkev, gotske freske. Že leta 1926. so odkrili za velikim oltarjem ostanke gotskih fresk. Po prvem ogledu je konservator svetoval, naj se odkoplje tudi zazidano gotsko okno, ker so se freske sledile tudi na poševnih straneh oken. Po otvoritvi zazidane dolbine se je pokazalo dvodelno gotsko okno s krogovičjem, obstoječim iz štirilista na vrhu in dveh trilistnih zaključkov obeh polovic okna. Arhitektura tega okna kaže na zrelo gotiko in utegne biti iz konca XIV. al. zač. XV. stol. Freske se nahajajo v poševnih straneh okna in na steni na obeh straneh od njega. Pokazalo se je, da je pod vidno plastjo še druga starejša slikarija, ki se kaže povsod, kjer je zgornji omet uničen, tako pri sv. Petru in sv. Janezu. Razloči se pa samo fragment listnega ornamenta, slikanega s črno in svetlozeleno barvo. Od novejšje slikarije so se ohranili štirje apostoli: na levo od okna na steni sv. Andrej, stoječ na tlaku lilaste barve s križajočimi se valovitimi črtami. Pred seboj ima velik križ. Suknja je rdeča, plašč lila z zeleno rumeno senčeno podšivko. Podpis (Sanc)TUS ANDREAS. — Ob oknu na levo je sv. Peter, ki je ohranjen samo v spodnjem delu draperije in glava. Obleka je bela, senčena umazano zeleno; plašč rudeč z rumenim robom. Podpis S. PETRUS. — Ob oknu na desno je sv. Pavel. Ohranjen je samo ostanek glave in mal kos draperije. Suknja je rumena, zeleno senčena. Napis S. PAULUS. — Ob oknu na steni na desno je sv. Janez Ev. V levici drži velik gotski kelih, z desno blagoslavlja. Glavne konture njegovega plašča so vrezane v omet. Konture slikarije so temnorujave. Podpis S. JOHANN(es). — Nimbi z žarki so vrezani v omet. Pritlični pas je imel naslikan zastor, ki ga je napram pasu z apostoli delil širok pas s patroniranim geometričnim ornamentom. Nad sv. Andrejem se je ohranil del ornamenta z gotsko stilizirano rastlinsko trto. Tehnika je soliden fresko na ometu s precej finim peskom. Datirati se daje v sredo XV. stol. Pod napisom slike je podpis nekega obiskovalca: 1515 N T (monogram) Za stavbno zgodovino cerkve je ta najdba važna, ker dokazuje, kar se je moglo sklepati že na podlagi opazovanj na zunanjščini, da se je v zaključnem in severnem zidu prezbiterija ohranil del starejše gotske cerkve in je novi prezbiterij nastal z razširitvijo prostora proti jugu.

Hajdina pri Ptuj, rimske izkopnine leta 1927. (Poročilo konservatorja Viktorja Skrabarja). Po nalogu Muzejskega društva v Ptuj sem jeseni l. 1927. s subvencijo spomeniškega

urada izvršil manjše kopanje na Hajdini. Nadzorstvo nad delavci je s hvalevredno marljivostjo oskrbel g. učitelj na Hajdini Smodič. Kopali smo na parceli 1075 na Spodnji Hajdini, ki je last Matevža in Marije Dobnik (h. št. 11). Prostor se nahaja na najdbenem zemljevidu v Abramičevem Poetoviju pri št. 28, nekako 100 m južnovzhodno od svetišča nutrices. Povod, da smo ravno tu zastavili, je iskati v tem, da je našel posestnik v aprilu l. 1925., ko je sadil sadno drevo, eno veliko ($2 \times 1,2$ m) in dve manjši obdelani plošči iz pohorskega marmorja. Razen teh plošč se je takrat našel tudi zgornji del obeska iz spletenega zlatega drota, tla glinaste svetiljke s firmo VRSVLI in druga z domačo firmo IVSTINIANVS. Na označenem ozemlju smo naredili najprej 12 poskusnih rovov. V južnem delu smo zadeli v povprečni globočini 1 m na rimsko zidovje iz lomljenega in rečnega kamnja in v 0,4 m globini na tlak iz zdrobljenega kamna, ki pa je bil iz poznejše dobe kakor zidovje. Na mestu, kjer je bilo vsajeno omenjeno drevo, smo našli najprej v globini 0,35 m ještrleh iz zdrobljene opeke, na katerem so ležale že omenjene tri plošče. Ne bomo se motili, če trdimo, da so plošče predstavljale podzidek kakega spomenika iz poznorimske dobe. Ještrleh je ležal na ca 0,35 m debeli podlagi iz rečnih kamnov. Pod njim smo našli drug enak starejši ještrleh, ki je ležal na kamenju pomešanim s prstjo; še 0,3 m globlje pa popolnoma ohranjen tlak, 3 m v kvadratu, iz pravokotne opeke. Plošče so bile 0,57 m dolge, 0,42 m široke in 0,04 m debele; po celi površini opek so bile valovite črte in vsaka opeka je imela na vrhnji ploskvi tri bradavičaste odebline, dve druga poleg druge v eni tretjini, eno posamezno v drugi tretjini. Spodnja ploskev je bila gladka. Take opeke so bile doslej v poetovijonskem okrožju popolnoma neznane. Opeke so bile na stičnih mestih prav dobro zalite z malto in so ležale na 0,08 m debeli plasti malte, pod katero so bila stlačena peščena tla. Tlak je bil obrobljen od pokoncu stoječih opek enake oblike, ki so bile pa le še 0,10 m visoko ohranjene. Te opeke so bile z zunanjo ploskvijo položene v plasti malte ter so bile prevlečene s še dobro ohranjenim ometom. Ker je bil ta prostor sezidan tako, da ni propuščal vode in ker se ni našla sled kakenga vhoda, ga moremo smatrati še najprej za piscino. Tako smo tudi pri tem izkopavanju ugotovili tri stavbne dobe, katerih najstarejši je pripadal opisani tlak. Žal so se videle povsod sledi uničujoče človeške roke, ne samo na zidovju, ampak tudi na malih najdenih predmetih, katerih je bilo precejšnje število. Med poslednjimi je treba omeniti dva srebrna denarja rodbine Fonteia in Marc Anton z Octavianom Avgustom. Daljnih dvanajst novcev je obsegalo dobo od Vespasijana do Constantina Vel. Od bronastih predmetov sta se našla dva oboja in odlomek bržkone roke votlolitega, nekako naravno velikega kipa. Od glinastih predmetov smo našli črepinje rudeče sigillate, posod s firmo „LVPVS FE“ in „...FEC“, dalje odlomke amfor, uren, kadičnih posod, svetilk in drugih predmetov za vsakdanjo porabo. Omeniti je treba tudi ostanke lepih stenskih slikarij, šesterooglate opeke in imbrices s firmo Q. S. P. Tudi par zanimivih odlomkov iz marmorja se je našlo: Zgornji del žrtvenika, odlomek žrtveniške

plošče z levjo glavo in nekega visokega reliefa (zaprta desna roka, ki drži plamenico in žarki ob manjkajoči glavi), bržkone odlomek podobe solnčnega boga. Neka plošča je imela na ozki strani odlomek napisa „IR“. Četudi je uničujoča človeška roka tod zelo hudo gospodovala, moremo iz najdenin vseeno zaključiti, da je stalo na mestu, kjer smo kopali ali pa v njegovi najbližji bližini neko svetišče. Žal obstoječe stavbe onemogočujejo preiskanje sosednjega zemljišča. Končno naj še omenimo, da je izvedlo Muzejsko društvo že l. 1906. poskusno kopanje na sosednji parceli 85/1 in odkrilo 25 m dolgo fronto hiš. Tesno k nji postavljen se je našel masiven podstavek, sezidan iz lomljenih kamnov, 2 m dolg in 1,2 m širok, k kateremu je vodila stopnjica. Zraven sta se našli dve glavi iz zelo krhkega marmorja, iz česar se da sklepati, da je bil to podstavek kakega spomenika.

Maribor, adaptacija trdnjavskega dela gradu za obratne prostore, služeče tiskarski obrti. Načrt je predvideval napravo maksimalno možnih oken in vrat v masivnem zidu pritličja na oglu med Trgom svobode in Jugoslovanskim trgom ter nadomestitev sedanje masivne obočne arhitekture notranjščine z moderno lahko arhitekturo. Konservator je temu načrtu odločno ugovarjal, ker absolutno ne upošteva načel varstva spomenikov, ker bistveno izpreminja sedanjo učinkovito zunanjščino tega dela gradu in ker uničuje monumentalno notranjščino, zato da pridobi estetsko nemogoče in praktično samo minimalno zadovoljive nove prostore. Za velikanski delavni in denarni napor, ki je za to adaptacijo potreben, je efekt tako minimalen, da se temu načrtu upira tudi praktični razum. Notranja arhitektura pritličja tega dela, ki deloma že služi za skladišče, deloma pa je v oglu, na katerega se je nanašal ta načrt, je tako monumentalna in estetsko popolna, da zasluži vso pozornost kot za naše razmere izreden primer korektne in visoko monumentalne arhitekture. Maribor jo lahko šteje med svoje največje zanimivosti.

Na podlagi ugovora Spomeniškega urada in zastopnikov vseh na estetski in spomeniški posesti Maribora interesiranih lokalnih ustanov Mestni magistrat izvršitve projekta ni dovolil. V zvezi s tem vprašanjem se je vršila tudi javna polemika za in proti v Marburger Zeitung in v Slovenscu.

Ljubljana, Grad, usoda nemških napisov v kapeli. Konservator je podal v tej zadevi sledeče mnenje: V grajski kapeli je treba razlikovati tri vrste napisov: 1. Nemški napisi pod grbi na svodu in na stenah so stari in označujejo lastnike grbov. Četudi so bili med vojno restavrirani (M. Sternen), imajo svoj dokumentarični pomen in na nobenega pametnega razloga, nadomeščati jih s slovenskimi prevodi. 2. Nemški napis na ograji kora poroča, da je M. Sternen med vojno pod tem in tem vojaškim poveljnikom restavriral slike v kapeli. Ta napis se brez škode lahko nadomesti s slovenskim, ki naj bi vseboval vse podatke sedanjega in tudi, da je bil napravljen namesto nemškega prednika. Tako postopanje je kulturno-zgodovinsko upravičeno. 3. Spominska plošča v spomin obiska cesarice Zite. Ni povoda, da bi jo morali trpeti na sedanjem izredno vidnem mestu; razen tega tudi po svoji estetski kvaliteti ni-

kakor ne predstavlja posebnega nepogrešljivega okrasa stene, ter prav estetski ozir govori za to, da se odstrani in vzida kje v kakem manj dostopnem kotu. Kot zgodovinski spomenik pa zasluži, da se ohrani.

V svarilen zgled radi točke prve navajam slučaj s cerkvijo sv. Roka nad Šmarjem pri Jelšah, kjer je ranjki pesnik A. Aškerc, za časa svojega kapelanovanja v Šmarju povzročil, da so nemške napise nadomestili s slovenskimi prevodi. Kakor se iz teh prevodov vidi, je bilo tam zabeleženo tudi ime freskanta, ki je poslikal svode in stene. Gre pri tem za freskanta, ki je poslikal sr. XVIII. stol. celo vrsto cerkva na južnem Štajerskem. Njegovo ime je vsled napačnega čitanja ali zmotne hipoteze slikar podal kot „Gessor“, kar povzroča umetnostnim zgodovinarjem mnogo neprilik in še do danes ni ugotovljeno ime tega lokalno važnega slikarja. Pri napisih zgodovinske vsebine je na mestu samo skrajna obzirnost in širokogrudnost, ker ima le pristni tekst dokumentarično vrednost, vsaka še tako točna prestava ali preslikava pa upravičeno vzbuja sum, da se je vrinilo kako nesporezumljenje in je verodostojnost takih obnovitev treba podpirati pogosto z mučnim zbiranjem drugih (stilnokritičnih, zgodovinskih, vsebinskih itd.) momentov.

Ljubljana, Grad, odstranitev železnih okrižij v oknih. Konservator se je izjavil proti odstranjevanju starih lepih okrižij, s pripombo, da je treba razlikovati med njimi in novejšimi okrižji, ki se po potrebi lahko odstranijo. Izreka se sploh proti vsaki provizorični spremembi sedanjega stanja, kolikor bi se tikalo ohranjenih starih delov Gradu, zato ker se mora sedanje stanje, ko to poslopje služi za stanovališče, smatrati itak samo za provizorično in bi tudi po vseh zaželenih ali možnih spremembah ne moglo postati idealna stanovanjska hiša. Grad je edino primeren za kak javen namen in pri vseh načrtih z njim mora mestna uprava obdržati to pred očmi; čim bo stanovanjska beda v mestu toliko omiljena, da bo mogoče izprazniti Grad, je treba misliti, da se njegovo poslopje temeljito adaptira za muzealen ali kak drug javen, za Ljubljano in Slovenijo reprezentativen namen; temeljita adaptacija za tak namen se bo dala izvesti v okviru tradicionalnega značaja Gradu.

Otok pri Radovljici, strop v lopi pred cerkvijo, okrašen s slikami Jerneja iz Loke iz 1. pol. XVI. stol., je bil kljub poprejšnjemu opozarjanju na njegovo spomeniško vrednost in ponudbo podpore Spomeniškega urada za njegovo zavarovanje pred mokroto od zgoraj vsled samovoljnosti lokalnih činiteljev pri pripravah za neko novo mašo odstranjen in uničen.

Ptuj, poskusna izkopavanja na rimskem terenu. (Poročilo konservatorja V. Skrabarja). V zvezi z izkopavanjem na Hajdini je izvršilo Muz. društvo pod vodstvom V. Skrabarja l. 1927. tudi dve poskusni izkopavanji v Ptuju.

Najprej smo napravili dva poskusna jarka na parceli 284/2 Ptuj, ki je last g. Jožefa Kravagna, v neposredni bližini bolnišnice (Abra-

mić, Poetovio, zemljevid najdb, severo vzhodno od št. 13). Na tej in na sosednji parceli 284/1 (last g. Pavla Orniga) je v terenu eliptična vdolbina ca 100 m dolga in ca 60 m široka, radi katere se domneva, da je na tem mestu stal amfiteater. Žal je bil rezultat doslej negativen. V enem izmed rovov smo našli 6 m dolg kamenit tlak, v drugem pa odlomke rimskega glinastega vrča zelo plemenitih oblik. Le podrobna preiskava obeh omenjenih parcel bi mogla dati odgovor na to nerešeno vprašanje, kar bi pa bilo zvezano z velikimi stroški.

Drug poskus je bil napravljen v bližini nekdanjega dominikanskega samostana na parceli 514 Ptuj, ki je last g. D. Rinalda Čulića iz Beograda (Abramić, Poetovio, zemljevid najdb, južno od št. 5). Namen je bil edino konstatirati rimske ostanke. Omejiti smo se morali, ker zima ni dovoljevala več obsežnejšega zasnovanega dela. Res smo zadeli na ostanke rimskih zidov iz lomljenega kamna, ki so se raztezali proti nekdanjemu mestnemu jarku. Tudi tu bi bila na mestu obsežnejša akcija in bo letos prof. dr. B. Saria v bližini dominikanskega samostana skušal ugotoviti forum Poetoviense. Podrobno poročilo o teh in hajdinskem izkopavanju, opremljeno z načrti in slikami, bom podal v beograjskem Starinarju.

Sladka gora na Štajerskem, Jelovškove freske. Konservator je preiskal stanje fresk, ki pokrivajo vso notranjščino te stavbinsko izredno lepe cerkve in ugotovil, da so slike v splošnem še intaktno ohranjene. Največ jih kazi desetletni prah, ki jih pokriva ter se bo s previdnim čiščenjem dalo to največje ohranjenost Jelovškovo delo za dolgo dobo rešiti. Na balustradi kora se nahaja slikarjev avtoportret in kronogram: *Cor et pIctorlae LaboreM DeIparae offert Franciscus Illouscheg (1753)*. Slike so za študij Jelovškovega freskantstva izredno važne, ker doslej niso bile preslikane, kakor velik del drugih Jelovškovih del, in ker vsebujejo avtoportret, ki je kot tak z napisom označen. Na podlagi tega portreta je mogoče z gotovostjo trditi, da so freske v cerkvi na Grobljah pri Domžalah tudi Jelovškove, ker se ondotni slikarjev portret da sedaj ugotoviti za Jelovškovega, poleg tega pa je stilistično in kompozicijsko sorodstvo teh dveh del izredno veliko. — Prvi je na to Jel. delo opozoril Fr. Gomilšek l. 1917. v Glasniku najsv. Src.

Konservator je pričel akcijo za osnaženje teh slik in za njih objavo.

Stična, samostanska cerkev, stenske slike iz 1. pol. XVII. stol. so bile odkrite v lunetah pod svodom glavne ladje. Predstavljale so na belež slikane stoječe svetnike in svetnice. Konservator je dal najdbo pri restavradorju M. Sternenu preiskati in ker je ta ugotovil, da je tehnični položaj teh slik tak, da se z odstranitvijo beleža odstranjuje skoro povsod tudi barva, in na kolikor koli zadovoljiv rezultat odkritja ni upati, so se okriti ostanki zopet pobelili in kjer niso bili odkriti, nadalje počivajo pod beležem. Odkrite figure so bile v tako fragmentaričnem stanju, da ni bilo pri nobeni mogoče ugotoviti, kaj predstavlja.

Umetnostno-zgodovinsko društvo.

8. redni občni zbor društva se je vršil dne 16. aprila 1928 v restavraciji „Ljubljanski dvor“ in je bil ob 20.30 sklepčen. Predsednik msgr. V. Steska je pozdravil navzoče člane in podal poročilo o delovanju društva v preteklem letu, ki se je osredotočilo na tri naloge. Izdalo je VII. letnik „Zbornika za umetnostno zgodovino“ ter 4 pole Steletove Topografije Kamniškega okraja. V prihodnjem letniku bo ta del končan, nakar se bo tiskala topografija Vrhnike (M. Marolt); pripravljajo se topografije za Kranj, Radovljico, Vipavo, Cerknico in Ribnico. Društvo je priredilo več izletov po domovini, ki so bili srednje obiskani, ter pod vodstvom drja F. Mesesnela izlet v Prago, Kutno Horo in Karluv Tyn. V preteklem letu je podprlo več dijakov, da so mogli dokončati svoje umetnostno-zgodovinske razprave.

Tajnik dr. F. Mesesnel je podal poročilo o delovanju odbora, ki je imel 4 seje, na katerih je razpravljajal o tekočih poslih. Poslovanje so znatno olajšali nekateri dobrotniki, med katerimi je zopet na prvem mestu gospa Fernanda Majaronova; vsem se izreče zahvala. Društvo je imelo 657 članov in je razpošiljalo 672 izvodov „Zbornika“.

Blagajniško poročilo msgr. V. Steske navaja manjši prebitek, ki je naložen v denarnih zavodih. Blagajnik se zahvali darovalcem, katere imenoma našteje in ugotovi, da je članarino poravnala komaj tretjina članov. Ker sta revizorja pregledala blagajnikovo poslovanje, se mu podeli absolutorij.

Urednik dr. Izidor Cankar poroča, da je ZUZ dokončal svoj VII. letnik, za kar se ima uredništvo zahvaliti požrtvovalnosti društvenih članov, a tudi sotrudnikom ZUZ, ki so list s prispevki nesebično zalagali. Članke so prispevali gg. Milko Kos, Fr. Mesesnel, Fr. Stelè, V. Steska, Anton Vodnik in Izidor Cankar; bibliografijo sta izdelovala gg. M. Marolt in F. Šijanec, o književnosti je poročal tudi g. B. Saria. ZUZ je za VIII. letnik zadostno preskrbljen z dobrim gradivom. V tem letniku se bo slednjič končala Steletova Topografija Kamnika, ki izide nato v nekaj izvodih kot posebna knjiga; prav tako stojimo pred zaključkom Kosove razprave o „Srednjeveških rokopisih v Sloveniji“, ki jo bo, kakor upamo, tudi mogoče posebej izdati.

Urednik prosi občni zbor, da se pridruži njegovi zahvali gg. sotrudnikom, ki je tem toplejša, ker so vsi brez izjeme sodelovali brez vsakršne gmotne nagrade za svoje delo, iz čiste ljubezni do umetnostno-zgodovinske vede in nalog UZD. Zahvala se sprejme z aplavzom in se na predsednikov predlog izreče v posebni meri obema urednikoma.

Nato se na predlog V. M. Zalarja izvolijo odborniki: msgr. Viktor Steska, prof. M. Sternén, dr. Iz. Cankar, dr. Fr. Stelè, dr. Fr. Mesesnel, dr. B. Saria in dr. St. Vurnik; za revizorja se izvolita gg. N. Velikonja in Fr. Gabršek.

Pri slučajnostih poroča Fr. Stelè o nameravanih izletih v bodočem letu; omeni Celje, Ptuj, Šmarje-Sv. Rok, Vrzdenc, Ponikve-

Sladko goro, Mursko Soboto, Martjance, Bogojino, Turnišče, Beltince, Slovenjgradec, Cerknico ter Brežice. O daljšem izletu v tujino bo sklepal poseben članski zbor, ki bo v ta namen sklican.

F. Mesesnel.

KNJIZEVNOST.

Francè Stelè: *Slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja*. Posebni odtis iz Zbornika za umetn. zgodovino 1926, zv. 4. — Krilni oltar iz Kranja, ki so ga bili l. 1886. prodali dunajskemu Dvornemu umetnostno-zgodovinskemu muzeju, je 40 let neviden počival v skladišču tega muzeja, dokler ga ni razstava avstrijskega gotskega slikarstva l. 1926. dvignila na dan. Katalog razstave ga je registriral kot delo nastalo okrog l. 1520., negotove, najbrže avstrijske umetnostne proveniencie, in ga tudi snovno ni mogel opredeliti; medtem ko sta sliki Oljske gore in Vstajenja snovno seveda jasni, je katalog sprednji sliki tabel označil kot prizore iz še neznane svetniške legende. Nato se je dr. Stelè lotil raziskovanja teh tabel, jih publiciral (gl. ZUZ 1926) in preiskal z ozirom na ona, v katalogu nerešena vprašanja snovi, časa postanka in umetnostne proveniencie. V metodično dobro zastavljeni nalogi je opisal sedanje stanje predmeta in popisal slike same, snovno pojasnil oba neznana prizora kot dogodke iz življenja in mučeništva kranjskih patronov sv. Kancija, Kancijana, Kancijanile in Prota, s čimer je zanesljivo dognal, da so bile table naročene za Kranj, kar je za zgodovino naše umetnostne preteklosti važno, in se nato lotil, da slike datira in si ustvari sodbo o njih provenienci.

Razpravlja o času postanka kranjskih tabel, je S. pravilno opazil, da je način prostornega upodabljanja in način krajinskega oblikovanja podoben tistemu, ki se je rabil tudi na Nemškem v 2. polovici 15. stoletja, čeprav ni mogoče trditi, kakor trdi S., da je ta način „tipičen za drugo polovico 15. stol. v nemškem slikarstvu“, ker je le eden izmed načinov nemške kompozicije tistega časa in ker ni specifično nemški niti po izvoru niti po razširjenosti, k čemur se bomo kesneje še povrnil. Kljub temu stilnemu temelju, zaradi katerega bi slike morali datirati še v 15. stoletje, pa meni S.,

da je tako datiranje nevzdržno, in navaja tri odločilne razloge, ki nas silijo, da preložimo sliko v začetek 16. stoletja, njega 2. desetletje. To je steber z malikom na sliki mučeništva kranjskih patronov (gl. ZUZ 1926, 209), mladenič ob desnem robu in ob njem stoječi bradati mož na isti sliki. Z ozirom na te časovne opore, prihaja S. do sklepa: „Radi prevladovanja zastarelih potez v naših slikah se ne morem odločiti, da bi jih datiral dosti preko 1510.“ Kar se tiče umetnostne proveniencie, je raziskovavcu popolnoma „jasno, da imamo pred seboj dela neke nemške slikarske delavnice,“ a hkrati tudi misli, da je ta delavnica danes še nedoločljiva: „Kakor sem prepričan, da bo popolnejše poznanje spomenikov gotskega slikarstva v južni Nemčiji, alpskih deželah in pri nas, rešilo tudi vprašanje pokrajinske, če že ne delavniške proveniencie slik iz Kranja, tako sem za enkrat prisiljen, da pustim to vprašanje odprto. Kar najbistroumnejša kombinacija ne zmore, reši pogosto na mah srečen slučaj.“

Ker so slike kranjskega oltarja važen spomenik naše umetnostne zgodovine ter važna priča naših tedanjih umetniških razmer in zvez, je potrebno, da se z obema osrednjima vprašanjema tega spomenika, s časom njegovega postanka in njegove proveniencie, natančneje pobavimo. In da povemo takoj spočetka: razlogi, ki jih navaja S. za datiranje slik v 2. desetletje 16. stoletja, niso prepričevalni, pa tudi vprašanje umetnostne proveniencie se ne zdi nerešljivo.

Prvi razlog, ki sili dr. Steleta, da datira kranjske table v 16. stoletje, je forma stebra z malikom na sliki mučeništva. „Steber ima obliko renesanškega balustra, in četudi je v posnetku spodnjih robov plošče nad kapitelom še očita gotska oblikovnost, je vendar ta steber s svojo, z maskami okrašeno bazo, nemogoč brez vpliva italijanske renesanse. Ni pa direkten posnetek, ampak plod križanja obojih oblik, tako da bi nas ne silil prav posebnost preko zač. 16. stol.“ Dejansko

forma tega stebra ne zahteva nujno, da postavimo delo v 16. vek. Pojav spodaj nabrekliga stebraškega debela, antično občutene sedeče postave malika, po antiki povzete oblike voza, na katerem sedi malik, bi gotovo ne bil mogel nastati v Nemčiji brez sodelovanja arheološkega znanja italijanske renesanse, a vendar si ni predstavljati prevzema tega snovnega motiva tako, kakor da je to že italianiziranje nemških gotskih forem, kakor da je to že resnično križanje dveh stilov, južnega in severnega. Pojav tistega stebra ni stilnega, marveč vseskozi snovnega značaja. Predstaviti je bilo treba rimskega malika in naš slikar je to storil, kakor je vedel in znal, znal je pa to tako slabo, da je takoj videti, kako mu je bila italijanska renesansa po obliki in duhu tuja. Kakor je že S. opazil, je slikar za obliko stebra porabil obliko balustra ali morda bolj antičnega svečnika, kar bi bilo v italijanski renesansi nemogoče, in je to obliko še splel z lastnimi reminiscencami iz gotske arhitekture. A v motivu stebra je še mnogo drugih notranjih neskladij. Ali ni čudno, da sedi malik na osi nekakšnega rimskega triumfalnega voza, od katerega je ostalo le še dvoje koles? Da drži v levici nekakšno dolgo žezlo, ki se končuje s tričetrtinskim krogom in ulomljenimi paličicami, v desnici pa venec? Da so na žezlu in na palicah okrog sedeža obešeni kraguljčki? Kaj naj pomeni vse to in odkod je nemški slikar dobil te motive? Zdi se mi gotovo, da je tedaj, ko je literarni tekst upodobitve zahteval, naj predstavi rimsko božanstvo, segel k tistemu italijanskemu slikarju, čigar dela predstavljajo v drugi polovici 15. stoletja pravi zaklad tedanjega arheološkega znanja, k Mantegni. Od Mantegna je pač prevzel motiv malika na triumfalnem vozu, le da na kranjski sliki ni prav razumljen in je zato nezmislno apliciran. Iz Mantegnjevih rimskih trofej, najrazličnejših njegovih vojaških „signa“ je pač skombiniral ono nemogoče žezlo; jabolko, ki ga ima pri Mantegnu signum na vrhu, je smatral za zvonček; osnovna oblika stebra je pač povzeta po oblikah rimskih svečnikov, ki jih je Mantegna upodabljal na najraznovrstnejše načine. (Prim. slike v Knapp, Andrea Mantegna, zlasti 50–54). A kljub tem posojilom ni misliti, da je naša slika primer križanja dveh stilov, severnega in južnega,

gotškega in renesančnega. Mantegnev stilni vpliv se je sicer jel širiti v Nemčiji zgodaj v 15. st., ga je opaziti celo v Nürnbergu že v 70. letih (Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, 160), toda o presnavljanju slikarskih predstav o svetu v italijansko-renesančnem zmislu ni na naši sliki nobene sledi; trdno je v okviru severne umetnosti 15. veka. Zato nas tudi motiv „renesančnega“ stebra ne sme zavesti k naziranju, da je to kakšen vdor južne renesanse v Nemčijo; to je le prevzete arheološkega snovnega motiva, ki stilnega značaja slike ne zadeva in ki prav z nezmisljenostjo svoje sestave dokazuje, da je bila našemu slikarju nova umetnost celo snovno nerazumljiva. Prav to slikarjevo neumevanje italijanske umetnosti je indicij, da slika ne sega v 16. stoletje, marveč da je nastala prej. Mantegnevi arheološki motivi so morali biti v Nemčiji že prej znani in so gotovo bili znani v Nürnbergu vsaj l. 1494., ko je Dürer kopiral Mantegnove bakrореze in ko je bil tudi Mantegnev ciklus „Cesarjev triumf“, ki je arheološko najbolj bogat, že do zadnje slike gotov.

Važnejša opora za datiranje v 16. stoletje se zdi dr. Steletu gibni motiv mladence (na isti sliki kranjskih tabel), „ki se v ospredju na desni obrača h gledavcu in z vablivo gesto desnice opozarja na dogodek, ki ga predstavlja slika. Ta motiv je popolnoma tuj severni umetnosti in nerazložljiv brez vpliva italijanske renesanse, kjer je tako „nagovarjanje“ gledavca in iskanje posredništva med gledavcem in upodobljenim dogodkom posebno v „svetih konverzacijah“ in sličnih slikah običajno.“ To je pomota. Motiv demonstrativne geste je v severni umetnosti 15. stoletja splošno razširjen; najprej se pojavi v nizozemskem slikarstvu in ga pozneje prevzame tudi nemško. Tako demonstrativno gesto patrona kot priporočilo donatorja rabi že Jan van Eyck (1436, na sliki *Madonne kanonika Van der Paele*; Heidrich, *Altniederländische Malerei*, sl. 15), v sveti konverzaciji jo pozna že Rogier van der Weyden († 1464; Voll, *Altniederländische Malerei*, sl. 8), pri znamenitih dogodkih, čudežih in mučeništvih jo imajo *Ouwater* (ca 1460; Heidrich, *Altniederl. M.*, sl. 49), *Dirk Bouts* († 1475; Voll, sl. 24, 30), *Wolgemut* (1465; Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, sl. 84), in celo v provincialni umetnosti Salzburga se pojavi že 1460

do 1470 (Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, sl. 12); pozen primer, iz 1. desetletja 16. veka, je Grünewaldovo Križanje z isenheimskega oltarja (Heidrich, *Altd. M.*, sl. 134).

Slednjič meni dr. Stele, da nekatere posameznosti kostumov in zlasti oblika brade pri možu ob desnici prej omenjenega mladeniča zahtevajo, da pomaknemo sliko v 16. stoletje. Vendar se po natančnejšem ogledu kostumskega stanja naših tabel ni mogoče prepričati o veljavnosti te zahteve. Obleka ima po večini starinski značaj (tako je mladenič z „renesansno“ demonstrativno gesto sam v starinski, historično prikrojeni obleki), elementi onodobne moderne noše in opora za datiranje slike po njih pa se mi vidijo naslednje posameznosti: pokrivalo in noša svetnice, obleka omenjenega bradatega moža, uvito-progaste rabljeve hlače. Pokrivalo in nošo Kancijanile opisuje S. tako: „Na prsih in preko ram je njena suknja vodoravno odrezana in široko obrobljena ter visoko podpasana. Od komolcev vise dolgi, dekorativni rokavi, ki so spodaj široko obrobljeni. Okrog vratu ima biserno ovratnico. Na glavi ima avbo, čez katero so od zadaj nazaj nad senci ovite kite, katerih konci so speti nad čelom z zlato verižico. Preko vsega visi prozoren pajčolan.“ Kar se tiče posameznih sestavin te obleke, segajo globoko nazaj v 15. stoletje, a v vseh posameznostih se taka noša uveljavi ob koncu 15. veka, kakor dokazujejo Dürerjeva dela iz l. 1497.—1500. (glej Scherer, *Dürer*; sl. 104, 11, 12, 16). O suknji bradatega moža pravi S. sam, da se pojavi ob koncu 15. veka in da okrog 1520 v tej obliki izgine, čepica je še pred 16. stoletjem pogosta in zelo mnogovrstna. Moderen element na sliki mučeništva so rabljeve progaste hlače in njegov jopič, toda ne tako mlad, da bi morali pomikati našo sliko globlje v 16. stoletje. Docela enako rabeljsko obleko upodablja Dürer že l. 1497. in podobno 1498. (Scherer, sl. 167, 173) ter Strigel ob približno istem času (Heidrich, *Altd. M.*, sl. 58). Kar se tiče brade mladega moža na sliki mučeništva, se S. moti, ko jo smatra za ono skrbno negovano brado, kakršna se pojavi nekako l. 1520.; obadva bradata moža na naši sliki mučeništva sta brez brk ali skoraj brez brk (kakor tudi Kristus), kar je zelo starinska poteza v upodabljanju fiziognomije, znana nizozemski in nemški

slikarski umetnosti, ki pa v 16. stoletju kmalu izgine.

Toda če ti razlogi ne drže, kako nam je sliko drugače datirati? Iz slike je z znatno verjetnostjo razbrati, da je nje avtor že poznal začetniško delo Dürerjevo; za to govori risba obraza mladega bradatega moža na sliki mučeništva in rabljeva obleka v istem prizoru. Toda tudi to je le prevzemanje snovnih motivov, kakor je druge prevzel od Mantegne, zakaj zmisla Dürerjeve umetnosti, potrebe njegovega novega stila naš slikar ni spoznal. Ob Dürerju je nemško slikarstvo, po raznih starejših poskusih, definitivno na razvodju, kar se tiče pojmovanja prizorišča in razmerja figure do njega; v tem oziru krene Dürer mahoma in koj v prvi mladosti na nova pota, odpravi perspektivno napačno krajinsko zaslonjalo in dvigne figuro do višine obzorja ali še višje. O tej usodni reformi, ki se je v 16. veku kmalu oprijelo vse nemško slikarstvo, ne ve naš slikar ničesar, marveč ostaja dosledno zvest starejši, pristno neitalijanski umetnosti. Ker so pa kranjske slike delo dobre umetniške roke in ne morda izdelek kake rustificirane, daleč zaostale umetnosti, ker nam nje najmodernejši kostumi kažejo v konec 15. stoletja, ker so od Dürerja povzeti elementi tudi iz tega časa, ker slednjič še druge posameznosti, kakor forma naslikanega krogovičja (pojmovanega še v zmislu realne arhitekture) in način upodabljanja atmosferičnih pojavov vodijo v isti čas, smemo z zadostno gotovostjo reči, da je ta krilni oltar nastal okrog l. 1500.

A kje naj bi bil nastal? Če otipavamo najmočnejše stilne korenine tega umetnostnega pojava, nas vodijo skozi Nemčijo v ono široko, plodno plast umetnostne kulture, ki jo predstavlja v 15. stoletju Nizozemska. Trditev, da „v naših slikah stereotipno se ponavljajoči tip krajine in prostornine je tipičen za 2. pol. 15. stoletja v nemškem slikarstvu“, ni dovolj točna. V tem oziru je za našo sliko značilno troje stilnih lastnosti, ki se na vseh štirih prizorih ponavljajo: poševno v prostor razpostavljene figure glavnega dogodka; krajina, ki se v uviti črti pogloblja med kulisami gričev k obzorju; abnormalno dvignjeno ozadje, ki tvori za figurami visok krajinski prospekt. To pa niso stilni znaki, ki bi bili vsemu nemškemu slikarstvu v 2. polovici 15. veka skupni, marveč

so (kot stilna celota) izrazita lastnina nizozemske umetniške generacije po Van Eycku; najprej jih opazimo pri Rogierju van der Weyden, popolnoma razvite in v obliki, kakršno imajo tudi na kranjskih tablah, pa pri Dirku Boutsu († 1475). A kranjskim tablam in nizozemskim slikam iz 3. četrtine 15. stoletja ni skupna le ta osnovna predstava sveta, le to stilno ogrodje, marveč tudi mnogo posameznosti, ki kažejo, da obstoji med nizozemsko umetnostjo in kranjskimi tablam direktna zveza. Če pravi na pr. S., da je „tip našega Jezusa tako oddaljen od nizozemskega, da je prešel že skozi celo vrsto posrednikov in postal popolnoma nemški,“ je temu težko pritrčiti; prav v nizozemskih slikah označene dobe je doma ta tip z dolgimi lasmi, dvodelno špičasto brado in brez brk, ali skoraj brez njih, tako pri Ouwaterju in Dirk Boutsu (Heidrich, *Alt. M.*, sl. 49, 52, 61). Še mnogo drugih skupnih znakov je opaziti med nizozemskim slikarstvom in kranjskimi tablam, a opozorim naj samo še na enega, ker dokazuje direktno odvisnost naših slik od nizozemske umetnosti: suknjič ob grobu spredaj slonečega vojaka na kranjskem Vstajenju, ta vojaška suknja s kvadratično izprekrižanimi in na križiščih pritrjenimi progami, je povzet z Memlingove slike Smrti sv. Uršule, ki je bila vsaj l. 1489. že gotova. Ker pa se strinjamo v tem, da je kranjski oltar nemškega izvora — o tem ne more biti dvoma — se je razgledati po nemški umetnostni produkciji proti koncu 15. stoletja in poiskati tisto središče, kjer so nizozemski slikarski vplivi tako močni.

To nas vodi v Nürnberg in v Wolgemutov umetniški krog. Pri Pleydenwurffu († 1472) je direktna vzgoja ob nizozemskih slikah zgodovinski postulat (prim. Glaser, 119, 121), njegova delavnica se pozneje združi z Wolgemutovo, ki nadaljuje njegovo delo in pri katerem je direktna odvisnost od Dirka Boutsu tudi izpričana (Glaser, 122). Razen tega splošnega stilnega okvira pa kažejo nekatere poteze kranjskih slik docela očito, da je njihov slikar v zvezi s tisto nürnberško umetniško produkcijo, ki jo nazivamo s kolektivnim imenom Wolgemutova šola. Kranjsko in Wolgemutovo Vstajenje (Glaser, *Alt. M.*, sl. 86) sta po glavni zasnovi in dispoziciji enaki, tip Kristusa je približno enak, stoja podobna, pregeb blagoslavljalajočih prstov istoveten,

obleka v bistvu ista, Wolgemutov soj vstalega Zveličarja se v bistvenih sestavinah pojavlja tudi pri kranjski Oljski gori. Pri Wolgemutu in na kranjskih tablah se ponavljajo močno podobne formacije dreves ter docela podobne oblike rož v ospredju. Sv. Peter ima na Wolgemutovi (Glaser, l. c., sl. 85) in kranjski Oljski gori pod plaščem nekakšen talar, ki je tu in tam pod vratom odpet, tako da se nizki ovratnik vilha nazven. A da ne naštevamo drugega, je treba pri kranjski Oljski gori opozoriti le še na motiv vhoda, skozi katerega prihajajo biriči v Oljski vrt. Oblikovan je z dvema visokima lesenima stebroma, ki ju na vrhu s prečno gredo družijo poševna opora, pokrit je z ozko, dvokapno streho in opremljen s širokimi lesenimi vrati. Ta tako individualni krajinski motiv je lasten nürnberški umetnosti v času, o katerem govorimo. Pri Dürerju se od zgodnjih let (od 1498) stalno ponavlja (prim. Scherer, l. c., sl. 255, 256, 217, 120, 143), od njega ga povzame Holbein ml. (prim. Ganz, Hans Holbein d. J., sl. 22), pri bližnjem würzburškem kiparju Tilmanu Riemen-schneiderju (prim. Sauerlandt, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, sl. 78; bolje Künstele, *Ikonographie d. christl. Kunst*, I, 512) se pojavi, gotovo pod vplivom nürnberške umetnosti. In če sledimo rodovnik tega krajinskega motiva do njega početkov, se zopet ustavimo pri zanesljivo Wolgemutovem delu, sliki Oljske gore iz oltarja v Hofu, nastali že l. 1465. (prim. Heidrich, l. c., sl. 85); da se je ta motiv ponavljal v Wolgemutovi okolici, tako da ga je tudi Dürer kesneje odtod prevzel, priča slika Oljske gore iz Wolgemutove delavnice v darmstadtskem muzeju (gl. Stegenšek, *Ljubitelj krščanske umetnosti*, 8).

Zunanje okoliščine naše datiranje kranjskih slik v čas okrog l. 1500. in njih lokaliziranje v Wolgemutov krog potrjujejo. Bilo je l. 1497., ko je nadžupnik Valentin Fabri naročil sliko Oljske gore v Wolgemutovi delavnici (Stegenšek, l. c., 7) za župnijsko cerkev v Čadramu na Štajerskem; kranjske slike in čadramska se stilno popolnoma krijejo, tako da je morda tudi čadramsko naročilo župnika Fabrija in kranjsko naročilo župnika Operte v medsebojni vzročni zvezi.

Izidor Cankar.

J. A. Glonar: *Aus der Werkstatt Thomas Krügers*. Sonderdruck

aus der Zeitschrift für Bücherfreunde. N. F. 20. (1928). Opozorjen po Herbstovem članku v istem časopisu (1927) na wittenberskega knjigoveža Tomaža Krügerja, je dr. Glonar preiskal vezi ljubljanskih eksemplarjev Dalmatinove biblije. Pri tem se je pokazalo, da je eden izmed štirih izvodov Študijske knjižnice, posvečen Doroteji Bohoričevi in označen na platnicah z letnico 1584, resnično izšel iz te delavnice; kot tak je izpričan s knjigoveškimi maticami, ki jih je rabil Krüger, in z njegovim monogramom T. K. Avtor opiše najprej sedanje stanje vezi ter snovi nje umetniške ornamentike (pri čemer je pomnilni, da bi pri upodobitvi t. bilo rabiti besedo „oznanjenje“ in ne „spodčetje“ in da je dvom, ali naj se tu označi angel kot moška ali ženska figura, nepotreben). Tu ugotavlja, da je na ljubljanski vezavi porabljena Lutrova figura v nemškem slovstvu ostala doslej neopisana in da je matica Melanhtonove figure po ljubljanskem izvodu prvokrat izpričana kot motiv iz Krügerjeve delavnice. Ker so knjigovezi, ki so 1585 vezali Dalmatinovo biblijo, imenoma znani in med njimi Krügerja ni, sklepa razprava, da ta odlična delavnica tega leta pod Krügerjevim imenom ni obstajala več, čeprav so se njene matice, na mnogo nepopolnejši način, še rabile in čeprav je Krüger sam tedaj še živel. Vprašanje, ali je v študijski knjižnici še kaj Krügerjevih vezav, pušča dr. Glonar za enkrat nerešeno, a opozarja na dejstvo, da ima ta knjižnica še mnogo doslej neobravnavanih nemških originalnih vezi iz 16. stoletja. I. C.

Balduin Saria: *Fibeln mit Sperrvorrichtungen*. Posebno otisnuto iz Vjesnika hrv. arheol. društva u Zagrebu, N. S. XV. — Ljubljanski profesor antične zgodovine in klasične arheologije je v tej razpravi, dobro ilustrirani z desetimi slikami, opisal pet raznih vrst zaponk, v katere spadajo eksemplarji, shranjeni v zagrebškem in beograjskem muzeju, a je pritegnil tudi nekatere sorodne zaponke iz Ljubljane, Ptuja in Splita. S tem seveda ni izčrpal, kakor pravi, vseh vrst, ki jih je še mnogo, toda ves zagrebški in beograjski material je z razpravo vendarle tehnično razčlenjen. Čeprav je avtorju izključno le za način sestave in praktične rabe posameznih vrst in jih zato obravnava le z vidika mehanične sorodnosti, je uvidoma na splošno označil tudi razvojno

črto in se pri opisu posameznih vrst večinoma ozira tudi na njih mesto v razvoju. Če z zadoščenjem omenimo, da je od avtorja obravnavana vrsta „zaponk z zatikačem“ v tozadevnem slovstvu prvokrat omenjena (p. 3.), moramo le še obžalovati, da je šel vsem vprašanjem forme, ki bi bila tudi to docela tehnično snov dvignila nad zgodovino tehniko ter jo umetnostno-zgodovinsko in kulturno-zgodovinsko poživila, popolnoma s poti. I. C.

Dr. Vladimir R. Petković i arh. Žarko Tatić: *Manastir Kalenić*. Narodni muzej u Beogradu. Srpski spomenici IV. 1926. — V prvem poglavju, skrbno sestavljeni kronologiji, opisuje dr. Petković zunanjo zgodovino samostana Kalenića in ugotavlja, da je samostan bil postavljen najbrže l. 1407.; ustanovitelj mu je bil neki Bogdan z ženo Milico in bratom Petrom ter v drugotnem smislu tudi despot Stevan. Samostan je bil v 17. stoletju zapuščen, v začetku 18. stoletja pa so ga verjetno obnovili neki menihi iz samostana Morače. L. 1766. se je samostan restauriral, toda že dobrih 20 let pozneje so ga Turki zažgali in samostanski bratje so zbežali preko Save v sremski samostan Hopovo. Zelo verjetno je, da so se kaleniški menihi vrnili l. 1795. v domači samostan, ki so ga kmalu na to popravili in mu, po dr. Petkoviću, leta 1806. prizidali narteks ob zahodni fasadi (8), med tem ko je po arh. Tatiću (14) narteks prvoten ter po načrtu in konstrukciji zvezan s cerkveno stavbo. Cerkev je l. 1823. dal obnoviti knez Miloš. l. 1845. je samostan popravila srbska vlada.

V drugem poglavju, ki je posvečeno arhitekturi, opisuje arh. Tatić talni načrt, zunanost, notranost, skulpturni dekor ter konstrukcijo stavbe. Načrt Kalenića predstavlja po arh. Tatiću „troladijsko baziliko z vpisanim križem in s slepima stranskima ladjama“, a bi bilo nemara bolje reči, da je oblikovan v podobi dolgega križa s polkrožnimi apsidalnimi zaključki na južnem, severnem in podaljšanem vzhodnem kraku, ter z rudimenti stranskih ladij. Forma zunanje stavbne mase izhaja neposredno iz konstrukcije, kar daje Kaleniću izraz odlične monumentalnosti (17). Notranjščina cerkve pa je žrtvovana zunanjemu učinku; vsi prostori so pretesni in predolgi, tako da predstavlja zgradba, če jo v tem oziru primerjamo s cerkvami iz 14. stoletja, dekadentno tvorbo (18).

V nasprotju s starejšo srbsko cerkveno arhitekturo je za Kalenić tudi značilno, da zunanji členi stavbe ne ustrezajo vedno notranjim strukturnim členom, v čemer se razlikuje od bizantinskega arhitekturnega pravila; zunanja arkatura ne simbolizira notranje konstrukcije in prostora (19, 21). Od ostalih arhitektonskih tvorb srbskega 15. veka se Kalenić odlikuje po svoji dekorativni skulpturi ob oknih in vratih (26, 27). Na stavbi je bogato porabljena polihromija, deloma z izbero barvastege stavbnega materiala, deloma z barvanjem ornamentalne in celo figuralne skulpturne dekoracije (44). V konstruktivnem oziru se Kalenić ponekod oddaljuje od bizantinskega konstruktivnega pravila, ki mu je osnovna misel krog, in rabi tudi segmentarne ločne oblike (46). — Po zelo podrobnem in z največjo vestnostjo opravljenem opisu stavbe poskusi arh. Tatić tudi podati stilno oznako popisane cerkve; toda tu je njegovo delo manj srečno. V teh njegovih izvajanjih je jasna samo njegova teza, da je tudi kaleniška stavba izraz docela samostojnega in samorodnega srbskega stila („U Kaleniću, dakle, razvoj Srpske arhitekture čini svojo amplitudo. Ta arhitektura osnovana na tradicijama kako Istoka tako i Zapada, razvila se bila u celoj gradjevinskoj epohi Kneza Lazara dotle, da joj se više nikako ne bi mogao predbaciti eklektizam. Originalnošću svojom, arhitektura Srpska stiče potpuno pravo da se nazove stilom.“ 51), z ničemer pa ni pojasnil, kako to svojo tezo utemeljuje. Saj vendar ne gre za kako „predbacivanje“ ali za kako nacionalno vprašanje! Avtor je pač pokazal najrazličnejše in tudi najbolj dispartne stilne elemente, ki se pojavljajo v kaleniški cerkvi, toda odgovor o resnični umetnostni provenienci te cerkve nam je ostal dolžan. Tako veže, po njem, osnovna ideja apsidalne dekoracije Kalenić s starejšimi srbskimi srednjeveškimi stavbami (19), toda zadiranje lokov stranskih ladij v glavne svode je zopet edinstvena izjema v srbski arhitekturi (14); kaleniška polihromnost v fasadi je „specifično bizantinska“ (46), a razmerje med zunanostjo in notranostjo stavbe je na primer „nemogoče v bizantinski arhitekturi“ (19); „oris“ in ideja (šilastih) oken „nas vodi brez obotavljanja na Vzhod, k primerom v muslimanski arhitekturi“ (28), ogroditelj stavbe pa je zopet „popolnoma

v znaku gotike“ (49), čeprav ni na stavbi razen omenjenih šilastih oken z oslovskim hrbtom ničesar gotiki podobnega; okna spominjajo enkrat „po svoji celokupni zamisli“ na okna z Atosa (28), a imajo „tudi svojo inpiracijo iz muslimanske arhitekture“ (29), medtem ko so po svoji ornamentiki včasih tudi „docela armenske stilizacije“ (53). To je vseskozi negotovo primerjanje umetnostnih pojavov bližine in dalje, ki vodi le k negativnemu smotru: dokaže naj, da se ta arhitektura stilno ne krije z nobeno drugo, kar bi bil edinstven zgodovinski primer kulturne eksteritorialnosti in umetnostno-zgodovinsko neorganske eksistence. Pozitivni material, ki je v knjigi zbran s popisom in slikami, je dragocene vrednosti, način njegove porabe pa je metodično napačen, ker izhaja iz dogmatične supozicije, brezploden in, kar je tudi treba avtorju v opravičilo omeniti, zaradi doslej prepričlega in neurejenega primerjalnega materiala prezgodnji. Če se bodo likovni monumenti z isto vnmemo in natančnostjo zbirali in publicirali, kakor to dela Narodni muzej doslej, bo umetnostno-zgodovinska sinteza kmalu lažja in zanesljivejša. — K podrobnostim poglavja o arhitekturi bi bilo omeniti, da Tatićeva estetska zahteva, naj je sakralna stavba „z enim pogledom pregledna“ (18), nima splošne veljave, kakor uči zgodovina; da goloba, ki pijeta iz vaze, nista „izredna kompozicija“ (51), marveč v starokrščanski bizantinski skulpturi in slikarstvu dobro znan pojav (Ravenna); da pri Samsonovem plaščku pač ni misliti na „italijansko pelerino“ (54), marveč da je to tudi v starokrščanski skulpturi dobro znana hlamis.

V poglavju o slikarstvu v Kaleniću poda dr. Petković, kakor vedno, najprej točen in zelo podroben snovni opis vseh upodobitev in se nato obširno bavi z ikonografijo in ikonografskimi paralelami slik kaleniške cerkve. Pri tem pokaže avtor na tesno ikonografsko zvezo fresk v Kahrije-Džamiji, v rumunskem Argesu ter srbskem Matejiću in Kaleniću. Vendar dr. Petković iz tega pojava ne izvaja eksistenčne nujnosti enotnega kulturnega in umetnostno-zgodovinskega organizma, ki je imel seveda svoje lokalne stilne posebnosti, kakor bi pozorni bravec že na podlagi zgornjega dejstva smel domnevati, marveč vzdržuje tudi on tezo o nekem sinkretističnem, a vendar ori-

ginalnem stilu, v katerem se spajajo bizantinski (86), sirski (85) in zahodni (85) elementi v tvorbo, katere umetnostni značaj bi bilo šele določiti. Vendar se dr. Petković izraža previdneje in se ne prehiteva s sintetičnimi zaključki, ampak sklepa svoje poglavje o analizi stila le z besedami: „Svima ovim osobinama živopis u Kaleniciu predstavlja umetnost srpsku iz prvih desetina XV. veka.“

Knjiga nosi spredaj portret g. Mihaela Pupina, ki je mecensko omogočil tudi ta četrti zvezek „Srbskih spomenikov“, je tipografsko zadovoljivo izvršena po zavodu „Setlotisak“ v Vršču in predstavlja s svojimi mnogimi in dobrimi reprodukcijami pravi zaklad za umetnostno-zgodovinsko znanost. Hvaljevredna novost v tem zvezku so tudi francoski resumeji po vsakem poglavju, ki so kratki, a povzemajo vsa bistvena izvajanja. Z veseljem smo zvedeli, da ima nadaljnji (peti) zvezek kmalu iziti.

Izidor Cankar.

N. Okunev: *Monumenta artis Serbicae*. I. Dr. J. Stern edidit. Zagrebiae - Praga, 1928. Nikolaj Okunjev, bivši profesor umetnostne zgodovine na filozofski fakulteti v Skoplju, sedaj profesor v Pragi, je na svojem nekdanjem učiteljskem mestu imel priliko natančneje se baviti s srednjeveškimi spomeniki Stare Srbije in je sedaj začel objavljati pod zgornjim naslovom material, ki ga je tedaj bil nabral. V uvodu k prvemu snopiču „Srbskih umetnostnih spomenikov“ pravi o namenu in načinu svoje izdaje: „Premnogi umetnostni spomeniki, ki jih ima srbski narod, tvorijo izredno dragocen kulturni zaklad... Od tega znanstveno in umetnostno tako važnega materiala ni doslej javnosti, žal, skoraj nič dostopno. Z izdajo „Monumenta artis Serbicae“ hočemo po eni strani vse evropske kroge, ki se zanimajo za umetnostne stvari, seznaniti s to staro in tako pomembno srbsko umetnostjo, po drugi strani pa hočemo podati znanstvenim interesentom delovni material v dobrih reprodukcijah. Izdati hočemo vrsto map, posvečenih srbski umetnosti, katerih vsaka naj obsega kratek tekst, eno tablo v barvah in dvanajst tabel v bakrotisku ter celotne in delne posnetke umetnin raznih časov, zbrane brez trdnega sistema, tako da si bo ob sklepu vsakdo mogel po osebni želji delo sistematično urediti.“

Prvi snopič obsega reprodukcije iz Miloševa, Sopočanov, Starega Nagoričina pri Kumanovem ter Markovega manastira pri Skoplju. Kljub temu, da se je avtor uvodoma odpovedal trdnemu sistemu, bo bravec s priznanjem opazil, da zbirka ni nesistematičen album; po izbiri slik tvorijo objavljene freske vendarle neko umetnostno-zgodovinsko celoto in N. Okunjev jih v svojem kratkem uvodu obravnava z zgodovinskega, stilno - razvojnega vidika. Miloševo in Sopočani spadata v 13. stoletje in kažeta, po Okunjevu, dve različni, a istodobni stilni slikarski fazi. Prvo imenuje avtor „mozaični stil“, ki ga označuje posnemanje mozaične tehnike v freski in dozdevno zlato dno ter formalna odvisnost od klasičnih bizantinskih spomenikov 6. do 8. stoletja. Drugo stilno skupino, vzporedno zastopano v obeh samostanih, karakterizirajo „velike, težke in nekako nerodne figure s sklonjenim hrbtom, velikimi rokami in stopali, zagrnjene v obleko, ki tvori široke, težke in trde gube.“ Ta „drugi stil“ pripisuje avtor deloma vplivu italijanskega slikarstva iz 1. polovice 13. stoletja. Tudi v 14. stoletju se mora, po Okunjevu, srbsko slikarstvo razčleniti v dve skupini. V prvi, ki jo v naši publikaciji zastopa Staro Nagoričino iz začetka 14. stoletja, izgublja srbsko slikarstvo svoj nekdanji monumentalni značaj, čeprav ohranja staro bizantinsko vitkost figur, kompozicije postajajo manj razsežne, a se polnijo s številnimi, v prostoru dobro razpostavljenimi figurami. Druga, malo poznejša stilna skupina (Markov manastir, sreda 14. stoletja) je snovno bogatejša in formalno manj plastična; obrazi so pri njej navadno popolnoma pokriti z belo barvo, iz katere se posamezni deli ostro bočijo, figure so bolj čokate in izgubljajo nekdanjo vitkost.

Že iz tega je razvidno, da podaja N. Okunjev v svojem kratkem, francosko in nemško pisanem uvodu mnogo več, nego je spčetka skromno obljubil; s skopimi besedami, a vendar jasno in, če izvajanja primerjamo s priloženimi slikami, tudi prepričevalno je razčlenil slikarsko maso 13. in 14. stoletja v potrebne formalne skupine. Prav tako važen, če ne važnejši, pa je po N. Okunjeva lastnih fotografijah izvršeni slikarski material te mape; tu so srbske freske prvokrat vzorno reproducirane.

Izidor Cankar.

Knjižnica Narodne galerije

I. Josip Mal, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih.

142 str. 69 slik. Broš. 52 din, vez. 59
din; za člane broš. 40 din, vez. 4 din.

II. Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. (Sistematika stila)

224 str., 48 slik. Broš. 52 din, vez. 72
din; za člane broš. 52 din, vez. 60 din.

Naroča se pri Narodni galeriji v Ljubljani in
po knjigarnah.

UMETNIŠKI ZAVOD

**ZA KNJIGOTISK / KAMENOTISK
LITOGRAFIJO IN OFFSETTISK**

J. BLASNIKA NASL.

**IZVRŠITEV VSEH V TISKARSKO
STROKO SPADAJOČIH TISKOVIN**

LJUBLJANA/BREG 12

