

UMETNOSTNI DELEŽ LOŠKEGA OZEMLJA V PRETEKLOSTI

Pred 15 leti me je doletela čast, da sem na slavnostnem zborovanju škofjeloškega Muzejskega društva spregovoril o umetnostnem pomenu loškega ozemlja. Pregled, ki sem ga tedaj zajel, je bil predvsem topografski; hotel je zajeti kar najširše celostno dogajanje na tem ozemlju. Danes pa bi rad poudaril predvsem tiste dinamične momente, s katerimi je Loka sama aktivno sodelovala v naši umetnosti. Rad bi nakazal le tista poglavja loške umetnostne preteklosti, ki pomenijo njene ustvarjalne vrhove, in njihovo razmerje do umetnosti sosednjih regij. Seveda je to le poskus, kajti za dokončno zaokroženo umetnostno podobo loškega ozemlja bo potrebno še več nadrobnege študija.

Po geografski legi in po zgodovinski preteklosti ima loško ozemlje med slovenskimi kulturnozgodovinskimi prostori poseben značaj, ki se izraža tudi v njegovem umetnostnem profilu. In sicer z močnim, zavestnim in ambicioznim naglasom, z latentno likovno nadarjenostjo in še s posebno krajinsko atmosfero. Po pravici ga uvrščamo med nepogrešljive sestavine naše umetnostne preteklosti. To ozemlje nam ni pri srcu samo zato, ker je ohranilo vrsto zelo učinkovitih in miljejsko srečnih umetnostnih spomenikov — med drugim tudi nenavadno skladno urbanistično celoto loškega mesta samega — ampak tudi zato, ker ima poseben, na moč pričevalen položaj na meji dveh velikih kulturnogeografskih pasov, mediteranskega in severnega v širšem, ter kraškega in gorenjskega v ožjem merilu. Zgodovina, ki je več kot osemsto let združevala usodo tega ozemlja pod istim zemljiškim gospostvom freisinške škofije, je ustvarila posebne pogoje za načrtno gospodarsko življenje in razvoj te posesti ter za razcvet obrtniškega stanu. Vse to je seveda vsaj kvantitativno, če ne tudi kvalitativno pospeševalo tudi umetniško ustvarjalnost. Morda smo doslej preveč upoštevali mnogoličnost oblik tega ozemlja in bogato število spomenikov, manj pa smo pomerjali ta delež ob umetnostni situaciji slovenskega, kaj šele srednjeevropskega prostora.

Če sem poprej poudaril miljejski značaj te umetnosti, sem jo s tem delno že tudi ovrednotil. V razmerju do stilno vodilnih evropskih umetnostnih dežel je celotna Slovenija sicer zelo vabljiva, pa vendar vse do našega stoletja obrobna pokrajina brez lastnih — v smislu stilne naprednosti — umetnostnih središč. Tako za italijanski kot za srednjeevropski umetnostni krog je periferna dežela, v kateri se z neko retardacijo — ki pa je pogojena v zavestni oblikovni volji! — srečujejo umetnostni vplivi severa in jugozahoda, nemških in italijanskih dežel in doživljajo specifično preobliko, ki je zasidrana v lokalnem umetnostnem razpoloženju. Seveda ima tudi to razpoloženje posebne pokrajinske variante.

Še neke zakonitosti umetnostnega življenja ne smemo prezreti. Sleherni dežela doživlja čase umetnostne plime in oseke, toda v dneh plime, največje

umetnostne aktivnosti, navadno preseže zgolj lokalni pomen in se uveljavi kot nujno dopolnilo v nekem večjem umetnostnem okolju, če že ne kot odločujoča, pa vsaj kot ugledna in drugim enakovredna silnica. Tako se v slovenskem prostoru dopolnjujejo Štajersko in Kranjsko in Primorsko s Krasom, tako se v mejah Kranjskega dopolnjujejo Gorenjsko in Dolenjsko in Kras kot mikroregije, katerih vsaka prinaša delež svojega značaja, truda in umetnostnega razporeditve v tkivo celotnega umetnostnega razvoja.

Taka mikroregija je v mejah slovenske umetnosti tudi loško ozemlje. Gledano ob ljubljanskem kulturnem žarišču je provincialna v podobnem razmerju, kot je provincialna slovenska umetnostna makroregija v primerjavi s srednjeevropsko ali italijansko umetnostjo. Tudi umetnost loškega ozemlja je doživljala svoje vrhe in upade in plodne gibalne trenutke, v katerih je prispevala odlični delež k podobi naše umetnosti, toda ne vedno v isti umetnostni vrsti in na isti način. V 14. stoletju s slikarstvom, v 15. stoletju z arhitekturo, v 17. stoletju z rezbarstvom, v 19. stoletju s podobarsko obrtjo, iz katere pa sta pognala taka mojstra kot sta bila Janez in Jurij Šubic. Toda hkrati je poznala Loka tudi tisto trpko slavo, ki je usojena provinci: vse, kar je dozorelo čez lokalno kvalitetno mero, se je preselilo v druga, bližnja ali daljna umetnostna središča.

Skupni trud naših umetnostnih zgodovinarjev je v zadnjih letih tudi vednost o loški umetnostni preteklosti v marsičem poglobil, razširil in delno tudi nekoliko korigiral starejše hipoteze. Dr. France Stelè in dr. Ksenija Rozman sta dopolnila poglavje o srednjeveškem slikarstvu, dr. Marijan Zadnikar in Cene Avguštin sta načela temo o romanski arhitekturi, dr. Ivan Komelj pa o gotski arhitekturi. Dragocen je prispevek dr. Naceta Šumija o baročnem stavbarstvu na Loškem, Milan Železnik se je prvi podrobneje lotil analize rezbarstva 17. stoletja, dr. Ivan Sedej pa je nekoliko osvetlil loško podobarstvo 19. stoletja. Sam sem načenjal problematiko srednjeveškega in renesančnega kiparstva, gotске arhitekture in nekaterih manj znanih v Loki rojenih umetnikov. Posebno pa moram na tem mestu poudariti pomen Loških razgledov, zbornika, ki je nam raziskave vedno rad objavljaval in celo spodbujal. Tako dobiva Škofja Loka iz dneva v dan določnejši umetnostnozgodovinski profil, čeprav je v njem še vedno dokaj temnih mest.

Iz dni, ko zgodovina prvič z besedo spregovori o loškem ozemlju, se nam umetnostne priče še niso razkrile. Mislim na čas okoli leta 973, ko je nemški cesar Oton II. daroval freisinškemu škofu Abrahamu prvo veliko posest na loških tleh. Vsekakor je več kot verjetno, da je že tedaj nastala prva cerkev sredi kmečkega naselja v današnji Stari Loki in da se je na teh tleh zasedral v utrjeni postojanki tudi prvi kastelan kot upravitelj freisinške posesti. Toda te stavbe se nam niso ohranile. Leta 1074 se že omenjajo v Loki zgrajene cerkve, ne vemo pa, ali so bile lesene ali zidane, čeprav se mi zdi drugo verjetneje. Kje so stale? Vsaj ena je bila gotovo v Stari Loki. Se je mar ta zgodnjeromanska cerkev skrivala v zidovih stare prifarne cerkve, ki so jo podrli leta 1863 in je bila v jedru še iz romanskega časa, ki je pri nas trajal vse do druge polovice 13. stoletja? Ta stavba, ki bi danes gotovo pomenila eno največjih stavbnih dragotin loškega ozemlja, nam je kljub popisu njenega porušitelja, Franca Ksav. Kramerja, in kljub načrtom, shranjenim v Državnem arhivu Slovenije, še vedno uganka. Vse, kar vemo povedati o njej, so le hipoteze. Ker je bila tudi najstarejši umetnostni spomenik na Loškem, je prav, če se ob njej nekoliko dlje pomudimo. Njen najstarejši del naj bi bila triladijska slopna bazikalna stavba s tremi polkrožnimi apsidalnimi zaključki — to

je z veliko glavno apsidno na vzhodnem koncu višje in širše glavne ladje in z manjšima stranskima apsidama, v kateri sta se stekali nižji in ožji stranski ladji. Prečne ladje ni bilo. Izkopavanja pred poldrugim desetletjem so odkrila vsaj južno stransko apsidno, ki tako rekonstrukcijo potrjuje. Torej bi imeli opraviti s tipično severnoitalijansko pogojeno arhitekturo, kakršna se je po zaslugi lombardskih stavbarjev razširila tudi po Srednji Evropi. V Loko bi lahko zašla tako po posredovanju freisinškega škofa kot po zvezah z Oglejem, pod čigar patriarhat je Loka cerkveno spadala, in končno tudi po zaslugi kulturnih in prometnih zvez, ki so med severno Italijo oz. Furlanijo potekale na Loško po stari, v srednjem veku zelo živahni poti čez Tolmin, Cerkljevo in Poljansko dolino na Gorenjsko. Da, če ni zgolj Kramerjeva domislica, da je imela starološka cerkev prvotno nad fasado odprte stolpne line za zvonove, značilne za primorsko cerkveno arhitekturo, potem bi šlo kar za klasičen primerek italške romanske bazilike. Je mar Kramer te line še videl na podstrešju na zidu prvotne cerkvene fasade, kakor jih še danes vidimo na ne tako zelo oddaljenem Vrzdencu pri Horjulu, ali pa si jih je zamislil po vzorcih, ki jih je poznal iz okolice Postojne, kjer je poprej župnikoval, kakor je mislil Zadnikar? Vsekakor nastop takih odprtih lin na Loškem ne bi bil izjemen, saj jih je imela nekoč prenekatera gorenjska cerkev, med drugimi tudi pungrška v Kranju, le da se niso do danes ohranile. Prav gotovo pa je, da cerkev splošno ni imela med glavno ladjo in glavno apsidno stolpa, marveč so tega pozidali šele pozneje. Za tak stolp pri opisanem tipu cerkve ni bilo prostora, prav tako pa se z njim niti stilno niti organsko ne sklada. O tem nas prepričajo tudi nepravilnosti v tlorisu slopnih nosilcev stolpa. Morda je nastal res šele v zgodnjegotskem času kot tipološki romanski relikv; lahko je njegov nastanek celo v zvezi z dozidavo novega, dvopolnega gotskega prezbiterja. Ne verjamem pa, da bi pri tem odločal kakšen bavarski ali freisinški vzor, saj ta tip na Bavarskem ni bil udomačen. Značilno pa je, da so motiv kornega stolpa posnele v zgodnji gotiki še nekatere sosednje podružne cerkve — ohranil se je na primer na Gostemcu — na Pristavi pri Polhovem gradu, verjetno pa tudi na Samotorici in Setniku, kot misli Zadnikar. To dokazuje, da sta bila škofjeloški in polhograjski prostor mnogo ožje povezana, kot bi si mislili, čeprav ju je delila meja freisinškega gospostva. Zveza med njima je bila celo močnejša kot med loškimi tli in gorenjsko regijo. K tej ugotovitvi se bomo še večkrat povrnil.

Ne smemo prezreti še nekega momenta, zaradi katerega smo poprej starološko cerkev datirali šele v 13. stoletje. Risba njenega podolžnega prereza namreč kaže, da imajo ladje deleči loki že šilastolčne zaključke, torej da se v njih že naznanja gotika. Vse pa kaže, da ti loki niso prvotni, ampak že plod gotske prezidave, ki je ladje tudi križnorebrasto obokala. Prvotni loki so morali biti romansko polkrožni! Ali je novo šilasto obliko narekoval spremenjeni slogovni okus ali so, kar se mi zdi verjetnejše, tedaj, ko so ladje obokali in povišali, želeli povišati tudi prehode med njimi? To so najlažje dosegli prav s šilastimi zaključki?

S tem pa se seveda tipološko premakne nastanek te cerkve precej nazaj, vsaj v 12., če ne kar v 11. stoletje. V gotski preobliki pa je postala spet vzor — za tretjo stavbno fazo crngrobske cerkve iz začetka 15. stoletja in obokane sredi 15. stoletja. Zdi se mi, da tri crngrobske ladje, deljene z debelimi stenami, z masivnimi slopi in v dinamiki rasti zavrtimi šilastimi loki, ter obokane s križnorebrastimi oboki posnemajo po vsej verjetnosti videz gotiziranih ladij starološke cerkve. Zato ni čudno, da se nam ob teh ladjah vzbuja spomin na

romansko občutje, saj so njihovi proporci arhaični in oboki ne kažejo kakšnih stilno naprednih tendenc. Mnogo bolj kot v gorenjsko smer, nam vodijo misel proti Krasu, to je: čez Rovte proti Notranjskemu in Dolenjskemu, kjer se je križni obok po ugotovitvah Ivana Komelja ohranjal še dolgo v pozno gotiko.

Ob teh spoznanjih se nam ta arhitekturni kompleks pokaže v posebni umetnostnogeografski osvetlitvi: ni tolikanj gorenjski kot notranjsko-kraški. Ali še drugače: loško ozemlje tudi po umetnostni, ne samo po jezikoslovni dialektologiji ne pripada gorenjski sferi, marveč živi bolj v stiku s svojim zahodnim in jugovzhodnim naravnim zaledjem.

V velikem stikališču primorske in severne umetnostne atmosfere v osrednji Sloveniji je loško ozemlje zadnji dinamični eksponent primorske smeri. Ta sega s posameznimi elementi sicer tudi še v ožji gorenjski prostor, toda onkraj Save zadene že ob močnejšega tekmeča severnih umetnostnih sunkov, ki imajo zadnje zbirališče na Koroškem; z odprtimi rokami jih sprejemata zlasti Kranj in Radovljica. Ločnica seveda ni popolnoma čista in jasna. Stilni infiltrati obeh smeri se prelivajo tudi čeznjo, toda nujno temeljno razpoloženje je v jedru le različno. Enklavni značaj loške regije pa ima tudi v gorenjskem prostoru posebno vlogo zadnje, čeprav že oslabiljene postojanke Mediterana in njegove poljudne umetnostne smeri, medtem ko drznejše stilne novosti sprejema le počasi. Samo po sebi je to ozemlje preslabotno, da bi našlo plodnejšo sintezo teh slogovnih stikov. Ta se je posrečila komaj Ljubljani, pa še tej le na stopnji provincialne, eklektično ubrane umetnostne delavnosti; šele z zrelim barokom je Ljubljana odločneje posegla v naše umetnostno življenje. Loka pa je ostala na periferni stopnji umetnostnega posrednika — toda nepogrešljivega!

Táko pomembno posredniško vlogo je Loka imela proti koncu 14. in v začetku 15. stoletja v gotskem stenskem slikarstvu. Povezana je bila z že omenjeno prometno žilo, pritekajočo iz severne Italije in Furlanije. Severnoitalijanski in furlanski slikarji, ki so romali za zaslužkom proti Srednji Evropi, so ubrali tudi pot čez Tolmin proti Škofji Loki in tod našli plodno torišče dela. To so bili sicer poljudno orientirani mojstri, ki pa so izšli iz velike pogiottovske tradicije italijanskega 14. stoletja ter iz kroga slikarja Vitala da Bologna, ki je sredi 14. stoletja deloval tudi v furlanskem Vidmu. Ti freskanti so prvi zanesli v slovenske dežele novi italijanski slikarski realizem, združen z voluminozno občutenimi figurami, z realnim prizoriščem in z novimi dekorativnimi elementi, med katerimi se je uveljavil posebno »cosmatski ornament«, slikani vzorec marmorne intarzije. Nekateri teh freskantov je popeljala pot čez Plöcken in Predel na Koroško, druge čez Poljansko dolino v Loko, od tod pa jim je bila pot odprta na Gorenjsko in na Koroško. Najgostejšo skupino fresk furlanske smeri srečamo prav na Loškem, pa če omenimo le dve plasti fresk v Crngrobu iz konca 14. stoletja na steni severne cerkvene ladje in iz začetka 15. stoletja na fasadi prezidane in povečane cerkve. Zlasti zadnje so odlični primerek pogiottovske slikarske smeri. Nadalje srečamo freske furlanskih mojstrov pri Sv. Lovrencu, pri Sv. Križu in pri Sv. Tomažu nad Selci, v Pevnu, v Bodovljah, na Godešču in Gostemem, pri Sv. Florijanu v Sopotnici itd. Z njimi je bil premagan idealistični linearno ploskoviti slog naše zgodnje gotike in se je hkrati naznanjal internacionalni slog, ki je prevladal v Zahodni Evropi okoli leta 1400 ter ga zaradi izbrane miline imenujemo tudi »lepi« ali »mehki slog«. Seveda so prihajali mojstri te smeri k nam čez notranjski Kras in segli čez Dolenjsko in Gorenjsko na Štajersko in Koroško. Ob teh umetnikih se nam vriva celo vprašanje, če niso na naših tleh našli tudi domačih učencev in posnemovalcev; prav Loka bi bila lahko nudila takim učen-

cem kaj primeren dom. Kajti v trenutku, ko se je proti sredi 15. stoletja furlanska slikarska smer izčrpala, na Loškem ne opazimo več neke zaključene slikarske skupine. Freskanti prihajajo zdaj od ljubljanske in gorenjske strani. Tako je naslikal okoli 1460 na crngrobski fasadi veliko in ikonografsko izredno pomembno kompozicijo Svete Nedelje slikar iz kroga mojstra Janeza Ljubljanskega, koroškega rojaka, ki je k nam zanesel srednjeevropske umetnostne ideale in odmeve južnotirolskega briksenškega slikarstva. Sorodno ubran je slikar Bolfgangus, ki ga leta 1453 srečamo na delu v crngrobski severni ladji; leto pozneje je morda neki njegov pomočnik naslikal velikega sv. Kristofa na južno zunanjščino cerkve, oba pa sta slogovna in razpoloženska vzporednika mojstru, ki je slikal l. 1467 v Mačah pri Preddvoru.

Bolj se je z Loko povezoval mojster, ki je v tretji četrtini 15. stoletja poslikal prezbiterij na Suhi; suške freske so namreč najkvalitetnejši spomenik slikarskega kroga, ki je deloval v Soški dolini in na Gorenjskem ter ga označujemo kot suško-prileško skupino. Ti slikarji so očitno zasidrani v primorskem umetnostnem izrazu in so torej nekaki nadaljevalci nekdanje furlanske smeri, vendar ne moremo v njihovem delu prezreti italobizantinskih stilizacij obrazov, prav tako pa tudi ne pobud južnotirolskega kroga iz okoličnice mojstra Jakoba Sunterja; v tem so analogni nekaterim istrskim slikarskim spomenikom, zlasti tistim, ki jih pripisujemo tako imenovanemu »Pisanemu mojstru«. Toda razen Suhe so vsi do sedaj znani spomeniki te skupine zbrani okoli Radovljice: v Mošnjah, na Otoku pri Radovljici, v Bodešah, v Stari Fužini v Bohinju, ostale pa srečamo po Soški dolini z glavnimi spomeniki v Prilesju, na Goljevici ter v Avčah. Vse kaže, da si je Loka suškega mojstra »izposodila« na ozemlju sosednjega briksenškega gospostva. Ko ga Loki odredimo, jo prikrajšamo za zelo markantnega umetnika, ki je že premagal idealistično lepoto starejšega Janeza Ljubljanskega in s svojim ekspresivnim izrazom odpiral pot poznogotskemu realizmu. Značilno pa je, da so se vsi ti mojstri podredili za Kranjsko tako značilnemu ikonografskemu principu poslikavanja cerkvenih notranjščin, ob katerem govorimo kar o posebnem tipu poslikanega »kranjskega prezbiterija«.

Pač pa je sredi 15. stoletja verjetno v Loki delovala neka rezbarska delavnica, ki je bila prav tako mediteransko šolana, kaže pa tudi odmeve tirolskega mojstra Leonarda iz Briksna. Voditelja te delavnice sem svoj čas zasilno krstil za »Mojstra sopotniške Madone« — po kipu, ki je zdaj razstavljen v loškem muzeju skupaj z drugim, s sv. Florijanom iz Sopotnice. Ustvarjal je nekako do leta 1470. Arhivsko v Loki ni izpričan, toda njegove mediteranske in furlanske stilne komponente bi govorile v prid misli, da se je ustalil v Loki. V Marijinem kipu je še popolnoma mediteransko tektonski in čokat; ljubi trde, zalomljene gube, zabuhle obraze ter ornamentalno aplikacijo; njegove plastike so bolj gmotno kot plastično občutene. V kipu sv. Florijana je očiten večji naslon na severne, zlasti štajerske vzore, recimo na tiste iz kroga kiparja Hansa iz Judenburga. Severni vpliv, ki ga je, ne docela prebavljenega, cepil na temeljno mediteransko občutje, se še lepše kaže v kipu sv. Jurija z Gabrske gore pri Litiji. Pač pa še ne vemo, v kakšnem razmerju je bil ta rezbar do tistega, ki je izdelal Marijin kip za Primskovo pri Kranju, ki je sopotniški Madoni zelo soroden, ali lepega, zelo italijansko občutnega sv. Lovrenca s Kokrice. Vedno bolj pa sem naklonjen misli, da tu ne gre za dve, ampak za eno samo, najbrž v Loki udomačeno delavnico, ki je delala z več pomočniki. V času stilnega vretja sredi 15. stoletja je prav ta rezbarska skupina zelo zgovorna ter pomembna kot eden zadnjih močnejših sunkov mediteranske gotike v naš prostor.

V tem času pa se je tako gorenjsko kot ožje loško ozemlje umetnostno bolj približalo Srednji Evropi. Mar res po zaslugi freisinškega škofa, njegovega zemljiškega gospoda? Za to misel manjka trdnih dokazov. Sploh je podoba, da smo delež Freisinga v loški umetnosti mnogokrat preveč poudarjali, saj le redko srečamo spomenike, ki bi kazali naravnost v bavarsko smer in še ti se zgoste predvsem v čas okoli leta 1500 in v dneve vladе Filipa, enega kulturno najprizadevnejših freisinških škofov. Kmalu po sredi 15. stoletja je v Škofji Loki začela rasti od tal nova cerkev sv. Jakoba ali pravzaprav njena ladja. Je mar Ločane k temu spodbudilo tekmovanje s sosednjim Kranjem, s katerim so bili v nenehni gospodarski in kulturni tekmi in kjer so okoli leta 1460 dokončali dvoransko ladjo župne cerkve? Ali je morda požar, ki ga je v Loki zanetil Vitovčev napad leta 1457, poškodoval tudi cerkev pa je bilo treba sezidati novo, ki naj bi bila tudi izraz močno prebujene meščanske zavesti in ponosa? Nastala je lepa dvoranska stavba, ki ima na videz tri enako visoke in enako široke ladje, ki jih dele trije pari vitkih, osmerokotnih stebrov, v resnici pa se prostor med njimi enovito in nepretrgano preliva, tako da so stebri pravzaprav le nosilci razcvetenega rebrastega oboka, ki s svojim zvezdnatim vzorcem slikovito prekriva enotni prostor. Posebno pa nam pritegnejo oči številni reliefno okrašeni sklepniki s svetniškimi figurami, z rozetami in z grbi, ki bogate stikališča reber ter so tudi nosilci ikonografske vsebine, podobno kot slikarije kranjskega prezbiterija. Loški obok pa ima neko posebnost, ki je drugod ne opazimo: izredno močno je na sklepnikih poudarjen delež obrtnikov in njihovih cehov s cehovskimi znamenji in svetniškimi patroni. Cehi so prav gotovo prevzeli na svoje rame velik del stroškov za zidavo, ki je bila dokončana okoli leta 1471, kot kaže letnica na oboku.

Vprašanje je, ali je prišel ideal dvoranske cerkve k nam res po posredovanju Freisinga? Res je, da je bavarska poznogotska arhitektura zlasti z mojstrom Steinmetzom-Stetheimerjem iz Burghausna uresničila ideal dvoranske gotske cerkvene arhitekture, ki ga je spočela že v 14. stoletju stavbarska družina Parlerjev, toda med bavarskimi arhitekturami in loško ter drugimi slovenskimi dvoranskimi cerkvami je toliko razločkov, da o kakšnem direktnem prenosu stavbne ideje težko govorimo. Ta je k nam prišla že kakšna štiri desetletja poprej z mojstrom, ki je v duhu Parlerjevega izročila začel zidati okoli 1430 ladjo kranjske župne cerkve ter se pri tem oprl na stavbni vzor cerkve Naše ljube Gospe v Nürnbergu. Dokončal je kranjsko ladjo z obokanjem okoli leta 1460 drug mojster, ki pa ga že pred tem srečamo na delu pri zidavi radovljiškega prezbiterija. V Loki pa je napravil načrte in vodil prvo zidavo stavbar, ki ga še kot popolnoma konzervativno usmerjenega srečamo najprej okoli 1450 pri zidavi prezbiterija v Mengšu, kjer porablja še križnorebrasti obok in se še izogiblje večji porabi reliefnih sklepnikov, kakršne je zamislil že starejši mojster v Kranju. Ni izključeno, da je bil ta mojster doma iz Loke. Pri kamnoseškem okrasju sklepnikov pa mu je prišel na pomoč ali ga kar zamenjal pri vodstvu zidave stavbar, ki je obokal ladjo župne cerkve v Kranju. Seveda je ideal dvoranske ladje lahko na Loškem našel še posebno potrdilo tudi pri zemljiškem gospodu, freisinškem škofu, ki bi ga bil utegnil še posebej podpreti kot bavarskemu sorodni stavbni princip. Nastop številnih figuralnih sklepnikov in konzol pa je najbrž resnično povezan z domačo kraško kamnoseško kulturo in pomeni torej izredno plodno sintezo severnega stavbnega tipa in lokalnega kamnoseštva. Tako pomembno, da lahko ob njej govorimo kar o slovenski »posebni gotiki«. Ob tem zorenju je gotovo Loka aktivno sodelovala in sprejela ideal dvoranske stavbe in zvezdnatorebrasti, kamnoseško okrašeni obok

kot lastnemu umetnostnemu razpoloženju popolnoma ustrezen. Na loških tleh najdemo isto delavnico tudi v sklepnikih iz stare cerkve na Malenskem vrhu, po poljanski cesti pa so ti stavbarji zašli tudi na Tolminsko, kjer so sezidali prezbitarij cerkve sv. Urha, in nato še v Vipavsko dolino, kjer jih srečamo na delu na Slapu in v Št. Vidu-Podnanosu pri Vipavi. V tem stavbarskem krogu je dozorel stavbar Andrej iz Loke, ki je v tretji četrtini 15. stoletja zašel prav tako v Posočje, zidal na Volarjih pri Tolminu, v Sedlu pri Borjani, na Ponikvah nad Bačo in leta 1477 celo v Beneški Sloveniji v Briščah, pri Sv. Ivanu v Čele ter v Porčinjju. Drugi učenec te skupine, po kvaliteti soroden Andreju, je sezidal prezbitarij na Križni gori, v Pevnu in na Pristavi pri Polhovem Gradcu, tradicija pa se je nadaljevala še tja v začetek 16. stoletja, kot kažejo prezbitarij pri Sv. Ožboltu nad Škofjo Loko in več sorodnih del na Polhograjskem ali, v drugi delavniški veji, ladja cerkve sv. Petra nad Begunjami. Tudi dvoranska župna cerkev v Cerknici je po tipu in delu odvod od »loške« stavbne skupine.

S temi arhitekturami in z njihovo razširitvijo na Notranjsko in Primorsko in celo v Beneško Slovenijo je Loka dosegla enega svojih najbolj dinamičnih umetnostnih vrhov. Če že ni bila žarišče, je bila pa vsaj zelo aktiven posrednik novih arhitekturnih oblik za velik del nekdanjega Kranjskega in Primorskega. Izzvenela pa je ta velika stavbna kultura z mojstrom Jurkom iz Loke, viri ga omenjajo »Jurko maurer und burger zu Lack«. Ta se je l. 1515 in nato ponovno 1520 pogodil z meščani, da bo sezidal novi kor in zvonik crngrobske cerkve; delo naj bi bil začel aprila 1521 in ga končal do leta 1524. Tega leta pa delo še ni bilo končano; še več, oskrbnik Siegersdorfer ga je celo ustavil, tako da tudi leta 1529 stavba še ni dobila strehe. Značilno je, da je Jurko pri zidavi prezbitarija spet posegel po dvoranskem idealu in tako trem nižjim in mračnejšim ladjam pridružil veliko, svetlo in svobodno se razvijajočo prostornino, katere zvezdnatorebrasti obok podpira 6 osmerokotnih, vitkih stebrov. Podobno rešitev je našel že v prvi polovici 15. stoletja Hans Stetheimer iz Burghausna in jo dokončal 1456 Stephan Krumenauer v frančiškanski cerkvi v Salzburgu, vendar je vprašanje, če je salzburški vzor pobudil tudi Jurkovo domišljijo. Dvoranski kor mu je narekoval pač na Gorenjskem in Loškem udomačeni stavbni tip, narekovala ga je širina treh ladij pa tudi potreba po prostoru za večje število ljudi. Da bi bil namreč tudi na Loškem prevladal tisti dosledni bavarski vzor, kakršnega je izpeljal Stetheimer s cerkvijo sv. Duha v Lands-hutu, kjer je združil dvoransko ladjo s prav tako dvoranskim korom v enoten prostor, se mi ne zdi verjetno, ker so v Škofji Loki sami okoli leta 1524 postavili nov kor ob dvoranski ladji sv. Jakoba še vedno v obliki dolgega meščanskega kora zrele gotike. To delo je vodil z monogramom izpričani mojster HR, ki je, kakor kaže Marijin sklepnik, dokončal okoli leta 1530 tudi crngrobski prezbitarij. Z mojstrom HR pa odkrijemo spet novega — ali tudi po rodu Ločana? — mojstra, ki je v tridesetih letih zidal tudi prezbitarij cerkve sv. Katarine v Srednji vasi pri Kranju, obok ladje sv. Janeza v Bohinju in prezbitarij v Spodnji Besnici ter prezbitarij cerkve sv. Elizabete v Malem Otoku pri Postojni, pa, vsaj kar zadeva figuralno obdelavo sklepnikov, sprejemal tudi stilne pobude severne renesanse in njenega sloga vzporednih gub. Prav ti sklepniki spadajo med najbolj kvalitetne dosežke našega kamnoseštva ob koncu gotike. In kar je še posebej značilno: tudi na tem oboku se takoj za sklepnikoma s farnim patronom in z grbom zemljiškega gospoda razvrste sklepniki loških cehov po starosti njihove ustanovitve; grbi plemičev pridejo na vrsto šele za obrtniškimi znamenji.

Bolj nejasna je vloga Škofje Loke v naši poznogotski plastiki. Poznamo veliko skupino lesenih plastik, ki so nastale v prvem in drugem desetletju 16. stoletja, ob katerih radi mislimo na loško rojaštvo, nimamo pa zato še trdnega dokaza. Najstarejši primerek teh rezbarij, relief sv. Štefana iz Sore, danes v kamniškem okraju, kamor je prišel iz Sadnikarjeve zbirke, bi s svojimi ostrimi, vertikalnimi gubami res lahko spominjal na loški, primorsko obarvani stilni dialekt, pri krilnem oltarju z Gosteč (Narodna galerija) bi nekateri detajli kazali, da jih je rezbar prevzel celo od fresk na Suhi; tretji kip, klečeča Marija, ki je bil najden v okolici Loke, izvira iz Sv. Duha (Ljubljana, Seme-nišče). Ker pa so dela tega mojstra zašla tudi v okolico Ljubljane in Kamnika ter na Bled in na Jesenice in celo na Svetino pri Celju, bi bil lahko sedež delavnice tudi v Ljubljani ali v Kranju. Vse kaže, da se je ta rezbar izšolal pri nekem rezbarju, ki je pod konec 15. stoletja izrezljal kip sv. Ane za Kranj in sv. Miklavža za Kranjsko goro ter Križanega za Dramlje pri Celju, nato pa je morda obiskal kot pomočnik koroške podobarske delavnice. Značilne so zanj nekam ohlapne figure, ki se izgubljajo v ploskovito obdelanih draperijah; obrazi so negristski, oči izbuljene, gibi neživljenjski, dasi ne moremo prezreti močnega vpliva poznogotskega meščanskega realizma. Najlepši izdelek tega mojstra je pač stoječa Marija iz Trboj pri Kranju (Narodna galerija), ob kateri zavihani konec oglavnega ogrinjala spominja celo na ušesaste motive nür-berškega kroga s Veitom Stossom kot vodilnim mojstrom, na splošno pa lahko skoraj ob sleherni plastiki prepoznamo močne naslone na grafične liste Mojstra E. S. Svoj čas sem poskušal tega kiparja identificirati z arhivsko znanim imenom mojstra Jakoba Schnitzerja iz Loke, ki ga omenja okoli leta 1517 računsko knjiga ljubljanskega trgovca Mospacherja, kateremu naj bi bil na-pravil kamnitni nagrobnik. Vendar vse kaže, da se to ime bolj prilaga drugemu kiparju, ki je bolj vezan na Loko ter mu smemo pripisati Filipovo ploščo iz l. 1513 na kašči, dve heraldični plošči na loškem gradu in Schwarzov nagrobni spomenik v starološki župni cerkvi. Verjetno je, da je ta kipar prišel v Loko s Salzburškega, saj kaže njegovo delo odmeve salzbuškega mojstra Hansa Val-kenauerja. Res pa je, da tudi ta kipar ni presegel obrtniške kvalitetne stopnje, trudil pa se je, da bi prevzel tudi nekaj pobud severne renesanse, kar se kaže ne samo v tendencah po paralelnem gubanju oblačila, ampak tudi v kompo-ziciji in zlasti v dekorativnih elementih. Morda je vsaj tega mojstra poklical na Loško freisinški škof Filip, ko je po potresu obnavljal loški grad in dal sezidati novo kaščo. Prav tako je lahko po freisinškem posredništvu dospel v Crngrob tudi oltar Najdenja sv. križa, čigar glavni relief iz konca 15. stoletja je danes vdolan v poznejši baročni oltar ter prav tako kaže na zveze s salz-burškim kiparstvom poznega 15. stoletja.

Pač pa lahko nedvomne bavarske črte prepoznamo v slikarju, ki je leta 1502 okrasil s freskami prezbiterij cerkve na Križni gori in upodobil na oboku Kristusa med simboli evangelistov ter angelov, ki igrajo na glasbila in pojo, na stenah pa prizore iz legende sv. Urha in sv. Korbinijana. Kljub temu, da se je ikonografsko popolnoma podredil tradicionalnemu principu poslikave kranj-skega prezbiterija, je vendar s svojim drznim realizmom v našem gradivu nenavaden in tudi posebnih posnemovalcev ni našel. Zelo verjetno gre za ne-kega münchenskega slikarja, ki se je izšolal pri znanem mojstru Janu Polacku ter pri Gabrielu iz Mällesskircherja, s katerima ga veže mnogo skupnih črt.

Pač pa je Loka rodila okoli leta 1500 slikarja Jerneja iz Loke, ki sicer ni presegel solidne obrtniške ravni, pa je vendar dosegel polnovreden dekorativni efekt s svojimi freskami, s katerimi je dobesedno zasul gorenjsko in primorsko

stran in zašel po sledovih stavbarja Andreja iz Loke celo v Beneško Slovenijo; tja ga je najbrž povabil loški rojak, vikar v Špetru Slovenov ob Nadiži, Klemens Naistoth. Spodnji pas svetnikov v prezbitteriju na Suhi, freske v Bodovljah, v Četeni ravni, pri Sv. Ožboltu nad Škofjo Loko, pri Sv. Andreju, pri Sv. Filipu in Jakobu, na Planici, na Godešiču, v Brodeh, pri Sv. Lovrencu spadajo na Loškem med njegovo delo in tudi na profanih stavbah srečamo njegov čopič: na nekdanjem fraunofu v Loki in na kmečki hiši v Podvrhu nad Poljansko dolino; zunaj loškega ozemlja pa ga lahko spremljamo na delovnih potih k Sv. Petru nad Begunjami, kjer so njegovo največje delo freske pasijonskega cikla, na Otok pri Radovljici, na Bled, v Otoče, v Vrbo, na Brod v Bohinju, k Sv. Janezu v Bohinju, nato v Posočje na Reko pri Trebuši, v Police pri Šentviški gori, v Bovec, na Volarje pri Tolminu in v Koprušče, v Volče pri Tolminu in v Krestenico pri Kanalu, medtem ko smo ga v Beneški Sloveniji doslej zasledili na Kravarju. Obsežen slikarski opus gotovo ni mogel vzdržati nadpoprečne kvalitete, čeprav se je Jernej pošteno trudil, da bi svoj repertoar in stilni izraz kar najbolj izpopolnil; na Primorskem in Furlanskem se je navzel zmernih renesančnih stilnih črt, v jedru pa je ostal še vedno gotik in zraven tudi zvest staremu ikonografskemu načinu. Z njim je izzvenela naša srednjeveška slikarska kultura.

Umetnostno oseko 16. stoletja, povezano z duhovnim nemirom reformacije, je doživljala Loka podobno kot ostalo slovensko ozemlje. Figuralne umetnosti so usahnile — vendar sredi 16. stoletja še vemo v Škofji Loki za nekega rezbarja Hansa. Kakor po drugih naših mestih so tudi semkaj zašli izdelki severnoitalijanskih kamnosekov, ki so se podrejali oblikovnim vzorcem pozne renesanse in se posvečali predvsem nagrobnim spomenikom, katerih naročniki so največkrat pripadali protestantskemu krogu. Spomenik te vrste je tudi Feichtingerjev nagrobnik v Stari loki iz leta 1583. Pač pa se je Loka po potresu leta 1511 urbanistično obnavljala in zidala lepe meščanske hiše, saj je bil to hkrati tudi čas relativne gospodarske blaginje.

S 17. stoletjem pa je tudi Loka na novo umetnostno zadihala. V arhitekturi je njeno ozemlje v glavnem pasivno sprejemalo tuje umetniške moči in tuje stavbne rešitve, le v tipu preproste podeželske podružnice se je s konservativnim vztrajanjem pri oblikah, ki jih je spočela že pozna gotika, oklepalo rebra posnemajočih grebenastih obokov zvezdastega in mrežastega tipa, kakršnega nam kaže veža Homanove hiše ali še lepše prezbitterij sv. Jerneja v Stražišču pri Kranju, prav tako pa vrsta cerkva v zahodnem loškem zaledju kot npr. Sv. Jošt nad Horjulom. Prav gotovo moramo v tem času računati z nekimi domačimi stavbarji, ki so spet oskrbovali s svojim delom razen domače tudi sosednje geografske regije. Naprednejše arhitekturne reforme pa so importirane in dolgo niso pognale globljih korenin. To velja za vse monumentalnejše naloge, ki jih je spočela na Loškem druga polovica 17. stoletja in ki jih je dobro osvetlil Nace Šumi. Take so 1669 sezidana uršulinska cerkev, cerkev sv. Volbenka nad Poljanami in župna cerkev na Trati iz druge polovice stoletja, prav tako pa spadata v to vrsto tudi 1710 postavljena škofjeloška špitalska cerkev in kapucinska cerkev, ki pa se je podrejala še posebnim postavam redovne arhitekture. Pri vseh gre za tip podolžne dvorane s polkrožnim banjastim obokom ter z ožjim, ravno zaključenim in križno obokanim prezbitterijem, stene pa členijo pilastri, venčni zidci in grede in oboki oproge. To so tektonsko zamišljene stavbe, ki imajo izhodišče v Italiji, domači prototip pa v cerkvi sv. Trojice nad Vrhniko iz tridesetih let 17. stoletja. Loško ozemlje je ta tip obogatilo samo z značilno štukaturno dekoracijo, narejeno s pomočjo posebnih modlov, ki jo

kot tipično srečujemo še tja v začetek 18. stoletja zlasti po Poljanski dolini. Lepe primerke tega najdemo v župni cerkvi na Trati, na Hotavljah, v Bukovem vrhu, v Spodnjih Danjah (že iz 18. stol.) in drugod.

Mnogo aktivneje pa se je loško ozemlje uveljavilo v rezbarstvu. Značilni leseni, bogato okrašeni in pozlačeni oltar 17. stoletja, ki je zaradi svojega bogastva dobil med ljudstvom kar ime »zlati oltar«, je imel prav na Loškem eno kreativnih žarišč, morda ne nazadnje prav zaradi povezav s furlanskim prostorom, ki je zlasti v karnijskem krogu uresničil podoben oltarni tip. Poznorenesančni elementi, prihajajoči iz Italije, beneški poliptihi, grafične predloge, vplivi severnih, zlasti švabskih rezbarjev, in ne nazadnje spomin na poznogotske krilne oltarje so sodelovali pri nastanku in stilnem razvoju »zlatih oltarjev«, ki se iz zgodnejše tektonske konstruktivne forme razvijajo v vedno bolj slikovite in dekorativno preobložene, vegetabilno učinkujoče celote, podobne velikim monštrancam ali teatrsko razgibanim in celo že v prostor segajočim arhitekturam, ki kakor vizija božjega paradiža kulisno bogatijo cerkvene notranjščine, sijejo s sončno svetlobo rumenih oken ter se iskre v vizionarnem blešču zlata in lazurnih barv, pa spet ljudsko živahno žare v barvah narativno preprostih, a dekorativno efektnih slik pred tronom. Če se je kdaj v stilni umetnosti prebudilo prastaro umetnostno razpoloženje, ki sega morda še v pred-slovenske dni do zadnjih utripov spomina staroselcev, potem se je prav v tej rezbarski kulturi, ki jo je za Gorenjsko in loško ozemlje nadrobneje analiziral Milan Železnik. Dovolj je, če na Loškem opomnim le na skupino oltarjev iz Dražgoš, ki so zdaj razstavljeni v loškem muzeju, na oltarje v Crngrobu, ki zastopajo tako starejši, še tektonski tip prve polovice 17. stoletja, kot razbohoteni, slikovito razgibani tip druge polovice stoletja. Hkrati nam kažejo še ponosni veliki oltar, izdelek ljubljanskega mojstra Jurija Skarnosa iz srede stoletja. Sv. Filip in Jakob, Sv. Andrej, Sv. Barbara, Pevno, Spodnje Bitnje, Malenski vrh — še bi lahko naštevali cerkve z zlatimi oltarji, ki so jih izrezljali znani in anonimni mojstri. Med najpomembnejše podobarske družine spada gotovo škofjeloška družina Jamškov, katerih prvega zastopnika srečamo omenjenega že leta 1628 kot pomočnika pri Sv. Andreju — Andreja Jamška. Torej je ta družina delovala že pred sredo stoletja, ustvarjalno pa je ugasnila šele v prvi polovici 18. stoletja. Filip Jakob Jamšek je postal leta 1672 ljubljanski meščan, že poprej pa je zalagal s svojimi deli Loško in Notranjsko. Tudi Andrej Janez Jamšek se je preselil v Ljubljano, kjer ga srečamo na delu l. 1693; Jakob Jamšek je pozlatil veliki oltar v Crngrobu l. 1652; najpomembnejši pa je gotovo Janez Jamšek, ki je bil vodja loške delavnice in čigar delo so na primer tudi glavni oltar na Suhi, oltarji v Sopotnici, v Spodnjem Bitnju, pri Sv. Barbari in drugod. Železnik je mogel pripisati tej delavnici kar 17 oltarjev. Valentin Jamšek se je 1717 preselil iz Loke v Ljubljano, kjer pa je smel opravljati samo pozlatarska dela, ker mu cehovska pravila niso dovoljevala rezbarske obrti. V Jamškovi delavnici so nastajale tudi oltarne in votivne slike, ki so ljudsko občutene, pisane v barvah, naivno pripovedne in hkrati dekorativne, čeprav si je včasih pomagal tudi s predlogami po grafičnih listih in v skicah po velikih mojstrih, celo po samem Tintoretu; toda velike vzore je prelinil v popolnoma ljudsko govorico. Kljub dekorativni kulturi je to provincializirana umetnost, kar se izraža tudi v kopičenju okrasnih motivov, ki presegajo pravila klasične mere, v manjši dognanosti formalnih detajlov, v iskanju efektov, krepkih barvnih akordov in fantastično pretiranih gibov. Zaključil pa je veliki razcvet zlatega oltarja loški podobar Valentin Öttl z oltarji pri Sv. Volbenku iz l. 1702 in v špitalski cerkvi v Škofji Loki.

18. stoletje pomeni na Loškem ponovni umetnostni upad, kakor bi se v podobarskem krescendu 17. stoletja oblikovna moč za nekaj časa izčrpala. Še več: številni loški umetniki so zapuščali rodno mesto in se preselili v vabljevejšo Ljubljano. Za že omenjenimi Jamški je odšel tudi 1669 v Loki rojeni Hans Mihael Reinwaldt in bil 1698 sprejet med ljubljanske meščane. Ta mojster, ki pripada že zrelemu baroku, je pomemben predvsem kot zelo verjetni učitelj našega največjega baročnega freskanta Franceta Jelovška, njegovo lastno delo pa je še malo raziskano; tudi na Loškem bo treba še poiskati sledove njegovega truda. Prav tako sta se preselila v ljubljansko baročno središče tudi kiparja Jakob in Urban Gaber, od katerih je zlasti prvi ustvaril v štiridesetih letih vrsto oltarjev za Ljubljano in kamniško okolico ter bil povezan s slikarjem Valentinom Metzingerjem, po kvaliteti pa ni presegel poprečne ravni. Tudi med slikarji 18. stoletja poznamo na Loškem eno samo pomembnejše domače ime — Anton Tušek, čigar najlepšo zbirko slik hrani cerkev sv. Križa pri Srednji vasi, znan pa je zlasti po freskah, s katerimi je okrasil oboke cerkve na Veseli gori pri dolenskem Št. Rupertu. Tušek je pozni barokist eklektične vrste, ki posnema Metzingerjeve in Cebejeve vzore, v freskah pa Jelovškove zglede. Tudi v arhitekturi so najpomembnejša dela nastala pod vodstvom ljubljanskih mojstrov, predvsem odličnega stavbarja Gregorja Mačka — tako danes porušena župna cerkev v Poljanah in župna cerkev v Šmartnem pri Kranju. Cerkev v Sorici je sicer tipična za naš podeželski barok, pa vendar na Loškem dovolj osamljena: to je centralna stavba v obliki razpotegnjenega osmerokotnika s kupolama nad ladjo in prezbiterijem, kar ji daje na zunaj mehko, vzvalovano silhueto kameljega hrbta.

Še vedno pa je uganka, kaj je zaneslo v Škofjo Loko znanega ljubljanskega baročnega kamnoseka in kiparskega podjetnika, Luka Misleja, ki je tod umrl leta 1727. In nenavadno je, da je tako ploden slikar, kot je bil Valentin Metzinger, zašel na loško stran le s slikami za Železnike, dasi je zalagal z njimi dobesedno celo Slovenijo in še hrvaško Primorje. Veliki ljubljanski baročni val je torej pustil loško ozemlje precej ob strani.

Velika obdobja loške umetnosti so se končala pravzaprav z zrelim barokom. V vsem 18. stoletju je ta iz lastnih moči komaj pognala kako nadpoprečno umetnino. Umetnostna aktivnost je prehajala v plast ljudske umetnosti. Konec fevdalnega gospostva freisinškega škofa leta 1803 prav tako umetnostno ni prinesel plodnih rezultatov. Nasprotno. S tem je usahnila še zadnja vsaj potencialna mogočnost kakšne ambicioznejše umetnostne naloge. Kar je nastalo na loškem ozemlju umetnostnega, se je gibal v zelo skromnih kvalitethih mejah. Bidermajer in romantika v tem ozračju nista mogla najti pravih pogojev, kajti niti obrtnik niti kmet nimata za romantiko mnogo smisla, če ta ni pogojena v samem načinu življenja — v tem primeru pa se zanju tudi romantika spremeni že v realizem. Bogate trgovske plasti, ki bi lahko pobudila bidermajersko kulturo, v Loki prav tako ni bilo, cerkev pa se je naslanjala še vedno na kolikor toliko živo baročno tradicijo, do srede 19. stoletja dalje pa na teoretično potrjevane zglede raznih »liturgičnih«¹ zgodovinskih slogov. Tudi nova cerkev v Stari Loki je le revna psevdohistorična stavba, čeprav je bahava po dimenzijah. V arhitekturi rešuje lokalno čast le izredno skladna in slikovito vabljava lopa crngrobske cerkve, delo iz Furlanije priseljenega in v Loki udomačenega stavbenika Molinara. Značilno pa je, da je prav na Loškem nastala tudi naša prva zasebna muzejsko-galerijska zbirka, ki jo je zbral v svojem gradu v Stari Loki vitez Karel Strahl in jo je nadaljeval njegov sin Edvard.

Ta navezanost na staro izročilo seveda ni bila samo loška posebnost; na vsem slovenskem podeželju je prevladovala, toda na Loškem je rodila eno najplodnejših, dasi ne izjemnih rešitev: iz temeljne nadarjenosti ljudstva, iz obrtniškega izročila podobarskih delavnic, ki sega čez barok prav do poznogotskih rezbarjev, in iz cehovske rokodelske solidnosti je pognala vrsta podobarskih delavnic. Te so prevzele delo prav tedaj, ko je v drugi četrtini stoletja opešala aktivnost kranjske Layerjeve delavnice in njenih neposrednih učencev. S temi mojstri je ljudstvo še ohranjalo stik z likovno dejavnostjo, dasi ni vzdržalo koraka s stilno naprednimi umetninami, ki so bile pridržane že meščanskim salonom. Po drugi strani pa so prav iz teh delavnic izšli tudi mnogi umetniki, ki so postali glasniki nove umetnosti. Tudi ta podobarska delavnost je povezovala loško ozemlje z notranjskim zaledjem, recimo s polhograjskim in cerkljanskim prostorom, kjer so še živel spomini na starejše lokalne mojstre — na Facije v Polhovem Gradcu, na Štrause v Cerknem itd. Na Loškem pa se je število teh delavnic spet najbolj zgostilo: v Hotovlji in Poljanah je ustvarjala Šubičeva, v Selcih Grošljeva, v Oselici Zajčeva, v Železnikih Groharjeva; iz Lučin je izšel Matija Bradeško, v Sorici je rezljal Janez Pintar, bilo pa je še več drugih podobarjev, od katerih so nekateri zašli že v popolnoma ljudsko, obrtniško nešolano plast ter so večkrat ostali anonimni. Pa tudi ti niso nepomembni, saj je pod njihovimi dleti in nožiči nastala prenekateri ljudska plastika in pod njihovimi čopiči so oživljale slike na steklu in panjske končnice, čeprav so se zadnjih dveh lotevali tudi uglednejši podobarji.

Najpomembnejša je bila delavnica Štefana Šubica v Poljanah. Podobar je bil že njegov oče Pavel v Hotovlji, podobar je bil brat Janez, ki je preselil delavnico v Škofjo Loko, podobarji naj bi bili postali njegovi sinovi. S svojimi lesenimi oltarji in slikami je segel Štefan daleč čez lokalne meje. Celo v Ameriko so z misijonarji zašle njegove slike, do Marijinega Celja na Štajerskem je seglo njegovo dleto. Za njegov estetski ideal in slikarsko nadarjenost dobro priča slika domačih patronov, ki jo je naslikal za dom v Poljanah: umetnostno popolnost mu je pomenila renesansa Rafaelovih dni, obogatena z zmernim beneškim kompozicijskim principom, od sodobne umetnosti pa mu je bilo pri srcu nabožno slikarstvo nazarencov. Toda iz te preproste podeželske delavnice sta izšla dva umetnika, ki sta ponesla čast rodne dežele daleč čez domače meje — Štefanova sinova Janez in Jurij Šubic. Oba sta se izšolala najprej pri očetovem prijatelju, ljubljanskem nazarenskem slikarju Janezu Wolfu, nato pa dopolnila študij v tujini: Janez v Benetkah in Rimu, Jurij na Dunaju in v Parizu. Toda medtem ko je bil Janez še zaverovan v klasične vzore in ni prelomil okvira akademskega realizma ter mu je bila cerkvena slika še vedno merilo kvalitetne zmogljivosti, je nemirnejši Jurij v Parizu doživel likovno sprostitev in luč plenera, za kakršno je Janez tipal vsaj v svojih rimskih pokrajinskih skicah. Jurij je zaslutil lepoto žive narave in živega človeka in trepet neposredne svetlobe, ni pa tvegala še optičnega razkroja forme. Janeza je ustvarjalna pot zanesla na Dunaj in v Prago in končno na Nemško, Jurija v Pariz in Atene — oba pa sta umrla na Nemškem, ne da bi do dna izpela svojo umetniško izpoved. Z njima je slovenska umetnost v slikarstvu prvič po baročnem Bergantu dosegla svetovno raven. Oba, zlasti pa Janez, sta zapustila številne slike tudi na loškem ozemlju. Najlepša zbirka Janezovih oltarnih slik je pač pri Sv. Volbenku. Kakor Šubica, je odšel v tujino Anton Ažbe iz Dolenčic pri Javorjah. Po študiju na Dunaju in v Münchnu je odprl lastno slikarsko šolo v Münchnu, v kateri so se zbrali učenci vseh mogočih narodnosti in družbenih slojev, še Vasilij Kandinski je našel pot do nje. Ažbe sam pa je

ostal vse življenje akademski realist, verujoč v prerod slovenske umetnosti in častilec lepote. »Krogelni princip« je bilo njegovo slikarsko pravilo, pretanjšan čut za barvo in luč razkrivajo njegove slike, katerih pa se je zelo malo ohranilo. V njegovem ateljeju se je zbiral tudi mladi rod slovenskih impresionistov, med drugimi tudi Ivan Grohar iz Sorice, ki je iz kmečkega delavca postal podobarski vajenec pri Janezu Grošlju in končno eden največjih slikarskih poetov slovenske zemlje. Na njegovih platnih je zatrepetala tudi pastoralna domačega loškega okolja in loškega mesta, vanje se je ujela svetloba sonca in trudna slovesnost kmečkega dela. Škofjeloška okolica je postala za naše impresioniste z Jakopičem, Groharjem in Sternenom vir umetniških doživetij in pobud; v to okolje so se zatekli, ko so iskali izpoved svoje umetnostne resničnosti in ljudske kreativne moči. Po svoje jo je izpovedal tudi baladično zaslanjani Vesnan Gvido Birolla, čigar pravljično prepesnjeni motivi malega življenja so kakor sentenca ob častitljivem utripu mesta, ki mu ni bilo v zgodovini nikoli nič podarjenega, ki pa je naše kulturno bogastvo nenehno obdarjalo z živo ustvarjalno silo, zajeto prav pri vrelcu preprostega človeka. Da ta kreativna moč tudi danes ni pojenjala, priča vrsta umetnikov, ki so izšli iz teh tal in vsak po svoje dopolnjujejo mnogiolični izraz naše moderne umetnosti.

Morda so bila nekatera druga mesta pomembnejša umetnostna žarišča — malokatero pa je bilo tako zvesto lastnemu umetnostnemu izročilu in lastnemu umetnostnemu razpoloženju kakor prav Škofja Loka. V tem pa je tudi njena kulturna in moralna enkratnost.

Zusammenfassung

DER ANTEIL ŠKOFJA LOKAS AM KUNSTSCHAFFEN DER VERGANGENHEIT

In seinem Vortrag anlässlich des 30-jährigen Bestandes des Musealvereines in Škofja Loka hatte der Verfasser vor allem den Wunsch, den Anteil Škofja Lokas am slowenischen Kunstschaffen der Vergangenheit hervozuheben. Das Gebiet von Škofja Loka, das über 800 Jahre denselben Grundherren, den Bischöfen von Freising, untertan war, liegt gerade an der Grenze zwischen dem mediterranen und dem mitteleuropäischen Kulturraum, bzw. in engerem, lokalen Maßstab, zwischen der Kulturzone des Karstes und jener Oberkrains. In bezug auf das Kunstschaffen war dieses Gebiet außerordentlich fruchtbar, obwohl stilkundlich nicht immer fortschrittlich, handelt es sich ja hier um einen peripheren Raum mit provinziellem Charakter. Hier hindurch führte zwar ein wichtiger Verkehrsweg, der Oberitalien und Friaul über Tolmin, das Poljanatal und Škofja Loka mit Mitteleuropa verband, doch konnten sich hier keine bedeutenderen Handelszentren entwickeln — auch in der Stadt Škofja Loka selbst nicht — andererseits entfaltete sich aber auf Bestreben des Grundherrn ein starkes traditionelles Gewerbewesen.

Aus der Zeit um 973, als das Gebiet von Škofja Loka in freisingischen Besitz übergang, kennen wir noch keine Kunstdenkmäler. Auch die Pfarrkirche in Stara Loka wurde im Jahre 1863 abgerissen. Es war dies eine dreischiffige, mit drei halbkreisförmigen Apsiden abgeschlossene romanische Basilika, die vielleicht anfangs statt des Turmes nur mit offenen mediterranen Glockenfenstern oberhalb der Fassade versehen war. Sie entstand zumindest im 12., wenn nicht schon im 11. Jh. Alles weist darauf hin, daß erst in frühgotischer Zeit — im 13. Jh. — zwischen dem Schiff und dem Chor ein Chorturm erbaut wurde, der später auch von einigen benachbarten Filialkirchen (z. B. Gosteče, Pristava bei Polhov Gradec u. a.) nachgeahmt wurde. Auch die spitzwinkligen Bogenabschlüsse, die Schiffe abteilten, sind wahrscheinlich erst während des gotischen Umbaus entstanden. In dieser Form diente die Kirche in Stara Loka auch den drei basilikal aufgefaßten Schiffen der im 15. Jh. schon zum zweiten Male vergrößerten Kirche in Crngrob als Vorbild; diese Kirche weist auch in der Behandlung der Einzelformen (Kreuzrippengewölbe)

stärkeren karstländisch-innerkrainischen als oberkrainischen Charakter auf. Das wieder zeugt davon, daß Skofja Loka in seinen Lebensformen dem karstländischen Hinterland näher stand als der oberkrainischen Nachbarschaft. Die Synthese des Mittelmeerraumes und Mitteleuropas gelangte schon in Ljubljana, der Landeshauptstadt, kaum zur Reife, und auch hier bloß auf provinziell eklektischer Stufe.

Eine bedeutende Vermittlerrolle im Kunstgeschehen fiel Skofja Loka um 1400 mit der gotischen Wandmalerei zu. Über ihren Boden wanderten die sogenannten »Friauler Maler«, die in der Mitte des 14. Jh. aus den Arbeiten des Vitale da Bologna Nutzen gezogen hatten, nach Oberkrain und brachten nachgotische Stilneuheiten in unseren Raum. Gerade im Gebiet von Skofja Loka haben sich viele ihrer Fresken erhalten (in Crngrob, Godešič, Gostče, Sopotnica, Sv. Lovrenc, Sv. Križ, Sv. Tomaž oberhalb Selca und andernorts). Höchstwahrscheinlich schufen sie sich in Skofja Loka geradezu einen Mittelpunkt. Etwa um die Mitte des 15. Jh. kamen aber in das Gebiet mehr Künstler aus Oberkrain und von Ljubljana her, so z. B. 1453 der Maler Bolfgangus nach Crngrob und einige Jahre später ein Gehilfe des Ioannes de Laybaco, der hier das ikonographisch außerordentlich bedeutsame Bild des Feiertagschristus malte. Auch der berühmte Meister von Suha mit seinen venezianischen und küstenländischen Stilismen und seiner Fülle des Ausdrucks gehört nicht dem Künstlerkreis Skofja Lokas an, begegnen wir ihm doch meistens im Gebiet der Brixener Herrschaft (in Otok bei Radovljica, Bodešče, Brod und Stara Fužina im Bohinjer Tal, Mošnje) und im Sočatal (Prilesje, Avče, Goljévia).

Im letzten Drittel des 15. Jh. gab es in Skofja Loka eine Holzschnitzwerkstätte, der der Autor die Marienstatue und das Standbild des hl. Florian in Sopotnica zuschreibt, äußerst nahe stehen ihr aber auch mehrere Plastiken aus der Umgebung von Kranj (die Marienstatue in Primskovo, der hl. Lorenz in Kokrica u. a.). Diese Arbeiten weisen mit ihrer tektonischen Stofflichkeit offenkundig auf ihren Ursprung in der karstländisch-mediterranen Sphäre hin, verraten aber auch Einflüsse des Bildhauers Leonhard von Brixen und solche mitteleuropäischer ikonographischen Vorbilder. Somit haben wir es hier mit einem der letzten stärkeren Vorstöße südwestlicher Stilarten in den Raum von Skofja Loka zu tun.

Zur selben Zeit wurde in Skofja Loka das neue Saalschiff der St. Jakobskirche gebaut. Zuerst war man der Meinung, daß es sich hier um eine offenkundige Einfuhr der bayerischen Saalkirche Stetheimerschen Typs handle, jetzt weist aber alles darauf hin, daß das neue Saalbaideal ein in der Nachfolgerschaft Peter Parlers geschulter Baumeister zu uns gebracht hat; es war dies der Erbauer des neuen Schiffes in der Pfarrkirche von Kranj (um 1430). Seine Formen wurden dann von einem Baumeister und einem Steinmetzen übernommen. Dem ersten begegnen wir um 1450 auf der Baustelle des neuen Presbyteriums der Pfarrkirche in Mengeš, dem letzteren beim Bau des Presbyteriums der Pfarrkirche in Radovljica. Später finden wir beide bei gemeinsamer Arbeit am Kirchenschiff in Skofja Loka, das etwa um 1471 fertiggestellt wurde. Es ist bezeichnend, daß diese Meister ihre Sternrippengewölbe reich mit figuralen und rosettenförmigen Schlußsteinen sowie Konsolen schmückten, was wahrscheinlich als eine Errungenschaft der heimischen karstländischen Steinmetzkunst anzusehen ist. Das Bauwesen fand im Gebiet von Skofja Loka besonders günstigen Boden und bildete eine Reihe von heimischen Meistern heran: den Baumeister Andreas aus Skofja Loka, der den Oberkrainer Bautypus auch ins Görzische und sogar nach Venetisch Slowenien übertrug (Ponikve oberhalb des Bačafusses, Volarje bei Tolmin; 1477 Sv. Ivan v Čele, Brišče, Portčinj, Borjana). Auch in Oberkrain betätigten sich in Skofja Loka geschulte Baumeister (z. B. der Erbauer der St. Peterskirche oberhalb Begunje). Bemerkenswert ist besonders Jurko aus Skofja Loka, der im Jahre 1520 einen Vertrag für den Bau eines neuen Saalpresbyteriums und des Glockenturmes der Kirche in Crngrob abschloß. Den drei niedrigeren basilikalen Schiffen baute er ein großes, lichterfülltes Saalpresbyterium an und fand dadurch eine ähnliche Lösung, wie sie in der ersten Hälfte des 15. Jh. Hans Stetheimer für die Franziskanerkirche in Salzburg gefunden hat. Doch war der Saalchor im Gebiet von Skofja Loka wahrscheinlich kein heimisch gewordenes Ideal, hatte doch etwa um 1524 der Meister H. R. den neuen Chor der städtischen St. Jakobskirche noch als bürgerlichen Langchor gebaut, ihn aber mit hervorragenden figuralen Schlußsteinen geschmückt, die auch der Renaissance eigene Züge aufweisen. Sowohl im Schiff als auch im Presbyterium genießen aber auf den Schlußsteinen die Schutzheiligen der Zünfte und die Zunft zeichnen selbst Vorrang vor den Wappenbildern des Adels, womit der gewerbliche Grundcharakter der Stadt und der Besteller ihrer Erzeugnisse hervorgehoben wurde. Auch der Meister H. R.

verschaffte sich außerhalb Škofja Loka Geltung: so in Spodnja Besnica, bei St. Johann am Bohinjer See (das Kirchenschiff), in der Kirche der hl. Katharina in Srednja vas bei Kranj, in Mali Otok bei Postojna und andernorts.

In den Beginn des 16. Jh. dürfen wir vielleicht in Škofja Loka die Holzschnitzerwerkstatt lokalisieren, die in Oberkrain und in der Umgebung von Ljubljana mehrere Plastiken hinterlassen hat (darunter auch den Flügelaltar von Gosteče), während wir den Bildhauer, der im Jahre 1513 Bischof Philipps Wappentafel am Getreidespeicher in Škofja Loka, ferner die Schwarz'sche Tafel am Hauptplatz und dessen Grabdenkmal in Stara Loka geschaffen hat, vielleicht mit dem urkundlich überlieferten Jakob Schnitzer aus Škofja Loka identifizieren dürfen; jedenfalls zeigen die Werke dieses Meisters mehrere Züge Salzburger Stils (aus der Nachfolgeschaft des Hans Valkenauer). Möglicherweise ist er vom sehr kunstbeflissenen Bischof Philipp nach Škofja Loka berufen worden. Ebenso kam wahrscheinlich auf Philipps Bemühungen hin der Freskomaler hieher, der 1502 die Fresken in der Kirche auf der Križna gora gemalt hat. Er zeichnet sich durch starken Realismus im Genre aus und gehört dem Münchener Malerkreis an, der Verwandtschaft mit den Meistern Gabriel Mäleskircher und Jan Polack verrät.

Im zweiten Viertel des 16. Jh. beherrschte den oberkrainischen und görzischen Raum der Maler Bartholomäus aus Škofja Loka, der sich sogar in Venetisch-Slowenien betätigte. Der Qualität nach ist er handwerksmäßig solide, seinem Stil nach Gotiker mit einigen schon von der Renaissance übernommenen, auch genrehaften Elementen, seinem Ausdruck nach lebensvoll dekorativ und noch immer Anhänger der alten ikonographischen Prinzipien, die sich in Oberkrain und im Görzischen in einem besonderen Typus der Presbyterienmalerei geltend gemacht hatten.

In der Mitte des 16. Jh. erlebte auch das Gebiet von Škofja Loka die geistige Krise der Reformation, die freilich auch im Kunstschaffen eine Ebbe zur Folge hatte. Im 17. Jh. erblühte auch hier die lebensprühende Kultur der holzgeschnitzten Altäre, die so reich geschmückt und vergoldet wurden, daß man sie schlechtweg »Goldaltäre« zu nennen begann. Unter anderen Meistern tat sich vor allem die Familie Jamšek hervor (ihr Vormann war vermutlich der aus Škofja Loka stammende Janez Jamšek), einige ihrer Mitglieder übersiedelten auch nach Ljubljana (Philipp Jakob, Valentin). Natürlich statteten diese Meister ihre Altäre auch mit farbenfrohen Bildern und Antependien aus, die dem Volksempfinden und der Fabulistik nahestehten, obwohl sie sich mitunter auch an Vorlagen namhafterer Künstler anlehnen. Der letzte Bildschnitzer des 17. Jh. war Valentin Öttl, der im Jahre 1702 die Altäre für die Kirche des hl. Wolfgang oberhalb Poljane geschnitzt hat.

In der Architektur verharnte unser Gebiet beim konservativen, in der Spätgotik bedingten Kirchentypus mit Langschiff und polygonal abgeschlossenem Presbyterium mit gotische Rippen nachahmenden, stuckierten Gewölbenetzen (vgl. die St. Bartholomäuskirche in Stražišče, das Homan'sche Haus in Škofja Loka u. a.). Die ehrgeizigeren Architekturdenkmäler dieser Zeit sind Werke fremder, italienisch orientierter Baumeister; bei ihnen handelt es sich um wannenförmig gewölbte, hallenartige Schiffe mit quadratischem, kreuzgewölbtem Presbyterium (St. Wolfgang oberhalb Poljane, die Pfarrkirche in Trata, die Nonnen- und die Spitalkirche in Škofja Loka). Eine heimische Besonderheit ist der mit Modeln ausgeführte, stuckierte Gewölbeschmuck (in Hotavlje, Trata, Spodnje Danje und andernorts).

Auch im 18. Jh. hatte Škofja Loka zur Zeit des reifen Barocks keine namhafteren Künstler, und auch von diesen, die es gab, übersiedelten viele nach Ljubljana. Ambitiösere Bauvorhaben wurden von Ljubljanaer Baumeistern ausgeführt, besonders vom tüchtigsten unter ihnen, Gregor Maček (die Pfarrkirchen in Poljane und in Smartno bei Kranj). Der 1669 in Škofja Loka geborene Maler Hans Michael Reinwaldt — seit 1698 Ljubljanaer Bürger — ist besonders als erster Lehrer des Barockmeisters Franz Jelovšek bemerkenswert. Auch zwei Holzschnitzer, Jakob und Urban Gaber, übersiedelten nach Ljubljana. Unter den heimischen Malern machte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. bloß der eklektisch gestimmte Barockmeister Anton Tušek einen Namen (Bilder in der Kirche Sv. Križ in Srednja vas, Fresken auf der Vesela gora bei St. Rupert in Unterkrain).

Das 19. Jh. bringt vor allem eine Zunahme der ländlichen Malerwerkstätten, die anfangs die barocke Tradition fortsetzten, sich aber später, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, auch historischen Stilarten zuwandten: so die Werkstätten des Zajc in Oselica, Grošelj in Selca, Grohars in Zelezniki u. a. Die bedeutendste derartige Werkstatt betrieb jedoch die Familie Šubic in Poljane. Ein Mitglied dieser Familie, Janez Šubic, verlegte sein Gewerbe nach Škofja Loka, während sich Stefan

Šubic aus Poljane durch seine gediegenen Altäre und Bilder in ganz Slowenien eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Besonders bedeutend sind aber seine beiden Söhne Janez und Jurij, die ihre erste Schulung in der Werkstätte des Malers Janez Wolf in Ljubljana erhielten; der erstere studierte dann in Venedig und Rom, der letztere in Wien und Paris. Sie erhoben die slowenische Malkunst wieder auf europäisches Niveau. Janez huldigte noch den klassischen Vorbildern des akademischen Realismus, Jurij aber erlebte in Paris die Befreiung der Kunst und das Leuchten des Pleinairs. Beide Brüder starben in Deutschland: Janez 1889 in Kaiserslautern, Jurij 1890 in Raschwitz bei Leipzig. Auch Anton Azbè aus Dolenčice im Poljanatal studierte und blieb dann in München, wo er eine rühmlich bekannte Malerschule begründete. Diese Schule besuchte unter anderen Impressionisten auch Ivan Grohar, dessen Wiege in Sorica stand. Er entwickelte sich aus einem Landarbeiter zu einem der lyrischsten Verkünder der Schönheit seiner Heimat im Kreise der slowenischen Impressionisten zu Beginn des 20. Jh. Für die Maler der slowenischen Moderne wurde gerade die Umgebung von Skofja Loka ein richtiges Barbizon und eine unerschöpfliche Quelle farbenfroher Motive.