

Zbornik Matice Hrvatske, I, Zagreb 1953, str. 123). — 67. SSA, fasc. 527a. — 68. Carn. pragm., I, 43/51. — 69. Miroslava Despot, Historijat trgovačkih putova između Rijeke i zaleđa u XVIII. i XIX. stoljeću (Rijeka, Zbornik Mat. Hrv., I, Zgb 1953, str. 123). — 70. SSA, fasc. 527a. — Steinberg računa 5883 korakov za eno miljo in 14.708 korakov za poltretjo miljo. — 71. SSA, fasc. 527d. — 72. SSA, fasc. 527b. — 73. Carn. pragm., I, 44/146. — 74. Carn. II, 47/28. — 75. BS, fasc. V. — 76. Carn. pragm., I, 2/3. — 77. Ibid., 33/56. —

78. Ibidem, 44/75. — 79. Za knjižnice: Zap. inv., fasc. XIII, št. 10; fasc. III, št. 65; fasc. IV, št. 73 in 100 itd. — 80. RS, fasc. I. — 81. Prim. moj članek Merkantilist Franc Rakovec-Reigersfeld (1697—1700), Kronika 1955, III/2, str. 81—87. — 82. RS, fasc. XXIV. — Tu navaja Rakovec, da je bral tudi neko knjigo, ki jo je izdal na Dunaju leta 1705 Heinrich Boden. Nisem mogel ugotoviti, kdo je avtor in kaj je vsebina knjige. — 83. Carn. pragm., I, 16/5. — 84. RS, fasc. I. — 85. RS, fasc. III. — 86. RS, fasc. V.

LUXURIA Z VISOKEGA POD KUREŠČKOM

EMILIJAN CEVC

Med našimi srednjeveškimi umetnostnimi spomeniki spada cerkva sv. Nikolaja na Visokem pod Kureščkom med najmikavnejše. Kot svetla pastirica se je zleknila na hribu nad visoško vasjo, od koder se med poljskim cvetjem in grmičjem spogleduje na eni strani s Kureščkom in na drugi strani s turjaškim gradom, od katerega jo loči le globoka grapa, v daljavi pa ji božajo oči barjansko ravnino in gore onkraj Ljubljanskega polja. Stoletja samuje na svoji vzpetini, kjer so ji najzvestejši obiskovalci martinčki in ptice, in zvesto varuje preproste, a lepe zaklade, ki jih ji je darovala davna preteklost: lesen poslikan strop iz zgodnjega XVII. stoletja v ladji, poznogotski krilni oltarček sv. Gregorija iz sedemdesetih let XV. stoletja, ki je nastal v Škofji Loki, v tristrano zaključenem prezbitteriju zlati oltar iz XVII. stoletja, predvsem pa freske, ki krase prezbitterij, slavolok in še severno zunanjo steno. Prav te freske so poglavitna slava te sicer skromne dolenske podružnice, kajti niso samo datirane, ampak tudi podpisane s slikarjevim imenom. Na obrobem pasu šilastega slavoloka berno tale napis: »Anno domini millesimo quadringentesimo tercia completum est hoc opus in vigilia sancti Mathei apostoli per manus Johannis concivis in Laybaco filii magistri Friderici pictoris in Villaco«. Na cerkvenem pročelju pa je bila votivna freska, na kateri je, kot dokazuje slikarski grb treh rdečih ščitkov na belem polju, upodobil slikar tudi sam sebe. Leta 1920 je bilo še videti spodnji del postave kleččega moža in zraven del napisa: »...n. malar von Villach purger zu Laybach«. Danes je na tem delu omet že skoraj popolnoma odpadel. — Napisa nam torej povesta, da je cerkev poslikal leta 1443 slikar Janez Ljubljanski, sin beljaškega slikarja Friderika, — torej isti mojster, ki je leta 1456 poslikal cerkev na Muljavi in leta 1459 cerkev na Kamnem vrhu nad Ambrusom in o čigar čopiču že pred tem pričajo freske v Stični, na Koroškem in celo v salzburškem Lungauu v cerkvi Maria Pfarr.¹

Toda zdajle nas zajema le ena od visoških fresk. Desno od velike, skoraj celo višino

severne zunanje stene ladje obsegajoče freske sv. Krištofa je še druga slika, ki meri v višino 1,20, v širino pa 1,10 m. Pred nevtralnimi, belkastimi ozadjem je upodobljena mlada, gola ženska v labilni stoji. Z levo nogo se opira na vrat ležeče moške figure, od katere se je ohranila le še glava, desno nogo pa je pomaknila naprej kakor v plesnem koraku, pri čemer se ji je vse telo lahno v loku usločilo nazaj in s tem zadobilo neko melodiozno eleganco in poudarjeno slokost. Do pasu je zajeto telo v profilu, zgornji del pa vidimo v eni face. Kakor v obupu si sega dekleta z desnico k rahlo na desno ramo nagnjeni glavi, kakor bi si hotelo ruvati na hrbet razpuščene lase. Z levico drži za rep kač, ki jo pika v levo dojko, druga kača pa se ji ovija okoli desne nadlakti in jo grize v desno stran prsi, tako da obe kači učinkujeta kakor pošastna, ohlapna ogrlica. Obraz je sicer miren in ljubeč, le oči se ozirajo na dekličino levo stran. In tu je zbrana vsa grozota! V desnem spodnjem kotu podobe zija pošastno peklensko žrelo, podobno zmajevemu gobcu z ostrimi zobmi. Iztegnilo je dolg jezik in ga ovilo dekliču okoli desnega kolena, hoteč ga potegniti vase, za jezikom pa opazimo še ostanke kozla z dolgimi rogovmi, ki preži na dekleta. Ne, ni ji več rešitve, kajti vrh peklenškega gobca se je utaboril še velik zelen hudič, ki je otvezel nesrečnico z verigo čez pas in jo zdaj vleče z desnico v pekel, zraven pa se še norčuje iz nje in ji s prsti levice kaže pred rilcem osla. Med hudičevo in ženino glavo se vije napisni trak, na katerem moremo razbrati le še nekaj posameznih črk, toda iz njih ni mogoče več izluščiti smiselnega teksta; vse drugo je izpral čas. Dr. F. Stelè je še lahko razbral: »poydi...er la(?)ba m(?)o«, toda še pri teh črkah je možen dvom.² Na žalost je freska precej poškodovana. Omet je tako razpokal, da se nam zdi na prvi pogled, kakor bi bila slika sestavljena iz mozaičnih kamenčkov, večji deli ometa in barve pa so tudi že odpadli. Tako je izginila razen glave vsa figura moža pod ženinimi nogami, uničen je večji del spodnje čeljusti pekla, prav tako ves

spodnji del kozla in ženina desna noga od kolena navzdol; tudi hudič je močno razpraskan. Še najbolj je ohranjena ženska figura, mladostni ženski akt, čigar modelacija in izraz obraza dobro označujeta Janezov slikarski princip; akt, čigar nogi sta nekoliko predolgi, je oblikovan zelo plastično z mehкими barvnimi gradacijami in brez notranjih kontur (sl. 1).

Odkar je bila freska prvič omenjena v strokovni literaturi, ni nehala raziskovalcem postavljati uganke svoje vsebine. Že častni konservator Ladislav Benesch jo omenja leta 1889 v poročilu dunajski Centralni komisiji za varstvo spomenikov kot nenavadno sliko, na kateri je upodobljena krepost, ki jo omrežuje pregreha.³ Isti poročevalec je nekaj let kasneje razlago spremenil, češ da gre najbrž za pregreho ali nečistost, ki pada v peklenško brezdnost.⁴ Matej Sitar, ki je fresko prvi popisal v slovenščini,⁵ je mislil, da je upodobljen peklenšček kot zapeljivec mladine. Napisa na traku tudi Sitar ni več mogel razbrati, začudi pa nas trditev, da se je tudi okoli ženske ovijal neki napisni trak, ker njegovih sledov danes nikjer ne opazimo. Paul Hauser⁶ omenja sliko samo kot dokaz, da se je Janez Ljubljanski poskušal tudi v slikanju skoraj naravno velikega ženskega akta, čeprav človeške figure ni trdno obvladal; ikonografsko se Hauser freske ni do-



Sl. 1. Visoko



Sl. 2. Moissac

taknil. Leta 1912 je poročilo Centralne komisije ponovno omenilo našo podobo med skicami fresk, ki jih je že leta 1890 poslal na Dunaj L. Benesch,⁷ in jo razlaga kot žensko figuro, ki jo muči zob vesti. Poročevalec si je torej kači razlagal kot grizočo vest.

Dr. France Stelè je pri prvem popisu⁸ zapisal, da je podoba »nedvomno etično pedagoškega, če ne morebiti tudi alegoričnega značaja, ker kaj pomeni glava pod nogo in kače? Napis bi mogoče govoril tudi za alegorijo Prudentije«. V Monumentih I.⁹ domneva, da spada slika gotovo v idejni krog Zadnje sodbe, da pa je sicer njena vsebina še nepojasnjena. V legendi pod sliko 78. jo imenuje kar »Pogubljena devica«.

In res je slika etično pedagoškega in alegoričnega značaja. Najbolj se je rešitvi njene ikonografskega pomena približal L. Benesch z mislijo o »pregrehi ali nečistosti, ki pada v peklenško brezdnost«. Če namreč analiziramo njen ikonografski sestav in vse njene attribute, se nam freska razkrije kot upodobitev Luxurije — Razvratnosti.

Peklenško žrelo ne potrebuje nobene razlage. Tako, kot je na naši freski, srečamo v srednjeveški ikonografiji kaj pogosto, posebno na slikah Zadnje sodbe. Zelo zgovorni rekviziti so poleg hudiča še kozel, kače,

glava pod nogami in končno ženina nagota sama.

Gola ženska in kača sta v srednjeveški predstavi skoraj vedno simbol hudega in greha, torej nasprotno kot v antičnem svetu, kjer kačo doječa žena pomeni mater Zemljo (Terra); upodobitve Zemlje s kačo srečamo



Sl. 3. Vézelay

pogosto n. pr. v južnoitalskih Exultet rotulih in ta predloga naj bi vplivala tudi na srednjeveško predstavo Luxurije.¹⁰ Antični vpliv bi veljalo še posebej poudariti pri bizantinski, v helenistični tradiciji zakoreninjeni ikonografiji. Res vidimo ženo s kačami večkrat v kompleksu Zadnje sodbe na freskah v pravoslavnih cerkvah — prim. le fresko v Sopočanih! — in ni izključeno, da je motiv prišel na Zahod prav s posredovanjem bizantinske umetnosti. Toda pri tem motivnem prenosu se je v temelju spremenilo moralno in estetsko razmerje do človeškega telesa. Žena, ki nastopa kot simbol Luxurije, ni več plemenita »Terra«, hranilka življenja, ampak odbijajoče, grdo žensko bitje, simbol greha, kakršno opisujejo tudi srednjeveški cerkveni spisi. Tako pripoveduje n. pr. v prvi polovici XII. stoletja Honorius Augustodunensis v svojem »Speculum Ecclesiae« o mladeniču, ki se mu je prikazala grda ženska zapeljivka, kar ga je ozdravilo poželenja po strasteh sveta.¹¹ Hildegarda iz Bingena opisuje v XII. stoletju v nekem pismu posvetno ljubezen kot nagubano žensko z rdečim in s črnim obrazom.¹² Tej enačbi, da je grehota vedno grda, se pokoravajo tudi najstarejše upodobitve Luxurije na zahodnoevropskih tleh. Ne najstarejši, toda morda najzgovornejši je

relief Luxurije na ostenju levega preddvora katedrale v Moissacu iz druge polovice XII. stoletja. Golo ženo v labilni stoji, ki dviga roki od komolcev navzgor in se ji lasje spuščajo čez ramena, ovijata po telesu dve kači in jo pikata v prsi, po sramu pa ji leze krastača. Z leve strani se ji bliža fantastičen hudič kakor zapeljiv snubec in jo grabi za roko, kot bi jo hotel speljati na ples. Zraven tega reliefa je drugi, predstavljajoč skopuha z mošnjo okoli vratu, na ramenih pa mu okobal čepi hudič in ga grabi za lase (sl. 2). Gre torej za upodobitev Skopuštva — Avaritije, ki je pogost ikonografski spremljevalec Luxurije.

»Ženska s kačami« je torej personifikacija razvratnosti in nečistosti ali kratko: Luxuria. V romanskem času srečamo njeno upodobitev zelo pogosto na Francoskem in Španskem, poredkeje pa nastopa na Nemškem in v Italiji. V Nemčiji jo srečamo n. pr. na fasadi sv. Jakoba v Regensburgu, v Italiji na fragmentu vratnega podboja v Monopolu (gola, s kačami ovita ženska), na evropskem severu pa priča zanjo relief v levem ostenju portala cerkve v Väte na otoku Gotlandu.¹³

Na kapitulu iz konca XI. stoletja v portalu južne prečne ladje cerkve Saint-Sernin v Toulouseu je Luxuria spet izklesana kot gola ženska s kačami okoli telesa, ob njej pa ne manjka tudi Avaritia.¹⁴ Na cerkvi Sainte-Croix v Bordeauxu je upodobljena Luxuria — poleg Avaritije — kar šestkrat v slepih arkadah ob arhivoltah glavnega portala. Čeprav tu ne nastopa gola, ima vendar prsi



Sl. 4. Autun

razgaljene, na njih pa kače in krastače; štirikrat je ob njej tudi hudič, ki jo grabi.¹⁵ Na kapitulu v kraljevski kapeli v San Isidoro (Léon, Španija) ovija velika kača dve goli ženski.¹⁶ Zelo pogost je motiv Luxurije tudi v burgundski romanski plastiki. Na zunanjem portalu preddvora Saint-Fortunata v Charlisu — iz časa okoli 1140 — vidimo na levem podboju žensko, ki drži v eni roki krastačo, v drugi pa kačo, ki se ji zagrizuje v prsi,¹⁷ in v cerkvi v Bourg-Argentalu (Loire) žensko s kačama na prsih, medtem ko se ji tretja ovija okoli nog.

Seveda je clunyjska cerkvena reforma vplivala tudi na ikonografske predstave, ki so se mogle opreti na novo reformno literaturo. Tako n. pr. opat Hugo de Flavigny, ki je kot menih živel v samostanih Saint-Vannes in Saint-Bénigne (Dijon), prežetih z najstrožjim clunyjskim duhom, pripoveduje v svoji kroniki, kako se je zamaknil v pekel in nato kakor kasneje Dante opisuje različne muke kot kazen za pregrehe. Med drugimi se Luxuria trapi v ledenomrzli vodi in prsi nečistnic napadajo kače.¹⁸ Zato ni čudno, da na reliefu kapitela v clunyjski cerkvi Ste.-Madeleine v Vézelayu nastopa Luxuria spet s kačami okoli golega telesa in na drugem kapitulu kot gola ženska, ovita s kačami, ki jo hudič v peklenškem plesu razbrzdano grabi za prsi ter se ozira nazaj proti muzikantu, ki trobi v rog¹⁹ (sl. 3).

Bolj zapleten je relief na kapitulu v autunski katedrali, na katerem nastopata, obrnjena drug proti drugemu s hrbtoma, hudič s sekiro v roki in gola ženska. Hudič grabi z levico nekoliko niže stoječega moža, ki je prekrizal roki kakor v strahu pred prsmi in se ozira proti ženski. Le-tej se dvigajo lasje kot plameni (hudičeva žena!); v desnici drži menda velik meč, v levici pa nekaj, kar je podobno kamnu. Mož je padel torej v mrežo vraga in ženske, ki nad njim poplesuje.²⁰ Ikonografska vsebina Luxurije se je tu obogatila in se prelila kar v drastično narativnost (sl. 4).

Že dosedanje ikonografske primerjave bi nas lahko prepričale, da imamo tudi na visoki freski opravka z Luxurijo. Kače na prsih in hudič, ki vleče žensko na verigi v peklenško žrelo, ustrezajo popolnoma temu, kar smo

srečali že doslej na upodobitvah Luxurije. Veriga, v katero je vpeto dekle, pomeni verigo suženjstva (greha), s kakršno so navadno opasani pogubljeni. Tudi na naših srednjeveških freskah objema zavržence v peklu pogosto veriga, tako n. pr. na freski sv. Nedelje v Crnogrobu, ki je nastala celo v krogu Janeza Ljubljanskega, na freski Zadnje sodbe na Krtini in drugod. Vragovemu prizadevanju pomaga še peklo samo, ki ovija s svojim jezikom ženino nogo in jo vleče vase.

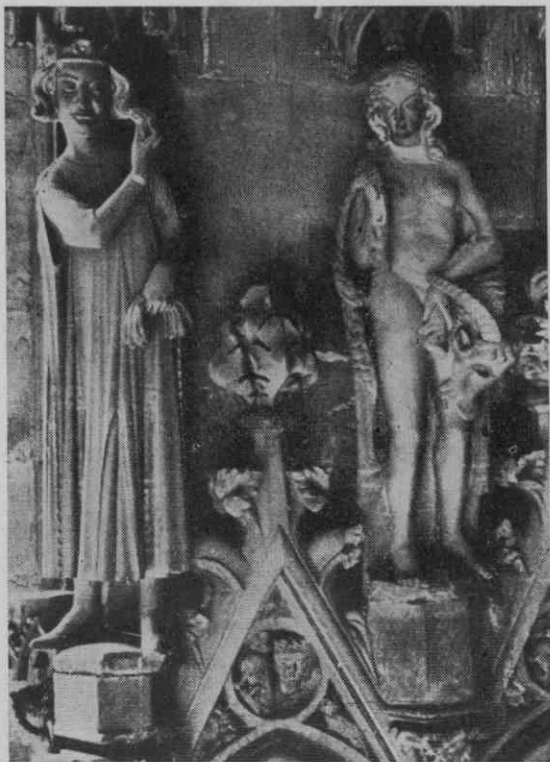
Zelo zgovoren pa je tudi kozel ob ženinih nogah.

Kozel kot žival z močnim spolnim gonom je veljal že v antiki kot atribut Afrodite in Dioniza. Večkrat je Afrodit — Venera upodobljena, kako jezdi na kozlu ali ovnu. V krščanskem svetu pa je postal simbol Luxurije in hudiča. Zato Luxurijo mnogokrat upodablja ob kozlu ali odeto v kozlovo kožo. Kot gola ženska jezdi na kozlu na kapitulu slopa iz začetka XIV. stoletja v preddvorju magdeburške stolnice. Isti ikonografski tip srečamo v XIV. stoletju na reliefu na zunanjsčini prečne ladje katedrale v Auxerreu. Najbrž je za predlogo služila antična upodobitev Venere na kozlu, ne zdi pa se mi verjetna domneva Richarda Hamanna,²² da bi šlo pri tem za upodobitev planeta Venere. Proti temu bi pričala tudi sicer mlajša freska Pojezde pregreh v cerkvi na Montegrazie pri Porto Maurizio (Imperia), ki sta jo naslikala leta 1483 Tommaso in Matteo Biasaccio. Pregrehe jezdijo na živalih, s katerimi so simbolično povezane: Superbia na konju, Ira na merjascu, Invidia na kuni, itd., Luxuria pa seveda na kozlu. Vsaka od figur je označena z napisnim trakom, vse pa imajo vratove vključene v skupno verigo, na kateri se pomikajo proti odprtemu peklenškemu žrelu na levi.²³ Za razloček od naše, je Luxuria na Montegrazie oblečena, pač pa ima razgaljeno koleno (sl. 5). — V Freiburgu im Br. je v preddvorju stolnice kip gole ženske, odete v kozlovo kožo — Luxurije, ob njej pa kip mladeniča, ki je veljal nekoč za »kneza sveta«, čeprav bo primernejše ime zanj »Calumnia«²⁴ (sl. 6). V rokopisu za Luiso Savojsko jezdi Luxuria v boju s Čistostjo spet na kozlu in prav tako na lesorezu iz let 1480–90 v Albertini na Dunaju. Na sliki Hieronima Boscha »Vrt pozemeljskih strasti« v Escorialu nastopa v plesu pohotnežev tudi kozel.²⁵ Vsaj od XIII. stoletja dalje je torej kozel skoraj stalen spremljevalec Luxurije.

Bolj problematična je moška glava (ali moška figura) pod dekletovimi nogami. Najbrž bi smeli ob njej ponovno opomniti na že



Sl. 5. Montegrazie



Sl. 6. Freiburg im Br.

znani nam kapitel iz Autuna z upodobitvijo moža med vragom in Luxurijo, le da je v našem primeru moški upodobljen že kot premaganec pod žensko peto. Zdaleč bi se pri tem morda smeli spomniti tudi na španski motiv »žene z lobanjo«, kakršnega najdemo na Puerta de las Platerias katedrale v Santiagu de Compostela (levi portal): pošastna, na nekakšnem kurulskem stolu sedeča ženska s spačenim obrazom in z razpuščenimi lasmi drži v rokah lobanjo; je sicer oblečena, toda desna stran prsi in leva noga sta ji goli, kar gotovo poudarja pregrešnost upodobljene figure. Weisbach²⁶ enači tudi to upodobitev z Luxurijo, posebno ker srednjeveški romarski vodič po katedrali pripoveduje ob njej moralizirajočo, sekundarno nastalo zgodbo o nezvesti ženi, katere ljubcu je prevarani mož odrezal glavo, ki jo je morala nato žena vsak dan dvakrat poljubiti. Podoben motiv srečamo v Španiji tudi na cerkvi Santa-Marta de Tera (Benevente, Zamora) kot okenski okras in na zunanjšini cerkve San Martin v kastiljski Frómisti.²⁷ — Vsekakor smemo našo figuro tolmačiti kot premagano žrtev pregrehe.

Toda če smo doslej segali po geografsko in časovno precej oddaljenih komparacijah, dajmo na tem mestu še nekaj bližnjih upodobitev Luxurije.

Na konzoli v severozahodnem oglu ladje pokopališke cerkve sv. Ane v Murau na Zgornjem Štajerskem je izklesana mlada gola ženska, držeča v rokah krastačo in kačo, ki jo grizeta v prsi (sl. 7). Na nasprotni konzoli v jugozahodnem oglu pa je upodobljen hudič v teku.²⁸ Tudi če obe konzoli nista v dopolnjujoči se zvezi, je vendar gotovo, da nam kaže »Lasterweibchen« tipično Luxurijo in sicer iz začetka XV. stoletja, torej le nekaj desetletij starejšo od Janezove na Visokem. To pa pomeni, da v XV. stoletju motiv na Štajerskem in pač tudi na Koroškem ni bil neznan, čeprav se sicer v nemških deželah ne pojavlja prepogosto, ali bolje: tod njegova razpredenost še ni dovolj raziskana.

Prav mikavno upodobitev nam razkriva tudi Hrvatsko Zagorje na freski Pregreh v cerkvi Marija Gorska pri Loboru.²⁹ Med drugimi figurami je tudi gola ženska, ki si z levico v obupu ruje lase in obrača glavo navzgor. V prsi jo grize kača, ki se ji ovija tudi okoli telesa. Pred sramom ima krastačo. Sosednja oblečena moška figura ima okoli vratu možnjo — torej spet Avaritia.

In končno naj opomnim še na neki koroški slikarski spomenik, ki pa je ikonografsko



Sl. 7. Murau

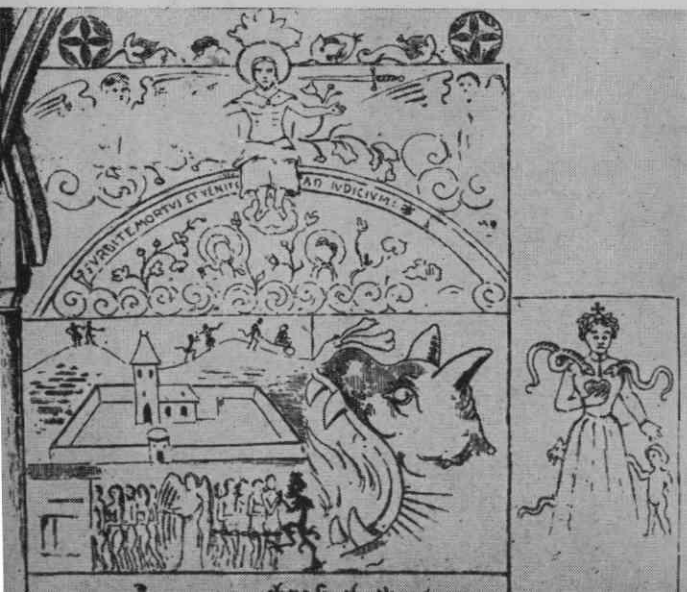
bolj zapleten. V župni cerkvi sv. Lamberta na Radsbergu je na severni notranji steni freska Zadnje sodbe iz začetka XVI. stoletja,³⁰ ob njej pa manjša freska oblečene žene, ki ima na glavi venec s križem, v prsi pa jo pikata dve kači, ki se ji zvijata ob ramah. V desnici drži žena jabolko, z levico pa sega proti golemu otroku, stoječemu ob strani. Ob boku se izza žene kaže menda kozlovska glava in spodaj še ena kača. Fresko poznam le po skopi risbi, zato vseh podrobnosti ne morem prekontrolirati (sl. 8). Prof. dr. Otto Demus mi je v razgovoru dejal, da gre gotovo za upodobitev Luxurije. Toda mnogi momenti to misel zavračajo: žena je oblečena in na glavi ima venec s križem. Kaj pomeni otrok ob strani? Ali gre tu morda za prav nasprotno kot pri Luxuriji — za zmago nad napadajočo pohotnostjo?³¹ — Mislim pa, da se smemo poslužiti neke druge razlage: Alberichova vizija, nastala leta 1129 v Italiji, ki popisuje peklenske muke, pripoveduje, kako je Alberich v neki dolini pekla videl ženske, viseče na ostrih drevesih, razparane prsi pa so jim sesale kače. Kazen jih je doletela zato, ker niso hotele dojeti osirotelih otrok.³² Torej: križ na vencu lahko pomeni, da je ženska umrla, kozel in jabolko v roki zapeljivosti sveta, ki se jim pokojna v življenju ni odrekla in pri vsem tem ni imela usmiljenja do sirotnih otrok ter jih ni podojila — zato golo dete ob strani. Za kazen jo po smrti sesajo kače! Tako spada ta podoba kot nekako dopolnilo k sosednji freski Zadnje sodbe. Pri tem je mikavno poudariti, da motiv žene, ki ni hotela otrok, pa mora zato po smrti dojeti kače, pozna tudi koroška pripovedka iz Mežiške doline.³³

Tako je freska Janeza Ljubljanskega na Visokem končno razkrila svojo vsebinsko uganko. Sredi XV. stoletja je bila v Janezovem slikarskem repertoarju še živa tista predstava Luxurije, ki jo je poznalo že XII. stoletje kot »ženo s kačami« in jo je XIII. stoletje obogatilo še s figuro kozla. Toda po-

polnoma se je spremenilo estetsko razmerje do golega telesa, pa čeprav naj bi to personificiralo pregreho. Romanski čas je poznal le klavrne ženske nakaze pretegnjenih udov in zoprnega obraza, kakršne smo srečali na francoskih reliefih, toda že v Freiburgu je okoli leta 1500 nastopila v kozlovo kožo oblečena lepota, ki se nam zdi kot odmev prebujenega antičnega lepotnega čuta. In na Visokem nas svari pred pregreho mlado dekle, tako ljubko, da so raziskovalci ob njej pomišljali na devico, ki jo ogroža greh ali kar na samo ljubo, nepokvarjeno krepost. Res da je njeno telo še gotoko krhko in sloko, vendar diha iz njega že prebujajoča se renesančna vedrina in lepota, ki zna biti celo do greha kavalirska. Koga bi le mikala že na prvi pogled grda pregreha? Poznogotski realizem vdira tudi že v Janezovo umetnost, pa čeprav tiči ta s koreninami še v tradicijah idealističnega »mehkega sloga« začetka XV. stoletja. Toda prav ta srednjeevropski »mehki slog« je bil obenem tudi vzporednik italijanske zgodnje renesanse in njenih lepotnih zakonov.

Ob vsebinski spekulativnosti upodobitve — pa naj je bila to Janezova lastna ali naročnikova domislica — ne smemo pozabiti, da je slikar izšel iz istega slikarskega kroga kot njegov koroški sodobnik in prav tako Friderikov učenec — Tomaž iz Beljaka, »koroški Apeles«. Tako za Tomaža kot za Janeza je značilna »težnja po mistični poglobitvi in didaktični nazorni obogatitvi ikonografskih konceptov«, kot je poudaril dr. F. Stelè ob ikonografsko nič manj zapleteni sliki sv. Nedelje v Crngrobu, ki je nastala prav tako v krogu Janezove delavnice.³⁴ Po bogati ikonografski kompleksnosti bi lahko postavili crngrobski sv. Nedelji ali visoški Luxuriji ob stran fresko Marije zaščitnice s plaščem na zunanjsčini stolnice v Grazu ali »Živi križ« v koroškem Thörlu, ob katerem postava gole Eve vabi celo k primerjavi z našim dekliskim aktom.

Visoška Luxuria spada resnično med didaktično moralizirajoče in simbolične upodobitve. Njena govorica ali bolje krepka pridiga je bila taka, da so jo tudi preprosti ljudje celo brez večje razlage razumeli in si jo vtisnili tudi v spomin. Toda — ali tudi v srce? Če so bili očitki, ki jih dobrih sto let kasneje tako drastično in grmeče našteva Primož Trubar na hrbte grešnih romarjev svetnega in duhovskega stanu v uvodu v »Katehismus« z dvejma izlagama³⁵ iz leta 1575, vsaj na pol resnični, potem je bila taka svarilna upodobitev kaj na mestu. Sred-





Sl. 9. Eksemplarske barve

njega veka si namreč ne smemo predstavljati kot čas spokornikov in svetu umaknjenih pobožnežev, ampak kot zelo realistično razdobje, polno prvinskega življenja, neukročenih strasti in največjih skrajnosti. Moralno življenje je bilo pogosto tako, da bi ga tudi največji širokosrčnež ne mogel več zagovarjati. In to gotovo ne velja samo za določene družbene sloje in samo za tiste dežele, o katerih nam vedo pisani viri povedati kaj več kot o naši domovini. Že če pogledamo določbe ljubljanske reformne sinode v Ljubljani iz leta 1448 — torej pet let po nastanku naše freske — lahko zaslutimo, kakšne razrvane нравne razmere so vladale tudi v našem XV. stoletju.³⁶ Zelo mikavna bi bila seveda misel, da slika Luxurije ne krasi slučajno tiste cerkvene stene, ki gleda proti turjaškemu gradu, v čemer bi se utegnil skrivati kanec ljudske kritike nad življenjem grajske gospode podobno kot v nekaterih baladičnih ljudskih pesmih — toda te direktne osti najbrž ne bomo mogli nikoli dokazati, čeprav je bil opomin Luxurije namenjen gradu prav toliko kot kmetu, meščanu ali duhovniku.

V cerkvi sami navadno ni bilo prostora za Luxurijino slavo; največkrat se je morala umakniti v ikonografski sestav cerkvenih portalov in predvorov. Zelo značilno je na primer njeno mesto v murauski cerkvi sv.

Ane; skupaj s hudičem je nameščena v obeh zahodnih kotih ladje — kakor svarilo, da se onkraj cerkvenih vrat začenja svet in njeno vladarstvo. Na Visokem so ji odkazali mesto na zunanji steni poleg freske sv. Krištofa, varuha pred nesrečno smrtjo in zapeljivostjo sveta, ki jo je sam pogumno premagal. In povrh je freska še na severni steni, ki je pomenila najbolj izpostavljeno mesto. Sever je veljal kot domovina temnih sil že od prazgodovine in tudi v srednjem veku.

In končno — predstava nečistnice, ki jo v peklu grizejo kače, med ljudstvom ni izginila vse do praga naših dni. Tako n. pr. v prepisu slovenskega prevoda »Eksemplarskih bukev«, poljudnega pridigarsko vzgojnega kompandija, ki je našteval trpljenje pogubljenih in zglede zveličanih, še leta 1863 med primitivnimi ilustracijami najdemo tudi upodobitev »dekelce, ki se ni uprla rasvojsdanosti tega sveta«, pa jo zato v peklu v družbi rogatih »mladenčev« ovijajo in grizejo kače.³⁷ Torej motiv Luxurije, ki pa je prenesen na konkreten »eksempel« pogubljene razposajenke (sl. 9).

OPOMBE

1. F. Stelè, Slikar Johannes concivis in Laybaco, ZUZ I, Ljubljana 1920, str. 1 sq; Isti, Cerkevno slikarstvo med Slovenci I, Celje 1937, str. 196 sq; Isti, Monumenta artis slovenicae I, Ljubljana 1935, str. 9 sq; M. Witternigg, Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria Pfarr in Lungau, Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege I, Wien 1947, str. 54 sq. — 2. Slikar Johannes concivis..., o. c. str. 19. — 3. »Die Umgarnung der Tugend durch das Laster«, MDZK NF XV, Wien 1889, str. 268. — 4. MDZK NF XXI, 1895, str. 198. — 5. Podružnica sv. Nikolaja na Visokem pod Kureškom, IMK VI, Ljubljana 1896, str. 217. — 6. Die Filialkirche zu Muljava und der Freskomaler Hans von Laibach, MDZK III, Folge 1911, str. 601. — 7. MDZK III, Folge XI, 1912, str. 221. — 8. Slikar Johannes concivis..., o. c. str. 19. — 9. Str. 21. — 10. Prim.: Jean Adhemar, Influences antiques dans l'art du Moyen âge français, London 1937, str. 197 sq. — 11. Migne, Patrol. Lat. 172, c. 1058. — 12. W. Oehl, Deutsche Mystikerbriefe des Mittelalters, str. 101. — 13. W. Weisbach, Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Einsiedeln — Zürich, copy. 1945, str. 80 sq. in op. 112, str. 204. — 14. Ibid. str. 84. — 15. Ibid. str. 96. — 16. Ibid. str. 116, sl. 20. — 17. Ibid. str. 135. — 18. »Harum mamillas, anteriora quoque et posteriora per horrenda multi generis monstra et cohabitantium maxima multitudo acceperant devorandae. Nadangel Mihael ga na vprašanje pouči: »Hae sunt meretrices, quas vides, quarum mamillas tortines lacerant serpentes, quia peccaverunt per carnem et adulteria adulteraverunt magna«. Malo bolj naprej prestajajo muke skopuhi, kar je spet analogno ikonografskim družtvam Luxurije in Avartije. — Mon. Germ. Hist. VIII, str. 389; W. Weisbach, o. c. str. 214, op. 257. — 19. Ibid. str. 139. — 20. Ibid. str. 140. — 21. V IX. stoletju piše Rhabanus Maurus: »Hircus, motus luxuriae, ut in lege: Tollite hircum pro peccato, id est, extinguite in nobis luxuriae motum; hircus, carnis immunditia, ut in Psalmis: Offeram tibi boves cum hircis, id est, ad honorem tuum mactabo in me superbiam mentis cum petulantia carnis«. Migne, Patrol. Lat. 112, c. 953 in spet: »hoedus appetitus carnis« (Ibid. c. 954). — 22. The Girl and the Ram, Burlington Magazin 60, 1932, str. 91 sq. — 23. P. Rotondi, Per Tommaso e Matteo Biasacci da Busca, H. Gli affreschi nel Santuario di Montegrazie (Imperia), Rivista Ingauna e Intemelina, NS XI, Bordighera 1956, str. 14. — 24. St. Beissel, Nochmals »der Fürst der Welt« in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Freiburger Münsterblätter X, Freiburg im Br., 1914, str. 25 sq. — 25. Za poglavje o kozlu glej zlasti: Liselotte Stauch, »Bock« v: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart, 20. snopič, str. 963 sq. — 26. O. c. str. 113, sl. 16. — 27. Ibid. op. 174, str. 209. — 28. Inge Mayer, Überblick über die Kunstgeschichte der Stadt Murau, Beiträge zur Geschichte von Murau, Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Sonderband 3, Graz 1937, str. 94, sl. 36. — 29. Po

Lj. Karamanu so freske še iz XIV. stoletja. (O umjetnosti srednjega vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski zbornik I, Zagreb 1948, str. 108.) — 30. W. Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Celovec 1944, str. 118. — 31. Bolj zapleteno »teološko« razlago, ki pa v glavnem pove isto, je podal slikar T. Melicher v članku P. Grueberja, Die Kirche am Radsberge in Kärnten, MDZK NF XXVII, 1901, str. 151. — 32. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band IV, Berlin—Leipzig 1931—32, str. 243. — 33. V. Möderndorfer, Koroške narodne pripovedke, Celje 1946,

str. 119. — 34. Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda SAZU II, str. 433. — 35. M. Rupel, Slovenski protestantski pisci, Ljubljana 1934, str. 123. — 36. J. Gruden, Cerkvene razmere med Slovenci v 15. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije, Ljubljana 1908, str. 30 sq. — Prim. tudi: J. Mal, Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957, str. 38 sq. — 37. »Eksemplarske bukve iz slovenskiga rokopisa prepisane od Miha Turšiča(?) v Cirknici 1865«. Podoba 15. — Rokopis je v zasebni lasti v Ljubljani.

OB STOLETNICI PROGE PRAGERSKO—KOTORIBA (—VELIKA KANIŽA—BUDIMPEŠTA)

JOZE JENKO

UVOD

Načrtovanja in graditve železnic v avstro-ogrski monarhiji nam kažejo verno sliko vsakokratnega gospodarskega, finančnega in političnega položaja ter mednarodnih dogodkov. Prav zato zasledimo od prvega začetka nastajanja železniških prog pa do razpada te srednjeevropske države v letu 1918 posamezne dobe, ki označujejo način in veličino razvoja teh prometnih poti. Toda časovni predeli, ki zamenjujejo drug drugega, so v osnovi popolnoma različni.

V začetku gradenj (1831—1841) so železnice pretežno gradili le privatniki. Tako je obstajalo na koncu navedene dobe železniško omrežje 473 km; od tega je zgradila država komaj 95 km.¹

Po cesarski naredbi z dne 23. decembra 1841 je bilo odrejeno, da gradi odslej železniške proge država sama ter izda posameznikom izjemna dovoljenja za določene trase.² V zvezi s tako odločitvijo je država gradila v raznih pokrajinah gospodarsko potrebne proge, pri nas n. pr. južno železnico preko Celja do Jadrana. Toda ta naredba ni pribito držala. »Zakon o železnicah«, ki je bil izdan dne 16. novembra 1851, je že predvideval nekaj olajšav, prepustil iniciativo tudi privatnikom ter možnost njihovega udeleževanja pri gradnji železniških prog.

Doba gradnje samo državnih železnic je trajala do 14. septembra 1854, ko je izšel koncesijski zakon. Ta je dovolil načelen povratek zasebne pobude z navodilom, da morajo železnice ustrezati gospodarskim potrebam. Toda zasebni posamezniki in tudi zasebne družbe so se le malo zanimale za nastavljeno vabo. Nasprotno pa je državna uprava finančno povsem onemogla, kajti v dobi šestih let (1848—1854) je narasel državni primanjkljaj na 315,5 milijona konvencijskih goldinarjev.³ Toda širjenje železniškega omrežja v sosednjih državah je močno ogrožalo avstrijski tranzitni promet, ki bi ga mogle ločiti tuje železniške uprave s siste-

matično urejenimi zvezami. Zato je bilo potrebno nuditi privatnemu sektorju vse mogoče olajšave pri načrtovanju in gradnji katere koli nove železniške trase.

Ob izdaji koncesijskega zakona je znašala dolžina obstoječih avstrijskih železnic 1433 kilometrov; od tega je bilo komaj 994 km državnih.⁴ Toda graditi nove zveze je bila glavna naloga trgovinskega ministra Brucka. Po njegovih načrtih je bila nujna potreba vzpostaviti kulturne in gospodarske stike po vsej državi. Zadal si je nalogo dokončati važno dvotirno progo do Trsta ter spopolniti obstoječe omrežje na Češkem, v severnih italijanskih provincah in tudi na Ogrskem. Toda kje vzeti denar? Kajti najtežavnejša je bila v prvem deceniju vladanja cesarja Franca Jožefa I. ureditev financ. Te bi bilo mogoče sanirati le s sodelovanjem vsega prebivalstva, ki pa ni bilo naklonjeno vladnim nameram. Celo narodna banka je spomladi leta 1848 ukinila izplačevanje suhega denarja. V Italiji so si vojaški poveljniki pomagali z rekviriranjem denarja in drugih vrednosti, z zaplenitvijo premoženja in diktiranjem denarnih kazni. Enaka sredstva so vpeljali tudi na Madžarskem, kjer so potrebovali za dosego miru in reda ogromne vsote. Denar pa je bil v rokah židovskih bank, ki so bile med ljudstvom brezmejno osovražene tako, da so si mnogi rešili življenje le z begom. Država je reorganizirala finančni in davčni sistem, ki naj bi omilil položaj in prinesel rešitev. Razkošnost na dvoru, vojaška pripravljenost in nova vpeljava orožništva so zahtevale denar, denar in zopet denar. Leta 1852 se je država zadolžila z Rotschildovim posredovanjem za 116 milijonov goldinarjev. Istočasno sta posodila Frankfurt in London vsak po 35 milijonov goldinarjev. Naslednje leto dvignjeno posojilo je porabila državna uprava za kritje tekočih potreb in za stalno naraščajoči proračunski primanjkljaj. V dobi petih let, to je od 1849—1854 je znašalo posojilo 365 milijonov goldinarjev. Razni