

Franc K. Kos, *Ornamentika lesenih stropov v cerkvah na Slovenskem*. Posebni odtis iz Zbornika za umetnostno zgodovino XVII (1941); 105 strani.

Poslikani leseni stropi predstavljajo nedvomno eno najznačilnejših sestavin naših podeželskih srednjeveških in baročnih cerkvic. Skupno z gotskimi slikarijami na stenah, s t. zv. »zlatimi«, s poslikanimi ali rezljano okrašenimi antependiji opremljenimi oltarji in s poslikanimi lesenimi kori se prav nanje opira topli, domači značaj naših podružnic. Kakor so bile na začetku novega veka med nami cerkvice brez stenskih slik izjeme, ali kakor je bila na začetku XVIII. stol. izjema vaška cerkev brez zlatih oltarjev, tako je bila do prve polovice XVIII. stol. izjema tudi skromna, ljudstvu namenjena cerkev brez poslikanega lesenega stropa. Že XVIII., posebno pa v svojem razmerju do spomenikov preteklosti popolnoma zmedeno XIX. stol. sta največje število teh zanimivih stropov uničila, kljub temu pa jih je pisatelj razprave, o kateri tu poročamo, samo na ozemlju bivše jugoslovanske Slovenije ugotovil in opisal še 52.

Kakor avtor takoj na začetku pravilno ugotavlja, je značaj teh stropov tak, da jih je le deloma mogoče prištevati t. zv. visoki, mednarodno pomembni umetnosti, ampak se bolj dotikajo ljudske umetnostne tvornosti, kolikor ne spadajo kar naravnost vanjo. Tako prihaja to gradivo nedvomno v poštev pri proučevanju problemov slovenske umetnostne zgodovine, pa tudi pri raziskovanju naše ljudske umetnosti.

Da si ustvari do svojega gradiva načelno jasno stališče, je dr. Kos v uvodnem poglavju obdelal najprej problematiko ljudske umetnosti, ki je ne smemo z romantičnimi domoljubi zamenjavati s pojmom narodne umetnosti. Kajti v resnici gre le za proizvode enega, čeprav zaenkrat najštevilnejšega dela našega naroda, ljudstva, tehnično nešolanih kmetov in preprostih obrtnikov v hotenju, okrasiti predmete vsakdanje uporabe, pa tudi opravo, v načinu in s čustvom, ki sta takemu človeku lastna. Ena glavnih lastnosti ljudske umetnosti je vztrajanje na tradiciji, kar pa ne pomeni, da ta umetnost sploh ne bi poznala razvoja; pomeni pa v primeri z mednarodnimi tokovi umetnostnega razvoja stilno zakasnitev in dolgotrajno življenje posameznih slogovnih dob. Formalno označuje ljudsko umetnost abstraktnost motivov z vsemi značilnostmi ploskovitega stila. Slogovna forma je neoriginalna, prevzeta, vendar po svoje pojmovana. Tehnična obdelava je primitivna. Ornament pa je glavni predmet in izrazilo ljudske umetnosti. Motiv, ki ga primitivna umetnost prevzame, napravi v nji pot od začetne realistične ali višje kulturne oblike do stiliziranega, skoraj premočrtnega geometričnega ornamenta. Tudi umetnost naših slikanih stropov se giblje v okviru tega v osnovi idealističnega pojmovanja tako, da ji je pravi naturalizem, po katerem nujno stremi razvoj zapadno evropske umetnosti, popolnoma tuj.

Preden preide k obravnavi naših stropov, poda avtor najprej kratek pregled razvoja in vloge lesenih stropov v zgodovini krščanskega cerkvenega stavbarstva od starokrščanskih bazilik dalje. K nam je ta način oblikovanja cerkvenega prostora prišel nedvomno s prvimi vzorci krščanskih stavb, njegov poznejši bujni razvoj pa je v zvezi s srednjeevropskim, posebno alpskim okoljem, katero mu določa glavne značilnosti.

Od romanske dobe sem do XVIII. stol. velja v tem okolju za glavni in najbolj razširjeni tip cerkve stavba z obokanim svetiščem in z ravnim, mizarsko skrbno izvršenim, slikarsko okrašenim stropom. V srednjem veku prevladuje ta tip tudi v mestnem in samostanskem stavbarstvu, pozneje pa ostane še naprej značilen v skromnejšem podeželskem stavbarstvu.

V dveh glavnih poglavjih se razprava bavi s tipologijo in razvojem stropa na Slovenskem, pod vidikom razdelitve stropne ploskve, na katero se opira dekorativna organizacija celotne površine stropov ter pod vidikom motivike in stila ornamentike.

Oba vidika pokažeta, da se ohranjeno gradivo jasno deli v dve skupini, gotško in baročno. Pri prvi skupini (ki se ob začetkih druge v posameznih primerih, predvsem pa tudi v posameznih zemljepisnih predelih trdovratno vzdržuje še daleč v XVII. stol.) je značilna organizacija celote po deskah v smislu

poudarka podolžne smeri prostora in poslikavanje s patroni. Pri drugi skupini, za katero je dala prve pobude renesansa s kasetiranim tipom, so značilne z okviri na sestave geometrično pravilnih delov razdeljene ploskve s poudarkom geometričnega središča stropa. Okras je včasih skrbno mizarški ali rezbarski, predvsem pa pri nas slikarski. Njen razcvet pri nas ustreza baročni dobi.

Tudi motivni svet je v obeh skupinah bistveno različen; v prvi abstraktna, mednarodno uveljavljena ornamentalna motivika, v katero se čisto podrejeno vpletajo figuralni, živalski in človeški motivi; v drugi realistična, posebno rastlinska motivika, s katero se na tektonskih žariščih celotnih sestavov enakovredno družijo nabožno upodabljajoča težnja.

Prva skupina je značilno srednjeevropska in dokazana v množinah primerov tudi v nam sosednih deželah, na Štajerskem, na Koroškem, pa tudi na Tirolskem, v Švici in na Bavarskem, na Češkem in celo na Poljskem, dočim je evropskemu jugu popolnoma tuja. Druga skupina je sicer v svojih posebnih oblikah značilna za isto zemljepisno ozemlje, pobude zanjo pa prihajajo, čeprav posredno preko srednje Evrope, pogosto iz novega, evropskemu severu tujega, razumarsko pravilnega umetnostnega snovanja juga, doživljajočega preporod v italijanski renesansi. Njeno ozemlje je mnogo večje; prejšnjim se pridružuje važna skupina spomenikov na Madžarskem in v romunski in saški Transilvaniji.

Glede orisa razvoja naših cerkvenih stropov v okviru gornjih dejstev k izsledkom dr. Kosa ni kakih bistvenih pripomb. Ugotovitve se opirajo na datirane primere in ni pričakovati, da bi jih slučajna nova odkritja mogla bistveno spremeniti, saj ustrezajo splošno znanim in že na drugih poljih likovno umetnostnega snovanja dognanim dejstvom. Isto velja glede avtorjevih ugotovitev o ornamentiki teh stropov in opredelitvi glavnih skupin. Te v starejši, na gotsko izročilo opirajoči se grupi radi redkosti spomenikov ne prihajajo prav do izraza. V mlajši, renesančno-baročni grupi pa avtor že lahko opredeli prvo, starejšo in drugo, mlajšo, vselej izrazito rustikalno kočevsko skupino, radi ljudsko pristnega značaja posebno pozornost vzbujajočo notranjsko-cerkniško skupino, kočevski v marsičem sorodno koroško skupino, bolj gosposko gorenjsko skupino in domnevno, še ne prav opredeljivo štajersko skupino.

S stališča umetnostne zgodovine je nedvomno, da ne gre niti pri prvi, gotski, niti pri drugi, renesančno-baročni grupi za pojav čiste, samo iz prirojenega likovnega nagona in podedovanega umetnostnega izročila črpajoče ljudske umetnosti, ampak, kakor tudi avtor niti najmanj ne prikriva, za umetnostno znanstveno prav posebno zanimiv in jasen primer iz tiste, predvsem umetno obrtne plasti celotnega umetnostnega ustvarjanja kakega naroda ali dežele, v kateri pobude, motivi, vtisi in oblike iz visoke umetnosti prehajajo v plast ljudske umetnosti. Ta prehod v gotski, že skrajno razredčeni grupi spomenikov ni več tako dosledno izražen, v baročni grupi pa so zastopane vse stopnje od »gospodskih« do »ljudskih«, od umetnoobratno izvežbanih do samouških. Za domačo umetnostno zgodovino najvažnejše pa je spoznanje, da je »baročna« oblika naše ljudske umetnosti, katere odlični deli predstavljajo poslikani stropi, nam najbližja v svojem razvoju že zaključena oblika neštetih zgodovinsko možnih uresničenj ljudske umetnosti. Prav ti stropi in z njimi najožje zvezane druge vrste, poslikani leseni kori, antependiji, omare, skrinje in drugo pohištvo, predstavljajo namreč gradivo, na katerem je mogoče študirati postanek in razvoj, razcvet in tudi razkroj določene, enkrat iz gotske, drugič iz baročne kulturne zakladnice črpajoče oblike ljudske umetnosti. Zato je razumljivo in naravnost nujno, da si je avtor na koncu stavil tudi vprašanje o narodnostnem vprašanju našega gradiva. Ko ugotavlja položaj poslikanih stropov na prehodu med visoko in ljudsko umetnostjo, ugotovi najprej, da se nam kaže tu predvsem v poštevh prihajajoča zadnja »baročna« oblika naše ljudske umetnosti kot zvarek rudimentov kmečkemu ozračju ustrezajoče primitive ljudske umetnosti in oblik alpsko mednarodnemu tipu odgovarjajoče kulturne umetnosti baročnega tipa. Pri takem tipu ljudske umetnosti je duhovna in deloma formalna osnova vzeta iz visoke umetnosti, čustvovanje, motivične posameznosti, estetsko pojmovanje in tehnična izdelava pa so ljudsko umetnostnega izvora. Ker je osnovna forma

te umetnosti za umetnost kmečke sredine značilna ornamentalna forma, je nedvomno, da imamo pri nas na tej stopnji še opravek s pravo ljudsko umetnostjo, ki pa ni več zgolj primitivna umetnost, ampak ljudska umetnost naprednejše oblike, v kateri vaško središče prevzete oblike izpolnjuje s tradicijo svojega življenja in tako prekvašene oddaja kot svoje. V tej vlogi smo geografski in kulturno na prehodu med zapadom, ki pozna ljudsko umetnost samo še kot predelano kulturno umetnost, in vzhodom, ki živi še v primitivni umetnosti, na katero vpliva kulturna umetnost le duhovno, sicer pa samo ornamentalno v skromnem obsegu tudi formalno. Tako prehodno ozemlje pa ne more imeti enotne in dognane skupne umetnostne poteze, ampak v svoji umetnosti nujno hrani znake ene in druge. Ta komplicirani značaj se še bolj zamotava radi našega obmejnega položaja med evropskim severom in jugom. Po vsem tem postaja tudi jasno, da je največji del gradiva, ki ga obravnava Kosova razprava, v glavnem bolj ljudski, kakor bi se zdelo na prvi pogled in če ga merimo z merilom drugih, vsaj dozdevno bolj »ljudsko pristnih«¹ slovanskih narodov. Ta nedvomno pristno ljudski, čeprav na višji kulturnorazvojni stopnji kakor pri večini slovanskih narodov uveljavljajoči se značaj in pristno domače razpoloženje, katero vzbuja v opazovalcu, pa dokazujeta, da gre kljub vsem pomislekom, ki bi jih utegnil uveljaviti zapadnoevropsko razgledan opazovalec, končno vendarle za umetnostno snovanje, ki je »slovensko«, ker je logična posledica naših prirojenih, čeprav znanstveno še ne zadostno formuliranih značilnih razpoloženj in kulturno zemljepisnega položaja v okviru evropske celote.

Razpravo izpopolnjuje in ji daje posebno vrednost po alfabetičnem redu krajev urejen opis ravnih poslikanih stropov v takrat jugoslovanski Sloveniji. Čeprav bi si pri takem delu želel še več slik, so priobčene tako izbrane, da gradivo z vseh važnih strani zadostno pojasnjujejo.

Brez obotavljanja si upamo ob Kosovi razpravi izjaviti, da nam je odkril in v znanstveno pravilno luč postavil zelo pomemben, doslej tudi drugod v krajevni umetnostni zgodovini premalo opažen in še manj ocenjen material; narodopisje, ki je prav toliko, če ne še bolj kakor umetnostna zgodovina interesirano na njem, ga pa doslej radi preveč deskriptivnega značaja svoje stroke tudi še ni postavilo v pravilno luč. Prednost Kosove, predvsem narodopisju namenjene razprave je, da je z umetnostno zgodovinskimi vidiki nakazala rešitve za mnoga vprašanja, ki jih samo narodopisje ne bi zmoglo. Tudi ena glavnih pridobitev naše umetnostne vede, Cankarjeva sistematika stila, je pomagala avtorju do jasnejše stilno kategorične opredelitve tega gradiva kakor stilskega tipa ljudske umetnosti sploh.

Ob dejstvu, da so poslikani cerkveni stropi med Slovenci od romanske dobe do srede XVIII. stol. izredno priljubljeni in razširjeni, tako da predstavljajo danes za naše versko življenjsko ozračje polpreteklosti naravnost značilen zgodovinski material, se avtor ni mogel ogniti vprašanju, kje je zemljepisno žarišče te svojevrstne umetnoobrtne kulture, Razširitev spomenikov se razteza na srednjo Evropo v najširšem smislu, od severnega jadranskega obrežja do nemških nižin in od vzhodnih mej Francije do goratih predelov zapadne Ukrajine in Romunije. Že Dobrowolski, ki je v zvezi s študijo o cerkvi sv. Stanislava v Starem Bielsku obdelal poljsko gradivo starejše skupine, je ugotovil, da je žarišče te kulture iskati v alpskih deželah. Isto prepričanje je izrazil C. Petranu,* pobijajoč naziranje madžarskih avtorjev o madžarskem poreklu cvetličaste ornamentike na sedmograških stropih renesančno-baročne dobe; po njegovih ugotovitvah je treba izhodišče te umetnosti, ki se med Romuni pojavi šele v drugi, renesančno-baročni obliki, iskati v vzhodnih Alpah, pri čemer posebej opozarja na vidno vlogo slovenskega ozemlja; Romunom so poslikane stropne, kakor mnogo drugih kulturnih oblik, posredovali sedmograški Sasi. Na Sedmograškem, kjer je posebno pri Romunih še živa tudi primitivna stopnja ljudske umetnosti, poslikanih stropov po Petranuju ni mogoče smatrati za pravi pojav ljudske

* Die Renaissancekunst Siebenbürgens, pos. odtisk iz Südostdeutsche Forschungen 1943(?).

umetnosti, ker so jih izvrševali največ mizarji iz mest. Ta ugotovitev utegne imeti v veliki meri veljavo tudi glede našega gradiva, vseeno pa je vprašanje ljudskosti pri baročni skupini manj dvomljivo, ker je mestni obrtnik v tem primeru izdeloval naročilo za podeželje, v duhu tam vladajočega ljudskega okusa; pri tem je v gospodarsko naprednejših delih dežele, predvsem na Gorenjskem, uveljavljal ljudstvu spočetka mogoče tuji, meščanski okus. Tudi nemška znanost (Das Reich, liter. št. 52, l. 1944) ugotavlja, da ljudska umetnost ni samo kmetijska, ampak do neke mere tudi mestna ter so do postanka sodobnih vele-mest tudi mesta udeležena na nji. Porazdelitev ustreznih delavnic po deželi pa je omogočala zadovoljitev zahtev vseh vrst okusa, od kultiviranega do preprostega kmečko-ljudskega, pa tudi oblikovanje krajevnih značilnosti, ki so, kakor kaže znano gradivo, pogosto popolnoma ljudsko umetnostne. Zato ni po našem nobene ovire, da smatramo poslikane stropne naših podružnic za pristno, kulturno razvojni stopnji slovenske ljudske umetnosti povsem ustrežno obliko. Ni pa samo slovenska, ampak skupno alpsko srednjeevropska. V vprašanju izhodišča pa se pridružujemo Kosovi domnevi, da je izhodišče te v gotski in v baročni dobi tako daleč razširjena umetnosti treba iskati v vzhodnih Alpah in vsaj v bližini slovenskega ozemlja.

Fr. Kos se je v svoji študiji opiral na ohranjeno gradivo, ki je po svojem številu, kakor smo videli, kar presenetljivo. Preiskava starih cerkva pa dokazuje, da so bile tako rekoč vse skromnejše slovenske cerkve do obokanja, izvršenega pod vplivom baročnega arhitekturno lepotnega ideala v XVIII. in XIX. stol., v prostoru za vernike krite z lesenimi, največkrat ravnimi, na jugozapadu v ostrejšje dvignjenimi poslikanimi stropi. To opazovanje potrjujejo tudi starejši vizitacijski zapisniki, ki za XVII. stol. izpričujejo tudi, da je bil vladajoči okus še vedno ves zavzet za lesene stropne. Tako je vizitator l. 1674., ko je zvedel, da so ključarji cerkve sv. Martina na Bledu sklenili pogodbo za obokanje ladje, to naravnost odklonil, ker bi veliko stalo in ni prav nič potrebno, ker je leseni strop še cel, dokaj lep in poslikan.

Ker omenjeno vizitacijsko gradivo izpopolnjuje Kosov seznam spomenikov, predvsem pa vsebuje važne podatke iz zgodovine stropov, presega pa okvir tega poročila, bo izšla v prihodnjem letniku Etnologa o njem posebna beležka.

Kosovo razpravo so vodili predvsem umetnostno zgodovinski vidiki datiranja, stilskega tipa, stilističnega razvoja in ikonografije gradiva. Čeprav se je avtor zavedal, da se s svojim delom nahaja na meji med umetnostno zgodovino in narodopisjem, vseeno posebnih narodopisnih potez problematike lesenih cerkvenih stropov ni razvil v tisti meri, kakor bi bila potrebna za rešitev tudi etnografske strani te naloge. Tako bi zaradi še točnejše določitve položaja poslikanih lesenih cerkvenih stropov med visoko in ljudsko umetnostjo od etnografske stroke pričakovali izpopolnitve Kosove razprave predvsem glede delavnic in obrtniških poklicev, ki so te stropne izdelovali ali pri njih opremi sodelovali. Ločitev izdelkov primitivnih delavnic in samouških izdelkov na podeželju od izdelkov umetno-obrtno kultiviranejših, sodobno mednarodno modo upoštevaločih delavnic bi dala točnejše vidike za presojanje posameznih spomenikov, pa tudi celotnega problema. Predvsem bi si želeli tudi opredelitev položaja tu obdelanih vaških cerkvenih stropov v celoti lesenih stropov ozemlja, kjer nastopajo. Ob tu obdelani, kolikor toliko posebni, zaokroženi skupini stropov v podeželskih cerkvah imamo namreč spomeniško, žal, danes samo še zelo redko dokumentirano skupino poslikanih stropov v mestnih, samostanskih in katedralnih cerkvah, po katerih so se propagatorji in ustvarjalci cerkvenih stropov na deželi nedvomno zgledovali. Drugo skupino predstavljajo poslikani in mizarško izvršeni stropi po gradovih in javnih zgradbah profanega značaja; da je njih ikonografski svet drugačen, je razumljivo; izdelovalec in način tehnično lepotnega sestava pa sta pogosto ista. Tretja skupina pa so stropi po kmečkih in meščanskih hišah, v stanovanjskih prostorih, brez izrazito reprezentativnega namena. Važno se nam zdi, da se ti po svojem tipu strogo ločijo od cerkvenih stropov, čeprav ne more biti dvoma, da je na deželi izdelovalec prav pogosto isti, vaški tesar ali mizar in slikar samouk. Študij v tem okviru bi, kakor se nam vidi, dognal, da gre pri poslikanih cerkvenih

stropih podeželskih cerkvâ za posebno, najoŹje z lepotnimi razpoloŹeni ljudstva zvezano skupino umetnoobrtnih ustvaritev, katere ambicija presega vsakdanje ljudski značaj, razvija pa se še vseeno v okviru narodopisne celote, čeprav na njeni najvišji plasti, kjer zavedno ustvarja nekaj visoko kakovostnim izdelkom mednarodne umetne obrti vsaj po hotenju po večji popolnosti enakovrednega.

Fr. Stelè

F. S. Finžgar, Makalonca. (Opremil JoŹe Plečnik.) Nova zaloŹba v Ljubljani 1944; 95 str.

Štiri narodne pravljice iz Finžgarjevega peresa. Zapisovalec in »prepisovalec«¹ jih je zbral pod svetopisemskim geslom (3) »Modri išče, starih modrost, skrivnosti njih pregovorov tehta in v globine se prilik potaplja«. O pravljičah samih poroča (91): »Brskal sem po drobnih spominih na svoja mlada leta. Našel sem materino pismo, njene molitvene bukve Slata krona, očetov potnošter, čedro, kresalo in mehur za tobak, Zraven je bil orumenel zavojček. Odvijem ga in zagledam s svinčnikom popisane liste, ki sem nanje popolnoma pozabil. Berem in berem. Pravljičice so, ki sem jih poslušal v kočah pri ovčarjih in črednikih, ko sem se kot študent pretikal po planinah že več kakor pred pol stoletjem. To sem prepisal.«

Svojevrstna, čudovita knjiŹica. Ni je spisal ne Źupnik Finžgar ne pisatelj ne akademik, črednik Finžgar je te starine v pastirski koči pripovedoval, tovariši čredniki, ovčarji, tretjinki, lovci okoli ognjišča so ga poslušali, tudj kdaj popravljali, Źupnik-pisatelj-akademik pa je v ozadju tiho pisal svoj »prepis«. Po osnutku, motivih in motivnih nizih so te pravljice mednarodno srednjeveške; narodno slovenske so postale, ko so se v nešteti rodovih pripovedovalcev po slovensko preobrazile in po domače preodele ter se navzele slovenskih Źivljenjskih oblik in pogledov na Źivljenje. Prav do dna slovenski jim je jezikovni slog; po besedah in kakor so besede postavljene, je to do zadnjih odtenkov prijemljivo nazorna, bogata, Źiva narodna govorica, vsa gorenjska, naravnost brezniška; pravi vzor narodne pripovedne umetnosti pa so po pripovedniškem daru črednika-umetnika Finžgarja. Tako so postale te starine narodne umetnine, ki se more kosati z njimi samo še mladega Levstika »Martin Krpan z Vrha«, pa še ta samo glede čvrstega narodnega jezika in pripovedovanja, glede zdruŹitve teh prednosti z zvestobo do narodnega izročila pa tudi ta ne. Kajti Levstikov Krpan je sicer sam po vsej verjetnosti res oseba iz narodne pripovedke, teŹko pa da bi bila do kraja narodna tudi vsa Krpanova zgodba. Finžgarjeve pravljice Makalonca, Hudobin potepin, Kvartopirčev sin in Kačja dolina pa so nedvomno narodne pravljice.¹

»Makalonca«² je »Lepa Magelona«, zgodba o zvesti ljubezni provansalskega grofiča Petra in napolske kraljične Magelone, spisana po arabski pravljici (1001 noč) nekje v Provansi (1457); Vid Warbeck je knjiŹico prevedel na Nemško (1527) in se je od 1535 dalje kot »ljudska knjiga«³ mnogokrat ponatisnila (najlaŹe dostopna v Insel-Bücherei, Nr. 39, Die Schön Magelone), na Francoskem je še v 19. stol. Źivela kot pravljica. Gorenjcem pa ni bilo dovolj da je bil kraljič Petrus junak v turnirjih in zvest v ljubezni, pokazati je bila treba, da je bil tudj sicer v vseh pogledih »pripraven fant«; njegovî službi pri skopem kovaču in lenem tesarju spominjata drugih pravljinih obrazcev; v teh pa se kaŹe bolj junakova moč in silovitost (Bolte-Polívka II, št. 90 Der junge Rese, zlasti str. 193 ss., Čajkanovič, št. 100 Mededovič in str. 531 s); v »Makalonci«⁴ prihaja bolj do veljave Petrova pripravnost in dobrot.

»Hudobin potepin«⁵ zdruŹuje vrsto pravljič o »Neumnem hudiču«, ki jih je zelo mnogo (Bolte-Polívka III, št. 189 Der Bauer und der Teufel; n. d. V, Register 298, s. v. Teufel, betrogen). Posebej prim. glede lovčeve puške

¹ Prav bi pa lè bilo, ko bi Finžgar izročil javnosti tudj osnove za te svoje umetnine, izvirne zapiske iz študentovskih let, čeprav niso stenografski zapisniki.