

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU

France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

AHAS

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

19|2·2014

LJUBLJANA 2014

Izdaja / Published by

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU /
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

Glavna urednika / Editors-in-chief

Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman

Uredniški odbor / Editorial board

Tina Košak, Ana Lavrič, Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Jaromír Homolka (Praha), Iris Lauterbach (München),
Hellmut Lorenz (Wien), Milan Pelc (Zagreb), Paola Rossi (Venezia), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste)

Lektoriranje / Language editing

Mija Oter Gorenčič, Anke Schlecht, DEKS d.o.o.

Prevodi / Translations

Alenka Klemenc, Renata Komić Marn, Blaž Resman, Franc Smrke, Uroš Tomić

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout by

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: uifs@zrc-sazu.si

Spletna stran / Web site: <http://uifs1.zrc-sazu.si>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

BHA, FRANCIS, IBZ, ERIH, EBSCO Publishing, Scopus

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual Subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to

Založba ZRC / ZRC Publishing

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

© 2014, ZRC SAZU, Ljubljana

Tisk / Printed by

Cicero d. o. o., Begunje

Naklada / Print run: 400

VSEBINA

CONTENTS

DISSERTATIONES

Helena Seražin	
<i>Kočevski grad v listinah arhiva knezov Auersperg</i>	7
<i>Kočevje Castle in the Documents of the Auersperg Archive</i>	42
Boris Golec	
<i>Valvasorjevi bogenšperški sodelavci. Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Gražar), Jernej Ramschissl, Janez Koch in Peter Mungerstorff v luči novih biografskih spoznanj</i>	45
<i>Valvasors Mitarbeiter auf dem Schloss Bogenšperk/Wagensperg. Andreas Trost, Michael Stangl, Matthias Greischer (Gražar), Bartholomäus Ramschissl, Johann Koch und Peter Mungerstorff im Lichte neuer biografischer Erkenntnisse</i>	92
Ana Lavrič	
<i>Zgodovinska in umetnostna dediščina frančiškanskih bratovščin</i>	95
<i>Historic and Artistic Heritage of Franciscan Confraternities</i>	122
Damjan Prelovšek	
<i>Cerkev sv. Duha na Dunaju</i>	123
<i>Holy Spirit Church in Vienna</i>	158
Lidija Merenik	
<i>“Krvavo zlato” Đorđa Andrejevića Kuna i njegov prevratnički kontekst</i>	159
<i>Krvavo zlato Đorđa Andrejevića Kuna in njegov prevratniški kontekst</i>	170
<i>Dorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold. A Framework of Subversion</i>	171

MISCELLANEA

Mateja Kos	
<i>Okrasni motivi na britanski keramiki s pretiskom in zbirka Narodnega muzeja Slovenije</i>	185
<i>Decorative Patterns on British Printed Earthenwares and</i>	
<i>the Collection of the National Museum of Slovenia</i>	197

Renata Komić Marn

<i>Ivan Grohar in njegov »mecen« Franc Dolenc v luči arhivskih virov</i>	209
<i>The Painter Ivan Grohar and His “Patron” Franc Dolenc in Light of New Archival Evidence</i>	226

APPARATUS

Izvlečki in ključne besede / Abstracts and keywords	229
Sodelavci / Contributors	235
Viri ilustracij / Photographic credits	237



DISSERTATIONES

Kočevski grad v listinah arhiva knezov Auersperg

Helena Seražin

Auerspergov dvorec v Kočevju je še eden v vrsti arhitekturnih spomenikov Kočevske, ki jih je izbrisala vihra druge svetovne vojne;¹ močno poškodovanega so domačini v prvih povojnih letih uporabljali kot kamnolom za obnovo svojih domov in ga pri tem postopoma do tal porušili,² na njegovem mestu pa so leta 1953 uredili osrednji mestni trg s spomenikom svobodi.³ O obstoju te mogočne stavbe pričajo danes le še starejše upodobitve Kočevja,⁴ fotografije in povojska spomeniško-varstvena dokumentacija,⁵ zato je vsak arhivski dokument, ki lahko pomaga rekonstruirati izvirno podobo Auerspergovega dvorca, za raziskovalce zelo pomemben. V Haus-, Hof- und Staatsarchivu na Dunaju hrani arhiv rodbine Auersperg vsebuje nekatere za stavbno zgodovino kočevskega dvorca zanimive dokumente, katerih del je pred leti na kratko predstavil že Matija Žargi;⁶ osredotočil se je na akvarelno risbo Kočevja, ki jo je pogojno datiral v leto 1671,⁷ povzel pa je tudi vsebino treh pogodb, sklenjenih z deželnim stavbnim mojstrom Francescom Rosino (+ ok. 1675) za gradnjo Auerspergovega dvorca ter z ljubljanskim kamnosekom Matijo (Matejem) Potočnikom za popravilo kočevskih mestnih vrat in za kamnoseška dela pri gradnji dvorca. V prispevku so objavljeni in analizirani prepisi teh pogodb in dveh drugih dokumentov, povezanih s prezidavami dvorca v 18. in 19. stoletju, na koncu pa sledijo prepisi iz ljubljanskih matičnih knjig, ki dopolnjujejo vedenje o Rosinovem življenju na Kranjskem.

Starejše umetnostnozgodovinske objave o dvorcu v Kočevju⁸ so prav zaradi pomanjkljivega in dolgo časa nedostopnega arhivskega gradiva⁹ temeljile predvsem na Valvasorjevih upodobitvah Ko-

¹ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 2: Dolenjska. 4: Med Igom, Ribnico in Kočevjem*, Ljubljana 2003, p. 63 (Grajske stavbe, 15). Dvorec je bil hudo poškodovan v spopadih pozimi 1943 in med zavezniškim bombardiranjem Kočevja 1944.

² Igor SAPAČ, *Razvoj grajske arhitekture na Dolenjskem in v Beli krajini*, 1, Ljubljana 2003 (tipkopis diplomske naloge), p. 244.

³ Ivan KOMEJ, Umetnostni spomeniki Kočevske, Kočevsko. *Zemljepisni, zgodovinski in umetnostno-kulturni oris kočevskega okraja*, Kočevje 1956, p. 221; SAPAČ 2003 (n. 2), p. 246; Blaž RESMAN, Helena SERAŽIN, *Upravna enota Kočevje. Občine Kočevje, Kostel in Osilnica*, Ljubljana 2010 (Umetnostna topografija Slovenije), p. 141.

⁴ Za starejše upodobitve Kočevja cf. STOPAR 2003 (n. 1), p. 59.

⁵ Za povojsko dokumentacijo cf. Knjižnica Mirana Jarca Novo mesto (KMJNM), Ivan Komelj, Dolenjski gradovi. Terenski zapiski iz let 1945–1949 (citirano po SAPAČ 2003 (n. 2), p. 179, n. 174); Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, fototeka, Kočevje - grad.

⁶ Matija ŽARGI, Doslej neznana upodobitev Kočevja, *Kronika*, 51/3, 2003, pp. 267–272.

⁷ ŽARGI 2003 (n. 6), p. 272 tudi sam postavlja svojo datacijo akvarela pod vprašaj, saj ni povsem prepričan, ali gre res za najstarejšo znano upodobitev Kočevja ali pa zgolj za naivno risbo novega dvorca. Primerjava akvarela z bakrorezom v Valvasorjevi *Slavi vojvodine Kranjske* pokaže, da je risar, ki morda nikoli ni obiskal Kočevja, za izhodišče vzel prav to upodobitev in jo zelo nerodno prerisal: zaradi težav s perspektivo je streho dvorca poenotil, ohranil pa je njegovo dvonadstropno zasnova in skušal upodobiti tudi oba rizalita na glavni fasadi, v severnem mestnem obzidju pa je na mestu, kjer je pri Vavasorju narisan grm, v zidu »odprl« še druga mestna vrata.

⁸ Stane BERNIK, *Kočevje. Urbanistično-arhitekturni oris*, Ljubljana 1969, pp. 11–14, 18–19; SAPAČ 2003 (n. 2), pp. 102, 179–180, 211–212, 218, 246; STOPAR 2003 (n. 1), pp. 59–68.

⁹ Boris GOLEC, Stane OKOLIŠ, Turjaški arhiv na Dunaju in njegovi slovenski dokumenti, *Arhivi*, 19, 1996, p. 118.



1. Ruševine kočevskega gradu leta 1948

čevja v *Topografiji vojvodine Kranjske* (1679)¹⁰ in *Slavi vojvodine Kranjske* (1689) ter na njegovem skromnem poročilu, v katerem je zapisal, da »mesto sicer ni posebej veliko, vendar je v njem grad, ki ga je šele pred nekaj leti dal zgraditi knez Auersperg, gospod Johan Vajkard blaženega spomina, in ki je mogočno velik«.¹¹ Janez Vajkard Auersperg (1615–1677) je kočevsko gospodstvo nasledil po svojem bratu, grofu Volfu Engelbertu (1610–1673), dolgoletnem kranjskem deželnem glavarju (1649–1673),¹² ki je posest 9. julija 1641 odkupil od Jurija Jerneja grofa Zwickl-Khisla (+ 1656).¹³ Kot odlično izobražen ter za umetnost in italijansko opero vnet gostitelj naj bi bil Wolf Engelbert cesarja Leopolda I. (1640–1705) med obiskom v Ljubljani leta 1660 tako navdušil, da mu je ta zaradi številnih zaslug pri vodenju kranjske dežele 7. septembra 1667 podaril tudi mesto Kočevje, ki je bilo dotlej deželnoknežje.¹⁴ Vendar pa Kočevje tedaj še zdaleč ni bilo podobno Valvasorjevemu opisu kraja skoraj dvajset let kasneje: »Mesto je zgrajeno štirikotno in je obdano tudi z močnimi zidovi, na vsakem vogalu ima močan stolp, okoli

¹⁰ Johann Weichard VALVASOR, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensberg 1679 (faksimile 1995), f. 65.

¹¹ Johan Vajkard VALVASOR, *Čast in slava vojvodine Kranjske*, 3/11, Ljubljana 2011, p. 197.

¹² Miha PREINFALK, *Auerspergi. Po sledeh mogočnega tura*, Ljubljana 2005, p. 229.

¹³ VALVASOR 2011 (n. 11), p. 198; Peter von RADICS, Kaiser Leopold I. Schenkung der Stadt Gottschee an die Auersperge, Argo. *Zeitschrift für krainische Landeskunde*, 2/9, 1893, coll. 172–173; STOPAR 2003 (n. 1), p. 62. starejši avtorji kot prodajalca navajajo Hansa Jakoba grofa Khisla (1565–1638), v resnici pa je Volfu Engelbertu kočevsko gospodstvo skupaj s poljanskim prodal Hansov dedič, pastorek Jurij Jernej grof Zwickl-Khisl (PREINFALK 2005 (n. 12), p. 230); za Zwickl-Khisl cf. Katrin KELLER, *Hofdamen. Amtsträgerinnen in Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Wien 2005, p. 265. Kočevsko gospodstvo je bilo sprva v posesti oglejskih patriarhov; v fevd ga je dobil grof Friderik Ortenburški. Po izumrtju Ortenburžanov so gospodstvo leta 1420 z mestom vred dobili grofje Celjski, za njimi pa leta 1456 Habsburžani, s čimer je Kočevska postala deželnoknežja posest. Novi lastniki so gospodstvo dajali v fevd, mdr. Thurnom in grofom Blagay; grof Nicolas V. Ursini-Blagay je gospodstvo leta 1619 prodal baronu Janezu Jakobu Khisl-Kaltenbrunnu, z njim pa je bilo gospodstvo leta 1624 povzdignjeno v grofijo, kar je ostalo tudi po letu 1641 z novim lastnikom, Volfom Englebertom grofom Auerspergom. Kočevsko gospodstvo z mestom je ostalo grofija do 20. marca 1792, ko je bilo povzdignjeno v kneževino.

¹⁴ VALVASOR 2011 (n. 11), p. 198; RADICS 1893 (n. 13), coll. 173–175.



2. Trg zbora odpolancev na prostoru nekdanjega kočevskega gradu po letu 1953

pa še vodni jarek, ki je speljan okoli mesta«.¹⁵ V darilni listini Leopolda I. namreč piše, da ga cesar Auerspergu podarja tudi zato, da bi majhno in revno mesto z razpadajočimi obzidjem in stolpi, ki jih meščani ne zmorejo več popravljati, začtil in obranil v primeru turškega napada.¹⁶

Volf Engelbert se je kmalu lotil popravil obzidja: v njegovem imenu je Marks pl. Perizhoff auf Ehrenhaimb, registrator v Ljubljani med 1665 in 1688,¹⁷ že 5. aprila 1668 sklenil pogodbo za gradnjo mestnih vrat s kamnosekom Matijo Potočnikom (priloga 1).¹⁸ Pogodba je zanimiva predvsem zato, ker nam daje vpogled v način tedanjega kamnoseskega dela: Potočnik, ki se je zavezal, da bo delo dokončal v osmih mesecih (do sv. Mihaela, tj. 29. novembra), je moral sam poskrbeti za izkop kamnoloma, za lomljenje kamna in njegov prevoz na gradbišče v Kočevju, za obdelavo kamna in za zdavo mestnih vrat po predloženem načrtu. Kamen za gradnjo je torej prišel iz okolice mesta, mojster s pomočniki pa iz Ljubljane.¹⁹

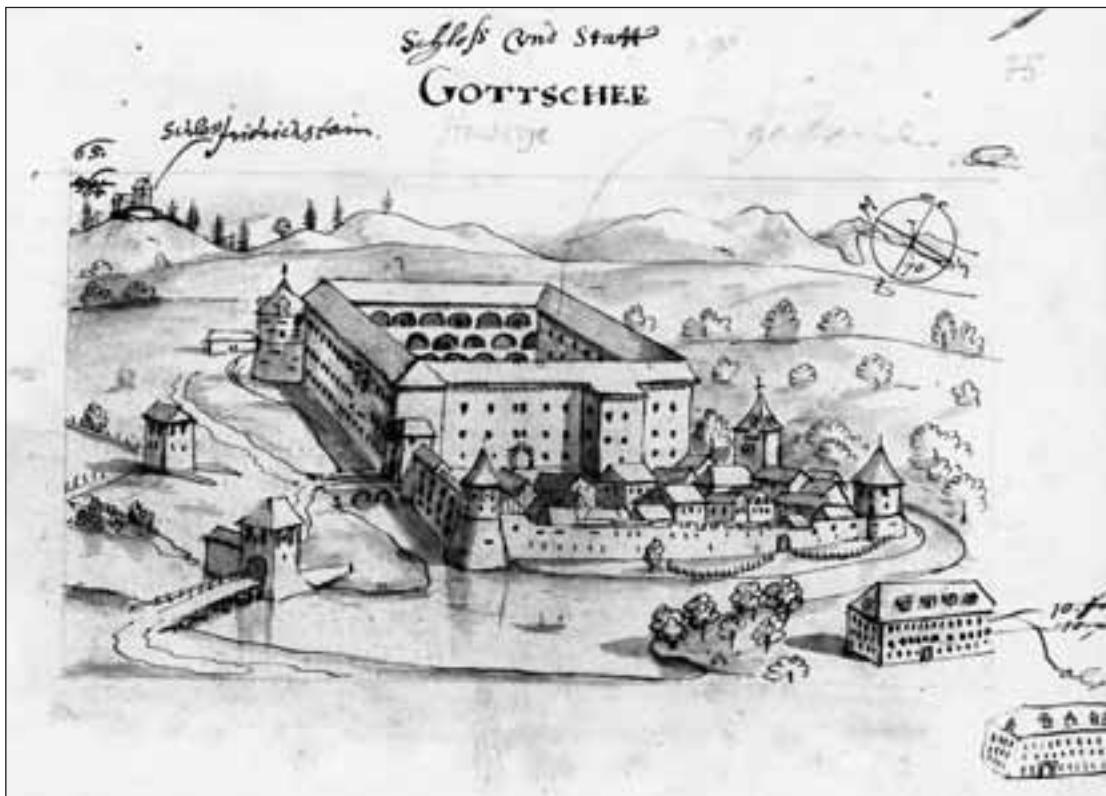
¹⁵ VALVASOR 2011 (n. 11), p. 197.

¹⁶ RADICS 1893 (n. 13), coll. 173–174.

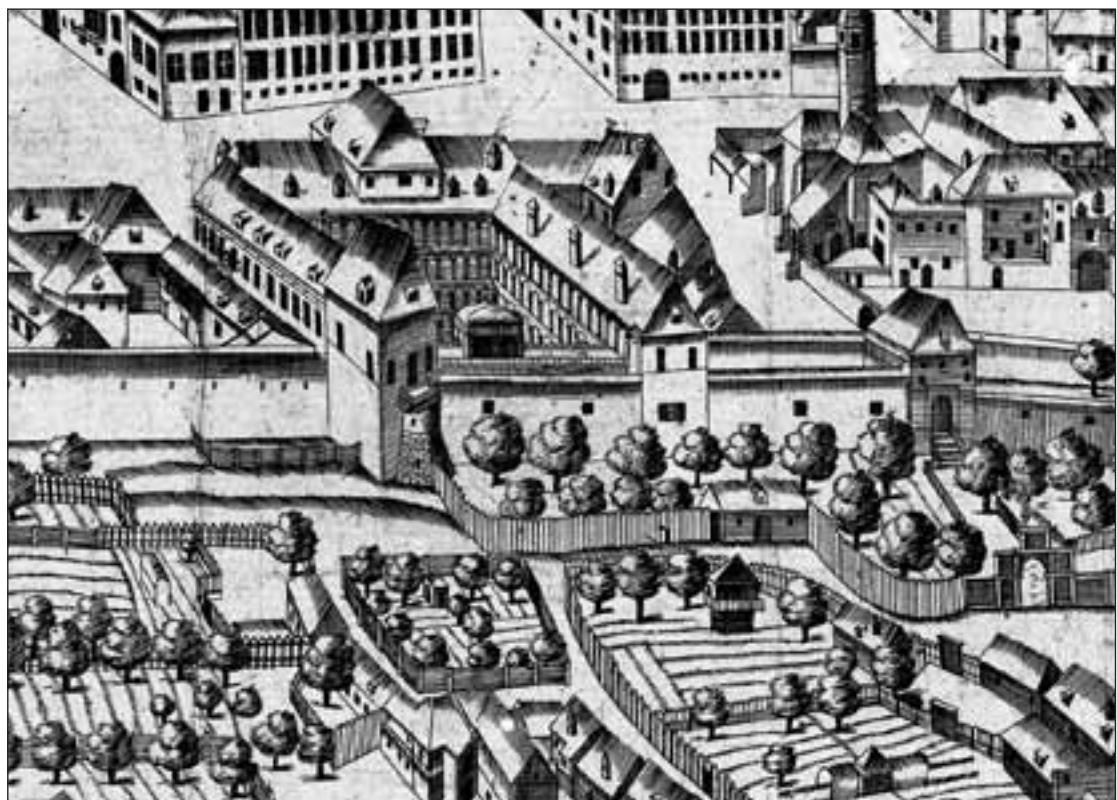
¹⁷ Janko POLEC, Perizhoffer plemeniti Perizhoff auf Ehrenhaimb, Marko Jožef, operoz (1656–1721), *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti-Znanstvenoraziskovalni center SAZU 2013 (<http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi414189/#slovenski-biografski-leksikon>, 11. 11. 2014).

¹⁸ ŽARGI 2003 (n. 6), p. 268 kot Auerspergovega zastopnika v pogodbi navaja njegovega oskrbnika Marks pl. Preisthofa.

¹⁹ Matija Potočnik, v dokumentih imenovan tudi Matej, je med 1656 in 1709 živel in delal v Ljubljani, kjer je od 1660 do 1690 plačeval obrtni davek. V letih 1660–1667 je stanoval pred špitalskimi vrti v šentpetrski župniji, v letih 1668–1690 pa pri cerkvi sv. Janeza na današnji Trubarjevi ulici. Med 1667 in 1668 je tlakoval kapelo sv. Frančiška Ksaverja v ljubljanski jezuitski cerkvi, leta 1668 je popravljal mestna vrata v Kočevju (priloga 1), 1674 pa klesal podpornike arkadnega hodnika za kočevski Auerspergov dvorec (priloga 3). Leta 1683 ali 1684 in 1687 je delal pri novem vodnjaku pred ljubljanskim magistratom, 1683 ali 1685 pa vodnjak na Starem trgu. (Viktor STESKA, Herkul v ljubljanskem muzeju, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 10, 1900, p. 178; France STELE, Potočnik, Matej, *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti-Znanstvenoraziskovalni center SAZU 2013 (<http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi452531/#slovenski-biografski-leksikon>, 13. 11. 2014); Ana LAVRIČ, Blaž RESMAN, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, p. 119; ŽARGI 2003 (n. 6), p. 271).



3. Justus van der Nypoort: *Veduta Kočevja v Valvasorjevi skicni knjigi za Topografijo Kranjske*, 1678



4. Veduta Ljubljane iz ptičje perspektive, 1665/66, detalj s palačo knezov Auersperg

V dokumentu ni z ničimer omenjena »Ambthauss in Stattl Gottshen«,²⁰ ki so jo Auerspergi posedovali v mestu,²¹ stavbo, v kateri sta bila že od druge polovice 14. stoletja urad in bivališče upravnikov kočevskega gospodstva, je proti koncu 16. stoletja temeljito prenovil tedanji lastnik Štefan Ursini grof Blagaj, po požaru leta 1596 pa naj bi bil dvorec, ki je stal v bližini jugovzhodnih mestnih vrat, temeljito predelan.²² Igor Sapač domneva, da bi lahko šlo za severozahodni trakt kasnejšega dvorca,²³ ki je bil nižji od drugih treh traktov in, kot je razvidno iz načrtov iz sredine 19. stoletja (priloga 5), od drugih povsem izoliran. Morda ga je na severnem vogalu branila podobna bastija kakor mestno obzidje na južnem ali pa manjša rondela, saj so na načrtih v pritličju stolpastega rizalita severovzhodnega trakta vidni ostanki zaobljenega zidu.²⁴ Na jugozahodno stranico mestnega obzidja naslonjeni »mestni grad« z obsežnim obzidanim dvoriščem naj bi bil tako zavzel ves južni vogal mesta in s tem začrtal dimenzije novega dvorca.²⁵

Velikopoteznega gradbenega projekta se je lotil novi lastnik kočevskega gospodstva, Janez Vajkard Auersperg dobro leto po bratovi smrti 28. aprila 1673.²⁶ Zakaj se je knez odločil za obsežno novogradnjo v Kočevju, ni znano; morda je le uresničil dolgoletno željo pokojnega brata Volfa Engelberta, ki je dal na Novem trgu v Ljubljani postaviti največjo in najrazkošnejšo mestno palačo na Kranjskem,²⁷ obnovil pa je tudi gradova na Turjaku in v Žužemberku.²⁸ Lahko bi šlo tudi za politično odločitev, s katero se je želel prikupiti cesarju Leopoldu I. in utrditi položaj svoje družine na Kranjskem. Gradnjo kočevskega dvorca, s katerim je poskrbel tudi za boljšo obrambo mesta, bi namreč lahko razumeli kot Auerspergovu tiho prošnjo cesarju po odpuščanju in rehabilitaciji, ki bi omogočila uspešno življenjsko pot njegovim otrokom. Po dolgoletni bleščeči karieri na habsburškem dvoru, med katero je mdr. opravljal pomembno diplomatsko službo, bil vzgojitelj prestolonaslednika Ferdinanda in postal prvi minister, je bil namreč zaradi spletka s francoskim dvorom 10. decembra 1669 izgnan najprej na svoje posesti v Šleziji in nato na Kranjsko.²⁹ Z družino je živel pri bratu v Ljubljani in se povsem umaknil iz javnega življenja. Ker mu je cesar Leopold I. leta 1670 ukinil pokojnino, je moral zaradi prezadolženosti, ki jo je povzročilo razsipno dvorno življenje na Dunaju, živeti varčno, zato se je ukvarjal z upravo svojih posesti na Kranjskem in v Šleziji, lovom, teološkimi in filozofskimi študijami, predvsem pa z vzgojo svojih otrok.³⁰ Z bogato dediščino si

²⁰ Peter WOLSEGGER, Das Urbarium des Herrschaft Gottsche vom Jahre 1574, *Mittheilungen des Musealsvereines für Krain*, 4, 1891, p. 43.

²¹ Za fevdalni sedež kočevskega gospodstva naj bi se štel grad Fridrihštajn na bližnjem hribu, ki pa v drugi polovici 17. stoletja ni bil več obljuden in je služil le kot zavetje pred redkimi turškimi vpadi (VALVASOR 2011 (n. 11), p. 204). V mestu je bil bržkone le manjši, t. i. mestni grad, stanovanjsko-upravna stavba, kakršne je dal v zadnji četrtinici 15. stoletja po številnih mestih notranjeavstrijskih dežel pozidati cesar Friderik III. (1415–1493) (SAPAČ 2003 (n. 2), p. 102).

²² STOPAR 2003 (n. 1), p. 64.

²³ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 102.

²⁴ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 179.

²⁵ Po načrtih iz 1845 (priloga 5) sodeč je stavba merila 39 x 22 klapfer (1 klapfra = 1,8965 m), kar pomeni, da je stavbni kompleks pokrival površino okoli 2857 m².

²⁶ Matija ŽARGI, Auerspergov knežji dvorec v Ljubljani, *Theatrum vitae et mortis humanae. Prizorišče človeškega življenja in smrti. Podobe iz 17. stoletja na Slovenskem* (ed. Maja Lozar Štamcar, Maja Žvanut), Ljubljana 2002, p. 277.

²⁷ Igor WEIGL, Ljubljanska palača knezov Auersperg, *Kronika*, 54/1, 2006, pp. 29–48.

²⁸ Majda SMOLE, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 222.

²⁹ Grete MECENSEFFY, *Im Dienste dreier Habsburger. Leben und Wirken des Fürsten Johann Weikhard Auersperg (1615–1677)*, Wien-Leipzig 1938 (Archiv für österreichische Geschichte, 114/2), pp. 493, 498.

³⁰ MECENSEFFY 1938 (n. 29), p. 499.

je finančno sicer povsem opomogel, na cesarski dvor pa se ni nikoli več vrnil. Morda je z nakupi gospostev v Istri in na Notranjskem ter z zavestjo o dedovanju bratovih posestev na Dolenjskem³¹ Kočevje že na višku svoje moči daljnovidno predvidel za sedež kranjske kneževine, v ta namen pa je v mestu potreboval primerno upravno in rezidenčno stavbo;³² v oporoki, napisani le teden dni pred smrtjo 13. novembra 1677, je za kočevsko grofijo ustanovil fidejkomis, po katerem je, da se posest ne bi drobila, gospodstvo vedno dedoval najstarejši moški potomec rodbine Auersperg.³³

Računovodja Janeza Vajkarda Auersperga Janez Jakob Wiederkher pl. Widerspach (1631–po 1691)³⁴ je v knezovem imenu z deželnim stavbnim mojstrom Francescom Rosino 5. maja 1674 sklenil v italijanščini napisano pogodbo za gradnjo »un nuovo Palazzo ò sij Castello nella Città di Gottscheua« (priloga 2). Rosina se je v pogodbi obvezal, da bo dvorec zgradil natanko po narisanih načrtih, ki jih je odobril knez, iz diktije pa je mogoče razumeti, da je bil Rosina tudi avtor teh načrtov. Poleg običajnega varovala, ki so ga vsebovale gradbene pogodbe, da bo mojster stavbo zgradil kvalitetno in popolno ter v primeru slabe gradnje na lastne stroške popravil ali na novo zgradil porušeni ali poškodovani del stavbe, je posebej izpostavljen določilo, da se mora držati v načrtu predvidene višine prostorov. Zanimivo je tudi drugo določilo pogodbe, po katerem je moral Rosina priskrbeti polirja in pet dobrih, izkušenih in marljivih tujih zidarjev, vendar pa mu ni bilo dovoljeno zaposliti več tujcev, kot je bilo določeno. Izbera tujih, najverjetneje lombardskih ali ticinskih zidarjev, bržkone Rosinovih rojakov, je pri kočevskem dvorcu razumljiva, saj je bila gradnja dvonadstropne palače z arkadnim dvoriščem po italijanskih zgledih zahtevno zidarsko delo, kakršno so na Kranjskem že od 16. stoletja dalje najpogosteje zaupali severnoitalijanskim potupočim stavbnim mojstrom in zidarjem;³⁵ ti so se po potrebi združevali v stavbarske delavnice, katerih stroški za delo so zaradi višekvalificirane delovne sile kaj kmalu lahko prerasli razumne meje, še posebej, če se je število zidarjev zaradi poznanstev nenehno povečevalo.

Zadnje določilo pogodbe nam razkrije način Rosinovega dela: med gradnjo ni ves čas bival v Kočevju, temveč je kot stavni mojster obiskal gradbišče vsake toliko, da bi preveril potek del. Za vsak dan obiska je dobil plačilo, vključno z dnevoma, ki ju je prebil na poti, jedel pa je pri oskrbnikovi mizi, kar kaže na njegov višji status.³⁶ Rosina je za svoje delo prejel po 10 lir oz. 200 soldov

³¹ Volf Engelbert Auersperg je po vnaprejšnjem dogovoru z najmlajšim bratom napisal oporoko, po kateri bi dedoval Janez Vajkard, že leta 1654, le-ta pa se je še istega leta poročil z Marijo Katarino grofico Losenstein (PREINFALK 2005 (n. 12), pp. 230, 239).

³² Janez Vajkard Auersperg je med službovanjem na Dunaju od grofov Porcia in Barbo kupil gospodstva Pazinske grofije (Pazin, Paz, Belaj in Kršan), od knezov Eggenberg pa Postojno, Lož in Snežnik. Po bratu je dedoval kočevsko grofijo ter gospodstva Žužemberk, Poljane in Višnja Gora, gradiča Kozjak in Mala vas pri Dobrniču ter terme v Dolenjskih Toplicah (PREINFALK 2005 (n. 12), pp. 236–237).

³³ MECENSEFFY 1938 (n. 29), p. 500.

³⁴ Vlado VALENČIČ, Widerkehr plemeniti Widerspach, Hans Heinrich (okoli 1586–1655), *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti–Znanstvenoraziskovalni center SAZU 2013 (<http://www.slovenska-biografija.si/o-seba/sbi839009/#slovenski-biografski-leksikon>, 28. 10. 2014). Za razlago funkcije računovodje cf. *Allgemeine Schatz-Kammer der Kauffmannschaft oder Vollständiges Lexicon aller Handlungen und Gewerbe* ..., 1, Leipzig 1741, coll. 958–959.

³⁵ Helena SERAŽIN, Lombardske stavbarske delavnice od 16. do 18. stoletja v slovenskih deželah, *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst. Izbrane razprave*, 1 (ed. Barbara Murovec), Ljubljana 2007, pp. 20–35 (<http://uifs.zrc-sazu.si/sites/default/files/9789612540494.pdf>, 14. 3. 2014).

³⁶ Ta podatek nam posredno sporoča tudi, da je tedaj vsaj en trakt dvorca že stal, saj starejše stavbe z oskrbnikovim stanovanjem očitno niso nameravali podreti.

dnevno,³⁷ medtem ko je polirju pripadalo 50 soldov in bokal vina, tuji zidarji pa so dobili po 36 soldov za dan dela. Knez se je v pogodbi zavezal, da bo priskrbel potreben gradbeni material ter zidarje in delavce, v zameno pa naj bi Rosina po prvem osnutku pogodbe zagotovil, da bo stavba zgrajena v dveh letih, torej do maja 1676; očitno so bila Auerspergova pričakovanja za tako velik projekt nerealna, tako da jih je moral v končni verziji pogodbe zreducirati in se zadovoljiti z Rosinovo obljubo, da bo stavbo zgradil v najkrajšem možnem času.

Pogodba je edini doslej znani dokument, ki izpričuje Rosino ne le kot vodjo gradbenih del, temveč tudi kot avtorja načrtov. O njem je bilo dolgo znanega samo tisto, kar je pred skoraj devetdesetimi leti zapisal Viktor Steska: da naj bi v Ljubljani dokončal gradnjo samostana klaris in vodil gradnjo samostana pri diskalceatih, dokler ga ni po smrti na mestu kranjskega deželnega arhitekta leta 1677 nasledil mojster Marcello Ceresola.³⁸

Najstarejša doslej znana omemba Francesca Rosine v ljubljanskih virih sega v november 1652;³⁹ mojster, po rodu morda iz Lombardije,⁴⁰ je bil tedaj za botra Andreju Karnizu, v tej vlogi ali kot poročna priča pa je v ljubljanskih matičnih knjigah dokumentiran skoraj neprekinjeno do leta 1669 (priloga 6). Pod oznako njegovega poklica je najpogosteje navedeno »Stokador«,⁴¹ redkeje »lapicida«⁴² in »Baumeister«,⁴³ iz dokumentov pa je mogoče razbrati, da je bil tesno povezan s krogom ljubljanskih kamnosekov, v katerega sta sodila Matej Potočnik in Nikolaj Grabnar.⁴⁴ Bil je ljubljanski meščan,⁴⁵ med bivanjem v Ljubljani pa je zaplodil dva nezakonska otroka: leta 1661 je poročena Ana Lukaničič rodila njegovo hčer Suzano,⁴⁶ dve leti kasneje pa Rosinova služkinja Margaretra Trigner, s katero je v šestdesetih letih morda živel v izvenzakonski skupnosti, sina Krištofa.⁴⁷

Novejše raziskave, predvsem Ane Lavrič in Uroša Lubeja, so v precejšnji meri dopolnile Steskovo borno podobo o gradbeni dejavnosti Francesca Rosine.⁴⁸ Videti je, da mu je v petdesetih letih 17.

³⁷ Za denarne enote cf. Darja MIHELIČ, K razumevanju denarnih enot v Primorju in notranjosti srednjeveškega slovenskega prostora, *Kronika*, 45/3, 1997, pp. 1–5.

³⁸ Viktor STESKA, Naši stavbarji minule dobe, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3, 1923, p. 4. Zadnji podatek je povzel po: Ivan VRHOVNIK, Zatrte nekdanje cerkve in kapele ljubljanske. 10: Cerkev sv. Jožefa, *Danica*, 57, 1904, p. 158.

³⁹ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 93, cf. priloga 6.

⁴⁰ V zvezi z naročilom za oltarno sliko kapele Vergine delle Grazie v stolni cerkvi San Lorenzo v Luganu se okoli leta 1595 omenja slikar Giovan Battista Rossino milanese (Laura DAMIANI CABRINI, *Cattedrale di S. Lorenzo*, v: Massimo Bartoletti, Laura Damiani Cabrini, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997 (Artisti dei laghi. Itinerari europei, 3), p. 167. V ljubljanskih matičnih knjigah se leta 1651 omenja tudi Gregorio Rosina, vendar ni mogoče ugotoviti, ali je bil v sorodu s Francescom ali pa je morda v zapisu napaka in gre v resnici za Francesca Rosino (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, p. 28, cf. priloga 6).

⁴¹ NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 84, cf. priloga 6.

⁴² NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 138, cf. priloga 6.

⁴³ Österreichisches Staatsarchiv Wien (ÖSA), AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4, (cf. priloga 2).

⁴⁴ Cf. priloga 6. Za Mateja Potočnika cf. n. 19.

⁴⁵ Kot ljubljanski meščan (*ciuis*) je Rosina v matičnih knjigah naveden dvakrat: 18. aprila 1663 in 20. marca 1664 (cf. priloga 6).

⁴⁶ NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 81, cf. priloga 6.

⁴⁷ NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 322, cf. priloga 6. Margareta Trigner je bila 21. marca 1665 skupaj z Matejem Potočnikom botra sinu Andreja Sodarja, 14. maja 1666 pa skupaj s Francescom Copinom botra sinu Mateja Potočnika (cf. priloga 6).

⁴⁸ Uroš LUBEJ, Marijin steber v Ljubljani, *Acta historiae arti Slovenica*, 6, 2001, p. 55; Uroš LUBEJ, Auerspergi in njihova grofovska palača v Ljubljani, *Preobrazbe Turjaške palače*, Ljubljana 2002, p. 43; Ana LAVRIČ, Umetnostna dejavnost škofa Otona Friderika Buchheima v ljubljanski škofiji, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, pp. 31–69.

stoletja pripadla nehvaležna naloga, dokončati projekte, ki jih je sredi stoletja začel vodilni stavbni mojster in kamnosek na Kranjskem Francesco Olivieri (+ 1655).⁴⁹ Rosina je na mestu deželnega stavbenika umrlega Olivierija nasledil maja 1656,⁵⁰ vendar pa naj bi bil nekatera gradbišča po mojstru podedoval že prej: v letih 1653–1654 naj bi tako po Olivierijevih načrtih iz 1650 dokončal gradnjo samostana ljubljanskih klaris.⁵¹ Janez Henrik Widerkher (ok. 1586–1655),⁵² oče Auerspergovega računovodje Janeza Jakoba,⁵³ mestni sodnik in izvršilec oporoke odvetnika Mihaela Friderika Hillerja (+ 1632) z volilom za gradnjo samostana in cerkve sv. Mihaela, se je februarja 1653 sprl z Olivierijem,⁵⁴ bržkone zato, ker so samostan kljub pomanjkanju sredstev povečali. Gradnjo je do konca leta 1653 nadziral deželni vicedom Friderik grof Attems, v začetku leta 1654 pa ga je cesar zamenjal z deželnim glavarjem Volfom Engelbertom Auerspergom.⁵⁵ V pismu Auerspergu je Widerkher Rosino imenoval Francesco Bocador; ta je v času zapisa gradil novo nadstropje samostana, leto poprej pa je skupaj z mojstrom Knezom pozidal samostan do strehe.⁵⁶ Ana Lavrič meni, da Rosinovo delo za klarise leta 1653 ni verjetno, ker je v nedatiranem pismu, napisanem po Olivierijevi smrti, škof Buchheim prosil avguštinskega brata Filipa Terpina, »naj posreduje, da se bodo nune glede oken in vhodnega portalja posvetovale z diskalceatom – arhitektom, ki je prinesel pismo, oziroma z diskalceatskim umetnikom, ta pa naj pošlje v samostan mojstra, ki bo nadomestil pokojnega Francesca Olivierija«.⁵⁷ Buchheim je po mnenju Ane Lavrič imel v mislih Rosino in v pismu omenil, da je stavbenik čez polletje v Ljubljani delal za avguštince, jezuite (pri gimnaziskem poslopu) in za Janeza Andreja grofa Auersperga (1615–1664) ali morda celo za več članov njegove družine.⁵⁸ Z objavo škofovega pisma je potrdila Lubejevo ugotovitev, da je Rosina dokončal klariški samostan po Olivierijevih načrtih, prisal pa mu je tudi vodenje gradnje Turjaške palače v letih 1654–1658, prav tako začete najverjetnejše po Olivierijevih načrtih.⁵⁹ Rosina je po Olivierijevi smrti torej nadaljeval gradnjo avguštinske, danes frančiškanske cerkve (1655–1660),⁶⁰ in leta 1658 dokončal gradnjo 1652 začetega poslopja jezuitske gimnazije,⁶¹ leta 1675 pa je vodil tudi gradnjo diskalceatske cerkve sv. Jožefa v Ljubljani.⁶² Temeljni

⁴⁹ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 37. Cf. LUBEJ 2002 (n. 48), p. 43.

⁵⁰ LUBEJ 2002 (n. 48), p. 43; LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 37.

⁵¹ STESKA 1923 (n. 38), p. 4 je zapisal, da naj bi Olivieri delo dokončal leta 1657, kar pa je nemogoče, saj je bil tedaj že pokojni; Ana LAVRIČ, Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern, *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der »Gesellschaft Jesu« im 17. und 18. Jahrhundert* (ed. Herbert Karner, Werner Telesko), Wien 2003, p. 141; LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 53.

⁵² VALENČIČ 2013 (n. 34).

⁵³ Za Janeza Jakoba Widerkherja cf. Anton KOBLAR, Ljubljanci 17. stoletja, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 10, 1900, p. 236.

⁵⁴ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 54.

⁵⁵ LAVRIČ 2004 (n. 48), pp. 54–55.

⁵⁶ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 55.

⁵⁷ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 55.

⁵⁸ LAVRIČ 2004 (n. 48), pp. 55–56.

⁵⁹ LUBEJ 2002 (n. 48), p. 43.

⁶⁰ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 57; Blaž RESMAN, Frančiškanska (prvotno avguštinska) cerkev Marijinega oznanjenja, *Pot po baročni Ljubljani. Virtualna razstava sakralnih spomenikov*, april 2012 (<http://barok.zrc-sazu.si/spomeniki//franciskani>, 15. 5. 2014).

⁶¹ LAVRIČ 2003 (n. 51), p. 133; LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 60.

⁶² STESKA 1923 (n. 38), p. 4.



5. Francesco Olivieri
in Francesco Rosina:
Zahodni trakt turjaške palače,
Ljubljana, 1654–1658

kamen zanjo je leta 1657 položil deželni glavar Wolf Engelbert Auersperg,⁶³ vendar se je gradnja zaradi pomanjkanja denarja 1661 ustavila in se nadaljevala šele pod Rosinovim vodstvom; diskalceati so vodenje gradnje sprva hoteli zaupati Carlu Giacому Finaliju,⁶⁴ ki pa je kmalu za tem umrl v Karlovcu. Jeseni 1675 je bila cerkev pod streho, delno pa je bil zgrajen tudi ob njej stoječi zvonik.⁶⁵ Z gradnjo je leta 1677 nadaljeval Marcello Ceresola,⁶⁶ ki je cerkev v dveh letih obokal in 1680 okrasil s štukom.⁶⁷

Ljubljanski pomožni škof Frančišek Maksimilijan Vaccano ni pretirano zaupal v Rosinove arhitekturne sposobnosti, saj je Buchheimu, ko se je leta 1658 podrl zvonik kolegiatne cerkve v Gornjem Gradu, odsvetoval zaposliti tedaj edinega kvalificiranega zidarskega mojstra – štukaterja v Ljubljani, češ da ni dovolj izkušen za tako zahteven poseg.⁶⁸ Očitno je Rosina prevzel vlogo vodilnega ljubljanskega zidarskega mojstra, ki jo je do leta 1652 imel Abondio Donino ml. (1591–1652);⁶⁹ le-ta s svojo stavbarsko delavnico v Ljubljani do smrti ni imel prave konkurence,⁷⁰ tako da je gradil

⁶³ Ana Lavrič domneva, da so diskalceati leta 1654 začeli graditi samostansko poslopje po načrtih Francesca Olivierija ali vsaj z njegovim sodelovanjem, ustanovno vsoto pa so darovali knezi Eggenbergi; leta 1653 so postavili le začasno leseno kapelo (LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 59).

⁶⁴ Carlo Giacomo Finali je v dokumentih iz 1674 naveden kot »Architecto« (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1667–1676: »Eodem die [21 Sept. 1674] Elisabetha legitima ex Adamo Welliz et Maruska coniugibus in Waitsch nata et bapti[zata] e[st], tenentibus D[omi]no Carolo Jacobo Finali Architecto, et Maruska Weslaika«).

⁶⁵ VRHOVNIK 1904 (n. 38), p. 158.

⁶⁶ Ana LAVRIČ, Janez Gregor Dolničar in njegova Zgodovina ljubljanske stolne cerkve, v: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ed. Ana Lavrič), Ljubljana 2003 (Opera Instituti Artis Historiae), p. 53.

⁶⁷ VRHOVNIK 1904 (n. 38), p. 158.

⁶⁸ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 61.

⁶⁹ Za podatke o družini stavbarjev Donin in posebej Abondiju ml. cf. Uroš LUBEJ, Donino, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 28, München-Leipzig 2001, pp. 557–558.

⁷⁰ Uroš LUBEJ, Mestni grb na pročelju nekdanje Zoisove palače, *Kronika*, 36/1–2, 1988, p. 76, n. 11; SERAŽIN 2007 (n. 35), pp. 26–27.



6. Francesco Rosina (?):
Štukatura v severnem veznom
traktu gradu Turjak, okoli 1660

zelo samovoljno in pri naročnikih ni bil priljubljen.⁷¹ Rosina bi bil morda lahko celo prevzel Doninovo delavnico, saj je postal ljubljanski meščan in bil bržkone včlanjen v kamnoseški ceh;⁷² prva omemba Rosine v dokumentih namreč sovpada z letom Doninove smrti.

Morebitno naročilo Volfa Engelberta Auersperga po letu 1660 za dokončanje najbolj reprezentančnega krila Knežjega dvorca ob Gosposki ulici v Ljubljani bi Rosini prineslo potrebni ugled in veljavno stavbnega mojstra, predvsem pa nova naročila;⁷³ kot štukater je obvladal kiparstvo in gradbene tehnike, saj je štukatura neločljivo povezana z arhitekturo,⁷⁴ delovanje na obeh področjih pa mu je v šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let 17. stoletja zagotovilo vodilno vlogo na Kranjskem. Vendar pa je tako kot pri njegovih gradbenih delih, od katerih sta se ohranili le Turjaška palača in frančiškanska cerkev, obe zgrajeni po Olivierijevih načrtih, tudi pri štukaturi težava z določanjem njegovega opusa. Barbara Jaki Mozetič je na podlagi stilne analize identificirala t. i.

⁷¹ ŽARGI 2002 (n. 26), pp. 278–279. Deželni maršal Wolf Engelbert Auersperg, za katerega je Donino leta 1642 sezidal stanovanjsko stavbo, ki je kasneje postala del knežje palače, o njem ni imel dobrega mnenja (cf. LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 39).

⁷² Iz zapisov v krstni knjigi šempetske župnije (18. 04. 1663 in 20. 03. 1664) je razvidno, da je bil Rosina »civis et lapicida«; cf. priloga 6. Ljubljanske cehovske in bratovščinske knjige za kamnoseke in zidarje iz 17. stoletja niso ohranjene (SERAŽIN 2007 (n. 35), pp. 25–26).

⁷³ WEIGL 2006 (n. 27), p. 42, n. 75.

⁷⁴ Navodila za izdelovanje štuka vsebujejo skoraj vsi renesančni arhitekturni traktati, od Serliove četrte knjige *Regole generali di architettura* iz 1537 do Scamozzijeve *L'idea di architettura universale* iz 1615 (Caterina FURLAN, Paolo PASTRES, Lo stucco nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento. Riflessioni sulla fortuna di una tecnica, *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Storia, tecnica, restauro, interconessioni* (ed. Giuseppe Bergamini, Paolo Goi), Udine 2001, pp. 87–92). Štukaterji so pogosto bili družinski člani vodilj stavbarskih delavnic, ki so se specializirali za dekorativno plat arhitekture, saj za štuk ni veljalo le plastično krašenje obokov in sten prostorov, temveč tudi marmoriranje, stucco lustro ipd. Med primeri tovrstnih sodelovanj na Slovenskem lahko najdemo delavnico Schiavi v koru koprske stolnice (Helena SERAŽIN, Massarijeva prenova koprske stolnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 40, 2004, p. 205) ali pa delavnico Ferrata pri cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani (Uroš LUBEJ, Ferrata, Francesco, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 39, München-Leipzig 2003, p. 20).



7. Francesco Rosina (?): Štukatura v sobi stolpa na gradu Grm pri Novem mestu, okoli 1662



8. Francesco Rosina (?): Kapela sv. Frančiška Ksaverja v jezuitski cerkvi, Ljubljana, 1667–1670

»dolenjsko skupino« spomenikov, ki naj bi bila delo ene, zgolj na Kranjskem delajoče lombardske štukaterske delavnice.⁷⁵ Med njena dela je uvrstila dvorano Auerspergovega gradu na Turjaku, kapelo sv. Frančiška Ksaverja v ljubljanski jezuitski cerkvi, grad Grm pri Novem mestu in grad Luknjo,⁷⁶ na seznam pa bi bilo treba dodati še Gallenbergov grad Soteska in morda tudi njegov grad Turn.⁷⁷ Štukaterska dela na Turjaku naj bi potekala okoli leta 1660 po naročilu Volfa Engelberta,⁷⁸ ohranila pa se je le fotografija štukiranega stropa kratkega veznega trakta med severnim delom gradu in veliko (Volovsko) bastijo.⁷⁹ Deželni glavar je bil povezan tudi s Ksaverjevo kapelo v Ljubljani, ki so jo po naročilu deželnih stanov zgradili v letih 1667 in 1668, s štukom pa okrasili med 1669 in 1670,⁸⁰ saj je v njej ob kranjskem orlu nameščen tudi njegov grb.⁸¹ Na Mordaksov Grm je leta 1672 prišel delat štukater, ki je pred tem ustvarjal v Gallenbergovem gradu Soteska,⁸² ogledal pa naj bi

⁷⁵ Barbara JAKI MOZETIČ, *Vtis obilja. Štukatura 17. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 1995, razst. kat., pp. 41–53.

⁷⁶ JAKI MOZETIČ 1995 (n. 75), pp. 41–53.

⁷⁷ Maja ŽVANUT, Grad Grm in Mordaksi, *Rast. Revija za literaturo, kulturo in družbenia vprašanja*, 12/2, 2001, p. 199.

⁷⁸ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 179, n. 171.

⁷⁹ KMJNM, Posebne zbirke Boga Komelja, Grad Turjak (IN=810008467). Na ohranjeni fotografiji je mogoče razbrati, da gre za notranjščino veznega trakta, ki je vodil v Volovsko bastijo; vezni trakt je mogoče videti na Valvasorjevi upodobitvi Turjaka iz 1689 (VALVASOR 2011 (n. 11), p. 24).

⁸⁰ LAVRIČ, RESMAN 1992 (n. 19), p. 119.

⁸¹ Za kapelo Frančiška Ksaverja je Wolf Engelbert Auersperg daroval srebrni lestenc (France Martin DOLINAR, *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597 bis 1704*, Ljubljana 1976, p. 128; Damjan PRELOVŠEK, Ksaverjeva kapela pri ljubljanskih jezuitih, v: Jože Kokalj, *Frančišek Ksaver Ignacijev prijatelj*, Ljubljana 1990, p. 189).

⁸² Bogat »mavčni« okras v gradu Soteska naj bi po mnenju Barbare Jaki Mozetič (Barbara JAKI, O nekaterih štukaturah 17. stoletja na Kranjskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 23, 1987, p. 96) omenjal tudi Valvasor v *Slavi vojvodine Kranjske*: »Tudi mnoge druge sobe so obogatene z raznimi slikarijami in drugimi umetnostmi.« (VALVASOR 2011 (n. 11), p. 9).



*9. Arkadni hodniki
na dvorišču kočevskega dvorca
pred letom 1941*

si bil tudi Gallenbergov grad Turn;⁸³ s štukom je okrasil sobo v prvem nadstropju vhodnega stolpa na Grmu. Vse tri naročnike druži kapela sv. Frančiška Ksaverja v Ljubljani,⁸⁴ za katero Ana Lavrič domneva, da jo je Francesco Rosina ne le oblekel v štuk, temveč tudi zgradil.⁸⁵ Njeno domnevo posredno potrjuje dejstvo, da je bil po doslej znanih virih Rosina edini štukater v Ljubljani, ki je dokumentirano deloval na Dolenjskem: leta 1673 je delal za Franca Alberta Khaysela, ki je posedoval gospostvi Škriljevo in Raka.⁸⁶

Ves ta čas je bil Rosina zaposlen tudi z drugimi gradbenimi naročili: 7. julija 1664 je bil plačan za naporno vodenje gradnje kapele Žalostne Matere božje,⁸⁷ ki je bila vpeta v južni zid ob ljubljanski stolni cerkvi sv. Miklavža, gradil pa jo je zidar Jurij Bezljaj.⁸⁸ Kapela, zgrajena posebej za kamnitno gotsko skulpturo, katere kopija sedaj krasiti južno steno ljubljanske stolnice, je bila predhodnica Marijinega stebra pred šentjakobsko jezuitsko cerkvijo.⁸⁹ Ana Lavrič meni, da bi bil Rosina lahko

⁸³ ŽVANUT 2001 (n. 78), p. 199; dokument je citiral ŽARGI 2003 (n. 6), p. 270, n. 11.

⁸⁴ Jurij Sigmund grof Gallenberg je delal v deželni upravi in imel stike z naročniki in plačniki kapele sv. Frančiška Ksaverja, njegova sestra Ana Rozina pa je bila poročena Mordaks. Ta rodbina je bila z ljubljanskimi jezuiti povezana preko bratov Volbenka Andreja in Antona, ki sta vstopila v red (JAKI 1987 (n. 82), p. 96).

⁸⁵ LAVRIČ 2003 (n. 51), p. 54, n. 262.

⁸⁶ ŽVANUT 2001 (n. 78), p. 199.

⁸⁷ LUBEJ 2001 (n. 48), p. 55, n. 16: Stavbenik, ki je za delo prejel 45 florintov, se je v dokumentu podpisal kot »Fran.^{co} Rosina Stukhador«.

⁸⁸ LUBEJ 2001 (n. 48), p. 55. Z družino Bezljaj je bil Rosina tudi tesneje povezan, kar je razvidno iz vpisov v matične knjige, cf. priloga 6.

⁸⁹ LUBEJ 2001 (n. 48), pp. 56, 58. Marca istega leta je že bilo postavljeno Marijino znamenje pred šentjakobsko cerkvijo, ki so ga leta 1679 nameravali nadomestiti z novim. Načrt in predračun zanj je izdelal novi deželni stavbni mojster Marcello Ceresola, po rodu iz Coma, ki se je izučil pri stavbnemu mojstru in štukaterju Domenicu Rosiju v Pragi, po Rosinovi smrti pa je zasedel njegovo mesto tudi v krogu ljubljanskih kamnosekov in zidarjev: 1. julija 1675 je postal deželni stavbenik za Kranjsko s plačo gradbenega nadzornika utrdb na ogulinski meji. Spletel je osebne vezi s kamnosekom Matejem Potočnikom in kiparjem Janezom Gregorjem Majetičem. Po prezidavi Deželne hiše je dobil dovoljenje za trimesečno odsotnost iz dežele, od pomladi 1677 je vodil zidavo diskalceatske cerkve sv. Jožefa, okoli 1678 je začel obnavljati grad v Begunjah za grofa Janeza Herberta Kazianerja, izrisal je načrte novih mitniških uradov v Brodu ob Kolpi in na Razdrtem in v letih 1679–80 občasno nadziral njihovo gradnjo. V Ljubljani je leta 1680 povečal kapelo sv. Križa pri nekdanjem frančiškanskem samostanu, v letih 1686–87 je prenavljal svojo ob eksploziji Smodniškega stolpa ljubljanskega gradu poškodovanou hišo na Gornjem trgu 29, ki



10. Glavna fasada kočevskega dvorca v tridesetih letih 20. stoletja

tudi avtor neizvedenih načrtov za barokizacijo ljubljanske stolnice, ki jih je leta 1670 naročil škof Rabatta.⁹⁰ O gradnji novega prezbiterija s kanoniškim korom za oltarjem je leta 1662 razmišljal že škof Buchheim, realiziral pa ga je v letih 1674–1675 njegov naslednik Rabatta.⁹¹ Morda je Rosina gradbena dela tudi vodil, s tem naročilom, kakor tudi z gradnjo diskalceatske cerkve in gradnjo knežjega dvorca v Kočevju pa se je njegova poklicna pot na Kranjskem po doslej znanih podatkih tudi zaključila.

Auerspergova izbira Rosine za arhitekta kočevskega dvorca ni bila težka: ne le, da je imel kot deželni stavbenik podoben monopolni položaj kot Francesco Olivieri pred njim, odločilno vlogo je gotovo imelo tudi dejstvo, da je Rosina pred tem za Auersperge gradil ljubljanski Knežji dvorec in Turjaško palačo. Primerjava načrtov kočevskega dvorca s knežjo palačo v Ljubljani pokaže, da je prvi groba različica štiritraktne zasnove z zaprtim arkadnim dvoriščem druge; v obeh primerih arkade obtekajo tri dvonadstropne trakte, nekoliko nižji četrti pa je brez njih, zato ni čudno, da je Justus van der Nypoort (1625–1692), ki je Kočevje bržkone obiskal okoli leta 1678 in videl še nedograjeno stavbo,⁹² na podlagi ljubljanske palače na svoji skici nad najstarejšim severozahodnim traktom zapisal »galerie«,⁹³ ker morda ni bil povsem prepričan, da niso na vrhu tega prav tako nadstropje nižjega trakta načrtovali galerije, podobne altani v Ljubljani. Čeprav njegova dokaj verna upodobitev zunanjščine kočevskega dvorca s parom stolpastih rizalitov ob glavnih fasadi in med njiju umeščenimi simetrično razporejenimi petimi okenskimi osmi (srednja je poudarjena z glavnim portalom v pritličju in biforami v nadstropjih) deluje, kot da bi bila stavba takrat že dokončana, statično nevzdržno narisane dvoriščne arkade kažejo, da tedaj v resnici še niso bile zgrajene in da jih je Nypoort »dogradil« le na papirju. Narisal je tudi renesančno bastijo mestnega obzidja, vgrajeno

jo je posodoval od 1682 do 1689, ko je po daljši bolezni umrl (Uroš LUBEJ, Ceresola, Marcello, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 17, München-Leipzig 1997, p. 558).

⁹⁰ Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ed. Ana Lavrič), Ljubljana 2003 (Opera Instituti Artis Historiae), p. 222.

⁹¹ LAVRIČ 2004 (n. 48), p. 48.

⁹² Uroš LUBEJ, *Justus van der Nypoort. Življenje in delo holandskega umetnika na Kranjskem in v drugih deželah nemškega cesarstva*, Ljubljana 2008 (tipkopis doktorske disertacije), p. 192, A 61/165.

⁹³ Janez Vajkard VALVASOR, *Topografija Kranjske. 1678–1679. Skicna knjiga* (ed. Lojze Gostiša), Ljubljana 2001, f. 75.



11. Zahodni del
kočevskega dvorca
v tridesetih letih 20. stoletja

v južni vogal dvorca, katere temelji so bili odkriti ob rušenju stavbe po drugi svetovni vojni,⁹⁴ celoto pa je obtekal podstrešni konzolni venec.

Gradnja kočevskega dvorca je zaradi smrti naročnika 1677 bržkone zastala, vprašanje pa je tudi, kdo je vodil gradnjo po letu 1675, ko naj bi bil Rosina, ki se tedaj zadnjič pojavi v dokumentih, umrl.⁹⁵ Gradbena dela v Kočevju so očitno stekla kmalu po sklenitvi pogodbe z Rosino, saj je Janez Jakob Wiederkher že 27. avgusta 1674 sklenil pogodbo z ljubljanskim kamnosekom Matejem Potočnikom (priloga 3), v kateri se je mojster obvezal, da bo izdelal toliko stebrov (za arkadne hodnike) z bazo in drugimi pritiklinami, kolikor jih bo zahteval stavbni mojster, vsi stebri pa bodo v skladu s predloženimi dimenzijskimi izdelani kvalitetno in v najkrajšem možnem času. Za vsak steber bo mojster prejel 6 kron (srebrnikov). Med delom bo poskrbljeno za njegovo prehrano in pihačo pri oskrbniku in oskrbo njegovega konja ter za sobo z ležiščem za vajenca. Wiederkher je moral Potočniku in njegovemu vajencu zagotoviti delovno silo za izkop kamnoloma in za prevoz lomljenega kamenja v mesto.

Potočnik bi bil utegnil skupaj z Rosino sodelovati že pri gradnji vzhodnega krila ljubljanske knežje palače po letu 1660,⁹⁶ saj se 30. oktobra 1661 prvič v dokumentih prepleteta imeni obeh: Francesco Rosina je bil namreč boter Potočnikovemu sinu Frančišku, kar kaže na to, da sta se že prej dobro poznala.⁹⁷ Rosinova smrt in zastoj gradnje po smrti Janeza Vajkarda Auersperga pa bi lahko pojasnila, zakaj so bile dvoriščne arkade, kot je razvidno iz starejših fotografij, zgrajene le v pritličju in prvem nadstropju dvorca; Potočnik je najverjetneje v prvem letu in pol gradnje s pomočniki izklesal masivne slope pritličja in na piedestale postavljene slope nadstropja, s čimer je

⁹⁴ Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, fototeka, Kočevje - grad, fotografije Cirila Velepiča iz 1948; SAPAČ 2003 (n. 2), p. 179.

⁹⁵ Viktor STESKA, Cerasollo, Marcel, *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti-Znanstvenoraziskovalni center SAZU 2013. (<http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi157518/#slovenski-biografski-leksikon>, 13. 11. 2014).

⁹⁶ WEIGL 2006 (n. 27), p. 42. Rosina in Potočnik sta bržkone sodelovala že pri jezuitski kapeli sv. Frančiška Ksaverja, kjer je ohranjena pogodba s Potočnikom in Jernejem Rokom za izdelavo tlaka (LAVRIČ, RESMAN 1992 (n. 19), p. 119).

⁹⁷ NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 88, cf. priloga 6. Potočnik je svojega sina očitno imenoval po botru Rosini.



12. Južni del
kočevskega dvorca
v tridesetih letih 20. stoletja

bila dosežena podobna členitev kot na dvorišču ljubljanske Turjaške palače. Drugo nadstropje je najkasneje po požaru, o katerem Valvasor v *Slavi vojvodine Kranjske* poroča, da je v eni uri upepelil stavbo skupaj z mestom 21. julija 1684,⁹⁸ dobilo zasilno rešitev z lesenimi podporniki in sprva najverjetneje leseno ograjo.

Stavba je ostala bolj ali manj nespremenjena do zadnje četrtnine 18. stoletja, v njej pa so poleg knežje družine in oskrbnika imeli prostore tudi različni uradi, med drugim tudi sodišče. Le-to je, kot je razvidno iz pisma kočevskega oskrbnika Danijela Kerna Henriku knezu Auerspergu 9. junija 1773 (priloga 4), potrebovalo nove ječe v skladu z novimi deželnimi predpisi. Oskrbnik se je za načrte obrnil na deželnega stavbnega mojstra Lovrenca Pragerja (ok. 1720–1791),⁹⁹ ki se je na poti na razna kočevska gradbišča pogosto ustavil v dvorcu in postal Kernov dober znanec; za kneza je med letoma 1757 in 1763 gradil cerkev v Nemški Loki,¹⁰⁰ dve leti kasneje je bila po njegovih načrtih dograjena župnijska cerkev v Kočevski Reki,¹⁰¹ leta 1776 pa je pripravil načrte in predračun za novo pristavo Turjačanov pri Kočevju.¹⁰² Iz Kernovega pisma je mogoče razbrati, da je Prager ječe načrtoval v pritličju rizalita ob mestnih vratih in v prvem prostoru južno od njega, hodnik, ki je vodil do predprostora s kuhinjo in shrambo, pa so si delili s stanovanjem za sodnega slugo tik ob obokanem glavnem vhodu v dvorec; po tej rešitvi so po Kernovem mnjenju ujetnike lahko dobro nadzorovali, zmanjšali so lahko število stražarjev, pobeg iz ječe pa je bil skoraj nemogoč, saj bi se ubežnik moral prebiti skozi štiri vrata. Kot je razvidno iz načrta iz leta 1845, so Pragerjevo rešitev s tremi ječami dejansko realizirali, prehoda za pešce skozi rizalit ob južnih mestnih vratih pa tedaj

⁹⁸ VALVASOR 2011 (n. 11), p. 200.

⁹⁹ Za podatke o Lovrencu Pragerju cf. Igor SAPAČ, Baročni arhitekti na Slovenskem, *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem. Obdobje zrelega baroka*, Ljubljana 2007, pp. 259–260.

¹⁰⁰ Helena SERAŽIN, Kočevske zdrahe ali kako se je zidala nova cerkev v Nemški Loki. Patronat Henrika kneza Auersperga (1697–1783), *Umetnostna kronika*, 30, 2011, pp. 22–34.

¹⁰¹ Helena SERAŽIN, Katalog sakralnih arhitekturnih spomenikov na Kočevskem, *Sakralna dediščina na Kočevskem*, Pokrajinski muzej Kočevje, Kočevje 2006, p. 243.

¹⁰² ÖSA, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, A 5/31, conv. 4: predračun z dne 2. marca 1776, podpisani »Lorenz Prager bau Meister«. Za Auersperge je Lovrenc Prager pripravil in vodil tudi različne gradbene projekte v Višnji Gori in v Žužemberku (cf. SAPAČ 2007 (n. 99), pp. 259–260; SERAŽIN 2011 (n. 100), p. 33).



13. Severozahodni,
najstarejši trakt kočevskega
dvorca leta 1948

še ni bilo;¹⁰³ na koncu poznejšega prehoda je bilo namreč stranišče.

Nekoliko nenavadna je vsebina predračuna, ki ga je 30. marca 1784 pripravil »Frantz Brager, Landschaftlicher Baumeister« (priloga 4 a): del dvorca naj bi namreč preuredili v delavnico in stanovanja za delavnike delavce, glede na to, da naj bi v prvem in drugem nadstropju zgradili ganke oziroma zidane ali lesene hodnike, pa je verjetno šlo za preureditev najstarejšega severozahodnega trakta, saj je oskrbnik tedaj stanoval v prostorih nad ječami, torej v jugovzhodnem traktu. Kakšna dejavnost naj bi se izvajala v delavnici in ali je bil načrt sploh realiziran, iz predračuna ni mogoče razbrati, dejstvo pa je, da na načrtu iz 1845 v pritličju tega trakta ni označena funkcija prostorov. Dokument je pomemben iz povsem drugega razloga: v njem sta omenjeni dve nadstropji in obrob iz štuka za okna, kar potrjuje zgornjo domnevo, da je bila stavba že od začetka dvonadstropna, vendar z nedokončanimi arkadnimi hodniki.¹⁰⁴ Južno vogalno bastijo so podrli po letu 1790, saj je na jožefinskem katastru mestno obzidje s stolpi in mestnimi vrati še vrisano,¹⁰⁵ na franciscejskem katastru iz leta 1826 pa je na njenem mestu že zgrajen južni rizalit dvorca.¹⁰⁶

Do zadnjih večjih gradbenih del v dvorcu je prišlo tik pred sredino 19. stoletja. Dne 31. marca 1845 je poslal vodja gozdnega urada Johann Engelthaler Karlu knezu Viljemu Auerspergu (1814–1891) dopis z načrti za dokončanje dvorca v Kočevju (priloga 5);¹⁰⁷ ker ni šlo za večje posege v stavbno strukturo, je načrtovane spremembe z rožnato barvo vrisal kar Engelthaler sam. Desno od glavnega uvoza na dvorišče naj bi zgradili široko dvoramno stopnišče, ki bi povezovalo vse etaže, tik ob njem pa je bil Engelthalerjev kravji hlev. Sicer so bila v pritličju z izjemo že omenjenih zapora in stanovanja sodnega sluge še stanovanje za gozdarskega nadzornika, skladišča, kleti,

¹⁰³ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 179, domneva, da so prehod skozi rizalit naredili že konec 18. stoletja.

¹⁰⁴ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 180, na podlagi različne oblike oken v nadstropjih in neenotne oblike arkadnih hodnikov meni, da je bila stavba do leta 1680 zgrajena le do prvega nadstropja.

¹⁰⁵ SAPAČ 2003 (n. 2), p. 211.

¹⁰⁶ Arhiv Republike Slovenije, AS 176, Franciscejski kataster za Kranjsko, SI AS 176/N/N62/g/06 in SI AS 176/N/N62/g/07.

¹⁰⁷ Le nekaj let kasneje (okoli 1855) so za kneza Karla Viljema Auersperga temeljito prenovili tudi dvorec Soteska ob Krki in pri tem dozidali drugo nadstopje stavbe, ki je ostalo nedokončano od 17. stoletja (cf. Peter von RADICS, *Mineralbad Töplitz in Unterkrain und seine Umgebungen*, Wien 1878, p. 89). Za opozorilo na ta podatek o knezovi gradbeni vnemi se zahvaljujem doc. dr. Igorju Sapaču.

konjušnici in kravji hlev. V prvem nadstropju severovzhodnega trakta (nad glavnim vhodom v dvorec) so bila stanovanja za samske uradnike, vzhodno polovico dolgega jugovzhodnega trakta pa je obsegalo stanovanje okrajnega komisarja. V drugi polovici tega trakta so domovali uradi: okrajna pisarna, sodni urad in upravna pisarna kočevskega gospodstva z zemljisko knjigo/urbarjem in arhivom. Tu je hodnik skoraj prepolovilo strmo enoramno stopnišče, drugo manjše dvoramno pa je bilo na koncu hodnika jugozahodnega trakta tik ob gozdarskem uradu; večja soba med njim in novim arhivom naj bi bila pregrajena v tri samska stanovanja.

Drugo nadstropje naj bi bilo z novimi pregradnimi stenami preurejeno v štiri družinska uradniška stanovanja, za kneza pa so pustili najlepše prostore, dve spalnici in jedilnico; le-ta je bila po velikosti in osrednjem mestu v osi jugovzhodnega trakta najbolj reprezentančen prostor v stavbi in se je po umestitvi ujemala s slavnostno dvorano v Knežjem dvorcu v Ljubljani. V drugem nadstropju so vrisani tudi kovana ograja hodnika, ki so jo nameravali postaviti med lesenimi podporniki, vidna na predvojni fotografiji dvorišča, in krajši glavno ter stransko enoramno stopnišče, kar pomeni, da so stavbo nameravali dvigniti za podstrešno etažo. Težava je bila le v različnih nivojih hodnika in sob; tlak hodnika je bil namreč za poltretji čevelj (okoli 0,8 m) nižji od tistega v sobah, kjer je bil tlak višji zaradi štukiranih stropov prvega nadstropja; podatka o tem, ali je bil avtor štukatur tudi v tem primeru Francesco Rosina, žal nimamo. Kako so problem na koncu rešili, iz fotografij ni mogoče razbrati, očitno pa so stavbo dvignili za podstrešno nadstropje in jo pokrili z novo streho,¹⁰⁸ s to prezidavo pa je dobila tudi novo historično fasado s šivanimi vogali in zidci, ki jo je na vrhu obtekal konzolni venec. Okna prvega nadstropja so dobila dekorativne obrobe, pritličje pa poleg rustike arkadnega hodnika na dvorišču tudi nov neoklasicistični glavni portal s parom toskanskih stebrov. Preureditev je zaobšla najstarejši severozahodni trakt, v prvem nadstropju katerega je bil nastanjen pripravljalci načrtovanih sprememb, saj bi zaradi različnih nivojev nadstropij v primerjavi s preostalo stavbo za kneza bržkone predstavlja prevelik strošek.

V bolj ali manj neokrnjeni obliki je dvorec pričakal začetek druge svetovne vojne; bržkone s prihodom avtomobilov v tridesetih letih 20. stoletja so skozi rizalit ob ozkem prehodu na mestu nekdanjih mestnih vrat uredili varnejši prehod za pešce. Po vojni pa je stavba kočevskega dvorca plahnela v obratnem zaporedju, kot se je gradila: najprej so izginili v 17. stoletju po Rosinovih načrtih zgrajeni trakti, najdlje pa je vztrajal najstarejši severozahodni trakt dvorca, ki bi ga bilo po povojnih fotografijah sodeč morda še mogoče rešiti. Do danes so se od stavbe ali vsaj od njenega jugovzhodnega dela ohranili kvečjemu še temelji, ki jih bo ob morebitni prenovi osrednjega trga kdaj v prihodnosti mogoče raziskati le še arheološko ...¹⁰⁹

¹⁰⁸ Podstrešnega nadstropja dvorca na litografiji Kočevja, ki jo je med letoma 1842 in 1848 objavil Jožef Wagner (cf. Ludwig SCHULLER, Joseph WAGNER, *Malerische Ansichten aus Krain*, Klagenfurt 1842/1848 (<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:img-QLYI3AXZ, 26.11.2014>)), še ni videti, na Postlovih upodobitvah mesta iz leta 1864 pa je že naslikano (cf. STOPAR 2003 (n. 1), pp. 63, 64). Za opozorilo se zahvaljujem doc. dr. Igorju Sapaču.

¹⁰⁹ Prispevek je rezultat raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

PRILOGA 1

Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
Pogodba kamnoseškega mojstra Matija Potočnika za gradnjo mestnih vrat v Kočevju 1668.

*Spanzedl. / Mit dem Stainmezer Pr: / daß Neüe Statt Thor zu Gottschee.
Kontrakt / wegen des n[e]utzusetzen bedungenen Stadtthors / zu Gottschee.*

No. 782

Zwischen Ihrer Hochgräff: Ex:^a der Röm: Khaÿ: Mtt: etc. gehaimben rath vnd Herrn, Herrn landtshauptman in Crain etc. etc. bestelten Renttmaistern Herrn Marxen von Perizhoff auff Ehrnhaimb, dan dem Ehrbaren Mathiasen Pototschnikh burger vnnd Stainmezern zu Laÿbach, ist heut däto wegen des Statt Thors zu Gottschee, nachuolgnder Contract beschlossen worden,

Erstlihen obligiert sich Erstgemelter Stainmezer zum besagten Statt Thor den Stain selbst Zuprechen, Vnnd dasselbe Inhalt des¹¹⁰ mit des H: Renttmaisters vndterschrift Signirten Ihme Stainmezer angehändigen abrißes, auff seinen aignen Vncosten aufzusezen, vnd souill sein Arbeith betrifft, biß Mihaelj völlig zuuerfertigen.

Herentgegen Vnnd fürs andere aber, solle mehrbesagter herr Renttmaister Ihme Stainmezer schuldig sein, darfür Ain Hundert Zechen St: Silber Cronen nach vnd nach nicht allein guettzumahen, sondern auch die Nothwendige Robäth zum abgraben des Stainbruchs vnd heraußwalzung der gebrohenen Stain zuzugeben, wie niht weniger sollichen Stain durch sje Robäth in die Stadt Gottschee Zuführen. Bej dem Landtschadenpunct in Crain, zur Vrkhundt dessen sein diser /f. 1 v/ Spanzedl Zwaÿ gleihlautende auffgesetzt, vnd von mehrbemelten Herrn Renttmaister aigenhändig, an statt des Stainmezer alß der schrift vnkhündig aber von Herrn Johan Sparber Solicitatoren etc. vndterschriben vnd benötigt worden.

Actum Laÿbach den 5. April 1668

*Marx v: Perizhoff mp:
Renttmaister*

*Joh: Sparber M:pria alß
erbettner Vertiger von
Mathiasen Pototschnikh,
mir ohne schaden Co.^{mo}*

¹¹⁰ Prečrtano: »Ihme«.

PRILOGA 2

Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
 Pogodba deželnega stavbnega mojstra Francesca Rosine za gradnjo novega Auerspergovega dvorca v Kočevju 1674.¹¹¹

[Koncept]

Spanzedler

So wegen des Gottscherischen gebej, sowoll mit denn Paumeister als Stainhauer, aufgericht worden Kontrakt

Mit dem Baumeister Rosina über das neu erbaute Schloß zu Gottschen

No: 783

Contratto Trà il Sig.^r Gio: Giacomo Bidercher come Interueniente di S. A. del S.^r P[ri]n[ci]pe di Auersperg etc. etc. dà una parte, et Misier Francesco Rosina Paumastro dell'Ecc.^a Prou.^a del Cragno dall'altra.

P.^o s'obbliga il sud.^{to} Paumastro esser assistente à tutte l'occorenze necessarie acciò sij fabricato un nuouo Palazzo ò sij Castello, nella Città di Gotsheuia, giusto appunto è secondo la pianta disegnata, già approuata dà S. A., promettendo esser uigilante accio detta fabrica sij eretta con buon ordine, fidelità, è perfet.^{ne};¹¹² è quando per negligenza, ò altro diffetto del Paumastro, e sua dirett.^{ne}, seguisse qualche caduta di muraglia, crepature, ò altre simili imperfessioni resti obligato Misier Fran.^{co} Rosina, refabricar à proprie spese, riducendo detta fabrica al primo essere quanto al aluoro, mà in sostanza à tutta perfetione.

/f. 1 v/ Sec.^o Promette il predetto Paumastro prouedersi d'un Poliere è cinque Muratori foresti, buoni diligent, et esperti lauoranti, passandosi per il Poliere per ogni giorno intiero di suo lauoro soldi cinquanta et un bocal di Vino,¹¹³ et ad' ogni muratore soldi trentasei per giornata lauoratitia. Ne li sia lecito sotto qualsi voglia pretesto pretendere piu moratori foresti di questi specificati durante questa fabrica.

Terzo. Ogni qual volta che il detto Rosina si trattenirà in Gotsheuia per seru.^o di detta fabrica se li bonificherà lire dieci per giorno, aggiungendo per ogni Viaggio due giorni per andata, è tornata, col medemo stipendio di lire dieci, così se li concede la Tauola appresso il Pfleger,

Et in fine douerassi della parte di S. A. e suoi Interuenienti far proueder tutte le cose necessarie à detta fabrica, è massime de Muratori, e Manuali, a sufficienza, obligandosi il Rosina mediante la sua buona diligenza di reddur detta fabrica con ogni possibil diligenza e presteza¹¹⁴ à tutta perfetione,¹¹⁵ dichiarandosi /f. 2 r/ Mantenere il presente contratto in tutti i punti ambe le parti, con la Clausola del Landtschadenpunkt dell'Ecc.^a Prouincia del Cragno, distendendosi due eguali consimili Scritt.^{re} sottoscritte di proprio pugno de Contrahenti è corroborate con loro sigilli

Datum Lubiana li 5. Maggio 1674

¹¹¹ Pogodba je napisana dvakrat, ker pa se besedili nekoliko razlikujeta, sta objavljena prepisa obeh verzij.

¹¹² Ob strani dodano: »E s'offrire l'altezha delle stanze & camere, conf[o]rme l'inten[n]tione detagli«.

¹¹³ Opomba na f. 2r: »dieser bocal di Vino ...« (nečitljivo).

¹¹⁴ Prečrtano: »(per quello s'appartiene alle muraglie) in termine de due anni«.

¹¹⁵ Prečrtan dodatek: »Intendendosi il corrente anno di 1674 per il [primo] primo delli due anni«.

/f. 3 r/
[Pogodba]

Contratto frà il Sig.^e Gio: Giacomo Widercher come Interueniente di Sua Altezza S.^e P[ri]n[ci]pe d'Auersperg &c. &c. da una parte, et Misier Francesco Rosina Paumastro dell'Ecc:^{sa} Prou.^a del Cragno dall'altra.

P.^o S'obliga il sud:^{to} Paumastro esser assistente à tutte l'occorrenze necessarie acciò sij fabricato un nuouo Palazzo ò sij Castello nella Città di Gottscheuia, giusto appunto e secondo la pianta disegnata, già approuata da Sua Altezza, promettendo esser uigilante, acciò detta fabrica sij eretta con buon' ordine, fedeltà e perfettione, e s'osserui l'altezza [delle] stanze e camere conforme l'intentione datagli; e [quando] per negligenza ò altro difetto del Paumastro, e [sua dirett.^{ne}], seguisse qualche caduta di muraglia, crepature, ò a[ltre] simili imperfettioni, resti obligato Misier Francesco Rosina refabricar à proprie spese riducendo d:^{ta} fabrica al primo essere quanto al aluoro, mà in sostanza à tutta perfettione.

Sec:^o Promette il pred.^{to} Paumastro prouedersi d'un Poliere, e cinque Muratori foresti, buoni, diligenti, et esperti lauoranti, passandosi peri l Poliere per ogni giorno intiero di suo lauoro soldi cinquanta e tun bocal di Vino, et ad ogni muratore soldi trentasei per giornata Lauoratitia, ne /f. 3 v/ li sia lecito sotto qualsiuoglia pretesto pretender più muratori foresti di questi specificati durante questa fabrica.

Terzo Ogni qualuolta che il d:^{to} Rosina si trattenrà in Gottscheuia per seruicio di d:^{ta} fabrica, se li bonifcarà lire dieci per giorno, aggiungendo per ogni uiaggio due giorni per andata, e tornata, col med:^{mo} stipendio di lire dieci, così se li concede la tauola appresso il Pfleger.

Et in fine douerassi dalla parte di Sua Altezza e suoj interuenienti far proueder tutte le cose neccesarie à d:^{ta} fabrica e massime de Muratori, e Manuali, à sufficienza, obli[gandosi] il Rosina mediante la sua buona diligenza di [reddur detta] fabrica con ogni possibil diligenza, [prestezza] à tutta perfettione, dichiarandosi mantenere il presente contratto in tutti i punti ambe le parti, con la clausula del landtschadenpunkt dell'Ecc:^{sa} Prou:^a del Cragno, distendendosi due uguali consimili scritture sottoscritte di proprio pugno de Contraenti, e corroborate con loro sigilli.

Datum Lubiana li 5 Maggio 1674

*Fran.^{co} Rosina
paumaster Con
fermo Come di sopra*

PRILOGA 3

Österreichisches Staatsarchiv Wien. AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
Pogodba ljubljanskega kamnoseka Mateja Potočnika za kamnoseška dela Auerspergovega dvorca v Kočevju 1674.

Spannzedl.

Kontrakt

*mit dem Stainmetzmeister über die Beischaffung der zu dem neuen Schlos zu Gottschee benöthigten Pfeiler
No. 784*

An Heut Zu Endtgeßezten dato, Ist auf G[ne]digiste ratification Ihrer fürst[lichen] G[nad]en Zwischen Herrn Hannß Jacoben Widerkher von Widerspach, als fürstt: Auerspergeschen Buechhaltern an ainem, Dan Maister Matheusen Pototschnigkh, Zueger: vnd Stainmezern zu Lajybach anders thails, Hienachuol-gender Vergleichs Contract, oder Spanzedl auffgericht vnd beschlossen worden,

Alß.

Erstlichen obligiert sich gemelter Maister Matheus zu dem in der Graffschafft Gottsche angefangenen Neuen Gepej, soulil Pfeiller als man begehrn wierdt, sambt dem Postament, vnd aller Zuegehoer, eben in der größe vnnd dükhe, wie es der Paumaister angegeben, sauber vnd ohne allen fortl außzuarbeitthen, vnd alsobalden Zuuerfertigen.

Dahingegen vnd fürs andere Verspricht wolgedachter herr Buechhalter etc. Ihme Stainmezer für einen Jeden Pfeiller sambt aller Zuegehoer Zuuerstehene Sechs Cronnen par, vnd die Taffl mit dem Verwalter, neben täglichen dreÿhalbe Weins Zugeben, auch sein Stainmezers Pferdt mit dem gewöhnlichen fuetter Zuuersehen, wie nichtweniger sein Stainmezers Khnechten ein Camer mit Nothwendiger Ligerstatt Zuuergunnen.

Dritens Verspricht mehrwolgedeckter Herr Buechhalter Ihme Stainmezer vnd seinen Khnechten zu abgräbung der Erden in der Stainpruch mit ethlichen Robothern verhülflich zu erscheinen, damit sje desto füeglicher Zu dem Pruch gelangen mögen, Ingleichen auch den gebrochenen Stain durch die Robath von Pruch zu der Burgkh führn zulassen. Alles bej dem Landtschadenpunkt in Crain, Zu Urkhundt dessen seindt zwey gleich Lauthende Spanzedl aufgericht, vnd vnter baiderseits fertigung Jeden ains zuegestult worden,

Beschechen Zu Lajybach den 27. Augustj a[nn]o: 1674

*Matheius Pototschnikh habe
Hansen Wolff burger vndt
Hueffschmidt Erbetten daß er sich
an stat meiner vnterschreiben
neben mein vntergedrukten petschatt:
Jedoch ihme ohne schaden*

PRILOGA 4

Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
Pismo oskrbnika Daniela Kerna 9. 6. 1773 o načrtih Lovrenca Pragerja za ječe.

Pro Memoria

Vermög Landeshauptmanschafts Verordnung ist mir von den Kai: König: Herrn Bann Richter bey schwerester Verantwortung die Carceres bey dasiger Herrschaft, nachdem die dehrmahlige nicht Constitutions mässig, oder der allernädigsten Anordnung gemäß sich nicht befinden, auf die Vorgeschreibene Arth neu herzustellen aufgetragen worden. Ich hatte eben die Gelegenheit mit dem in Mon[n]ath Merzen a: C: alhier eingetroffenen Bau Meister Prager die gelegenheit dern zu errichten seyenden Carcerum ausfündig zumachen, dann dies kom[m]eten unter des Verwalters Wohnungs Zim[m]er, allwo drey Separirte Carceres gar füglich, vor Eingang dern für den Gerichts diener die Stuben, ausser dieser eine kleine Kuchel nebst einen darbey habenden Speiß gewölb gemacht werden könnte. Die Delinquenten wären anbey in Guter Verwahrung, und so daß bey Beobachtung dern auch niehmah lens mehr, dann höchstens zwey Wachters der Gerichts-diener nothwendig hätte, dann jeder Delinquent hätte bey so gestaltiger Errichtung dern Carcerum bis zu den Haupt Thore 4. Thör zupassiren, wo auf solche Arth auch die Exkapirung nicht so leichtlich beschehen könnte.

/f. 1 v/ Nach beyläufig hier von dem Bau-Meister gemachten Überschlag hätten bey Errichtung dern Carcerum, und zwar nach obgemeldter Arth 5. Maurer durch 9. Wochen, mithin in allen 54. Tage zu arbeiten wobey der Pallier a 36 xr: die übrigen 4. Maurer gesellen a 24 xr. täglich zubezahlen wären, so in Sum[m]a betragen möchte fl. 118, 48 Xr. Die bey des Gerichts-diener Stuben, Kuchl Speiß-gewölb dann bey denen 3 Zeichen machende Thör a 51 xr st: flr. 5, 6

Der Offen in die Stuben des Gerichts diener beyläufig flr. 2, -

Das Eisen zu die Carceres, dern Thör, dan[n] Offen ... flr. 30, -

Sum[m]a flr. 155, 54.

Die Getreid Böden an den Herrschaftlichen Casten, wie denenselben Bekant, sind auch schlecht bestellet, daß diese wegen allschon durchfallenden Getreidern nothwendig neu zu machen sind, und weillen in diesem Jahr bey wenigen Vorrath dern Getreidern sohanne Reparation am füglichsten Vorgenommen werden könnte, als wäre meine unmaßgebige Mainung daß dieses Jahr ein Boden, zu welchen das nöthige Bau Holz vor Handen, gelegt werden möchte, und weillen hiesige Zim[m]erleuthe zu dieser /f. 2/ Arbeit untauglich, als müsten von denen Laybacherischen Zim[m]erleuthen 6. anhero abgeschickt werden; diese dem gemachten Überschlag gemäß hätten gegen 8. Wochen, oder 48 Tage in allen zuzubringen jeden zu 21. xr pr..... fl. 100, 48 xr.

Ansonsten sind auch bey hiesigen Schloß einige Bedachungs Reparationes vorzunehmen, so aber durch die Einheimische Zim[m]erleuthe beschen kön[n]en, wobey 6. Zimmerleuthe in 10 Tagen alles Verrichten würden folglich belaufete der Verdienst auf die Zim[m]erleuth auf 15 flr. Lw: oder flr. 12, 45 xr

Diesen nun sowohl auf die dasig herzustellen seyend Carceres, als auf den Boden des herrschaftlichen Castens, dann bey dasigen Schloß vornehmend Bedachungs Reparationes entworfenen Überschlag habe einer Hochfürstlichen Inspection nacher Laybach einsenden, und von Ihro Durchleutht Unsern G[nä]digsten Fürsten zu Vornehmung dieser so nothwendigen Bau Reparation die Gnädigste Verstattung zu erwürken.

Graffschafft Gottschee den 9^{ten} Juny 1773

Georg Daniel Khern
Verwalter

PRILOGA 4 a

Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
 Predračun Franca Pragerja za predelavo Auerspergovega dvorca v Kočevju v tovarno s stanovanji za delavce 1784.

Specification

Dern Materyalien und Hand Arbeit zu Gottschee in dem Hochfürstl[ichen] Aurspergischen Schloß, zu Herrstellung einer Fabrick, und Schlaf Zim[m]ern dern Fabrikanten, und übrigen Wohnungen, als vor den Werckmeister und den Factor, Vermög beyliegenden Grund Rissen, als vor überbrechung dern Fenstern, und Zimmer Thörn, dann Einlegung dern Zigel Boden, und Legung dern Fuß Boden, dann auch die nöthigen Fenster und Zim[m]er Thörn, und Zimer Öffen, dann Machung zweyer Gang in 1^{ten} und 2^{ten} Stock. Alß ist erforderlich.

		fl	xr
1	<i>Prand Kalch vor das Steinbrechen, und aufrichten und Brennen beyläufig</i>	100	
1620	<i>Fuhren Sandt</i>		
60000	<i>Mauerziegl Theils vor die Fenster Bögen, Theils vor die Rauchfang, dann Feuer Herdt und Pflasterung dern Gang a 4 p</i>	240	
275	<i>Stück Zogl Baum 4 Klafter, 3 Schue lang, 1 Schue breit, 9 Zoll dick</i>		
293	<i>d.^o 4 2 1 9</i>		
240	<i>d.^o 4 1 9</i>		
55	<i>d.^o 3 2 1 9</i>		
189	<i>d.^o 2 1 9 eine gegen den andern 34 xr</i>	596	8
1261	<i>Fuß Boden Bretter a 9 xr</i>	189	9
230	<i>Spör oder Bolster Hältzer zu 4 Klafter lang a 7 xr</i>	26	50
20000	<i>Boden Nagl a 4 p</i>	80	
1236	<i>Buschen Stockador, od[er] Maß Rohr a 7 xr</i>	144	12
148000	<i>Stockador Nagl a 51 xr</i>	125	48
206	<i>tt Stockador Tradt a 17 xr</i>	58	22
		Latus	1560
			29

/f. 1 v/

		fl	xr
	<i>Transport</i>	1560	29
107	<i>Fenster Stock samt Ramen, von Tischler, Schlosser, und Glaser Arbeit zusam[m]en a 7 fl 15 xr</i>	775	45
27	<i>Fenster Gatter eines 60 tt a 8 xr</i>	216	
41	<i>Zim[m]er Thor samt schloß und Bänder a 6 fl 45 xr</i>	271	45

18	Zim[m]er Öfen a 6 fl	108
18	Ofen Gatter, im Gewicht eines 50 tt a 7 xr	105
36	Stk: Schließ Eisen samt Schmieden Arbeit a Stk 10 fl 10 xr	366
70	Aichene Stiegen Staffel 9 Schue lang, 15 Zoll breit 6 Zoll Hoch a 17 xr NB Wann die Gang in dem Hof auf Pfällern von Stein gemacht, und gewölbt werden, und die Parabet gemauert werden, so ist erforderlich, als	19 50
30	Steinerne Pfaller, Steinmetz Arbeit a 8 fl 240 fl	
60000	Mauer Zigl a 4 fl 240	
17	Stk: Schliessen a 10 fl 10 xr 172,, 50 xr Vor Reist Holtz Bretter rund Nagl 87,, 30,, Maurer Hand Arbeit 348,, fl 1188,, 20	
	Wird aber der obere, und untere Gang auf Aichenen Stitzen gemacht, und mit Tramm Baum belegt, und mit Ziegel gepflastert, und unter sich mit Stockader geputzt, und mit Eisern Gelanter versehen, als ist erforderlich	
60	Aichbaum 13 Shue lang 7 Zoll breit 9 Zoll dick einer a 2 fl	120
180	Tram[m] Baum 19 Shue lang 6 und 8 Zoll dick a 30 xr	90
180	Buschen Maß Rohr a 7 xr	21
30	tt Stockador Tradt a 17 xr	8 30
21000	Stockador Nagl a 51 xr	17 51
6	[Per] Schliessen a 10 Pf 10 xr	61
45	[Per] Ganz Gatter a 15 fl	675
1600	Pflaster Zieg a 4 fl	6 24
	Latus	3422 34

/f. 2 r/

		fl	xr
	Transport	3422	34
Maurer Hand Arbeit		92	18
Zim[m]ermanns d. ^o		47	36
Die übrige Maurer und Ballier und Moltermacher Handarbeit		1708	27
zusam[m]en			
Vor Zim[m]ermanns d ^o		853	54
Vor Kristholtz Bretter rund Nägl, und Bau requisiten		500	
Hiezu die Aichenen Staffel		19	50
	Summa	6644	39
	[popravljeno]	[7644]	[39]

Laybach den 30 Merzen [1]784

Frantz Brager
La[ndtsch]aftl[icher] Baumeister

PRILOGA 5

Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg, Gottschee A 5/31, conv. 4.
 Dopis Johanna Engelthalerja z načrti za predelavo knežjega dvorca v Kočevju v urade in uradniška stanovanja 1845.

/f. 1 r/

Euer Durchlaucht!

Gnädigster Fürst! Und Herr! Herr!

Zu gehorsamster Erfüllung des hohen Auftrags Euer Durchlaucht vom 20^{ten} Nov[em]b[e]r v. J. überreicht das ehrfurchtsvoll gefertigte Forstamt sub Litt: A den Plan über die vollständige Ausbauung des fürstlichen Schloßes zu Gottschee.

Wenn man den Sinn des gedachten hohen Auftrags echt verstanden hat, so beabsichtigen Euer Durchlaucht, in dem herrschaftlichen Schloße zu Gottschee sämtliche sowohl verheurathete als ledige fürstliche Beamte zu unterbringen.

Soll nun diesem hohen Sinne und Befehle vollkommen entschprochen werden, so reicht der Entwurf eines Planes über den Ausbau des zweyten Stockes allein nicht aus, sondern es müssen alle Lokalitäten im Schloße berücksichtigt und zu dem vorhabenden Zwecke in Überlegung gezogen werden. Dieß geschach nun auch, und der Plan nach welchem das Forstamt des gottscheer Schloß auszubauen in unvorschreiblichen Antrag bringt, ist aus den Grundrißen der drey Schloß-Etagen, so wie aus der beyliegenden Beschreibung der einzelnen Lokalitäten ersichtlich.

Die Kanzleyen in den zweyten Stock zu verlegen, darauf kann das Forstamt aus dem Grunde nicht anrathen, weil alsdann die Gänge der beyden Stockwerke stets mit Leuten besetzt und bey der Zudringlichkeit der gottscheer Bauern eine jede Wohncapital mehr oder minder belästigt werden würden, was nicht der Fall seyn wird, wenn die Kanzleyen an ihrem gegenwärtigen Orte verbleiben, dagegen die Beamtenwohnungen im zweyten Stocke angebracht werden. Auch würde durch Realisirung den von Euer Durchlaucht ausgeschprochenen dießfälligen Meinung weder in geldökonomischer Hinsicht, noch rücksichtlich der Eintheilung irgend ein Vortheil erzielt werden.

Nach dem vorliegenden Bauprojekte wurde das ebenerdige /f. 1 v/ Geschoß mit Belassung der Polizeyarde und der Gerichtsdienerswohnung und mit Übertragung der Forstaufsehrwohnung von N.^o 2 zu N.^o 13. 14. & 15., zu Stallungen, Magazinen und Kellern für die Wohncapitalen verwendet, und eignet sich auch, da es durchgehends gewölbt ist, für diesen Zweck am besten.

Im ersten Stocke bleibt die Kom[m]issärswohnung mit einigen in der Lokalitätsbeschreibung bemerktem Abänderungen, in dem gegenwärtigen Lokale N.^o 37. bis 43. Die politische Kanzley soll wie ietzt in N.^o 45., die Gerichtskanzley in N.^o 46. verbleiben, dagegen aber die Verwaltungs und Grundbuchskanzley von N.^o 50. in das Lokale der Forstamtskanzley N.^o 47. übertragen werden, damit – da die erst genan[n]ten drey Ämter besonders das Gericht mit dem Verwaltungs-Amte hinsichtlich der Taxen-Einhebung und mit dem Grundbuchsamte überhaupt in Geschäftsverbindung stehen, auch deren Kanzleyen in unmittelbare Communication gebracht werden, wodurch das Geschäft bedeutend erleichtert wird.

Das Archiv soll aus dem ganz abseitigen und für den Zweck desselben durchaus nicht anpassenden Lokale N.^o 54. zu N.^o 50., also in die Nähe der obgenan[n]ten drey Kanzleyen, dagegen die Forstamtskanzley von N.^o 47. nach N.^o 54. wo sie mit der Forstmeisterswohnung in gleiche Front köm[m]t übertragen werden.

Alle vorbenannten Lokalveränderungen der Kanzleyen sind – wie Niemands Einsicht in Abrede stellen wird ungemein zweckmäßig, und verursachten dennoch mit Ausnahme der Überwölbung des Archivs in N.^o 50., welche überwölbung zur Sicherstellung dieses Lokals gegen Feuer notwendig ist, und mit bedeutenden und abschreckenden Auslagen nicht verbunden seyn kann, nur äußerst geringe Auslagen, die sich blos auf Durchbrechung und Herstellung drey Thüren, zwey Fenster und Vermauerung von drey

Thöröffnungen beschränken, woran einige Eingänge jedenfalls geändert werden müssen, ob die Kanzleyen an ihrem gegenwärtigen Platze verbleiben oder nicht. Das gegenwärtig an die Verwaltungskanzley anstoßende große Lokale – die sogenan[n]te alte Gerichtskanzley – /f. 2 r/ stehet seit jäher ganz unbenützt, und dient blos zu einem Durchgange, nun in das abseitige Archiv N.^o 54. zu gelangen.

Aus diesem großen Lokale lassen sich mittelst Aufführung zweyer Quermauern, welche zugleich den Quermauern des zweyten Stocks zwischen N.^o 80. & 83. zur Basis dienen, auf die mindest kostspieligste Art 3. Schreiberzim[m]er N.^o 51. 52. & 53. herstellen, welche Zim[m]er in unmittelbarer Nähe des Archivs und Kassenaufbewahrungsortes N.^o 50. und in naher Entfernung von den Kanzleyen unstreitig das dafür geeigneteste Lokale einnehmen. Zur Unterbringung der Aktuare, Schreiber und Akzessisten werden daher mit Einschluß der zwey Zim[m]er N.^o 35. & 36., im Ganzen 5. Zim[m]er zu Gebothe stehen, mithin dem dießfälligen Bedarfe volkom[m]en entsprochen werden, und bleibt in N.^o 34. noch ein Gastzimmer übrig. Im zweyten Stocke wurden von Allem Andern für Euer Durchlaucht in der Hauptfront und schönsten Abtheilung derselben in N.^o 66. & 67. zwey Wohnzim[m]er, und in N.^o 68. ein Speisesaal vorbehalten, und in dem übrigen Theile des gedachten Stocks 4 ganz complete Wohnungen für verheurathete Beamte ausgemittelt. Hieran besteht eine jede aus einer Küche, die wenn darin Sparheerde aufgesetzt werde, zugleich auch als Gesindzim[m]er dienen, und letzteres entbehrliech machen wird, ferner aus einer Speis und 3. Wohnzim[m]ern Diese 4. Wohnungen reichen aus, um alle Beamte zu unterbringen, und es dürfte daher in fernerer Rücksicht, daß wie aus dem Bauplane deutlich zu ersehen ist die säm[m]tlich bestehenden alten Mauerwerke benützt werden, im Belange des ganzen vorliegenden Gegenstandes allen hohen Anforderungen Euer Durchlaucht entsprochen worden seyn.

Ein Blick auf die drey Grundriße des Schloßes, wie es auszubauen angetragen wird, verschafft alsogleich die Überzeugung, daß alle Räume des Schloßes auf die zweckmäßigste Weise benützt worden sind, und daß es nur mit Beibehaltung dieser Eintheilung möglich sey, dem Zwecke vollkom[m]en zu entsprechen.

/f. 2 v/ Da wie bekannt, der Gang des zweyten Stocks um 2 ½. Schuh tiefer ist, wie der Fußboden der Zim[m]er, so kann das unterthänigst gefertigte Forstamt nicht umhin, wiederhohlt auf Herabsetzung der Fenster in der obersten Etage aus folgenden Gründen anzutragen.

1.^{tens} Befinden sich im zweyten Stocke im Ganzen 34. Fenster welche in das Niveau des Gangs herabzusetzen wären. Die dießfällige Maurerarbeit pr 1 Fenster dürfte höchstens 2 kr, folglich für 34. Fenster 68 kr. kosten.

Sollen aber

2.^{tens} die Fenster in ihrer gegenwärtigen Höhe bleiben, so müssen – um in die Wohnungen, Küchen etc: zu gelangen, vor einer jeden Thür Stufen angebracht werden. Hieran wären im Ganzen 14. Zim[m]er = 4. Küchen = 1. Speis = 1 Abtrittfürstufen, und 8 Heizthürstufen nothwendig. Die Herstellung dieser 28. Thürstufen durfte nicht viel weniger kosten, wie die Herabsetzung der Fenster.

3.^{tens} Wieg die dießfällige Ersparniß von wenigen 20. Fr. die Unzweckmäßigkeit, und Unbequemlichkeit aus jedem Lokale des zweyten Stocks über 4. – 5. Staffeln herab, und eben so wieder hinaufzusteigen, nicht auf.

4.^{tens} Wenn die Fenster in ihrer gegenwärtigen Richtung verbleiben, müssen für den Fußboden, welcher über dem Stukadorboden 2 ½ Schuh höher liegt, separate Sturztramen eingezogen werden, werden aber die Fenster verabgesetzt, so können die Sturztramen zugleich auch die Stelle der Falltramen vertreten, und die Stukadorboden des ersten Stocks tragen. Dieser Vortheil allein ersetzt die Unkosten der Herabsetzung der Fenster dreyfach, was nachstehend Berechnung darthut.

Für 1 Wohnzim[m]er mit einem Fenster wie z. B. N.^o 69. oder N.^o 70. ist, sind 5 Sturztramen a 4 1/3. Kurrant Klafter oder 21 2/3. Klafter 8/10 starken abgezim[m]erten Gehölzes nothwendig, wovon 1 Klafter zu fällen abzuzim[m]ern, aufzuziehen und zu legen 12 do kostet Die Zufuhr aus dem Walde bis an Bauplatz 4.

Zusammen 16. do

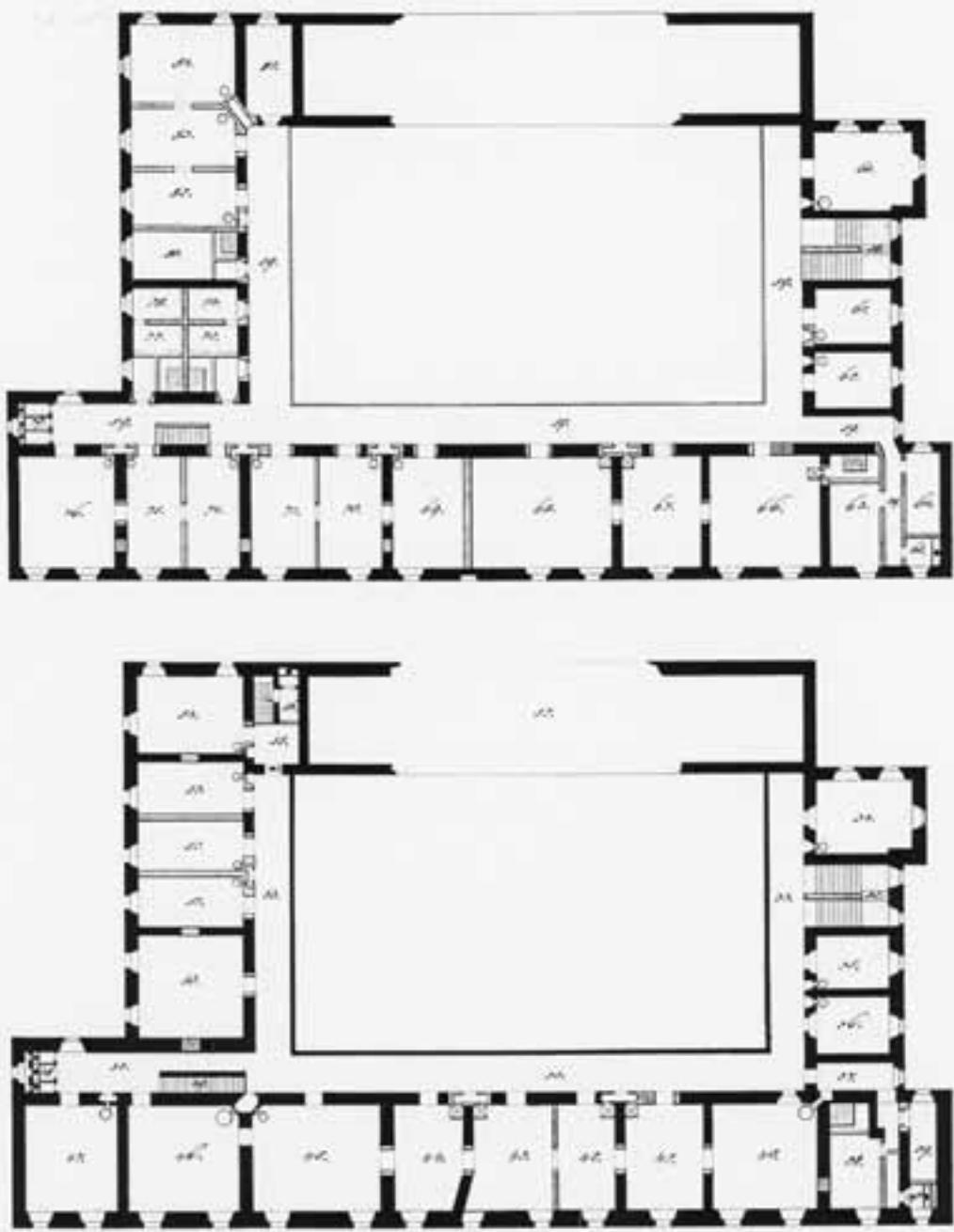
/f. 3 r/ Es kosten demnach 21 2/3. Klafter derley Sturztramen a 16d. 5 Fr 46dn, wogegen die Auslagen für die Herabsetzung und Ausmauerung eines Fensters nur 2. höchstens 2 Fr 30 dn kosten wird.

5.^{ten} Hat die Herabsetzung des zweyten Stockwerks bis zum Niveau des Ganges auf die Thüren nicht den geringsten Bezug, weil in das Innere des gedachten Geschoßes vom Gange aus nur zwey einzige Thüren führen, welche da sie der neuen Eintheilung nicht entsprechen überdieß noch überscetzt werden müssen. Ob nun das oberste Geschoß herabgesetzt wird oder nicht, ob ferner die nach den beiliegenden Grundriß projektierte Eintheilung des zweyten Stockes beibehalten, oder eine andere gemacht wird, müssen von Gange aus durchgehends die Thüren ausgebrochen werden. Die vorstehenden ganz auf Wahrheit beruhenden Gründe, dürften wohl hinreichen um den Beweis zu liefern, daß es unter allen Umständen am vortheilhaftesten, mindest kostspieligsten und gerathendsten ist, die Fesnter des zweyten Stockwerks wie angeführt herabzusetzen.

Das ehrfurchtsvoll gefertigte Forstamt legt nun den beyliegenden Plan Litt: A mit der unterthänigsten Bitte vor, Euer Durchlaucht geruhen hochgnädigst zu bestim[m]en, ob es bey der projektirten Lokalitäts-Eintheilung zu verbleiben habe, oder darin noch welche Abänderungen vorgenom[m]en und welche Wohnung zuerst ausgebaut werden soll, um sodann die diesfälligen Kostenüberschläge verfaßsen zu können, deren Ausarbeitung das gehorsamst gefertigte Forstamt bis zur hohen Ratification Euer Durchlaucht aus dem Grunde verschieben zu dürfen unterthänigst bittet, damit bey einer allfälligen Änderung des Bauprojekts die sehr zeitraubende und jedenfalls einige Wochen in Anspruch nehmende Arbeit der Verfaßung der Kostenüberschläge nicht als dann neuerdings müßte vorgenommen werden.

Forstamt Gottschee am 31.^{ten} März [I]845

J: Engelthaler
Forstamstm[eister]

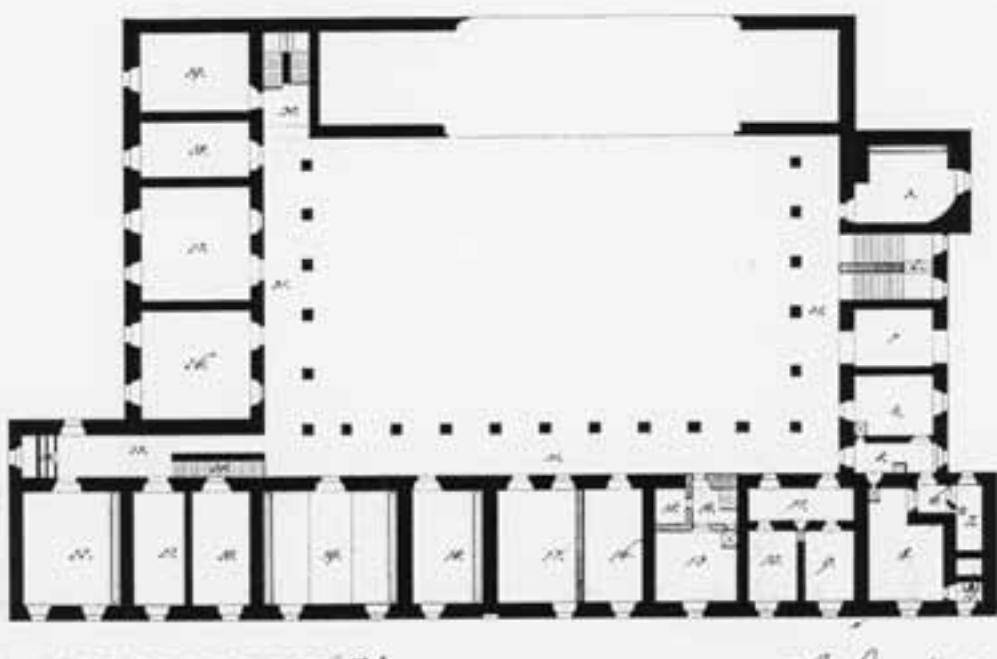


zeichn. gestochen von Oskar Mayr 1895

14. Johann Engelthaler: Tlorisi pritličja in nadstropij kočevskega dvorca, 1845

PLAN

aber den Bau des hofmühlischen Schlosses zu Gallneus.



J. Cugelthaler
Fecit

/f. 4 r/

Beschreibung.

Der im fürstlichen Schloße zu Gottschee gegenwärtig bestehenden, und nach dem Bauplane Litt: A Auszubauenden Wohn- und anderen Lokalitäten.

Grundriß zur ebenen Erde

N.^o 1. Einfahrt ins Schloß

» 2. Hauptstiege

Dieselbe wäre von ihrem gegenwärtigen Standorte N.^o 13. 14. & 15. aus dem Grunde zu übertragen, um sie erstlich in die unmittelbare Nähe der Einfahrt zu bringen, zweyten um die gegenwärtig durch sie getren[n]te Comunication der Com[m]isärswohnung im ersten Stocke, u. der projektirenden fürstlichen Zim[m]er im zweyten Stocke herzustellen, und überhaupt diesen Lokalitäten eine gehörige und zweckmäßige Eintheilung geben zu können, ohne welcher Stingenübersetzung dieser Vortheil auf keine Weise erreicht werden kann.

» 3. Forstamtskuhstall

» 4. Wohnzim[m]er des Gerichtsdieners

» 5. dessen Küche

» 6 u. 11. Gänge zu den Arresten

» 7. 8. 9. u. 10. Arreste

» 12. Sezeß zu diesen gehörig

» 13. Wohnzim[m]er des Forstaufsehers

» 14. dessen Küche

» 15. „ Keller

» 16. u. 17. zwey Keller zur Com[m]issärs-
wohnung gehörig

» 18. Fordamtspfedestall

» 19. Stall für die Com[m]issärs Gastpferd

/ f. 4 v/ N.^o 20. Keller zur Wohnung N.^o 69. /

73. gehörig

» 21. d.^o 74. / 78. „

» 22. Kuhstall

» 23. Gang

» 24. Sezesse

» 25. Nebenstinge

» 26. Requisitenmagazin des
Verwaltungsamtes

» 27. Wildprätgewölb und Schwam[m]agazin
des Forstamtes

» 28. Keller zur Wohnung N.^o 60. / 64.
gehörig

» 29. d.^o 80. / 84. „

» 30. Seitenstiege

» 31. Gang

Ist jetzt in N.^o 2. und wäre nach dem neuen Bauprojekte in dem gegenwärtigen Stiegenhause herzustellen.

Grundriß des ersten Stocks.

- „ 32. Hauptstiege
- „ 33. Gang
- „ 34. Gastzim[m]er
- „ 35. u. 36. zwey Wohnzim[m]er für ledige Aktuare u. Schreiber
- „ 37. Gang
- „ 38. Küche u. Gesindzim[m]er zur Com[m]issarswohnung N.^o 40 / 43 gehörig
- „ 39. Speis d.^o „

/f. 5 r/ N.^o 39. Sezess.

- „ 40.
- „ 41.
- „ 42. 4. Wohnzim[m]er des BezirkCom[m]issärs
- „ 43.
- „ 44. Verhörzim[m]er zur Bezirkskanzley N.^o 45. gehörig
- „ 45. Bezirkskanzley
- „ 46. Gerichts „
- „ 47. Verwaltungskanzley

Diese beyden Lokalitäten befinden sich gegenwärtig in N.^o 43. u. 44. Durch die Übertragung derselben in N.^o 38. u. 39., wovon N.^o 38. gegenwärtig ein Wohnzim[m]er des Com[m]issärs und N.^o 39. ein unbrauchbarer und sonst zu nichts zu benützender Gang zu den Sezessen ist, wird in N.^o 49. für das Bezirks-Com[m]issariat ein Verhörzim[m]er, dessen Besitz sehr nothwendig ist, gewonnen, und dieses Zim[m]er einerseits mit der Bezirkskanzley N.^o 45. andererseits, mit der Com[m]issarswohnung N.^o 40 – 43. in Verbindung gebracht, somit den Ganzen eine sehr zweckmäßige, u[nd] wohl auf keine andere Art besser zu erzielende Eintheilung gegeben werde.

N.^o 48. Sezesse.

Diese wäre am zweckmäßigsten von N.^o 50. in das Lokale der gegenwärtigen Forstamts kanzley N.^o 47. diese aber in das Archiv N.^o 54., und dieses endlich in die jetzige Verwaltungskanzley N.^o 50. aus nachstehenden Gründen zu übertragen:

1.^{tens} Ist das jetzige Archiv in N.^o 54. von den Kanzleyen zu weit entlegen, und führt der Zugang zu demselben durch die gegenwärtige Verwaltungskanzley N.^o 50. und die alte Gerichtskanzley aus welcher die drey Schreiberzim[m]er N.^o 51. 52. u. 53. hergestellt werden sollen. Durch die letzterwähnte Ausbauung wäre alsdann der Zugang zum Archiv nur über den Gang N.^o 33. u. 55. möglich, hiedurch aber 2.^{tens} das Archiv mit den Kanzleyen noch mehr außer Verbindung, dagegen aber durch die Übertragung von N.^o 54. nach 50. denselben ganz in die Nähe gebracht.

3.^{tens} Wird die Forstamtskanzley in N.^o 54. mit der Forstmeisterswohnung N.^o 57., mit welcher sie in gleicher Front und Ebene liegt, durch den Gang N.^o 55. in mittelbare /f. 5 v/ Verbindung kom[m]en, und der Zugang zu derselben von dem Gange N.^o 33. durch die Thür a bewerkstelligt werde.

- „ 49. Seitenstiege
„ 50. Archiv wäre zu überwölben
„ 51. 52. u. 53. Wohnzim[m]er für
die ledigen Schreiber
„ 54. Forstamtskanzley
„ 55. Gang
„ 56. Sezeß
„ 57. Forstmeistersquartier

Grundriß des zweyten Stocks.

- „ 58. Hauptstiege
„ 59. Gänge
„ 60. }
„ 61. } drey Wohnzim[m]er
„ 62. }
„ 63. Ein Beamtenquartier bildend
„ 64.
„ 65. Sezeß
„ 66. u. 67. zwey fürstliche Wohnzim[m]er
„ 68. fürstlicher Speisesaal
„ 69. 70. u. 71. drey Wohnzim[m]er
„ 72. Küche Ein Beamtenquartier bildend
„ 73. Speis
„ 74. }
„ 75. } drey Wohnzim[m]er
„ 76. }
„ 77. Küche d.º d.º
„ 78. Speis
„ 79. Sezeß
/f. 6 r/ N.º 80. Küche
„ 81. Speis.
„ 82. }
„ 83. } drey Wohnzim[m]er
„ 84. }

Forstamt Gottschee am 31.^{ten} März 1845

J. Engelthaler
Forstm.

PRILOGA 6

Kronološko urejeni prepisi vpisov, ki se nanašajo na Francesca Rosino, iz matičnih knjig župnij Ljubljana - Sv. Nikolaj in Ljubljana - Sv. Peter, hranjenih v Nadškofijskem arhivu Ljubljana.

13. 08. 1651 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, p. 28):

13 Mensii Augusti 1651 contraxit legitimum S. Matrimonium servatis o[m]nibus iuxta Sac[rum] Concilium Trid[entinum] Decretis Petrus Walant viduus de Suburbio cu[m] Margarrtha Nicolina in domo Bartholomeai Skaria, arguetentibus Andrea Shorga ac Gregorio Rosina

13. 09. 1652 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 93):

13 Bap[tizatus] e[st] Andreas filius legitimus Michaelis Karniz et Marinae iugalium ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et D[omi]na Anna Maria Chimerlnouka

28. 08. 1653 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 124):

28 Bap[tizatus] e[st] Michael filius legitim[us] p[at]ris Pauli Lembergar ac Marushae iugal[ium] de Suburbio patr[ini] D[omi]nus Franciscus Rosina ac D[omina] Susana Shrejnir

01. 01. 1654 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 137):

Januarij primj Bap[tizata] e[st] Agnes nata legitime e p[at]re Andrea Stupanzhit ac Maria de Suburbio patr[ini] fueru[n]t D[ominus] Franciscus Rosina ac D[omina] Maria Knopoukha

02. 03. 1654 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 145):

2 Bap[tizata] e[st] Gertrudis filia legitima Joan[n]is Bartholizheiuis Lab[acensi] et Margaritae iugalium ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et Elisabeth Srakarza

21. 04. 1655 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 84):

Eodem Baptiz[atus] e[st] Georgius legitime natus parentibus Jacobo Bislaÿ, & M[a]r[i]ae Marush[ae] Leuantibus Francisco Rossina Stokador, & Susanna Srejin.

22. 04. 1655 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 196):

Eodem Die Bap[tizatus] e[st] Joannes Baptista filius legitimus Jacobi Babizh et Marinae iugalium ex Suburbio, leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et Illus[tris] D[omi]na Anna Mag[dalena] Ronfin Capitanissa

09. 12. 1655 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 216):

9 Bap[tizatus] e[st] Thomas filius illegitimus D[omi]ni Thoma Clanko ciuis Laba[censi] et Catharinae ancillae eiusdem D[omi]ni ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et Maria Paierin ciuisa

15. 02. 1656 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 222):

Eodem die Bap[tizatus] e[st] Matthias filius legitimus Andreae Supanzhizh et Mariae iugalium ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosino Shtokador et D[omin]a Maria Knabouka.

26. 03. 1656 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 22):

26 Bap[tizata] e[st] Maria filia legitima Matthaei Matthaeushizh et Helenae iugalium ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Shtokador et D[omi]na Justina Kopinin.

03. 09. 1656 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 143):

3.^a Sept[embri] baptizatus e[st] fili[us] legitim[us] Michael p[at]ris Jacobi Weslai et M[a]r[i]ae, coniugum, leuantibus D[omino] Francisco Rosina, et D[omi]na Susan[n]a Schreppin.

17. 05. 1657 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1650–1658, p. 265):

17 Joannes Baptista Bap[tizatus] e[st] filius legitimus Joannis Bartholiz et Margaritae iugalium et ciuium ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et Elisabeth Srakarza

24. 02. 1659 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, p. 94):

Joannes Perko ex Suburbio cum Elisabeta quondam Joannis Rode vidua praesentibus D[omi]no Francisco Rosina et D[omi]no Michaele Mar copulatus.

27. 08. 1659 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 228):

27. baptizati sunt gemini Augustinus et Catherina legitimi, Georgij Clander, et An[n]a coniugum, per me Gre[gorio]: Rubida Vic[ario] leuantib[us] prioris Francisco Rosina et Elizabetha Paulinka; posterioris uerò Gregorio Maroldt et Catharina Kopazhiza.

07. 12. 1659 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 239):

Item baptizata est filia illegitima Lucia. Parentum Mathiae Kerzhon et concubinae eius Barbarae. Leuantibus D[omi]no Francisco Rosyno et Mariae Kajzhin. Per me ut supra.

15. 06. 1660 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 45):

15 Bap[tizata] e[st] Margarita filia legitima Matthiae Puz et Helena iugaliu[m] ex Suburbio leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et Anna Arthazhin

25. 10. 1660 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 258):

Item Die eadem baptizat[us] e[st] filius legitimus Carolus Simon. Ex Patre Andrea Jurauiz et Coniuge Magdalena Leuantibus D[omi]no Francisco Rosino et D[omi]na Lucia Fanzoin. Per me ut supra [Gregorio Rubida Vicario]

10. 08. 1661 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 81):

Eodem Bap[tizata] e[st] Susana filia illegitima ex Adulterio D[omi]ni Francisci Shtokador, et Annae Lukanzhin leuantes fuere D[omi]nus Vrbanus Ritt et Magdalena Juriouiza

30. 10. 1661 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 88):

Eodem Bap[tizatus] e[st] Franciscus filius legitimus Matthaei Potozhiz et Catharinae iugalium et ciuium ex suburbio Leuantes fuere D[omi]nus Franciscus Rosina et D[omi]na Justina Tarpina

14. 01. 1663 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, p. 116):

14 Martin[us] Michaelis p[ost] m[ortram] Bislaÿ filius ex Baizh copulatus e[st] cum Agnete quondam Stephani Srakar filia ex Suburbio, praesentibus D[omino] D[omino] Francisco Rosina, et Bartholomeo Crellio.

18. 04. 1663 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 138):

18 Bapt[izatus] e[st] Joannes Georgius legitimus Filius Joannis Wüstenger, et Mariae Coniugum, leuante D[omi]no Francisco Rosina ciue et lapicida. Et Catharina Potozhniza

20. 07. 1663 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1653–1664, p. 322):

20. Baptizatus est Christophorus filius illegitimus per]me Laurentium vicarium, Patris Francisci Rossinae, et Margarethae Trignelzae Ancillae apud ipsum Leuantibus Andrea Jurcouiz, et Catharina Collenkin

06. 10. 1663 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 154):

Eodem Bapt[izatus] e[st] Martin[us] filius legitimu] ex Martino Wislai, et Agneta ex Suburbio leuantibus D[omi]no Francisco Rosina, et Barbara Krellin

20. 03. 1664 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 172):

Eodem die bapt[izatus] e[st] Carolus legitimus filius Matthaei Potozh[n]izk, ciuis et lapicidae, et Catharinae uxoris, leuante D[omi]no Francisco Rosina ciue etc., et Domicella Maria Copinin etc

21. 03. 1665 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, p. 200):

21 Bapt[izatus] e[st] apud S. Nicolaum Marcus filius legitimus ex Andrea Sodar et Marusha ex Siska, leuantibus Matthaeo Potoznik et Margaretha Triglerin.

14. 05. 1666 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1659–1667, pp. 242–243):

Die Maij 14 Antonius legit[imus] M[a]g[ist]ri Matthaei Pototschnik & Catharinae in Suburbio; leuantibus Excellentibus D[omi]no Francisco Copino, & Rda Margaritha Triglerza; baptizante Marco Bolko Vicario.

01. 11. 1666 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, pp. 153–154):

Die 1 Nouemb[ris] Lucas Mannl viduu in forshtat cum Lucia p[ost] d[efuncti] Marci Thonischitsch uidua Seruatis Seruandis post Diuina officia in Matrici n[ost]ra Diui Petri, copulati sunt in Matrimonium; Praesentibus D[omi]no Francisco Rosina, & D[omi]no Andrea Shushtartschitsch, Marcus Bolko vicarius.

04. 12. 1666 (ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, R 1664–1669, p. 77):

4 Xbris Bapt[izata] e[st] filia legit[ima] Barbara per me Andrea parentis Primi Paulin & matris Catharinae Leuante Francisco Rosina, et patrina Margaritha Triglerza [?, obledel zapis].

27. 09. 1667 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1667–1676, p. 16):

27 7bris 1667 Bapt[izatus] e[st] Michael filius legitimus ex Martino Wislai, et Agneta ex Suburbio, leuantib[us] D[omi]no Francisco Rosina, et D[omi]na Maria Elisabetha Zinsherin.

15. 07. 1668 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1667–1676, p. 47):

Eodem die Jacobus legitimè ex Georgio Shlibnik et Magdalena in platea sub Augustinianis; leuantibus D[omino] Francisco Rosina et Virgo Renata Fanzoin.

30. 05. 1669 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1667–1676, p. 91):

Eodem Bapt[izatus] e[st] Primus filius legitimus ex Martino Bislan, et Agneta ex Suburbio, leuantibus D[omi]no Francisco Rosina, et D[omi]na Maria Elisabetha Zinserin.

03. 11. 1669 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, P 1650–1677, p. 201):

Die 3 Nouemb[ris] Nicolaus Grabnar lapicida in Suburbio, cum Eua Zhernetin ancilla apud Matthaeum Potozhnik lapicidam, copulatus e[st], praesentibus D[omi]no Francisco Rosina, Matthaeo Potozhnik et alijs. Marcus Bolko Vicarius.

10. 07. 1671 (ŽA Ljubljana - Sv. Peter, R 1667–1676, p. 188):

10 Bapt[izata] e[st] Margaretha filia legitima ex Martino Wislai, et Agneta ex Suburbio, leuantib[us] D[omi]no Joanne Maria Menigaio, et Margaretha Trilerza.

Kočevje Castle in the Documents of the Auersperg Archive

Summary

Today, the existence of this once-magnificent building is attested only in older depictions of Kočevje, old photographs, and postwar monument-protection documentation. Therefore any archival document that can help reconstruct the original appearance of the Auersperg manor is of vital importance for researchers. The archive of the Auersperg family, housed in the Family, Court, and State Archive (*Haus-, Hof- und Staatsarchiv*) in Vienna, contains several interesting documents regarding the construction history of the family manor in Kočevje. These can assist in more precisely piecing together the history of its construction.

Count Wolf Engelbert von Auersperg (1610–1673), the provincial governor of Carniola, purchased the seigniory of Kočevje from Count Georg Barholomei von Zwickl-Khisl (died 1656) in 1641. In gratitude for his many years of service, in 1667 Emperor Leopold I of Habsburg (1640–1705) presented Count Auersperg with the town of Kočevje surrounded by a ramshackle wall. Wolf Engelbert already began repairing the wall the following year (1668), when he concluded a contract with the stonemason Matej Potočnik of Ljubljana to repair the town gate (Appendix 1). There is no mention in the contract of the Kočevje town hall (*Ambthauß in Stattl Gottshen*), the possession of the Auersperg family in the town. The building, which had housed the office and the apartment of the administrator of the seigniory of Kočevje since the second half of the fourteenth century, was thoroughly renovated towards the end of the sixteenth century by its owner, Count Stefan Ursini von Blagaj. It is believed that after the fire of 1596 the manor, which was located close to the southeastern town gate, was considerably modified. At stake might have been the southeastern wing of the later manor, which was lower than the other three wings and was also completely isolated from them, as can be seen in the mid-nineteenth-century plans (Appendix 5). The “town castle,” which rested against the southwestern wall, apparently occupied the entire southern corner of the town with its large walled courtyard and thus marked out the size of the new manor.

The large-scale construction project was undertaken by the new owner of the seigniory of Kočevje, Prince Johann Weichard von Auersperg (1615–1677), a good year after his brother’s death on April 28th, 1673. His decision to start the construction may have been political in nature: by fortifying the formerly Habsburg princely town, he sought to find favor with Emperor Leopold I and secure the position of his family in Carniola. After his many years of a brilliant career at the Habsburg court—where, among other duties, he also performed important diplomatic service, was the tutor of Crown Prince Ferdinand, and became prime minister—he was exiled on December 10th, 1669 due to intrigues with the French court, first to his estates in Silesia and then to Carniola, where he lived with his brother in Ljubljana and completely withdrew from public life. On May 5th, 1674, secretary Johann Jacob Wiederkher von Widerspach (1631 – after 1691) concluded a contract (written in Italian) on behalf of the prince with the master builder of the province, Francesco Rosina (died 1675), for the construction of “a new mansion or castle in the town of Kočevje” (*un nuovo Palazzo o sij Castello nella Città di Gotscheuia*; Appendix 2). According to the first draft of the contract, Rosina even promised that the building would be finished in two years; that is, before May 1676.

The contract is the only known document that confirms Rosina not only as the supervisor of the construction work, but also as the creator of the plans. For a long time no other facts about him were known except that he completed the construction of the Poor Clares convent in Ljubljana and conducted the construction of the Discalced Carmelites monastery until his replacement as provincial architect of Carniola after his death in 1675 by the master builder Marcello Ceresola. The earliest

known mention of Francesco Rosina in Ljubljana sources is from November 1652. The master, probably a native of Lombardy, is most often called a *Stokador* ‘plasterer’ in the documents, and less frequently a *lapicida* ‘stone cutter’ or *Baumeister* ‘master builder’. He was a citizen of Ljubljana, and it can be understood from the documents that he was closely related to the circle of Ljubljana’s stonemasons and most likely a member of their guild. During his stay in Ljubljana, two illegitimate children were born to him (cf. Appendix 6). In the 1670s he was entrusted with the thankless task of completing projects that had been started in the mid-seventeenth century by the provincial master builder and stonemason Francesco Olivieri (died 1655): the convent of the Poor Clares in Ljubljana (1653–1654), the Auersperg Mansion (1654–1658), the Augustinian (now Franciscan) church (1655–1660), the Jesuit grammar school (1655–1658), and the Discalced Carmelite Saint Joseph’s Church (1675). After the death of Abondio Donino Jr. (1591–1652), Rosina may have taken over his building workshop, which held a monopoly on the building industry in Ljubljana. Rosina’s independent projects include completing the most impressive wing of the Auersperg Mansion on Gentry Street (*Gosposka ulica*) in Ljubljana after 1660, where he probably collaborated with the stonemason Matej Potočnik for the first time, the Mother of Sorrows Chapel next to the Ljubljana’s St. Nicholas’ Cathedral (1664), the Saint Francis Xavier Chapel in the Jesuit church in Ljubljana (1667–1668), plans for a Baroque remodeling of the Ljubljana Cathedral (1670), of which only the presbytery was actually built (1674–1675), and the princely court in Kočevje (1674–1675). As a stucco worker, he is believed to have worked in the main hall of Auersperg Castle at Turjak (around 1660), in the Saint Francis Xavier Chapel in the Jesuit church in Ljubljana (1669–1670), in Grm Castle near Novo mesto (1672), in Luknja Castle, and in Gallenberg Castle at Soteska (around 1672).

Thus, prior to the construction of the mansion for the Auersperg family in Kočevje, Rosina was engaged by the same clients to build the Princely Court and Auersperg Mansion in Ljubljana. A comparison between the plans for the Kočevje manor and those for Ljubljana’s Princely Court shows that the former is a rough variation of the latter’s four-wing layout with an enclosed arcade courtyard. In both cases, the arcades run along three three-story wings, whereas the somewhat lower fourth wing has none. Around 1678 Justus van der Nypoort visited Kočevje and saw the still unfinished building and made a sketch of it. It is not surprising that on the Ljubljana mansion example he added the remark “gallery” (*galerie*) above the oldest (i.e., northwestern) wing because he was perhaps not quite sure whether a gallery similar to the roof terrace in Ljubljana was planned for the top of this older wing that was one story lower. It is clear that the construction in Kočevje was started soon after the conclusion of the contract with Rosina, proof of which is the contract with the Ljubljana stonemason Matej Potočnik (Appendix 3) for the columns of the arcades. However, because of the client’s death in 1677, construction was probably soon interrupted (for the first time possibly already after 1675, due to Rosina’s supposed death). This may explain why the arcades on the courtyard side, as can be seen in older photographs, were built only on the manor’s ground floor and second floor.

The building remained more or less unchanged until the last quarter of the eighteenth century; in addition to the residential rooms for the princely family and the administrator, there were also various offices, including a court of justice. In 1773 the court of justice needed (Appendix 4) a new jail to meet the new provincial regulations. The administrator applied to the provincial master builder Lawrence Prager (ca. 1720–1791) for the plans, which envisaged the jail on the ground floor of the manor’s projection next to the town gate.

The content of the cost estimate, prepared in 1784 by “Franz Brager, provincial master builder” (*Franz Brager, Laa[nd]sch[af]tlicher Baumeister*; Appendix 4 a), is somewhat unusual: part of the manor was meant to be rearranged into a workshop and apartments for workers at the workshop. However, wooden galleries or masonry (or wooden) corridors were planned on the second and third floors, likely indicating that a conversion of the oldest, northwestern wing was envisaged. After 1790, and before 1826, the southern corner bastion of the manor was also razed together with the town wall, and the southern projection was built in its place.

The last major construction work on the manor was performed immediately before the mid-nineteenth century; in 1845, the head of the forest office Johann Engelthaler sent a letter to Prince Carl Wilhelm von Auersperg (1814–1891) containing plans for completing the manor in Kočevje (Appendix 5). The three wings with arcades were all rearranged into offices and clerks' apartments, for which they were raised by another story (an attic) and "clothed" in new historicist facades.

The manor remained more or less intact until the beginning of the Second World War. The introduction of automobiles in the 1930s was probably the impetus for building a safer passageway for pedestrians through the projection next to the narrow passage at the site of the former town gate. The building was badly damaged during the war, and after the war it declined in the reverse order of its construction: the oldest, northwestern wing of the manor lasted the longest. Judging from the postwar photographs, it was probably still possible to save it. Today, the town's central square and a Partisan monument occupy this site.

Valvasorjevi bogenšperški sodelavci

**Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Grajžar),
Jernej Ramschissl, Janez Koch in Peter Mungerstorff v luči novih
biografskih spoznanj**

Boris Golec

Vrsta vprašanj v zvezi z Valvasorjevimi bogenšperškimi sodelavci – po večini je šlo za mojstre in pomočnike v njegovi grafični delavnici okoli leta 1680 – je do nedavnega ostala odprtih ali nedorečenih. V literaturi srečujemo različne razlage njihovega izvora in poznejših življenjskih poti pa tudi časovnega okvira in oblik delovanja posameznikov v polihistorjevi službi. Pri zadnjem povzroča največ težav zelo slabo stanje pisnih virov iz sedemdesetih in osemdesetih let 17. stoletja, ki neposredno pričajo o navzočnosti oseb na Bogenšperku. Iz tega časa je znanih le nekaj pisem Pavla Ritterja Vitezovića,¹ sicer pa nobena pogodba med Valvasorjem in zaposlenimi ter nobeno drugo poročilo o njihovih odnosih. Od sodobnih pisnih virov, v katerih najdemo imena polihistorjevih sodelavcev, so iz bogenšperškega okolja na voljo samo matične knjige župnije Šmartno pri Litiji. Te so o bivanju posamezne osebe na Bogenšperku oziroma v bližini kronološko najzanesljivejši vir, ki pa doslej še ni bil izčrpan v vsej svoji izpovedni vrednosti.² Valvasorjevi risarji, bakrorezci in slikar so nadalje pustili otipljive materialne sledove v obliki odtisov bakrorezov, risb in albuma naslikanih grbov, a marsikaj ni signirano in datirano. Avtorstvo nepodpisanih izdelkov je tako z večjo ali manjšo zanesljivostjo ugotovljivo šele z natančno primerjalno analizo gradiva, ki se je je v zadnjem času z znatnim uspehom lotil Uroš Lubej na primeru Justusa van der Nypoorta,³ medtem ko naletimo na precej večje težave pri določanju točnega časa njihovega nastanka. Nič manj pomembni kakor viri o navzočnosti oseb na Bogenšperku so tisti, ki pričajo o njihovi odsotnosti, torej o tem, kdaj se kateri od bogenšperških polihistorjevih sodelavcev pojavlja drugje.

V pričujočem prispevku skušamo s soočenjem razpoložljivih virov doplniti védenje o tem, kdaj so se posamezniki zadrževali na Bogenšperku ter kakšni so bili njihovi prejšnji in poznejsi stiki

¹ Vjekoslav KLAIĆ, *Život i djela Pavla Rittera Vitezovića (1652.-1713.)*, Zagreb 1914, str. 19, 20, 22, 26–28.

² Emilijan Cevc je v krstnih maticah poiskal rojstvi Matije Greischerja in Jerneja Ramschissla ter nekaj drugih podatkov o njiju (Emilijan CEVC, J. W. Valvasor kot mentor slikarjev, *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi/ Johann Weichard Valvasor to the Slovenes and to Europe. Katalog razstave/Exhibition Catalogue*, Ljubljana 1989, str. 176–178; Emilijan CEVC, Bartolomej Ramschissl, slikar Velike knjige grbov, v: Janez Vajkard Valvasor, *Opus Insignium Armorumque 1687–1688. Velika grbovna knjiga/Das grosse Wappenbuch/The Great Heraldry Book. Študije/Studien/Studies*, Ljubljana 1993, str. 83–86), Uroš Lubej pa omembe Justusa van der Nypoorta, Andreja Trosta in Jerneja Ramschissla, ne da bi jih v celoti objavil; opozoril je tudi na mizarja Mihaela Stangla (Uroš LUBEJ, Umetnostnozgodovinski izpiski iz cerkvenih urbarjev 17. in 18. stoletja – župnija Vače, *Varstvo spomenikov*, 29, 1987, str. 195, op. 12; Uroš LUBEJ, Justus van der Nypoort (Utrecht 1645/49–po 1698), *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ur. Mateja Breščak, Matej Klemenčič, Barbara Murovec), Ljubljana 2005, str. 210–211; Uroš LUBEJ, *Justus van der Nypoort. Življenje in delo holandskega umetnika na Kranjskem in v drugih deželah nemškega cesarstva*, Ljubljana 2008 (tipkopis doktorske disertacije), str. 14, 15, 24).

³ Uroš LUBEJ, *Justus van der Nypoort na Kranjskem, Varstvo spomenikov*, 37, 1997, str. 54–68; LUBEJ 2008 (op. 2).

z Valvasorjem, in zapolniti vrzeli v življenjepisih, še posebej v zvezi z izvorom in identiteto oseb. Pri novih življenjepisnih podatkih je težišče na slovenskem okolju, vključno z bližnjim Gradcem. Tako ali drugače so zajeti (vsi) polihistorjevi sodelavci, za katere lahko dokažemo, da so kdaj bivali na njegovem domu, izjemi sta skrivenostni Almanach, ki je bil v zadnjih letih deležen precejšnje pozornosti,⁴ in *Justus van der Nypoort* (1645/49–ne pred 1699), čigar življenje in delo je temeljito obdelal Uroš Lubej.⁵ Pri preučevanju tega poprej malo znanega nizozemskega grafika je prišel Lubej do naravnost kopernikovskih odkritij o njegovem dejanskem poslanstvu na Bogenšperku: Nypoort, ki ga je še Branko Reisp uvrščal med Valvasorjeve »nesodelavce«,⁶ je bil občutno mlajši, kot so sklepali, v Ljubljani se je poročil z domačinko (1677), na Bogenšperku je prebival z družino,⁷ ob polihistorjevem boku je na terenu narisal glavnino predlog za Valvasorjevo *Topografijo Kranjske* (1679) in manjši del za *Topografijo Koroške* (1681), ki so jih dotele vse kot notorično dejstvo pripisovali polihistorjevi roki, za omenjeni kranjski topografski album pa je Nypoort izdelal tudi vrsto nesigniranih jedkanic.⁸ V zvezi z Nypoortovimi poznejšimi povezavami s Kranjsko kaže dodati, da sta njegova sinova, Jožef – tisti, ki se je leta 1678 rodil na Bogenšperku, ali njegov mlajši soimenjak – in Viljem, poznejši slikar, leta 1696 izpričana v tretjem razredu ljubljanske jezuitske gimnazije.⁹

Novejše raziskave so postavile na glavo še eno zakoreninjeno predstavo, in sicer o identiteti *Johanna Wiriexa*, risarja podob v Valvasorjevem prvem bogenšperškem delu, *Pasijonski knjižici* iz leta 1679, ki jih je v baker vrezal Andrej Trost. Podatka o risarju in bakrorezcu sta razvidna z naslovnice omenjenega dela. O Wiriexu je Branko Reisp upravičeno zapisal, da je pri Valvasorju sodeloval izključno kot risar pasijonskega cikla, in poudaril visoko umetnostno kvaliteto »slik Gospodovega trpljenja«.¹⁰ Sicer pa je Wiriexova identiteta ostajala neznanka, še zlasti ker nimamo nobenih pričevanj o njegovi navzočnosti na Kranjskem in ker niso znana nobena druga tu nastala dela ne v

⁴ O Almanachu gl. zlasti zbornik *Almanach* 2005 (op. 2); razširjena angleška izdaja: *Almanach and Painting in the Second Half of the 17th Century in Carniola* (ur. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2006. Prim. Tina KOŠAK, Almanach (Almenaco, Allmenak), *Novi slovenski biografski leksikon*, 1, Ljubljana 2013, str. 140–142. – O slikarjevem vsaj kratkotrajnem bivanju na Bogenšperku priča njegova signirana, a nedatirana perorisa Bogenšperka (France STELE, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, 9, 1928, str. 28).

⁵ LUBEJ 1997 (op. 3); Uroš LUBEJ, Geneza dveh Nypoortovih slik, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 40, 2004, str. 157–177; LUBEJ 2008 (op. 2).

⁶ Reisp omenja Nypoorta v zvezi s 17. zvezkom Valvasorjeve zbirke (Iconotheca Valvasoriana), »ki je nastal po Valvasorjevih osebnih zvezah in v katerem so tudi Nypoortovi originali« (Branko REISP, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983, str. 104). Na drugem mestu pravi, da grafična zbirka »kaže na neko zvezo z Nizozemci /.../, ki pa sicer niso bili Valvasorjevi sodelavci« in med katerimi kot prvega omenja Nypoorta (REISP 1983 (op. 6), str. 111).

⁷ V Utrechtu rojen Justus van der Nypoort, čigar rojstvo je starejša literatura postavljal v čas okoli leta 1625, je bil celo generacijo mlajši (LUBEJ 2005 (op. 2), str. 210; LUBEJ 2008 (op. 2), str. 17). O poroki in bivanju z družino na Bogenšperku: LUBEJ 1997 (op. 3), str. 55–56; LUBEJ 2008 (op. 2), str. 21–26.

⁸ LUBEJ 1997 (op. 3), str. 55–56; LUBEJ 2008 (op. 2), str. 98–117.

⁹ Joseph Nieport in *Guilielm. Nieport* sta leta 1696 kot »gramatista« navedena med konviktorki ljubljanskega jezuitskega seminarja (*Ljubljanski klasiki 1563–1965* (ur. Živka Črnivec), Ljubljana 1999, str. 131; prim. Boris GOLEC, Neznano in presenetljivo o življenju, družini, smrti, grobu in zapuščini Janeza Vajkarda Valvasorja, *Zgodovinski časopis*, 61, 2007, str. 325). Malo prej oziroma malo pozneje (1692, 1693, 1698, 1699) so kot konviktorki izpričani tudi vsi trije Valvasorjevi sinovi (*Ljubljanski klasiki* 1999 (op. 9), str. 124, 126, 134, 136). – Po Lubeju se je Viljem (Guillaume) Nypoort, poznejši slikar v francoskem Angersu, rodil neznano kje »ok. 1679/85« (LUBEJ 2008 (op. 2), str. 27 in Priloga 3: »Slikarsko« deblo družine Nypoort). O Jožefovem rojstvu na Bogenšperku gl. nadaljevanje.

¹⁰ REISP 1983 (op. 6), str. 116, 118–120; prim. Emilijan CEVC, Valvasorjeva pasijonska knjižica, v: Janez Vajkard Valvasor, *Pasijonska knjižica* 1679, Ljubljana 1970 (faksimile), str. 42–44.

Valvasorjevi grafični zbirki (Iconotheca Valvasoriana) ne sicer. Na naših tleh je pozneje izpričan samo Peter Werex,¹¹ po besedah Dolničarjeve ljubljanske kronike »slavni slikar«, Antwerpenčan, ki je leta 1715 umrl v Ljubljani.¹² Emilijan Cevc je pustil odprto vprašanje, v kakšnem sorodstvu bi utegnila biti oba Wiriexa z znano flamsko družino Werexov oziroma Wierixov, ki so jo v začetku 17. stoletja proslavili bratje Anthonie, Hieronimus in Jan. Stilni značaj bogenšperške *Pasijonske knjižice* po Cevcu sicer »dokazuje flamski izvir«, vendar »vsekakor naš Johann Wiriex z zelo številnimi bakrorezi teh starejših soimenjakov ne kaže niti slogovne niti ikonografske zvezze«.¹³ S skrbno analizo pasijonskega cikla Jana ali Johanna Wierixa (u. ok. 1618) je Barbara Murovec dokazala ravno nasprotno: bakrorezec Trost je vzel za predlogo bodisi neposredno Wierixovo pasijonsko serijo iz leta 1599 bodisi neko drugo, ki se še bolj ujema z bogenšperško *Pasijonsko knjižico*.¹⁴

Tako sta Nizozemec Justus van der Nypoort in Johann Wiriex, zdaj identificiran kot Flamec Jan Wierix, na neki način zamenjala vlogi v zvezi s kranjskim polihistorjem, ki jima ju je zgodovina pripisovala. Nypoort je iz Valvasorjevega »nesodelavca« postal eden njegovih ključnih sodelavcev, pionir bogenšperške grafične delavnice, za Wiriexa – Wierixa pa se je pokazalo, da ni bil niti polihistorjev sodobnik niti ni bil kadar koli na Bogenšperku.

Vsi Valvasorjevi znani bogenšperški sodelavci so se na njegovem »Parnasu«, kot je polihistorjev rezidenčni grad poimenoval Erasmus Francisci,¹⁵ zadrževali med letoma 1678 in 1682, tj. v štiriletnem obdobju aktivnega delovanja grafične delavnice, vendar različno dolgo in ne da bi se kdaj srečali vsi hkrati. Nekateri so tu izpričani že pred uradnim začetkom delovanja bakrotiskarske delavnice, 12. aprilom 1678,¹⁶ le eden, Andrej Trost, pa potrjeno pokriva vsa tri obdobja: pred, med in po koncu intenzivne grafične dejavnosti. Naš prikaz s poudarkom na novih odkritjih bo skušal slediti kronologiji, kakor so posamezne osebe prestopile prag Valvasorjevega doma.

Pred »uradnim odprtjem« grafične delavnice po veliki noči 1678 je tu poleg Nypoorta potrjeno, vendar ne nepretrgoma, bival vsaj že Pavao Ritter Vitezović (1652–1713), polihistorjev določen mlajši priatelj iz Senja. Po Valvasorjevih besedah se je pri njem na Bogenšperku zadrževal

¹¹ REISP 1983 (op. 6), str. 115–116. – Steska je brez navedbe vira zapisal, da je bil Johann (Ivan) oče Petra Werexa (Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. 1: Slikarstvo*, Prevalje 1927, str. 21). Po Cevcu je bil Peter morda njegov sin ali bližnji sorodnik in bi tako potem takem smeli tudi Johannu pripisati antverpensko rojaštvo (CEVC 1970 (op. 10), str. 52–53).

¹² Viktor STESKA, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 11, 1901, str. 175. – V ljubljanskih mrljiskih maticah njegova smrt ni vpisana (Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, M 1658–1735; ŽA Ljubljana - Sv. Peter, M 1690–1736, M 1715–1743, Ind M 1690–1727). Po zadnjih ugotovitvah se je pod sliko sv. Uršule v ljubljanskem uršulinskem samostanu podpisal kot »Peter Auwercx« (*Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem. Vodnik po razstavi. Narodna galerija, Ljubljana, 20. oktober–18. december 2005* (ur. Mateja Breščak, Matej Klemenčič, Barbara Murovec), Narodna galerija, Ljubljana 2005, str. 36–37) in ne kot »Peter Owereg« (Viktor STESKA, *Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 12, 1902, str. 51, 53). Gl. tudi: Barbara MUROVEC, Auwercx (Owereg, Overeg, Auwers, Auwerx, Aurex, Averex, Werex), Peter, *Novi slovenski biografski leksikon*, 1, Ljubljana 2013, str. 317.

¹³ CEVC 1970 (op. 10), str. 53.

¹⁴ Barbara MUROVEC, Die Zeichnungen des 17. Jahrhunderts im Herzogtum Krain. Der Künstlerkreis um den Freiherrn J. W. Valvasor (1641–1693), *Barockberichte*, 20/21, 1998, str. 244–245.

¹⁵ Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre deß Hertzogthums Crain*, Laybach 1689, 11, str. 620.

¹⁶ Valvasor sporoča pri opisu Bogenšperka v enajsti knjigi *Slave* samo letnico vzpostavitev delavnice in navaja, da je pri sebi na gradu več let vzdrževal bakrorezce in tiskarje (VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 620). Kot datum začetka delovanja delavnice je obveljal 12. april 1678 (STELE 1928 (op. 4), str. 39; REISP 1983 (op. 6), str. 109). Francisci sicer dobesedno pravi, da je Valvasor tega dne bakrorezce pisno povabil k sebi: *am 12. Aprilis 1678. solche zu sich auf Wagenßperg verschrieben* (VALVASOR 1689 (op. 15), 6, str. 368). Ni verjetno, da bi jih tega dne res šele povabil. 12. april 1678 je bil velikonočni torek in zato več kot primeren dan za začetek dela po praznikih.



1. Omemba Petra
Mungerstorffa 28. aprila 1680
v krstni matici župnije Šmartno
pri Litiji razkriva njegovo
poreklo iz Kôlna

1676 in 1677, vendar se ti dve leti nanašata na Ritterjevo pisanje knjige *Exercitum poeticum*¹⁷ in ne pomenita nujno vsega časa, ki ga je mladi Senjčan preživel na polihistorjevem domu. Njegovo navzočnost v grafični delavnici izdaja 60 signiranih bakrorezov v *Topografiji Kranjske* (1679),¹⁸ ti pa so lahko nastali šele leta 1678.¹⁹ Ritterjeva deloma objavljena pisma povedo, da je v teh letih potoval med Ljubljano, Bogenšperkom, Novim mestom, Zagrebom in rodnim Senjem, s svojim gostiteljem pa po Kranjski in Hrvaški.²⁰ V zvezi z našo problematiko o njem ni novih odkritij. V šmarskih matičnih knjigah se nikoli ne pojavi kot krstni boter ali kot krstna ali poročna priča. Tudi glede Ritterjevega odhoda z Bogenšperka še vedno ostajamo pri Klaicevem sklepanju, da se je v Senj vrnil leta 1678 ali v začetku 1679.²¹

Nasprotno je osamljen vpis v krstni matični knjigi župnije Šmartno pri Litiji dal ne le kronološko trden podatek o fizični navzočnosti, temveč tudi o izvoru bakrorezca **Petra Mungerstorffa**. Kot priča krst Helene, hčerke Adama in Uršule Koleša (*Kolleischa*) z Vrat, datiran 28. aprila 1680, je ta »odlični in zelo učeni gospod« prihajal iz Kôlna: *Nobilis ac Doctissimus Dominus Petrus Müngerstorff Coloniensis*. Botroval je skupaj z Valvasorjevo soprogo Ano Rozino, rojeno pl. Graffenweger,

¹⁷ VALVASOR 1689 (op. 15), 12, str. 90.

¹⁸ REISP 1983 (op. 6), str. 123.

¹⁹ Letnico 1678 ima tudi Ritterjev bakrorez barona Mordaxa v Valvasorjevi grafični zbirk (STELE 1928 (op. 4), str. 27). V tej sta od preostalih petih bakrorezov z Ritterjevo signaturo datirana še dva, oba z letnico 1676 (STELE 1928 (op. 4), str. 10, 16, 17 in 24). Steletova domneva, da ima bakrorez Bogenšperka ob navedbi »mesec julij« morda letnico 1675 (STELE 1928 (op. 4), str. 17), ni točna, saj gre za letnico 1676 (*Vnderschidliche Trachten, Zirratten, Feyrwerck, Comedien, Architectur, Perspectiven, vnd allerley dergleichen topographische vnd mathematische Kupfferstich, welche von vnderschidlichen Mahlern, Kupfferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet, vnd ins Kupffer gestochen. Mit sonderbahrem Fleiß zusammen gebracht durch Johann Weychard Valvasor* (avtor kataloga Milan Pelc), Ljubljana-Zagreb 2008 (Iconotheca Valvasoriana, 6), list 108 a).

²⁰ KLAIĆ 1914 (op. 1), str. 17–33.

²¹ KLAIĆ 1914 (op. 1), str. 32.

morda kot zamenjava za prav tedaj odsotnega polihistorja.²² Mungerstorffova omemba v krstni matici, za zdaj edina, ki je ne poznamo iz monogramov na bakrorezih,²³ spada torej v čas, ko se je pripravljala izdaja *Topografije Koroške* (1681), pri kateri je sodeloval z največjim deležem bakrorezov (81 od 223);²⁴ pet se jih je znašlo tudi v istega leta izdani *Topografiji salzburške Koroške*.²⁵ Sicer pa je bil Kölنčan slej ko prej med prvimi sodelavci grafične delavnice, na Bogenšperku torej najpozneje od velike noči 1678, saj je s 36 signiranimi bakrorezi zastopan že v *Topografiji Kranjske* (1679)²⁶ in z dvema v *Topografiji lamberških gradov* (1679).²⁷ Kam ga je pot zanesla z Bogenšperka, ostaja še naprej uganka. Potrdilo pa se je Reispovo sklepanje, da bi mu, sodeč po imenu, pripisali nemško poreklo.²⁸ Njegovo rojstvo gre torej iskati v Kölnu ali okolici, verjetno sredi 17. stoletja, če sodimo po starosti drugih dveh Valvasorjevih izkušenih sodelavcev iz začetnega obdobja delavnice, Nypoorta in Trosta. Lahko bi bil tudi nekaj let mlajši od njiju, če upoštevamo Lubejevo ugotovitev, da so mu Nypoortove predloge kot manj veščemu bakrorezcu povzročale precej več preglavic kakor Trostu,²⁹ vendar starost ni nujno povezana z veščostjo.

Bakrorezec Andrej Trost (1652–1708), graški Bavarec

Poleg treh Valvasorjevih sodelavcev – Nypoorta, izpričanega na Bogenšperku že v začetku leta 1678,³⁰ Valvasorjevega »pogostega gosta« Ritterja in najverjetnejše Mungerstorffa – je bogenšperška grafična delavnica ob odprtju na velikonočni tork 1678 skoraj brez dvoma zaposlovala še enega sodelavca, in sicer bakrorezca Andreja (Andreas) Trosta. O tem izkušenem mojstru, ki je deloval v glavnem v Gradcu in tam v zadnjih letih življenja nadaljeval Vischerjevo *Topografijo Štajerske*, je znanega precej;³¹ vendar najdemo v biografskih podatkih protislovja, nedorečenosti in vrzeli.

²² NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 28. 4. 1680. – Valvasorjeva soproga je pomotoma navedena kot Ana Marija (*Illma Dna Dna Anna Maria Valvasorin nata Graffenwegerin, Dna in Wagensperrg*).

²³ Reisp je zapisal, da »o Petru Mungerstorffu razen tega, kar lahko ugotovimo iz Valvasorjevih del, ni drugih poročil in podatkov« (REISP 1983 (op. 6), str. 115). Obe poznejši objavi podatkov o Mungerstorffovem botrstrvu in kólnskem izvoru (LUBEJ 1997 (op. 3), str. 58, op. 16; GOLEC 2007 (op. 9), str. 324, op. 123) sta bili zgolj obrobni, v opombah, zato sta tem lažje ostali neopaženi.

²⁴ REISP 1983 (op. 6), str. 130, 188.

²⁵ Ioannes Weichardus VALVASOR, *Topographia Carinthiae Salisburgensis id est Episcopatus praepositurae ciuitates opida arces et castella in Carinthia habita quae possidet Archiepiscopatus Salisbugensis /.../, Wagenspergi in Carniola [Bogenšperk] 1681*, s. p.

²⁶ REISP 1983 (op. 6), str. 123.

²⁷ Ioannes Weichardus VALVASOR, *Topographia arcium Lamberriganarum id est arces, castella et dominia in Carniola habita /.../, Bagenspergi in Carniola [Bogenšperk] 1679*, s. p.

²⁸ REISP 1983 (op. 6), str. 115.

²⁹ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 113.

³⁰ Nypoortova žena Ana Marija je skupaj z Valvasorjem izpričana kot krstna botra v Šmartnu pri Litiji 25. januarja 1678 (LUBEJ 1997 (op. 3), str. 58, op. 9).

³¹ Gl. zlasti: Eduard ANDORFER, Trost Andreas, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 33, Leipzig 1939, str. 432–433; Ljubomir Andrej LISAC, Branko REISP, Trost Andrej, *Slovenski biografiski leksikon*, 4, Ljubljana 1980–1991 (12. zv. 1980), str. 186–187. – Samo Trostu posvečenih razprav ali monografije ne poznamo. Razen v delih o Valvasorju se njegovo ime, razumljivo, pojavlja v obravnavah G. M. Vischerja in njegovega dela: npr. Josef von ZAHN, Georg Matthaeus Vischer und seine Wirksamkeit in Steiermark, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 24, 1876, str. 24, 28, 51–55, 59 in nasl., 98–99, 104; Reiner PUSCHNIG,

Bil je edini Valvasorjev sodelavec, ki je sodeloval pri vseh Valvasorjevih knjižnih izdajah od leta 1679 do 1689 – torej od skromne *Pasijonske knjižice* do monumentalne *Slave vojvodine Kranjske*, vedno kot bakrorezec. Slike kranjskih in koroških krajev in gradov je izdeloval po Valvasorjevih (in po Lubejevih ugotovitvah tudi po Nypoortovih) risbah, zgodovinske in druge slike pa v glavnem po predlogah Janeza Kocha.³² V polihistorjevi bližini se je od njegovih sodelavcev – z izjemo mladega domaćina Jerneja Ramschissa – zadrževal najdlje, ni pa vseskozi fizično ostal na Bogenšperku, kot lahko včasih razumemo orise njegovega sodelovanja z Valvasorjem. Tako je, denimo, Branko Reisp zapisal, da je bil »med leti 1678 in 1688 v grafični delavnici na Bogenšperku Valvasorju desna roka«.³³ V resnici avtorstvo bakrorezov ne more biti dokaz za stalno navzočnost na Valvasorjevem domu, k čemur se bomo še vrnili.

Glavne nedorečenosti v Trostovem življenjepisu so njegovo poreklo, kraj in čas rojstva, precešnja uganka pa tudi mrlja leta. Glede na vse, kar je bilo o njem znanega vsaj že v prvi polovici 20. stoletja, sta pisca gesla v *Slovenskem biografskem leksikonu* (v nadaljevanju *SBL*) kot kraj rojstva po nepotrebni navedla kar tri možnosti: Deggendorf na Bavarskem, okolico Gornjega Grada in Hotinjo vas pri Hočah. Čas rojstva je v prvih dveh primerih neznan, s Hotinjo vasjo pa je povezan 29. november 1643, kar je evidentna tiskarska napaka. Pravilna rojstna letnica bi namreč bila 1634, saj bi Trost v nasprotnem štel komaj pet oziroma sedem let, ko naj bi po istem biografskem članku v letih 1648 in 1650 obiskoval latinsko šolo v Rušah.³⁴ Reisp je malo pozneje zapisal, da je Trostov rojstni kraj po prevladujočem mnjenju Deggendorf, še vedno pa je dopuščal tudi drugi dve možnosti, pri čemer je kot leto bakroreževega rojstva v Hotinji vasi navedel letnico 1634.³⁵

Začnimo v Rušah, kjer najdemo med novimi dijaki tamkajšnje latinske šole kar dva Andreja Trosta in oba naj bi po besedah Ruške kronike postala bakrorezca. Toda pozor, mladeniča sta prihajala iz Gradca, med njunima vpisoma pa ni samo dve leti, temveč kar 22 – 1648 in 1670 (ne 1650). Sestavljač kronike je sredi 18. stoletja pri obeh zapisal, da gre za poznejšega bakrorezca, le da je bilo prvemu ime Andrej Anton (1648), drugemu (1670) pa samo Andrej; o poznejšem poklicu prvega, odličnejšega (*Nobilis Graec:[ensis]*), pravi kronika »bakrorezec« (*Iconographus*), o drugem še določneje: »kasneje slaven [!] bakrorezec« (*subinde celebris Iconographus*).³⁶ Glede na napake, ki

Beiträge zur Biographie Georg Matthäus Vischers, *Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs*, 19/20, 1970, str. 147; Ivan STOPAR, Georg Matthäus Vischer in njegova *Topographia Ducatus Stiriae*, v: Georg Matthäus Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae. Gradec 1681*, Ljubljana 1971, str. 9, 14, 15, 17. O Trostu govorijo tudi spremne študije k spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma (*Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801. 2. Razprave* (ur. Lojze Gostiša), Ljubljana 2001) in spremna beseda k programski knjižici Akademije Operozov (1701), za katero je prispeval iluminacije oziroma ilustracije (*Akademiske čebele ljubljanskih operozov ali Ustanova, pravila, smoter, imena in simboli nove Akademije, združene pod simbolum čebel v Ljubljani, izročene slovstvenemu svetu z nastopnim govorom na prvem javnem zboru, govorjenim veljakom Emone*, Ljubljana 1988).

³² REISP 1983 (op. 6), str. 111.

³³ REISP 1983 (op. 6), str. 111.

³⁴ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186. – Na to neskladje letnic je malo pozneje opozoril CEVC 1989 (op. 2), str. 193. – Pravilnost rojstne letnice 1634 potrjuje Arhiv SBL (Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Slovenski biografski leksikon, mapa Trost Andrej, bakrorezec). Danes podatek žal ni več preverljiv, ker se ohranjene krstne matice župnije Hoče začenjajo šele leta 1640. Vsekakor pa v Hočah (okoli) leta 1643 ni bil krščen noben Andrej Trost (Nadškofijski arhiv Maribor (NŠAM), Matične knjige, Hoče, R 1640–1662).

³⁵ REISP 1983 (op. 6), str. 111, 304 (op. 44).

³⁶ Župnijski urad Ruše, Notata Rastensia etc., fol. 10, 36; prim. Jože MLINARIČ, Seznam imen iz latinske kronike, *Ruška kronika*, Ruše 1985, str. 135, 154.

jih srečamo pri drugih ruških učencih,³⁷ nikakor ni rečeno, da gre sploh pri katerem od obeh Trostov za Valvasorjevega bogenšperškega sodelavca. Kot bomo videli, prvi Andrej Trost iz leta 1648 neizpodbitno odpade, ker se pravi Trost tedaj ni še niti rodil.

Uroš Lubej je v svoji še neobjavljeni doktorski disetaciji o Nypoortu upravičeno zapisal, da so biografski podatki o Trostu precej kontroverzni, saj ga je starejša literatura opredelila kar za Kranjca. Kot precej verjetnejšo je označil navedbo, da se je Trost rodil 7. decembra 1652 v bavarskem mestu Deggendorf.³⁸ Če bi pisca gesla o njem v SBL, ki tega podatka nista poznala, upoštevala vsaj znane podatke o njegovi drugi poroki v Gradcu leta 1687 – geslo namreč poroko omenja (!)³⁹ –, bi vsakršna dilema o Trostovem krajevnem izvoru odpadla. V poročni matici graške mestne župnije Graz - Hl. Blut je namreč zapisano, da izvira ženin iz Deggendorfa na Bavarskem in kako so se imenovali njegovi tedaj že pokojni starši.⁴⁰ Kot bomo videli, je zdaj brez najmanjšega dvoma potrjeno, da gre za istega Andreja Trosta, ki je prej deloval pri Valvasorju na Bogenšperku, kajti njegova tamkajšnja prva žena, s katero se je leta 1680 oženil v Šmartnu pri Litiji, je leta 1686 umrla v Gradcu.

Andrej Trost torej ni izviral s slovenskega ozemlja in bi ga dejansko morali imenovati Andreas. Njegovo ime lahko slovenimo le pogojno, ker je nekaj časa deloval na naših tleh in bil poročen s Kranjico. Ni pa več mogoče govoriti o morebitnem domačem umetniku in tudi ne ugibati, ali je treba njegov priimek brati Trost ali Trošt. Datum rojstva 7. december 1652, kot ga srečamo v literaturi, je nekoliko napačen, slej ko prej prepisovalska napaka. Dejansko je bil Andreas krščen dober mesec prej, 4. novembra 1652, v župniji Marijinega vnebovzetja v Deggendorfu. Imeni staršev, Andreas in Maria – označena sta kot meščana (*civis*)⁴¹ –, se ujemata z imenoma iz graške poročne matice ob njegovi vnovični poroki 29. junija 1687,⁴² krščenčeve identiteto pa še dodatno potrjuje dejstvo, da se staršema po tem letu v Deggendorfu ni rodil drug sin z enakim imenom.

O Trostovi mladosti nimamo zanesljivih, preverjenih podatkov. Po Haideckem je bil njegov oče Andreas knjigovez ali sodar (*binder*), sestra Helena pa je po letu 1670 živelna na Dunaju in bila poročena s tam živečim brabantskim slikarjem Sebastianom van Dryweghenom.⁴³ Risbo tega umetnika je imel Valvasor v svoji zbirki in jo je po Lubejevi navedbi morda pridobil prav s Trostovim posredovanjem.⁴⁴ Kakor koli, podatki o Trostovem šolanju za bakrorezca v Gradcu in na Dunaju, kjer naj bi že leta 1668 srečal Georga Matthäusa Vischerja,⁴⁵ se zdijo veliko bolj logični od tega, da bi bil identičen z Gradčanom Andreasom Trostom, ki se je leta 1670 začel šolati v Rušah, pa

³⁷ Pri Ruški kroniki, nastali šele sredi 18. stoletja, je potrebna tem večja previdnost pri presojanju verodostojnosti starejših podatkov. Vseh šest Valvasorjev, ki so se šolali v Rušah, je, denimo, vpisanih kot baroni (Župnijski urad Ruše, Notata Rastensia etc., fol. 14v, 17v, 34v, 41v, 90, 141; prim. MLINARIČ 1985 (op. 36), str. 138, 140, 153, 158, 189, 222), čeprav sta bila to le dva, sin in vnuček polihistorjevega pobarjenenega polbrata Karla. Prav tako ni res, da so postali seckavski kanoniki trije, ampak le eden (prim. Otto ROMMEL, *Das Seckauer Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung (1218–1782)*, Wien 1955).

³⁸ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 14. – *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*, na katerega se Lubej sklicuje, navaja sicer samo kraj rojstva Deggendorf, ne pa tudi letnice in dneva (ANDORFER 1939 (op. 31), str. 432).

³⁹ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186.

⁴⁰ Diözesanarchiv Graz-Seckau, Graz (DAG), Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 543.

⁴¹ Bischofliches Zentralarchiv Regensburg (BZAR), Matrikel Deggendorf, Band 3 (Taufen von 1650 bis 1669), S. 50.

⁴² DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 543.

⁴³ Alex HAIDECKY, Die Niederländer in Wien, *Oud Holland*, 24, 1906, str. 121–122, citirano po: LUBEJ 2008 (op. 2), str. 14.

⁴⁴ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 14.

⁴⁵ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186.

četudi bi se mladenič ob vpisu v ruško šolo identificiral z Gradcem samo zaradi bivanja v štajerski prestolnici in ne zaradi rojstva.⁴⁶ Omenjenega leta mu je bilo namreč že 18 let in bi bil za prihod v Ruše zelo star. Poleg tega ne vidimo razloga, zakaj bi ga iz Gradca ali z Dunaja poslali na šolanje v spodnještajersko provinco. A morda bo kdo z gotovostjo potrdil, da je mladi Bavarec res od znotraj videl ruško šolo.

Navedbe v biografskem geslu v *SBL* gre razumeti, kot da je s Vischerjem sodeloval po srečanju na Dunaju leta 1668, v Gradcu pa naj bi se bil po arhivskih virih naselil šele po letu 1675.⁴⁷ Odprto ostaja vprašanje, kje in kako se je seznanil z Valvasorjem. To se je prejkone zgodilo v Gradcu in najpozneje v začetku leta 1678, v katerem je bil dokončan in odtisnen Vischerjev zemljevid Štajerske, ki ga je Trost vrezal v baker.⁴⁸ Vsekakor je moral biti 26-letni Andrej že nekaj časa na Bogenšperku, ko je 11. decembra 1678 v Šmartnu pri Litiji izpričan v vlogi krstnega botra (*Dnus Andreas Trost*).⁴⁹ Bogenšperška okolica je torej bavarskega bakrorezca Trosta tedaj že dovolj dobro poznala, sicer bi ga ne povabili za botra. V prid sklepanju, da se je zadrževal na Bogenšperku še pred odprtjem Valvasorjeve grafične delavnice osem mesecev prej, 12. aprila istega leta,⁵⁰ govori polihistorjev zapis v skicni knjigi za *Topografijo Kranjske*. Kot je ugotavljal že Stele, je Valvasor v njem spraševal neznanega naslovnika, ali bi bilo bakroze mogoče izdelati po takšnih predlogah, kot je njegova izrisana risba, ali pa bo treba vse predloge izdelati v slogu upodobitve gradu Boštanj. Naslovnik je bil najverjetneje Trost, ki pride v poštev kot eden prvih in v teh rečeh najizkušnejši bakrorezec. Zapis oziroma pismo je sploh ključnega pomena za razumevanje začetkov dela na kranjski topografiji, Steletova datacija pred 12. aprilom 1678 pa temelji na Valvasorjevi omembi pričakovanega prihoda »gospodov«, tj. drugih naročenih bakrorezcev.⁵¹

Trost pred odhodom iz Gradca na Bogenšperk ni uredil zadet v zvezi s poslovnim odnosom, ki ga je imel s topografom Georgom Matthäusom Vischerjem. Žal niso znane podrobnosti o sodnem procesu, ki se je leta 1679 odvijal med njima pred deželnoglavarškim sodiščem v Gradcu.⁵² Poznamo le kratek sodni sklep (*Decisio*), dejansko navaden zapis z datumom 16. maj 1679, iz katerega pa lahko potegnemo nekaj bolj ali manj trdnih ugotovitev. Trosta je zastopal odvetnik dr. Johann Andree von Pettenegkh, Vischerja pa dr. Georg Rueß. Vischerjev zastopnik je trdil, da je Trost prevzel izdelavo bakrorezov vseh gospostev in gradov na Štajerskem (*zu stehen jüber sich genommen*), vendar dela ni dokončal, in da mora storiti, kot je prav. Zoper njegov poziv je imel Trostov odvetnik ugovor,

⁴⁶ Po indeksu krstnih matic graške mestne župnije sv. Krvi (Graz - Heiligen Blut) ni bil v Gradcu krščen noben Trost (DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Taufindex I 1589–1744).

⁴⁷ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186.

⁴⁸ ZAHN 1876 (op. 31), str. 24–28.

⁴⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 11. 12. 1678.

⁵⁰ Gl. op. 16.

⁵¹ STELE 1928 (op. 4), str. 39; France STELE, Valvasorjevo grafično delo, *Valvasorjevo berilo* (ur. Branko Reisp), Ljubljana 1969², str. 525; prim. LUBEJ 2008 (op. 2), str. 100–101.

⁵² Geslo v *SBL* (LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186) pravi takole: »Med 1678–88 se je [Trost] večinoma zadrževal v Valvasorjevi delavnici na Bogenšperku, tu skoraj izključno rezal zanj, zato ni utegnil pošiljati Vischerju naročenih bakrorezov (le-tega pa so terjali štaj. stanovi). L. 1678 je med njima prišlo do sodnega procesa, a sta se pobotala.« Biografsko geslo navaja med viri »Landeshauptmannschafts Gerichtsakten 1679 (Stm. Landesdarchiv Graz)«, več od omembe vira pa ne razkriva niti Arhiv SBL (op. 34). – Vloga deželnih stanov pri nastajanju topografije je v *SBL* prikazana deloma napačno (prim. ZAHN 1876 (op. 31), str. 35–42; STOPAR 1971 (op. 31) str. 11–13). Tudi vir o sodnem sporu je citiran zelo pavšalno; takega arhivskega fonda namreč v Štajerskem deželnem arhivu ni. Podatku o sodnem procesu sem sledil po sugeriranih potencialnih hraniščih v fondu štajerskih deželnih stanov in našel dokument, ki govorci o njem (gl. naslednjo opombo).

da sta se Vischer in Trost dogovarjala o vsakem bakrorezu posebej in da je Trost po vsakem imel pravico oditi stran (*hinwekh zugehen*). Vischerjev odvetnik je nato izjavil, da je v tej zadevi obžalovati, da »osebi«, torej Vischerju, ne bi bilo mogoče »nekoga«, Trosta, odpustiti takoj po izdelavi kakšnega kosa, tj. posameznega bakroreza (*Personae wehre nit möglich einen gleich nach einen Verrichten stukh loß zulassen*).⁵³ Zadeva je žal zgolj neformalna zabeležka izjav odvetnikov, napisana na listu brez vsake overitve in končne odločitve.⁵⁴ Ozadje spora pojasnjuje Vischerjeva nedatirana prisega, po kateri je Trost prevzel izdelavo bakrorezov vseh gospostev in gradov na Štajerskem in obljudil, da Vischerja ne bo zapustil pred dokončanjem tega dela (*vor vollendung diser arbeit von mir nit zugehen versprochen*), vendar naloge ni dokončal.⁵⁵

Glede na težave, ki jih je imel Vischer pri naročanju in plačilu naročenih bakrorezov, se ni čuditi, da Trost ni vztrajal v njegovi službi. Nekateri gospodje in samostani so namreč odklanjali izdelavo bakroreza, povezano s plačilom šestih goldinarjev za kos, drugi so dolgovali plačilo za že vrezani bakrorez. Štajerski stanovi so namreč vsakemu gospodstvu, samostanu in mestu prepustili, naj po lastni presoji naroči izdelavo bakroreza ali pa tudi ne.⁵⁶ Samo ugibamo lahko, ali je bil v Trostov odhod od Vischerja kakor koli vpletten Valvasor in ali ni ta mladega Trosta morda celo prevzel Vischerju mimo pogodbenih obveznosti. Kako se je spor med Trostom in Vischerjem iztekel, ni znano. Prav tako ne vemo, ali je Trost delo nadaljeval še za Vischerjevega življenja (u. 1696), in če ga je, kdaj. Nesporno pa je dodatne bakroze izdelal. Šele leta 1701, ko je ponovno bival v Gradcu, je štajerske deželne stanove prosil za priporočilno pismo, ki ga je potreboval za potovanje po celjski četrti, da bi izpopolnil zbirku risb s tega območja. Viri nato Trosta v isti zadevi omenjajo naslednjih nekaj let. Vischerjeva *Topografija Štajerske* je izšla šele po avtorjevi smrti, in to v dveh izdajah. Medtem ko o dunajski iz domnevno okoli leta 1700 vemo, da so jo oskrbeli Vischerjevi dediči, ni o graški izdaji, ki velja za mlajšo, nobenih oprijemljivih podatkov, kdaj je zagledala luč sveta in kdo je stal za njo. Za to izdajo, precej popolnejšo od dunajske, so uporabili Vischerjev naslovni list z letnico 1681, ki torej ne ustreza dejanskemu času izida.⁵⁷

Pozna izida, oba po izidu *Slave vojvodine Kranjske*, sta tudi poglavitni razlog, zakaj Valvasor Vischerjevega kartografskega in topografskega dela ni niti omenil, čeprav so s Vischerjem dokaj tesno sodelovali trije Valvasorjevi bakrorezci: poleg Trosta še Pavao Ritter in Matija Greischer.⁵⁸ Lahko bi pač opozoril na Vischerjeve topografije drugih dežel in na njegov zemljevid Štajerske iz leta 1678, ki ga je v baker vrezal Trost, vendar tudi za to v *Slavi* ni bilo prav primerne priložnosti. Valvasor se je po lastnih besedah največ zgledoval po znamenitem Matthäusu Merianu (1621–1687) iz Frankfurta,⁵⁹ Vischer pa mu ni bil poseben zgled, že zato ne, ker je s svojimi načrti ostal na pol

⁵³ Steiermärkisches Landesarchiv, Graz (StLA), Landschaftliches Archiv, Altes Archiv (Laa A. Antiquum I), K 24, H 87, s. p., 16. 5. 1679. – Dokument sem našel s pomočjo arhivskega svetnika dr. Gernota Petra Obersteinarja iz Štajerskega deželnega arhiva v Gradcu, ki se mu za prijaznost iskreno zahvaljujem. Nahajal se je v eni od štirih arhivskih škatel, ki jih je dr. Obersteiner navedel kot možna hranišča, in sicer med spisi z naslovom »Georg Matthäus Vischer, Topographia Ducatus Styriae (steir. Schlösserbuch) 1676–1688«.

⁵⁴ Zapis se konča z dvoumnimi besedami: *Khan nit dingen*.

⁵⁵ StLA, Landschaftliches Archiv, Altes Archiv (Laa A. Antiquum I), K 24, H 87, s. p. – Na zaglavju sodne prisege so podatki, ki jo nesporno postavljajo v kontekst sodne razprave 16. maja 1679: *Gerichts Vhrkh undt Dr. v. Petinekh als Andreen Trost Gwalt:*. Poznejša arhivska datacija »ca. 1676« je torej za okoli tri leta prezgodnja.

⁵⁶ STOPAR 1971 (op. 31), str. 12.

⁵⁷ STOPAR 1971 (op. 31), str. 14–17.

⁵⁸ REISP 1983 (op. 6), str. 116. – Reisp je Valvasorjevo neomenjanje Vischerjevega dela označil kot zanimivo.

⁵⁹ VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 3. – Merian je v svoji *Topografiji avstrijskih dežel* (1649–1656) zapisal, da Kranjska

poti. Nedvomno bi se Valvasor vsaj nekoliko zgledoval po njegovem zemljevidu Štajerske, če bi sam res izdelal obljudjeni veliki zemljevid Kranjske, a do uresničitve te zamisli nikoli ni prišlo.⁶⁰ Pravzaprav Vischer kranjskemu polihistorju niti ni bil konkurenca in zadnje torej tudi ne more biti razlog, da bi »neljubega kolega« v *Slavi* prezrl namenoma.

V nečem drugem pa je Vischer Valvasoru skoraj gotovo služil kot dober primer. Prek Trosta je bil polihistor iz prve roke zelo dobro obveščen o tem, s kakšnimi težavami se je srečeval pri pripravi topografije Štajerske. Svarilen zaled je Valvasorja lahko pravočasno odvrnil od enakih ali podobnih napak. Tako se polihistor s kranjskimi deželnimi stanovi ni pogajal o ceni posameznega bakroreza, ampak je *Topografijo Kranjske* (1679) financiral sam in šele nato prosil stanove za podporo.⁶¹ Pri tem je bil sicer v povsem drugačnem, veliko ugodnejšem položaju od Vischerja. Medtem ko Vischer ni izviral s Štajerske in je bil le navaden duhovnik, Valvasor ni bil samo rojen Kranjec, ampak je pripadal ugledni domači plemiški rodbini. Vischer je moral štajerske deželne stanove kar trikrat prositi za priporočilno pismo lastnikom gradov in drugim, naj mu gredo na roko, a stvar še vedno ni dosegla želenega učinka, ker so nekateri zaradi predpisane plačila nasprotovali izdelavi bakroreza.⁶² Nasprotno pa so bila Valvasorju na Kranjskem odprta (skoraj) vsa vrata. In za povrhu je imel ob sebi še Trosta, ki je dobro vedel, kje se je pri izdelavi podobne topografije zatikalo Vischerju in katerih napak ne gre ponavljati.

O bivanju Andreja Trosta na Bogenšperku imamo, tako kot za Nypoorta, dve vrsti virov. Prvi so tisti, ki jih je pustil sam v Valvasorjevih tiskih in rokopisnem gradivu, drugi, kronološko zanesljivejši, pa matične knjige župnije Šmartno. Sodelovanje pri vseh Valvasorjevih knjižnih izdajah, kot rečeno, ne pove veliko o tem, kdaj je Trost dejansko živel pri polihistorju oziroma v njegovi bližini. Od njegovih bakrorezov v Valvasorjevi grafični zbirkri imajo letnico samo trije. Prvi je že iz Trostovega graškega obdobja, diploma graške univerze iz leta 1687,⁶³ druga dva, z letnicama 1679 in 1685, pa sta dobro znana, saj sta služila kot ekslibrisa polihistorjevih knjig.⁶⁴ Od preostalih Trostovih bakrorezov v zbirkri jih je šest izpričano nastalo na Bogenšperku, med njimi prospekt Valvasorjevega rezidenčnega gradu in dva manjša pogleda nanj.⁶⁵

Po šmarskih maticah je Trostovi navzočnosti v teh krajih deloma sledil Cevc⁶⁶ in za njim natančneje Lubej,⁶⁷ ki je ugotovil, da se Trost na Bogenšperk ni že priselil z družino, kot je trdil Cevc, ampak si jo je tu šele ustvaril. Tako je bil mladi bakrorezec toliko bolj povezan z Bogenšperkom in

potrebuje moža, ki bi sestavil kroniko ali vsaj opis dežele, in bil po Reispnu Valvasorjev neposredni pobudnik in vzornik (REISP 1983 (op. 6), str. 108–109).

⁶⁰ O zemljevidu Kranjske: REISP 1983 (op. 6), str. 137, 266.

⁶¹ Kdaj natanko je bilo delo odtisnjeno, ne vemo. Tudi Valvasorjevo uvodno posvetilo deželnim stanovom in latinsko voščilo Pavla Ritterja nista datirana. Deželni zbor je njegovo prošnjo obravnaval 13. marca 1679 med zasebnimi prošnjami in sklenil, da avtorju za »knjigo z bakrorezi mest, trgov in gradov« podari 2.500 goldinarjev in mu za leto dni odloži plačilo davčnih zaostankov; poleg tega so mu stanovi obljudibili podporo, ko bo izdal zemljevid (Arhiv Republike Slovenije (ARS), AS 2, Deželni stanovi za Kranjsko, I. reg., šk. 895, sejni zapisniki 21, 1654–1673, fol. 84, 13. 3. 1679; šk. 903, sejni zapisniki 29, 1677–1682, fol. 177–177v, 13. 3. 1679; šk. 895, sejni zapisniki 21, 1654–1673, fol. 362v, 13. 3. 1679).

⁶² STOPAR 1971 (op. 31), str. 12.

⁶³ STELE 1928 (op. 4), str. 18.

⁶⁴ REISP 1983 (op. 6), str. 54, 102 (upodobitvi obeh ekslibrisov); STELE 1928 (op. 4), str. 27.

⁶⁵ STELE 1928 (op. 4), str. 12–27.

⁶⁶ CEVC 1989 (op. 2), str. 193, 195.

⁶⁷ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 15–16.

Valvasorjem. Skupaj s svojo bodočo soprogo je izpričan že ob prvi pojavitvi v šmarskih maticah 11. decembra 1678 (*Dnus Andreas Trost*), ko je botroval pri krstu sina (ime ni navedeno) zakoncev Jurija in Marije Teresan (Teržan). Njegova sobotra je bila »gospodična« Regina Magdalena Vizjak, hči graščaka z bližnjega dvorca Sela tik nad Šmartnim (*Domicella Regina Magdalena Wisiakin ex Gschües*).⁶⁸ Gre za Trostovo poznejšo ženo, s katero je torej sklenil znanstvo najpozneje ob tem dogodku. Ko je šel Andrej (*D. Andreas Troost*) 7. februarja 1680 za botra naslednjemu otroku zakoncev Teresan,⁶⁹ je Regina Magdalena pod srcem že nosila prepovedan sad, njegovega otroka. Pol leta zatem je Magdalena, kot so jo klicali, na domačih Selih rodila nezakonskega sina Lovrenca (*Laurentius filius Illegitimus Dni Andreae Troost, et Matris Dnae Magdalena Wisiakin /.../ Ex Gschües*), krščenega 29. julija 1680. Na dlani je, da Magdaleni starši niso bili naklonjeni zvezi med grajsko gospodično in navadnim bakrorezcem, povedna pa je tudi izbira krstnih botrov novorojencu, dveh navadnih ljudi. V krstni matici najdemo pripis, da sta se otrokova starša šest tednov pozneje, 8. septembra 1680, poročila in da je bil Lovrenc s tem pozakanjen.⁷⁰ Ker je v šmarski poročni matici prav v tem času daljša vrzel,⁷¹ ne poznamo podrobnosti o poroki. Prikrajšani smo tudi za podatek o Trostovem izvoru, ki ga najdemo šele sedem let pozneje ob njegovi drugi poroki v Gradcu.⁷²

Tako kot danes natanko vemo, kdaj in kje je Valvasorjev najzvestejši sodelavec zagledal luč sveta, so okoliščine rojstva znane tudi za njegovo dve leti in pol mlajšo izbranko. Kot Magdalena Regina je bila 20. maja 1655 krščena v Šmartnu pri Litiji in je v krstno matično knjigo vpisana kot zakonska hči »odličnega« (*Nobilis*) Andreja Ludvika Bezjaka (!) (*Besiak*) in Marije.⁷³ V družini se je rodila zadnja in imela vsaj eno sestro, o kateri po krstu ni poročil, ter brata, ki je odrastel.⁷⁴ Njen priimek Vizjak srečujemo v krstnih maticah nerедko zapisan kot Bezjak in Bizjak,⁷⁵ medtem ko so ga sicer pisali *Wisiak* oziroma *Wesiak*, ti dve različici dosledno v nemških dokumentih. Vizjaki, kot jih bomo imenovali s fonetičnim zapisom najbolj ustaljene oblike, so pri Valvasorju uvrščeni med navadne, tj. najnižje plemiške rodbine na Kranjskem (*Wisiak*),⁷⁶ vendar skoraj zagotovo niso bili nikoli poplemeniteni.⁷⁷ Trostov tast Andrej Ludvik Vizjak je dvorec Sela priženil s poroko s

⁶⁸ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 11. 12. 1678.

⁶⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 7. 2. 1680.

⁷⁰ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 29. 7. 1680. – Besedna zveza »filius Illegitimus« je bila sočasno z vpisom poroke (*Copulati sunt 8. Septemb. cur. 680*) spremenjena v »filius Legitimus«. Otroku sta botrovala Matevž Prelaznik (*Perla/neg*) in Neža Pilpah (*Agnes Pilpochouka*).

⁷¹ V poročno matico 1660–1720 so med 14. novembrom 1678 in 10. januarjem 1690 vpisali samo štiri poroke (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720).

⁷² Gl. op. 101.

⁷³ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., 20. 5. 1655.

⁷⁴ Starejša sestra Marija Suzana je bila krščena 9. januarja 1654 kot »filia legitima nobilis et generosi Dni Andrea Ludovici Wissagkh et nobilis ac generosae Dominae Vxoris Suae Mariae« (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., 9. 1. 1654). Pred tem zija v vrsti šmarskih krstnih matic 15-letna vrzel, od leta 1636 do 1651. – Drugače kot Magdalena Regina in njena mati Marija Regina ni Marija Suzana nikoli izpričana kot krstna botra, se pa v tej vlogi 23. decembra 1679 pojavi ime »Nobilis Dnus Joes Fridericus Wisiakh« (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 23. 12. 1679). Gre za sina oziroma brata, ki je po imenski knjigi razpolagal s preostankom posesti Sela – dvorec in glavnina sta bila pred tem prodana – vsaj od leta 1690, dve leti pozneje pa so posest nanj tudi prepisali (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 6 (1662–1756), fol. 242).

⁷⁵ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1665–1674, s. p., 26. 11. 1670, 7. 3. 1672, 14. 3. 1672, 3. 6. 1672; R 1674–1688, s. p., 1. 6. 1676, 19. 9. 1677, 16. 4. 1679.

⁷⁶ VALVASOR 1689 (op. 15), 9, str. 120.

⁷⁷ Frankov leksikon ne pozna nobenega poplemenitenega Wisiaka ali Wesiaka (Karl Friedrich von FRANK, *Standesherhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblände bis 1806 sowie kaiserlich*

hčerko Krištofa Gottscheerja (Kočeverja),⁷⁸ ki ga Valvasor pozna tudi kot kratkotrajnega lastnika Bogenšperka do prodaje gradu leta 1634.⁷⁹

Ko se je 28-letni Andrej Trost leta 1680 oženil s 25-letno Magdaleno Regino Vizjak, je na Selih gospodaril nevestin oče Andrej Ludvik, vendar gospodarstvo že tedaj ni moglo biti trdno. Vizjaki so si zato tem bolj želeli petičnega zeta, ki bi Sela spet postavil na noge, namesto tega pa so dobili navadnega bakrorezca, zaposlenega pri sosednjem bogenšperškem graščaku Janezu Vajkardu Valvasorju. Iz matičnih knjig ni mogoče razbrati, kje sta zakonca poslej živela, pri ženinah starših na Selih, na Bogenšperku ali morda še naprej vsak zase. Malo verjetna se zdi možnost, da bi se z majhnim otrokom preselila na slabo uro oddaljeni Valvasorjev grad. Tam je pač bival in kot bakrorezec služboval Andrej. Ko je 16. januarja 1683 umrl oziroma bil pokopan njun prvorojenec, je mrliska matica o tem nadvse skopa, saj dveinpolletnemu Lovrencu ne namenja niti osebnega imena: *Infans D. Andreae Trost.*⁸⁰ Prav tako ni naveden kraj rojstva pri Trostovem drugorojencu Vidu Antonu, čigar krst je v šmarsko krstno matico vpisan kar dvakrat, najprej 23. julija in nato še 28. oktobra 1684, obakrat tudi z istima botroma.⁸¹ Kot kaže, so otroka najprej krstili na domu, po treh mesecih pa so krstni obred dokončali v župnijski cerkvi.⁸² Medtem je 27. julija 1684, vsega štiri dni po otrokovem prvem krstu, preminila njegova stara mati, 63-letna Marija Rozina Vizjak, rojena Kočevar.⁸³

Pri tem se ponovno postavlja vprašanje, kje sta 1684 živela stara zakonca Vizjak in kje mladi par Trost z drugim novorojencem. Leta 1683 je namreč oče Andrej Ludvik dvorec Sela z glavnino

österreichische bis 1823 mit einigen Nachträgen zum »Alt-Österreichischen Adels-Lexikon« 1823–1918, 5, Schloß Senftenegg 1974, str. 208, 228–229). Prav tako ni poplemenitvenega akta med podeljenimi plemiškimi naslovi kranjskim rodbinam (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 268, I/136, lit. S V, Podeljevanje plemiških naslovov V–Z).

⁷⁸ Valvasor pravi, da so bila Sela dolgo last pl. Wernegka, nato v rokah Janeza Adama pl. Kirchberga, od katerega jih je pridobil gospod Gottscheer, prek poroke z njegovo hčerko pa Andrej Ludvik Vizjak (*Wifiakh*) (VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 233). V kranjsko imensko knjigo je bila posest Krištofa Gottscheerja vpisana leta 1639, ko je od nje odpadla skoraj polovica z dvorcem Ponoviče (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 5 (1619–1661), fol. 130). Ob prenosu v naslednjo knjigo leta 1662 je posest izrecno označena kot dvorec Sela (*wegen des Hofs Gschüesß*), imela je dobrih 12 goldinarjev imenske rente, na Andreja Ludvika Vizjaka (*Weßiakh*) pa so jo prepisali še leta 1672 (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 6 (1662–1756), fol. 242). Njegov tast Krištof Gottscheer (*Nobilis et Generosus Dnus Christopherus Gottzhear*) je sicer umrl že pred nastavitvijo nove imenske knjige, 26. avgusta 1660 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 26. 8. 1660).

⁷⁹ VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 622. – Sodobni viri trditev potrjujejo (Boris GOLEC, Valvasor kot zemljiski gospod (1. del), *Arhivi*, 37, 2014, št. 1, str. 73).

⁸⁰ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 16. 1. 1683. – Datum se najbrž nanaša na smrt, ne na pokop, saj je pri drugih umrlih praviloma navedeno »obiit« ipd.

⁸¹ Pri prvem krstu sta zakonca za razliko od drugega označena kot gospod in gospa (*Domino Andréa Trost et Domina Magdalena Theresia*), ženino ime je prvič zapisano kot Magdalena Terezija in drugič samo kot Magdalena, otroku pa sta botorovala vikar Luka Zupančič in Cecilia Osole (*Ajsolin, Vſolin*). Navedbe krajev rojstva v tem času niso običajne. NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 23. 7. 1684, 28. 10. 1684. – O Luki Zupančiču kaže povedati, da je bil po navedbah F. Pokorna pred tem eno leto sacelan na Bogenšperku (1682–1683) in eno leto na bližnjih Grmačah (1683–1684), od koder je prišel v Šmartno za kaplana (1684–1685), kratek čas pa je bil tam tudi substitut (1689–1690). Rodil se je leta 1656 v Železnikih, Valvasor pa mu je ob mašniškem posvečenju v Vidmu »okrog l. 1682« podelil mizni naslov posesti Bogenšperk (NŠAL, NŠAL 572, Zapusčina Franc Pokorn, šk. 382, Šmartno pri Litiji, pole 7, 12 in 18).

⁸² Takšno prakso poznamo v tem času pri plemiških otrocih, ki so bili najprej krščeni doma, nato pa so z večjo ali manjšo časovno distanco doživelgi še dokončanje krstnega obreda v krstni cerkvi (Boris GOLEC, Plemstvo v cerkvenih matičnih knjigah zgodnjega novega veka – raziskovalni problemi in izzivi, *Arhivi*, 36, 2013, str. 93–94).

⁸³ »Domina Maria Rosina Wisiakin nata Kozheverin« (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 27. 7. 1684).

posesti prodal, in sicer Mariji Salomi, vdovi polihistorjevega brata Janeza Herbarda z Medije, ki je celotno posest prevzela 1. maja 1684.⁸⁴ Na Sela se je tedaj tudi preselila, kajti kmalu zatem, 26. junija, je prvič izpričana kot krstna botra v Šmartnu.⁸⁵ Zakonca Vizjak pa se po prodaji Sel nista takoj odselila iz šmarske župnije, saj je Marija Rozina, kot smo videli, tu poleti 1684 umrla. Poleg tega je Andrej Ludvik obdržal približno tretjino posesti.⁸⁶ Kot poroča Valvasor v *Slavi*, je 1685 kupil od Janeza Andreja Semeniča dvorec Klevišče v sosednji župniji Polšnik, a ga je že naslednje leto spet prodal prejšnjemu lastniku.⁸⁷ Morda sta Vizjaka z novo lastnico Sel sklenila najemno pogodbo in še naprej prebivala v delu svojega prodanega dvorca, morda pa sta si kje v Šmartnu našla drugo začasno domovanje.⁸⁸

Enako velja za mlado družino zeta Andreja Trosta, če se ni tedaj ali že prej preselila na Bogenšperk. Poleg krsta in smrti njunega prvega sina (1680), poroke (1680) in krsta drugega sina (1684) razkrivajo šmarske župnijske matice navzočnost zakoncev Trost pri krstih še štirikrat. Še pred poroko je Andrej botroval drugemu sinu že znanih zakoncev Teresan, Magdalena je šla 18. januarja 1684 za botro sinu »gospoda« Janeza Osoleta, šmarskega učitelja, in njegove žene Cecili-je, ki je bila pol leta zatem krstna botra Trostovemu sinu Vidu Antonu, Andrej pa je 12. oktobra istega leta stal ob krstilniku kot boter hčerki Jakoba in Uršule Zaman (*Saman*). Ob tej priložnosti je njegov priimek zapisan tako, da ga je mogoče z veliko verjetnostjo brati Trošt (*Andrea Troſht*), kakor je šmarska okolica bavarskega priseljenca očitno preimenovala. Ko je naslednjo pomlad, 4. aprila 1685, Valvasorjeva soproga Ana Rozina z Bogenšperka (*ex Bogenſpergk*) botrovala pri krstu hčerke Jurija in Uršule Rozina, je bila kot priča navzoča Magdalena, označena kot *Generosa Dna Magdalena Trostin*.⁸⁹

⁸⁴ Po polihistorjevih besedah (VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 233) je Sela kupila že kot vdova, in sicer od tja prijenjenega Andreja Ludvika Vizjaka (*Wesiakh*). Trditev se ujema z navedbami v kupoprodajni pogodbi, v kateri je prodajalec sicer podpisan kot Vezjak (*Wesiakh*). Po kupoprodajni pogodbi, sestavljeni 26. marca 1684 na Bogenšperku, je vdova pridobila dvorec s pritiklinami ter osem hub in tri kajže v okolici Šmartna; kupnina za posest, ki jo je prevzela 1. maja istega leta, je znašala 6.000 goldinarjev in deset državnih tolarjev za likof (Kärntner Landesarchiv, Klagenfurt (KLA), KLA 741, Güter Ebensfeld, Sch. 1, Aktenkonvolut 2, Nr. 16, 26. 3. 1684). Po pogodbi bi morali prodajalcu Andreju Ludviku Vizjaku (*Wesiakh*) odpisati v kranjski imenjski knjigi štiri funte (goldinarje) imenjske rente in jo prepisati Valvasorjevi vdovi, kar pa se ni zgodilo. Kot novi lastnik je bil šele leta 1690 vpisan njen tretji mož Wolf Albrecht Schwab (pl. Lichtenberg), za katerega imenjska knjiga netočno navaja (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 6 (1662–1756), fol. 242), da je posest tedaj kupil od Andreja Ludvika Vezjaka (*Weßiackh*).

⁸⁵ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 26. 6. 1684.

⁸⁶ Po odpisu dvorca in glavnine posesti leta 1690 Volfu Albrechту Schwabu je imela Vizjakova posest dobrih 5 goldinarjev imenjske rente; tisto leto je z njo že razpolagal sin Janez Friderik, ki so mu jo dve leti pozneje prepisali (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 6 (1662–1756), fol. 242). Po vsem sodeč, je Andrej Ludvik medtem umrl. V šmarski mriški matici, v kateri bi vpis njegove smrti pričakovali, so prav v tem času, od leta 1686 do 1697, vpisani le redki pokopi (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710).

⁸⁷ VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 305–306. – Kranjska imenjska knjiga o tej dvakratni prodaji ne poroča, ampak šele leta 1694 povzema historiat posestnih sprememb za zadnjih dvajset let, pri čemer Vizjakovo lastništvo preškoči (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 6 (1662–1756), fol. 103).

⁸⁸ Po prodaji Sel ju v krstnih maticah župnije Šmartno pri Litiji ne srečamo več v vlogi krstnih botrov (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688).

⁸⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 7. 2. 1680, 18. 1. 1684, 12. 10. 1684, 4. 4. 1685. – Osoletov učiteljski poklic je v maticah izpričan nekajkrat, najprej ob poroki leta 1665: *ludirector Sti Martini* (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720, s. p., 24. 11. 1665; R 1665–1674, s. p., 7. 7. 1667, 15. 3. 1670, 19. 4. 1670). – Priča, navzoča pri krstu poleg botra in botre, je bila vedno istega spola kot krščenec. V šmarski krstni matici 1651–1665 je izpričano ljudsko poimenovanje za pričo ženskega spola, in sicer »stara baba«. V tej vlogi je 25. januarja 1654 nastopila ženska z gradu Slatna: *Hellena Swägarzha de Slattēneck als die alte Wabba* (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p.).

Skupno krstno dejanje bogenšperške graščakinje in bakrorežčeve žene samo po sebi ne dokazuje bivanja Trostove družine na Bogenšperku, bi pa bilo tem verjetnejše, ker Vizjaki tedaj niso več imeli Sel in je Magdalenin oče 1685 kupil Klevišče v sosednji polšniški župniji. Proti prebivanju Trostov na Bogenšperku bi sicer lahko govorilo dejstvo, da je ime Andreja Trosta (*Andreas Trost*) navedeno v urbarju župnijske cerkve sv. Martina v Šmartnu, in sicer med osebami, ki so od cerkve sprejele v vzrejo živino. To pomeni, da je bil Trost vsaj gospodar neke najete posesti, razen če mu ni Valvasor dovolil pasti na svojem, kar bi bilo povsem mogoče. S tem bi namreč bakrorezcu v naravi poravnal del njegovega zaslужka. Leta 1682 je imel Trost v vzreji telico; plačana dajatev zanjo je v razpredelnici izpolnjena pri tem letu. Sodeč po razpredelnici, nato naslednja tri leta ni redil nobene glave cerkvene živine, dokler ni plačilo spet razvidno pri letu 1686. Za kaj je šlo, je pod Trostovim imenom izpisano z besedami: »Prav tako je leta 1685 sprejel telico.« Naslednje ali še isto leto so z drugim črnilom pripisali, da jo ima zdaj Andrej Čož iz Lupinice, prečrtano besedo telica je nadomestila krava, v razpredelnici pa je od leta 1687 dalje spet praznina.⁹⁰

Zadnja do dneva natančno dokumentirana navzočnost Trostove družine v teh krajih je omenjeni krst Rozinovega otroka 4. aprila 1685. Posredno je Andrej tega leta izpričan na Bogenšperku sicer tudi s signiranim Valvasorjevim ekslibrisom z letnico 1685,⁹¹ znana dejstva pa pomembno dopolnjuje podatek, da je istega leta sprejel v vzrejo telico in da jo je drug rejec prevzel še pred plačilom dajatve leta 1686. Andrej Trost se je torej z družino preselil v Gradec bodisi še v koledarskem letu 1685 bodisi že v naslednjem letu. Glede na to, da so se dajatve običajno poravnave spomladi okoli jurjevega in da je bilo leta 1686 to dejanje v urbarju vpisano sočasno z navedbo o drugem rejcu, Andrejevem nasledniku, moramo preselitev Trostove družine v Gradec postaviti najpozneje v zgodnjo pomlad istega leta. Žena Regina Magdalena je v štajerski prestolnici preminila oziroma bila pokopana 14. septembra 1686.⁹²

Trostovo delovanje na Bogenšperku je torej prenehalo med pomladjo 1685 in zgodnjo pomladjo 1686, ne pa šele leta 1688, kot navaja literatura.⁹³ Glede na to, da je Valvasor leta 1685 odpotoval v Nürnberg, kjer se je dogovoril o tisku svojih zadnjih dveh del,⁹⁴ bi lahko sklepali, da se je Trost

⁹⁰ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnijske cerkve 1652–1695, s. p., Seqvuntur Animalia Censualia ad sequitur.

⁹¹ Gl. op. 64.

⁹² DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch IX 1683–1691, pag. 18l. – Pokojnico so pokopali pri Sv. Andreju v predmestju Gradca na desnem bregu Mure. Mrliška matica ne navaja starosti umrle, saj takšnih navedb v graških maticah ni še globoko v 18. stoletje. Neizpodbiten dokaz o identiteti umrle je podatek v mrlški matici, da gre za soprogo bakrorezca Andreja Trosta (*des Hr. Andree Trost Kupferstecher sein Weib*).

⁹³ V SBL lahko o Trostu preberemo (LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186): »Med leti 1678–88 se je večinoma zadrževal v Valvasorjevi delavnici na Bogenšperku.« Nato pa v Reispovi monografiji najdemo navedbo (REISP 1983 (op. 6), str. 111): »Med leti 1678 in 1688 je bil v grafični delavnici na Bogenšperku Valvasorju desna roka.«

⁹⁴ O namenu in rezultatih potovanja v Nürnberg gl. REISP 1983 (op. 6), str. 168. Valvasor postavlja svoje potovanje v Nemčijo sicer določno v leto 1685, vendar ne govorii o obisku Nürberga (VALVASOR 1689 (op. 15), 3, str. 415). Poglavitni dosežek njegovega potovanja na Nemško je razviden iz pisma londonski Kraljevi družbi 15. aprila 1686, v katerem je na koncu povedal, da piše »kroniko Kranjske« v nemščini in da bo natisnil nürberški knjigotržec Wolfgang Moritz Endter (Branko REISP, *Korespondenca Janeza Vajkarda Valvasorja z Royal Society/The Correspondence of Janez Vajkard Valvasor with the Royal Society*, Ljubljana 1987, str. 31, 33). Kdaj v letu 1685 se je polihistor mudil na Nemškem, doslej ni bilo mogoče dognati. Glede na njegove lastne omembe dogodkov, ki jim je bil v tem letu priča po raznih krajih Kranjske, in glede na datacijo njegovega prvega pisma Kraljevi družbi obstaja za čas potovanja, ki je trajalo vsaj nekaj tednov, več kot le ena možnost. Na poti bi bil lahko v prvih mesecih leta, iz katerih ni pričevanj; 28. decembra 1684 je bil še na Cerkniškem jezeru (REISP 1987 (op. 94), str. 55, 72), 8. aprila 1685 se je mudil v Ljubljani (VALVASOR 1689 (op. 15), 4, str. 632). Če je tedaj še odpotoval, se je vsekakor vrnil do junija, ko naj bi bil po lastnih besedah na Krasu in na Pivki (VALVASOR 1689 (op. 15), 6, str. 315). Tretja možnost je čas

preselil v Gradec še v istem letu. Morda pa mu je Valvasor kot dolgoletnemu sodelavcu toliko zaupal, da mu je med svojo daljšo odsotnostjo v celoti prepustil »redakcijsko« vlogo pri grafični zbirki, katere zvezki imajo v tiskanem naslovu letnico 1685.⁹⁵ Delo z zbirko ni bilo končano pred jesenjo 1687, saj je vsebina najmlajšega bakroreza bitka pri Osijeku, ta pa je bil osvobojen 26. septembra omenjenega leta.⁹⁶ Po drugi strani pa tovrstno delo ni bilo zahtevno in bi za Trosta pomenilo kvečjemu preganjanje časa, preden se loti česa pametnejšega. Prav tako ne moremo z gotovostjo vedeti, ali je Andrej Trost še pred preselitvijo v štajersko prestolnico do konca izpolnil vsa Valvasorjeva naročila za izdelavo bakrorezov ali pa mu je kranjski polihistor pred tiskom *Slave vojvodine Kranjske* pošiljal nove predloge v Gradec. Stvar v tehničnem pogledu ni bila zahtevna. Iz tega časa (1688) poznamo, denimo, konkreten primer naročila sicer nerealizirane izdelave dveh bakrorezov, ki ga je nekdanji Valvasorjev bakrorezec Matija Greischer skupaj s pismom prejel v Eisenstadt od Janeza Antona Dolničarja iz Ljubljane, temu pa redno pošiljal grafike in knjige.⁹⁷ Več Greischerjevih bakrorezov, nastalih vsaj do leta 1687, se je znašlo tudi v Valvasorjevi grafični zbirki,⁹⁸ v kateri prav tako najdemo Trostovo delo iz istega leta,⁹⁹ ko je že deloval v štajerski prestolnici. O njegovih drugih časovno določljivih stikih z Valvasorjem v polihistorjevih zadnjih letih ni poročil.

Na kratko si oglejmo še Trostovo nadaljnjo življenjsko pot, ki se je v celoti odvila v Gradcu in jo v glavnih potezah pravilno navaja tudi *SBL*: v Gradcu še dve poroki, in sicer 1687 in 1698 (leksikon prve žene ne pozna), po Vischerjevi smrti (1696) nadaljevanje njegove Topografije Štajerske (1700–1706) in ukvarjanje s tem delom do smrti (1708).¹⁰⁰ V pričujočem prikazu se bomo omejili samo na njegovo osebno življenje. Po tem, ko se je z Bogenšperka preselil v Gradec – morda s kakšno vmesno postajo – in mu je tam septembra 1686 umrla prva žena Regina Magdalena, se je 29. junija 1687 ponovno oženil. V poročni matici je označen že kot »Edl Vester Herr«, sin enako poimenovanih že pokojnih staršev Andreasa in Marie, rojen v Deggendorfu na Bavarskem. Njegova druga soproga je bila Maria Salome Fleischacher, hči prav tako pokojnih staršev Ferdinanda Fleischacherja, doktorja obojega prava in odvetnika štajerskega ograjnega sodišča, in Anne Elisabeth, rojene Seifridt.¹⁰¹ Tudi

med junijem in 24. avgustom, ko je obiskal Cerkniško jezero (VALVASOR 1689 (op. 15), 3, str. 639, 652), potem pa v *Slavi* navaja štiri datume svojih popotovanj po Kranjskem od 3. septembra do 18. oktobra (VALVASOR 1689 (op. 15), 4, str. 639, 647, 652, 681; 3, str. 144). Malo časa za pot v Nürnberg in nazaj je bilo med 18. oktobrom in 3. decembrom 1685, ko je z Bogenšperka prvič pisal v London (REISP 1987 (op. 94), str. 22, 23).

⁹⁵ O tiskanih naslovinah zvezkov: REISP 1983 (op. 6), str. 103; *Vnderschidliche biblische Alt- vnd Neues Testaments, auch allerley andere geistliche Kupfferstich, welche von vnderschidlichen Mahlern, Kupfferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet vnd ins Kupffer gestochen. Mit sonderbahrem Fleiß zusammen gebracht durch Johann Weychard Valvasor* (avtorica kataloga Mirna Abaffy), Ljubljana-Zagreb 2004 (Iconotheca Valvasoriana, 1), str. IX.

⁹⁶ Poleg več bakrorezov z letnico 1685 imata dva letnico 1686, in sicer v drugem in osmem zvezku (STELE 1928 (op. 4), str. 12, 21). Najmlajši bakrorez z datacijo 11. maj 1687 je prav Trostov, nastal v Gradcu, in sicer diploma graške univerze v šestem zvezku (STELE 1928 (op. 4), str. 18). Bitka pri Osijeku leta 1687 je Lerchov in Greischerjev bakrorez, vplejen v osmi zvezek (STELE 1928 (op. 4), str. 21).

⁹⁷ Ana LAVRIČ, Dolničarjevi stiki z bakrorezcem Matijem Greischerjem, *Acta historiae artis Slovenica*, 4, 1999, str. 79–85.

⁹⁸ Gl. op. 162.

⁹⁹ STELE 1928 (op. 4), str. 18.

¹⁰⁰ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186. – S Kranjsko je Trost ohranjal stike vsaj do leta 1701, ko je izšla programska knjižica Akademije operozov, za katero je prispeval večino bakrorezov (Primož SIMONITI, Spremna beseda, *Akademiske čebele* 1988 (op. 31), str. 80, 82). Številne sorodnosti kažejo tudi na Trostovo sodelovanje pri spominški knjigi ljubljanske plemiške Dizmove bratovščine, ki je začela delovati leta 1688 (Emilijan CEVC, Iluminirani kodeks ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, *Spominska knjiga* 2001 (op. 31), str. 70–71).

¹⁰¹ DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 543.

ta Trostova izbranka, označena ob poroki kot »Wohl Edle Jungfrau«, je imela upoštevanja vredno socialno ozadje. Rodila se je kot najmlajši otrok v številčni graški odvetniški družini, ki jo je pospremila h krstu 7. februarja 1661.¹⁰² Že njeni starši so odraščali v Gradcu, oče kot sin mestnega svetnika, mati pa v družini tajnika pri notranjeavstrijski dvorni komori.¹⁰³ Mario Salome, ki je pri dveh letih izgubila očeta in pri 19-ih še mater,¹⁰⁴ je pri 26-ih oddal v zakon devet let starejši brat Jakob Ignaz, tako kot oče doktor prava, ob njeni poroki izpričan v vlogi poročne priče.¹⁰⁵

Ni povsem gotovo, ali je imel Andrej Trost v drugem zakonu kakšnega otroka ali ne. 14. septembra 1694 so namreč pri Sv. Andreju pokopali njegovega sina Jakoba (*sein Kindt Jakob*), čigar krsta v graških maticah ne najdemo.¹⁰⁶ Ker v mrliski matici ni navedena otrokova starost, lahko zgolj ugibamo, ali se je rodil še v Trostovem prvem zakonu in pred preselitvijo s Kranjske v Gradec, potemtakem najverjetneje v dobrem letu med pomladjo 1685 in poletjem 1686. Vsekakor ni prišel na svet v očetovem drugem zakonu in preminil takoj po krstu, kar bi razložilo odsotnost vpisa v graško krstno matico. Trostova druga žena Maria Salome je namreč umrla že dobrega pol leta prej. Pokopali so jo 28. februarja 1694, zadnje počivališče pa je našla pri usmiljenih bratih,¹⁰⁷ prav tako na desnem bregu Mure, nedaleč od cerkve sv. Andreja, kjer je počivala Trostova prva žena. Po smrti druge žene je Trost dobra štiri leta preživel kot dvakratni vdovec, dokler ni 4. avgusta 1698 v Anini kapeli zunaj Gradca stopil pred oltar z Mario Theresio Höckinger, hčerjo pokojnih staršev (*Edl vndt Gestr[engen]*) Johanna Virgila Höckingerja, upravitelja pri dominikankah, in njegove žene Anne Marie Capello.¹⁰⁸ 36-letna nevesta, krščena v Gradcu 23. avgusta 1662, edinka, ki je zgodaj izgubila očeta,¹⁰⁹ ni bila več rosnog mlada in ni Trostu povila nobenega otroka.¹¹⁰ Z Mario Theresio je Andrej Trost preživel malo manj kot deset let in tretja soproga mu je tudi pomagala pri bakroreznem delu.¹¹¹ Ko je 8. junija 1708

¹⁰² DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Taufbuch VII 1659–1666, pag. 128.

¹⁰³ Ob poroki Ferdinanda Fleischkherja 19. februarja 1645 v Gradcu je ženin naveden kot doktor obojega prava in odvetnik ograjnega sodišča, njegova starša pa sta bila graški mestni svetnik Andreas Fleischakher in Anna. Nevesta se je rodila očetu Sebastianu Seifridtu von Ehrnfridtu, tajniku pri notranjeavstrijski dvorni komori, in materi Felicitas. DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch III 1640–1651, pag. 301.

¹⁰⁴ Oče Ferdinand je umrl 21. januarja 1664, mati Anna Elisabeth pa 28. aprila 1680 (DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch V 1656–1663, pag. 441; Sterbebuch VIII 1674–1682, pag. 274).

¹⁰⁵ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 543. – Fleischakherjevi otroci so se rodili med letoma 1646 in 1661. Ob poroki Marie Salome je ime njene matere navedeno kot Maria Elisabeth, pri krstih vseh otrok pa kot Anna Elisabeth. DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Taufindex I 1589–1744; Taufbuch V 1643–1651, pag. 210, 297, 354, 426, 495; Taufbuch VI 1651–1659, pag. 15, 85, 181, 255, 342, 462; Taufbuch VII 1659–1666, pag. 128.

¹⁰⁶ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch X 1692–1705, pag. 92; Taufindex I 1589–1744.

¹⁰⁷ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch X 1692–1705, pag. 75.

¹⁰⁸ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, pag. 919.

¹⁰⁹ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Taufbuch VII 1659–1666, pag. 256; Trauungsbuch V 1660–1666, pag. 107; Taufindex I 1589–1744. – Njeni starši so se poročili 20. junija 1661 v Gradcu. Oče Johann Virgil Höckinger je prihajal z Bavarske, kjer se je rodil kot sin dvornega in sodnega prokuratorja Kasperja Höckingerja in Anne Marie, rojene Schüz. Mati Anna Maria je po očetu izvirala iz italijanskega obneba, rojena dvornemu glasbeniku Camillo Capello in Johannu, rojeni Rotmayer. Tako ob poroki kot naslednje leto ob hčerinem krstu je Johann Virgil Höckinger naveden kot oskrbnik v starejšem samostanu dominikank. Rojstva morebitnih drugih otrok v Gradcu niso izpričana.

¹¹⁰ Njeni drugi sorojenci niso izpričani (DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Taufindex I 1589–1744). Oče Johann Virgil, umrl 7. februarja 1674, je do zadnjega opravljal službo oskrbnika dominikank pri Železnih vratih (DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch VIII 1674–1682, pag. 7). Mati se je morda drugič poročila in je zato ni najti med umrlimi (DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbeindex I 1610–1727).

¹¹¹ LISAC, REISP 1980 (op. 31), str. 186; ANDORFER 1939 (op. 31), str. 433.



2. Hiša »Weinrebenbäcker«,
zadnje bivališče Andreja Trosta
v Gradcu, Südtirolerplatz 14

umrl, je v mrlški matici naveden kot meščanski bakrorezec (*Burger: Kupferstecher alhier*), pokopali pa so ga pri Sv. Andreju.¹¹² Glede na znane podatke o rojstvu je bil ob smrti v 56. letu starosti.

Kot kaže, je v Gradcu z družino vseskozi ali vsaj večidel prebival na desnem, predmestnem bregu Mure na območju podružnične cerkve sv. Andreja in samostana usmiljenih bratov. O tem govori dejstvo, da so tu pokopali njegovo prvo ženo (1686), drugo ženo (1694), sina Jakoba (1694) in slednjič tudi njega (1708). Poleg tega pa vemo, da je v začetku 18. stoletja stanoval v hiši na današnjem Südtirolerplatzu 14. Meščanska hiša je bila pekarna (Backhaus) in je v 22 ali 23 letih Trostovega bivanja v Gradcu vsaj dvakrat zamenjala lastnika. Trost je tu kot najemnik (*Inwohner*) izpričan leta 1701 in 1709, drugič torej že po smrti, ko je v hiši še ostala njegova vdova.¹¹³ O njeni nadaljnji življenjski poti ni nič znanega, razen da ni umrla v Gradcu s priimkom Trost,¹¹⁴ ampak se je bodisi ponovno poročila bodisi odselila. Hišo na Südtirolerplazu 14 lahko tako označimo kot Trostov zadnji dom, kjer je preživel vsaj sedem let (1701–1708). Meščanska hiša ima na pročelju pod zatrepom letnico 1688 in od bakrorežčevega časa ni občutneje spremenila videza.¹¹⁵

Končno ne gre prezreti, da je v Gradcu živel tudi Trostov edini preživel sin iz prvega zakona Vid Anton, rojen leta 1684 v župniji Šmartno pri Litiji. Osamljen podatek o njegovem poznejšem življenju je vpis v graško univerzitetno matriko. Leta 1694, ko mu je bilo deset let, je v njej naveden kot dijak prvega letnika (*parvista*) jezuitske gimnazije. Čeprav je prišel v Gradec, ko mu je bilo vsega leto ali dve, in je oče Andrej leta 1694 tu potrjeno prebival, je Anton v matriki še vedno naveden kot

¹¹² DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch XI 1705–1722, pag. 139.

¹¹³ Fritz POPELKA, *Geschichte der Stadt Graz. II. Band mit dem Häuser- und Gassenbuch der Vorstädte am rechten Murufer von Hans Pirchegger*, Graz-Wien-Köln 1960, str. 803.

¹¹⁴ DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Sterbeindex I 1610–1727; Sterbeindex II 1728–1910.

¹¹⁵ V Pircheggerjevi knjigi hiš in ulic je označena kot: *seit angeblich 1688 »Weinrebenbäcker«* (POPELKA 1960 (op. 113), str. 803).

Kranjec iz Šmartna: *Antonius Trost, Carniolus ad S. Martinum.*¹¹⁶ O njegovi poznejši življenjski poti ni zanesljivih podatkov. Gotovo je, da se v Gradcu ni poročil in da se mu tam niso rojevali otroci,¹¹⁷ zgolj ugibamo pa lahko, ali je identičen z Antonom Trostom, umrlim 8. junija 1728, do dneva natančno dvajset let za Andrejem.¹¹⁸

Mizar Mihael Stangl (sredina 17. stoletja–1709) – monogramist MS?

Kmalu po začetku intenzivne dejavnosti grafične delavnice srečamo na Bogenšperku še enega Valvasorjevega sodelavca, ki doslej v literaturi ni imel mesta: mizarja Mihaela Stangla. Glede na njegov poklic in na to, da je prvič izpričan v začetku leta 1679, lahko sklepamo, da se tudi Stangl uvršča med polihistorjeve sodelavce iz »prve postave«, ki so na »Parnasu Kranjske« praznovali že velikonočne praznike leta 1678, za delo pa poprijeli na popraznični torek.

Njegovo ime je v šmarski krstni matici navedeno trikrat, preden 13. aprila 1681 pritegne pozornost zaradi omembe Valvasorjevega gradu. Tedaj je namreč Stangl označen kot gospod in mizar na Bogenšperku (*D. Michael Stangl Arcularius in Wagenisperg*), in sicer v vlogi botra otroku Martina in Elizabete Rovšek iz Kostrevnice.¹¹⁹ Na podlagi te omembe je Uroš Lubej v svoji še neobjavljeni disertaciji zapisal, da je bil Stangl »v Valvasorjevi službi od leta 1678 in je verjetno skrbel za delovanje tehniških naprav v delavnici do leta 1682, ko se je preselil v Ljubljano«. Po Lubejevih ugotovitvah je od omenjenega leta dalje izpričan kot najemnik v dveh hišah v Kapucinskem predmestju, umrl pa je leta 1709.¹²⁰ Glede na intenzivno delovanje bogenšperške delavnice do leta 1682, ko je izšlo *Prizorišče človeške smrti*, je takšna razлага časa in razloga Stanglovega bivanja pri Valvasorju zelo logična. V Ljubljano bi se bil torej preselil po izgubi službe pri polihistorju.

V svojem bogenšperškem obdobju je v šmarski krstni matici naveden kot boter štirikrat, večkrat kot kateri koli drug Valvasorjev sodelavec (Trost srečamo trikrat) in dvakrat pogosteje kakor polihistor sam v vseh dvajsetih letih bivanja na Bogenšperku (botroval je dvakrat leta 1678).¹²¹ Prvič ga srečamo v vlogi botra 24. februarja 1679, in sicer skupaj z Valvasorjevo soprogo pri krstu otroka že znanih zakoncev Koleša;¹²² naslednje leto sta namreč otroku istega para botrovala bakrorezec

¹¹⁶ Johann ANDRITSCH, *Die Matrikel der Universität Graz. 3: 1663–1710*, Graz 1987, str. 133, M 1694/132. – Komajda je verjetno, da bi bil Trostov sin tudi Jožef, izpričan leta 1700 v prvem letniku gimnazije kot meščan in Štajerec: *Trost Josephus, Styrus, Civis* (ANDRITSCH 1987 (op. 116), str. 164, M 1700/226). Kot Štajerec in ne kot Gradčan bi bil lahko označen zato, ker se potrjeno ni rodil v Gradcu, temveč potemtakem med letoma 1688 in 1690 nekje drugje v deželi.

¹¹⁷ DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Trauungsindex I 1612–1899, Taufindex I 1589–1744.

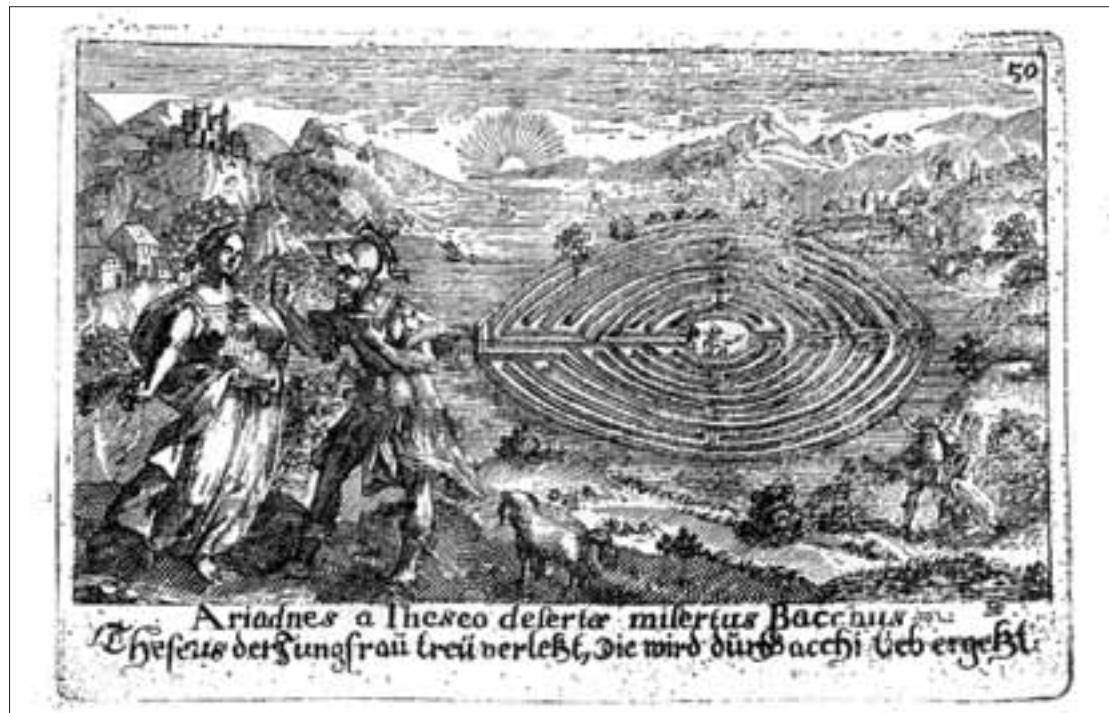
¹¹⁸ Anton Trost je bil konjušnik grofa Franca Sauraua in ga je v hlevu ubil konj (DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Sterbebuch XII 1723–1742, pag. 331). Izpričan pa je kot eden nadvse redkih Trostov v Gradcu v 17. in 18. stoletju (prim. DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Taufindex I 1589–1744, Trauungsindex I 1612–1899, Sterbeindex I 1610–1727, Sterbeindex II 1728–1910).

¹¹⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 13. 4. 1681.

¹²⁰ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 14.

¹²¹ Valvasor je botroval dvakrat leta 1678, njegova prva žena Ana Rozina, roj. pl. Graffenweger, pa po poroki petkrat, in sicer med letoma 1672 in 1685 (GOLEC 2007 (op. 9), str. 324).

¹²² NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 16. 4. 1679.



3. Ovidove Metamorfoze, 50. list v s signaturo MS ali EMS (?)

Peter Mungerstorff in Ana Rozina Valvasor.¹²³ V družbi poznejše Trostove tašče Marije Rozine Vizjak je Stangl kot »gospod« (*Dominus Michael Stangel*) spet stal ob krstilniku 16. aprila istega leta, ko so krstili otroka zakoncev Janeza in Marije Kožel. Njegov mizarski poklic (*D. Michäel Stangl Arcularius*) razkriva vpis naslednjega krsta Koleševega otroka 5. aprila 1681,¹²⁴ samo osem dni zatem, 13. aprila, pa ga vpis že znanega krsta določno postavlja na Bogenšperk, brez omembe katerega bi še naprej ostal neopažen.

Postavlja se vprašanje, ali gre v oznaki »arcularius«, ki mu jo dvakrat namenja šmarska krstna matica, res videti le navadnega mizarja oziroma vzdrževalca tehničnih naprav. Stangl bi bil lahko po obstoječih načrtih tudi sam izdelal katero od naprav (lesenih konstrukcij), če ne kar večine ali sploh vseh. Poleg tega je vabljiva domneva, da se prav Stangl skriva za monogramistom MS, ki je kot bakrorezec signiral 50. list v Valvasorjevi izdaji Ovidovih *Metamorfoz* (1680). Monogram je po Reispu mogoče prebrati tudi kako drugače,¹²⁵ Cevc pa je ponudil nedokončno rešitev EMS (?).¹²⁶ Nemara se je mizar Mihael pod mentorstvom izkušenih bakrorezcev preizkusil v njihovi veščini in ti so ga nagradili z vključitvijo njegovega (najboljšega) bakroreza v knjižno izdajo. Analiza edinega bakroreza s podpisom MS oziroma EMS (?) bo morda potrdila, da je šlo za manj izkušenega avtorja, in bo Stangla s tem še za korak približala neidentificiranemu monogramistu.

¹²³ Gl. op. 22.

¹²⁴ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 5. 4. 1681.

¹²⁵ REISP 1983 (op. 6), str. 125, 308 (op. 67); Branko REISP, Valvasorjeva izdaja Ovidijevih *Metamorfoz*, v: Publij Ovidij Naso, *Metamorfoze. Izdal Janez Vajkard Valvasor Bogenšperk 1680*, Ljubljana 1984 (faksimile), str. 199.

¹²⁶ Emiljan CEVC, Umetnostnozgodovinski pogled na Valvasorjevo izdajo Ovidijevih *Metamorfoz*, v: Ovidij Naso 1984 (op. 125), str. 274; CEVC 1989 (op. 2), str. 180.

O Stanglovem življenju pred prihodom na Bogenšperk ne vemo ničesar, tam je izpričan samo v krstni matici, malo pa je tudi podatkov o njegovem ljubljanskem obdobju do smrti leta 1709. Ko se je 14. junija 1683 oženil v stolni župniji sv. Nikolaja, je poročna matica zelo skopa s podatki o mladoporočencih: zakonsko zvezo sta sklenila »gospod« (*Dominus*) Mihael Standl (sic!) in mladenka (*Virgo*) Marija Stoffenheller (*Stoffenkollerin*).¹²⁷ O Stanglovem izvoru torej ne izvemo nič – sodeč po priimku, je sam ali kateri od prednikov izviral iz nemškega jezikovnega prostora –, medtem ko se je njegova mlada izbranka že rodila v Ljubljani, in sicer očetu priseljencu Leonardu Stoffenhellerju, po poklicu mizarju, in materi domačinki Mariji Cergol.¹²⁸ Po rojstvu dveh hčera (1684 in 1686) je Stanglova še ne dvajsetletna žena Marija neznano kje umrla.¹²⁹ Med letoma 1686 in 1696 je mizar Mihael Stangl eno desetletje izpričan kot najemnik v Kapucinskem predmestju, na današnjem Prešernovem trgu št. 3, v hiši dedičev mestnega župana in lekarnarja Janeza Krstnika Vrbca. Istovetnost z nekdanjim Valvasorjevim bogenšperškim sodelavcem jasno potrjuje njegov mizarski poklic.¹³⁰ Od tod je šel kmalu po ženini smrti ponovno k poroki, in sicer 7. januarja 1687.¹³¹ Druga žena, vdova Uršula Sitar, rojena Potočnik, je izhajala iz skromnejših razmer kot njena predhodnica, saj je bila ob svoji prvi poroki z Matijem Sitarjem (1682) gostačka v predmestni župniji sv. Petra.¹³²

¹²⁷ Poročni priči sta bila »gospoda« Jurij Tollmeiner, ljubljanski trgovec in Valvasorjev poznejši posojilodajalec (!), in Andrej Stessel (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1682–1718, s. p., 14. 6. 1683). – O Tollmeinerju in njegovih poslovnih zvezah z Valvasorjem gl. Boris GOLEC, Valvasor kot zemljiški gospod (2. del), *Arhivi*, 37, 2014 (v tisku).

¹²⁸ Stangl potrjeno ni bil rojen v Ljubljani, kjer se v matičnih knjigah pojavi kot prvi s tem priimkom (prim. NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, Ind R 1588–1621, Ind R 1621–1653, Ind R 1653–1692; ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Ind R 1629–1667, Ind R 1668–1731). – Starša njegove žene Marije Stoffenheller sta se poročila v Ljubljani 22. novembra 1666 (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1651–1682, s. p., 22. 11. 1666). Oče Leonard Stoffenheller je prišel od neznano kod, medtem ko se je mati Marija Cergol tu najverjetneje rodila leta 1645 in bila krščena 21. maja kot hči zakoncev Jurija in Marjete (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1643–1653, pag. 97). V istem in naslednjem letu sta bili sicer v Ljubljani rojeni še dve Mariji Cergol, obe krščeni na ime Marija Cecilija in hčerki imenitnejših staršev (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1643–1653, pag. 89, 150). – Zakonca Stoffenheller sta v dveh letih po poroki dobila dve hčerki z imenom Marija, krščeni 6. septembra 1667 in 30. avgusta 1668, obema sta botrovala imenitnejša botra pl. Petteneg, vendar smrti prve hčerke, ki naj bi odstopila prostor soimenjakinji, v mrlški matici ne najdemo (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1664–1669, pag. 105, 140; M 1658–1735). Mihael Stangl se je torej leta 1683 oženil s 15-letno ali še ne 16-letno Marijo. V osemdesetih letih, med letoma 1681 in 1689, so se Leonardu Stoffenhellerju v Ljubljani rodili še širje otroci, vsi v zakonu z Marijo, morda drugo ženo (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1678–1686, pag. 89; R 1686–1692, pag. 14 (dvojčici), 89). Glede na 13-letno prekinitev v rojevanju otrok se zdi, da je Stoffenhellerjeva družina po letu 1668 živila drugje in se je v Ljubljano vrnila po kakšnem desetletju odsotnosti. Od leta 1678 je mizar Leonard Stoffenheller (Stöffenhöller) izpričan kot lastnik hiše v današnji Ribji ulici 7, kjer so še prejšnje leto gospodarili drugi ljudje, prav mestne davčne knjige pa razkrivajo njegov mizarski poklic (Vladislav FABJANČIČ, *Knjiga ljubljanskih hiš in njih prebivalcev. 3: Veliki trg*, Ljubljana 1944 (tipkopis), s. p., Cankarjevo nabrežje/Ribja ulica 7).

¹²⁹ Prva hči, Ana Marija, je bila krščena 6. aprila 1684, druga, Marija Regina, pa 5. junija 1686. Pri krstu prve je očetov priimek, enako kot pri poroki, zapisan napačno – *Standl*, pri krstu druge pa kot *Stängel* (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1678–1686, pag. 260, 363). Ženine smrti med rojstvom druge hčerke in Mihaelovo vnovično poroko v začetku leta 1687 ni najti v mrlški matici stolne župnije (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, M 1658–1735), medtem ko mrlške knjige predmestne župnije sv. Petra iz tega časa ni.

¹³⁰ Vladislav FABJANČIČ, *Knjiga ljubljanskih hiš in njih stanovalcev. 5: Kapucinsko predmestje*, Ljubljana 1944 (tipkopis), s. p., Marijin trg 3.

¹³¹ Tudi pri drugi poroki je Mihaelov priimek zapisan napačno: *Michael Standl Viduus* (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1682–1718, s. p., 7. 1. 1687).

¹³² Uršula (*Vrsula Potozniza*) je 19. januarja 1682 ob poroki z vdovcem Matijo Sitarjem iz predmestja označena kot gostačka pri Matiji Jazbecu: *apud Matthiam Jasbiz Inquilina* (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, P 1677–1715, pag. 46). Ni znano, od kod je prišla, vsekakor pa ni bila krščena ne v stolni ne v sempetski župniji

Uršula, katere izvora ne poznamo, je Stanglu rodila še tretjo, zadnjo hčer (1689).¹³³ V letih 1700 do 1705 najdemo mizarja Stangla v drugi hiši, nedaleč od prve, na današnji Wolfovi ulici št. 3 ali nekje v bližini.¹³⁴ Iz Kapucinskega predmestja se je nato preselil na drugo stran Ljubljance, na Poljane v predmestno župnijo sv. Petra, kjer prav tako ni premogel lastne hiše.¹³⁵ Na Poljanah je dobro leto za ženo Uršulo, 12. septembra 1709, tudi preminil ali pa so ga tega dne pokopali. Medtem se je 28. aprila istega leta že tretjič poročil, in sicer z neko Marijo Novak.¹³⁶ O njegovih obrtniških ali morebitnih umetniških delih ni za zdaj znanega ničesar. Le kraj in čas – izpričanost na Bogenšperku v letih 1679 in 1681 – ga povezujeta z Valvasorjevim monogramistom MS (1680).

Domačina Matija Greischer/Grajžar (1659–1697) in Jernej Ramschissl (1664–1711)

Drugače kot za Stangla, čigar poreklo ostaja neznanka, ni zadnjega četrto stoletja nobenih dvomov o izvoru dveh Valvasorjevih tesnih sodelavcev, bakrorezca Matije Greischerja in Jerneja Ramschissla. Emilijan Cevc ju je namreč trdno umestil v domače okolje, na območje župnije Šmartno pri Litiji, v neposredno bližino Bogenšperka, Valvasorja pa glede na novougotovljene okoliščine poimenoval »mentor slikarjev«.¹³⁷ Nadarjeni Greischer je po bogenšperških izkušnjah, pridobljenih najverjetnejne zlasti pri Trostu, prehodil uspešno pot na tujem, medtem ko je Ramschissl ostal podobar v domačem okolju, ne da bi zapustil rodno župnijo ali vsaj ne za dolgo.

(prim. NŠAL, ŽA Ljubljana – Sv. Nikolaj, Matične knjige, Ind R 1621–1653, Ind R 1653–1682; ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, Ind R 1629–1667, Ind R 1668–1731). Njen soprog Matija Sitar, čigar krsta v maticah obeh ljubljanskih župnij prav tako ni najti, se je s prvo ženo Jero Bolka (*Bolkoukin*) oženil 23. avgusta 1675 v stolni župniji (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1651–1682, s. p.), pri sv. Petru pa so krstili dva njegova sinova, 30. januarja Franca Jožefa in 3. marca 1680 Gregorja (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, R 1676–1683, s. p.). Tako kot oba sinova se je v predmestju rodila Marija, edina hči iz zakona z drugo ženo Uršulo Potočnik, krščena 2. avgusta 1683 (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, R 1676–1683, s. p.). Vsi Sitarjevi otroci so po krstni matici prišli na svet v predmestju (*ex Suburbio*). Matija Sitar je umrl med rojstvom zadnjega otroka in jesenjo 1686, še pred začetkom vodenja prve ohranjene šempetrsko mrlisko matice.

¹³³ Zadnja Stanglova hči Magdalena je bila krščena 16. junija 1689 (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1686–1692, pag. 88).

¹³⁴ FABJANČIČ 1944 (op. 130), s. p., Wolfova ul. 3. – Stangl je tudi tokrat označen kot mizar.

¹³⁵ Prim. Vladislav FABJANČIČ *Knjiga ljubljanskih hiš in njih prebivalcev. 10: Poljansko predmestje*, Ljubljana 1944 (tipkopis), s. p. – Na Poljanah ni najti njegovega imena niti med najemniki.

¹³⁶ Mrliska matica župnije sv. Petra je zelo skromna s podatki. Ob datumu 12. september 1709 je zapisano zgolj: *Michaël Stängel ex Pölland* (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, M 1690–1736). Žal v matico niso vpisovali starosti pokojnikov, kar bi bilo v znatno pomoč pri ugotavljanju približnega časa Stanglovega rojstva. Dvomov o istovetnosti z mizarjem ni, ker je bil priimek v Ljubljani tako redek. Na Poljanah sta malo pred njim umrli tudi Marija in Uršula Stangl (*Stanglin*), 30. marca 1707 oziroma 26. oktobra 1708 (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Peter, Matične knjige, M 1690–1736, pag. 88, 96); prva potrjeno ni bila ena od njegovih hčera, Ana Marija ali Marija Regina, temveč soproga nekega Jakoba Stangla, morda Mihaelovega brata, rojena Luzovič – *Lusabitsch* (ARS, AS 308, Zbirka testamentov Deželnega sodišča v Ljubljani, I. serija, šk. 16, lit. S-123, 26. 3. 1707), druga, Uršula Stangl, pa je bila vsekakor Mihaelova soproga. Ob tretji poroki 28. aprila 1709 v ljubljanski stolni župniji je Mihael označen kot gospod, nevesta pa zgolj kot Marija Novak; ena od poročnih prič je bil Stanglov nekdanji svak Jožef Stoffenheller (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, P 1682–1718, s. p.). Zaradi pogostosti nevestinega imena in priimka njene identitete ni bilo mogoče ugotoviti.

¹³⁷ CEVC 1989 (op. 2), str. 176–182. – Istega leta 1989 so Greischerjevi rojstni podatki prišli tudi v *Enciklopedijo Slovenije* (Emilijan CEVC, Greischer Matija, *Enciklopedija Slovenije*, 3, Ljubljana 1989, str. 386).

Matija Greischer (Grajžar), ki ga je sodobnik Janez Gregor Dolničar označil kot leta 1660 rojenega Ljubljančana, pozneje pa so njegov izvor postavljali v Frankfurt ob Maini,¹³⁸ se je torej ob tristoti obletnici izida *Slave vojvodine Kranjske* končno »vrnil domov« kot rojeni Šmarčan. Od nedavna tudi ni več dileme, kdaj se je njegova življenjska pot v Budimu končala: to se ni zgodilo ne leta 1689, kot je trdil Dolničar, čigar brat Janez Anton si je z Greischerjem malo prej še dopisoval, ne v letu 1712,¹³⁹ ampak po ugotovitvah Béle Szalaia leta 1697.¹⁴⁰

V zvezi z Greischerjevim izvorom se je Cevc zadovoljil s podatki iz krstne matice župnije Šmartno pri Litiji. Po tej se je Matija rodil očetu Juriju (*Georgii Graisher*) in materi Mariji, krstili so ga 20. februarja 1659, pri krstu sta botrovala Gašper in Marjeta Premk, kot priča pa je naveden Pavel Smuk. Cevcu ni ušlo, da je Premk pet let pozneje botroval tudi pri krstu Jerneja Ramschissla in da ga je mrliska matična knjiga ob smrti leta 1684 počastila z »gospodom«.¹⁴¹

Drugače kot Ramschissl, čigar starša sta bila, kot bomo videli, verjetno domačina, lahko za Greischerja ugotovimo, da njegovi predniki niso izvirali iz župnije Šmartno pri Litiji, ampak so se tja preselili starši nekaj let pred njegovim rojstvom. V šmarskih krstnih maticah se namreč rodbinsko ime Greischer pojavi šele v začetku leta 1656, malo pred krstom Matijevega starejšega brata, ko sta kot botra vsak svojemu krščencu izpričana starša Marija – Maruška (*Maruska Graissarza*) in Jurij (*Georgio Graiser*).¹⁴² Ob krstu njunega (prvega) sina Jakoba 14. julija 1656 je duhovnik priimek zapisal kot *Raisher* – izpuščena prva črka je bila bržčas posledica njemu neznanega priimka –, hkrati pa tedaj edinkrat izvemo za dekliški priimek matere – Žerovnič oziroma Žerovnik (*Mariae Sherounizhin*), ki je bil v tem času tu prav tako neznan. Dejstvo, da se je materin priimek sploh povabil v krstni matici, je po svoje pomenljivo, razlog pa bržkone ta, da je šlo za nedomačina. Prav mogoče je, da sta se zakonca priselila iz sosednje župnije Šentvid pri Stični, kjer srečujemo Greischerje (Grajžarje) kontinuirano od prve ohranjene krstne matice iz dvajsetih let 17. stoletja pa vse do 20. stoletja, vendar ne tudi Žerovnikov oziroma Žerovničev. S slovensko pravopisno standardizacijo v

¹³⁸ REISP 1983 (op. 6), str. 115.

¹³⁹ O tem gl. REISP 1983 (op. 6), str. 115 in literaturo, na katero se je skliceval (str. 304, op. 49). – Janez Gregor DOLNIČAR, *Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini nobilium. Kritični prepis, Trubar, Hren, Valvasor, Dolničar. O slovstvu na Kranjskem. Znanstvenokritična izdaja* (ur. Luka Vidmar), Ljubljana 2009, str. 265, 370. – Objava konceptov pisem Janeza Antona Dolničarja Greischerju: LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 82–85. – Ana Lavrič je glede na nedenadno in dokončno prekinitev stikov med Dolničarjem in Greischerjem konec leta 1688 sklepala, da govori to dejstvo v prid podatku o smrti naslednje leto (LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 79). Prav verjetno je, da se je na to dejstvo opri tudi Janez Gregor Dolničar, ko je Greischerjevo smrt v Budimu postavil v leto 1689, tako kot je na podlagi lastnega vedenja približno uganil letnico rojstva (1660 namesto 1659) in se zmotil pri kraju (Ljubljana namesto Šmartno pri Litiji). Cevc je brez utemeljitve najprej zapisal, da je Greischer »menda« umrl v Budimpešti (!) leta 1689 in da je letnica 1712 manj verjetna (CEVC 1984 (op. 126), str. 274), nato pa ravno obrnjeno (CEVC 1989 (op. 2), str. 182, 195, op. 8). V *Enciklopediji Slovenije* je navedel obe letnici (CEVC 1989 (op. 137), str. 386); enako Uroš LUBEJ, Greischer (Greyscher; Greysser; Gryscher), Matthias (Matija), *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 61, München-Leipzig 2009, str. 421).

¹⁴⁰ Béla SZALAI, *Magyar várák, városok, falvak metszetek 1515–1800. IV. Addenda – Kiegészítések*, Budapest 2013, str. 70; <http://publikationen.ub.unifrankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/30585> (december 2013).

¹⁴¹ CEVC 1989 (op. 2), str. 178. – Cevc je ugibal, ali sta bila botra Gašper in Marjeta Premk mož in žena, čeprav že način zapisa kaže, da ni tako: pri obeh botrih je priimek naveden posebej, pogrešamo pa podatek o sorodstvu. Gašper je bil sicer poročen z Elizabeto (gl. op. 147). Tako Premk kot Smuk sta spadala v vrh krajevne elite. Oba sta pridobila nekaj malega svobodne posesti in bila vpisana v kranjsko imenjsko knjigo, prvi leta 1655 in drugi 1670, oba vodena pod Šmartnim pri Litiji (ARS, AS 173, Imenjska knjiga za Kranjsko, knj. 5 (1619–1661), fol. 378v; knj. 7 (1662–1757), fol. 193, 202).

¹⁴² NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., 9. 2. 1656, 3. 3. 1656.

19. stoletju so priimek v šentviški župniji začeli pisati kot Grajžar.¹⁴³ Tako se je glasil že v 17. stoletju in tak zapis je torej povsem upravičen tudi za Matijo, ob uveljavljeni obliku Greischer, pod katero poznamo uveljavljenega bakrorezca tako doma kot v tujini.¹⁴⁴

Zakonca Jurij in Maruša oziroma Maruška sta v novem okolju, Šmartnu pri Litiji, uživala ugled, sodeč po tem, da ju precej pogosto srečujemo kot krstna botra.¹⁴⁵ Za Jakobom (1656) in Matijo (1659) sta se jima rodila še sinova Jurij in Mihael, krščena 20. aprila 1662 in 25. septembra 1668.¹⁴⁶ Ker so tedaj kraj rojstva krščencev zapisovali le izjemoma, ga pogrešamo pri vseh štirih Greischerjevih otrocih. Da je družina Jurija in Marije Greischer živila v samem Šmartnu in ne kje drugje v župniji,¹⁴⁷ pričata župnijska urbarja iz let 1662 in 1673. Prvi, nastal tri leta po Matijevem rojstvu, navaja med šmarskimi kajžarji Jurija Greischerja (*Gregorius Greischer*) kot posestnika oštata.¹⁴⁸ Drugi, iz leta 1673, ga pozna s slovenskim imenom Jurij (*Juri Grüschar*), prav tako med kajžarji, a brez opredelitve posesti. Jurij je bil tedaj sicer že pokojni, sledila mu je njegova vdova, ki je urbar ni upošteval, nato pa je v nadaljevanju urbarja leta 1709 na istem mestu naveden sin Jurij mlajši (*Juri Greischer*).¹⁴⁹

¹⁴³ V prvi šentviški krstni in poročni matici iz let 1624–1629 srečamo Grajžarje v štirih krajih. Iz Šentpavla je bila doma Katarina Grajžar (*Catharina Graishariza, Cathra Graiserin*), izpričana v letih 1624 in 1625 kot krstna botra dvema sovaščanoma, leta 1626 so nesli h krstu Urbana, sina Janeza in Neže iz Zaboršta (*Joanis Graishar et coniugis eius Agnetis is Saborschta*), leta 1627 pa je nezakonskega otroka rodila dekla Matije Grajžarja iz Glogovice (*Matthiae Graishar*); v poročni matici najdemo leta 1625 nevesto Heleno, vdovo nekega Grajžarja iz Češnjic (*Helena defuncti Grajšhar Vidua von Treschen*), in Jurija Grajžarja (*Georgii Graijšhar*) kot pričo mladoporočencema iz župnije Krka in iz domačega Šentpavla (NŠAL, ŽA Šentvid pri Stični, Matične knjige, R 1624–1629 in P 1624–1629, fol. 7v, 12, 24v, 36, 46, 46v). V naslednji ohranjeni krstni matici 1664–1681, ki sledi po 35-letni vrzeli, zasledimo leta 1668 krst otroka Matije in Uršule Grajžar (*Graijser*) iz Češnjic, zakonca pa sta vsak posebej tudi botrovala krščencem iz Češnjic (1665, 1671), Šentvida (1672) in iz neznanega kraja (1672); priimek je zapisan kot *Graijhar, Graisher, Graijser in Graisar* (NŠAL, ŽA Šentvid pri Stični, Matične knjige, R 1664–1681, fol. 7, 50, 50v, 51, 257). Za nadaljnje zapisovanje priimka v šentviških maticah gl. zlasti: NŠAL, ŽA Šentvid pri Stični, Matične knjige, Ind R 1776–1907. – Leta 1931 je bil priimek Grajžar razširjen v štirih tedanjih političnih okrajih: Litija, Kranj, Laško in Ljubljana mesto (*Začasni slovar slovenskih priimkov* (ur. France Bezljaj), Ljubljana 1974, str. 176), leta 2014 pa je bilo število nosilcev manjše od pet ali jih sploh ni bilo več: <http://www.stat.si/imena.asp> (september 2014).

¹⁴⁴ Greischerjev priimek je kot Grajžar vsaj deloma pisal Viktor Steská (Viktor STESKA, Grajžarjev bakrorez. O turški vojski leta 1686. Ob 250 letnici, *Mladika*, 18, 1937, str. 37–38; prim. CEVC 1989 (op. 2), str. 178).

¹⁴⁵ V vlogi staršev in krstnih botrov so njun priimek zapisali na naslednje načine: *Graiser* (3. 3. 1656), *Raisher* (14. 7. 1656), *Greijher* (16. 8. 1657), *Graisher* (2. 12. 1659, 20. 2. 1659, 9. 7. 1662), *Greijsher* (9. 2. 1662), *Graijher* (20. 4. 1662), *Graijhar* (6. 9. 1663), *Greisher* (6. 11. 1663), *Greishar* (26. 2. 1666), *Graishar* (25. 9. 1668), *Graissarza* (*Maruska*, 9. 2. 1656), *Graisharza* (*Maria*, 24. 3. 1661 in 8. 10. 1661, in *Maruschka*, 3. 8. 1661), *Graiserza* (*Marusha*, 23. 10. 1663); ob smrti 16. septembra 1669 je naveden kot *Graishar* (ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, R 1665–1674, M 1660–1710).

¹⁴⁶ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., 14. 7. 1656, 20. 4. 1662, 25. 9. 1668; Ind R 1614–1688. – Pri vseh štirih Greischerjevih krščencih srečamo Pavla Smuka bodisi kot botra bodisi kot pričo, sicer pa vedno koga s priimkom Premk (Gašperja, Marjeto, Marka in Elizabeto) ter pri zadnjem otroku botro Marjeto Preinzaus in pričo »gospoda« Janeza Kala.

¹⁴⁷ Posredni dokaz za Šmartno kot kraj bivanja družine že v šestdesetih letih 17. stoletja so navzkrižna botrstva z družino Premk, ki je tedaj izrecno izpričana v Šmartnu. Pri krstih otrok Gašperja in Elizabete Premk, ki sta Greischerjevim otrokom botrovala dvakrat oziroma enkrat, je Šmartno navedeno dvakrat: prvič 23. avgusta 1653 (*de S. Martino*) in drugič 26. februarja 1666 kot (domača) soseska (*ex Vicinitate*). Obakrat je bil v vlogi priče Pavel Smuk, navzoč pri krstih vseh Greischerjevih otrok, pri drugem krstu pa srečamo kot botra Jurija Greischerja (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., R 1665–1674, s. p.).

¹⁴⁸ ARS, AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospodstvo Stična, Knjige, knj. 17, glavni urbar župnij in njihovih imenj, inkorporiranih cistercijanskemu samostanu Stična 1662, s. p., *Vrbarium Über die Pfarr St: Merthen bei der Lýthe*.

¹⁴⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 31, 96–97 (urbar 1709). – Jurij Greischer

Slabo leto po krstu najmlajšega sina, ko je bilo Matiji deset let in pol, je Greischerjeva družina izgubila očeta. Jurij Greischer (*Georgius Graishar*), ki mu mrliska matica prisoja približno 45 let (rojen okoli 1624), je preminil 16. septembra 1669.¹⁵⁰ Mati Marija, klicali so jo Maruša in Maruška, se je štiri leta po moževi smrti, 1. oktobra 1673, vnovič omožila, in sicer z nekim Gregorjem Slamnikom, nedomačinom, s katerim ni imela otrok. V šmarskih maticah sta z možem kot botra izpričana do konca sedemdesetih let, njune nadaljnje usode pa ni bilo mogoče ugotoviti bodisi zaradi pomanjkljivih šmarskih mrliskih matic bodisi zaradi njune selitve iz župnije.¹⁵¹

Ob materini ponovni poroki je bil Matija v petnajstem letu in tedaj vsaj že dve leti v Ljubljani na jezuitski gimnaziji. Na to poglavje njegove mladosti je opozoril že sodobnik Janez Gregor Dolničar (1715), ki sicer ni imel točnih podatkov ne o Greischerjevem rojstvu ne o smrti. Po Dolničarjevih besedah je namreč Matija Greischer končal humanistične šole.¹⁵² Ana Lavrič je iz tega podatka izpeljala tezo, da je obiskoval jezuitsko gimnazijo v Ljubljani, saj si prav v tej povezavi najlažje razložimo njegovo zgodnje poznanstvo oziroma prijateljstvo z Dolničarjevim mlajšim bratom Janezom Antonom (1662–1714), ki se je prav tako šolal pri ljubljanskih jezuitih.¹⁵³ Potrditev šolanja na gimnaziji v kranjski prestolnici ponuja knjiga jezuitske kongregacije Marije Vnebovzete. Leta 1678 najdemo Greischerja (*Matthias Graisher*) v petem razredu gimnazije, na poetiki, 1679 (*Matthias Greüsser*) pa v zadnjem, šestem razredu, na retoriki.¹⁵⁴ Če upoštevamo njegovo poznejšo uspešno poklicno pot, je bila pridobitev takšne izobrazbe povsem logična.

Glede na ustanovitev bogenšperške grafične delavnice 12. aprila 1678 je Cevc zapisal, da se je Matija Greischer znašel »v ljubeznivi Valvasorjevi senci«, ko mu je bilo devetnajst let, hkrati pa je dodal, da je Greischerjev prvi znani bakrorez podobica sv. Družine, ki je nastala leta 1679. Valvasor naj bi bil mladeniču našel učitelja v izkušenem Andreju Trostu.¹⁵⁵ Toda dejansko je bil Greischer leta 1678 še v gimnaziji v Ljubljani in je lahko prišel na Bogenšperk šele jeseni 1679, ko je končal

ml., rojen leta 1662, si je ustvaril družino v začetku devetdesetih let. Njegovemu prvemu otroku v zakonu z neko Marijo, krščenemu 23. oktobra 1692, je šla za krstno botro soproga slikarja Jerneja Ramschissla (*Dna Ramshijlin Pictorijsa*). Leta 1712 sta se v Šmartnu rodila otroka kar dvema Jurijema Greischerjema, krščena 28. junija in 10. septembra. Glede na izbiro krstnih botrov, »gospoda« Gregorja Ramschissla in grajske gospodične Gandinove z Bogenšperka, je bil Matijev brat verjetno prvi od obeh Jurijev, poročen z neko Katarino (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1689–1703, s. p., R 1703–1719, s. p.). Ženo drugega Jurija, 45-letno Marijo, so pokopali dan pred otrokovim krstom (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 9. 9. 1712). Šmarska mrliska matica beleži pokop Jurija Greischerja iz Šmartna 5. novembra 1728 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1711–1754, s. p.). Čeprav mu daje 75 let, »naš« Jurij pa jih je imel le 66, gre zelo verjetno za Matijevega brata.

¹⁵⁰ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 16. 9. 1668. – Letnica 1668 v vpisu je bila pozneje popravljena v 1669, na kar posebej opozarja oznaka NB. Čeprav bi Jurij glede na zaporedje datumov moral umreti leta 1668, je pravilna letnica 1669. Umrle so namreč v šmarsko mrlisko matico vpisali za nazaj in se v Jurijevem primeru najprej ušteli. Poleg tega bi ob krstu sina Mihaela 25. septembra 1668 zagotovo vpisali, da je oče pokojni.

¹⁵¹ »/.../ copulatus est Gregorius Slamnek cum Sua Sponsa Marusha Vidua defuncti Georgii Greischer« (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720, s. p., 1. 10. 1673). Priimka Slamnik pri šmarskih krščencih ne najdemo (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, Ind R 1614–1688). Zakoncev Gregorja in Marije tudi ni v prvi šmarski mrliski matici, v kateri sicer skoraj ni vpisov za obdobje 1687–1697 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710). Gregor je izpričan kot krstni boter še 6. maja 1678, Marija pa 1. aprila 1679 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p.).

¹⁵² DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 265, 370.

¹⁵³ LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 76.

¹⁵⁴ ARS, AS 1073, Zbirka rokopisov, II/51r, pag. 326, 330. – V kongregacijski knjigi pri nobenem od teh dveh let ni naveden datum.

¹⁵⁵ CEVC 1989 (op. 2), str. 178, 179.

zadnji razred,¹⁵⁶ star dvajset let in pol. Ni pa izključeno, da je prej tu preživiljal počitniški čas in si pridobival izkušnje. Skoraj gotovo je Valvasorja na Greischerja opozoril njegov svak Ernest Fridrik pl. Graffenweger s Slatne (1660–1699), dobro leto mlajši od Matije in vsaj zadnji dve leti gimnazije Greischerjev sošolec.¹⁵⁷ Nadarjenemu 21-letniku Matiji Greischerju so bogenšperški mojstri že omogočili prispevati en bakrorez za Ovidove *Metamorfoze*, izdane naslednje leto 1680, in sicer bakrorez *Rerum distinctio* (Razločevanje stvari), ki ga najdemo v knjigi na (prestižnem) drugem listu. Po Cevcu je bila Greischerjeva signatura tedaj še malce okorna, sama grafika pa razkriva takšno spremnost, da je z njo skoraj prekosil učitelja Trosta. Mogoče je, da se med 96 bakrorezi Valvasorjeve izdaje Ovida skriva še kakšen neprepoznan Greischerjev, a ga bo težko prepoznati, ker gre za kopiranje drugih avtorjev.¹⁵⁸ V *Topografiji Koroške*, izdani naslednje leto (1681), je bil Greischerjev delež že znaten, 49 bakrorezov od skupno 223, s čimer se je postavil ob bok glavnima bakrorezcema Trostu in Mungerstorffu.¹⁵⁹ Del njegovih bakrorezov iz te izdaje je zajetih še v *Topografiji salzburške Koroške*, ki je izšla istega leta,¹⁶⁰ ni pa več sodeloval pri *Prizorišču človeške smrti* (1682), za katerega je vse bakroze izdelal Trost in ki je bil dejansko končan še leta 1681.¹⁶¹ Valvasorjeva grafična zbirka hrani 23 Greischerjevih topografskih, nabožnih in heraldičnih bakrorezov, večinoma nastalih pozneje na Dunaju (pet dunajskih jih ima letnice 1682 do 1687).¹⁶²

Dejstvo, da je Greischer samostojno deloval na Dunaju in v Budimu, priča ne le o ustrezni splošni izobrazbi, ampak tudi o formalni pridobitvi izobrazbe bakrorezca. Obdobje treh let, kolikor je dokumentirana njegova navzočnost na Bogenšperku (v letih 1679, 1680 in 1681), bi ustrezalo učni dobi in zadoščalo za spričevalo. Mojstra oziroma mentorja gre najprej iskati v Andreju Trostu, kot je decidirano zapisal že Cevc. Tem prej, ker je Trost v tem času kontinuirano izpričan kot sodelavec grafične delavnice. Toda nič manj ne prideta v tej vlogi v poštev Peter Mungerstorff oziroma oba omenjena Nemca, eden kot vajenčev uradni mojster, drugi kot somojster.

Najpozneje leta 1682, če ne že leto prej, se je mladi Matija Greischer, star 22 ali 23 let, preselil na Dunaj,¹⁶³ kjer je omenjenega leta vrezal v baker Reinerjev zemljevid Zgornje Ogrske¹⁶⁴ in nato 16.

¹⁵⁶ Tudi zadnji razred se je tako kot ostali po vsej verjetnosti končal po počitnicah, ko je bil po pravilu mogoč prestop v naslednji razred, in sicer na podlagi opravljenega izpita (Jože CIPERLE, Jezuitski učni program in njihovi študiji v Ljubljani, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, str. 172). Glavne počitnice so bile šele jeseni, med 21. septembrom in 3. novembrom (CIPERLE 1992 (op. 156), str. 170).

¹⁵⁷ Graffenweger je kot gimnazijec obakrat, leta 1678 in 1679, vpisan v isto kongregacijsko knjigo kot Greischer (ARS, AS 1073, Zbirka rokopisov, II/51r, pag. 325, 329). Krščen je bil 3. maja 1660 v Ljubljani (NŠAL, ŽA Ljubljana - Sv. Nikolaj, Matične knjige, R 1653–1645, pag. 247), umrl pa je 8. februarja 1699 na Poganku pri Litiji (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p.).

¹⁵⁸ CEVC 1984 (op. 126), str. 273; CEVC 1989 (op. 2), str. 180.

¹⁵⁹ Mungerstorff je signiral 81 bakroreznih plošč, Andrej Trost pa 68 (REISP 1983 (op. 6), str. 188).

¹⁶⁰ V *Topografiji salzburške Koroške* se je znašlo šest Greischerjevih bakrorezov, neupoštevaje tistega (št. 11), na katerem je njegov monogram izbrisani in dodana signatura »Fl. Schnabell ged.« (VALUASOR 1679 (op. 25), s. p.). Prim. REISP 1983 (op. 6), str. 132–133.

¹⁶¹ Emilijan CEVC, Ob Valvasorjevem Prizorišču človeške smrti, v: Janez Vajkard Valvasor, *Prizorišče človeške smrti v treh delih*, Maribor–Novo mesto 1969, str. 289, 291, 208; REISP 1983 (op. 6), str. 133, 137.

¹⁶² STELE 1928 (op. 4), str. 10–27; prim. CEVC 1989 (op. 2), str. 182.

¹⁶³ Cevc je v istem letu 1989 navedel različen čas: »verjetno 1681 ali 1682« (CEVC 1989 (op. 137), str. 386) in drugič decidirano letnico 1682 (CEVC 1989 (op. 2), str. 180). Ana Lavrič (LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 76) ima takšno razlag: »Potem ko je leta 1681 še sodeloval z Valvasorjem pri albumu *Topographia Archiducatus Carinthiae modernae*, se je že to ali naslednje leto preselil na Dunaj.«

¹⁶⁴ SZALAI 2013 (op. 140), str. 69.

decembra 1682 datiral bakrorez grba pl. Lobensov, ohranjen v šestnajstem zvezku Valvasorjeve ikonoteke.¹⁶⁵ V svojem dunajskem obdobju, ki je trajalo približno šest let, je izgubil prvo ženo, se še isto leto ponovno oženil in imel z vsako soprogo po enega otroka; oba sta zelo zgodaj umrla.¹⁶⁶ O njegovi prvji ženi, preminuli 22. marca 1684, vemo le, da se je imenovala Helena in da je štela ob smrti 39 let.¹⁶⁷ Če je zadnji podatek pravilen, je bila od Greischerja starejša kar 14 let. Najverjetneje se njuna poroka skriva v poročni matici katere od dunajskih župnij, glede na razliko v letih pa gre sklepati, da se je mladi bakrorezec oženil z vdovo, bržkone kakšnega bakrorezca. Toda ne nazadnje bi lahko s Heleno stopil pred oltar že v rodnem Šmartnu pri Litiji, saj je v tamkajšnji poročni knjigi prav v teh letih daljša vrzel.¹⁶⁸ Ne preseneča, da je bila njegova druga soproga Anna Theresia, s katero je 5. julija istega leta 1684 stopil pred oltar v stolnici sv. Štefana, hči bakrorezca Johanna Martina Lercha,¹⁶⁹ s katerim je Greischer nato potrjeno sodeloval.¹⁷⁰ Verjetno je tudi z ženino doto odprl delavnico in bakroreško tiskarno blizu cesarskega dvora. V tem obdobju se je podpisoval kot *Matthias Greischer Kupferstecher(n) bey der Kay. Burg oziroma beym Kays. Ballhaus.*¹⁷¹

V njegovih dunajskih letih niso prenehali ne stiki s polihistorjem ne z njegovim delom. Zelo verjetno je, da sta se Valvasor in Greischer še srečala, ko je polihistor leta 1683, če ne že leto prej, obiskal Dunaj.¹⁷² V stikih in dobrih odnosih sta ostala tudi v drugi polovici osemdesetih let. Omenili smo že

¹⁶⁵ STELE 1928 (op. 4), str. 26: »Viennae 16/6 Decembr. Ao. 1682 M. Greischer sculpsit.« Prim. SZALAI 2013 (op. 140), str. 69.

¹⁶⁶ Dne 28. avgusta 1684 je umrl Greischerjev otrok neznanega spola, star tričetrt leta (*Mathiä Greischer Kupferstechers im Hungarisch haus in der Wallerstraße*), torej rojen na prelomu leta 1683/1684, 20. septembra 1686 pa sin Matija iz drugega zakona, star šest tednov: *des Mathia Grischer [sic!], akademischen Kupferstechers in klein Liechtenstein haus in der Herrengasse* (Alexander HAJDECKI, Auszüge aus den Totenregistern der Stadt Wien, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, 6, 1908, str. 283–284, Nr. 283–284, str. 285, Nr. 11147). – Na objavljene izvlečke iz dunajskih matičnih knjig je opozoril Bela Szalai (SZALAI 2013 (op. 140), str. 69). – O rojstvih obeh Greischerjevih otrok iz dunajskih krstnih matic še nimamo podatkov. Rojstvo in smrt drugega otroka omenja tudi Janez Anton Dolničar v dveh pismih Greischerju, poslanih iz Ljubljane 20. avgusta ter v času med 5. septembrom in 8. oktobrom 1686 (LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 81, 84).

¹⁶⁷ Vpis v mriško matico navaja Greischerjev poklic in njegovo tretje znano dunajsko bivališče, na Hohenmarktu: *Mathia Grischer [sic!] Kupferstechers in Grueber haus am Hohenmarkt* (HAJDECKI 1908 (op. 166), str. 283, Nr. 11102).

¹⁶⁸ Gl. op. 71. – Ker je Greischer prispeval bakrozeze za Vischerjevo *Topografijo Štajerske*, izdano leta 1681, Szalai dopušča možnost, da se je tedaj, preden je prispel na Dunaj, prehodno preselil k Vischerju v Gradec (SZALAI 2013 (op. 140), str. 69). Vsekakor pa se tu ni oženil in ni dobil ali izgubil nobenega otroka (DAG, Altmatrizen, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch VII 1675–1700, Taufindex I 1589–1744, Sterbeindex I 1610–1727).

¹⁶⁹ *Mathias Greischer Kupferstecher, Witwer, Annam Theresiam Lerchin, des Johann Martin Lerch, Kupferstechers und Rosinae Tochter* (Alexander HAJDECKI, Auszüge aus den Ehematriken von St. Stephan, *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, 6, 1908, str. 78, Nr. 6987). Pomenljivi sta imeni dveh od štirih poročnih prič. Poleg dveh zlatarjev sta bila to Johann Jakob Hoffmann, prej dvorni bakrorezec grofa Pála (Paula) Esterházyja (o njem: SZALAI 2013 (op. 140), str. 69), in Johann Anton Neipert, morebitni sorodnik Justusa van der Nypoorta. Še pred poroko ali neposredno po njej se je Greischer preselil s Hohenmarkta, kjer mu je spomladi umrla prva žena, v Esterházyjevo hišo (t. i. Hungarisch Haus) v Wallerjevi ulici, kjer je konec avgusta preminil njegov otrok iz prejšnjega zakona (o hiši kot Esterházyjevi gl. SZALAI 2013 (op. 140), str. 69).

¹⁷⁰ Leta 1687 je skupaj s tastom vrezal v baker in objavil več velikih bakrorezov (SZALAI 2013 (op. 140), str. 69).

¹⁷¹ SZALAI 2013 (op. 140), str. 69; LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 76. – Tudi v Valvasorjevi grafični zbirki so štirje Greischerjevi bakrorezi z navedbo obeh lokacij: »bey der Kay: Burgh« (brez letnice), »beym Kay: Pallhaus« (1685), »beym Kay: Baalhaus« (1686), »gegen den kayserlichen Ballhaus über« (1687); v zadnjih dveh primerih se je avtor podpisal kot »akademski bakrorezec« (STELE 1928 (op. 4), str. 20, 21).

¹⁷² V enajsti knjigi *Slave* piše Valvasor o kristalni krogli, ki mu jo je pred šestimi leti (*Vor 6. Jahren*) na Dunaju (*zu Wien in Oesterreich*) podaril neki gospod Hoffman (VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 92). Pri datiranjih dogodkov z navedbo časovne razlike (pred toliko in toliko leti) ne moremo biti gotovi, od katerega leta je štel časovno

Greischerjeve dunajske bakroreze, ki so priomali v Valvasorjevo grafično zbirkko. Leta 1685 srečamo Matijo tudi kot sodelavca pri novi izdaji Ovidovih *Metamorfoz*, ki jo je založnik Janez Krstnik Mayr natisnil v Salzburgu, ne da bi omenil Valvasorja in njegovo bogenšperško izdajo. Brez posebne umeščne vneme je Greischer zanjo po vsej verjetnosti prispeval vseh 18 novih bakrorezov, saj jih je pet signiranih z njegovim monogramom (M. G. f.).¹⁷³ Tri leta pozneje je sodeloval tudi pri Valvasorjevi razširjeni *Topografiji Koroške*, natisnjeni leta 1688 pri Endterju v Nürnbergu, vendar najverjetneje brez novega prispevka k tistim svojim 49 bakrorezom, ki jih vsebuje že prva *Topografija Koroške* iz leta 1681.¹⁷⁴

Nedvomno najpomembnejšo vez med polihistorjem in Greischerjem v njegovem dunajskem obdobju predstavlja edini znani sodobni portret Janeza Vajkarda Valvasorja, nedatirani bakrorez za *Slavo vojvodine Kranjske*, pod katerim se je avtor podpisal kot bakrorezec na Dunaju: *Matthias Greischer Calchographus Viennae Austriae*.¹⁷⁵ Kdo je bil avtor risane predloge, ne vemo, morda celo Greischer sam ali pa Janez Koch, ki je za Valvasorjevo *Slavo* risal še globoko v osemdesetih letih. Tudi leto izdelave bakroreza ni gotovo. Vsekakor je moral biti dokončan v prvi polovici leta 1689, ko so v Nürnbergu tiskali prvi zvezek *Slave* z Valvasorjevim predgovorom, datiranim na Bogenšperku 15. aprila.¹⁷⁶ Nastanek bakroreza moramo z veliko verjetnostjo postaviti še v leto 1687. Že januarja 1688 Greischer namreč ni več bival na Dunaju, temveč v Eisenstadtu, kjer mu je tedaj umrl tretji otrok in kjer je na dvoru kneza Esterházyja kot njegov »geograf in bakrorezec« ostal skupaj z družino vsaj do leta 1690.¹⁷⁷ Zgornja časovna meja nastanka Valvasorjevega portreta je torej začetek leta 1688, razen če ga ni avtor izjemoma signiral kot »bakrorezec na Dunaju« že po preselitvi v Eisenstadt. Posebnih razlogov za to sicer ne vidimo, razen če bi Greischerju ali Valvasorju več pomenil portret bakrorezca z Dunaja kakor z Esterházyjevega dvora ali če bi se delo na portretu začelo na Dunaju in končalo v Eisenstadtu. Tudi pri določanju spodnje časovne meje izdelave bakroreza prideta v poštev dve letnici: 1686 in 1687. Pri tem si ne moremo veliko pomagati z navedbo v Valvasorjevem naslovu, ki portretiranca med drugim imenuje »član angleške Kraljeve družbe« (*ein Mitglied der Königlichen Societet in Engelland*). Janez Vajkard pred natisom *Slave* namreč ni izvedel za datum

oddaljenost, od leta izida *Slave vojvodine Kranjske* 1689 ali že od prejšnjega leta, ko je dobršen del besedila nastal. Za več mest v *Slavi* je mogoče dokazati, da je bilo izhodišče perspektive gledanja v preteklost leto 1688, nimamo pa univerzalne formule za preračunavanje (Boris GOLEC, Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči (3. del), *Kronika*, 62, 2014, str. 49). Glede na turško obleganje Dunaja v letu 1683 je treba Valvasorjev obisk cesarske prestolnice »pred šestimi leti« postaviti v prvo polovico leta ali v prejšnje leto 1682.

¹⁷³ REISP 1983 (op. 6), str. 127, 129, 308 (op. 71). Prim. CEVC 1984 (op. 126), str. 276.

¹⁷⁴ V *Topografiji* iz leta 1688 so glede na izdajo iz 1681 nove le štiri podobe, vse nesignirane (REISP 1983 (op. 6), str. 188).

¹⁷⁵ VALVASOR 1689 (op. 15), 1, s. p. (za Valvasorjevim predgovorom). – O portretu kot edini sodobni upodobitvi Valvasorja gl. REISP 1983 (op. 6), str. 196, 318 (op. 3).

¹⁷⁶ O postopnem izhajjanju štirih zvezkov *Slave vojvodine Kranjske* gl. REISP 1983 (op. 6), str. 258–259.

¹⁷⁷ Jeseni 1688 mu je v Eisenstadtu umrla hči, isto jesen je tu dobil dvojčka in decembra 1689 še eno hčer, kot Esterházyev bakrorezec pa je v Eisenstadtu še leta 1690 signiral grb (SZALAI 2013 (op. 140), str. 70). – Bakrorezčeva selitev z Dunaja v Eisenstadt ni razvidna iz prepisov pisem Janeza Antona Dolničarja, ki jih je ta nekako od konca leta 1685 do konca 1688 pošiljal Greischerju iz Ljubljane. Dolničar še 13. aprila 1688 piše, da mu bo denar za dva bakroresa poslal po nekem Ježu, ki bo po velikonočnih praznikih spet potoval na Dunaj (LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 82–85). To seveda ne pomeni, da je bil Greischer spomladji 1688 še na Dunaju, saj bi posrednik Jež lahko spotoma zavil k njemu v Eisenstadt ali pa bi si z Greischerjem, kar je bolj verjetno, izmenjal »pošto« po kakem dunajskem posredniku. Nekaj tednov prej je Dolničar prek istega Ježa prejel Greischerjeve bakroreze. – Ana Lavrič je torej upravičeno sklepala, da za prekinitev stikov med Dolničarjem in Greischerjem ne more biti dovolj tehten razlog »domnevna umetnikova nova služba, ki naj bi jo nastopil pri knezu Pálu Esterházyju«; prenehanje dopisovanja naj bi govorilo v prid (zdaj preseženi) trditvi, da je Greischer umrl že leta 1689 (LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 79).

uradnega sprejema (14. december 1687), ker ni prejel pisma Edmunda Halleya iz januarja 1688 niti ne odgovorov na svoji zadnji dve pismi v London.¹⁷⁸ Vprašanje je, če se je s tem datumom sploh kdaj seznanil. Kot vse kaže, pa o sprejemu v angleško znanstveno akademijo ni dvomil. Še več, ko je proti koncu avgusta 1686 prejel pismo družbinega tajnika Thomasa Galea, se je temu 29. avgusta zahvalil za sprejem med člane,¹⁷⁹ čeprav za to ni imel prav nobene osnove.¹⁸⁰ V neizmerni želji, da se čim prej uvrsti med »izbrane«, je Galeovo pismo razumel narobe. Najzgodnejši možni čas naročila in nastanka portretnega bakroreza bi bila lahko tako zadnja tretjina leta 1686, tj. čas neposredno po Valvasorjevem prejemu tajnikovega pisma. Toda verjetnost za tako zgoden nastanek je vendarle majhna, saj Valvasor ni imel pravega razloga, da bi hitel z naročilom portreta, pa četudi je v pismu Galeu že nekaj mesecev prej, 15. aprila 1686, omenil, da bo »kroniko Kranjske« končal »v kratkem«,¹⁸¹ kar se dobro sliši, a pove malo o dejanski časovni razsežnosti. Tudi če je Greischer prejel naročilo za Valvasorjev portret še v letu 1686, gre izdelavo veliko prej postavljati v naslednje leto. Z drugimi besedami: najverjetnejša letnica nastanka z možnima majhnima, nekajmesečnima odklonoma je 1687. Zadevi na rob kaže povedati naslednje: Valvasorjeva grbovna knjiga, ki jo je po navedbi v naslovu v letih 1687 in 1688 naslikal Jernej Ramschissl, ima v naslovu enako naslovitev Valvasorja kakor Greischerjev portret, tj. z omembjo članstva v Kraljevi družbi na zadnjem mestu.¹⁸²



4. Znani Greischerjev portret Janeza Vajkarda Valvasorja na začetku Slave vojvodine Kranjske

¹⁷⁸ O izvolitvi je Valvasorja pisno obvestil znameniti astronom Edmond Halley. Da je pismo nastalo januarja 1688, priča prezrta formulacija o Valvasorjevem sprejemu v Kraljevo družbo »14. prejšnjega meseca«: *14° mensis elapsi* (gl. Catherine D. CARMICHAEL, Pismo Edmonda Halleya Valvasorju, *Zgodovinski časopis*, 47, 1993, str. 87). Vendar Valvasor pisma ni prejel, o čemer priča pismo Georga Ashea družbi, datirano na Dunaju 28. junija 1691. Po navedbi v pismu se je Valvasor Asheu pisno pritoževal, da je »pred tremi ali štirimi leti napisal nekaj pisem dr. Galeu [tajniku Kraljeve družbe] in drugim, vendar mu ni uspelo dobiti odgovora« (REISP 1987 (op. 94), str. 104). Zadnje Valvasorjevo v Londonu ohranjeno pismo Thomasu Galeu ima datum 17. november 1687, enako kot priloženi izčrpni opis Cer-kniškega jezera (REISP 1987 (op. 94), str. 51–85). Ni potrjeno, da bi prejel zadnje znano Galeovo pismo, ohranjeno v prepisu in nastalo kmalu po 16. februarju 1687 (REISP 1987 (op. 94), str. 95). Glede na povedano, Valvasor ni dobival sporocil iz Londona vsaj od srede leta 1687 (morebitni prejem Galeovega pisma) do srede 1691 (Asheovo pismo).

¹⁷⁹ REISP 1987 (op. 94), str. 39, 43, 94.

¹⁸⁰ Galeovo pismo z začetka junija 1686, na katero se Valvasor sklicuje, govori v resnici samo o zahvali Valvasorju (REISP 1987 (op. 94), str. 35, 36).

¹⁸¹ REISP 1987 (op. 94), str. 31, 33.

¹⁸² Janez Vajkard VALVASOR, *Opus Insignium Armorumque 1687–1688. Velika grbovna knjiga/Das grosse Wappenbuch/The Great Heraldry Book*, Ljubljana 1993 (faksimile), fol. 1.

Medtem ko polihistorjeve stike z Greischerjem po njegovem odhodu z Bogenšperka dokazujo samo bakrorezi v ikonoteki in polihistorjev portret, iz istega časa veliko bolje poznamo umešnikovo občevanje z že omenjenim Ljubljjančanom Janezom Antonom Dolničarjem (1662–1714), poznejšim generalnim vikarjem ljubljanske škofije. Dolničarjeva pisma Greischerju je treba omeniti že zato, ker vsebujejo zanimive podatke o njegovem načinu pridobivanja knjig z Dunaja in o naročilu bakrorezov v Greischerjevi delavnici.¹⁸³ Nedvomno je na enak ali zelo podoben način komuniciral z Greischerjem tudi Valvasor: pisma in druge pošiljke so potovali z navadno pošto in po posrednikih, ljudeh, ki so bili (pogosto) na poti med cesarsko in kranjsko deželno prestolnico.

Morda je Valvasor za razliko od Dolničarja ohranjal pisne stike z Greischerjem tudi potem, ko se je ta v začetku devetdesetih let preselil v Budim, zadnjo postajo na svoji življenjski poti. Lahko pa tudi, da so se Greischerjeve zveze s Kranjsko tedaj povsem pretrgale. Poldrugo desetletje pozneje (1715) je namreč Dolničarjev brat Janez Gregor zapisal, da je Greischer umrl v Budimu že leta 1689,¹⁸⁴ kar utegne biti povezano prav s sklepanjem, zakaj je dopisovanje tedaj prenehalo. Dejansko je ostal v Eisenstadtu vsaj do leta 1690, odtlej pa ni o njegovi umetniški dejavnosti znanega ničesar.¹⁸⁵ Domnevo, da je identičen z budimskim stavbnim inšpektorjem Matijo Greischerjem (hipoteza se pojavlja od petdesetih let 20. stoletja), je dokončno potrdil Bela Szálai, in sicer na podlagi več dejstev, zlasti imena in dekliškega priimka žene, s katero se je umetnik poročil na Dunaju in živel v Eisenstadtu. V devetdesetih letih je bil Greischer zaposlen pri budimskem komornem uradu, za katerega je risal načrte stavb v Budimu in Pešti, tedaj komaj osvobojenih izpod turške oblasti. Leta 1695 je sestavil zemljiško knjigo budimskega gradu, sodeloval naslednje leto pri vzpostavitvi enake knjige za Pešto in dobil v istem letu 1696 za plačilo hišo na območju budimskega gradu. Nedolgo zatem se je poslovil od tega sveta. Pokopali so ga 7. januarja 1697 na budimskem pokopališču.¹⁸⁶ V Budimu je zagotovo živel leta 1693, ko je v spodnjem delu mesta (Víziváros) kupil hišo, morda pa že leta 1691. V nekdanji prestolnici ogrskih kraljev so se mu rojevali tudi otroci. V eisenstadtskih krstnih maticah ni namreč od leta 1690 najti nobene omembe Greischerjeve družine, čeprav so odtlej prišli na svet vsaj trije od skupno štirih otrok, ki jih srečamo kot Matijeve dediče. Verjetno so se rodili že v Budimu, kar bi potrdile tamkajšnje krstne matice, a so prav za ta leta pogrešane. Vdova Anna Theresia je hišo v budimskem gradu prodala že leto dni po moževi smrti, nadaljnja usoda družine pa ni raziskana. Morda je sin Georg Friedrich identičen z istoimenskim zlatarjem Greischerjem, ki je v prvi polovici 18. stoletja živel in deloval na Dunaju.¹⁸⁷

Neprimerno manj uveljavljen in znan je bil Greischerjev šmarski rojak, pet let mlajši **Jernej Ramschissl**.¹⁸⁸ Prepoznavno ime si je ustvaril predvsem kot slikar pri Valvasorjevi grbovnji knjigi

¹⁸³ LAVRIČ 1999 (op. 97), str. 79–85.

¹⁸⁴ DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 165, 370.

¹⁸⁵ Tega leta je še podpisani kot Esterházyev »Geographo-Calcographus« v Eisenstadtut (SZALAI 2013 (op. 140), str. 70).

¹⁸⁶ SZALAI 2013 (op. 140), str. 70.

¹⁸⁷ <http://publikationen.ub.unifrankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/30585> (december 2013). V istem kratkem Greischerjevem angleškem življenjepisu so tudi vsi zgoraj citirani podatki iz Szalaieve monografije, manjkajo pa podatki, na katere se nanaša ta opomba.

¹⁸⁸ Poleg uveljavljene oblike priimka Ramschissl – uporabil jo je tudi Valvasor na naslovnici svoje grbovne knjige – najdemo v literaturi obliki Ramschüssel (France STELE, Ramschüssel (Ramschüssel, Ramschissl, Raumschüssel) Bartholomäus, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 27, Leipzig 1933, str. 600; France STELE, Ramschüssel (Ramschissl, Ramschissel) Bartholomäus, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, str. 55–56) in Ramschüssel (REISP 1983 (op. 6), str. 104, 106, 111, 116, 304), ki sta bližji priimku kranjske plemiške rodbine Raumschüssel, s katero so Jerneja dolgo povezovali.

(1687–1688), sicer pa je bil v času delovanja bogenšperške bakrotiskarske delavnice še mlad začetnik in ni sodeloval niti pri eni polihistorjevi knjižni izdaji.

Do konca osemdesetih let 20. stoletja je njegov izvor, podobno kot Greischerjev, ostajal pravzaprav popolna neznanka. Reisp, ki ga je upravičeno uvrstil med Valvasorjeve glavne sodelavce iz vrst risarjev in bakrorezcev, ga je v tem kontekstu označil za domačina,¹⁸⁹ kar koli naj bi to pomenilo. Na drugem mestu je o njem zapisal, da »bi utegnil izvirati iz kranjske plemiške rodbine, s katero so bili Valvasorji tudi drugače v zvezi«, obenem pa je na podlagi priimka sodil, da »je bila rodbina slikarsko nadarjena«, čeravno je sklepanje oprl zgolj na ugotovitev, da je imelo enak priimek več oseb, vključenih v nekatera specialna umetnostnozgodovinska leksikalna dela.¹⁹⁰ Na škodo ponujajoči se možnosti, kako z gotovostjo dognati Ramschisslovo geografsko in socialno poreklo, je potisnil v drugi plan edini uporabni podatek v literaturi, objavljen že leta 1889. Gre za vpis v poročni matični knjigi v Gradcu, po katerem se je tam leta 1718 oženil slikar Franc Anton, sin Jerneja Ramschissla (*Ramschüssel*), podložnika iz Litije na Kranjskem.¹⁹¹ Emilijan Cevc, ki je natanko sto let po objavi podatka potrdil Ramschisslov izvor iz litisce okolice,¹⁹² je predtem mimogrede navrgel, da je bil Jernej »najbrž sorodnik« stiškega opata Ludvika barona Raumschüssla (1680–1687), svojega sodelnika.¹⁹³ Edina samostojna razprava o Ramschisslovem življenju in delu je prav tako Cevčeva, vendar gre žal za zamujeno priložnost konsistentnega prikaza slikarja.¹⁹⁴ Avtor je namreč v biografiskem delu zagrešil celo vrsto metodoloških in interpretativnih napak.

Odkritje slikarjeve identitete torej dolgujemo Cevcu, ki pa se je zadovoljil z ugotovitvijo, da je bil Jernej krščen 17. avgusta 1664 v Šmartnu pri Litiji in da sta se njegova starša tam poldruge leta prej poročila. Ker se Jernejev oče v župnijskih maticah samo ob poroki označuje kot »Dominus«, že znani sin Franc Anton pa je v literaturi omenjen kot *Unterthan von Littai* – litiski podložnik, je Cevc sklenil, da to »podložništvo« »spet prebuja dvom o družinskem plemstvu«, na katerega »bi morda kazala vrsta plemičev enakega imena (ali tudi Raumschüssel, Raumschüssel), lastnikov raznih gradov in naslovov«; med temi je posebej omenil že znanega »zelo kulturnega« stiškega

¹⁸⁹ REISP 1983 (op. 6), str. 111.

¹⁹⁰ REISP 1983 (op. 6), str. 116, 305 (op. 52).

¹⁹¹ Josef ZAHN, Dritte Reihe von Zusätzen und Nachträgen zu Wastlers steirischem Künstlerlexikon, *Mittheilungen des Historischen Vereines für Steiermark*, 37, 1889, str. 89: »Ramschüssel, Franz Anton, 'ein Maller' zu Graz, Sohn des Barthol. R., Unterthans von Littai in Krain.« Reisp je Zahnovovo objavo podatka omenil zgolj v opombi in jo pospremil s komentarjem (REISP 1983 (op. 6), str. 304, op. 51): »Po tem podatku naj bi bil podložnik iz Litije.« – Vpis v poročni matici graške mestne župnije Hl. Blut z datumom 16. februar 1718 je v resnici natančnejši in postavlja Franca Antona v Šmartno pri Litiji: *der Junge Gesell Vnd khunstreiche Herr Franz Antoni Rämschißl ein Maller weijl: des Ehrbahnen Barthlme Rämschißl gewesten Vnderthan zu St. Mörthen bej der Littaj in Vnder Crain Nunmehr seel: mit Eua desſen Ehewürthin so noch in leben ehelich Erzeigter Sohne*. Oženil se je z Marijo Elizabeto Turkavic (*Turckhäwizin*), ki je bila v službi pri registratorju dvorne komore Josefu Antonu von Tanzenbergu in katere izvor v poročni matici ni naveden, kot poročni priči pa sta nastopila graški meščan in mesar Johann Pruggner ter lakaj Konrad Moritz Pleyer (DAG, Altmatriken, Graz - Hl. Blut, Trauungsbuch IX 1715–1726, pag. 198). – Cevc, ki je poznal vpis poroke samo iz nepopolne Zahnove objave, je kot podložnika iz Litije navajal sina Franca Antona in ne Jerneja Ramschissla, kot pravi poročna matica in po njej tudi Zahn (CEVC 1989 (op. 2), str. 176; CEVC 1993 (op. 2), str. 85). Tudi Zahnovno letnico poroke 1718 je imel za »očitno pomoto«, ker naj bi bil ženin tedaj star šele sedem let (CEVC 1993 (op. 2), str. 84, op. 12). Za poznejšega slikarja Franca Antona je namreč mislil, da se je rodil kot Jernejev zadnji sin šele leta 1711, dejansko pa je prišel na svet že leta 1695 (gl. op. 230). O njegovih delih gl. CEVC 1993 (op. 2), str. 84.

¹⁹² CEVC 1989 (op. 2), str. 176.

¹⁹³ CEVC 1969 (op. 161), str. 306. – Četrto stoletja pozneje je Cevc kot »gotovo« navedel, da Jernej in opat Ludvik nista bila brata, kot je mislil Peter Radics (CEVC 1993 (op. 2), str. 85).

¹⁹⁴ CEVC 1993 (op. 2). – Razprava je bila objavljena skupaj s faksimilom Valvasorjeve *Velike grbovne knjige*.

opata in Erazma Ramschissla, krstnega botra slikarja Jurija Bobiča iz Most pri Komendi. Cevc je ovrgel tudi dotedanje sklepanje, da bi bil Jernej Ramschissl lahko Bobičev učenec, saj je slikar umrl še pred njegovim rojstvom. Prav tako se je razblinila vabljiva hipoteza, da je Jernej posredoval pri Valvasorjevem nakupu Bobičeve zapuščine, vrste risanih in grafičnih listov.¹⁹⁵

Glede na Cevčev utemeljeni dvom o Ramschisslovem plemiškem izvoru tem bolj preseneča, da je slikarja le malo pozneje spet označil za nedvomnega člena kranjske plemiške rodbine Raumschüssel oziroma Ramschissel, izpričano podložniško poreklo njegovega sina pa se mu je v tem kontekstu zdelo »nenavadno« (!) in ga je povsem zrelativiziral.¹⁹⁶ Kot bomo utemeljili v nadaljevanju, se Jernej Ramschissl nikakor ni rodil plemiškim staršem ali v zakonu »žlahtnega« očeta in neplemiške matere. Njegov oče je v najboljšem primeru pripadal stranski, neplemiški veji Raumschüssel, če je bil s to kranjsko plemiško rodbino sploh v kakršnem koli sorodstvu.¹⁹⁷ Jernejevi predniki bi priimek lahko dobili tudi po rodbini svojega zemljškega gospoda, enega od Raumschüsselov, tako kot najverjetneje mnogi Auerspergi, Moškoni, Barbi, Zrinski in drugi kmečki ljudje na Slovenskem. Starša Jerneja Ramschissa sta najbrž oba izvirala iz njegove rodne župnije Šmartno pri Litiji, pri čemer je bil očetov priimek tu omejen na eno samo družino. Oče Janez (*Dnus Joannes Ramshisel*) se je 15. januarja 1663 oženil s Heleno, hčerko Tomaža Škuficarja (*Helena filia Thomae Skuffizar*), imen njunih prič pa v poročni matici ni.¹⁹⁸ Janez Ramschissl je bržkone identičen z dotlej edinim moškim krščencem tega priimka v šmarski župniji, krščenim štirideset let prej, 2. decembra 1623, tj. z Janezom, sinom Adama (*Raimschiſsel*) in Jere iz Kresnic. Vendar je treba upoštevati, da bi se Janez lahko rodil tudi po letu 1636, ko za poldrugo desetletje, do leta 1651, nimamo krstnih matic.¹⁹⁹ Nasprotno je v župniji izpričanih več Škuficarjev, a ne tudi Helenino rojstvo in noben otrok njenega očeta Tomaža.²⁰⁰

Zdi se, da sta bila Jernejeva starša ob poroki že starejša²⁰¹ in da je to razlog, zakaj je poznejši slikar ostal njun edinec. Krstili so ga 17. avgusta 1664 v Šmartnu (*Bartholomaeus Coniugis Joannis Ramsishel et Helenae*) v navzočnosti botrov Gašperja Premka in Marije Medved ter priče Matije

¹⁹⁵ CEVC 1989 (op. 2), str. 176. – Hipotezo o posredovanju pri nakupu Bobičeve grafične zapuščine je postavil STELE 1928 (op. 4), str. 34.

¹⁹⁶ CEVC 1993 (op. 2), str. 85: »Ni dvoma, da je pripadal tej družini tudi slikar Bartolomej [Jernej], nenavadno pa je, da se njegov sin Frančišek Anton omenja v Gradcu kot ‘Unterthan von Littai in Krain.’ Najbrž si moramo to pripombo razlagati le z rojstnim krajem in ne s podložništvom. Potemtakem bi utegnila bivati slikarjeva družina v Litiji, kar bi navsezadnjе ustrezalo ‚soseščini’ Šmartna – a ta misel naj ostane pod velikim vprašajem.«

¹⁹⁷ O kranjski rodbini Raumschüssel/Ramschissl, ki je imela »matični grad« Kolovrat severozahodno od Izlak, gl. CEVC 1993 (op. 2), str. 84–85.

¹⁹⁸ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720, s. p., 15. 1. 1663.

¹⁹⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1614–1636, s. p., 2. 12. 1623. – V indeksu h krstnim maticam za obdobji 1614–1636 in 1651–1688 sta pred Jernejevim krstom navedena samo dva krščenca s priimkom Ramschissl: poleg Janeza še Marija (*Maria Ramshisheu*), krščena 5. avgusta 1634, prav tako Adamova hči in očitno Janezova sestra (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, Ind R 1614–1688). V krstni matici danes manjka ravno list z vpisom njenega krsta (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1614–1636). Cevc ga je še videl (CEVC 1993 (op. 2), str. 85), prezrl pa je krst verjetnega Jernejevega očeta Janeza Ramschissa (1623). Za družino Adama Ramschissa iz Kresnic je sicer zapisal, da nanjo »večkrat naletimo v krstnih knjigah« (CEVC 1993 (op. 2), str. 85).

²⁰⁰ V indeksu h krstnim maticam za obdobji 1614–1636 in 1651–1688 najdemo med letoma 1635 in 1668 štiri krščence s priimkom Škuficar, vsak pa se je rodil drugemu očetu (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, Ind R 1614–1688). Če je Helena, mati Jerneja Ramschissa, identična s Heleno (*Hellena Ramshislin*), umrlo ali pokopano v Šmartnu 1. februarja 1703 in staro okoli 80 let (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p.), se je torej rodila v istem času kot njen mož Janez Ramschissl, okoli leta 1623.

²⁰¹ Gl. op. 199 in 200.

Pregla.²⁰² V katerem kraju šmarske župnije sta zakonca Ramschissl živela, za zdaj še ni ugotovljeno, a lahko glede na poznejše Jernejevo bivanje v Šmartnu sklepamo, da je prejkone prišel na svet v župnijskem središču. Drugače kot pri družini Greischer se ni mogoče opreti na podatke o kraju bivanja botrov in na botrstva zakoncev Ramschissl. Nič določnega ne vemo tudi o premoženjskem stanju Jernejevih staršev. Le oznaka »gospod« (*Dnus*) pri poroki priča, da Janez Ramschissl ni bil navaden podložnik, temveč petičnejši obrtnik, organist, nižji graščinski uslužbenec ali kaj podobnega.²⁰³ Zanimivo je, da ga ne srečujemo kot krstnega botra. Bržkone je umrl v obdobju 1687–1697, ko v šmarski mrliški matici skoraj ni vpisov.²⁰⁴ Helena pa je bržčas identična s Heleno oziroma Aleno (*Rambshisslin*, *Rambshislouka*, *Ramshishlin*), ki je v osemdesetih in devetdesetih letih 17. stoletja izpričana kot krstna botra²⁰⁵ in katere smrt navaja mrliška matica 1. februarja 1703 (*Hellena Ramshislin*), ko naj bi ji bilo okoli 80 let (rojena okrog 1623).²⁰⁶ Če gre res za Jernejevo mater, je sicer nekoliko nenavadno, da se kot botra pojavlja tako pozno.

Jernej Ramschissl je bil torej podložniški otrok, ni pa znano, kateremu zemljiskemu gospodu je kot rojenjak pripadal.²⁰⁷ Drugače kot humanistično izobraženi sožupljan Matija Greischer je imel najbrž le temeljno šolsko izobrazbo.²⁰⁸ V prid temu govori ne nazadnje dejstvo, da je kot slikar ostal v domačem kraju. Zdi se, da se je mladi Ramschissl znašel pri Valvasorju na Bogenšperku, brž ko je dorasel za vajeniška leta, to pa je prav čas, ko je spomladi 1678 začela delovati bogenšperška grafična delavnica in se je bližal štirinajstimi. Cevc je začetek Ramschisslove slikarske poti orisal takole: »Za mladega fanta, ki je pač kazal slikarsko nadarjenost, je zvedel bogenšperški gospod, ga povabil k sebi, mu ponudil papir in risalo in različne grafične predloge, da bi se ob njih priučil slikarski in risarski veščini.« Kot kažejo še precej nerodne risbe v Valvasorjevi zbirkici, je kopiral Callotove »Varie

²⁰² NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1651–1665, s. p., 17. 8. 1664. – Zadnja črka krščenčevega priimka je nejasna. V indeksu h krstnim maticam najdemo -k: *Ramsishek*, lahko pa bi jo brali tudi kot -r (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, Ind R 1614–1688).

²⁰³ Cevc je v oznaki »Dominus« videl veliko preveč, ko je zapisal, da jo ima Jernejev oče samo v zapisu o poroki, ne pa tudi ob slikarjevem rojstvu, »kot bi mu po plemiški liniji šlo« (CEVC 1993 (op. 2), str. 85). Tudi druge Cevčeve ugotovitve – da ta naslov spremlja Jerneja v zapisu ob smrti in rojstvu najmlajšega sina, oboje leta 1711, da je imel sin plemiško botro in da je kot »Domina« ob smrti leta 1730 označena slikarjeva vdova Eva (CEVC 1993 (op. 2), str. 85–86) – izgubijo vrednost ob vedenju, da so šmarski duhovniki pritaknili gosposki predikat prenekateremu neplemiču. Za plemiče so bili v tej in drugih župnih rezervirani drugi predikati, npr. »generous dominus« ipd.

²⁰⁴ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710. – Marca 1685 so v mrliško matico vpisali smrt nekega Janeza Ramschissla (*Joes Rambhissl*) iz Kostrevnice, ki naj bi mu bilo neverjetnih 110 let, dejansko seveda precej manj.

²⁰⁵ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, s. p., 28. 3. 1685, 4. 11. 1685 (*Alena Ramsijlnauka*), 30. 12. 1687, 5. 3. 1686; R 1689–1703, s. p., 8. 7. 1689, 21. 9. 1692.

²⁰⁶ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 1. 2. 1703.

²⁰⁷ Od urbarjev iz tistega časa, ki se nanašajo na šmarsko območje, je ohranjen Valvasorjev lastnoročni za Bogenšperk in Lihtenberk iz okoli leta 1680, v katerem ni nobenega podložnika s priimkom Ramschissl (ARS, AS 746, Cistercijanski samostan in državno gospodstvo Kostanjevica, Spisi, fasc. 43, Extranea, Graščina Bogenšperk in Lihtenberk – urbar). Prav tako ni priimka med podložniki župnije Šmartno v urbarju za leto 1673, v poškodovanem župnijskem urbarju iz let 1669–1694, iz katerega je Šmartno iztrgano, in v urbarjih župnijske cerkve za obdobji 1620–1651 in 1652–1695 (vsi urbarji v NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2). Enako velja za urbarje gospodstva Slatna (ARS, AS 776, Gospodstvo Slatna, fasc. 2, urbarja 1686–1690 in 1692–1706), urbar posesti Grmače (ARS, AS 735, Gospodstvo Grmače, fasc. 1a, priročni urbar 1669–1693) in urbar samostanu Stična inkorporiranih župnij (ARS, AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospodstvo Stična, Knjige, knj. 17, glavni urbar župnij in njihovih imenj, inkorporiranih cistercijanskemu samostanu Stična 1662).

²⁰⁸ Njegovega imena drugače kot Greischerjevega ne najdemo v knjigi jezuitske kongregacije Marije Vnebovzete v Ljubljani (ARS, AS 1073, Zbirka rokopisov, II/51r). Prav tako ga ni med alumni in konviktorji ljubljanskega jezuitskega seminarja, *Ljubljanski klasiki* 1999 (op. 9).

figure« in risbe anatomskih delov, puttov, glav in podobno. Prva trdna sled njegove navzočnosti na Bogenšperku je iz leta 1680, ko mu je bilo šestnajst let. Na enem listu prerisov Callotovih figur se je namreč znašel napis: *Der herr Ramsissel fecit 1680.* Po Cevcu se je mladi risar do tega leta že kar dobro izuril.²⁰⁹ Žal ni datirana risba sv. Roka z bolnikom, ki sodi sicer še med Jernerjeve mladostno trde, a kompozicijsko ambiciozne poskuse. Na njej se je Valvasor nagajivo poigral z mladeničevim priimkom, in sicer z zgovornim pripisom »ierneizhek Schisselramer«. Po Cevčevih besedah polihistorjev pripis kaže, da je Jernej Ramschissl odraščal v slovenskem okolju pa tudi da je vladala med učencem in mentorjem posebna naklonjenost.²¹⁰ Za zdaj še čaka na potrditev njegova domneva, da so med številnimi risbami v Valvasorjevih albumih, najbrž tudi med tistimi za topografske izdaje, skrite še neprepoznane Ramschisslove risbe in skice.²¹¹ Vsekakor pa to ni veduta Škofje Loke v skicni knjigi za *Topografijo Kranjske*, saj v resnici ne gre za kratico »Ram«, kot je bral Cevc.²¹² Z rdečilom narisana veduta je po rokopisnih potezah Nypoortova,²¹³ poleg tega pa je bilo Jerneju ob njenem nastanku (1677–1679) komaj štirinajst ali petnajst let.

Tako kot Janez Koch se mladi Ramschissl na Bogenšperku ni loteval bakrorezov in ni pri nobeni Valvasorjevi izdaji sodeloval kot bakrorezec. Njegovega podpisa, povsem drugače kot Kochovega, tudi ni med avtorji risarskih predlog za bakroreze. Navsezadnje je bil še mlad in neizkušen. Bržkone ga je že zgodaj vleklo v slikarstvo, ni pa gotovo, kdo na Bogenšperku je bil njegov mentor oziroma mojster. Lahko da ga je vzel v uk k sebi v Novo mesto Janez Koch, saj Jernej pri Valvasorju ni imel pravih mentorjev in nikogar, ki bi mu lahko dal uradno spričevalo kakor Greischerju za izučeno bakroreško obrt. Morda tako sploh ni pridobil »papirja« in je bil torej zgolj priučen slikar, tako rekoč samouk.

Za zdaj ni mogoče ne potrditi ne ovreči podmene, da je ostal v polihistorjevi službi neprekinitljeno vse do leta 1688, ko je za Valvasorja dokončal obsežno grbovno knjigo. Ta vsebuje kar 2.041 grbov in jo je Ramschissl po navedbi v naslovu naslikal na Bogenšperku v letih 1687 in 1688 (*durch den bartl ramschissel mahlen lassen zu zu [sic!] Wagensperr in Crain*).²¹⁴ Primerjava rokopisov Valvasorjevih pisem je pokazala, da je naslov rokopisne knjige, vse podpise h grbom in celoten indeks

²⁰⁹ CEVC 1989 (op. 2), str. 176; prim. STELE 1928 (op. 4), str. 30. – Cevc je sam s seboj prišel v rahlo nasprotje oziroma nedoslednost, ko je na drugem mestu zapisal, da je Valvasor pritegnil Ramschissla v svoj delovni in učni krog »verjetno okoli leta 1680« (CEVC 1989 (op. 2), str. 178), pozneje pa je v prepričanju, da je bil Jernej plemič, pripisal njuno znanstvo »plemiškim zvezam« (CEVC 1993 (op. 2), str. 86).

²¹⁰ CEVC 1989 (op. 2), str. 176; prim. STELE 1928 (op. 4), str. 29. – CEVC 1993 (op. 2), str. 85, je opozoril tudi na to, da je Ramschissl v Valvasorjevi grbovni knjigi naslikal osem grbov plemiške rodbine Raumschüssel (Ramschissl) in da gre za »govoreče« grbe, kajti njihov vodilni emblem so skledice za smetano (Rahm!). Ker je Cevc Jerneja uvrščal v to kranjsko plemiško rodbino (CEVC 1993 (op. 2), str. 84–85), je Ivan Stopar povezal »govoreči« grb in Valvasorjevo poigravanje z Jernejevim priimkom: »Schisselramer« (Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 1: Gorenjska. 5: Med Goričanami in Gamberkom*, Ljubljana 2000 (Grajske stavbe, 10), str. 93). Še več, kot – sicer nedokazano – je dopuščal tezo, ki je danes povsem ovržena, da je leta 1664 rojeni Jernej odraščal na Kolvratu in tako spoznal Valvasorja, doma z dobro uro oddaljene Medije (STOPAR 2000 (op. 210), str. 93).

²¹¹ CEVC 1989 (op. 2), str. 177.

²¹² Cevc je ugibal, ali kratica »Ram« morda pomeni »Ramschissl«, pri čemer bi odgovor po njegovem lahko dala šele skrbna analiza vseh risb v skicirki (CEVC 1993 (op. 2), str. 88). V resnici na vedutni risbi ne piše »Ram«, temveč »Stampf«; nikakor tudi ne gre za risarjevo signaturo, temveč za navodilo bakrorezcu, naj pri mlinu nariše stope (Johann Weikhard Frhr von VALVASOR, *Topografija Kranjske. 1678–79. Skicna knjiga*, Ljubljana 2001 (faksimile), št. 26). Cevčeva domneva je zelo nenavadna, saj bi bila to v vsej skicirki sploh edina podpisana risba.

²¹³ LUBEJ 2008 (op. 2), str. 181.

²¹⁴ O naslovu in točnem številu grbov: Božo OTOREPEC, Valvasorjeva grbovna knjiga »Opus Insignium Armorumque«, v: Valvasor 1993 (op. 2), str. 32.

napisal polihistor lastnoročno.²¹⁵ Grbovna knjiga je torej tudi fizično lahko nastajala le na Valvasorjevem gradu in v tesnem sodelovanju avtorja s slikarjem. Kot je ugotavljal Božo Otorepec, je bilo dve leti za slikanje knjige »takega obsega in kakovosti dejansko sorazmerno malo«.²¹⁶ Ni izpričano, da bi Ramschissl pomagal Valvasorju tudi pri zbirateljskem delu, lahko pa sklepamo, da sta se pri končnih izvedbah dopolnjevala. Verjetno je Valvasor za zbiranje grbov uporabljal posebne skicirke, od katerih žal nobena ni ohranjena. Med grbi v šestnajstem zvezku njegove grafične zbirke je nekaj Trostovih in Greischerjevih risb grbov, nobene pa ni signiral Ramschissl.²¹⁷ V zvezi z grbovno knjigo kaže še povedati, da jo je Valvasor delno porabil kot predlogo za *Slavo*.²¹⁸ Ker pa bakrorezi grbov v *Slavi* niso signirani,²¹⁹ lahko brez natančne analize potez zgolj ugibamo, kdo jih je vrezal v baker. Reisp je opozoril na »bakrorez št. 490 (Die Ehre IX, p. 69), kjer so znotraj grba »v. Gurckh« črke RC ali CR in W, ki so gotovo bakrorežev dodatek in v sam grb ne sodijo«, in dodal, da »bi bilo samo iz tega težko kaj konkretnejšega sklepati«.²²⁰ Kot bakrorezec grbov pride v poštev tudi Andrej Trost, tedaj v Gradcu, in precej manj Matija Greischer, ki je bil do 1687/88 na Dunaju in nato v Eisenstadtutu.²²¹ Ni tudi rečeno, da je grbovna knjiga po nastanku (v celoti) starejša od bakrorezov grbov za *Slavo*. Vrezovanje v baker in slikanje v grbovno knjigo bi prav lahko potekali sočasno.

Kaj je Jernej Ramschissl počel med letoma 1680, ko ga pri šestnajstih prvič srečamo pri Valvasorju, in 1687, ko je kot 23-leten mladenič začel slikati grbovno knjigo, lahko, kot smo videli, bolj ali manj prepuščamo domišljiji. Prejkone je vmes za nekaj časa zapustil Bogenšperk in tudi rodne kraje, da se je dodoxa izučil slikarskega poklica, saj v Valvasorjevi delavnici ni imel pravih mentorjev. Cevc je omenil verjetnost, da je z Valvasorjem romal po Kranjskem in pomagal pri risanju vedut, ter z večjo gotovostjo opozoril na risarsko in slikarsko izpopolnjevanje, saj se je v grbovni knjigi predstavil že kot izkušen slikar grbov.²²² Na Bogenšperku mu sicer ne bi nikoli manjkalo takega ali drugačnega dela. Njegova tehnična in veliko manj vsebinska pomoč bi bila dobrodošla pri urejanju knjižnice, vezavi knjig in ureditvi 18 zvezkov ikonoteke (od 1685 vsaj do 1687).²²³ Končno bi ga Valvasor lahko uporabil kot kopista besedil za *Slavo*, če je to seveda dopuščala Jernejeva skromna šolska izobrazba.

Cevčevi trditvi, da je Ramschissl ostal v rojstnem kraju vse do smrti, kot dokazuje šmarska mrliska matica,²²⁴ lahko v glavnem pritrdimo za slikarjevi zadnji dve desetletji, ko je imel družino. Najverjetneje so v tem obdobju nastale tudi vse tri njegove znane oljne slike – datirani sta dve (1694 in 1695) –, ki bi jim morda smeli pripisati še eno sličico, prikazujejo pa nabožne motive.²²⁵ Tako kot Andrej Trost je kot slikar zelo verjetno sodeloval tudi pri izdelavi iluminacij za spominsko knjigo

²¹⁵ OTOREPEC 1993 (op. 214), str. 33.

²¹⁶ OTOREPEC 1993 (op. 214), str. 56.

²¹⁷ OTOREPEC 1993 (op. 214), str. 56–57.

²¹⁸ OTOREPEC 1993 (op. 214), str. 63–64.

²¹⁹ VALVASOR 1689 (op. 15), 9, str. 69, 72, 77, 78, 83, 91–93, 101, 103, 105, 107, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121. Prim. REISP 1983 (op. 6), str. 236.

²²⁰ REISP 1983 (op. 6), str. 325, op. 92.

²²¹ O njiju gl. op. 92, 177.

²²² CEVC 1993 (op. 2), str. 89.

²²³ O nastajanju ikonoteke gl. op. 96.

²²⁴ CEVC 1989 (op. 2), str. 177.

²²⁵ CEVC 1989 (op. 2), str. 177; prim. Emilijan CEVC, Slikarstvo 17. stoletja, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, 1, Ljubljana 1968, str. 64; Ksenija ROZMAN, Katalog razstavljenih del. Slikarstvo, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, 1, Ljubljana 1968, str. 146.

ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, katere začetek je bil 1688.²²⁶ Morda ni naključje, da si je Jernej Ramschissl ustvaril družino prav v času, ko se je Valvasor poslavljal od Bogenšperka. Njegovo soproga Evo srečamo prvič 23. oktobra 1692, in sicer kot krstno botro v Šmartnu, navedeno brez osebnega imena, a z moževim poklicem: *Dna Rambhjisl pictorijsa*.²²⁷ Kdaj in kje sta se poročila, ostaja neznanka, morda kar v Šmartnu, saj zija v tem času v tamkajšnji poročni matici daljša vrzel.²²⁸ Eva se je, sodeč po navedbi starosti v mrlški matici – v začetku leta 1730 naj bi ji bilo 61 let²²⁹ –, rodila okoli leta 1669 in je bila potem takem kakšnih pet let mlajša od Jerneja. Od leta 1694 do 1711 mu je rodila sedem otrok, od katerih so trije pomrli še v otroških letih.²³⁰ Da je Ramschisslova mlada družina prebivala v Šmartnu, je razvidno iz vpisa pokopa prvega otroka leta 1699 in nato še iz več drugih matičnih vpisov,²³¹ o njenem socialnem statusu pa posredno priča zlasti izbira krstnih botrov. Od krsta drugega otroka dalje sta zakonca Jernej in Eva prosila za botre bližnjo gospodo, in sicer največkrat Gandinove pl. Liliensteine z Bogenšperka, Jerneju pa je duhovnik pri krstu zadnjih dveh otrok, leta 1707 in 1711, privoščil predikat »Dominus«.²³² V šmarskih maticah je Jernej Ramschissl nekajkrat naveden tudi kot »pictor«,²³³ prav tako ob smrti v začetku leta 1711. Njegovo smrt ali pokop 13. aprila 1711 navajata kar dve mrlški matici, ker se prav tedaj prva konča in druga začne. Obe mu dajeta gospoški predikat »Dnus«, kraj smrti je Šmartno, pokojnik naj bi bil star 53 let in pred smrto preskrbljen s potrebnimi zakramenti.²³⁴ Dejansko je bil ob svoji zadnji uri šele v 47. letu, kar glede na številne tovrstne zmote niti najmanj ne moti.

²²⁶ CEVC 2001 (op. 100), str. 70.

²²⁷ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1689–1703, s. p., 23. 10. 1692. – Po Cevcu se je oženil okoli leta 1689 (CEVC 1993 (op. 2), str. 83).

²²⁸ V šmarski poročni matici je v obdobju od 14. novembra 1678 do 28. oktobra 1696 le nekaj vpisov (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1710).

²²⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, M 1711–1754, s. p., 26. 1. 1730.

²³⁰ Jernejevi otroci so si sledili takole: 1. Anton Franc (krščen 5. aprila 1694), 2. Franc Anton (krščen 9. junija 1695), 3. Janez Jožef (krščen 16. januarja 1699), 4. Janez Andrej (krščen 12. septembra 1700), 5. Janez Ignac (krščen 1. marca 1703), 6. Vid Jakob (krščen 1. januarja 1707), 7. Franc Ksaver Anton (krščen 23. januarja 1711). Od prvih treh otrok je eden, naveden zgolj kot *Infans*, vpisan v mrlško matico 15. septembra 1699. Gre za Antona Franca ali Janeza Jožefa, kajti drugorojeni Franc Anton je odrasel in ga srečamo kot slikarja v Gradcu (gl. op. 191). 13. septembra 1701 umrli ali pokopani Jernejev enoletni otrok (*Infantulus /.../ unius anni*) je lahko samo Janez Andrej, 4. julija 1710 pa so v mrlško matično knjigo vpisali 7-letnega Ignaca; NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1689–1703, s. p.; R 1703–1719, s. p.; M 1660–1710, s. p. – Bežno je na pojavljanje Ramschisslove družine v šmarskih maticah opozoril že Lubelj in postregel s podatkom o smrti zakoncev Jerneja in Eve (LUBEJ 1987 (op. 2), str. 195, op. 12). Cevc je njegovo omembo citiral pri navedbi Jernejeve smrti (CEVC 1993 (op. 2), str. 84, op. 10).

²³¹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 15. 9. 1699: *Infans Bartholomaej Rambhisl Pictoris hic à St. Martino.* – Kraj je naveden tudi ob pokopu tretjega otroka leta 1710 ter naslednje leto pri obeh vpisih Jernejevega pokopa in pri krstu najmlajšega otroka (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 4. 7. 1710, 13. 1. 1711; M 1711–1754, s. p., 13. 1. 1711; R 1703–1719, s. p., 23. 1. 1711). – Navedba »ex vicinitate S. Martini« pri krstu omenjenega otroka je Cevca spet zavedla. Po njegovem (CEVC 1993 (op. 2), str. 83) naj bi namreč pričala o tem, da »slikarjeva družina ni bivala v Šmartnu, marveč v njegovi sosesčini (,in Vicinitate«). V resnici ne gre za sosesčino, temveč za cerkveno sosesko sv. Martina, torej za Šmartno.

²³² Janez Andrej Gandin pl. Lilienstein, gospod na Bogenšperku in Lihtenberku, je botroval drugemu, tretjemu in četrtemu otroku, njegova soproga Marija Magdalena Suzana, rojena pl. Taufferer, petemu, zadnjima dvema pa hči Ana Marijana oziroma Marija Ana. Drugi botri so bili: prvemu otroku »gospod« Andrej Kunic in »Domina« Marija Premk v navzočnosti priče Urbana Pregla, drugemu, tretjemu in četrtemu otroku ponovno »Domina« Ana Marija Premk, petemu in šestemu »Generous Dominus« Franc Anton de Georgio in zadnjemu duhovnik Gregor Novak.

²³³ Kot »pictor(is)« je Jernej vpisan pri pokopih vseh treh otrok (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1660–1710, s. p., 5. 9. 1699, 13. 9. 1701, 4. 7. 1710).

²³⁴ V najstarejši šmarski mrlški matici so vpisi iz leta 1711 prečrtani in prepisani v naslednjo matico (NŠAL, ŽA



5. Vpis smrti slikarja
Jerneja Ramschissla v mrlški
matriki župnije Šmartno pri Litiji
1711–1754

Malo predtem srečamo mojstra Ramschissla v priročnem urbarju šmarske župnije, vodenem od leta 1709. Pri oštetarju Jerneju Ramschisslu (*Hoffstötter Bartholomaeus Ramschissel*), ki je plačeval goldinar in 35 krajcarjev davka ter nedoločeno kontribucijo, so obveznosti v razpredelnici izpolnjene do leta 1732. V urbar po njegovi smrti niso vpisali imena nove gospodarice, ker je posest ostala v lasti Ramschisslove družine.²³⁵ Ni znano, na kakšen način in kdaj pred letom 1709 je Jernej prišel do oštata. Vsekakor ga ni nasledil po starših, saj v prejšnjih župnijskih urbarjih iz let 1662 in 1673 Ramschisslov ni, je pa tam jasno vidno, da so oštati oziroma kajže ležali v Šmartnu. Sodeč po zaporedju posestnikov, je pozneješo Jernejevo posest imel tedaj kajžar Lovre Zupančič.²³⁶ Vendar Jernej njegovega oštata ne bi mogel priženiti, ker Zupančič ni imel hčerke Eve, ki bi lahko postala slikarjeva žena, pa tudi njegova vdova in potencialna ovdovela snaha nista bili Evi.²³⁷

Vdova Eva Ramschissl je dobrih šest let po Jernejevem odhodu v večnost še enkrat stopila pred oltar, in sicer 27. januarja 1717 z vdovcem Janezom Krstnikom Končarjem, s katerim se je morda preselila na njegov dom v Štangarske Poljane zahodno od Šmartna. Kot dvakratna vdova je

Šmartno pri Litiji, M 1660–1710, s. p.; M 1711–1754, s. p.). Prim. Cevčev izpis iz mrlške matice (CEVC 1989 (op. 2), str. 177). – Jerneja srečamo kot krstnega botra še 9. septembra 1711 (*D. Bartholomaeus Rämschissel ex S. Martino*), ko je bil že pokojni. Gre za evidentno napako duhovnika matičarja. Dejanski boter je bil skoraj gotovo Gregor Ramschissl iz Šmartna, ki ga bomo še srečali v nadaljevanju.

²³⁵ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 92–93. – V naslednjem župnijskem urbarju je na isti posesti navedena »Frau Maria Ramschisslin Von Einer Hofstatt«, in sicer od začetka vodenja razpredelnice leta 1733 do konca, tj. leta 1763 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1733–1783, s. p., Hoff Molerej, fol. 2).

²³⁶ ARS, AS 781, Cistercijski samostan in državno gospodstvo Stična, Knjige, knj. 17, glavni urbar župnij in njihovih imenj, inkorporiranih cistercijskemu samostanu Stična 1662, s. p., Vrbarium Über die Pfarr St: Merthen beý der Lýtheý; NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 30.

²³⁷ Poznamo dva Zupančičeva otroka, sina Mihaela (roj. 1657) in hčerko Jero (roj. 1668). Ramschisslova žena pa bi lahko postala ena od treh šmarskih krščenk z imenom Eva, rojenih okoli leta 1669: Eva Škuficar (roj. 1666), Eva Slatinar (roj. 1677) in Eva Sotelic (roj. 1673); NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, Ind R 1614–1688. Njihovim nadaljnjam življenjskim potem nismo sledili. Možnost, da bi se Ramschissl oženil z Zupančičeve hčerjo, vdovo ali ovdovelo snaho z imenom Eva, je zavrnil pregled naslednjih matičnih knjig: NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1674–1688, R 1689–1703, M 1660–1710.

preminila v Šmartnu, kjer so jo pokopali 26. januarja 1730.²³⁸ Življenjske zgodbe Ramschisslovih odraslih otrok presegajo okvir pričajoče obravnave, vendar naj kljub temu še enkrat opozorim na Franca Antona, rojenega leta 1695, prav tako slikarja. Njegova poroka v Gradcu leta 1718 je strokovni javnosti znana že zelo dolgo, od leta 1889,²³⁹ a se ni nikoli nihče odpravil po sledeh izpričanega Ramschisslovega »litijskega podložniškega porekla«. Cevc je njegove rojstne podatke odkril zaradi drugih indicev. Na misel, da je moral polihistor Ramschissla spoznati že v njegovih rosnih letih in da je treba slikarjev rojstni kraj iskati v bližini Bogenšperka, v župniji Šmartno pri Litiji, ga je privedlo Valvasorjevo poigravanje s slikarjevim imenom: Jernejček (*ierneizhek schisselramer*).²⁴⁰

V zvezi z Jernejem Ramschissom se pojavlja še eno vprašanje, in sicer: kako, če sploh, je bil sorodstveno in drugače povezan z Gregorjem Ramschissom, za katerega vemo, da je za Valvasorja opravljal razne službe in da ga je polihistor v zahvalo nagradil z dednimi ugodnostmi. Na ključni vir o Gregorju Ramschissu in edini, ki tega moža povezuje z Valvasorjem, je konec 19. stoletja naletel že Peter Radics.²⁴¹ Gre za poročilo, ki ga je državnim organom, zadolženim za novo davčno odmero oziroma terezijanski kataster, leta 1750 posal Valvasorjev naslednik na Bogenšperku, Anton Alexander Höffern pl. Saalfeld. Glede bogenšperškega gospodarstva precej pesimistični Höffern se je pritoževal nad Gregorjevim sinom Dizmo Ramschissom, ker plačuje od svoje kupnopravne hiše zelo malo dajatev, ima pa pravico prosto sekati stavbni in kurišni les v vseh Höffernovih gozdovih in »porabi več kot kakšno gospodstvo«. Razlog naj bi bil naslednji: to »veliko svoboščino« je »baron Valvasor« podelil njegovemu ocetu Gregorju Ramschissu »za zvesto opravljene službe« (*wegen treu geleistten diensten*).²⁴² O Gregorju je mogoče ugotoviti le, da se je, sodeč po navedbi starosti 72 let ob smrti leta 1744, rodil kmalu po letu 1670 in je bil torej v času Valvasorjeve prodaje Bogenšperka (1692) dvajsetleten mladenič. V šmarskih krstnih maticah njegov krst pogrešamo, kot boter pa se ustrezno svoji starosti pojavlja od leta 1689. Po tem, ko si je leta 1694 ustvaril družino, je bil v matičnih knjigah skoraj vedno naveden kot »gospod«. Prebival je v Šmartnu in, sodeč po številnih botrsvih, užival precejšen ugled. Sklepati je mogoče, da je kupnopravna hiša, ki jo je imel okoli leta 1750 v Šmartnu njegov sin Dizma Ramschissl (roj. 1710), prišla v Gregorjeve roke sočasno z omenjeno pravico do uporabe gozda in je bil torej privilegij vezan na hišno posest. Po Valvasorjevem urbarju

²³⁸ Vnovična poroka Eve Ramschissi bi ostala prezerta, ko ne bi v mrlški matici pritegnil pozornosti vpis smrti ženske z dvema priimkoma: *Dna Eva Konzharin Vel Ramshjisl* (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1711–1754, s. p., 26. 1. 1730). Njen dvojni priimek je Cevca zavedel, da je Eva razglasil za rojeno Končar (CEVC 1993 (op. 2), str. 83, 84). Priimek Končar je v resnici dobila od svojega drugega moža. Privedel je do vpisa poroke Janeza Krstnika Končarja v šmarski poročni matici, kjer je nevesta Eva izjemoma navedena brez priimka (!), zgolj kot »sponsa sua Eva« (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720, s. p., 27. 1. 1717). Po poročni knjigi je bil kraj bivanja (mladoporočencev) »Stangenwaldt«, torej širše območje Štange pri Litiji, ko pa so Končarja (*Dnus Joannes Baptista Konschar*) osem let pozneje pokopali, je v mrlški matici navedeno »Is Polan«, tj. iz Štangarskih Poljan (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, M 1711–1754, s. p., 31. 1. 1725). Čeprav naj bi imel ob smrti okoli 73 let (*aetatis suaee circiter 73 Annos*) in bi se potem takem moral roditi okoli leta 1652, je prejkone identičen z Janezom Končarjem, sinom Jurija in Marije, ki so ga krstili v Šmartnu 15. junija 1666, devet dni pred praznikom Janeza Krstnika (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, R 1665–1674, s. p.; prim. Ind R 1614–1688).

²³⁹ Gl. op. 191. – Po Zahnu je Franc Anton leta 1737 poslikal oltar sv. Janeza v Ljutomeru (ZAHN 1889 (op. 191), str. 89).

²⁴⁰ CEVC 1993 (op. 2), str. 83.

²⁴¹ Peter pl. RADICS, Graščine in hiše rodovine Valvasorjeve na Kranjskem, *Ljubljanski zvon*, 14, 1894, str. 567–568. – V opombi je RADICS 1894 (op. 241), str. 567, opozoril na enak priimek Gregorja in Jerneja: »Nekov ,Jernej Ramschissel‘ je naslikal leta 1688. veliko knjigo grbov, katero je sestavil Valvasor.«

²⁴² ARS, AS 174, Terezijanski kataster za Kranjsko, šk. 132, RDA, N 200, No. 5, 16. 3. 1750.

za posest Bogenšperk in Lihtenberk iz okoli leta 1680 se tedaj nobeden od obeh šmarskih hišarjev ni imenoval Ramschissl. Sodeč po šmarskih krstnih maticah, se mladi Gregor v začetku devetdesetih let ni k nobeni od obeh hiš priženil, ampak mu je polihistor posest očitno podelil na novo. Ničesar pa ne vemo o tem, kakšne službe je mladi Gregor Ramschissl opravljal za Valvasorja. Ni rečeno, da je bil zaposlen z opravili pri upravljanju posesti. Ne nazadnje bi bil lahko tudi Valvasorjev prepisovalec – kopist ali kaj podobnega. Prav tako ni bilo mogoče ugotoviti njegove morebitne sorodstvene povezanosti s približno sedem let starejšim slikarjem Jernejem Ramschissлом. Edina izpričana zveza med njima je skupen nastop v vlogi poročnih prič leta 1697 pri poroki Šmarčana Mihaela Mikuliča.²⁴³ Morda je bolj pomenljivo dejstvo, da je bil Gregor leta 1717 tudi priča pri vnovični poroki Jernejeve vdove Eve.²⁴⁴

Od vseh Valvasorjevih bogenšperških sodelavcev je Jernej Ramschissl ostal najdlje v polihistorjevi bližini. Bogenšperškega gospoda je lahko prvič videl v Šmartnu ali okolici že pri osmih letih, ko se je Janez Vajkard leta 1672 oženil na Slatni in se z družico preselil na kupljeni Bogenšperk.²⁴⁵ Valvasor pa je za nadarjenega mladeniča vedel vsaj od leta 1680, saj je šestnajstletnik tega leta že izpričan v bogenšperški grafični delavnici. Intenzivno sodelovanje med njima je trajalo najmanj osem let, do 1688, ko je Ramschissl končal grbovno knjigo, njuna fizična bližina – oba na Bogenšperku ali Ramschissl v Šmartnu – pa še vse dotlej, dokler ni Valvasor jeseni 1692 prodal Bogenšperka in se nato preselil v Krško, kjer je že po nekaj mesecih preminil.²⁴⁶

Novomeščan Janez Koch (1640–1645 ali ok. 1650 –1715)

Novomeščan Janez Koch, še en Valvasorjev sodelavec s Kranjskega, je zelo malo znan po svojih delih, če izvzamemo sodelovanje pri Valvasorjevih tiskih. Z njegovim izvorom in življenjem sta se ukvarjala Emilijan Cevc²⁴⁷ in Blaženka First.²⁴⁸ Zadnje raziskave so navrtle še nekaj novih podatkov, ki med drugim osvetljujejo tudi Kochovo sodelovanje z Valvasorjem. Koch je spadal med polihistorjeve najzvestejše slikarske sodelavce, nič konkretnega pa ne vemo o njegovi mladosti, pri kom se je izšolal in kam ga je popeljalo pomočniško popotovanje.²⁴⁹

Drugač kot o večini drugih Valvasorjevih sodelavcih ni bilo o Kochovi identiteti nikoli drovom, saj je v sodobnih virih jasno izpričan kot meščan in slikar iz Novega mesta.²⁵⁰ V zbirki risarskih osnutkov za *Prizorišče človeške smrti*, ki je prišla v zagrebško Metropolitansko knjižnico, je

²⁴³ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Matične knjige, P 1660–1720, s. p., 23. 1. 1697. Prim. CEVC 1993 (op. 2), str. 84. – Cevc ženina pomotoma imenuje Mihael Georg, vendar je bil Georg (Jurij) v resnici njegov oče.

²⁴⁴ GOLEC 2014 (op. 79), str. 100–101.

²⁴⁵ O poroki in nakupu: REISP 1983 (op. 6), str. 91–93; natančneje: Boris GOLEC, Epilog k Valvasorjevemu baronstvu, družini, smrti, grobu in zapuščini, *Zgodovinski časopis*, 68, 2014, str. 30–31; GOLEC 2014 (op. 79), str. 67–70.

²⁴⁶ O prodaji, selitvi in smrti: GOLEC 2007 (op. 9), str. 326–329, 343–344.

²⁴⁷ CEVC 1969 (op. 161), str. 304 in nasl.

²⁴⁸ Blaženka FIRST, Flamsko izhodišče za poznomaniheristično sliko Sv. Frančišek v ekstazi. Poskus atribucije slikarju Janezu Kochu, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, str. 133–161.

²⁴⁹ CEVC 1969 (op. 161), str. 307–307.

²⁵⁰ Kot novomeški meščan in slikar je izpričan leta 1685, ko je ljubljanski škofiji zatožil vikarja na Planini pri Sevnici, ker ta ni hotel sprejeti naročenega slikanega bandera (Ivan VRHOVNIK, Arhivski paberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2, 1922, str. 119; prim. CEVC 1969 (op. 161), str. 306).

Valvasor na notranji strani predlista sam zapisal: *Delineationes Joannis Koch pictoris rudolphswerti in Carniola*.²⁵¹ O času njegovega rojstva in smrti pa imamo en sam vir in še ta je druge roke. Janez Gregor Dolničar ga v svoji rokopisni *Bibliotheci Labacensis* (1715) neposredno po njegovi smrti označuje kot Novomeščana, ki je umrl leta 1715, star 65 let.²⁵² Glede na zadnji, ne nujno povsem točni podatek o starosti²⁵³ je Cevc postavil Kochovo rojstvo v čas okoli leta 1650 in se čudil, da v letih od 1649 do 1651 ni našel vpisa njegovega krsta v novomeški krstni matici. Zgolj zaradi enakega osebnega imena je zapisal, da je bil njegov oče »najbrž« Janez Koch, v petdesetih letih izpričan kot mestni sodnik.²⁵⁴ A nič manj kot sodnik Janez, čigar edina znana hči se je rodila leta 1633,²⁵⁵ se lahko za očeta poteguje Jakob Koch, ki so se mu otroci potrjeno rojevali blizu domnevne letnice risarjevega rojstva.²⁵⁶ Glede na vrzeli v novomeških krstnih maticah 1640–1645 in 1652–1655 bi bil lahko imel risar Janez Koch ob smrti nekaj let manj ali več, kakor mu jih je pripisal Dolničar. Končno bi njegov krst v krstni matici 1645–1652 iz tega ali onega razloga utegnil tudi izostati, ne nazadnje zaradi epidemije kuge.²⁵⁷ V mlajših maticah, od 1655 dalje, krstov Kochovih otrok ne najdemo, ampak srečujemo le Janeza in Jakoba kot krstna botra.²⁵⁸ Od srede šestdesetih let je izpričano samo še ime botra Janeza Kocha, pri čemer se postavlja vprašanje, kdaj gre za starejšega in kdaj za

²⁵¹ CEVC 1969 (op. 161), str. 298–299; prim. REISP 1983 (op. 6), str. 139.

²⁵² DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 264, 370.

²⁵³ Dolničarjeve navedbe o rojstnih letnicah in starosti pomembnih Kranjcev ob smrti je treba jemati z zadržki. Za polihistorja, denimo, pravi, da se je rodil leta 1638 (DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 221, 334), pri njegovem sinu, frančiškanskem patru Alojziju Valvasorju, pa se zmoti kar za pet let: 1674 namesto 1679 (DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 212, 325).

²⁵⁴ CEVC 1969 (op. 161), str. 305. – Podatke o mestnem sodniku Janezu Kochu je Cevc povzel po Ivanu Vrhovcu, čigar seznam novomeških sodnikov ni najbolj točen. Ivana (Janeza) Kocha navaja kot sodnika v letih 1655, 1658 in 1659, pred njim pa naj bi bil sodnik neki Henrik Koch (Ivan VRHOVEC, *Zgodovina Novega mesta*, Ljubljana 1891, str. 137). CEVC 1969 (op. 161), str. 305, se je spraševal, ali sta bila Janez in Henrik morda brata Jakoba Kocha, ki ga je našel leta 1650 v krstni matici kot botra. Henrikov obstoj v resnici sploh ni potrjen, ampak gre za Vrhovčeve prepisovalsko napako iz spisov kranjskega vicedomskega urada. V teh je v petdesetih letih kot novoizvoljeni novomeški sodnik vedno naveden samo Janez (Hans) Koch. Ob izvolitvi novega sodnika Adama Textorja 13. oktobra 1652 beremo, da je bil Koch dotlej na tem mestu dve leti, torej od leta 1650. Sodniško mesto je ponovno zasedel jeseni 1654, saj so Novomeščani 7. januarja 1655 prosili vicedoma, naj ga potrdi, potem ko je dve leti opravljal funkcijo omenjeni Textor. Kot izhaja iz enake prošnje vicedomu, datirane 21. novembra 1655, je bil sodnik Janez Koch 16. oktobra naslednje leto izvoljen še enkrat, za drugi enoletni mandat. Ob vnovičnih volitvah 15. oktobra 1656 ga je zamenjal Janez Lenart Millar in ostal na tem mestu dve leti. Zadnjič beremo o Kochovi izvolitvi 15. novembra 1658. O izvolitvah: ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III–1, 18. 11. 1652, 7. 1. 1655, 21. 11. 1655, 17. 11. 1656, 17. 11. 1657, 15. 11. 1658.

²⁵⁵ Janezu in Elizabeti Koch se je leta 1633 rodila hči Maruša, krščena 26. avgusta. Vsak zase ali skupaj sta zakonca nato izpričana le še kot krstna botra: Janez 9. septembra 1633 in 4. septembra 1634, Elizabeta 23. januarja 1634, oba skupaj 5. novembra 1635 in Janez (isti?) ponovno 1. aprila 1649 (Kapiteljski arhiv Novo mesto (KANM), šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/2 1631–1640, s. p.; R/3 1645–1652, s. p.). Prim. FIRST 2006 (op. 248), str. 151.

²⁵⁶ Dne 3. februarja 1647 so nesli h krstu Jakobovega sina Matijo in 19. maja 1650 Jakoba, mati je obakrat navedena kot Marina, starši in botri pa so bili vsi iz mesta (KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/3 1645–1652, s. p.). Cevc, ki se je pri iskanju krsta Janeza Kocha omejil le na tri leta (1649–1651), je razumljivo poznal samo Jakobov krst (CEVC 1969 (op. 161), str. 305).

²⁵⁷ Krstna matica 1645–1652 se začenja 3. februarja 1645 in konča 17. marca 1652, nato pa krsti kontinuirano tečejo od 21. novembra 1655 dalje. – Kuga se je v drugi polovici štiridesetih let pojavila v Novem mestu dvakrat, leta 1646 in 1648 (Boris GOLEC, Kužne epidemije na Dolenjskem med izročilom in stvarnostjo, *Kronika*, 49, 2001, str. 43). Vpis krsta Janeza Kocha bi lahko izostal zaradi izrednih razmer, lahko pa se je njegova družina pred epidemijo umaknila iz mesta in je otrok luč sveta zagledal drugie.

²⁵⁸ KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/3 1645–1652, s. p., 22. 8. 1659 (Janez); R/4 1655–1658, R/5 1658–1664, s. p., 18. 3. 1663 (Jakob).

mlajšega Janeza. Malo verjetno je, da bi poleg teh dveh obstajal še tretji odrasli soimenjak, ne da bi duhovniki matičarji čutili potrebo po njihovem razlikovanju in ne da bi se kateremu rojevali otroci. Ker za čas pred začetkom 18. stoletja niso ohranjene poročne in mrliške matične knjige,²⁵⁹ ne vemo, kdaj je starejši Janez umrl in ali se je mlajši poročil. Gotovo je to, da v Novem mestu niso bili krščeni morebitni otroci mlajšega Janeza,²⁶⁰ skoraj nobenega dvoma pa ni, da je bil slikar poročen in da se je soproga imenovala Ana Marija. 12. maja 1683 je namreč krstna botra »gospa« Ana Marija Koch označena kot žena mestnega sodnika (*Judicissa*),²⁶¹ to pa je bil lahko le Janez Koch mlajši.²⁶² Ne samo zato, ker je od zadnjega sodniškega mandata starejšega Janeza minilo četrto stoletje in ker je bil ta najverjetnejše mrtev že leta 1679,²⁶³ ampak tem prej, ker je bil mlajši Janez od leta 1687 potrjeno večkrat izvoljen v enoletni sodniški mandat, do zadnje izvolitve leta 1714 skupno vsaj trinajstkrat.²⁶⁴ Če Ana Marija v mestu ni imela soimenjakinje – obstoj te ni posebej verjeten –, potem se je z Janezom omožila pred 21. junijem 1669, ko se njeno ime prvič pojavi kot ime krstne botre.²⁶⁵ Janez bi se tako težko rodil šele okoli leta 1650, ampak prejkone v letih 1640–1645, ko v novomeških krstnih maticah zija vrzel. Tudi njegova prva izvolitev za sodnika v začetku osemdesetih let postane s tem veliko razumljivejša: ni mu bilo namreč šele nekaj nad trideset let, ampak je bil bliže štiridesetim, kar je za najvišjo mestno funkcijo verjetnejša starost. Pred tem ga krstna matica 24. januarja 1681 naslavljata kot mestnega komornika (*Camrerarius Civitatis*),²⁶⁶ maja 1686 pa je za umrlim mestnim pisarjem prevzel častno funkcijo sindika – gospodarskega upravitelja novomeškega frančiškanskega samostana.²⁶⁷

²⁵⁹ Z izjemo dveh krajsih evidenc oklicev poročnih matic ni do leta 1705, najstarejša mrliška pa se začenja šele leta 1715 (France BARAGA, *Kapiteljski arhiv Novo mesto. Regesti listin in popis gradiva*, Ljubljana 1995 (Acta Ecclesiastica Sloveniae, 17), str. 420–421).

²⁶⁰ Pregledane so bile krstne matične knjige do vključno leta 1692 (KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, šk. 63, R/6 1664–1670, R//8 1670–1674; šk. 64, R/9 1675–1680, R/10 1680–1684, R/11 1684–1688, R/13 1688–1692).

²⁶¹ KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, šk. 63, R/10 1680–1684, s. p.

²⁶² Vrhovec navaja za leto 1683 kot sodnika nekega Mirka Rigonija, ki se pojavlja zgolj in samo tedaj (VRHOVEC 1891 (op. 254), str. 138). V seriji poročil novomeškega mestnega predstojništva deželnemu vicedomu o izvolitvah sodnikov zija vrzel prav v tem času, od 13. novembra 1680 do 16. oktobra 1683 (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III–1). Volitve so bile vsako leto v nedeljo pred sv. Galom, ki goduje 16. oktobra. Iz poročila o izvolitvi Jurija Peršeta, datiranega 16. oktobra 1683, ni razvidno, kdo je bil sodnik pred njim.

²⁶³ Po Vrhovcu je »neki Koch« leta 1679 zapustil špitalskim revežem obresti od 1.000 goldinarjev in neko imenje v Bršljinu (VRHOVEC 1891 (op. 254), str. 35). Isti avtor tega dobrotnika brez znanega osebnega imena istoveti z očetom »slowečega slikarja« Janeza (Ivana) Kocha (VRHOVEC 1891 (op. 254), str. 101). Prim. CEVC 1969 (op. 161), str. 305.

²⁶⁴ Vrhovec, po katerem povzema podatke o Kochovih sodniških mandatih tudi Cevc, je Janeza (Ivana) Kocha uvrstil na seznam sodnikov prvič šele leta 1689 (VRHOVEC 1891 (op. 254), str. 138; CEVC 1969 (op. 161), str. 306). Prvo poročilo o njegovi izvolitvi ima datum 1. decembra 1688, ko je bil izvoljen za drugo leto, prvič torej na nedeljo pred sv. Galom 1687. Odtlej so poročila o izvoljenih sodnikih do Kochove smrti ohranjena za vsako leto razen za leta 1705, 1707 in 1710. Izvolili so ga vsaj še desetkrat: leta 1695, 1696, 1701, 1702, 1703, 1704, 1708, 1709, 1713 in 1714 (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III–1, 19. 11. 1691, 16. 11. 1692, 16. 11. 1695, 9. 11. 1696, 15. 11. 1701, 15. 11. 1702, 9. 11. 1703, 18. 11. 1704, 3. 12. 1708, 17. 12. 1709, 21. 11. 1713, 5. 11. 1714).

²⁶⁵ KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/6 1664–1670, s. p. – Ni gotovo, ali je Ana Marija identična s krstno botro »gospo« Marijo Koch, izpričano od 9. julija 1670 dalje. Zadnjič je Marija Koch botrovala 15. oktobra 1712 (KANM, šk. 65, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/18 1708–1713, s. d.). Lahko gre v nekaterih primerih za isto osebo, v drugih pa ne.

²⁶⁶ KANM, šk. 64, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/10 1680–1684, s. p.

²⁶⁷ Cevc je podatek povzeto po kroniki novomeškega frančiškanskega samostana (CEVC 1969 (op. 161), str. 306).



6. Nekdanja hiša Janeza Kocha na trgu v Novem mestu

Malo vemo o njegovem siceršnjem (poklicnem) delovanju in gmotnem stanju. Hišo v Novem mestu je bodisi podedoval bodisi kupil ali priženil. Ker pa je dokumentiranost lastnikov novomeških hiš vse do dvajsetih let 18. stoletja zelo skopa, najdemo Janeza Kocha kot hišnega gospodarja šele v popisih iz časa po njegovi smrti. Pripadala mu je ena najuglednejših hiš na trgu, tretja od rotovža navzgor s poznejšo hišno številko 266.²⁶⁶

Kochova zaposlenost z mestnimi funkcijami in kontinuirana navzočnost v novomeških krstnih maticah v vlogi krstnega botra – botroval je enako pogosto kot pred začetkom delovanja bogenšperške delavnice –²⁶⁹ potrjujeta Cevčeve domnevo, da »najbrž Koch ni dalj časa bival na Bogenšperku, kakor bi lahko rekli za Trosta, ampak je sprejemal Valvasorjeva naročila v glavnem na dom v Novem mestu«. Cevc je v zvezi s tem upravičeno ugotavljal, da »Valvasor Kochovega dela najbrž ni stalno nadzoroval«. Na to ga je napotil polihistorjev očitek Kochu ob ilustraciji rimske postelje v *Slavi* (14, str. 141). Če bi namreč Valvasor imel slikarja v bližini, bi ga lahko sam podučil, kakšna naj bi postelja bila. Novomeški mojster je tako preprosto nariral sodobno posteljo, najbrž po nakanani vsebini, Andrej Trost pa jo je brez poprejšnje Valvasorjeve odobritve vrezal v baker. Po Cevcu lahko iz Valvasorjevega očitka razberemo, »da Koch ni bil klasično izobražen, ampak le prizadeven, cehovsko šolan slikar«.²⁷⁰

Viri imenujejo Kocha izrecno slikar (*pictor*), izpričano je, da se je posvečal cerkvenemu slikarstvu, vendar so njegove oljnate slike znane zgolj iz sodobnih in nekaj mlajših virov, nobena pa se ni

²⁶⁸ Meta MATIJEVIČ, *Novomeške hiše in ljudje s poudarkom na obdobju od srede 18. do srede 19. stoletja*, Ljubljana 2007 (Gradivo in razprave, 31), str. 44–45, 164. – Kratek čas, v letih 1805–1806, je bil lastnik hiše Janez Klemen (MATIJEVIČ 2007 (op. 268), str. 321), prednik avtorja teh vrstic, ki se je v Novo mesto priselil iz Ljubljane.

²⁶⁹ Ime Janeza Kocha kot botra je v novomeških krstnih maticah stalnica. V času, ko je na Bogenšperku delovala grafična delavnica, torej od pomladi 1678 dalje, ga srečujemo enako pogosto kot prej, npr. 25. 7. 1677, 9. 10. 1677, 16. 2. 1678, 12. 8. 1678, 21. 2. 1679, 8. 10. 1679, 10. 7. 1680, 24. 1. 1681, 27. 2. 1681, 15. 10. 1681 – dvakrat, 24. 3. 1683 (KANM, šk. 63, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, šk. 64, R/9 1675–1680, s. p.; R/10 1680–1684, s. p.).

²⁷⁰ CEVC 1969 (op. 161), str. 307.

ohranila.²⁷¹ Tudi o tem, kdaj in kje se je slikarsko izšolal, bi lahko zgolj ugibali.²⁷² Zato pa ga zelo dobro poznamo kot risarja, in to po Valvasorjevi zaslugi. Kot je zapisal Cevc, ga je polihistorju verjetno še posebej priporočala spretnost v risanju figuralnih in bojnih kompozicij, ni pa znano, kako in kje sta se moža spoznala.²⁷³ Valvasorju, ki je po dolgem in počez večkrat prepotoval vso Kranjsko, v lokalnem okolju že uveljavljenega Novomeščana seveda ni bilo težko srečati. Koch pri prvih polihistorjevih tiskih še ni sodeloval, je pa vstopil v Valvasorjev krog najpozneje leta 1680. Prvič ga namreč srečamo ob ilustraciji *Topografije Koroške*, dela, datiranega s 3. januarjem 1681.²⁷⁴ Morda gre pripisati naključju ali pa tudi ne, da je Koch tri tedne pozneje, 24. januarja 1681, v Novem mestu botroval skupaj z Valvasorjevo sestrično Marijo Rozino pl. Buset, rojeno pl. Rasp, in sicer hčerki slikarja (*Pictoris*) Janeza Jakoba Žonte.²⁷⁵ Ni izključeno, da je imela pri znanstvu med Valvasorjem in Kochom kakšno vlogo prav vdova Busetova (1629–1694), graščakinja na Gracarjevem turnu pri Šentjerneju in pozneje v Veliki vasi pri Krškem. Janez Vajkard je moral biti pri njej precej reden gost, o čemer priča njegova dobra seznanjenost s tamkajšnjimi razmerami.²⁷⁶ Kaže tudi, da je imela Marija Rozina čut za umetnost ali odnos do starin, saj so na njen ukaz pokonci postavili rimski steber, ki so ga našli med gradnjo dvorca Velika vas.²⁷⁷

Po Reispnu naj bi bil Koch edini Valvasorjev sodelavec poleg Trosta, ki ga je polihistor obdržal do konca za pripravo ilustracij v *Slavi vojvodine Kranjske*. Za Valvasorjevo najpomembnejše delo je namreč narisal skoraj vse slike raznih, predvsem zgodovinskih prizorov in noš.²⁷⁸ Vendar je težko reči, kdaj natanko so ilustracije kot predloge bakrorezov nastale in ali je Koch z njimi zalagal Valvasorja vse do leta 1689. Po Cevcu je najbrž zapustil Valvasorjev krog okoli leta 1686, nikakor pa se ne bi mogli strinjali, da »verjetno zato, ker so Valvasorja, kakor je sam tožil, že zapuščale moči«.²⁷⁹ Obdobje okoli 1686 je lahko kvečjemu čas, ko je Koch končal večino ali sploh že vse predloge za *Slavo*, ki jih je nato v baker vrezal Trost. In ta je bil v polihistorjevi bližini, kot smo videli, do leta 1685 oziroma prvih mesecev 1686. Pravzaprav ni nobenega indica, da bi se Trostovo in Kochovo sodelovanje z Valvasorjem končalo pred izidom *Slave* (1689). Če pa se je, gre pri Kochu enega od razlogov za to iskati v zaposlenosti z javnimi funkcijami v rodnem mestu. Od leta 1686 je bil sindik frančiškanskega samostana in je to najbrž ostal vse do smrti (potrjeno je funkcijo še opravljal jeseni 1714),²⁸⁰ po prvem izpričanem sodniškem mandatu v letih 1682–1683 pa so ga od leta 1687

²⁷¹ CEVC 1969 (op. 161), str. 306–307. – Cevc je bil prepričan, da bodo med ohranjenimi oljnatimi slikami iz 17. stoletja odkrili tudi kakšno Kochovo delo (CEVC 1969 (op. 161), str. 304–305). Že sam je nakazal možnost Kochovega avtorstva slike sv. Frančiška Asiškega v refektoriju novomeščkega frančiškanskega samostana, ki jo je Blaženka First na podlagi temeljite raziskave pripisala Janezu Kochu s »precej veliko verjetnostjo«, še posebej glede na njegovo vlogo sindika in podatek, da je bil Koch avtor dveh drugih slik v samostanu (FIRST 2006 (op. 248), str. 154–160).

²⁷² Prim. CEVC 1969 (op. 161), str. 306.

²⁷³ CEVC 1969 (op. 161), str. 307.

²⁷⁴ CEVC 1969 (op. 161), str. 307–308.

²⁷⁵ KANM, šk. 64, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, R/10 1680–1684, s. p.

²⁷⁶ O Mariji Rozini Buset: Boris GOLEC, Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči (2. del), *Kronika*, 61, 2013, str. 258–259.

²⁷⁷ VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 230–231.

²⁷⁸ REISP 1983 (op. 6), str. 112.

²⁷⁹ CEVC 1969 (op. 161), str. 308.

²⁸⁰ CEVC 1969 (op. 161), str. 306.

izvolili vsaj še dvanajstkrat.²⁸¹ Kot dolgoletni predstojnik mesta je v njem vsekakor pustil močan pečat. Ni odveč povedati, da so ga nekateri vidni someščani po odhodu v večnost močno kritizirali (1718). Kot sodnik naj bi se bil obdal z združbo, ki so jo poimenovali kar »Kochova liga« in naj bi se je z njegovo smrtjo otresli.²⁸² Umrl je sredi zadnjega sodniškega mandata leta 1715 (takšno letnico smrti navaja Dolničar),²⁸³ vsekakor pred 6. julijem, ko se začenja prva novomeška mrliska matica.²⁸⁴ Zelo verjetno ga je pobrala epidemija, ki je tisto leto množično kosila tudi v Novem mestu in je tam zahtevala še posebej veliko življenj.²⁸⁵

Vprašanje »Valvasorjeve tiskarne« na Hribu v Šmartnu pri Litiji

V zvezi z Valvasorjem in njegovimi bogenšperškimi sodelavci se kaže pomuditi še pri vprašanju, s katerim se občasno in precej nemočno sooča domoznanstvo in pod katerega še ni bila potegnjena črta. Gre za vprašanje, ali ima **beneficiatna hiša** na Hribu v Šmartnu pri Litiji, nekoč imenovana dvorec Molerey (*Hoff Molerey*), kakršno koli zvezo z Valvasorjem, njegovimi sodelavci oziroma s polihistorjevo grafično in slikarsko dejavnostjo. Domoznanstvo jo namreč nekritično povezuje z Valvasorjevim krogom. Stavba je postala beneficatna s stanovanjem za duhovnika beneficiata oziroma kaplana šele v drugi polovici 18. stoletja in je to v bistvu ostala do danes.²⁸⁶

²⁸¹ Gl. op. 264.

²⁸² Mestni sodnik in trije someščani so v pritožbi vicedomu spomladi 1718 zapisali, da so v mestnem svetu komaj čakali, da je po Kochovi smrti propadla »Kochova liga«, zdaj pa se pojavlja nova tovrstna »liga«, ki želi po mili volji vladati in zatirati »uboge ljudi« (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III-1, 14. 7. 1718).

²⁸³ DOLNIČAR 2009 (op. 139), str. 264, 370.

²⁸⁴ KANM, šk. 66, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, M/1 1704–1728. – Koch je bil potrjeno še živ 5. novembra 1714, ko je mestno predstojništvo vicedomu poročalo o njegovi ponovni izvolitvi za sodnika (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III-1, 5. 11. 1714). Vrhovec navaja Kocha zadnjič leta 1714 in za njim dva druga sodnika za leti 1715 in 1716 (VRHOVEC 1891 (op. 254), str. 138), iz poročil o izvolitvah pa poznamo šele sodnika, izvoljenega jeseni 1717 (ARS, AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko, šk. 253, fasc. I/133, lit. R III-1, 23. 12. 1717).

²⁸⁵ Po sumarnem podatku na začetku prve mrliske matice naj bi navedenega leta v novomeški župniji (v mestu z bližnjo okolico) umrlo kar 331 oseb (KANM, šk. 66, Matične knjige Novo mesto - kapitelj, M/1 1704–1728, s. p.). O epidemiji v Novem mestu gl. GOLEC 2001 (op. 257), str. 57.

²⁸⁶ Beneficat je 24. aprila 1760 ustanovil domačin Franc Viljem pl. Lichtenhall, tedaj župnik na Vačah. Z ustanovno listino (*Stiftungsurkunde*), nedavno najdeno v prepisu v župnijskem arhivu Šmartno pri Litiji (18. avgusta 2014 mi jo je posredoval doktorand zgodovine Jernej Kotar), je Lichtenhall določil, naj njegov dvorec na Hribu (*Hof am berg Mollerej genannt*) s posestjo ene kupnopravne hube in četrtek ter z vsemi pritiklinami uživa do smrti njegova revna sorodnica Ana Maksimilijana pl. Hranilovič. Po njeni smrti pa se ustanovni beneficij pri šmarski župnijski cerkvi za zorničarja ali beneficiata, ki ima obveznost, da vsako nedeljo in praznik pred verniki mašuje in bere evangeliј, za ustanovitelja in njegove sorodnike pa naj bere mašo vsak četrtek in petek. Zadeva se je pri uresničitvi precej zapletla. Zornični beneficij namreč leta 1790 še ni obstajal, nepremičnine pa naj bi bile celo protipravno prodane. Leta 1801 so Lichtenhallov beneficij združili s starejšim Reschenovim in s tem v župniji Šmartno zagotovili mesto drugega kaplana (Jože MAČEK, *Mašne in svetne ustanove na Kranjskem in v Avstrijski Istri. Urejanje, državni nadzor in premoženje duhovnih in svetnih ustanov pri cerkvah na Kranjskem in v Avstrijski Istri do leta 1809. Prispevek k obravnavi državnega cerkvenstva na Kranjskem*, Celje 2005, str. 506; NŠAL, NŠAL 572, Zapuščina Franc Pokorn, šk. 382, Šmartno pri Litiji, pola 15). Prim. tudi historiat ustanove v: Kronika za Hrib 1897–1940 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 7, protokol beneficia Reschen-Lichtenthal, Kronika, s. p., prvih 7 strani).



7. »Kaplanija« ali »Beneficij« na Hribu v Šmartnu pri Litiji (Valvazorjeva ulica 31), nekdanji Hof Molerey, ki naj bi bil povezan z Valvasorjem

V *Krajevnem leksikonu Slovenije* najdemo o njej takšno kratko razlago: »Najstarejša hiša v Šmartnu je na Hribu, last Lichtenthalerejevega beneficija z vzdano letnico 1580. V tej zgradbi je bila v drugi pol. 17. stol. grafična in slikarska delavnica Mollerey, v kateri sta delala Valvasorjeva sodelavca Andrej Trost in Jernej Ramschissl.«²⁸⁷ Cevc je trditev zgolj mimogrede, v opombi, označil kot vprašljivo, ne da bi se poglabljal v njen izvor. Zanjo ne poznamo stvarne podlage, ampak gre očitno za modificirano »izročilo« o beneficiatni hiši kot Valvasorjevi tiskarni oziroma pisarni, ki ga srečamo v dveh različicah, zapisanih v začetku 20. stoletja. Obe govorita zgolj o Valvasorju in ne tudi o njegovih sodelavcih, ki sta se zgodbi, po vsem sodeč, pridružila pozneje, in sicer kot možna oziroma pripravna razлага. Prva različica je izpod peresa beneficiata Ivana Krstnika Trpina, ki je v kroniki beneficija leta 1900 ali malo pozneje na podlagi pripovedovanja starejših ljudi suvereno opisal, kakšno namembnost so imeli prostori v beneficiatni hiši nekoč. Domovanje »hribskih gospodov« beneficiatov naj bi bilo veliko skromnejše kot v njegovem času, cela zgradba pa menda krita s slamo. Na levi strani velike veže sta bili dve nizki sobi s starinskim lesenim stropom, ohranjenim še v dobi kronista Trpina. V prvi sobi »so kedaj stali tiskarski stroji, s katerimi je Vajkard Valvazor tiskal svojo znamenito ‚Ehre des Herzogthums Krain‘, urejeval je pa mož to knjigo v desnem stolpiču vagenšperškega gradu.«²⁸⁸ Drugačno različico je leta 1910 v monografiji o Valvasorju objavil Peter Radics. Po izročilu (»wie die Tradition zu erzählen weiß«) naj bi imel Valvasor v Šmartnu lastno »pisarno« (»eine eigene Schreibstube«), in sicer v sobi z lesorezom v »beneficiju Reschen-Lichtenthal«, kjer je nad nekimi vrati vklesana v kamen letnica 1586 (!). Pred tem je Radics še povedal, da je polihistor v Šmartnu (!) uredil bakroreznico (»das Kupferstich-Atelier«) in o tej napovedal več v poglavju o

²⁸⁷ Jože ŽUPANČIČ, Šmartno pri Litiji, *Krajevni leksikon Slovenije. 2: Jedro osrednje Slovenije in njen jugovzhodni del*, Ljubljana 1976, str. 284.

²⁸⁸ Kronika za Hrib 1897–1940 (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 7, protokol beneficija Reschen-Lichtenthal, Kronika, s. p., 1. stran). Prim. objavo opisa v: Erna JURIČ, Drobci iz starejše zgodovine Šmartna pri Litiji, *Jubilej župnijske cerkve sv. Martina. 1901–2001* (ur. Peter Avbelj), Šmartno pri Litiji 2001, str. 14.



8. Panoramski bakrorez Bogenšperka v Slavi vojvodine Kranjske (1689) prikazuje brez napisa stavbo Hof Molerey na Hribu nad Šmartnim (S. Martin), levo od cerkve in župnišča

Slavi vojvodine Kranjske, kjer pa ni o stavbi najti ničesar.²⁸⁹ Reisp je, ne da bi se oziral na te Radicseve trditve, delavnico jasno umestil na Bogenšperk, saj so Valvasorjeve besede nedvoumne in »bi nobena druga lokacija ne bila v skladu z gornjimi podatki«.²⁹⁰ Ko bi imel kranjski polihistor res kakšne delovne prostore v Šmartnu – in teh tam pač ni potreboval –, bi to gotovo omenil vsaj pri opisu vasi v II. knjigi *Slave*, kjer se je precej na široko razpisal,²⁹¹ če ne še kje drugje.

In vendar se upravičeno sprašujemo, ali se v »izročilu« o polihistorjevi »pisarni« oziroma »tiskarni«, ki naj bi bila v beneficiatni hiši, morda vseeno ne skriva košček zgodovinske resnice, kakšna povezava z njegovimi sodelavci, zlasti s Trostom in Ramschisslom. Ta dva sta se namreč v Valvasorjevi bližini mudila najdlje, Ramschissl pa je bil sploh Šmarčan. Indicev za njuno bivanje v hiši ni, zato je za zdaj mogoče sklepati zgolj to, da so hišo Hof Molerey povezali z njima pozneje zaradi hišnega imena, ki so ga razlagali kot »Malerei« (»slikarnica«), in spričo markantnosti hiše kot take, potrjeno obstoječe že v Valvasorjevem času. Prvi dokaz je omenjena vklesana letnica iz osemdesetih let 16. stoletja, drugi pa upodobitev hiše na panoramskem bakrorezu Bogenšperka v enajsti knjigi *Slave* (1689).²⁹² O historiatu stavbe pred tem ne vemo nič določnega, tako kot ne poznamo dejanske etimologije hišnega imena. Lahko da je nastanek imena res povezan s kakšno poslikavo ali slikarsko dejavnostjo, prav mogoča pa je tudi povsem drugačna razлага, denimo iz kakšnega osebnega ali ledinskega imena.²⁹³ Za zdaj lahko z večjo ali manjšo gotovostjo datiramo le

²⁸⁹ Peter von RADICS, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor (geb. 1641, gest. 1693). Mit 5 Porträts und 15 anderen Abbildungen; samt Anhang, Nachtrag und der Genealogie der Familie Valvasor*, Laibach 1910, str. 86; prim. poglavje »Die Ehre des Herzogtums Krain 1689« (RADICS 1910 (op. 289), str. 215–241).

²⁹⁰ REISP 1983 (op. 6), str. 109; VALVASOR 1689 (op. 15), 11, str. 620.

²⁹¹ VALVASOR 1689 (op. 15), 2, str. 181.

²⁹² VALVASOR 1689 (op. 15), 15, med str. 620 in 621.

²⁹³ Kolikor je znano, se noben šmarski duhovnik ni pisal Moler ali Maler, kot tudi ni izpričano, da bi imel kateri te-snejšo zvezo s slikarstvom (NŠAL, NŠAL 572, Zapuščina Franc Pokorn, šk. 382, Šmartno pri Litiji).

prve pisne omembe imena Hof Molerey, ki so pozne, nastale po letu 1673 in leta 1709, in prav zato ne morejo same po sebi zavrniti hipoteze, da je ime res šele iz Valvasorjevega časa.

Na ime naletimo sicer že v urbarju župnije Šmartno iz leta 1673, vendar je bilo pripisano pozneje, nedoločljivo kdaj: *Hoff Mollarej*. Nanaša se na prvo posestno enoto v Šmartnu, na dve tamkajšnji hubi na Hribu (*Perkh, von Zwejen Hüeben*), za kateri ni navedeno, v čigavih rokah sta bili, kot tudi ni takega podatka za tri šmarske oštate, ki ji v urbarju sledijo.²⁹⁴ Dobro desetletje starejši župnijski urbar iz leta 1662, najzgodnejši ohranjeni urbar, pove za obe hubi na Hribu (*Am Pergkh*) in za tedaj dva oštata, da jih ima Katarina Rot.²⁹⁵ S posetjo se spet srečamo v nadaljevanju urbarja iz leta 1673, ki so ga začeli voditi leta 1709. Na prvem mestu najdemo zdaj *Hoff Mollaraj*, ki torej ni več opredeljen kot dve hubi, tako kot leta 1673 mu sledijo trije oštati, pri nobeni od navedenih enot pa spet ni imena posestnika.²⁹⁶ Medtem je prišlo do posestne spremembe, ki je v urbarju iz leta 1709 zapisana z enako pisavo kot začetni del urbarja. Zapis pravi, da so bili leta 1692 od *Hoff Molläraj* prodani drugemu lastniku njiva, vrt in travnik. Ali je izraz »*Hoff Molläraj*« res obstajal že leta 1692 ali pa gre za prenašanje poimenovanja v preteklost (glezano od nastanka zapisa leta 1709), ni mogoče ne potrditi ne ovreči. Glede na to, da je nekdo čutil potrebo naknadno vpisati isto ime tudi v urbar iz leta 1673, sklepamo, da ta zapis ni nastal veliko pozneje kot urbar. Tega urbarja namreč skoraj niso uporabljali, saj je za sprotno beleženje dajatev in sprememb obstajal sočasni priročni urbar, iz katerega pa je žal iztrgan tisti del, ki govorja o Šmartnu.²⁹⁷ Poleg tega je vse tri najzgodnejše zapise imena treba brati kot Molaraj, kar kaže prej na neko drugo etimologijo kakor na izpeljavo iz besed Maler, Malerei ipd. Morda bodo poznejša odkritja pokazala, da je ime sploh veliko starejše.

Prav tako ni rečeno, da je že od nekdaj spadala k hiši posest dveh hub, h kateri so v urbarju po letu 1673 pripisali »*Hoff Mollarej*«. Hiša bi se lahko posesti pridružila po nastanku urbarja in je zato nastala potreba, da hubama pripšejo njeno sicer že obstoječe hišno ime. Težava je ta, da ne poznamo pravtne namembnosti zidane hiše »*Hof Molerey*«, zgrajene vsaj v osemdesetih letih 16. stoletja (vklesana letnica 1586). Zdi se še najbolj verjetno, da je bila del župnijskega stavbnega kompleksa. Ne vemo pa, od kdaj se je imenovala s tem imenom. Že tako trhla hipoteza o povezavi hiše z Valvasorjevimi sodelavci in z etimologijo maler – Molerey bi padla takoj, ko bi ime našli v viru, starejšem od Valvasorjevega časa.

A vseeno postavimo hipotetično vprašanje. Če je ime hiše vendarle povezano s »slikarijami« oziroma delovanjem tega ali onega Valvasorjevega sodelavca, kdaj bi potem takem moralo nastati in kako? V širšem smislu besede sta bila »malarja« tako Trost kot Ramschissl. Tisti, po katerem bi stavba dobila ime – lahko tudi po obeh –, bi ji moral dati zares močan pečat, da bi sto ali več let stara stavba zaradi njega dobila novo poimenovanje, ki bi se nato ohranilo še lep čas. Tu bi moral živeti, delovati in biti dovolj prepoznaven. Trost bi, kot smo videli, lahko z družino nekaj let res prebival tudi zunaj Bogenšperka, in sicer v najbolj razpotegnjenem časovnem razponu od poroke

²⁹⁴ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 29. – Obstaja sicer tudi župnijski urbar iz obdobja 1669–1694, iz katerega so žal iztrgane prav začetne strani, na katerih je bilo Šmartno (NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar 1669–1694).

²⁹⁵ ARS, AS 781, Cistercijanski samostan in državno gospodstvo Stična, Knjige, knj. 17, glavni urbar župnij in njihovih imenj, inkorporiranih cistercijanskemu samostanu Stična 1662, s. p., Vrbarium Über die Pfarr St: Merthen beý der Lÿthej.

²⁹⁶ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 90.

²⁹⁷ O tem urbarju gl. op. 294.

septembra 1680 do preselitve v Gradec najpozneje v prvih mesecih leta 1686.²⁹⁸ Vsiljuje se seveda vprašanje, zakaj bi stanoval v najetem stanovanju v Šmartnu, če pa je žena prihajala iz bližnjega dvorca Sela in je bil sam v službi pri Valvasorju na Bogenšperku. Precej večja možnost za povezanost s stavbo obstaja pri Jerneju Ramschisslu, ki je bil tudi dejansko slikar, »malar«. Ker ne vemo, kje na območju Šmartna je živela družina, v kateri se je rodil, kot tudi ne, v kateri hiši je pred letom 1709 prebival sam s svojo družino, ostane na razpolago razmeroma dolgo obdobje, v katerem bi hipotetično lahko stanoval v župnijski hiši oziroma dvorcu Molaraj in bi temu tedaj tudi dal ime. To obdobje zajema njegovo skoraj celotno življenje od rojstva leta 1664 dalje. Kot smo videli, je bil nato vsaj od leta 1709 gospodar na lastnem oštatu, ki je v urbarju vpisan takoj za »Hoff Molläraÿ«.²⁹⁹ Če je pridobil posest res šele malo pred smrtno, prej pa je morda dlje časa živel v tej hiši, bi stavba res lahko dobila ime po njegovi slikarski dejavnosti. Toda, ali je tako markantna hiša, zgrajena vsaj že leta 1586, po stotih letih potrebovala novo ime? To bi se prijelo samo v primeru, ko dotlej ne bi imela dovolj trdnega in sprejemljivega hišnega imena.

Kakor koli, vprašanje »Valvasorjeve tiskarne« v Šmartnu pri Litiji se je zreduciralo na vprašanje, ali je »krajevno izročilo«, kolikor ni šlo zgolj za poznejša ugibanja, v resnici modificiralo bled spomin na slikarsko dejavnost enega ali drugega njegovega sodelavca, povezano s poznejšo beneficijatno hišo na Hribu. Še naprej je zgolj hipotetično in bo takšno ostalo, dokler ne bo potrjeno, da je ime Hof Molerey starejše.

²⁹⁸ Gl. op. 70, 90, 92.

²⁹⁹ NŠAL, ŽA Šmartno pri Litiji, Razne knjige, fasc. 2, urbar župnije 1673, pag. 92–93.

Valvasors Mitarbeiter auf dem Schloss Bogenšperk/Wagensperg

Andreas Trost, Michael Stangl, Matthias Greischer (Grajžar), Bartholomäus Ramschissl,
Johann Koch und Peter Mungerstorff im Lichte neuer biografischer Erkenntnisse

Zusammenfassung

Der Beitrag behandelt die Mitarbeiter der grafischen Werkstatt des Krainer Universalgelehrten Johann Weichard Valvasor (1641–1693) auf seinem Schloss Bogenšperk/Wagensperg bei Litija/Littai. Neuentdeckte bzw. bislang unberücksichtigte biografische Daten über Valvasors Kupferstecher sowie einen Zeichner und einen Maler haben in Verbindung mit den bisher bekannten Daten einige überlieferte Behauptungen und Vermutungen widergelegt. Zeitrahmen der Aufenthalte einzelner Mitarbeiter Valvasors auf Bogenšperk/Wagensperg werden neugesetzt, dazu bringt der Beitrag auch neue Feststellungen zum späteren Leben fast aller behandelten Personen. Alle bekannten Wagensperger Mitarbeiter Valvasors verweilten auf seinem „Parnass“, wie das Schloss des Universalgelehrten von Erasmus Francisci genannt wurde, zwischen den Jahren 1678 und 1682, d. h. während der vierjährigen aktiven Tätigkeit der grafischen Werkstatt, jedoch unterschiedlich lang und ohne sich jemals alle zugleich getroffen zu haben.

Einige von ihnen sind hier schon vor dem offiziellen Tätigkeitsbeginn der Kupferdruckwerkstatt am 12. April 1678 nachgewiesen, nur einer, der Kupferstecher Andreas Trost (1652–1708), findet sich nachvollziehbar in allen drei Zeitabschnitten: vor dem Beginn der intensiven grafischen Tätigkeit, währenddessen und nach ihrem Ende. Die Abstammung Trosts ist jetzt endgültig bestätigt: er wurde im 1652 in einer bürgerlichen Familie im unterbayerischen Deggendorf geboren. Der Besuch der Lateinschule in Ruše/Rast bei Maribor/Marburg ist nicht sehr wahrscheinlich. Für Valvasor könnten die Kenntnisse von großem Nutzen gewesen sein, die Trost im Dienste des österreichischen Topographen Georg Matthäus Vischer gewonnen hatte. Der junge Trost heiratete auch in der Nähe von Bogenšperk/Wagensperg im Jahr 1680, und zwar erst nach der Geburt seines ersten Kindes mit Magdalena Regina Vizjak, Tochter des unadeligen Schlossherrn von Selo/Geschies, ohne von der Brautfamilie sehr wohlgesinnt empfangen zu werden. Mit seiner jungen Familie übersiedelte er 1685 oder 1686 nach Graz; als einziger Mitarbeiter Valvasors wirkte er an allen Buchausgaben von 1679 bis 1689 mit.

Deutscher Abstammung war auch der Kupferstecher Peter Mungerstorff, der mit seinen Kupferstichen in vier topographischen Alben Valvasors vertreten ist (1679 und 1681). Die Taufmatrikel der Pfarre Šmartno pri Litiji/St. Martin bei Littai (1680) offenbarte, dass er aus (der Gegend von) Köln stammte.

Es ist anzunehmen, dass in der Wagensperger Kupferdruckerei von Anbeginn auch der bisher unbekannte Tischler Michael Stangl tätig war, der in Šmartno/St. Martin in den Jahren 1679 und 1681 als Taufpate genannt ist. Vielleicht ist gerade Stangl hinter dem Monogrammisten MS verborgen, der ein einziges Blatt in Valvasors Ausgabe von Ovids Metamorphosen (1680) signiert hat. Vom 1683 bis zu seinem Tod 1709 ist er als Tischler in Ljubljana/Laibach verfolgbar.

Anders als bei Stangl, dessen genaue Abstammung nicht bekannt ist (höchstwahrscheinlich deutsch), gibt es seit bald drei Jahrzehnten keinen Zweifel über die Herkunft der zwei jüngsten Mitarbeiter Valvasors. Die beiden, der Kupferstecher Matthias Greischer (Grajžar) (1659–1697) und der Maler Bartholomäus Ramschissl (1664–1711) waren Einheimische aus Šmartno pri Litiji/St. Martin bei Littai und wurden auf Bogenšperk/Wagensperg ausgebildet. Greischers Eltern waren nach Šmartno/St. Martin auf jeden Fall aus slowenischem Gebiet gezogen, während die von Ramschissl wahrscheinlich ortsansässig waren, doch waren sie – im Gegensatz zur bisherigen Auffassung – nicht adelig. Die schon lange bekannte archivalische Angabe, Ramschissl sei ein Untertan gewesen, hat die Kunsthistorik missdeutet. Während

Ramschissl, der jüngere der beiden, nur eine Grundausbildung hatte und bis zu seinem Lebensende als Maler in seinem Geburtsort blieb, hatte Greischer schon vor der Ankunft auf Bogenšperk/Wagensperg das Jesuitengymnasium in Ljubljana/Laibach absolviert (1679). Die Kupferstichkunst lernte er bei Andreas Trost, schon 1681 oder spätestens 1682 ging er nach Wien, wo er eine eigene Werkstatt gründete. Valvasor traf er vermutlich wieder, nachgewiesenermaßen blieb er mit ihm in Kontakt, da er ja später noch das einzige zeitgenössische Kupferstichporträt von Johann Weichard Valvasor anfertigte (höchstwahrscheinlich 1687). Keines der bislang genannten Todesjahre war zutreffend; tatsächlich starb er 1697 als Bauinspektor in Buda. Dagegen blieb Bartholomäus Ramschissl, Greischers vergleichsweise wenig bekannter Landsmann von Šmartno/St. Martin, wenigstens bis 1688 bei dem Universalgelehrten, als er das Wappenbuch zum Abschluss gebracht hatte, doch ist es nicht sicher, ob er ununterbrochen auf Bogenšperk/Wagensperg weilte.

Anders als die angeführten und auch einige andere Mitarbeiter Valvasors weilte der Zeichner und Maler Johann Koch (1640–45 oder um 1650–1715) von Novo mesto/Rudolfswert nur gelegentlich auf Schloss Bogenšperk/Wagensperg. Der langjährige Stadtrichter lebte in seiner Heimatstadt, wo er von Valvasor Aufträge für Zeichnungen als Kupferstichvorlagen erhielt. Über seine Familie lässt sich nicht viel nachweisen; er starb höchstwahrscheinlich während einer Epidemie, einige Zeitgenossen haben ihn jedoch nicht in guter Erinnerung erhalten, da er sich in einer Gesellschaft bewegte, die abfällig „Kochs Liga“ benannt wurde.

Die Abhandlung stellt auch die Frage, ob sich irgendwelche Verbindungen zwischen den Mitarbeitern Valvasors und dem Haus mit dem bedeutsamen Namen „Hof Molerey“ in Šmartno pri Litiji/St. Martin bei Littai nachweisen lassen. Valvasor wird mit diesem Haus durch die „Ortsüberlieferung“ verbunden, die jedoch erstmals um 1900 dokumentiert wurde. Die Frage ist demnach hypothetisch und wird es bleiben, bis bestätigt werden wird, dass der Name „Hof Molerey“ älterer Herkunft ist und dass er nicht mit der Maltätigkeit von Mitarbeitern des Valvasor-Kreises in Zusammenhang steht.

Zgodovinska in umetnostna dediščina frančiškanskih bratovščin

Ana Lavrič

Prispevek se osredotoča na obdobje, ki sega od katoliške obnove po tridentinskem koncilu do zatrtja bratovščin leta 1783, torej na čas baročnega razcveta frančiškanskega reda in bratovščinskih dejavnosti. Zajete so bratovščine slovenskega dela hrvaško-kranjske province sv. Križa, ki je v obravnavanem obdobju obsegal samostane v Ljubljani, na Sveti Gori pri Gorici, v Novem mestu, Kamniku, Nazarjah in Brežicah.¹ Dragocen zgodovinski vir, ki podaja pregled bratovščin celotne province, je rokopisna knjiga *Bosnia Seraphica patra Mavra Fajdige iz leta 1777*,² za posamezne postojanke pa so povedne tudi samostanske kronike z več detajnimi podatki. Od relevantnih zgodovinskih razprav je treba posebej izpostaviti disertacijo Jožeta Škofljanca, ki v okviru pastoralne dejavnosti reda obravnava tudi vse njihove bratovščine.³ Z umetnostnozgodovinskega vidika nas bratovščine zanimajo predvsem kot naročnice oziroma uporabnike umetniških del. Nekatera od teh so bila v umetnostnozgodovinski literaturi iz različnih zornih kotov že predstavljena – naj omenim zlasti prispevke Melite Stele, Anice Cevc, Marka Lesarja, Barbare Murovec in Blaža Resmana –,⁴ pričujoči prispevek pa jim dodaja še bratovščinski vidik, doslej neposredno upoštevan le za ljubljanske bratovščine.⁵

¹ Z letom 1783 se je spremenil tudi položaj redovne province na Kranjskem, saj ji je Jožef II. priključil devet samostanov avstrijske redovne province na Štajerskem in Koroškem, gl. Jože ŠKOFLJANEC, *Brežiški frančiškanski samostan v drugi polovici 18. stoletja*, Ljubljana 1996 (tipkopi diplomske naloge), str. 35.

² Knjižnica frančiškanskega samostana, Ljubljana: Maver Fajdiga, *Bosnia Seraphica seu Chronologico-Historica descriptio Provinciae Bosniæ, dein Bosniae Croatiæ, nunc Provinciae S. Crucis Croatiæ Carnioliae ordinis minorum S. Francisci strictioris observantiae nuncupatae in tres partes divisa /.../ congesta a P. Mauro Faidiga ejusdem Ordinis et Provinciae Alumno. Anno 1777*, rokopis.

³ Jože ŠKOFLJANEC, *Observanti province sv. Križa in slovenske pokrajine od konca 15. do srede 18. stoletja*, Ljubljana 2008 (tipkopi doktorske disertacije).

⁴ Melita STELE, Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 161–196; Melita STELE, K problematiki »Ljubljanske frančiškanske podobarske delavnice«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5–6, 1959, str. 489–498; Anica CEVC, *Valentin Metzinger 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja*, Narodna galerija, Ljubljana 2000; Marko LESAR, Kulturno in umetnostnozgodovinska podoba kamniškega frančiškanskega samostana po kroniki Historia Conventus, 500 let frančiškanov v Kamniku. *Zbornik referatov zgodovinskega simpozija 1992* (ur. Emilijan Cevc in drugi), Kamnik 1993, str. 17–30; Marko LESAR, Poročilo o starejšji slikarski zbirki v kamniškem frančiškanskem samostanu, 500 let frančiškanov v Kamniku 1993 (op. 4), str. 33–36; Marko LESAR, Nekdanji ljubljanski frančiškanski samostan, njegova arhitektura in oprema, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ur. Silvin Krajnc). Ljubljana 2000, str. 150–200; Barbara MUROVEC, Zbirka slik v frančiškanskem samostanu v Ljubljani, *Frančiškani v Ljubljani* 2000 (op. 4), str. 348–373; Blaž RESMAN, Kipa frančiškanskih svetnikov v Šiški – Straubova ali Robbova?, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, str. 51–71; Blaž RESMAN, Baročna oltarna oprema kostanjeviške samostanske cerkve, Vekov tek. *Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, str. 481; Blaž RESMAN, Umetnostnozgodovinski oris dobskih cerkva, *Znamenja. Cerkve, grajske kapele in znamenja v župniji Dob* (ur. Blaž Otrin), Ljubljana 2012, str. 11–59.

⁵ Ana LAVRIČ, Ljubljanske baročne bratovščine in njihovo umetnostno naročništvo. Bratovščine pri redovnih cerkvah, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 34/1, 2011, str. 50–54.

Pri večini franciškanskih samostanov v provinci so delovale po tri bratovščine (le izjema manj ali več), ki so bile večidel posvečene istim zavetnikom: leta 1688 je bila splošno uvedena bratovščina pasu sv. Frančiška (v Ljubljani ustanovljena že 1682), z izjemo Svetе Gore pri Gorici, kjer je bila leta 1596 ustanovljena bratovščina Milostne Matere božje, je povsod delovala škapulirska, za katero so franciškani leta 1615 za vso provinco sv. Križa od karmeličanov dobili splošno dovoljenje (Ljubljana 1648, Novo mesto 1695, Brežice 1702, Kamnik 1702, Nazarje 1706), pogosta je bila tudi bratovščina sv. Antona Padovanskega (Ljubljana 1660, Novo mesto 1662, Kamnik 1668, domnevno Brežice), kot izjema pa nastopa bratovščina sv. Mihaela (Sveta Gora 1736).

Glede izbire marijanskega tipa je zanimivo, da so se franciškani odločali predvsem za po izvoru karmeličansko Škapulirsko Marijo, čeprav so kot svojo zavetnico častili Brezmadežno (njeno podobo so dali vrezati v mali pečat province) in bili vneti zagovorniki imakulističnega nauka, ki ga je franciškan Duns Scot pronicljivo zagovarjal s pojmom Marijinega »predodorešenja«. Morda so se izogibali neposredni tekmi z jezuiti, ki so kot veliki pospeševalci kulta Brezmadežne ustanovljali njej posvečene kongregacije, medtem ko so od karmeličanov, kot rečeno, že leta 1615 za vso provinco pridobili dovoljenje, da so smeli provincial in gvardijani franciškanskih samostanov blagoslavljati in kandidatom izročati škapulirje ter jih na ta način sprejemati v škapulirsko bratovščino.⁶ Pri tem jih je omejevalo določilo, da bi se morale, če bi se v kraju njihovega delovanja naselili karmeličani, bratovščine preseliti k matičnemu redu. Škapulirske bratovščine, obdarjene s številnimi privilegiji, milostmi in odpustki (najprivlačnejši je bil t. i. *privilegium sabbatinum*, ki jim je zagotavljal rešitev iz vic na prvo soboto po smrti), so bile med ljudmi izjemno priljubljene, množično pa so se vpisovali tudi v Antonove in Frančiškove, v slednje tudi zaradi povezave s porcijunkulo (2. avgust), ki je bila njihov glavni praznik, pri franciškanih pa je bil takrat veliki shod, pri katerem so verniki lahko prejeli odpustke. Pri vstopu v Frančiškovo bratovščino in tretji red so člani kot znak pripadnosti prejeli vrvičast pas (*cingulum*).

Zaradi skupnih zavetnikov druži franciškanske bratovščine na umetnostnem področju skupna ikonografija, pri kateri lahko zasledimo le manjše vsebinske variacije oziroma različne poudarke. Podobe in bratovščinski oltarji so si zato po vsebinski plati zelo sorodni, blizu pa so si tudi oblikovno in po kvaliteti, saj so imeli franciškani v baročni dobi svojo rezbarsko delavnico pa tudi sicer so po samostanih pogosto zaposlovali iste umetnike.⁷ V 18. stoletju je na področju province delovala skupina redovnih bratov laikov, ki so kot arkulariji, rezbarji in kiparji za potrebe reda izdelovali leseno opremo. Omenjajo se Dionizij Hoffer,⁸ Ivo Schweiger, Janez Lange, Aleksij Rivalta, Severin Aschpacher, Kasijan Lohn in drugi. Kot kažejo imena in pisni viri, so bili po rodu večinoma Tirolci. Zaznamuje jih za alpsko baročno kiparstvo značilen umetnostni slog z ekspresivno razgibanimi figurami in tipično ornamentiko (zlasti kopastimi oblaki).⁹ Z lastno redovno rezbarsko delavnico je mogoče pojasniti tudi neobičajno pogosto menjavanje oltarjev po franciškanskih cerkvah. Poleg redovnih rezbarjev je celotno provincio s svojimi deli najmočneje zaznamoval slikar Valentin Metzinger, v Ljubljani udomačeni prišlek iz Lorene, čigar prvi naročniki so bili prav franciškani.

⁶ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 328–329, 778; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 161.

⁷ Za bratovščinske oltarje gl. ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 256.

⁸ Priimek brata Dionizija izhaja iz podatkov v nekrologu province in Tirociniju, gl. ASFP, III/8a, Tyrocinium seraphicum, p. 78, z vpisom, da je bil 9. oktobra 1698 v starosti 27 let kot laični brat v red sprejet Tirolec Georgius Valentinus Hoffer, ki je dobil redovno ime Dionizij. Podatke mi je ljubeznivo posredoval dr. Jože Škofljane.

⁹ Za franciškansko rezbarsko delavnico gl. STELE 1955 (op. 4), str. 161–196; STELE 1959 (op. 4), str. 489–498; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, str. 73–80, 205.



1. Ljubljanska kiparska delavnica: Marija, fragment iz podrtega ljubljanskega frančiškanskega samostana, ok. 1460, Narodna galerija, Ljubljana

Slikal je za samostane v Brežicah, Novem mestu, Kamniku, Ljubljani in Nazarjah.¹⁰ Od vidnejših umetnikov sta za frančiškanske bratovščine slikala tudi Franc Jelovšek in Anton Cebej.

Umetnostna zapuščina predjožefinskih frančiškanskih bratovščin je razmeroma skromna. Razredčile so jo jožefinske reforme, zlasti ukinitev bratovščin, razprodaja opreme in selitve redovnih skupnosti (npr. v Ljubljani iz frančiškanskega v zatrti avguštinski samostan, s Svetе Gore v Gorico), uničujoče vojne vihre in zaplembe (usodne zlasti za postojanke na Sveti Gori, v Solkanu in Brežicah) ter druge neprilike, ne nazadnje tudi baročni opremi nenaklonjeni radikalni obnovitveni posegi. Ohranjilo se je nekaj oltarjev, večinoma zelo predelanih, več posamičnih kipov in slik ter manjše število risb in grafik. Po doslej znanih podatkih je med ohranjenim gradivom le malo bratovščinskih matrikul in še te z umetnostnega vidika večinoma niso posebej zanimive.

Škapulirske in druge Marijine bratovščine

Pri ljubljanskih frančiškanih je škapulirska bratovščina zaživelata leta 1648, oprla pa se je na starodavno, srednjeveško tradicijo, saj so podobo Škapulirske Matere božje, ki je veljala za milostno, v cerkvi častili že od leta 1444.¹¹ Dovoljenje jim je 8. februarja 1648 izdal generalni predstojnik karmeličanskega reda Lavrencij od sv. Elije; z njim je provinciala in ljubljanskega gvardijana pobjastil, da smeta blagoslavljati škapulirje in sprejemati člane, za kar pa jima ni bilo dovoljeno sprejemati milodarov. Škapulirje iz temne volne so si morali priskrbeti kandidati sami, provincial oziroma gvardijan pa jih je blagoslovil in jim jih nadel z običajnimi ceremonijami. Ker je bilo to za gvardijana, ki je člane vpisoval tudi v bratovščinski album, pretežko breme, so leta 1761 prosili generala karmeličanov, da bi to pravico razširil še na druge patre v konventu, kar jim je bilo tudi odobreno. Odpustke in duhovne milosti, ki so jih bili člani deležni, je papež Klemen X. leta 1673 še pomnožil.¹² Bratovščinski oltar je bil odlikovan s četrtkovim privilegijem za umrle člane. Od leta 1648 je bratovščina številčno tako napredovala, da je zunanjih hodnik okrog pokopališča postajal premajhen za mesečne procesije z banderi, ki jih je vodila vsako drugo nedeljo, zato jih je sčasoma razširila na javni trg. Procesija zunaj samostanskega kompleksa ji je bila odobrena leta 1723, prvo takšno pa je izpeljala za svoj titularni praznik, tj. na nedeljo po godu Karmelske Matere božje, že

¹⁰ CEVC 2000 (op. 4), str. 23; MUROVEC 2000 (op. 4), str. 352.

¹¹ Viktor STESKA, Kranjska Marijina božja pota pred 200 leti, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 9, 1899, str. 120.

¹² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 329–331.

leta 1704.¹³ Leta 1736 je glavno procesijo prvič vodila čez Čevljarski most na Novi trg in naprej mimo kapucinov in avguštincev ter se prek Spodnjega mostu vrnila v mesto in nato v frančiškansko cerkev. Te procesije se je odtlej vsako leto udeleževala tolikšna množica, da so se prvi že vračali v cerkev, ko so zadnji komajda izstopali iz nje. Kako je bila bratovščina med ljudmi priljubljena, pove podatek, da se je vsako leto vanjo vpisalo blizu tisoč članov.¹⁴

Sedež škapulirske bratovščine je bil pri oltarju v kapeli sv. Križa. Po preureeditvi je leta 1699 kapela dobila nov, kamnit nastavek, ki ga je izklesal Mihael Kuša. Plemenito oblikovano stebriščno arhitekturo so krasile figure in angelske glavice, v niši je prestolovala Marija. Prvotna milostna podoba je bila bržčas kamnita, kakor je mogoče sklepati na podlagi fragmenta gotskega kipa (z vloženimi svetinjami), ki je bil okoli srede 15. stoletja izdelan v ljubljanski kiparski delavnici in najden leta 1899 ob podiranju samostana,¹⁵ po Jelovškovi risbi v Kluberjevi delavnici vrezana grafična podobica pa kaže Škapulirsko Mater božjo kot oblečeno figuro (lutko), sedečo na tronu z baldahinasto kuliserijo, kakršno večkrat srečamo na škapulirskih oltarjih.¹⁶ Tron so uporabljali tudi kot procesijsko nosilnico, ni pa jasno, ali je bil nameščen v oltarni niši ali morda na posebnem oltarčku. Za nosilnico je Jelovšek napravil še poseben osnutek, ki ga je bil leta 1763 naročil eden izmed članov družine Apfaltrern.¹⁷

Ob razprodaji opreme frančiškanske cerkve je škapulirski oltar kupila hrenoviška župnija za podružnico sv. Janeza Nepomuka v Rakuliku, kjer so v nišo namesto Matere božje postavili svojega patrona. Oltarna slika Karmelske Matere božje, s katero so zakrivali milostni kip,¹⁸ pa naj bi po domnevah Blaža Resmana pristala v Škocjanu pri Dobu.¹⁹ Žal jo je Sternen leta 1910 prenovil v svoji impresionistični maniri, zato je original slabo prepoznaven, kaže pa, da bi lahko izviral še iz 17. stoletja, kar govori v prid domnevni provenienci.²⁰

Z zgodovinskega vidika je zanimiva tudi ohranjena matrikula (s prepisom ustanovnega dokumenta iz 1648), ki so jo vodili od leta 1756 do ukinitve bratovščine; vezana je v usnje z odtisnjeniimi ornamenti, ilustracij pa nima.²¹

¹³ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 331.

¹⁴ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 331–332, običajno se jih je vpisalo vsaj 990, za leto 1777 pa Fajdiga navaja številko 1003.

¹⁵ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtnine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, str. 233, repr. 224, domneva, da je fragment morda res ostanek Škapulirske Marije, ki jo omenja Dolničar v *Marianale*, ker naj bi kip tudi stilno soglašal z letnico 1444. Gl. tudi Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1973, str. 107, kat. št. 51, repr. 59; Jana INTIHAR FERJAN, Ljubljanska kiparska delavnica 15. stoletja. Seznam plastik, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 21, 1985, str. 147, repr. 66; Metoda KEMPERL, *Romanja in romarske cerkve 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Gorenjska z Ljubljano*, Celje-Ljubljana 2011, str. 205.

¹⁶ Napis na podobici sporoča, da gre za pristen posnetek Škapulirske Kraljice pri ljubljanskih frančiškanih. Risbo in podobico hrani Grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani, gl. Anica HLEPCE, Risbe Franceta Jelovška v La- jerjevi zapuščini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1, 1951, str. 156, 163, 168, 171–171, repr. 49; Ferdinand ŠERBELJ, *Izzvenevanje nekega obdobja. Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*, Narodna galerija, Ljubljana 2011, str. 228–229, kat. št. 16.1; LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 50–51.

¹⁷ HLEPCE 1951 (op. 16), str. 163–164, 168, 172, repr. 58; LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 52.

¹⁸ KEMPERL 2011 (op. 15), str. 205, sliko Karmelske Matere božje, ki jo hranijo ljubljanski frančiškani, povezuje z ljubljanskim škapulirskim oltarjem, dejansko pa izvira iz Brežic.

¹⁹ RESMAN 1998 (op. 4), str. 62.

²⁰ RESMAN 2012 (op. 4), str. 29, 33.

²¹ Arhiv frančiškanskega samostana, Ljubljana (= AFSLj), *Matricula der hochlöblichen Bruderschafft Vnßer Lieben Frauen /.../ Maria de Carmelo, und dessen Scapuliers /.../, 1756.*



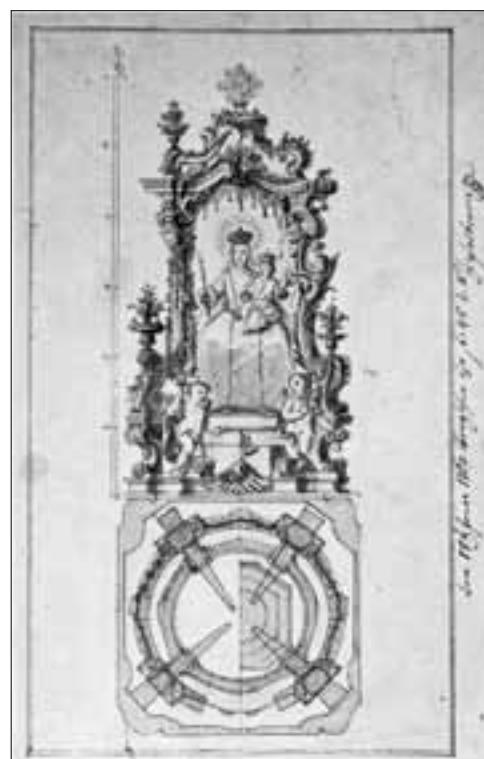
2. Mihael Kuša: Škapulirski oltar iz podre
ljubljanske frančiškanske cerkve, 1699, p. c. sv.
Janeza Nepomuka, Rakulik



3. Franc Jelovšek: Škapulirska Mati božja, risba,
Narodni muzej Slovenije, Ljubljana



4. Joseph in Johann Klauber po Francu Jelovšku:
Škapulirska Mati božja, podobica škapulirske
bratovščine, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana



5. Franc Jelovšek: Osnutek za tron Škapulirske
Matere božje, risba iz zbirke Narodnega muzeja
Slovenije, Ljubljana

V Novem mestu je bila škapulirska bratovščina vpeljana hkrati z dograditvijo kapele Karmelske Matere božje leta 1695. Po Fajdigi naj bi bila edina na Slovenskem ustanovljena po splošnem pooblastilu, ki so ga leta 1615 dobili provincial in gvardijani province sv. Križa, saj so sicer frančiškani za vsako škapulirsko bratovščino v svojih konventih zaprosili za dovoljenje generalnega priorja karmeličanskega reda v Rimu.²² Vsako prvo, od leta 1737 pa vsoko drugo nedeljo v mesecu je imela procesije po mestu.²³

Ustanovitelj kapele in oltarja je bil Wolfgang Konrad Breckerfeld, doktor medicine, lastnik Starega gradu (Altenburg) in poseben dobrotnik reda manjših bratov. V času urejanja kapele, ki so jo cerkvi prizidali na evangelijski strani, je po sklepnu dobrotniku s prispevkji gospodaril »duhovni oče samostana« prokurator Janez Koch, znani novomeški slikar in eden vodilnih sodelavcev Janeza Vajkarda Valvasorja,²⁴ nato je skrb za opremo, po potrebi tudi za nov oltar, prevzel konvent. Kapelo so začeli postavljeni leta 1692, s kripto vred je bila (kot zadnja od prizidanih kapel) dograjena leta 1693, znotraj dokončana in opremljena pa šele 1695; tedaj je bila v njej vpeljana škapulirska bratovščina, kakor je v matrikulo zabeležil p. Vid Jurjevič.²⁵ Oltarni privilegij za umrle člane je bil določen za srede.

Prvotni oltar, za katerega izdelavo je p. Jurjevič 3. aprila 1695 neimenovanemu kiparju izplačal 23 fl 43 kr, je bržčas sodil med t. i. zlate oltarje.²⁶ Že leta 1716 so ga nadomestili z novim nastavkom. Fajdiga je dvomil, da bi bil mogel oltar, »razen če ni bil iz papirja«, v kratkem času tako propasti, da bi ga bilo treba v celoti na novo postaviti.²⁷ Razlogi so bili očitno estetski, kar potrjuje tudi kronika. Ta poroča,



6. Mati božja izroča škapulir sv. Simonu Stocku, p. c. sv. Kancijana, Škocjan pri Dobi

²² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 329, 778; na Hrváškem naj bi bil podoben primer le v Senju.

²³ Arhiv frančiškanskega samostana, Novo mesto (= AFSNm), *Chronicon Conventus Neostadiensis a sui origine videlicet anno 1470 usque ad annum 1752 inclusive. Tomus I.*, p. 468; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 778; Alfonsz FURLAN, *Zgodovina frančiškanske cerkve v Novem mestu*, Novo mesto 1937, str. 17; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 183.

²⁴ Slikar Janez Koch je bil od leta 1686 in verjetno vse do smrti sindik, tj. upravitelj premoženja novomeškega frančiškanskega samostana. Za njegove stike in slikarsko sodelovanje s frančiškani gl. Blaženka FIRST, Ein flämisches Vorbild für das spätmanieristische Ölgemälde Ekstase des hl. Franz von Assisi. Versuch einer Zuschreibung an den Maler Janez Koch, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, str. 133–161.

²⁵ Za gradnjo in opremljanje škapulirske kapele gl. AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 314–318, kjer se Janez Koch omenja v naslednjem kontekstu: *.../.../ videtur, quod Guardiani nihil dispositionis habuerint circa elemosynam pro capella contributam, sed Joannes Koch Parens spiritualis tanquam ad id a benefactoribus specialiter deputatus /.../*.

²⁶ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, p. 317; FIRST 2006 (op. 24), str. 158, s podatkom, da je bil oltar pozlačen.

²⁷ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 780: */.../ ast mihi utrumque improbable videtur, qui enim fieri potuit? Ut Ara nova intra 21 vel 28 annos adeo corrodatur, ut ex integro nova fabricanda sit, nisi fors cartaceam fuisse dixeris.* V kapeli je Breckerfeld imel tudi svojo kripto, gl. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 783.



7. Anton Cebej: Mati božja izroča škapulir sv. Simonu Stocku, 1764–1765, frančiškanski samostan, Novo mesto

da so cerkev, ki jo je 1664 zajel požar, do leta 1689 popolnoma prenovili in opremili z novimi oltarji, vendar pa ji ti niso bili v primeren okras.²⁸ Ko je v provinci v 18. stoletju začela delovati frančiškanska rezbarska delavnica (omenja se od 1710 dalje), je hitro zapolnila tovrstne vrzeli; med njena prva pomembnejša dela se uvršča prav oltarna oprema novomeške samostanske cerkve. Leta 1716 je na novo postavila štiri oltarje, velikega, Antonovega, Frančiškovega in oltar Karmelske Matere božje, od katerih so bili kar trije bratovščinski; pri delu so sodelovali arkularij Elcearij Mayer, kiparja Ivo Schweiger in Dionizij Hoffer ter pozlatar Laktancij Schweiger.²⁹ Kronist naravnost pove, da nova oprema ni več sodila k obnovi cerkve, ki so jo terjale posledice požara, temveč je kot umetniško bolj dovršena nadomestila neugledne in od časa načete oltarje.³⁰ Po isti logiki in v enakih presledkih so tudi nadaljevali. Nov oltar, katerega načrt je odobril provincialni definiitorij v Ljubljani 9. avgusta 1764,³¹ je bil postavljen spet leta 1765. Izdelala sta ga frančiškanska brata arkularij Genuin Kerschpaumer (Kirschbaumer) in kipar Aleksij Rivalta, pozlatil pa ga je ljubljanski meščan Anton Fajenz. Stroške, ki so znašali 226 fl, so pokrili z darovi dobrotnikov.³² Oltarno podobo (ki se po obliki, proporcijah in merah dobro ujema z ohranjenim

načrtom)³³ je 1764 ali naslednje leto naslikal Anton Cebej.³⁴ Prikazuje značilen bratovščinski motiv: Marijo, ki izroča škapulir sv. Simonu Stocku, ta pa z desnico kaže na duše v vicah in s tem opozarja na

²⁸ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 318–319, 356.

²⁹ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 355–356: *Annus Christi 1716. De Erectione quorundam novorum Altarium /.../ Etsi Ecclesia jam anno 1689. supponatur fuisse perfecta etiam quo ad altaria, quia tamen illa non fuerunt fortè ea in forma, quam decor Ecclesiae requirebat: hoc anno 4. de novo erecta sunt, videlicet altare majus, S: Antonij Patavini, S: Francisci Seraphici, et Capellae scapularisticae. Laboratores omnes erant domestici: sculptores F. res Dyonisius, et Ivo, Deaurator fr. Lactantius, Arcularius fr. Elzearius /.../ haec omnia facta sunt industria et dexteritate A. R. Pris Gregoritsch, ut ille ipsemet nobis reliquit notatum; prim. Jože GREGORIČ, Kulturna slika Novega mesta in njegovo zunanje lice, *Kronika slovenskih mest*, 6, 1939, str. 125; STELE 1955 (op. 4), str. 164; STELE 1959 (op. 4), str. 489, 492, 494; *Krajevni leksikon Slovenije*. 2: *Jedro osrednje Slovenije in njen jugovzhodni del*, Ljubljana 1971, str. 540 (umetnostnozgodovinski podatki: Ivan Komelj).*

³⁰ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, p. 317: /.../ dicemus quidem ad annum 1716 fuisse de novo elaborata 4 altaria, sed illa non spectanda ad reparacionem ruinarum ab incendio causatarum, sed potius ad ornamentum, quod videlicet altaria majoris artificij in vicem aliorum magis ignobilium et suo modo vetustate consumptorum subrogata fuerint /.../.

³¹ RESMAN 2003 (op. 4), str. 481.

³² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 780.

³³ RESMAN 2003 (op. 4), str. 481.

³⁴ Ferdinand ŠERBELJ, *Anton Cebej 1722–1774*, Narodna galerija, Ljubljana 1991, str. 78, 133, kat. št. 16, 133, z datacijo v leta 1760–1765; Franc Anton Breckerfeld v rokopisu *Versuch und Beitrag zu einer Landkainerischen Topographie* iz leta 1790 postavlja Cebejevo sliko v leto 1766, gl. FIRST 2006 (op. 24), str. 151.

njegov pomen. Prizor je figuralno reduciran in kompozicijsko umirjen. Leta 1820 so oltar znova zamenjali, tokrat z oltarjem iz zatrte cistercijanske cerkve v Kostanjevici, v katerega so namesto slike postavili Marijin kip. Razlog naj bi bil spet estetski, saj je bil oltar z marmornato menzo in nastavkom iz štukolustra lepši in dragocenejši od prejšnjega lesenega. V času po zatrtju samostanov je bilo takšne izdelke mogoče kupiti za nizko ceno.³⁵

Srebrno svetilko, visečo pred oltarjem, je dal napraviti premožni novomeški trgovec Janez Danijel de Schilfeld (Jakša), ki je poskrbel tudi za razsvetljavo in leta 1726 v ta namen volil v oporoki 300 fl.³⁶

Bratovščina Škapulirske Matere božje v Kamniku je bila kot tamkajšnja prva in najodličnejša ustanovljena z dovoljenjem generalnega vikarja karmeličanskega reda Egidija od sv. Cirila, izdanim v Rimu 3. decembra 1702, in s soglasjem gorenjskega arhidiakona Janeza Andreja Flachenfelda.³⁷ Ker so dokument začeli in je pozneje nastal dvom o regularnosti ustanovitve, so zaprosili za potrditev oziroma novo odobritev bratovščine; generalni predstojnik reda Filip od sv. Frančiška jo je 28. januarja 1763 ponovno potrdil, odobril duhovne milosti in odpustke ter hkrati gvardijanu in drugim duhovnikom konventa dovolil blagoslavljati škapulirje ter jih izročati bratom in sestram, ne da bi smeli za to terjati kakršnokoli plačilo ali miloščino. Naročil jim je tudi, da morajo imena včlanjenih posredovati bližnjemu karmeličanskemu samostanu, da bi jih tam vpisali v bratovščinsko knjigo, ker pa so bratovščinski album imeli že sami, jim je vpisovanje naknadno dovolil.³⁸ Oltar Karmelske Matere božje so domači laični bratje (*domestici fratres laici*) postavili v prenovljeno cerkev, katere gradnjo je finančno omogočil dobrotnik Jakob Schellenburg in je bila z oltarji vred posvečena 18. junija 1730 (posvetil jo je ljubljanski škof Feliks Sigmund Schrattenbach). V 19. stoletju so oltarno arhitekturo predelali, ohranil pa se je kiparski okras. Baldahinasti tron z oblečeno Marijino figuro je soroden ljubljanskemu, izdelanemu po



8. Škapulirski oltar, frančiškanska cerkev sv. Lenarta, Novo mesto

³⁵ Tako utemeljuje zamenjavo RESMAN 2003 (op. 4), str. 481.

³⁶ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 780, svetilka je bila izdelana iz 100 lotov srebra, za delo je plačal 25 fl nemške veljave. Za Jakšo gl. FIRST 2006 (op. 24), str. 158.

³⁷ Arhiv frančiškanskega samostana, Kamnik (= AFSK), *Historia Conventus Camnicensis ad D. Jacobum Apostolum Ord. FF. Min. Strict. Observant. S. P. Francisci*, fol. 44, kot leto ustanovitve navaja letnico 1703; prim. LESAR 1993 (op. 4), str. 26; Ana LAVRIČ, Bratovščine na Kranjskem leta 1773, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 37/1, 2014, str. 115.

³⁸ AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 44–45; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 209; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 882–884.



9. Škapulirski oltar, frančiškanska cerkev sv. Jakoba, Kamnik



10. Škapulirska Mati božja v oltarnem tronu, frančiškanska cerkev sv. Jakoba, Kamnik

Jelovškovem osnutku, ki ga žal poznamo le po risbi in grafiki. Nosili so ga tudi v bratovščinskih procesijah.³⁹ Oltar je bil obdarjen s privilegijem za člane škapulirske bratovščine, ki je bil določen za sobote.⁴⁰

Pri frančiškanih v Brežicah je bila škapulirska bratovščina glavna, po Fajdigi celo edina.⁴¹ Ustanovljena je bila leta 1702 z dovoljenjem generala karmeličanskega reda Carola Philiberta Barberija, karmeličanski generalni vikar Jacob Albert Cavina pa jo je leta 1730 ponovno potrdil in hkrati predstojniku konventa podelil pravico pooblaščati duhovnike za sprejemanje v bratovščino in podeljevanje splošne odveze.⁴² Člani so vsako prvo nedeljo imeli mesečne shode z mašo za umrle brate in sestre ter s procesijo po mestu.⁴³ Posebno slovesno, s pontifikalno mašo in procesijo s škapulirskim baldahinom, ki jo je običajno vodil eden izmed kostanjeviških cistercijanov ali sosednjih župnikov,

³⁹ France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije, 1), str. 5–57; LESAR 1993 (op. 4), str. 23; LESAR 1993 (op. 4), str. 33.

⁴⁰ AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 36, 37; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 875, 876.

⁴¹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1139.

⁴² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1139–1140; Alfonz FURLAN, Frančiškani v Brežicah, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 22, 1905, str. 307, 308; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 235.

⁴³ Od leta 1761 so z dovoljenjem goriškega nadškofa smeli na vsako škapulirsko soboto in nedeljo med peto mašo izpostaviti Najsvetejše, gl. ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 55.

so obhajali nedeljo po prazniku zavetnice.⁴⁴ Obleke za Marijin kip in blago za baldahin so darovale dobrotnice.⁴⁵

Bratovščina je imela na listni strani cerkve lastno kapelo Karmelske Matere božje s kripto, v katero so pokopavali člane in imenitnejše oziroma zaslужne osebe; med drugimi se omenjata Uršula Klavdija Robida (škapulirski bratovščini je zapustila blago za baldahin in za obleko Marijinega kipa) in Danihel Avguština Robida (naslikati je dal škapulirsko podobo).⁴⁶ Oltar v kapeli so postavili na stroške bratovščine in ga okoli leta 1733 opremili »s sliko izpod čopiča slavnega Valentina Metzingerja« (*imago à celebri pictore D. Valentino Mezinger eleganti penicillo picta*),⁴⁷ ki jo danes hranijo v ljubljanskem frančiškanskem samostanu. Predstavlja značilen bratovščinski motiv izročanja škapulirja, zreduciran na prizor, ko sv. Simon Stock sprejema škapulir, tokrat iz rok Deteta Jezusa in ne neposredno od Marije, in na duše, ki v plamenih vic pričakujejo obljudljeno pomoč.⁴⁸

Ob bratovščinskih praznikih so na veliki oltar postavljali sliko, ki jo je leta 1763 po naročilu Danijela Avguština Robide napravil neznan slikar. Ta se je povsem naslonil na grafiko, ki so jo pri Klauberjih v Augsburgu vrezali po Jelovškovi risbi, slogovno pa se od Jelovška razlikuje.⁴⁹ Gre za vsebinsko razširjen prizor izročanja škapulirja, saj je Jelovšek v svojo pripovedno bogato kompozicijo vključil tudi motiv sabatinske bule. Vsem, ki so pobožno nosili škapulir, ki ga je 16. julija 1251 Marija izročila sv. Simonu Stocku, generalu karmeličanskega reda, da bi jih varoval pred pogubljenjem, je namreč t. i. sabatinska bula papeža Janeza XXII. iz leta 1322 dodatno zagotavljala rešitev iz vic na prvo soboto po smrti. Na sliki Bog Oče iz nebes z žezлом opozarja na bulo, medtem ko angel rešuje iz vic duše, ki jih varuje škapulir, njegov nebeški tovariš pa z močjo škapulirja uspešno odganja hudobne duhove od umirajoče



11. Valentin Metzinger: Mati božja izroča škapulir sv. Simonu Stocku, slika iz nekdanje frančiškanske cerkve v Brežicah, ok. 1733, frančiškanski samostan, Ljubljana

⁴⁴ Arhiv Slovenske frančiškanske province sv. Križa, Ljubljana (= ASFP), *Diarium Conventus Runensis ab anno 1752 usque ad annum 1892*, pp. 5, 15, 16, 20, 21, 25, 30, s poročili o praznovanju, na katera je opozoril ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 55–58; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 235.

⁴⁵ Med darovi se večkrat omenjajo obleke za Marijin kip in blago za baldahin, gl. ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 76; prim. tudi FURLAN 1905 (op. 42), str. 307, 308.

⁴⁶ ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 29, 60–65.

⁴⁷ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1138; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 29; za Metzingerjevo sliko gl. CEVC 2000 (op. 4), str. 345, kat. št. 74.

⁴⁸ Konec 19. stoletja so škapulirsko kapelo prenovili, leta 1904 pa so obnovili tudi oltar Karmelske Matere božje, gl. FURLAN 1905 (op. 42), str. 210, 211; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 86.

⁴⁹ MUROVEC 2000 (op. 4), str. 363–364, 365: repr. 12.



12. Franc Jelovšek: Škapulirska Mati božja z motivom sabatinske bule, risba, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg



13. Delavnica bratov Klauber po Francu Jelovšku: Škapulirska Mati božja z motivom sabatinske bule, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana

članice bratovščine. Po Menašiju upodobitev nadaljuje tradicijo *Ars moriendi*, prilagojeno novim potrebam.⁵⁰

Bratovščina Karmelske Matere božje je bila z dovoljenjem generalnega priorja karmeličanskega reda Angelusa de Cambolasa leta 1706 ustanovljena tudi v Nazarjah;⁵¹ tega leta je predstojnik dobil dovoljenje za sprejemanje članov v bratovščino, leta 1746 pa še pravico, da za sprejemanje pooblasti druge.⁵² Pri katerem oltarju je imela sedež, iz virov ni razvidno.⁵³

V Novem mestu naj bi bila po zapisu Alfonza Furlana obstajala tudi bratovščina Brezmadežnega spočetja Device Marije,⁵⁴ ki se v doslej znanih virih sicer ne omenja, pogojno pa bi jo lahko istovetili z dijaško kongregacijo bl. Device Marije, ustanovljeno leta 1746 (naveden je v seznamu bratovščin, ki ga je leta 1773 sestavila komisija deželnega glavarstva za Kranjsko),⁵⁵ in povezali z nekdanjim baročnim oltarjem, ki ga je izdelala frančiškanska delavnica, s sliko Brezmadežne

⁵⁰ Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, str. 190, z atribucijo slike Francu Jelovšku.

⁵¹ Arhiv frančiškanskega samostana, Nazarje (=AFSNz), *Diarium Conventus Nazarethani*, 1751, p. 26; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1057–1058; ŠKOFLJANEK 2008 (op. 3), str. 223.

⁵² AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 26; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1057–1058.

⁵³ Morda pri oltarju Marije Pomočnice ali oltarju Brezmadežne; prim. *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 1.

⁵⁴ FURLAN 1937 (op. 23), str. 18; ŠKOFLJANEK 2008 (op. 3), str. 183.

⁵⁵ LAVRIČ 2014 (op. 37), str. 115.



14. Škapulirska Mati božja z motivom sabatinske bule,
slika iz nekdanje frančiškanske c. v Brežicah, 1763,
frančiškanski samostan, Ljubljana



15. Podoba Milostne Matere božje na Sveti Gori, grafika

standardnega tipa pa ga je po naročilu p. Bernardina Gregoriča v letih med 1726 in 1730 opremil Valentin Metzinger.⁵⁶

Med marijanskimi je imela posebno mesto bratovščina Milostne Matere božje na Sveti Gori pri Gorici. Kakor druge pri slovečih romarskih cerkvah je bila tudi ta povezana s konkretnim Marijinim kultom v cerkvi.⁵⁷ Dovoljenje za ustanovitev bratovščine *in honorem dictae S. Mariae* je dal patriarch Francesco Barbaro leta 1596, potrdil pa jo je leta 1612 papež Pavel V., ki ji je podelil tudi odpustke.⁵⁸ Člani bratovščine so pod običajnimi pogoji dobili popolni odpustek ob vstopu v družbo in ob smrti ter ob praznikih obletnice posvetitve cerkve, če so v njej molili po namenu, odpustek sedmih let in sedmih kvadragen ob praznikih Marijinega rojstva, oznajnenja, očiščevanja in vnebovzetja, šestdeset dni odpustka pa za razne pobožnosti in dela ljubezni do bližnjega. Odpustke, ki jih je odobril Pavel V., je Aleksander VII. leta 1664 potrdil, razširil na več praznikov (binkoštno nedeljo in god sv. Ane) in za titularni praznik določil prvo nedeljo po prazniku sv. Mihaela, ker pa se je na ta dan zbral na Sveti Gori le malo članov, je Inocenc XI. leta 1687 titularni praznik spet

⁵⁶ CEVC 2000 (op. 4), str. 330, kat. št. 13. AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 451–452; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 781, omenja, da slika Brezmadežne slovi po čudežih in da se je pobožnost začela leta 1756.

⁵⁷ Sliko, ki jo tradicionalno pogojno pripisujejo beneškemu slikarju Palmi Starejšemu, je cerkvi leta 1544 ob posvetitvi podaril oglejski patriarch Marino Grimani.

⁵⁸ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 664–665, bratovščino navaja pod imenom *B. V. Mariae gratiarum*. Številne milosti so bratovščini odobrili tudi Aleksander VII. leta 1664, Klemen X. leta 1672 in Inocenc XI. leta 1687.

prenesel na drugo nedeljo po prazniku sv. Mihaela, ki je praviloma sovpadel z obletnico posvetitve cerkve.⁵⁹ Bratovščina je imela lasten oltar Device Marije; za prvega ni podatkov, drugi, ki je dočakal zatrje božje poti in bratovščin, pa je bil dokončan in posvečen leta 1688.⁶⁰ Klemen X. je leta 1672 oltar privilegiral za dan vernih duš in vse dni v oktavi tega praznika,⁶¹ Pij VI. pa je leta 1776 privilegij za duše v vicah razširil *in perpetuum* na vse oltarje v cerkvi.⁶² Apostolski breve, ki ga je dovolil objaviti goriški nadškof Rudolf Jožef Edling, so obesili k bratovščinskemu oltarju.⁶³

Bratovščine pasu sv. Frančiška Asiškega in Frančiškov tretji red

Po samostanih splošno razširjena je bila bratovščina pasu sv. Frančiška, ki je veljala za nekakšno transformacijo tretjega reda, s katerim jo nekateri tudi enačijo. Matično bratovščino s sedežem v Frančiškovi cerkvi v Assisiju je ustanovil papež Sikst V. leta 1585. Obdaril jo je s posebnim popolnim odpustkom za člane, ki so se po zgledu redovnikov in redovnic razvezjane Frančiškove družine obvezali nositi blagoslovjen pas. Njeno priljubljenost so pospeševale še druge milosti, ki so jih bili člani deležni, zato so se hčerinske bratovščine kmalu zelo namnožile.⁶⁴ Sprva so jih smeli ustanavljati samo minoriti, od leta 1607 pa tudi frančiškani, a le v krajih, kjer minoriti niso imeli svojega samostana.⁶⁵ Leta 1688 je vrhovno predstojništvo frančiškanov odredilo, da mora biti bratovščina vpeljana v vse samostane njihovega reda.⁶⁶

V Ljubljani je bila (nad)bratovščina pasu sv. Frančiška ustanovljena še pred splošno uvedbo v frančiškanske samostane, in sicer leta 1682.⁶⁷ Njeno članstvo se je hitro množilo, kot je razvidno iz obsežne, v usnje vezane, sicer pa neokrašene matrikule, ki so jo začeli voditi ob ustanovitvi;⁶⁸ med letom se je običajno vanjo vpisalo več kot tisoč vernikov, na glavni praznik, tj. porcijunkulo, pa tudi do dva tisoč.⁶⁹ Člani so se shajali ob prvih nedeljah v mesecu, ko so imeli mašo s pridigo in procesijo s številno udeležbo. Procesijo, med katero so peli himno sv. Frančiška *Proles de caelo prodiit*, so vodili po zunanjem hodniku okrog pokopališča.⁷⁰ Ker je po nekaj desetletjih delovanja bratovščina

⁵⁹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 666–668.

⁶⁰ Casparus PASCONI, *Historia ecclesiae, et conventus Montis Sancti Divae Virginis gratiarum /.../, Venetiis 1746*, str. 29 (bratovščino označuje kot *sub invocatione Beatissimae Mariae Virginis*); Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), str. 656–660, 663–670. Oltar Device Marije je skupaj z glavnim posvetil tržaški škof Giacomo Gorizzutti. Samostan na Sveti Gori je bil po zatrju božje poti prestavljen v Gorico, gl. ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 34; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 193, 194.

⁶¹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 668–669: Klemen X. je privilegij podelil 23. 4. 1672, in sicer *ad septennium*.

⁶² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 669.

⁶³ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 669.

⁶⁴ Poleg številnih nepopolnih odpustkov so člani prejeli še popolne, in sicer na dan vstopa, na godove sv. Frančiška, sv. Klare in sv. Antona Padovanskega, na praznik stigmatizacije sv. Frančiška (17. septembra) in ob smrti, gl. Hugo BREN, Bratovščina pasu sv. Frančiška, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 46, 1929, str. 200.

⁶⁵ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 340. Bržčas se na to letnico navezuje zapis, po katerem naj bi bila ljubljanska bratovščina ustanovljena leta 1607, gl. LAVRIČ 2014 (op. 37), str. 115.

⁶⁶ BREN 1929 (op. 64), str. 170–172, 199–200; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 96.

⁶⁷ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 344.

⁶⁸ AFSLj, *Liber Archiconfraternitatis Patriarchae pauperum Diui Patris nostri Francisci /.../, 1682.*

⁶⁹ BREN 1929 (op. 64), str. 171; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 344, piše, da letno razdelijo krepko čez 3000 pasov.

⁷⁰ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 344.

začela usihati, jo je provincialno vodstvo na prošnjo ljubljanskega gvardijana Maksima Rueša, izraženo leta 1726, ukazalo obnoviti po vseh samostanih v provinci.⁷¹ Ljubljanska bratovščina je imela sedež pri Frančiškovem oltarju, ki je bil ob ponedeljkih privilegiran za pokojne člane.⁷² Po podatkih v Fajdigovem rokopisu *Bosnia Seraphica* je bil oltar posvečen leta 1716, novega, ki sta ga 1767 v frančiškanski rezbarski delavnici izdelala Aleksij Rivalta in Janez Evangelist Wurzer, pa je posvetil škof Herberstein leta 1772.⁷³ Kaj se je z njim zgodilo po podrtju cerkve, ni znano, prav tako ni sledi za kako Frančiškovo podobo.

Od kdaj je bratovščina pasu sv. Frančiška obstajala v **Kamniku**, Fajdiga ne poroča;⁷⁴ Jože Škofljanec jo postavlja na začetek zadnje četrtnine 17. stoletja oz. najkasneje v osemdeseta leta, saj jo omenja že Valvasor.⁷⁵ Sedež je imela najverjetneje pri oltarju sv. Križa, ki je bil vsebinsko povezan s sv. Frančiškom,⁷⁶ verjetno zanj je Valentin Metzinger leta 1744 naslikal podobo z motivom porcijunkulskega odpustka,⁷⁷ morda pa bi bila lahko Metzingerjeva že tudi slika sv. Frančiška iz tridesetih ali začetka štiridesetih let, za katero se je izgubila sled.⁷⁸

Frančiškova bratovščina v **Novem mestu** je imela sedež v kapeli pri istoimenskem oltarju, pri katerem je bilo vsak torek mogoče dobiti popolni odpustek za pokojne člane.⁷⁹ Kapelo je po Fajdigovi domnevi okoli leta 1599 postavila družina Raab, ki si je v njej priskrbela lastno kripto.⁸⁰ O prvotnem Frančiškovem oltarju ni poročil, Fajdigov čas pa je dočakal oltar, ki ga je dal leta 1716 (skupaj z velikim, Antonovim in škapulirskim) postaviti Novomeščan p. Bernardin Gregorič. Izdelali so ga frančiškanski laični bratje: ogrodje Elcearij, rezbarije Dionizij in Ivo, pozlato Laktancij. Iz Frančiškovega oltarja zelo verjetno izhaja svetnikov kip v bližnji cerkvi v Velikih Brusnicah, kamor so v 19. stoletju prenesli del opreme novomeške frančiškanske cerkve.⁸¹

Izgubljeno Metzingerjevo sliko sv. Frančiška iz leta 1730, ki je bila, sodeč po majhnem formatu, namenjena prej zasebni kot javni pobožnosti, bi z oltarjem težko povezali,⁸² zagotovo pa je bila nanj nameščena slika Jezusa s križem, ki jo je leta 1747 priskrbel novomeški trgovec Janez Krstnik Mayracher. Ta je dal podobo, posneto po milostni, ki se časti v frančiškanski cerkvi v Gradcu, naslikati, blagosloviti in se z njo dotakniti originala ter jo pripeljal v Novo mesto. Na znameniti grški sliki iz zgodnjega 17. stoletja je Jezus upodobljen s trnjevo krono in krvavimi sragami, nesoč

⁷¹ BREN 1929 (op. 64), str. 171–172.

⁷² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 344.

⁷³ STELE 1955 (op. 4), str. 168; RESMAN 1998 (op. 4), str. 62; LESAR 2000 (op. 4), str. 188, 190, 191; LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 53.

⁷⁴ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 885.

⁷⁵ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 209; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 885; Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre deß Herzogthums Crain*, Laibach-Nürnberg 1689, 8, str. 810. Prim. AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 47, kjer pisec kronike navaja, da je več o sami bratovščini rečeno pri ljubljanskem konventu.

⁷⁶ STELE 1929 (op. 39), str. 56; LESAR 1993 (op. 4), str. 26, 30, postavlja v povezavo z oltarjem in bratovščinsko pobožnostjo tudi sliko sv. Križa iz 18. stoletja v samostanu. Vsebinsko kontinuiteto ohranja današnji oltar z upodobitvijo sv. Frančiška s Križanim; prim. CEVC 2000 (op. 4), str. 379, kat. št. 219.

⁷⁷ LESAR 1993 (op. 4), str. 33, 35.

⁷⁸ CEVC 2000 (op. 4), str. 425, kat. št. Nn 40.

⁷⁹ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 183; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 778.

⁸⁰ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 782; AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 170–172.

⁸¹ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 355–356; GREGORIČ 1939 (op. 29), str. 125; STELE 1955 (op. 4), str. 164; STELE 1959 (op. 4), str. 489, 492, 494; *Krajevni leksikon* 1971 (op. 29), str. 540.

⁸² CEVC 2000 (op. 4), str. 428; meri 17,5 x 13,5 cm.



16. Frančiškanska rezbarska delavnica: Sv. Frančišek iz novomeške frančiškanske cerkve, 1716,
ž. c. Povišanja sv. Križa, Velike Brusnice

leta 1717 posvetil pičenski škof Jurij Frančišek Ks. Marotti.⁸⁷

Tudi v Brežicah, kjer Fajdiga omenja le škapulirsko bratovščino, naj bi bila, kakor po vseh samostanih province sv. Križa, delovala redu lastna bratovščina pasu sv. Frančiška, o kateri sicer ni poročil.⁸⁸ Z njo bi lahko povezali Metzingerjevo sliko z upodobitvijo stigmatizacije sv. Frančiška iz okoli 1729. Predstavlja najpomembnejši dogodek iz svetnikovega življenja: klečeč v skalnati pokrajini, z razprtima rokama zre v prikazen serfskega Kristusa, spremlja ga brat Leon, ki si z levico zastira pogled.⁸⁹ Gre za značilen motiv iz Frančiškove potridentinske ikonografije, ki je namesto srednjeveških pripovedi o čudežih izpostavljala predvsem njegovo mistično povezavo s Kristusom

na ramenu težak križ (*imago Christi crucem bajulantis*). Baročna pobožnost jo je povezala s tedaj razširjenim češenjem ranjenega Jezusovega levega ramena (*Schulterwunde Christi*), čeprav rana na njej ni naslikana. Vsebinsko gre za motiv *vulnus Humeri*, ki ga je poznala že srednjeveška mistična literatura in sodi med t. i. skrite Jezusove muke. Milostna je graška slika postala zaradi čudežnega dogodka: leta 1645 je Kristus z nje nagovoril mlado Gradčanko Marijo Terezijo pl. Stroblhoff, ko se je odpravljala na ples, in ji razkril svoje trpljenje, zaradi česar se je ta odpovedala zemeljskim ničevostim in vstopila v karmeličanski samostan.⁸³ Leta 1735 so pri graških frančiškanih sliko izpostavili v javno češenje, motiv pa so razširjale številne grafične podobice (prve sta vrezala Johann Michael Kauperz in Christoph Dietell).⁸⁴ Tako kot graška je tudi novomeška zaslovela po čudežih.⁸⁵ Sliko titularja sv. Frančiška je (najbrž hkrati s sliko sv. Antona Padovanskega iz leta 1780) za oltar naslikal Janez Andrej Herrlein.⁸⁶

Frančiškova bratovščina na Sveti Gori je imela sedež pri oltarju sv. Frančiška, ki ga je

⁸³ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 489–490; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 782.

⁸⁴ Za sliko in češenje Jezusove ramenske rane gl. Elfriede GRABNER, *Verborgene Volksfrömmigkeit. Frühe und volksbarocke Christusapokryphen in Wort- und Bildzeugnissen*, Wien-Köln-Weimar 1997, str. 116–129.

⁸⁵ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 782.

⁸⁶ Podatek navaja Franc Anton Breckerfeld v rokopisu *Versuch und Beitrag zu einer Landkrainerischen Topographie* iz leta 1790, gl. FIRST 2006 (op. 24), str. 151.

⁸⁷ PASCONI 1746 (op. 60), str. 30; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 193, 195; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 663–664.

⁸⁸ FURLAN 1905 (op. 42), str. 307, 308; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 65; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 235; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1139.

⁸⁹ CEVC 2000 (op. 4), str. 329–330, kat. št. 11.



17. Valentin Metzinger: Stigmatizacija sv. Frančiška Asiškega, slika iz nekdanje frančiškanske c. v Brežicah, ok. 1729, frančiškanski samostan, Ljubljana



18. Joseph Gebhard s sodelavci: oltar sv. Frančiška Asiškega, 1751, frančiškanska cerkev, Nazarje

v prizorih poglobljene meditacije ob Križanem, stigmatizacije in ekstatične zamaknjenosti.⁹⁰

Kdaj je bila ustanovljena bratovščina sv. Frančiška v Nazarjah, Fajdiga ne poroča.⁹¹ Oltar je dal postaviti velik častilec Matere božje in sv. Frančiška Asiškega general grof Frančišek de Miglio, čigar donatorstvo izpričuje grb v kartuši. Naročilo je prevzel Francesco Robba, tedaj najslavnnejši ljubljanski kipar. Marmornati oltar bi moral postaviti do velikega šmarna 1748, vendar je izklesal le podstavek z menzo, nato pa z delom zavlačeval vse do leta 1751, ker je bil za ljubljanski magistrat dolžan dokončati vodnjak kranjskih rek pred rotovžem.⁹² S soglasjem donatorja so delo prevzeli in nadaljevali štukaterji pod vodstvom Jožefa Gebhardta. Po tem, ko je bila 7. aprila 1751 odstranjena stara menza, katere nivo so morali dvigniti zaradi dodanih marmornatih stopnic (v njej so našli pločevinasto posodico z relikvijami sv. Valentina, Vitalisa in Bonifacija ter potrdilom, da je oltar

⁹⁰ Sabine POESCHEL, Die Ikonographie des Franziskus im Zeitalter der Konfessionalisierung, *Franziskus – Licht aus Assisi. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum und im Franziskanerkloster Paderborn* (ur. Christoph Siegmann, Bern Schmies, Hanz-Dieter Heimann), München 2011, str. 182–189; Die neue Sicht des Heiligen, *Franziskus – Licht aus Assisi* 2011 (op. 90), str. 374–384; prim. Sanja CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb 2007, str. 86–89, 91, 179; FIRST 2006 (op. 24), str. 155, 157.

⁹¹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1057; ŠKOFIJANEC 2008 (op. 3), str. 223; prim. AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, pp. 28, 31.

⁹² AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 32, kjer se med listinami navaja *Attestatum Magistratus Labacensis, quod Lapicida Roba ante elaboratum Labaci fontem, altare S. Francisci laborare neuqueat, 1750*; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1056. Za Robbovo menzo gl. Avguštin STEGENŠEK, *Dekanija gornjegradska*, Maribor 1905 (Cerkveni spomeniki lavantske škofije, 1), str. 76, 77; Anton VODNIK, Francesco Robba. Arhivalna studija, *Kronika slovenskih mest*, 4, 1937, str. 27–28.



19. *Fortunat Bergant:*
Ekstaza sv. Frančiška Asiškega, 1765,
frančiškanski samostan, Nazarje

22. avgusta 1677 posvetil ljubljanski škof Jožef Rabatta),⁹³ so v času od 6. maja do 12. avgusta 1751 oltar dovršili.⁹⁴ Stroški za oltar s kamnitim spodnjim delom in nastavkom iz štukoluстра so znesli 501 fl.⁹⁵ Skupaj z Antonovim ga je leta 1755 posvetil škof Ernest Amadej Attems. Leta 1758 je dobil, tako kot drugi stranski oltarji, kanonske table, ki jih je izdelal domači redovni kipar Aleksij Rivalta.⁹⁶ Sliko

⁹³ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 49: NB. Ara S. Francisci, et Ara S. Antony, cum propter gradus marmoreos appositos mensas harum elevare necesse fuerat, pariter necesse erat eas destruere. 1.ma Ara id est S. Francisci destructa fuit 7. Aprilis 1751 /.../; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1056; STEGENŠEK 1905 (op.), str. 75.

⁹⁴ STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 75–76, 77; VODNIK 1937 (op. 92), str. 26–27; Blaž RESMAN, *Kiparstvo poznega baroka na Gorenjskem*, Ljubljana 2006, str. 20–21; prim. AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 54, kjer je štukaterjevo ime zapisano kot Josephus Guethret.

⁹⁵ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 49: Anno 1748 debuisset Ara S. Francisci ex munificentia Excell.mi D.ni G.nrlis de Miglio erigi ex marmore, sed quis Lapicida nomine Robba opus a se inchoatum perficere usque ad annum 1751 distulit; hinc cum consensu altefati Excel.mi D.ni G.nralis Ara haec fuit per certos Gypsarios perfecta a 6 May usque 12 Augusti sub Guardianatu R. P. Thomae Sagar, ita quod inferior pars sit ex lapide, superior vero ex gypso, haec constabat 501 fl; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1056.

⁹⁶ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 52: Anno 1758 /.../ Item 6 Tabulae Canonem referentes a Statuario Fr. Alexio Rivalta in Ecclesia ad Altaria lateralia factae.

sv. Trojice v atiki je že leta 1751 napravil Valentin Metzinger,⁹⁷ podobo titularja pa leta 1765, šele po donatorjevi smrti,⁹⁸ Fortunat Bergant. Umetnik, ki se je samozavestno podpisal na knjigo v spodnjem delu kompozicije, ni predstavil trenutka stigmatizacije, kakršnega srečujemo v Metzingerjevem opusu, temveč svetnika z rannimi, obdanega z orodji spokornosti (verigast pas in biči), ki se je v ekstazi naslonil na drevo, s čimer je efekt mističnega zamaknjenja še intenziviral. Barvno izjemno obrana slika spada med najkvalitetnejša Bergantova dela.⁹⁹ Ob koncu 19. stoletja so jo nadomestili s kipom iz umetnega kamna.

Glavni praznik bratovščine pasu sv. Frančiška je bila *porcijunkula*, ki so jo slovesno obhajali 2. avgusta. Na ta dan se je vsako leto v bratovščino vpisalo veliko število novih članov. Praznik je bil nadvse priljubljen zaradi popolnega odpustka, ki ga je pod določenimi pogoji v obravnavanem času lahko pridobil vsak vernik, če je obiskal cerkev Frančiškovega reda. Porcijunkulski odpustek je bil sprva vezan le na obisk asiške cerkvice Marije Angelske, imenovane Porcijunkula, kjer ga je na dan njene posvetitve

2. avgusta 1216 razglasil sam Frančišek. Ta izjemni odpustek časnih in večnih kazni mu je odobril papež Honorij III. in pripoveduje se, da je Frančiška k papežu napotil Kristus, ki se mu je bil prikazal v spremstvu Marije Angelske, potem ko ga je Frančišek zaprosil za rešitev duš vseh, ki se bodo v cerkvi skesali in spovedali. S pripovedjo o odpustku se je povezala tudi zgodba o Frančiškovih skušnjavah. Svetnik se je skušnjavcu zoperstavil tako, da se je vrgel v robidovje, kapljice njegove krvi pa so se nato spremenile v vrtnice (dvanajst rdečih in dvanajst belih), ki so bile nato položene kot dar na oltar oziroma naj bi jih bil Frančišek po božjem naročilu odnesel Honoriju kot dokaz.¹⁰⁰

Prizor srečamo na upodobitvah, imenovanih Porcijunkula ali Porcijunkulski odpustek, ki so jih frančiškani na omenjeni praznik postavljadi na veliki (ponekod tudi na Frančiškov) oltar. Motiv, ki mu umetnost dotelej ni namenjala pozornosti, je oživel v potridentinskem času kot pomembna tema katoliškega prenovitvenega programa, ki je nasproti protestantski kritiki nazorno podajal



20. Valentin Metzinger: *Porcijunkulski odpustek*, ok. 1744, frančiškanski samostan, Kamnik

⁹⁷ CEVC 2000 (op. 4), str. 401, kat. št. 302.

⁹⁸ Grof de Miglio je umrl 18. februarja 1752, gl. AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 60; prim. STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 76.

⁹⁹ Anica CEVC, *Fortunat Bergant 1721–1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, str. 17–18, 48 (kat. št. 58), z repr. – Nazarski nemški Diarij iz 1749–1777, ki naj bi bil že dolgo izgubljen, poroča, da je slika stala 20 goldinarjev, avtorja pa ne imenuje, gl. STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 76; CEVC 1951 (op. 99), str. 38; CEVC 2000 (op. 4), str. 401, kat. št. 302.

¹⁰⁰ Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 3/1, Paris 1958, str. 530–531; prim. CVETNIĆ 2007 (op. 90), str. 178.



21. *Porcijunkulski odpustek, frančiškanska cerkev, Nazarje*



22. *Porcijunkula, slika iz nekdanje frančiškanske cerkve v Brežicah, 1763, frančiškanski samostan, Ljubljana*

katoliško razlago odpustkov in nauka o vicah. Za kamniško frančiškansko cerkev ga je leta 1744 naslikal Valentin Metzinger. Marko Lesar domneva, da je slika, ki jo danes hranijo v samostanu, spadala k bratovščinskemu oltarju, občasno pa so jo postavljali tudi v veliki oltar (ta je zdaj na Lokah v Tuhinjski dolini).¹⁰¹ Svetnik kleči v krajinji, z neba pa mu Marija in Jezus v spremstvu angelov, ki drži košarico vrtnic, izročata listino z napisom *Indulgentia Portiunculae*.¹⁰² Slika istega motiva pri frančiškanih v Nazarjah je po mnenju Anice Cevc kopija po kamniškem Metzingerju in ne preslikana replika, kot se je domnevalo pred tem.¹⁰³ Drugače zasnovana je slika iz brežiške cerkve, kjer so jo ob praznikih nameščali na veliki oltar: delo anonimnega umetnika, nastalo leta 1763, postavlja dogajanje v interier, Marijo Angelsko s pozicijo in kretnjami prikazuje kot posrednico med Kristusom in Frančiškom brez konkretnega namiga na odpustek (brez lista), asistirajočih angelov pa je več – tisti na oblakih muzicirajo, na pragu cerkvice pa klečita adorant in angel z vrtnicami.¹⁰⁴

Po frančiškanskih samostanih je deloval tudi tretji red sv. Frančiška, ki sicer ni sodil med prave bratovščine, bil pa jim je soroden; pred ukinitvijo bratovščin je na njihov seznam prišel z

¹⁰¹ LESAR 1993 (op. 4), str. 33, 35.

¹⁰² CEVC 2000 (op. 4), str. 379, kat. št. 219; Marija SEČNIK, *Frančiškove podobe. Upodobitve sv. Frančiška Asiškega v frančiškanskih cerkvah in samostanih na Slovenskem*, Ljubljana 2000, str. 87.

¹⁰³ LESAR 1993 (op. 4), str. 35, z domnevo, da naj bi jo bil preslikal Tomaž Fantoni; CEVC 2000 (op. 4), str. 379; prim. SEČNIK 2000 (op. 102), str. 103. Za razliko od kamniške slike je opremljena z napisom *Indulgentia plenaria*.

¹⁰⁴ MUROVEC 2000 (op. 4), str. 364, 366: repr. 13; SEČNIK 2000 (op.), str. 37.

utemeljtvijo, da ga popisna komisija ne more prištevati med redove, ker člani nimajo skupnega življenja.¹⁰⁵ V Ljubljani in Kamniku naj bi bil ustanovljen leta 1728,¹⁰⁶ a je vsaj ljubljanski očitno obstajal že prej, saj so člane vpisovali že od leta 1715 dalje.¹⁰⁷ V Novem mestu naj bi obstajal domnevno že od ustanovitve samostana, obujen pa naj bi bil leta 1728 oziroma v začetku tridesetih let¹⁰⁸ (leta 1741 so novomeški tretjeredniki dobili pravico do pokopa v kripti med Antonovo in Frančiškovo kapelo).¹⁰⁹ Deloval je tudi na Sveti Gori¹¹⁰ in Nazarjah,¹¹¹ v Brežicah pa zaradi bližine samostanov v Brdovcu in Samoboru ni nikoli prav zaživel.¹¹² Člani so pri vstopu prispevali libro voska ali si priskrbeli svoj habit, čez tri mesece so morali napraviti oporoko, leto dni po vstopu pa zaobljube. Za duhovno branje so uporabljali knjižico *Der Tertiarien Glorie*.¹¹³

Od umetnostne ostaline tretjega reda naj omenimo ljubljansko matrikulo. Krasijo jo živahno koloriran in vsebinsko spekulativen predlist z letnico 1731 ter ornamentalno uokvirjene strani z uvodnim besedilom. Na frontispicu je upodobljena zaroka Cerkve z božjim Jagnjetom v navzočnosti Boga Očeta, Svetega Duha in Matere božje, potrjena z zunanjimi znamenji, vrvičastim pasom, škapulirjem in rožnim vencem, visečimi na sceneriji prizorišča.¹¹⁴ Anica Cevc omenja tudi osnutek za sprememnico v tretji red (t. i. diplomu), ki ga je narisal Franc Jelovšek.¹¹⁵ Najdragocenejša dedičina pa je nedvomno imenitna slika *Sv. Frančišek in tretji red*, delo Valentina Metzingerja iz leta 1733; hrani jo Narodna galerija v Ljubljani, izhaja pa iz frančiškanskega samostana v Kamniku, kjer se je razvil močan tretji red.¹¹⁶ Kompozicija je formalno in vsebinsko domišljena. Nad množico oseb na oblakih kleči sv. Frančišek s kosom tretjeredniškega oblačila v roki, pred njim putto drži knjigo s pravili tretjega reda (*Sancta regula tertii ordinis*), drugi nosijo vrvičaste pasove (*cingulum*), pod prizorom je napis, vzet iz Janezovega *Razodetja: POST HAEC VIDI TURBAM MAGNAM QUAM DINUMERARE NEMO POTERAT Apoc. C. 7. v 9.* Med zbranimi tretjeredniki je mogoče prepoznati svetnike Ludvika IX., Elizabeto Turingijsko, Rozo iz Viterba, Marjeto Kortonsko, Hijacinto Marescotti, Roka in Iva, likovno pa izstopa meščansko oblečen mož s knjigo in prižgano svečo, v katerem bi se po razlagi Anice Cevc lahko skrival portret vodje tretjeredniške bratovščine.¹¹⁷

¹⁰⁵ LAVRIČ 2014 (op. 37), str. 110, 111. Leta 1776 je bilo prepovedano novo vključevanje v tretji red, ki naj bi počasi izumrl, gl. ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 33.

¹⁰⁶ Jože MLINARIČ, Frančiškanski samostan od ustanovitve okoli leta 1240 do preselitve leta 1784, *Frančiškani v Ljubljani* 2000 (op. 4), str. 136. Člani tretjega reda so se shajali k bogoslužju v kapeli sv. Križa, gl. LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 54; AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 47, z navedbo, da v Kamniku deluje tretji red *cum magno pietatis incremento*.

¹⁰⁷ AFSLj, *Nomina fratrum sororum in III. ordine*, 1716. Kot prva je bila 8. 9. 1715 v matrikulo vpisana Ana Katarina Schellenburg, ki je čez leto dni napravila zaobljube.

¹⁰⁸ Za letnico 1728, ki naj bi bila vidna iz knjige članov, gl. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 778; za letnico 1731 gl. ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 183; za letnico 1733, ki jo navaja popis bratovščin leta 1773, gl. LAVRIČ 2014 (op. 37), str. 115; prim. FURLAN 1937 (op. 23), str. 19, 21, z imeni frančiškanskih predstojnikov tretjega reda.

¹⁰⁹ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 471–473.

¹¹⁰ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 195.

¹¹¹ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 223; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1057, 1058; prim. AFSNm, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 30, kjer se navaja dekret, izdan v Ljubljani, ki popolnoma ukinja tretji red.

¹¹² FURLAN 1905 (op. 42), str. 308, 309; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 62, 65; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 235.

¹¹³ LAVRIČ 2014 (op. 37), str. 115. Knjižico je popisni komisiji leta 1773 predložil ljubljanski tretji red.

¹¹⁴ AFSLj, *Nomina fratrum sororum in III. ordine*, 1716.

¹¹⁵ HLEPCE 1951 (op. 16), str. 167.

¹¹⁶ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 885; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 209.

¹¹⁷ CEVC 2000 (op. 4), str. 104, 343, kat. št. 67. Sliko hrani Narodna galerija v Ljubljani pod inv. št. NG S 1944.



23. Frontispic matrikule tretjega reda, 1731,
frančiškanski samostan, Ljubljana



24. Naslovna ilustracija matrikule tretjega reda, 1731,
frančiškanski samostan, Ljubljana

Bratovščine sv. Antona Padovanskega

Bratovščine sv. Antona Padovanskega so se po Nemčiji in Avstriji razširile okoli srede 17. stoletja, sedež pa so imele skoraj izključno v frančiškanskih cerkvah.¹¹⁸ Ljubljanska je bila ustanovljena leta 1660 v kapeli, ki je bila prva na Kranjskem posvečena temu svetniku: leta 1655 jo je dal zgraditi in razkošno okrasiti deželni glavar Wolf Engelbert Auersperg.¹¹⁹ Bratovščina mu je posvetila knjižico *Deliciae orbis thaumaturgi*, ki jo je dala leta 1666 natisniti v Münchenu,¹²⁰ s pohvalo, da je sv. Antona v deželnih prestolnici postavil na svetilnik, s katerega sveti po vsej vojvodini Kranjski.¹²¹ Kapela in bratovščina sta v resnici dali odločilne spodbude, da se je kult dotej na Kranjskem skoraj neznane- ga padovanskega Čudodelnika naglo razcvetel in razširil po vsej deželi.

Aleksander VII. je 19. aprila 1660 bratovščino potrdil, jo obdaril z odpustki in za njen glavni praznik določil nedeljo v osmini godu sv. Antona Padovanskega, za sekundarne pa praznike sv. Petra in Pavla, sv. Jožefa, Marijinega rojstva in vnebovzetja. Popolni odpustek so člani lahko prejeli

¹¹⁸ LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 52.

¹¹⁹ V kapeli je dal Auersperg urediti družinsko grobničo, gl. VALVASOR 1689 (op. 75), 11, str. 692; MLINARIČ 2000 (op. 106), str. 134, 136. Za kapelo gl. LESAR 2000 (op. 4), str. 160, 161, 167, 188, 194.

¹²⁰ Knjižnica frančiškanskega samostana, Ljubljana, *DeLICiae orbIs thaVMatVrgI Oder Deß Glorwürdigen Heiligen ANTONII von Padua Geistlichen Wollusten /.../. Gedruckt zu München / bey Johann Wilhelm Schell / Anno 1666.*

¹²¹ *Deliciae orbis thaumaturgi* (op. 120), str. 7–10; Stanko Marija ALJANIČIČ, Najstarejša bratovščina sv. Antona Padovanskega pri oo. frančiškanih v Ljubljani (1660–1784), *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 59, 1942, str. 240–241.



25. Valentin Metzinger:
Sv. Frančišek in tretji red, 1733,
slika iz frančiškanskega samostana
v Kamniku, Narodna galerija,
Ljubljana

ob vstopu v bratovščino, ob smrti in na titularni praznik, nepopolnega na sekundarne praznike ter za opravljanje pobožnosti in del ljubezni do bližnjega. Ljubljanski škof je 31. januarja 1661 dovolil odpustke javno objaviti,¹²² 2. avgusta 1662 pa so izvolili prvo predsedstvo: za rektorja ustanovitelja kapele, kranjskega deželnega glavarja Volfa Engelberta Auersperga, za asistenta kranjskega vicedoma Friderika Attemsa in cesarskega svetnika Erharda Leopolda Ursinija grofa Blagaya, za tajnika pa ljubljanskega župana Janeza Röringerja pl. Rörinberga.¹²³ Pobožnosti v kapeli so člani opravljali ob torkih in petkih, ko so imeli tudi procesijo z litanijsami. Za molitvenik so uporabljali že omenjeno knjižico, ki vsebuje razne molitve v čast svetniku in njegov življenjepis, v uvodu pa izvleček iz

¹²² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 332–333: ljubljansko škofijsko dovoljenje je izdal generalni vikar Filip Terpin.

¹²³ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 334.



26. Vizija sv. Antona Padovanskega, p. c. sv. Kancijana, Škocjan pri Dobi

ustanovitvene bule Aleksandra VII. o odpustkih in drugih milostih bratovščine.¹²⁴

Antonov oltar s sliko Janeza Frančiška Gladiča, ki je najbrž postala likovno izhodišče za naše zgodnje upodobitve svetnika, so že leta 1704 nadomestili z drugim, leta 1757 pa s tretjim, ki je ob razprodaji opreme frančiškanske cerkve prešel neznano kam.¹²⁵ Domnevo, da naj bi ga kupili v Škocjanu pri Dobu,¹²⁶ je Blaž Resman sicer ovrgel, ostaja pa še vedno aktualna, kar zadeva oltarno sliko sv. Antona Padovanskega v tamkajšnji cerkvi, saj je po slogu blizu Metzingerjevemu slikarstvu srede 18. stoletja.¹²⁷ Predstavlja Antonovo vizijo Deteta Jezusa, ki je bila eden najprljubljenejših prizorov iz svetnikovega življenja in najpogostejši motiv oltarnih slik.¹²⁸

Ljubljani so, kar zadeva kult in bratovščino sv. Antona, prvi sledili v **Novem mestu**. Svetniku v čast je želet Wolfgang Konrad Breckerfeld, doktor medicine, v frančiškanski cerkvi že leta 1659 postaviti oltar, česar pa iz neznanih vzrokov ni realiziral (pozneje je ustanovil škapulirsko kapelo z oltarjem).¹²⁹ Antonovo kapelo je dal nato leta 1665 zgraditi Janez Lenart

Mellar, novomeški mestni odbornik in več let samostanski sindik.¹³⁰ Poskrbel je tudi za oltar in dal sezidati dvojno grobničo. Njegova žena Marija Ana Mellar je za osvetlitev in okras kapele in oltarja leta 1666 volila 222 fl 13 kr 1 pf oziroma 100 koronatov kranjske veljave, sam pa je v oporoki leta 1674 k temu dodal še 500 fl kranjske veljave.¹³¹ Prvotni oltar v zgodnjem 18. stoletju ni več ustrezal estetskim zahtevam; pod provincialom Bernardinom Gregoričem so ga leta 1716 skupaj z velikim, Frančiškovim in škapulirskim na novo postavili frančiškanski bratje laiki Elcearij, Dionizij, Ivo in

¹²⁴ ALJANČIČ 1942 (op. 121), str. 240–241; LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 52–53. Bratovščinska knjižica je vezana v domače rjavo usnje in obsega 210 paginiranih strani.

¹²⁵ LESAR 2000 (op. 4), str. 188; LAVRIČ 2011 (op. 5), str. 52.

¹²⁶ RESMAN 1998 (op. 4), str. 62.

¹²⁷ RESMAN 2012 (op. 4), str. 32, 33.

¹²⁸ Ana LAVRIČ, Ikonografija sv. Antona Padovanskega. Upodobitve na Slovenskem, *S patri smo si bili dobri. Tri stoletja brežiških frančiškanov* (ur. Jože Škofjanec), Brežice 2013, str. 176.

¹²⁹ AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 314–315.

¹³⁰ Po požaru leta 1664 so cerkvi postopoma dozidali kapele. S predrtjem zidu v cerkvi so odprli pogled v kapeli sv. Frančiška in sv. Antona, gl. AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, p. 319.

¹³¹ Za Mellarjevo ustanovo gl. AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 246–251, 321; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 782.

Laktancij.¹³² Bratovščini sv. Antona je papež Aleksander VII. že leta 1662 podelil odpustke: popolnega je bilo pod običajnimi pogoji mogoče dobiti za pokojne člane vsak torek, šestdesetdnevnega pa na določene praznike.¹³³ Sliko titularja je leta 1780 naslikal Janez Andrej Herrlein.¹³⁴

V Kamniku je bila bratovščina sv. Antona Padovanskega ustanovljena leta 1668, ko ji je papež Klemen IX. podelil tudi odpustke.¹³⁵ Člani so pod običajnimi pogoji prejeli popolni odpustek ob vstopu v bratovščino in na praznik sv. Antona, če so obiskali cerkev in molili po namenu, odpustek sedmih let in sedmih kvadragen pa za molitev na druge štiri bratovščinske praznike; arhidiakon Jurij Scarlichej jim je zanje določil god sv. Antona Puščavnika, god sv. Katarine Aleksandrijske, binkoštno nedeljo in nedeljo pred praznikom sv. Lovrenca. Odpustek šestdesetih dni so dobili za udeležbo pri bogoslužju in bratovščinskih shodih, za revežem izkazano gostoljubje, pomiritev sporov, udeležbo pri pogrebih in procesijah, spremljanje sv. Rešnjega telesa k bolnikom, molitev za pokojne, spreobrnitev zablodelih, poučitev versko nepoučenih ali za kakšno drugo dejanje ljubezni in usmiljenja.¹³⁶ O prvotnem bratovščinskem oltarju ne vemo ničesar,¹³⁷ novega pa so v prenovljeni cerkvi postavili frančiškanski bratje laiki in je bil skupaj s cerkvijo in drugimi oltarji posvečen leta 1730;¹³⁸ oltarno arhitekturo so v 19. stoletju predelali, ohranil pa se je kiparski okras. Na oltarju je imela svoje mesto slika vizije sv. Antona iz leta 1744, delo Valentina Metzingerja, ki jo je redovni brat Prokop Godler sredi 19. stoletja grobo preslikal.¹³⁹ Motiv ponavlja sedanja oltarna podoba izpod čopiča redovnega slikarja Aleksandra Robleka iz leta 1884,¹⁴⁰ njeno predhodnico, izdelek Gašperja Goetzla iz okoli 1820, pa zdaj hranijo v samostanu.¹⁴¹

Ni znano, da bi bila bratovščina sv. Antona Padovanskega delovala tudi v Nazarjah, o tamkajšnjem intenzivnem svetnikovem kultu pa pričajo zapisi o številnih uslišanjih na njegovo priprošnjo.¹⁴² Prvi Antonov oltar v cerkvi (drugi na listni strani) je že 25. septembra 1661 posvetil škof Oton Friderik Buchheim,¹⁴³ sredi 18. stoletja pa so postavili novega, narejenega iz štukolustra.

¹³² AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 355–356; GREGORIČ 1939 (op. 29), str. 125; STELE 1955 (op. 4), str. 164; STELE 1959 (op. 4), str. 489, 492, 494; *Krajevni leksikon* 1971 (op. 29), str. 540. Del opreme so v 19. stoletju prenesli v Velike Brusnice.

¹³³ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 175, 183. Ko je leta 1725 Benedikt XIII. redu manjših bratov dodelil pravico do privilegiranega oltarja za verne duše *in perpetuum* za en ali več dni v tednu, so v Novem mestu za ta splošni privilegij določili oltar sv. Antona, in sicer za ponedeljek in torek, gl. AFSNm, *Chronicon Conventus Neostadiensis I.*, pp. 415–418.

¹³⁴ Podatek navaja Franc Anton Breckerfeld v rokopisu *Versuch und Beitrag zu einer Landkainerischen Topographie* iz leta 1790, gl. FIRST 2006 (op. 24), str. 151.

¹³⁵ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 209; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 884, 885: papeški breve nosi datum 5. 3. 1668.

¹³⁶ AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 46–47: bula Klelena IX. z dne 15. 3. 1668; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 885: odlok Jurija Scarlichija z dne 29. 5. 1668.

¹³⁷ Prim. LESAR 1993 (op. 4), str. 26.

¹³⁸ AFSK, *Historia Conventus Camnicensis*, fol. 36, 37; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 876; STELE 1929 (op. 39), str. 57; STELE 1955 (op. 4), str. 161, 162.

¹³⁹ Emilijan CEVC, Umetnostnozgodovinska pričevalnost frančiškanskega samostana v Kamniku in okolici, *500 let frančiškanov v Kamniku* 1993 (op. 4), str. 14; LESAR 1993 (op. 4), str. 23; CEVC 2000 (op. 4), str. 379, kat. št. 218.

¹⁴⁰ STELE 1929 (op. 39), str. 57.

¹⁴¹ LAVRIČ 2013 (op. 128), str. 177; prim. MUROVEC 2000 (op. 4), str. 364; slika je reproducirana v: *500 let frančiškanov v Kamniku* 1993 (op. 4), str. 37.

¹⁴² AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 33, navaja dokument o prejetih milostih na priprošnjo Marije in sv. Antona Padovanskega.

¹⁴³ AFSNz, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 2.



27. Oltar sv. Antonia Padovanskega, frančiškanska cerkev sv. Jakoba, Kamnik



28. Valentin Metzinger: Vizija sv. Antona Padovanskega, 1744, frančiškanski samostan, Kamnik

Izdelala ga je skupina štukaterjev pod vodstvom Jožefa Gebhardta;¹⁴⁴ začeli so 5. oktobra 1751 in ga dokončali 13. junija 1752. Stroški za oltar so znašali 374 fl 39 kr.¹⁴⁵ Ker so ga oblikovali enako kot Frančiškovega, ki stoji nasproti, so tudi pri tem zaradi pristavljenih stopnic morali dvigniti menzo.¹⁴⁶ Ko so 4. maja 1752 podrli staro menzo, so v njej našli stekleno posodico z zapisom o posvetitvi iz leta 1661.¹⁴⁷ Kapelo sv. Antona so tlakovali leta 1753,¹⁴⁸ oltar pa je skupaj s Frančiškovim 17. avgusta 1755 posvetil ljubljanski škof Ernest Amadej Attems.¹⁴⁹

¹⁴⁴ STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 76; RESMAN 2006 (op.), str. 20–21.

¹⁴⁵ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 49: *Anno 1751 sub Guardianatu P. Waichardi Possarelli Ara S. Antony labor inchoatus fuit 5 8.bris, terminatus vero 13 Juny 1752, haec constabat 374 fl 39 kr*; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1055; prim. STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 76, kjer navedki datumov odstopajo za nekaj dni; VODNIK 1937 (op. 92), str. 27.

¹⁴⁶ O prevozu marmornatih stopnic za Antonov oltar čez Trojane in plačilu takse gl. AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 57.

¹⁴⁷ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, pp. 49–50: *Ara S. Francisci /.../ Secunda vero Ara S. Antony destructa fuit 4. May 1752 sub qua destructione repertus fuit urceolus ex vitro continens schedulam /.../*; prim. Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1054, 1055; prim. STEGENŠEK 1905 (op. 92), str. 75, 76.

¹⁴⁸ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, p. 51: *In eodem Anno [1753] /.../ pavimentum vero in capella S. Antony fuit stratum gratis per modum elemoyna /.../*; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1053.

¹⁴⁹ AFSNZ, *Diarium Conventus Nazarethani*, pp. 2, 43; Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 1055–1056. Oltarja je bilo treba na novo posvetiti, ker sta poleg nastavkov dobila tudi novi menzi.



29. Valentin Metzinger: *Sv. Anton Padovanski, pomočnik v vseh potrebah*, slika iz nekdanje frančiškanske cerkve v Brežicah, 1729, Posavski muzej, Brežice



30. Gašper Goetzl: *Vizija sv. Antona Padovanskega*, slika iz nekdanje frančiškanske cerkve v Brežicah, 1825, frančiškanski samostan, Ljubljana

Bratovščine sv. Antona Padovanskega v samostanski cerkvi v Brežicah Fajdiga v svoji zgodovini province ne omenja. Glede na patrocinij cerkve (dokončane 1685), v kateri je tron velikega oltarja zasedel padovanski Čudodelnik, se zdi ta odsotnost nenavadna; morda bi jo lahko, podobno kot pri tretjem redu, ki je bil v Brežicah sicer ustanovljen, a ni nikoli prav zaživel, pojasnili s prevlado hrvaških samostanov v neposredni bližini.¹⁵⁰ Brežiški oltar je bil sprva majhen in v disproporcu s cerkvijo, okoli leta 1698 so ga grofje Attemsi (lastniki brežiškega gospodstva so postali 1694) predelali in povišali, 12. avgusta 1750 ga je skupaj s cerkvijo posvetil pičenski škof Bonifacij Cecotti,¹⁵¹ leta 1773, za časa p. Remigija Baschniga, pa je dal Ferdinand Attems v Mariboru napraviti nov nastavek.¹⁵² Za oltar je Valentin Metzinger leta 1729 naslikal sv. Antonia kot pomočnika »v vseh potrebah«, h kateremu se zateka množica ljudi.¹⁵³ Motiv je bil za oltarno sliko precej neobičajen; z običajnejšo Antonovo vizijo Deteta Jezusa jo je leta 1825 nadomestil Gašpar Goetzl.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Prim. FURLAN 1905 (op. 42), str. 308, 309, je z bližino hrvaških samostanov province obrazložil šibko navzočnost tretjega reda v brežiškem samostanu; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 65.

¹⁵¹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1138; ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 28.

¹⁵² Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 1138; prim. ŠKOFLJANEC 1996 (op. 1), str. 28, 74.

¹⁵³ CEVC 2000 (op. 4), str. 74–75, 328, kat. št. 1; MUROVEC 2000 (op. 4), str. 364, 367: repr. 14; LAVRIČ 2013 (op. 128), str. 183, repr. 95.

¹⁵⁴ MUROVEC 2000 (op. 4), str. 364; LAVRIČ 2013 (op. 127), str. 176.

Drugim svetnikom posvečene bratovščine

Po frančiškanskih cerkvah province sv. Križa razen naštetih le redkokdaj srečamo kakega drugega patrona bratovščin. Takšna izjema je bila nadangelu Mihaelu posvečena bratovščina smrtnega boja, ki jo je na Sveti Gori v pomoč umirajočim ustanovil frančiškanski provincial Caspar Pasconij (*ereCta pIa IntentIone eXIMII PatrIs CasparI PasConI ProVInCiae CarnIoLiae ProVInCiaLIs = 1736*).¹⁵⁵ Papež Klemen XII. jo je leta 1736 odobril in ji ob tem dodelil številne odpustke.¹⁵⁶ Člani so (pod običajnimi pogoji) prejeli popolni odpustek ob vstopu v družbo, ob smrti ter ob obisku cerkve in molitvi po namenu na titularni praznik, odpustek sedmih let in sedmih kvadragen za obisk cerkve ob štirih sekundarnih praznikih (te je bilo treba še določiti), za druge pobožnosti in dobra dela pa vsakič po šestdeset dni. Ko so v Vidmu izdali dovoljenje za objavo odpustkov, so potrdili tudi vse od bratovščine izbrane praznike: za glavnega tretjo nedeljo po binkoštih, za sekundarne pa štiri kvatrne nedelje.¹⁵⁷ Leta 1738 je Pasconi svetogorsko bratovščino pridružil nadbratovščini sv. Mihaela v Josephsburgu, ki jo je leta 1693 ustanovil Joseph Clemens Wittelsbach in so jo v Mihaelovi cerkvi na Berg am Laim pri (danes v) Münchnu vodili frančiškani.¹⁵⁸ Fajdiga je glede na stroge pogoje pripojitve ekscealentni in s številnimi milostmi obdarjeni nadbratovščini, v katero je bilo včlanjeno številno evropsko plemstvo, na začetku 18. stoletja pa skoraj ves bavarski dvor, domneval, da je v resnici ostala le »societaria« (pridružena) in bila na ta način deležna odpustkov.¹⁵⁹

Kapela sv. Mihaela na Sveti Gori je bila zgrajena že leta 1560, stala je ob prezbiteriju na evangelijski strani cerkve in bila opremljena z oltarjem, ki ga je leta 1688 skupaj z glavnim posvetil tržaški škof Giacomo Gorizzutti.¹⁶⁰ Klemen X. je oltarju podelil privilegij za umrle člane, veljaven za en dan v tednu, patriarch Daniel Delphinus kot krajevni ordinarij pa je za ta dan določil četrtek, kar je pozneje potrdil tudi goriški nadškof Karel Mihael Attems. Ko je Pij V. za Marijino bratovščino na Sveti Gori privilegij za duše v vicah razširil na vse oltarje v cerkvi, obnovitev privilegija za oltar sv. Mihaela ni bila več potrebna, ker so bili člani večinoma vpisani tudi v to bratovščino.¹⁶¹

Osnovna dejavnost frančiškanskih bratovščin in bratovščin nasploh je bila religiozna in socialna.¹⁶² Likovna umetnost jim je služila za vizualizacijo, pobožnosti in praznične inscenacije, hkrati pa je bila tudi manifestacija njihove družbene vloge. Po obravnavanih samostanih in cerkvah ohranjena likovna dela, četudi številčno skromna, to nazorno izpričujejo tudi za slovenski prostor.¹⁶³

¹⁵⁵ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), pp. 670.

¹⁵⁶ ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 194, z navedkom, da je bila bratovščina posvečena Gospodovemu trpljenju.

¹⁵⁷ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 671.

¹⁵⁸ Ustanovitelj bratovščine je bil Joseph Clemens Bavarski, škof v Freisingu, Kölnu in Regensburgu, njen prvi predsednik pa ugledni frančiškanski provincial Fortunatus Hueber. V času največjega razcveta je imela bratovščina, v katero se je vpisalo veliko število plemstva, nad sto tisoč članov v okoli 50 filialah na Bavarskem, v Avstriji in Porenju. Inocenc XI. in Benedikt XIII. sta jo obdarovala s številnimi odpustki. Slednji jo je leta 1725 povzdignil v nadbratovščino. Bratovščinska cerkev sv. Mihaela na Berg am Laim v Münchnu je umetnostno pomembna baročna stavba. Oltarno sliko sv. Mihaela, ki premaguje satana, je naslikal münchenski slikar Johann Andreas Wolff; za bratovščino gl. *Quis ut Deus. 300 Jahre Erzbruderschaft St. Michael, Berg am Laim* (ur. Thea Christians), München-Freising 1994.

¹⁵⁹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 672; za bratovščino gl. PASCONI 1746 (op. 60), str. 25–26.

¹⁶⁰ PASCONI 1746 (op. 60), str. 29; ŠKOFLJANEC 2008 (op. 3), str. 193.

¹⁶¹ Fajdiga, *Bosnia Seraphica* (op. 2), p. 672.

¹⁶² Helmut FLACHENECKER, Franziskaner und Laienfrömmigkeit in der Frühen Neuzeit, *Franziskus – Licht aus Assisi* 2011 (op. 90), str. 190–197.

¹⁶³ Za prijazno posredovanje arhivskega gradiva, posnetkov in informacij, za nasvete in pomoč na terenu se iz srca zahvaljujem patronom frančiškanom, dr. Jožetu Škofljancu, dr. Blažu Resmanu, Andreju Furlanu, mag. Tomislavu Kajfežu in Jassmini Marijan.

Historic and Artistic Heritage of Franciscan Confraternities

Summary

This article presents Franciscan confraternities in the period from the Catholic Reformation after the Council of Trent to their abolition in 1783 on basis of historical sources (particularly the manuscript *Bosnia Seraphica* from 1777 by Father Maurus Fajdiga and monastic chronicles) and surviving artistic heritage. The Slovenian part of the Croatian-Carniolan Province of the Holy Cross is taken into consideration, which at the time included monasteries at Ljubljana, Sveta Gora near Gorizia, Novo mesto, Kamnik, Nazarje, and Brežice. In the majority of these monasteries, three confraternities were active. The Confraternity of the Cord of Saint Francis was generally introduced in 1688 (in Ljubljana it had already been founded in 1682). With the exception of Sveta Gora, where the Confraternity of the Merciful Mother of God was established in 1596, in all the monasteries the Scapular Confraternity was active, for which the provincial and guardians of all the Franciscan monasteries in the Province of the Holy Cross were given general permission in 1615 by Carmelite friars (Ljubljana 1684, Novo mesto 1695, Kamnik 1702, Brežice 1702, Nazarje 1706). The Confraternity of Saint Anthony of Padua was also frequent (Ljubljana 1660, Novo mesto 1662, Kamnik 1668, presumably also in Brežice), whereas the Confraternity of Saint Michael (Sveta Gora 1736) is an exception. The confraternities are grouped according to their titular patrons, and within these groups they are presented chronologically by the time of establishment of the particular confraternity or monastery.

Due to shared patrons, in their artistic aspect the Franciscan confraternities are linked by a common iconography, in which only small modifications of content or different highlights can be traced. As far as the content is concerned, the confraternities' paintings and altars are therefore closely related. They are also similar in form and quality because the Franciscans had their own woodcarving workshop during the Baroque period and also often engaged the same secular artists for different monasteries. In the eighteenth century, a group of lay brothers, mostly of Tyrolean origin (Dionysus Hoffer, Ivo Schweiger, Johann Lange, Alex Rivalta, Severinus Aschpacher, Cassian Lohn, and others are mentioned) and marked by a style characteristic of Alpine Baroque sculpture were active in the province. In addition to these, the painter Valentin Metzinger, a newcomer from Lorraine that settled in Ljubljana, had the greatest impact on the entire province; the Franciscans were the first to give him a commission (he painted for Brežice, Novo mesto, Kamnik, Ljubljana, and Nazarje). Among other notable artists, Franc Jelovšek and Anton Cebej also painted for Franciscan confraternities.

The artistic heritage of the pre-Josephine confraternities is relatively modest. It was decimated by the Josephine reforms, devastating maelstroms of war, confiscations, and, not least of all, radical restorations unfavorable to Baroque furnishings.

Cerkev sv. Duha na Dunaju

Damjan Prelovšek

Zanimanje za Plečnika in njegov dunajski opus je povezano s ponovnim odkritjem Otta Wagnerja in njegove šole v začetku šestdesetih let minulega stoletja. Zaslugo za to ima predvsem mlajši rod dunajskih arhitektov, ki so se pod vodstvom Johanna Spalta in Friedricha Kurrenta odvrnili od mednarodne slogovne mode in začeli iskati spodbude v avstrijski avantgardni tradiciji Wagnerja in Adolfa Loosa. Oba omenjena arhitekta sta prva opozorila na pomen Plečnikove dunajske cerkve, s katero sem se začel ukvarjati tudi sam. O njej sem napisal več tekstov, ki so bili temelj za razne poznejše interpretacije drugih avtorjev. Pričajoča razprava s pritegnitvijo velikega števila doslej neupoštevanih arhivalij in drugih težje dostopnih virov prvič celovito obravnava nastanek te Plečnikove stavbe in popravlja nekatere zmote ali prehitro izrečene zaključke, ki se ponavljajo v člankih in knjigah o slovenskem arhitektu.¹

Pri pisanju so bili uporabljeni vsi dostopni dokumenti, ki so ohranjeni v Plečnikovi zapuščini nekdanjega Arhitekturnega muzeja v Ljubljani in v arhivu cerkve sv. Duha na Dunaju. V Ljubljani so pomembni zlasti arhitektova korespondenca z bratom Andrejem ter skice in načrti cerkve. Na Dunaju je ohranjena korespondenca Franza Unterhoferja s cerkvenimi in posvetnimi oblastmi ter nekaj drugih uradnih dokumentov. Med kopijami različnih načrtov je tudi nekaj Plečnikovih originalnih risb. Veliko uporabnih podatkov je v letnih poročilih gradbenega odbora (*Aufruf und Jahresbericht des Vereines zur Erbauung und Ausstattung einer Katholischen Kirche in dem an die Schmelz angrenzenden Bezirksteile Ottakrings*, Wien, XVI., Hyrtlsgasse 27, ki imajo od leta 1914 nekoliko spremenjen naslov: *Anruf und Rechenschaftsbericht des Vereines ...*). Župnijski arhiv hrani tudi nekaj starejših izrezkov iz časopisa in fotografij. Kopije mestnim oblastem poslanih načrtov so skupaj z gradbenimi spisi vloženi v Plann- und Schriftenkammer magistrata 16. dunajskega okraja.

Po dolgih stoletjih, ko je krščanska umetnost dajala vodilni ton kulturi zahodnoevropske civilizacije, so s tehničnim napredkom družbe v 19. stoletju njeni vlogi v arhitekturi počasi prevzeli profani vzori iz industrijskega vsakdana. Navdušenje nad velikimi razponi, izjemnimi višinami, pretanjšanostjo in transparentnostjo konstrukcij iz jekla in betona, cesar s klasično gradnjo ni bilo mogoče doseči, je bilo premočan izziv generaciji funkcionalistov, da bi se poglabljala v samo bistvo

¹ Izbor temeljne literature: Kosta STRAJNIĆ, *Josip Plečnik*, Zagreb 1920; Friedrich KURRENT, Johannes SPALT, Kirchliche Zentren, *Der Aufbau. Fachschrift für Planen, Bauen und Wohnen*, 22/1, 1967, pp. 1–4; Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten 1896 bis 1914*, Wien 1979; Damjan PRELOVŠEK, Die Heilig-Geist-Kirche in Ottakring, *Erbe und Auftrag*, Wien 1980, pp. 5–13; *Architekt Jože Plečnik* (ed. Lojze Gostiša), razst. kat., Ljubljana 1968; Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg-Wien 1992; Peter KREČIČ, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992; Friedrich ACHLEITNER, *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. 3/2: Wien 13.–18. Bezirk*, Salzburg-Wien 1995; *Dehio Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXII. Bezirk*, Wien 1996; Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnik v tujini. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 1998; Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova sakralna umetnost*, Koper 1999; Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik – Jan Kotěra. Dopravovanje 1897–1921*, Ljubljana 2004; Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikovo inženirstvo*, *Acta historiae artis Slovenica*, 14, 2009, pp. 135–142.

liturgične umetnosti. Dvajseto stoletje je kljub temu ustvarilo nekaj izjemnih cerkva, vendar bi jih slogovno težko uglasili na neki skupni imenovalec, saj vsaka zase predstavlja svojevrstno iskanje v smeri prilagajanja duhovnosti moderne dobe. Pristopi k reševanju tega problema so bili različni, najpogosteje so sledili viziji ekspresivnega, konstrukcijsko inovativnega prostora, ustvarjenega z vso bravuroznostjo, ki jo omogoča tehnologija gradnje z novimi materiali. Transparenten in mistično osvetljen moderen prostor naj bi ustvaril tisto atmosfero, ki jo človek doživlja ob obisku romanskih, gotskih, renesančnih ali baročnih cerkva. Druga skrajna možnost so bile preprostejše, oblikovno izčišcene cerkvene stavbe z minimalistično opremo, zasnovane na predpostavki, da moderni posameznik za dialog z Bogom ne potrebuje več posebnih zunanjih spodbud v obliki likovnega realizma. V tem razponu med mistiko ekspresije in severnjaškim intelektualizmom ponuja arhitektura Jožeta Plečnika še drugačno možnost nadaljevanja tradicije s poglabljjanjem v neokrnjen prvinski smisel religije. Zanj se vprašanje ni glasilo, ali naj izbere moderno ali staro, marveč kako naj ustvari cerkev, v kateri bo sodobni človek občutil varno zavetje božje bližine. Cerkve je ločeval po tem, ali je v njih mogoče moliti ali ne. Pri uresničevanju svoje vizije se zato ni ustavljal samo ob postulatih moderne arhitekture, ampak je znal vanjo ustvarjalno vključiti vse izkušnje preteklih dob od antike dalje. V tem pogledu Plečnik gotovo sodi med največje liturgične umetnike preteklega stoletja, njegova dunajska cerkev sv. Duha pa je eden temeljnih kamnov sakralne arhitekture modernega časa.

Zgodovina te stavbe in hkrati prve Plečnikove uresničene cerkve je dokaj zapletena in polna nepričakovanih ovir, čez katere se je skupaj z njenim iniciatorjem kaplanom Franzem Unterhoferjem moral s težavo prebijati do končne postavitve. Plečnikov prvi biograf Hrvat Kosta Strajnić govorí o sedmih različnih projektih,² od katerih je uresničenje doživel zadnji, najskromnejši. Kljub temu cerkev nikoli ni bila čisto dokončana in opremljena po arhitektovi zamisli. Dolgo in mučno zorenje ideje je pomenilo tudi njeno temeljito izčiščenje. Plečnikova cerkev je nastajala v dialogu z Wagnerjevo na dunajskem Steinhofu, postavljeno le nekaj let prej. Drugače od svojega učitelja, katerega ideal je bil centralni liturgični prostor, utemeljen s čisto praktičnimi razlogi po ekonomičnosti gradnje, vidnosti dogajanja pri oltarju in boljši akustiki,³ je Plečnik prisegal na klasično bazilikko starokrščanskega tipa.⁴ V naslonu na cerkveno arhitekturo tega časa je videl predvsem možnost vračanja katolištva k svojim začetkom, ko naj bi vera predstavljala duhovno vez demokratično urejenih verskih skupin. Wagnerjevi cerkvi, zgrajeni z neprimerno bogatejšim proračunom, je očital več liturgičnih pomanjkljivosti, njenemu avtorju pa, da ni veren. O cerkvi na Steinhofu je celo dejal, da raje nobene umetnosti kakor takšno.⁵ Trdno je bil namreč prepričan, da velemestni Dunaj ne potrebuje razkošnih cerkva, temveč veliko precej skromnejših, namenjenih duhovni oskrbi socialno zapostavljenega predmestnega prebivalstva. Njegova lastna cerkev je bila zato mišljena predvsem kot krščansko-socialna postojanka sredi od socialistov obvladovanega

² STRAJNIĆ 1920 (n. 1), pp. 26–27.

³ Otto WAGNER, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, 3, Wien 1987 (prva izdaja 1906), pp. 276–277.

⁴ V pismu bratu Andreju, poslanem 29. oktobra 1911 (AML, M 152), je Plečnik pojasnil svoj nazor: »Mi pa smo demokrati. To je interesantno. Sv. Petra cerkev – kolonade – renessanca je aristokratična. Tyranija – absolute wil-lenlose Unterordnung – Organisation. Starokrščanske cerkve: demokratija – freiwillige freudige Unte rordnung – Organisation – to je moja formula – die ziemlich vieles hat /.../.« Arhitekturni muzej Ljubljana (AML) ne obstaja več, saj sta bila Plečnikova hiša in njen inventar pred nekaj leti nesrečno razdeljena med mesto in državo. Ker pa še vedno ni jasno, kaj komu pripada, si pri nahajališču pomagam s staro oznako AML.

⁵ Plečnik se je ostro odzval na članek o Wagnerjevi cerkvi na Steinhofu, ki ga je objavilo uredništvo češke arhitekturne revije Styl (Styl, 1, 1909, pp. 115–116).



1. Franz Unterhofer



2. Jože Plečnik v Zacherlovi tovarni okoli leta 1910

delavskega okraja. Pozneje je Plečnik svoje ostre besede nekoliko obžaloval, saj ga je prav nekdanji učitelj skušal očetovsko podpreti, ko se je nanj zgrnila vsa prestolonaslednikova jeza in je gradnja cerkve sv. Duha nekaj časa visela na nitki.⁶

Še preden je Plečnik sploh vedel za nameravano gradnjo, je na Tirolskem rojeni duhovnik Franz Unterhofer leta 1907 ustanovil gradbeni odbor ali s celotnim imenom Društvo za izgradnjo in opremo katoliške cerkve v delih ottakrinskega okraja, ki mejijo na Schmelz.⁷ Mimogrede velja omeniti, da je tedaj v Ottakringu živel tudi slovenski pisatelj Ivan Cankar in prav njegov roman Hiša Marije Pomočnice iz leta 1904 opisuje žalostne razmere v tem delu Dunaja. Glede na hitro rastoči zahodni del habsburške prestolnice se je med prebivalstvom okraja, ki je veljal za enega najrevnejših in zanemarjenih, vedno glasneje javljala zahteva po lastni cerkvi. Ljudje so negodovali, da bi si predel med Novim Ottakringom, Novim Lerchenfeldom in Schmelzom glede na število vernikov že zdavnaj zaslužil svojo cerkev. Od leta 1905 naprej so naslavljali prošnje na Allgemeiner Wiener Kirchenbauverein,⁸ vendar se je zadeva začela premikati šele s prihodom kaplana Unterhoferja. Ker

⁶ Plečnikovo pismo Kotéri iz junija ali začetka julija 1910 (PRELOVŠEK 2004 (n. 1), p. 109).

⁷ Verein zur Erbauung und Ausstattung einer katholischen Kirche in dem an die Schmelz angrenzenden Bezirks-teile Ottakrings. Statut društva je ohranjen v župnišču cerkve sv. Duha. 29. novembra 1907 ga je potrdil dunajski knezoškofijski ordinariat.

⁸ Novembra 1905 je dvajset hišnih lastnikov naslovilo na društvo prošnjo, v kateri so pojasnjevali potrebo po novi cerkvi (kopija se hrani v župnijskem arhivu cerkve sv. Duha). Dušnopastirske razmere v Ottakringu podrobneje opisuje

je ta pred tem prepotoval nekaj sveta in je poznal problematiko verske oskrbe tudi drugod, se je z vso vnemo lotil naloge. Opogumila ga je tudi aprila 1908 dana obljuba benediktinca in poznejšega praškega opata Albana Schachleiterja,⁹ da bo društvo Bonifaziusverein, ki mu je predsedoval, z dohodki od prodaje svojega glasila v Spodnji Avstriji pet let podpiralo zidavo.¹⁰ Kljub temu je bil Unterhoferjev položaj na začetku precej brezizgleden. Cerkvene oblasti so sicer načeloma podpirale njegova prizadevanja, vendar gradbeni odbor ni imel ne zemljišča ne sredstev, knezoškofijski ordinariat pa gradnje ni bil pripravljen financirati. Še več, ni je dovolil vse dotlej, dokler odborniki niso zbrali zadosti denarja za zemljišče in za začetek gradnje, in sicer v prepričanju, da bi bilo bolje nekoliko povečati ob koncu 19. stoletja sezidano župnijsko cerkev v sosednjem Starem Ottakringu. Ordinariat je nasprotoval tudi nameri, da naj bi bila nova cerkev posvečena Srcu Jezusovemu, ker sta bili na Dunaju že dve cerkvi tega imena.¹¹ Agilni Unterhofer se ni uklonil in je razširjene seje odbora skliceval v gostilni Zum goldenen Luchsen na Lerchenfelderstrasse, kamor je prebivalce Ottakringa množično privabljal tudi s skioptičnimi slikami s svojih potovanj po Skandinaviji in Ameriki. Hud udarec so iniciatorji gradnje doživeli tudi s strani dunajskega magistrata, ko so leta 1909 prosili za začasno dovoljenje nedeljskega bogoslužja v telovadnici bližnje šole, dobili pa negativen odgovor,¹² v katerem so bili našteti vsi temu nasprotujuči požarnovarnostni in zdravstveni predpisi.

Z darilom 50.000 kron je, kot rečeno, Unterhoferju priskočil na pomoč Bonifaziusverein praške knezoškofije, ustanovljen za podporo gradnji novih cerkva na deficitarnih mestnih področjih s prispevki zasebnih donatorjev. Šlo je za benediktinsko ustanovo, imenovano po svojem svetniku in mučencu iz 8. stoletja, ki velja za enega misjonarjev Avstrije. Edini pogoj društva je bil, da mora gradbeni odbor še v letu 1910 začeti z gradnjo. S tem denarjem in z deležem avstrijske organizacije istega imena ter z dodatnim posojilom je bilo poleti 1910 mogoče kupiti zemljišče in začeti z resnimi pripravami na gradnjo, saj je tako postalo realnejše tudi upanje, da bo država primaknila manjkajoči del sredstev iz verskega sklada. Vsekakor pa z nameravanim začetkom gradnje vsaj spodnje cerkve v letu 1910 ni bilo nič. Kljub večletnim dotacijam v skupni višini 80.000 kron, za katere se je konec leta 1911 vendarle odločilo Ministrstvo za uk in bogočastje, se je moral Unterhofer še ves čas svojega službovanja v Ottakringu ubadati z velikimi finančnimi težavami, saj so bile grožnje upnikov na dnevnem redu. V najtežjih trenutkih sta mu ob strani stala le že omenjeni benediktinski opat iz praškega Emavsa in predsednik akcijskega odbora društva Bonifaziusverein, Alban Schachleiter, in dunajski knezoškof Franz Xaver Nagl.¹³ Ta je iz lastnega žepa gradbenemu odboru podaril

Bericht und Rechnungs-Ausweis des Vereines des hl. Bonifatius in der Erzdiözese Wien für das Jahr 1908, Wien 1909.

⁹ Alban Schachleiter (1861–1937) je bil pristaš cerkvenega gibanja za odcepitev od Rima. Na Češkem je obnovil Bonifacijev združenje. Po prvi svetovni vojni se je odpovedal opatovanju in odšel v München, kjer se je pridružil Hitlerju.

¹⁰ Kurze Geschichte der Vereins- und Bautätigkeit bei der Heiligen-Geist-Kirche, Aufruf und VI. Jahresbericht des Vereines zur Erbauung und Ausstattung einer katholischen Kirche in dem an die Schmelz angrenzenden Bezirksteile Ottakrings, Wien XVI., Hyrtlsgasse 27, über das Vereinsjahr 1913, Wien 1914.

¹¹ Dopis knezoškofijskega ordinariata Unterhoferju z dne 22. oktobra 1908 (župnijski arhiv cerkve sv. Duha).

¹² Tiskana prošnja Unterhoferja z dne 25. oktobra 1909, naslovljena na dunajski magistrat glede začasne rabe telovadnice v bližnji šoli Kopfgasse št. 75 za nedeljsko bogoslužje, ki povzema sklep občnega zbora gradbenega odbora z dne 20. oktobra 1909.

¹³ Franz Xaver Nagl (Dunaj, 26. 11. 1855–4. 2. 1913) je študiral teologijo v St. Pöltnu, kjer je bil leta 1878 posvečen v mašnika. Leta 1882 je postal doktor teologije. Služboval je v Rimu in St. Pöltnu. 1885 je postal dvorni kaplan, 1910 je bil imenovan za koadjutorja bolnemu dunajskemu knezoškofu Antonu Josefu Gruschi. Od leta 1911 do smrti je bil dunajski knezoškof in hkrati kardinal. Posvečal se je moderniziranju in poglabljanju bogoslužja in gradnji cerkva. Vrh njegovega delovanja je bil svetovni euharistični kongres na Dunaju leta 1912 (Felix CZEIKE,

skupaj skoraj 30.000 kron in dosegel, da je tudi knezoškofijski ordinariat h gradnji prispeval nekaj denarja. Po njegovi zaslugi je sestrična soproge prestolonaslednika Franca Ferdinanda, grofica Maria Henrietta Chotek,¹⁴ sprevjela funkcijo častne predsednice ženskega dela gradbenega odbora. Na predlog društva Bonifaziusverein so cerkev posvetili sv. Duhu. Z Naglovo smrтjo v začetku februarja leta 1913 je Unterhofer izgubil glavnega zaščitnika in mecenja,¹⁵ kar je bil zanj zelo hud udarec.

Plečnik se je v dogajanje vključil leta 1908, torej po tem, ko ga je rektor dunajske univerze, dvorni kaplan in prelat dr. Heinrich Swoboda¹⁶ priporočil Unterhoferju.¹⁷ Plečnik in Swoboda sta se poznala že od ustanovitve umetnostne sekcije avstrijske Leonove družbe, ko je ta takoj potem leta 1902 razpisala natečaj za vzorčno cerkev in nekatere druge sakralne teme. Swoboda je veljal za poznavalca cerkvene umetnosti in hkrati za največjo avtoritetno na področju moderne liturgične umetnosti v Avstriji. Plečnik mu je s svojimi nekonvencionalnimi rešitvami pri tem prišel zelo prav, saj jih je dunajski teolog pogosto s pridom prodajal za svoje.

Plečnik se je hitro spoprijateljil z Unterhoferjem. Svoje prvo srečanje z njim v hudem zimskem mrazu je bratu Andreju opisal takole: »V sredo popoludne nekdo pozvoni – in potem vstopi – ja grem – pogledati – in skor sem dejal – a – Andrej – predstavi se mož – tebi tako močno podoben v kretanju: cooperator von Ottakring – Franz Unterhofer. Šla sva potem en Bauplatz gledati za novo cerkev – mej samimi delavci – v najbolj zapuščenem delu Ottakringa. To me je veljalo vse vkljup okoli dveh ur – dasiravno ne bo nič iz te rži – sem vendar bil zadovoljen. Mož je molčeč – pa čez vse pošten videti. Pogovarjala sva se tje naokroglo – djal bi kakor angležka pairja. Nisem doživel do sedaj od duhovna tu – tako dobrega utisa. Za to edino sem zadovoljen. Ves trd sem prišel domov

Historisches Lexikon von Wien, 4, Wien 1995, pp. 344–345).

¹⁴ Maria Henrietta Chotek (Dolná Krupá na Slovaškem, 1863–1946) je bila vplivna članica starega češkega plemstva, vendar nikoli ni živila na dunajskem dvoru. Ko se je njena sestrična Sophia poročila s prestolonaslednikom, je podedovala graščino v Dolni Krupi, kjer se je posvečala gojenju vrtnic, po čemer je bila znana po vsej Evropi. Bila je priljubljena in je veliko storila v dobrodelne namene, med prvo svetovno vojno je delala kot bolničarka. Med ustanovnimi člani cerkvenega odbora se verjetno skriva za navedbo: "Eine ungenannt sein wollende Dame" takoj za kardinalom Naglom, avstrijskim in češkim Bonifacijevim združenjem in dunajskim knezoškofijskim ordinariatom.

¹⁵ Ob tej priložnosti je Plečnik iz Prage pisal bratu Andreju (AML, M 223): »Nagl je umrl – Bog se ga usmili – z veliko požrtvovalnostjo – z mnogimi tisočaki je pomagal mojo cerkev staviti – Unterh(offerju) sem pisal da mu naredimo spomenik v cerkvi – in menda je zadovoljen s tem – rad bi to Naglu naredil – bo to moj zadnji kos za cerkev.«

¹⁶ Heinrich Swoboda (Dunaj, 1861–1923) je sprva nameraval študirati umetnost, a se je odločil za teologijo. Kaplanoval je v Mariabrunnu in Penzingu, nato je v Rimu preučeval krščansko arheologijo. Leta 1889 je na Dunaju promoviral iz arheologije, umetnostne zgodovine in estetike. Leta 1890 se je habilitiral na dunajski teološki fakulteti. Po doktoratu je predaval pastoralno teologijo in katehetiko. Ljubezen do umetnosti ga je privredila v razne gremije: bil je član umetnostnega sveta Ministrstva za uk in bogočastje, član arheološkega inštituta, dopisni član c.-kr. centralne komisije ter ustanovitelj in predstojnik umetnostne sekcije avstrijske Leonove družbe. V letih 1909–1910, ko je bil rektor dunajske univerze, je vpeljal strokovne ekskurzije za profesorje in študente. Kot profesor se je posvečal umetnostni zgodovini in krščanski arheologiji. Leta 1909 je izdal zelo odmevno pastoralno delo *Großstadtseelsorge*, ki je na Dunaju privedlo do delitve velikih župnij in gradnje novih cerkva. Swoboda je bil tudi organizator katehetskih in pedagoških tečajev, katerih vrh je bil mednarodni katehetski kongres na Dunaju leta 1912. Veliko je prispeval k spoznanju, da gotika ni več uporabna za gradnjo modernih cerkva, in si je prizadeval za dvig umetnostnega okusa duhovščine. Od njega naj bi se bil veliko naučil tudi Max Dvořák. (Ekkart SAUSER, Swoboda, Heinrich, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, 11, Herzberg 1996, col. 309–312).

¹⁷ Unterhofer je na podlagi rezultatov volitev leta 1907 izdelal analizo verskega stanja v 10. dunajskem okraju z naslovom *Streiflicht auf die Kirchennot in volksreichstem Bezirke*, ki jo v svojem delu *Großstadtseelsorge* citira tudi Swoboda. Temeljna Unterhoferjeva ugotovitev je bila, da pomanjkanje župnij na Dunaju vodi delavstvo v naročje socialne demokracije. (William David BOWMAN, *Priest and Parish in Vienna. 1780–1880*, Boston 1999).

in sem imel roke v žepih. On jih je nosil prosto in jih mencal včasi. To sem zvedel da pozna nekaj Italije – in Amerike – in tudi Jeruzalem. Pa ja ni bil lansko leto istočasno s teboj tam?«¹⁸ Kljub velikemu razočaranju nad že omenjenim natečajem Leonove družbe,¹⁹ nad spodletelo gradnjo nove cerkve v dunajskem predmestju Liesing leta 1906²⁰ in nad zavrnitvijo načrtov za povečavo romarske cerkve na Trsatu nad Reko,²¹ ki je sledilo kmalu zatem, je rad privolil v sodelovanje.

Že ob prvem srečanju je Unterhofer Plečniku razodel svojo željo, da bi imel v cerkvi posebno kapelico s kolikor mogoče vernim posnetkom jeruzalemskega Božjega groba. V omenjenem pismu bratu je Plečnik tudi skiciral situacijo, iz česar je razvidno, da je šlo že za sedanji stavbni blok med Herbststrasse in Koppstrasse.²² Nanjo je pripisal: »Stvar bi bila zelo velika.« Ob obeh glavnih cestah je narisal po troje stavbnih zemljišč, tako da bi bil prostor za cerkev na sredi, in sicer vzporedno s cestama. Manj ugledno stavbišče je pospremil z opazko: »Torej gre za to, da se s hišami zaslubi za cerkev.« Plečnik je že tedaj predlagal zasuk cerkve, ki bi imela vhod v kripto ob nižje ležeči Koppstrasse. V njej naj bi se odvijalo bogoslužje do dozidave cerkve, nato pa naj bi rabila za župnijsko dvorano, »vsekakor pa ne za volilne shode«, kot je zapisal ob omenjeni skici. Nenavadno zamisel je pozneje razložil tudi ljubljanskim študentom France Tomažič jo je ohranil v svoji skicirki.²³ Na skrajno ozki in nagnjeni parceli je cerkvena dvorana narisana v dveh nivojih z oltarjem na stičišču med obema, pod višjim delom pa je še kripta. Veliko vprašanje je, če bi s tako revolucionarno rešitvijo, ki je že daleč pred drugim vatikanskim koncilom predvidela maševanje sredi cerkve, Plečnik lahko navdušil katerega od cerkvenih oblastnikov. Tudi ni jasno, kako resno je sam računal nanjo. Zdi se, da je na tak način skušal preprčati člane gradbenega odbora o nujnosti izbire primernejšega stavbišča. Tako je prišlo do zasuka cerkve, ki poslej ne bi bila več obrnjena proti glavni cesti z ožjo stranico, ampak z daljšo.

Od prvega srečanja z Unterhoferjem je preteklo nekaj časa, ne da bi se Plečnik poglobil v nalogu. Veselje do tega dela mu je verjetno vzelo tudi duhovnikovo priznanje, da je nekdo pred njim že risal načrte cerkve.²⁴ Po vsem sodeč, ni šlo za uglednega arhitekta, temveč so bile verjetno mišljene skice kakega gradbenika, ki je sedel v cerkvenem odboru. Kot sporoča Strajnić, sta si bila arhitekt



3. Plečnikovo pismo bratu Andreju z vrisano situacijo nove cerkve

¹⁸ Nedatirano pismo iz leta 1908 (AML, M 154).

¹⁹ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 131–132, 184.

²⁰ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 136–137, 187.

²¹ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 140–143, 188.

²² Nedatirano pismo iz leta 1908 (AML, M 154).

²³ Ohranjena v AML.

²⁴ Plečnikovo nedatirano pismo bratu Andreju (AML, M 155).



4. Jože Plečnik: Skica notranjščine cerkve sv. Duha,
datirana 8. 4. 1910



5. Jože Plečnik: Skica notranjščine cerkve sv. Duha,
datirana 8. 4. 1910

in naročnik edina, da je treba postaviti funkcionalno stavbo brez pretiranega zunanjega blišča. Dalje piše, da naj bi se Plečnik po Unterhoferjevem nasvetu poglobil v študij modernih angleških in ameriških cerkva,²⁵ kar pa iz ohranjenih skic in načrtov ni razvidno, saj izhajajo iz njegovih lastnih predstav, ki si jih je izobilkoval v dialogu z nekdanjim učiteljem Wagnerjem. Strajnić, ki si je vestno zapisoval vse, kar mu je Plečnik povedal, pravi, da naj bi arhitektu ponudili na izbiro dvoje zemljišč, eno med štirimi ulicami in drugo med tremi ulicami in večjim parkom, od katerih je prvo že bilo sedanje med Herbststrasse in Koppstrasse, čeprav njegova končna velikost in oblika še nista bili določeni. Izbral je primernejše drugo zemljišče in zanj do jeseni 1909 narisal prvi, neohranjeni osnutek, nato pa se z ottakrinško cerkvijo nekaj mesecev ni več ukvarjal. Iz kakšnega vzroka so se odborniki premislili in, kot pravi Strajnić, Plečniku naročili projekt za prvo zemljišče znotraj z ulicami obdanega stavbnega bloka,²⁶ ni znano. Zelo verjetno so temu botrovale finančne težave, zaradi katerih si ni nihče upal pomisliti na nakup kakšne lepše parcele ob glavni cesti ali parku.

Iz začetka aprila 1910 poznamo dve Plečnikovi skici podolgovate enoladijske cerkve s strmo dvokapno streho, v kateri so na vsaki strani tri vrste pravokotnih mansardnih oken, v poševnem delu podolžnih sten pa so predvidene polkrožne niše s postajami križevega pota.²⁷ Ker je dotelej ves čas veljalo, da gre le za začasno cerkev, se je Plečnik naslonil na podobne Wagnerjeve skice zasilnih lesenih cerkva iz let 1906–1907 in eno izmed njih priredil za zidano izvedbo na skrajno ekspresiven način.²⁸ Ta zamisel verjetno ni bila vezana na neko določeno stavbišče, ampak je predstavljala le eno od predštudij bodoče cerkve. Glede na to, da ni omenjena ne v literaturi ne v dokumentih tistega časa, nas ne bi čudilo, če bi jo bil Plečnik narisal samo za lastno veselje.

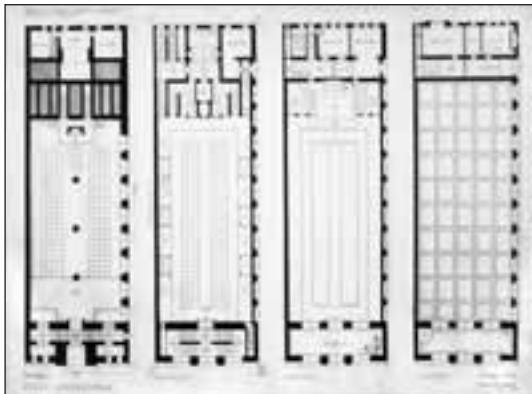
Komaj mesec dni pozneje se je Plečnik na Unterhoferjevo željo lotil projektiranja na novo predvidenem zemljišču vzdolž Herbststrasse, ki je omogočalo postavitev uglednejše cerkvene stavbe. Kaj je opogumilo Unterhoferja, da se je odločil za precej dražjo in v vsakem pogledu ustreznejšo rešitev, ne vemo. Po vsej verjetnosti upanje, da bodo h gradnji pristopili tudi jezuiti

²⁵ STRAJNIĆ 1920 (n.1), p. 17.

²⁶ STRAJNIĆ 1920 (n. 1), p. 26.

²⁷ Skici hrani AML.

²⁸ Gl. Otto Antonia GRAF, Otto Wagner. *Das Werk des Architekten 1903–1918*, 2, Wien 1985, p. 544.



6. Jože Plečnik: Četrти projekt cerkve sv. Duha, tlorisi



7. Jože Plečnik: Četrти projekt cerkve sv. Duha, stranska fasada

in jo s svojimi sredstvi izdatno podprli, kar pa se je na koncu izkazalo za preuranjeno. Vseeno pa obe ekspresivni skici s strmo dvokapno streho in z vrstami mansardnih oken nista bili čisto brez pomena za prvo varianto te nove monumentalne zgradbe, ki jo Strajnić označuje kot tretji projekt ottakrinške cerkve.²⁹ Plečnik si je zamislil razmeroma nizko cerkev z zelo visoko strmo streho, v katero je nameraval vzidati eno vrsto trikotno zaključenih oken. Ker pa je bila na drugi strani predvidena pozidava neposredno ob cerkvi, bi bila notranjost osvetljena le s cestne strani. Zvonik je nameraval postaviti ob ožji stranici, vendar ne v njeno prečno os, temveč na rob sosednje parcele. Ob prezbiteriju je načrtoval trinadstropno župnišče. Vse skupaj je nameraval povezati z nekakšno kolonado, ki bi se nadaljevala iz pilasterske členitve cerkvenih zidov.

Četrtemu projektu je botrovala želja gradbenega odbora po večji župnijski dvorani pod cerkvijo,³⁰ kar je Plečniku omogočilo, da je načrte znova premislil in jih v določenem pogledu radikalno poenostavil, tako da je združil vse stavbne dele pod eno streho. Stavba kaže navzven dvojno Plečnikovo ljubezen do grške tempeljske arhitekture in do beneških zvonikov, značilnih za bližino slovenskega Krasa, od koder je po očetovi strani izhajal njegov rod. Gre torej za motivni svet, ki sledi trendu izvijanja iz secesijskih slogovnih predstav in vračanja h klasicizmu, kar je bila splošna tendenca evropske arhitekture po sredi prvega desetletja, in hkrati za emocionalno pritegnitev nekaterih arhitekturnih značilnosti iz umetnikove ožje domovine. Svojo tempeljsko fasado je Plečnik utemeljeval tudi s pisanjem nemškega arhitekta Gottfrieda Semperja, na čigar teoriji je gradil že njegov učitelj Otto Wagner in je predstavljal tako rekoč glavno izhodišče moderne dunajske arhitekture na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Semper v delu *Der Stil* pravi, da pozna celotna zgodovina arhitekture le dva originalna sloga, grško antiko in gotiko, vse druge so bili zanj hibridni pojavi. Po Semperju naj bi gotika predstavljala golo konstrukcijo, katere možnosti naj bi se izčrpale z njenim koncem.³¹ Razvoj moderne arhitekture je zato videl le v naslonu na antiko. Plečnik je dolgo vztrajal pri Semperjevi razlagi in ni nikoli podvomil v njeno pravilnost. Še dobro desetletje pozneje se je

²⁹ STRAJNIĆ 1920 (n. 1), repr. 17.

³⁰ STRAJNIĆ 1920 (n. 1), repr. 18.

³¹ Semperjevo strokovno mnenje o osnutku Nikolajeve cerkve v Hamburgu (Semper Archiv, ETH Zürich, manuskript 8, fol.13 – citirano po Heidrun LAUDEL, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, p. 134 in n. 67 na p. 207; gl. tudi Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1, Frankfurt 1860, p. 7.

svoje cerkve v Pragi lotil na enak način. Namesto strme strehe se je v nadaljevanju projektiranja odločil za položno mediteransko dvokapnico. Da ne bi nasilno prekinjal ritma dolge fasade, je glavni vhod predvidel ob ožji stranici. Za visoko obcestno tempeljsko fasado s protodorskimi stebri bi se skrivala razmeroma ozka cerkev z župnijsko dvorano v suterenu, njen podaljšek za prezbiterijem pa bi bil namenjen trinadstropnemu župnišču. To bi bilo brez veče cenzure vključeno v celoto. Od cerkve bi župnišče nekoliko ločevala le vhodna os z dvema oknoma. Zvonik bi bil postavljen v os cerkvene ladje in bi vključeval tudi glavni vhod, torej drugače kot na prejšnjem projektu. Od zamisli klasične bazilike so ostali izrazita podolžna zasnova tlora, pas pravokotnih oken med fasadnimi stebri in lesen kasetiran strop. Za dvignjen prezbiterij se je Plečnik navduševal zaradi boljše vidljivosti liturgičnega dogajanja, saj je takšno rešitev kot zelo praktično poznal že iz domače cerkve sv. Jakoba, kamor je v otroških letih pogosto spremljal mater k zgodnji jutranji maši. Menjave stranskih oltarjev in spovednic pa se je domislil med študijskim potovanjem po Italiji takoj po diplomi in jo ohranil na eni od popotnih skic, h katerim se je tudi pozneje pogosto vračal.

Vendar je tudi ta projekt kmalu doživel korekturo, in sicer na račun dragega zvonika. Namesto njega je Plečnik nariral le nekakšno zvončnico s pyramidasto streho. V upanju, da je s tem zadeva zanj končana, je maja 1910 pisal bratu duhovniku: »Unterhofer je kaj omenil – jaz sem naredil konja iz tega v celem in velikem je stvar precej regularna – akademična. Zaradi varčevanja nič pravega zvonika pač pa samo možnost za zvonove. To zadostuje – ker je vse zelo visoko. Cerkev in župnišče bosta prekrita s skupno streho – Celota nima drugega okrasja kot najčistejšo golo arhitektonsko členitev – in ta je vedno utilitarna. Samo spredaj se vse odvija v nekakšen slavolok zmage – to so klicarji – zvonovi – tam vhod – Fasada stanovanjskega trakta je seveda preluknjana z okni in podčrtuje ne da bi to hotela – majhnost človeškega nasproti božjemu. Predstavljeni si moraš namreč te dimenziije – v celoto je torej spravljena 4-nadstropna hiša. Mislim, da je to v določenem smislu moje najbolj zrelo delo.«³² Po ohranjenem diapositivu v župnijskem arhivu sv. Duha vemo, da je Unterhofer ta projekt predstavil tudi članom odbora, in sicer z odločitvijo, da je dokončen.

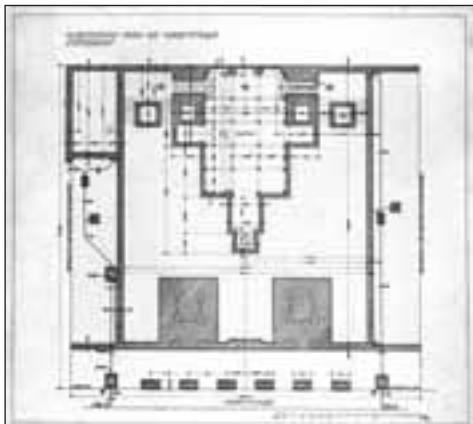
Ob nakupu zemljišča so se stvari spet zapletle. Praški Bonifaziusverein je 7. junija 1910 kupil tri parcele nekdanjega vojaškega vadišča na Schmelzu med Herbststrasse, Klausgase in Kreitgasse in jih dal kot svojo last vpisati v zemljiško knjigo. Zemljišče je ustrezalo pravkar opisanemu Plečnikovemu načrtu podolgovate cerkve. 19. avgusta so odborniki od zakoncev Krones odkupili še dve večji parceli³³ in s tem še enkrat povečali stavbišče proti severu. Na ta način je bilo mogoče ob cerkvi zgraditi tudi župnišče z veliko dvorano in najemniško hišo. To so pozneje nameravali z dobičkom prodati in tako zmanjšati dolgove pri cerkvi. Glede na dunajsko namero je Plečnik pozneje enako svetoval tudi Pražanom,³⁴ ki so se ob gradnji njegove cerkve otepali s podobnimi denarnimi težavami.³⁵ Združitev cerkve, župnišča in najemniške hiše je terjala čisto nove načrte, predvsem pa je omogočala sezidati bolj praktično svetišče pravilnejšega tlora. Nesorazmerno dolga in ozka dvorana namreč ni ustrezala želji, da bi bili verniki zbrani čim bliže dogajanju ob glavnem oltarju, kar je bila stalnica Plečnikovega razmišljanja o sakralni arhitekturi.

³² Nedatirano pismo bratu Andreju (AML, M 162).

³³ Kupoprodajna pogodba je ohranjena v župnijskem arhivu cerkve sv. Duha.

³⁴ Plečnikovo pismo sestri in bratom z dne 27. februarja 1921 je objavljeno v: Neměňujte me nikdy ... *Dopisy Josipa Plečnika Alexandru Titlovi 1919–1947* (ed. Jiří Horský), Praha 2011, p. 85.

³⁵ Šlo je za na Dunaju dokaj običajno prakso. Na ta način si je na primer tudi Plečnikov učitelj Otto Wagner finančiral stanovanjsko hišo na Rennwegu.



8. Jože Plečnik: Tloris kletne etaže cerkve sv. Duha s kripto, 1910



9. Kripta kmalu po dograditvi (ob oltarju je na levi danes izgubljena slika Dobrega razbojnika, delo Friedricha Königa iz leta 1905)

Plečnika je čakalo trdo delo, ker je hotel ustreči Unterhoferju, ki je težko čkal na začetek gradnje. Vse poletje je presedel za risalno desko in do jeseni izdelal nov projekt, s katerim se je vrnil k izhodiščni misli klasične starokrščanske bazilike. Spremenil je le razmerja, saj gre za skoraj kvadraten prostor, medtem ko je pri emporah nad stanskima ladjama izpustil vmesne podpornike, da ne bi ovirali pogleda na glavni oltar, s tem pa je hkrati zagotovil boljšo slišnost duhovnikovih besed. Pri tem si je pomagal s profanimi železobetonskimi gredami, kakršne so uporabljali pri postavljanju mostov, v cerkveni arhitekturi pa si nanje ni upal nihče pomisliti. Prezbiterij je zaradi boljše vidnosti glavnega oltarja spet dvignil in pod njim predvidel kripto. Želel si je tudi lesen kasetiran strop, vendar mu ga dunajski magistrat zaradi požarnovarnostnih predpisov ni dovolil.

Posebnost je bila z zgornjo povezana spodnja cerkev, in sicer z okni pod dvignjenim prezbiterijem. Plečnik ji je dodal troje stranskih kapel, ki nazorno predstavljajo tri najpomembnejše postaje iz Kristusovega življenja in trpljenja: rojstvo, Oljsko goro in njegov grob. Vse to je naredil na ljubo Unterhoferju, ki je nedolgo pred tem, kot rečeno, skoraj istočasno z njegovim bratom Andrejem obiskal Sveti deželo. Če je Plečnik na natečaju Leonove družbe leta 1903 zmagal s svojim predlogom za božji grob v obliki oltarja s secesijsko dekoracijo,³⁶ si je pri cerkvi sv. Duha prizadeval kar najbolj realistično ponazoriti zgodovinske kraje svetega dogajanja. Tako je v kapeli Kristusovega rojstva upošteval mere votline z oltarjem sv. Treh kraljev v Betlehemu in jo kot pri originalu znižal za tri stopnice. Prav ta kapela je postala ena največjih privlačnosti nove cerkve, saj je znal Unterhofer med verniki zanjo zbuditi posebno zanimanje. Pred božičem je Plečnik v trgovini z igracami kupil otroško lutko, s katero je v času praznovanja še povečal vtis resničnosti rojstva Boga.³⁷ Nasproti ležečo kapelo Oljske gore je obložil z grobo obdelanimi skalami in pred njo razobesil orodja Kristusovega mučeništva. Podobno je tudi pred kapelo z božjim grobom nasproti glavnega oltarja uredil dva predprostora. Skrbno je pazil na originalne mere, da bi obiskovalcu pričaral kar najbolj avtentično podobo kraja, kjer je

³⁶ Heinrich SWOBODA, *Konkurrenzen für eine einfache Pfarrkirche und für ein Heiliges Grab. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht und der österr. Leo-Gesellschaft im Jahre 1902*, Wien 1903, passim; PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 132, 184.

³⁷ Pri iskanju primerne lutke mu je pomagal njegov mecen J. E. Zacherl (Zacherlova družinska kronika, napisana okoli leta 1937 in razmnožena v približno 20 izvodih).



10. Jože Plečnik: Risba kripte v pogledu od oltarja, 1910



11. Kripta

bil pokopan Zveličar. Liturgično je kapelo uredil tako, da je bila t. i. angelska predkapela z velikim kronskim lestencem dostopna tudi iz stranskega predprostora. Najsvetejše bi bilo mogoče izpostaviti na od skoraj vsepovsod vidni stenski konzoli iz belega marmorja v grobni kapeli. Tudi za njeno opremo je – podobno kot za kapelo Kristusovega rojstva – velik del stroškov pokril Unterhofer, medtem ko je za oltar sv. Treh kraljev poskrbel Zacherlov svak prof. Heinrich Peham.³⁸ Nepripravljenega obiskovalca bo presenetil realizem figure mrtvega Odrešenika. Smisel za devocionalnost je bil arhitektu lasten že od otroštva; v tem pogledu je bil Plečnik zelo blizu Kataloncu Gaudiju.

Arhitektura spodnje cerkve, preračunana na emocionalno doživljjanje Kristusovega trpljenja, predstavlja enega najzanimivejših sakralnih prostorov modernega časa. Drugače kakor pri zgornji cerkvi, kjer je Plečnik beton zakril z barvo in s tem nekoliko omilil profani vtis konstrukcije empor in stropa, v kripti površin ni skrival. V določenem pogledu je kripta transformacija iste ideje o starokrščanski baziliki, ponazorjena z dvema vrstama betonskih stebrov. Novo gradivo je Plečniku omogočalo izredno tanke navpične nosilce, ki ne zastirajo pogleda po cerkvi, o čemer je razmišljal

³⁸ VII. *Rechenschaftsbericht der Vereines /.../ über das Vereinsjahr 1914*, Wien 1915, p. 6.



12. Prezbiterij kripte z vratci obhajilne mize

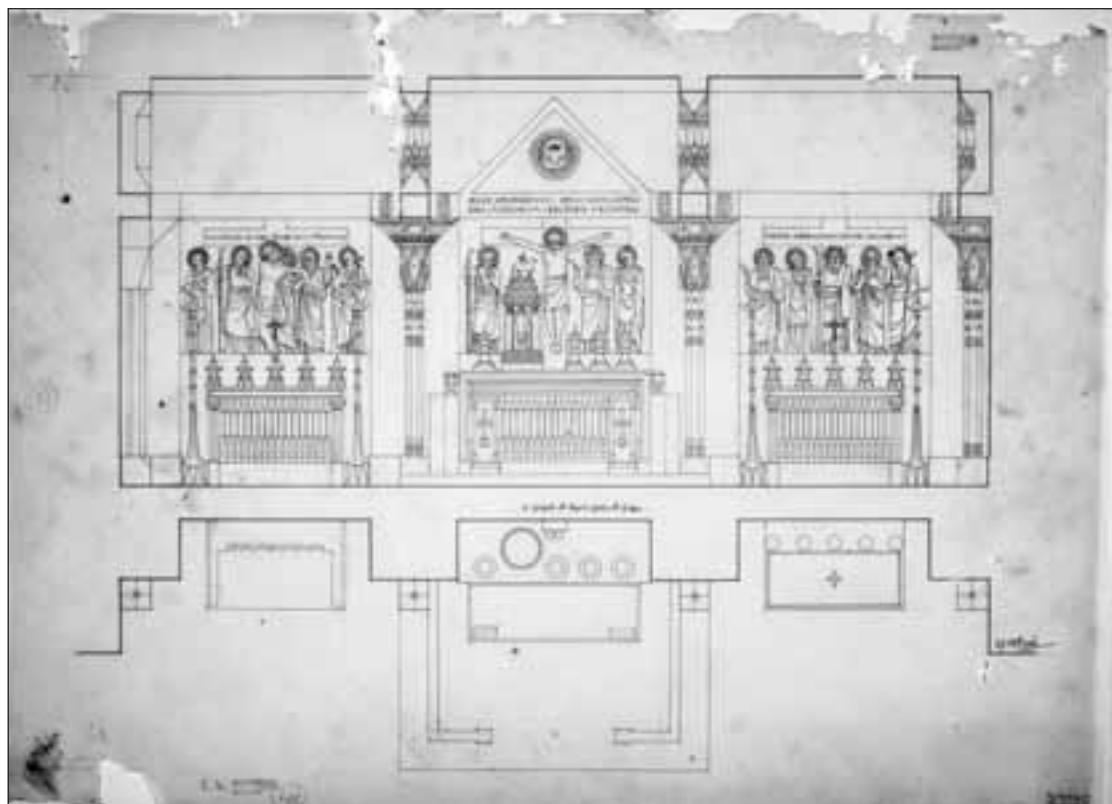


13. Svečnik na oltarju v kripti

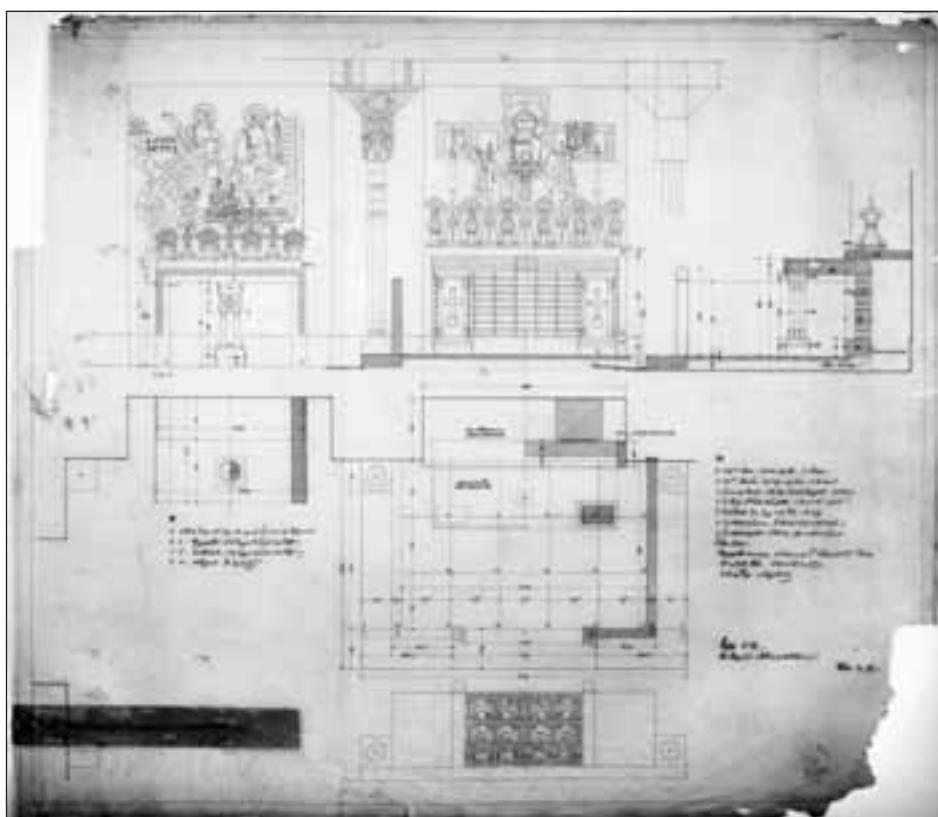
že med študijskim potovanjem po Italiji,³⁹ kar pa s klasičnimi gradivi ni bilo uresničljivo. Na sloke oktogonalne stebre, katerih obliko je narekoval način betonske gradnje z lesenimi opaži, je namestil grede iz istega gradiva. Stik navpičnih strukturnih delov z vodoravnimi je označil s prisekanimi koničnimi kapiteli, ki jih imamo lahko za prve znanilce poznejših gobastih stropnih konstrukcij, a hkrati tudi za začetek kubizma v arhitekturi. Kadar je šlo za konstrukcijska vprašanja, ki so bila bolj domena inženirjev, se je Plečnik rad zatekal k Wagnerjevim rešitvam. Omenili smo že obe njegovi skici cerkve z mansardnimi okni, za stebre kripte pa je našel navdih v slopih s koničnimi kapiteli prostora pod glavno dvorano Wagnerjeve Poštne hranilnice na Dunaju, le da jih je oblikovno še veliko bolj dodelal. Gotovo so k tej rešitvi prispevale tudi Plečnikove lastne izkušnje pri gradnji Zacherlove stavbe na Dunaju, kjer je bil zelo zgodaj uporabljen sistem monolitne gradnje po Hennebiquovem sistemu,⁴⁰ ki je dopuščal izredno ekonomično in transparentno konstrukcijo. Medtem ko je na fasadi sivino betona poživil s spiranjem, da so prišli do izraza vanj vmešani drobni kamenčki, je dal pri stenah in stropu kripte v beton zamešati zdrobljeno rdečo opeko in površino grobo obdelati s kladivom za štokanje. Nosilne konstrukcijske elemente pa je pustil gladke in betonu ni dodajal opeke. Te naj bi pozneje ornamentalno pobarvali, pretežno s pompejansko rdečo. Kakšna naj bi bila videti kripta po

³⁹ 14. januarja 1899 je Plečnik zabeležil naslednji vtis iz cerkve San Bartolomeo v Pistoii: »Ich sehe doch so ziemlich mein Ideal in diesem Basilika – wenn man sich eine schöne oder 3 flache Decken denkt, gut in der Farbe – gut im Licht – die Säulen möglichst zart damit sie wenig stören – so müsste es doch famos werden.« (Dnevnik hrani AML).

⁴⁰ Bericht über den VIII. internationalen Architektenkongreß, Wien 1909, p. 329.



14. Jože Plečnik: Načrt oltarne stene v kripti, varianta, 27. 10. 1911



15. Jože Plečnik: Načrt oltarne stene v kripti, varianta, november 1911



16. Kapela Kristusovega rojstva s Plečnikovo božično dekoracijo, 1911



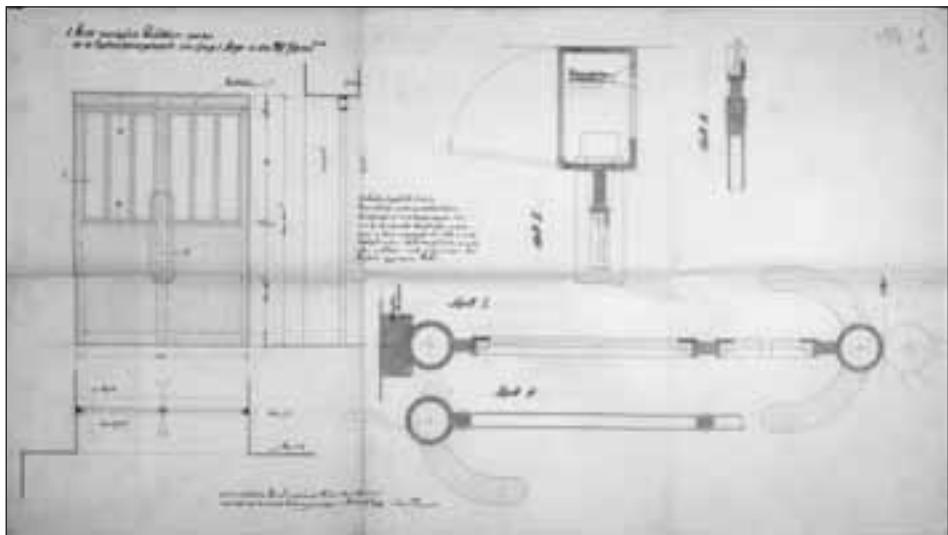
17. Kapela Kristusovega rojstva



18. Luč z delfini v kapeli Kristusovega rojstva



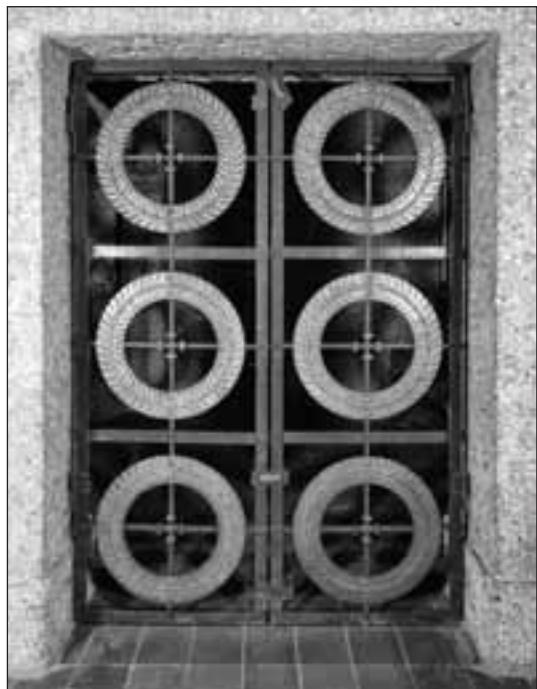
19. Luč v obliki cerkve v predprostoru kapele Kristusovega rojstva



20. Jože Plečnik: Načrt vrat v predprostor kapele Kristusovega rojstva, 1912



21. Trnova krona v kapeli Oljske gore

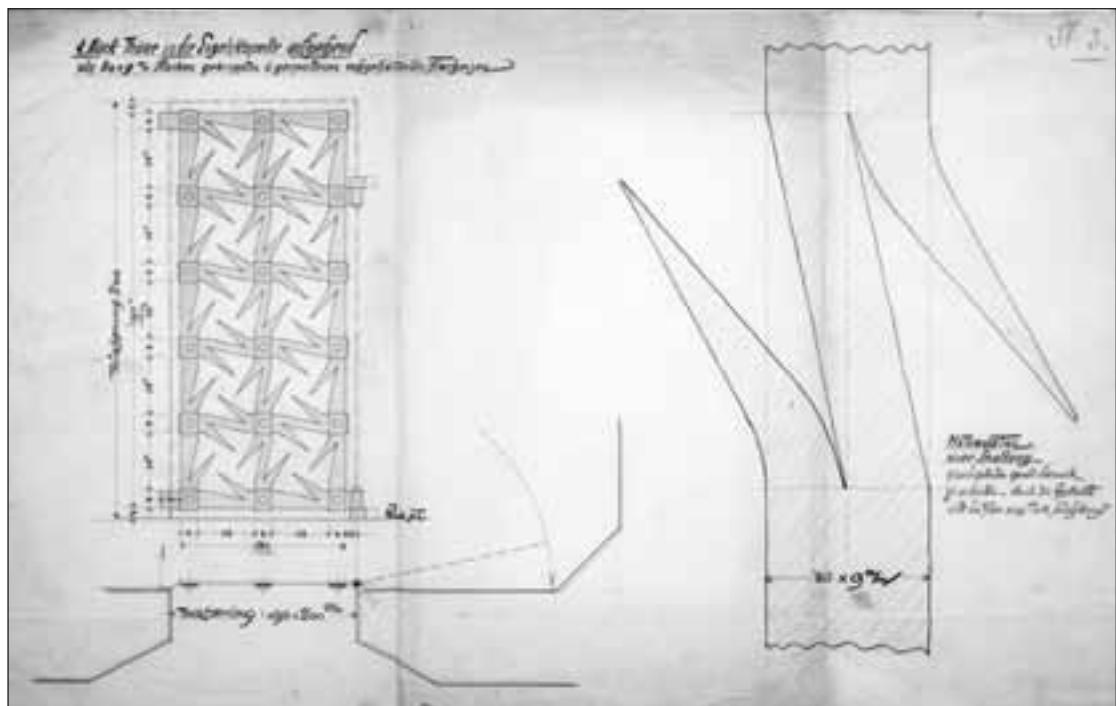


22. Vrata v kapelo Oljske gore

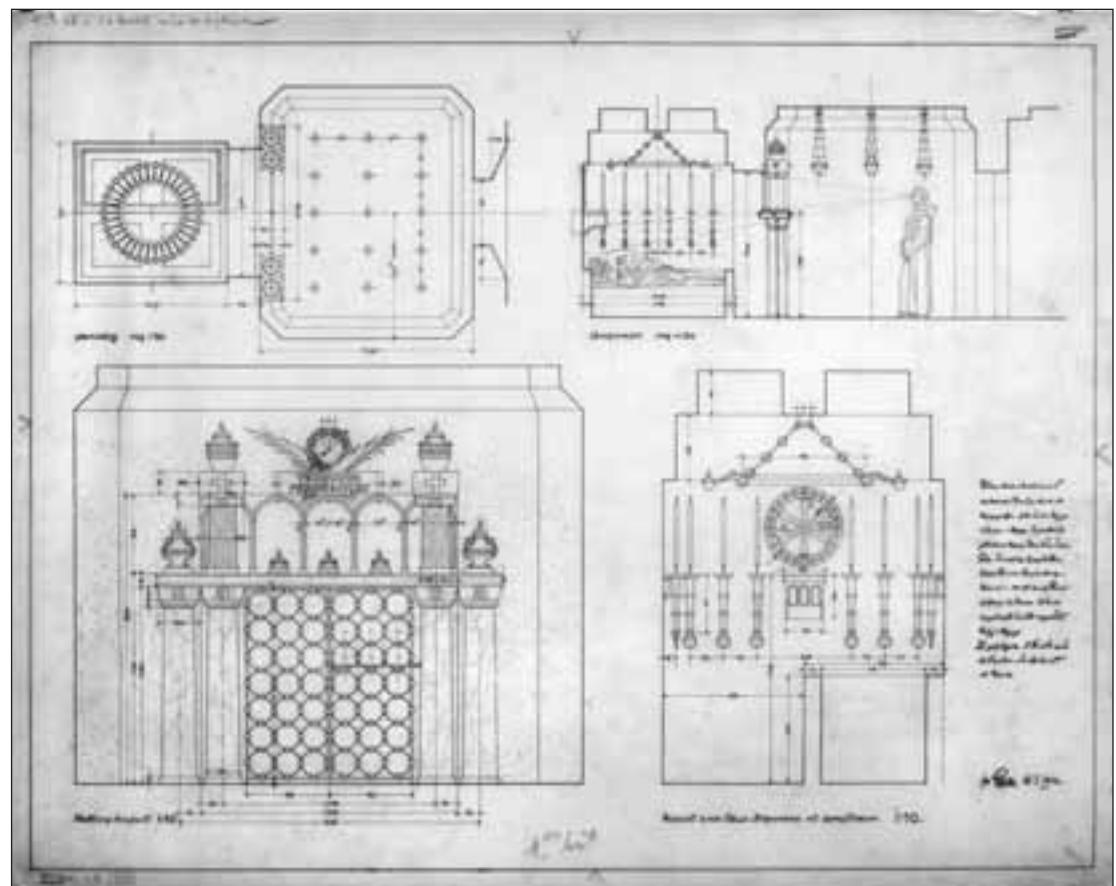
dokončanju, priča le nekaj še danes vidnih arhitektovih lastnoročnih poskusov z ogljem skiciranega okrasja na kapitelih. Plečnik je želel, da bi kripto dekorativno poslikal njegov priatelj, benediktinec Jan Willibrord Verkade,⁴¹ ker pa do tega ni prišlo, je, tako se zdi, pozneje opustil misel na sprva predvideni tlak iz širokih kamnitih plošč za tlakovanje pločnikov in ga nadomestil z rdečimi, belimi in sivimi keramičnimi tlakovci.

Največ dela je Plečniku dalo risanje cerkvene zunanjščine, saj dolgo ni bil zadovoljen z nobeno rešitvijo. Fasadno steno je podaljšal na obe strani in z njo povezal župnišče na levi in najemniško hišo na desni strani. Posebno intenzivno se je ukvarjal z iskanjem ravnotežja med vsemi tremi stavbnimi telesi. Zelo verjetno je najprej nariral varianto z nižjim zvonikom nad triosno cerkveno fasado, kakor si je to zamislil že pri prejšnjem projektu. Da bi še bolj poudaril cerkev, je pred njo nameraval postaviti dvonadstropno stebrišče, okrašeno z vazami in kipi, a se je pozneje spet odvrnil od take historične rešitve in namesto tega predvidel visoke slope, ki bi segli čez pločnik in ustvarili nekakšno antičnemu templju podobno vhodno lopo z vidnim lesenim ostrešjem. Pri obeh sosednjih stavbah je sprva nameraval s členitvijo in z drugačno višino poudariti njun različni značaj, vendar je v nadaljnjem iskanju obe stavbi zaradi simetrije oblikovno spet poenotil. Kmalu se je odrekel tudi zvonovom nad cerkvijo in je raje ob župnišču predvidel mogočen zvonik, ki bi na vrhu povzel stebriščni motiv cerkvene fasade. Plečnik ga je nariral kot dva različno visoka kvadra, ki se stopničasto dvigata ob župnišču. Med njim in cerkvijo je nameraval postaviti visok slop, vrh katerega bi bil angel z uro. Ker bi bila s tem leva stran celote kompozicijsko preveč poudarjena, se je spet lotil najemniške hiše in ji na vrhu dodal odprto loggijo. Strajnič je ob tem projektu zapisal, da arhitektura

⁴¹ O Verkadeju gl. Caroline BOYLE-TURNER, *Jan Verkade. Ein holländischer Schüler Gaugins*, razst. kat., Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1989.



23. Jože Plečnik: Načrt vrat v predprostor kapele Božnjega groba, 1912



24. Jože Plečnik: Načrt kapele Božnjega groba, datiran 16. 1. 1912



25. Krstilnik s kipom sv. Janeza Krstnika, delom Ferdinand Andrija, v kripti



26. Kapela Božjega groba

cerkve in obeh stavb izžareva mir egipčanskih svetišč,⁴² kar mu je gotovo pripomnil sam arhitekt, ki je kapitele fasadnih slopov opremil z motivom lotosovih cvetov, na obeh emporah pa sprva predvidel egipčanske palmaste slope. Ni jasno, ali je Plečnik to morda naredil po zgledu beuronskega umetnika patra Desiderija Lenza,⁴³ morebiti pa je njegovemu zgledovanju pri staroegipčanskih templjih ob Nilu botroval Semper s trditvijo, da je treba začetke starokrščanske bazilike iskati prav v tej arhitekturi.⁴⁴ Pristaviti velja, da je bilo vodilo Semperjeve teorije, v katero Plečnik ni nikoli podvomil, neprestano vračanje k izvirom arhitekture in iskanje vedno novih načinov predelave antičnih vzorov pri reševanju sodobnih nalog. Pa tudi Plečnik sam je od nekdaj občudoval skrivno moč umetnosti starega Egipta in je velik del prostega časa preživiljal ob njenem študiju v dunajskem Umetnostnozgodovinskem muzeju. Če sledimo Strajničevemu opisu, bi ottakrinška cerkev s svojo barvitostjo spominjala na cerkev krščanskega vzhoda: fasada bi bila iz rdeče opeke in sivega ometa, njeni slopi pa iz sivega granita.⁴⁵

Tak projekt je Unterhofer predstavil tudi na generalnem zasedanju gradbenega odbora konec oktobra 1910 in ga kmalu po potrditvi knezoškofijskega ordinariata 7. novembra istega leta predložil

⁴² STRAJNIĆ 1920 (n. 1), p. 27.

⁴³ Gl. Ägypten, die Moderne, die "Beuroner Kunstschule" (ed. Harald Siebenmorgen, Anna zu Stolberg), Karlsruhe 2009.

⁴⁴ Gottfried SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig 1851, p. 103.

⁴⁵ STRAJNIĆ 1920 (n. 1), p. 27.

dunajskemu magistratu s pristavkom, da bodo župnišče in najemniško hišo zgradili pozneje.⁴⁶ Plečnik je medtem izpopolnil še nekaj malenkosti v zvezi s čelom cerkve, ki se mu očitno še ni zdelo čisto pravo, vendar ni več bistveno posegal v fasadno kompozicijo. Medtem so odborniki razpisali dela in se začeli s prihodnjimi izvajalcji pogajati za plačilo. Plečnik je to občutil kot posebno duševno trpljenje, ki ga je v pismu bratu 1. oktobra 1910 izrazil z besedami: »Bom pa s temle pismom oddal še pismo na Unterhoferja, da odklanjam delo cerkve – naj pričnejo šele spomladi – in da naj s programom, ki je na mojih tlorisih, stvar po kom poklicanejšem pustiti dokončati in uresničenje vpeljati. Sedaj namreč se prične denarna gonja: kdo je ceneji – meni je vse tako ptuje – tako silno brezmejno antipatično – da sem dušno in telesno bolan. In zato raztergam vezi in pričnem novo življenje.«⁴⁷ Še preden je magistrat 13. januarja 1911 izdal gradbeno dovoljenje, so začeli z izkopom temeljev, da je bilo do tega trenutka že vse pripravljeno za gradnjo.

Ker je denarja primanjkovalo na vseh koncih, so se odborniki obrnili tudi na Ministrstvo za uk in bogočastje, od katerega so pričakovali izdatno podporo iz verskega sklada. Od tam je njihova prošnja romala najprej na Ministrstvo za delo in naprej k prestolonasledniku Francu Ferdinandu na grad Konopište na Češkem. Prestolonaslednik, znan po svoji skrajni konservativnosti, ni maral ne Wagnerja ne njegovih učencev. S Plečnikovim imenom se je srečal že nekaj let prej, in sicer ob gradnji Zacherlove hiše na Dunaju. Za oblogo njene fasade je bil namreč izbran granit iz njegovega kamnoloma na Češkem, ker pa je dobava zamujala, je Zacherl trdo prijel direktorja podjetja, tako da je imel prestolonaslednik gotovo nekaj izgub pri drugih naročilih.⁴⁸ Neposredno pa se je arhitekt z njim srečal ob povečavi trsatske cerkve, kjer je Franc Ferdinand nastopal v vlogi zaščitnika avstrijskega spomeniškega varstva. Ker so tedaj mnogi kritizirali njegove načrte, se je Plečnik v ohranjenem pismu prestolonasledniku hotel iz vse zadeve umakniti.⁴⁹ Odgovor, ki je v zvezi z ottakrinško cerkvijo prispel s Konopišta na Dunaj, je bil za vse porazen. Prestolonaslednik je Plečnikovo delo označil za »mešanico ruske kopeli, konjskega hleva (ali senika) in Venerinega svetišča«⁵⁰ in terjal, da je treba stavbo predelati v baziliko s stebri. Naveličan stalnega spreminjanja načrtov se je Plečnik temu pogumno uprl. Ker se je ravno tedaj selil na praško umetnoobrtno šolo, se je bal, da ga bo prestolonaslednikova jeza spremljala tudi na Češkem. Prijatelju arhitektu Janu Kotéri je pisal, da je igrala pri vsem določeno vlogo tudi gradnja Zacherlove hiše, v drugem pismu pa je dejal: »Od novega leta se okoli moje glave bliska in grmi. To Ti sporočam, prvič ker vem, da boš stvar ohranil zase, drugič pa, ker mislim na povezanost in moraš biti o tem poučen. Lahko si čisto miren. Jaz sem čisto miren. Vem, da nisem naredil nikakršnega hleva, vem pa tudi, da nič posebno vrednega. Gotov sem si, da nič dobrega, čisto ustrezno temu, kar pač znam.«⁵¹ Zaradi zamere najvišji instanci so Plečnika hitro zapustili tudi drugi, med njimi prvi dvorni kaplan in prelat Heinrich Swoboda. O tem je Kotéri pojasnil: »Swoboda me je pred približno tremi ali štirimi leti priporočil mojemu ne čisto pravemu investorju Unterhoferju. Vidim: Swoboda me ni vzel resno, vendar tudi ni vzel resno skromnega ubogega Unterhoferja. Prišel bo dan, ko se bodo neresno

⁴⁶ Župnijski arhiv cerkve sv. Duha.

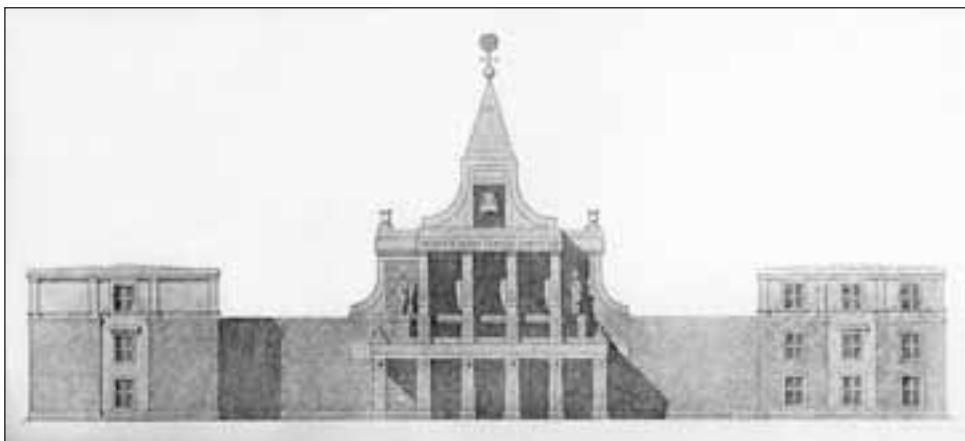
⁴⁷ Plečnikovo pismo bratu Andreju, datirano s 1. oktobrom 1910 (AML, M 166).

⁴⁸ PRELOVŠEK 2004 (n. 1), p. 121.

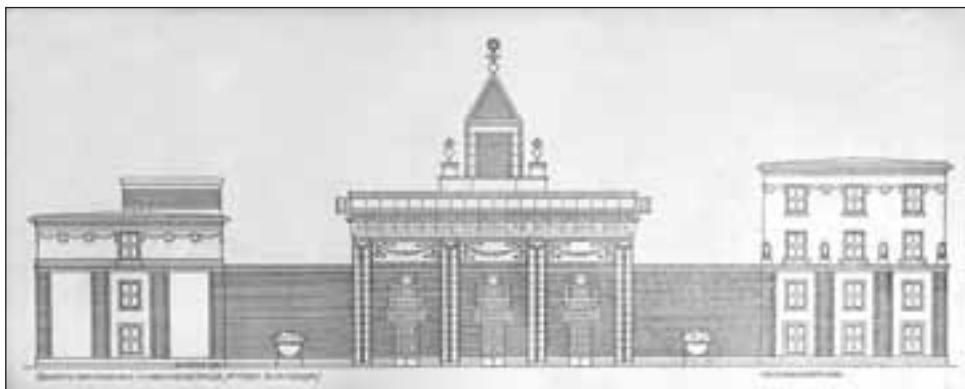
⁴⁹ Na pismo iz prestolonaslednikove zapuščine v gradu Artstetten me je prijazno opozorila Marena Marquet.

⁵⁰ Plečnikovo pismo Kotéri iz začetka leta 1911 (PRELOVŠEK 2004 (n. 1), p. 120) se v originalu glasi: »Mischmasch von Russischen Bad + Pferdestall (statt Pferdestall mag auch Heumagazin lauten) + einem Venustempel so ähnlich sollen die Worte gefallen sein.« 9. januarja je o tem pisal tudi bratu Andreju (AML, M 173): »Franz Konopiški je sodil: mešanica vom Venustempel + Russischen Bad + Pferdestall resp. Heumagazin.«

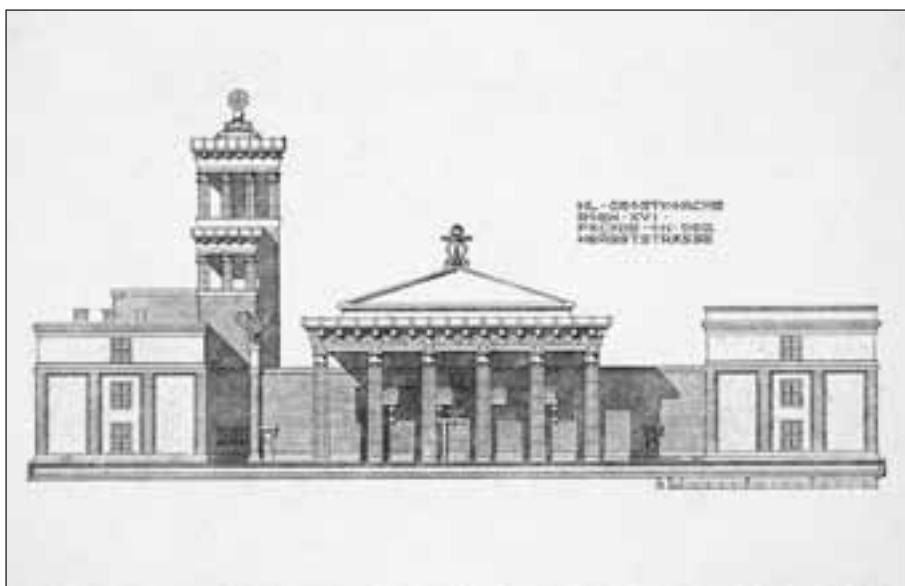
⁵¹ Plečnikovo pismo Kotéri iz začetka leta 1911 (PRELOVŠEK 2004 (n. 1), p. 120).



27. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, 1910



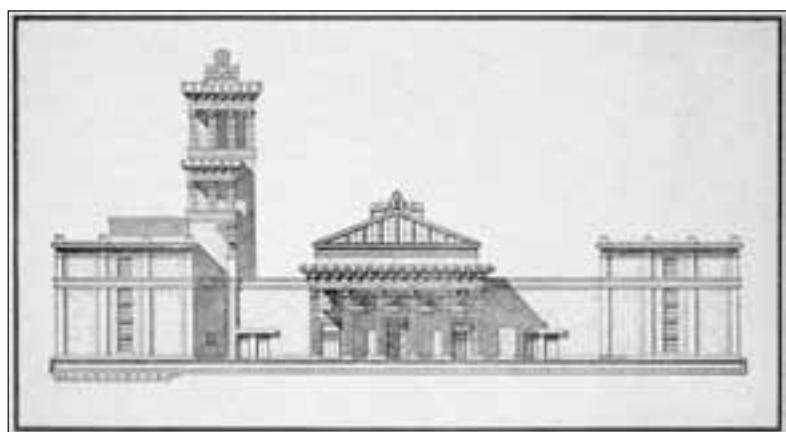
28. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, 1910



29. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, 1910



30. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, priložena prošnji za gradbeno dovoljenje, 1910



31. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, 1911

vzeti pojavili čisto resno, tako resno kot se lahko pojavi samo delavec. Tega vendar ni mogoče požreti, zaključuje na igrice navajeni gospod /.../.⁵² Razočaran je Plečnik spomladi 1911 potožil tudi sestri: »Lansko leto nisem bil menda ne jedne nedelje vzunaj – mučil sem se s cerkvijo – čistil in božal delo – vsaka muha delodajalca mi je bila sveta – in iskal sem jo ujeti – no sadovi danes so strašni – vsak pljune na delo to – in to malo kar bodo naredili – bojo Bog ve kako naredili /.../.⁵³ Plečniku je ostal zvest le Unterhofer, gradnjo pa je bolj ali manj rešila že sklenjena pogodba z izvajalcem, podjetjem ing. Maxa Emerja. Spor je nato nekoliko zgladil še emavški benediktinec grof Augustinus Galen s posredovanjem pri grofici Hohenberg.⁵⁴ Koliko je k uresničenju cerkve pomagalo tudi latentno nasprotje med ostarelim monarhom in njegovim stremuškim nečakom, ki se je pripravljal zasesti prestol, ni mogoče reči. Vsekakor so pozneje, ko je Franc Ferdinand hotel preprečiti Plečnikovo profesuro na dunajski

⁵² Plečnikovo pismo Kotéri, datirano 18. januarja 1911, PRELOVŠEK 2004 (n. 1), p. 121.

⁵³ Plečnikovo nedatirano pismo sestri Mariji iz marca 1911 (AML, M 181).

⁵⁴ Plečnikovo nedatirano pismo bratu Andreju iz leta 1914 (AML, M 249): »Svoboda mi je svojčas rekел: Ja wenn Sie's machen können das es dem P. Graf Gallen gefällt – dann wird es der Hohenberg auch gefallen und sie haben sich unsterblich gemacht damit. Tako moč je imel svoj čas grof Gallen.«



32. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha,
varianca zunanjščine, 1911



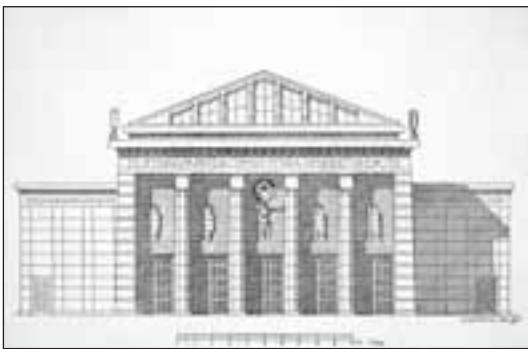
33. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha,
varianca zunanjščine, 1911

akademiji likovnih umetnosti, arhitektovi zagovorniki nameravali posredovati pri cesarju.⁵⁵ Kot rečeno, pa je Plečniku skušal pomagati tudi učitelj Wagner, ki je bil pripravljen v avstrijskem društvu inženirjev in arhitektov organizirati podporo njegovemu projektu cerkve sv. Duha.⁵⁶

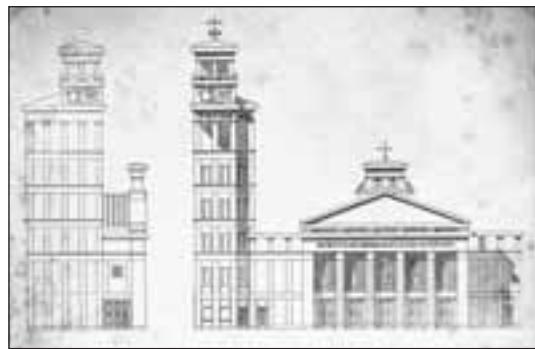
Unterhofer se je znašel v hudih težavah, saj je bila državna dotacija precej manjša od pričakovane in denarja za izpeljavo celotnega projekta ni bilo dovolj. Na postavitev župnišča z zvonikom in najemniške hiše ni bilo mogoče več računati. Spet se mu je posrečilo pregovoriti Plečnika, da je med že začeto gradnjo močno poenostavil zunanji videz cerkve. Ker si je Unterhofer želel nekoliko večji prostor za pevce, je Plečnik žrtvoval odprto stebriščno preddverje in ga spremenil v vhodno vežo s korom nad njo, čemur je nasprotovalo Ministrstvo za uk in bogocastje in se sklicevalo na predložene načrte. Zaradi tega so morali podreti nekaj že sezidanega zidu. Sprememba je skoraj za pol leta podaljšala in hkrati podražila gradnjo. Vse, kar je bilo sprva zamišljena v dražjih gradivih in izvedbi, se je moralno umakniti najcenejšemu betonu. Tako je Plečnikova cerkev po sili razmer postala ena prvih železobetonskih sakralnih stavb. Dotlej si na Dunaju nihče ni upal narediti kaj podobnega, saj so novo gradivo uporabljali le kot pod ometom skrit cenejši nadomestek pri posameznih strukturnih elementih, kot so kupole in oboki, ne pa tudi za vidne dele stavbe. Plečnik je sprva skušal rešiti cerkveno fasado z velikim pravokotnim poljem v višini pevskega kora, opremljenim z reliefno plastiko, med petimi vhodi v cerkev pa je predvidel protodorske stebre. Namesto prostostoječega zvonika se je spet vrnil k linam za zvonove vrh cerkve. To zamisel, ki je v jedru še vezana na wagnerjevski sistem členjenja ploskev s pravokotnimi okvirji, je kmalu zavrgel in temeljito predelal fasado v smislu klasičnega templja s stebri, z arhitravom in s trikotnim čelom. Vrh strehe je namesto akroterija postavil dvojno lino za zvonove, kakršna je značilna za cerkve slovenskega Krasa. Opečna polja nad vhodi je nameraval okrasiti z reliefnimi figurami, do česar pa ni več prišlo. Členitev cerkvene fasade je v celoti prilagodil načinu železobetonske gradnje z lesenimi opaži. S tem namenom je Plečnik izbral staroegipčanski protodorski stebrni red, ki nima okroglin. V upanju, da bo nekoč pozneje morda le prišlo do uresničitve prvotne zamisli, je na obeh straneh cerkve pustil dvoje zidov, na katera bi se lahko priključila župnišče in najemniška hiša.

⁵⁵ Wagnerjevo nasledstvo na dunajski likovni akademiji in Plečnikovo vlogo pri tem podrobno obravnava Jindřich VYBÍRAL, »Der Fall Bauer«. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76, 2013, pp. 217–242.

⁵⁶ Gl. op. 6.



34. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, december 1911



35. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, varianta zunanjščine, 1912

Plečnikovo razmerje do železobetona je bilo precej drugačno od inženirskega načina razmišljanja. Beton je pojmoval le kot nadomestek klasičnih gradiv, vendar z njim ni posnemal oblik, značilnih za kamen. Razmerje do gradiva, ki ga je treba okraševati njegovemu ustroju in tehnologiji primerno, to je samo z zanj prirejenimi orodji, je bil za Plečnika gotovo eden najpomembnejših naukov Wagnerjeve šole. Zato se je poglobil v iskanje estetskih možnosti betona, ki sam po sebi ni imel nobenih s klasičnim kamnom primerljivih odlik. V smislu Semperjeve teorije tudi ni sodil med primarna gradiva,⁵⁷ saj je šlo za amorfno maso brez izrazitih umetnostnih lastnosti. Njegov estetski potencial je Plečnik našel v različnih teksturnih obdelavah, kar je na fasadi cerkve v Ottakringu pokazal s spiranjem še ne čisto strjenega betona.

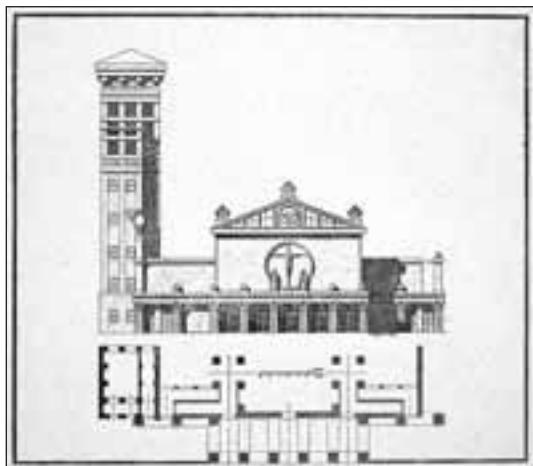
V želji, da bi čim prej lahko maševali vsaj v kripti, so odborniki zgodaj spomladi začeli graditi cerkev, čeprav je za njeno dokončanje manjkala skoraj tretjina denarja. Plečnik je po ogledu gradbišča užaloščen poročal bratu: »V Binkoštih sem bil na Dunaju – delo ni šlo naprej ne za trohico ni glave – ni vodstva – pišem in cahnam – pošiljam in plačam – pa kakor bi vsi spali – Na velikih traverzah sem opazil razpoke – male – komaj vidljive – pa so me zboldile do dna srca – kopali so jame za fundament facade – 3 tedne so čakali na ogled katerega je obvezno Stadtbauamt.«⁵⁸ Njegov očitek je letel na dejavnost gradbenega odbora, ki je v želji po znižanju stroškov vsa dela vodil in nadziral sam in jih ni zaupal kakšnemu gradbenemu podjetju, kar je bila običajna praksa. Ko je bila kripta praktično že gotova, so blagoslovili temeljni kamen, ki je danes pod menzo njenega oltarja.⁵⁹ Slovesnost je 9. junija 1911 ob prisotnosti cesarjevega odposlanca nadvojvode Franza Salvatorja vodil knezoškof Nagl.⁶⁰ Plečnik se je ni udeležil, saj se je vedno izogibal vsem podobnim javnim nastopom. Dober mesec pozneje, in sicer takoj po izdaji uporabnega dovoljenja 16. julija, je bila v grobo dokončani spodnji cerkvi že prva maša. Skrb za redno bogoslužje so prevzeli jezuiti iz bližnjega samostana sv. Kanizija.

⁵⁷ Gl. Hanno-Walter KRUFT, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985², p. 359.

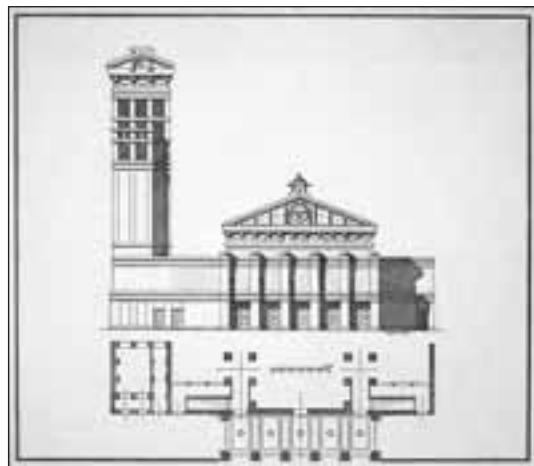
⁵⁸ Plečnikovo nedatirano pismo bratu Andreju, verjetno spomladi 1911 (AML, M 205).

⁵⁹ Unterhofer je 25. maja 1911 pisno prosil Plečnika za načrt kamna in ga vabil na njegovo slovesno blagoslovitev (pismo je v AML). Plečnik je odgovoril, da pri slovesnosti ne bo navzoč, bo pa narisel kamen in poskrbel za okrasitev prostora. Hkrati mu je povedal tudi svoje mnenje glede nameravane poslikave stebrov v kripti, za katero je osnutek naredil Ferdinand Andri.

⁶⁰ Besedilo govora je ohranjeno v župnijskem arhivu cerkve sv. Duha.



36. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha,
variančna zunanjščina, 1912



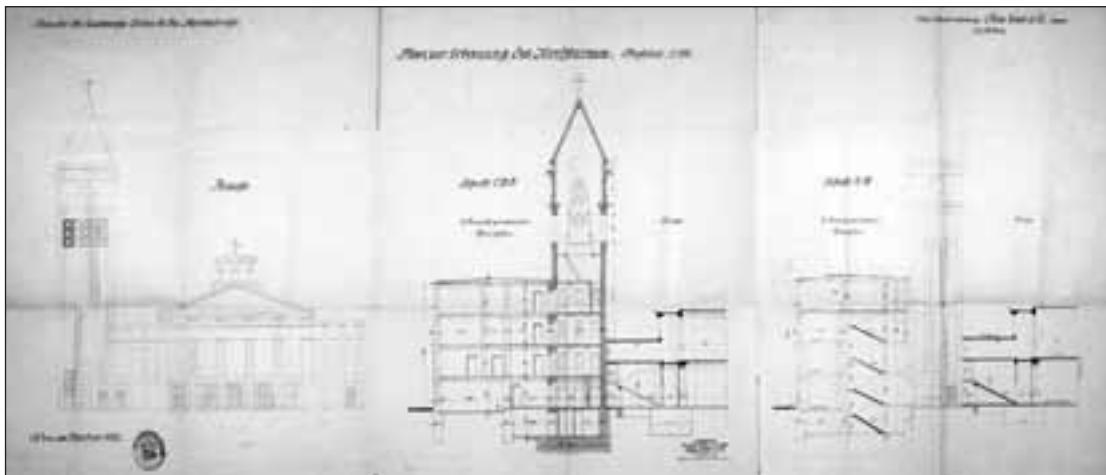
37. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha,
variančna zunanjščina, 1912

Plečnik se je težko privajal na Prago in je bil vsaj v začetku z mislimi še vedno na Dunaju pri svoji cerkvi, za katero je že dolgo brez plačila risal načrte fasade in notranje opreme. Med njegovim obiskom cerkve so 17. septembra 1911 izbruhnile protidraginjske demonstracije v središču mesta, ki so popoldne zajele tudi Ottakring in bile nato krvavo zadušene. Avstrijska socialna demokracija je pri tem izgubila nadzor nad delavstvom. O dogodku, ki bi se lahko usodno končal za njegovo cerkev, je Plečnik še z Dunaja poročal bratu: »Pretečeno nedeljo – danes teden – popoldan smo bili jaz – Z[acherl] in Engelhart v Z[acherlovem] vozu – Pot je šla po Herbststrasse – mogoče par minut po tem ko so streljali za cerkvijo. Dvakrat smo passirali policijo in husarje – kateri so galopirali kakor je cesta široka. Prvi oddel je jahajoč vpil povelje: Hausthore schliessen – Drugi je sekal s sabljami po glavah teh kateri so se obotavliali pri vratih – Sam ne vem kako da smo smeli skoz vso to razjarjeno množico. Okroglo uro smo se zadrževali v cerkvi – katero so hoteli ta dan 2. krat v ogenj djeti s petrolejem. To bi bila prava katastrofa – Beton je še docela mlad – nese ga pa celi gozd lesa – Ko smo se vračali je kavalerija divjala po Schmelz-u. Ljudje na obrobku pa so ovijali kamenje v cestno blato – no in naenkrat je dobil kočijaž kamen v glavo – da se je kar stisnil. Prišli smo v ta kolegij brez vednosti – in ušli tem prijateljskim objemom po sreči – Izgledalo je pa vse prav čudno in grdo – ceste so se blišcale od razbite glažute. Sedaj je zaenkrat mir. Nenaturalno hitri razvoj mest – neestetična bivališča neskrbnost državnih in cerkvenih oblasti pomagajo k takim pojavom /.../.«⁶¹

Plečnik je dal že v začetku leta 1911 narediti vsaj dva delna lesena modela cerkve,⁶² na katerih so se mu mere stavbe zdele dobre, vendar vseeno do konca ni vedel, kakšen bo resnični prostorski vtis celote, in je zato nestrpno pričakoval odstranitev lesenih opažev. Po božiču 1911 je z Dunaja nekoliko olajšan sporočil bratu svoje mnenje: »Cerkev je za enkrat prosta gruštv – samo desna bočna ladja ima še gruštv, vendar se dobi že nekako cel vtis – To kar so se vsi bali – da bo prenizka – je

⁶¹ Plečnikovo pismo bratu Andreju z dne 24. septembra 1911 (AML, M 241). Misel, da je za socialne nemire kriva tudi slaba arhitektura, je bila pozneje lastna Le Corbusieru, ki je celo trdil, da arhitekt s svojim delom lahko prepreči revolucije.

⁶² Plečnikovo nedatirano pismo bratu Andreju iz leta 1911 (AML, M 165) omenja enega od njih: »Doma me je pričakoval model cerkve – katerega je Hollman precej »šlampert« naredil – vendar poda popolnoma instruktivno vsebino. Če se bo stvar uresničila ne bom v konceptu nič več popravljal.«



38. Jože Plečnik: Cerkev sv. Ducha, načrt za prizidavo zvonika, oktober 1912

odpravljeno – stvar ima docela primerno višino – lahko in docela primeren vtis dela.«⁶³ O ostalem pa je dejal: »Facada katero sem na novo naredil je tako da bo kor za muziko mnogo globokeji – če se prav spominjam okoli 10 m globok in 9 m širok. – Prinesel sem s seboj študijo za altar – naredili bojo gruštan altar – da se bo videlo in spoznalo – bo li praktična stvar ali ne. – Jaz ta grušt ne bom več videl – zato ker se odpeljem in želim da kdo drugi notranjo opravo cerkve dokonča – naredi – Kripta se meni zdi je prenizka – če je veliko ljudi v njej – če jih je pa le nekaj je primerna. – Skor dokončana je kapelica rojstva Kristusovega – v gotovih ozirih dobra – v drugih pa je ravno ta kriva da sem izgubil veselje do oprave nadaljše tu v cerkvi – Imam prebarbaričen okus – ali bolje rečeno – sem preveč brez karakterja – potem je pa največja zapreka ta duševni boj med denarnimi mejami. – Ti veš da delam sedaj stvari brez honorarja – stvar me tako al tako veliko velja in zdej bo treba precej denarja meni plačati za garnituro altarno v kripti – brez da bi bil jaz zadovoljen z delom – ker v resnici – stvari bi se morale zdej šele podelati in urediti. – Tako torej končam delo z uničenimi prazniki – z vrtečo glavo – vračam se k delu – z trnjem bom oral facado notranjo in facado zunanjo še – če bodo hoteli potem to provezti bo prav – če ne – ne /.../. Moje delo – sad mojega okusa – je trdo – torej moj okus krašovsk in zato Dunajčanom neprijeten – to je brezvomno /.../.«⁶⁴

Na Unterhoferjevo prošnjo se je Plečnik posvetil opremi cerkve. Nekaj predmetov si je prizadeval dobiti tudi v Pragi v ženskem benediktinskem samostanu sv. Gabrijela, kjer so bili na delu menihi iz nemškega Beurona. Plečnik je njihova prizadevanja vedno spremljal z velikim občudovanjem in upanjem, da je to prava pot v sodobno liturgično umetnost. Leta 1905 je v dunajski Secesiji priredil celo veliko razstavo sodobne sakralne umetnosti in nanjo povabil beuronske umetnike.⁶⁵ V začetku leta 1912 si je zato praški samostan ogledal skupaj z Unterhoferjem, vendar po obisku ni mogel skriti razočaranja. Bratu je pisal, da v vsem, kar imajo, ni niti trohice prave umetnosti.⁶⁶ Te in druge tegobe s cerkvijo mu je še podrobneje opisal spomladi 1912: »Glavno opravilo je seveda cerkev – čedalje bolj. – Ta teden so menda vse vrhnje zbetonirali – streho postavili in krili. – Jaz sem med tem se pečal:

⁶³ Plečnikovo pismo bratu Andreju z dne 26. decembra 1911 (AML, M 199).

⁶⁴ Plečnikovo pismo bratu Andreju z dne 26. decembra 1911 (AML, M 199).

⁶⁵ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 134–135.

⁶⁶ Plečnikovo pismo bratu Andreju z dne 1. januarja 1912 (AML, M 200).

altar so postavili v kapelo jaslic – mučil sem se z garnituro oltarno – ta se vliva sedaj in pili v Pragi – Kastner⁶⁷ mi rezbari Krista. Naredil sem svetilko: v velikem krožniku stoji gladka vaza – 12 delfinov jo obkrožuje – v repih v rinkah jim tiče oljnate svetilke – pod krožnikom je trasiran pav – ki je grozdje – Sami starokrščanski motivi – katere sem prelil po moje – in sedaj čakam: sem se zmotil? sem misil pravo? Trapil sem se z altarji – kakor že omenjeno za kripto sedaj znova – da jih pošljem kamnosekom – rad bi te stvari provedel – Čakajo me še nova dela za kripto – mrežasta vrata, altarji – pod – malarije – svetilke i.t.d. in vse to – moram si priboriti kot kak tat razbojnik – komaj – o to ne bo celota. – Kakor sem že poročil da ministrestvo v 4 obrokih 80.000 kron subvencije – Ministerstvo je po češko rečeno 'shvalilo'⁶⁸ project fasade, vendar Unterhofer tako toži po drugi – da se bom sedaj v tretjič – čem reči za tretjo facado čevlje obul. – To bo trnjeva pot – ker je vse dozidano – samo facada manjka /.../.«⁶⁹ Čeprav je magistrat 22. maja 1912 odobril spremenjene načrte fasade, se je Plečnik na Unterhoferjevo željo še naprej ukvarjal z njo in se spet vrnil k prostostoječemu zvoniku, v katerem bi bili tudi župnijski prostori. Konec istega leta je magistrat odobril njegov projekt zvonika, vendar gradnja ni nikoli prišla dlje od betonskih temeljev. Plečnik je nazadnje sprevidel, da mora ostati pri prvotni zamisli fasade.

Ker so istega leta ob priliki mednarodnega evharističnega kongresa na Dunaju pripravljeni veliko razstavo cerkvene umetnosti, si je želel, da bi za razstavni prostor uporabili njegovo cerkev ali pa jo pozneje vsaj opremili z nekaterimi eksponati, s čimer bi si odborniki prihranili veliko denarja. Ta misel se mu je zdela še toliko bolj uresničljiva, ker so ga organizatorji povabili v poroto, ki naj bi presojala umetniška dela v zvezi s petimi natečajnimi nalogami. Zaradi spora s prestolonaslednikom in izgube podpore pri prelatu Heinrichu Swobodi iz vsega ni bilo nič. Gradbeni odbor je pozneje od organizatorja razstave proti minimalnemu plačilu 1000 kron pridobil nekaj opreme: oltarni mozaik, glavni oltar, opremo zakristije⁷⁰ in nekaj liturgičnih predmetov. Po posredovanju knezoškofa Nagla je Ministrstvo za uk in bogočastje avgusta 1912 cerkvi prepustilo še krstilnik z dopasno figuro sv. Janeza Krstnika, ki ga je izdelal kipar Ferdinand Andri in ga je država odkupila ob priliki razstave cerkvene umetnosti v Secesiji leta 1905.⁷¹ Skupaj s kipom je gradbeni odbor dobil tudi okrogel mozaični tlak, ki ga je Plečnik nariral že za postavitev krstilnika na omenjeni razstavi, in slikano okno Karla Ederja⁷² s prizorom Kristusovega krsta.⁷³

Konec leta 1912 je magistrat izdal uporabno dovoljenje za cerkev brez empor in prezbiterija. 12. januarja prihodnjega leta je bila stavba toliko gotova, da je prelat Swoboda v njej lahko daroval prvo sveto mašo. Uporabno dovoljenje za prezbiterij je sledilo šele junija, za pevski kor konec leta, za empore pa šele v letu 1914. Požrtvovalni Unterhofer je moral medtem preživeti nekaj grenkih razočaranj. Upravo cerkve so za kratek čas prevzeli jezuiti, v začetku septembra 1913 pa so jo v oskrbo dokončno dobili duhovniki Srca Jezusovega, ki jih je v Ottakring napotil predsednik akcijskega

⁶⁷ Jan Kastner (1860–1912), češki rezbar in slikar, je bil Plečnikov profesorski kolega na praški umetnoobrtni šoli. S svojimi oltarji je opremil vrsto starejših cerkva na Češkem.

⁶⁸ Odobrilo.

⁶⁹ Plečnikovo nedatirano pismo bratu Andreju iz marca 1912 (AML, M 197).

⁷⁰ Pismo Ministrstva za javna dela gradbenemu odboru z dne 17. februarja 1913, v katerem sporoča, da bo za minimalno vsoto 500 kron cerkvi prepustilo intarzirano opremo zakristije v vrednosti 2050 kron, ki jo je izdelala strokovna šola za obdelavo lesa v Cortini d'Ampezzo (župnijski arhiv cerkve sv. Duha).

⁷¹ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), pp. 134–135, 195.

⁷² Karl Eder (roj. 1875), slikar. Med drugim je naredil osnutek za mozaik glavnega oltarja v Wagnerjevi cerkvi na Steinhofu.

⁷³ Nagovo pismo gradbenemu odboru z dne 22. avgusta 1912 (župnijski arhiv cerkve sv. Duha).



39. Cerkev sv. Duha
kmalu po dozidavi

komiteja društva Bonifaziusverein, benediktinec in emavški opat Alban Schachleiter. Ta je skupaj s svojim praškim sobratom grofom Galenom vodil društvo v avstrijskem delu monarhije. Njegova dejavnost je bila pomembna zlasti na severnem Češkem, kjer je hitra industrializacija zelo omajala položaj katoliške Cerkve. V pomanjkanju dušnih pastirjev za pretežno nemško Šlezijo se je povezal z nemškimi duhovniki Srca Jezusovega. Njihov prihod na Dunaj je bil za Unterhoferja sila neprijeten, saj je cerkev dobila novega gospodarja. Februarja 1915 ni hotel več kandidirati za predsednika gradbenega odbora, ker se je sprl z menihi zaradi nameravane odprodaje dela cerkvenega zemljišča, s čimer bi bila v prihodnosti onemogočena uresničitev prvotnega načrta. Očital jim je, da so brez vsakega napora dobili že sezidano in delno opremljeno cerkev in da zato zanjo ne skrbijo dovolj.⁷⁴ Leta 1916 ga tako ne najdemo več v gradbenem odboru, kateremu je od začetka zvesto predsedoval. Novi upravitelji so od gradbenega odbora prevzeli tudi dolg v višini 60.000 kron, kar so razumeli kot pravico, da v naprej sami odločajo o cerkveni opremi. Sprememba vodstva in Unterhoferjev odhod sta bila glavna vzroka, da Plečnik z upravitelji ni več našel stika.

V začetku leta 1913 je o omenjeni razstavi sakralne umetnosti na Dunaju v reviji *Dom in svet poročal* umetnostni zgodovinar Izidor Cankar in ob tem pohvalil Plečnikovo cerkev.⁷⁵ Arhitekt, nejevoljen, ker so v razstavnem katalogu njegovo ime nespretno povezali z mozaiki v prezbiteriju in z glavnim oltarjem, čeprav je oboje nastalo brez njegove vednosti in proti njegovi volji, je uredništvu revije poslal naslednje pojasnilo: »Kar se tiče cerkve sv. Duha povem da se je zavrgla moja osnova celokupnega, kar je ostalo je zastrupljen kompromis brez glave. Le kripta v kolikor je doslej gotova je sad odkritosrčnega neposrednega sporazumljenja med menoj in iniciatorjem stavbe – Naj bo to rečeno v spomin da so komiteti in vmešavanje velikih gospodov v takih zadevah skoro brez izjeme kar červi v najsilnejšem steblu. Kako in od koga se cerkev zakončuje – odkar sem se jaz poslovil ne vem.«⁷⁶

V prvem letu vojne je prišlo še do spora med Unterhoferjem in inženirjem Emerjem. Duhovnik mu je očital, da ne drži besede, in ni hotel razumeti, da se je gradbenik zaradi nenormalnih razmer znašel v hudih denarnih škripcih. Plečnik, ki je imel oba za velika poštenjaka, je skušal spor

⁷⁴ Unterhoferjev nenaslovjeni in nedatirani tekst je ohranjen v župnijskem arhivu cerkve sv. Duha.

⁷⁵ Izidor CANKAR, Razstava za cerkveno umetnost, *Dom in svet*, 1913, pp. 62–63.

⁷⁶ Plečnikov odgovor je bil objavljen v reviji *Dom in svet*, 26, 1913, p. 118.



40. Zunanjščina cerkve sv. Duha

zgladiti in je Unterhoferju pisal, naj se skuša vživeti v Emerjev položaj, vendar je s tem dosegel prav nasprotno.⁷⁷ Unterhofer je trmasto vztrajal pri svojem. Ko so po Plečnikovih načrtih uresničili še klopi, spovednice in obhajilno mizo, je v letu 1914 knezoškofski ordinariat zavrnil vse prošnje za nadaljnje subvencije pri opremljanju cerkve.

Taka je cerkev sv. Duha dočakala tudi konec prve svetovne vojne in trajalo je kar nekaj let, preden so spet oživele pobude za dokončanje začetega. V dvajsetih in tridesetih letih je bilo narejenih več predlogov za dograditev zvonika in župnišča, ki bi arhitektonsko močno popačili Plečnikovo izhodiščno zamisel.⁷⁸ V tridesetih letih so nameravali celo spremeniti cerkveno fasado v »nemškem domačijskem« duhu. Župnišče so nato postavili na drugem mestu šele konec šestdesetih let po načrtih arhitekta Franza Trayena.⁷⁹ V cerkvi so med letoma 1927 in 1932 namestili historistična slikana okna, ki jih je izvedla steklarska delavnica Rudolf Nagl.⁸⁰ Tedaj so uredili tudi centralno ogrevanje in verjetno figuralno in z napisi poslikali stene in strop. Arhitekt Peter Mair je v prezbiterij postavil dva ambona iz kararskega marmorja. Cerkev so generalno obnovili leta 1980 in ob tej priliki ambona spet odstranili. Arhitekt Boris Podrecca je tedaj dopolnil nekaj oken z decentnim barvnim motivom cerkvenega tlora in rešil osvetlitev kripte s posebej za ta namen v Nemčiji razvitimi lečastimi svetili. V začetku devetdesetih let so kripto opremili s sloganovno neustreznimi psevdosecesijskimi klopmi. Poleti 2009 je bila cerkev znotraj ponovno prebarvana po navodilih spomeniškega varstva.

Oprema

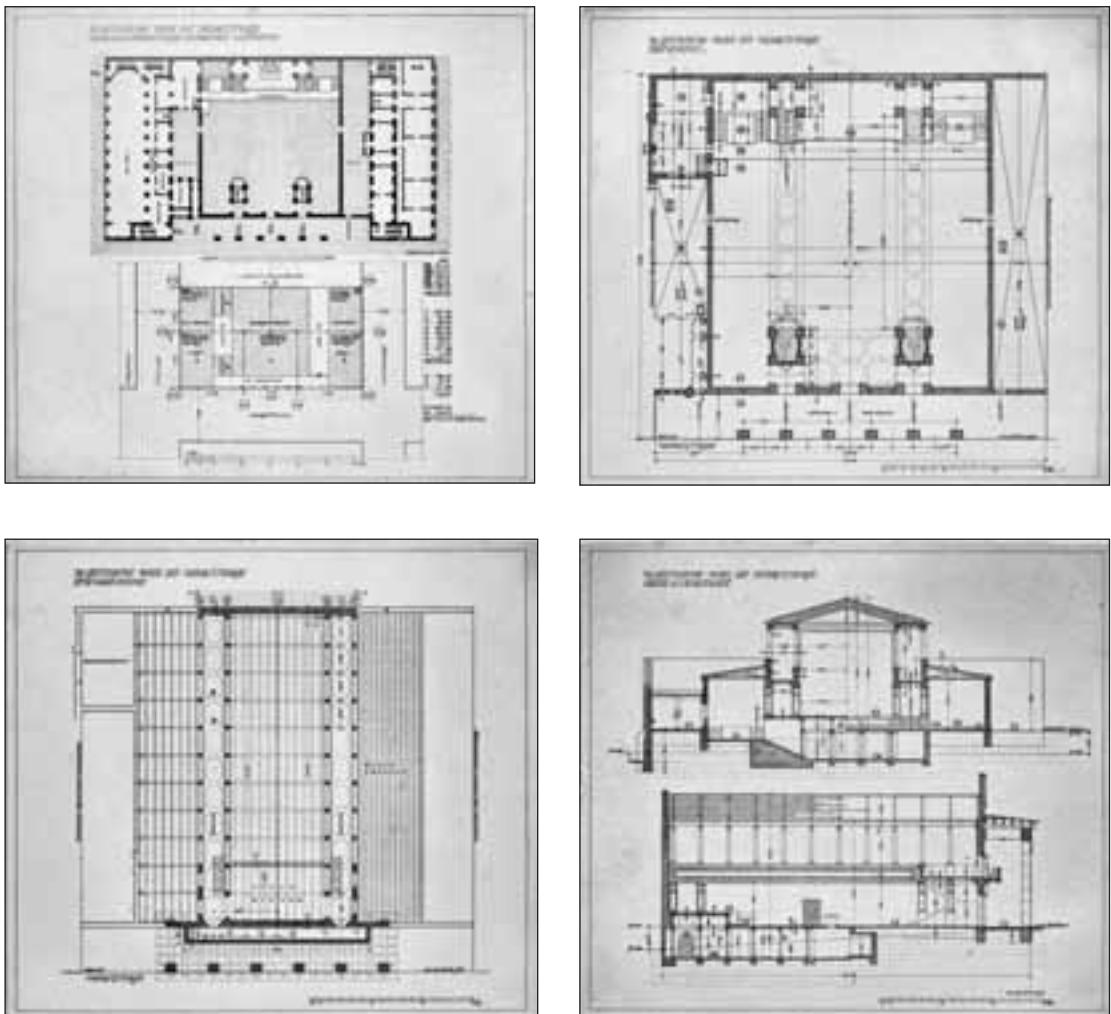
V nasprotju z Wagnerjem, čigar cerkev na Steinhofu je bila v celoti opremljena po njegovih načrtih in si je pri njej lahko sam izbral sodelavce za figuralne osnutke, Plečnik, kot rečeno, ni imel te sreče.

⁷⁷ Nedatirano pismo Janeza Plečnika bratu Andreju iz konca leta 1914, na katerega je svoj tekst pripisal tudi Jože (AML, M 253).

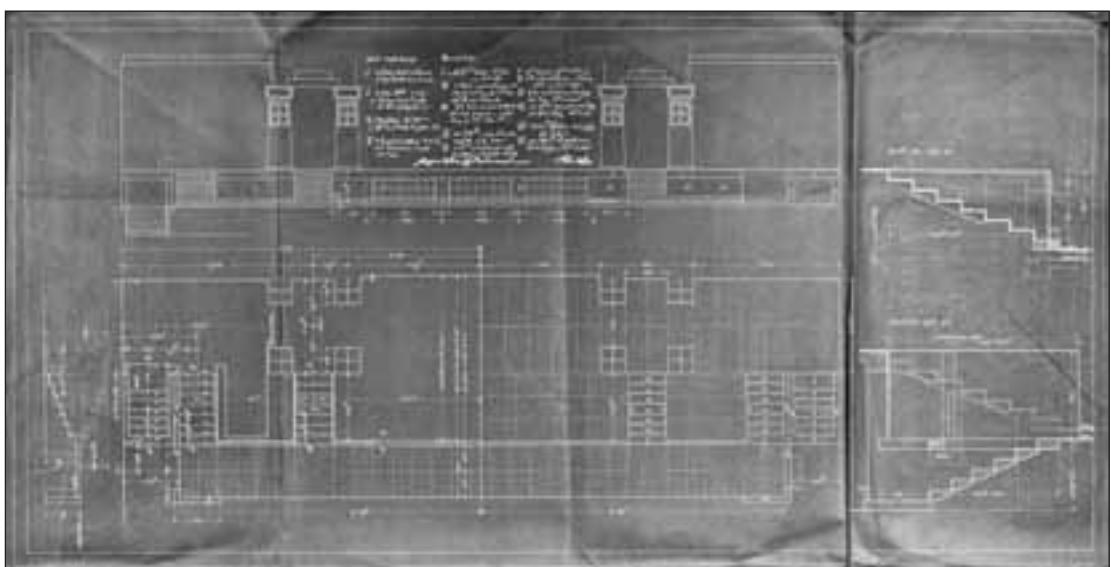
⁷⁸ Načrti so ohranjeni v župnišču cerkve sv. Duha.

⁷⁹ Pfarrblat "Hl. Geist", 9/4, 1969.

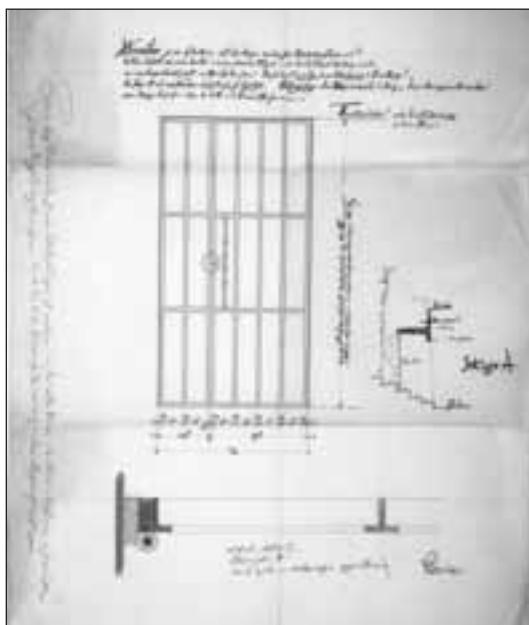
⁸⁰ Računi so ohranjeni v župnišču cerkve sv. Duha.



41.-44. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, tlorisi in prerez, 1910



45. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, načrt prezbiterija



46. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, načrt vrat na pevski kor



47. Jože Plečnik: Cerkev sv. Duha, načrt vrat na pevski kor

Njegova oprema je bila predvsem preprosteha in veliko ceneje izvedena. Že železna krila vhodnih vrat z mrežastim steklom kažejo, da gre za motive iz delavskega miljeja. Vrata cerkve sv. Duha so enako nenavadna in skrajno profana novost v sakralni arhitekturi, kot je bila izbira vidnega betona na fasadi ali betonskih gred v notranjosti. Ne zapirajo se z običajnimi kljukami, marveč na način, kakršen je bil običajen v industrijski arhitekturi. Enako velja za kovinska okna kripte s posebnim mehanizmom za odpiranje. Opozoriti velja še na preprosto, a premišljeno proporcionirano medeninasto ograjo dvignjenega prezbiterija. Kadar ni šlo za neposredne citate iz delavskega okolja, se je Plečnik posluževal starokrščanske simbolike. Še posebej kakovostna so kovinska vratca lesene obhajilne mize z motivom stiliziranih grozdov. Klopi so preproste in imajo na stranicah le vrezane križe. Luči v zgornji cerkvi niso Plečnikovo delo, prav tako ne stranski oltarji.

Kot izvemo iz navedenega odlomka Plečnikovega pisma, je arhitekt že leta 1911 projektiral tudi oltarno menzo in steno za njo. Z oznako »gruštan oltar«, torej narejen z opažem, je imel Plečnik v mislih veliko fresko s prizori sedmih darov sv. Duha. Te si je predstavljal primerno stilizirane in naslikane po vzoru srednjeveških postnih prtv s pasijonskimi prizori, s kakršnimi so nekoč zakrivali oltarje v velikem tednu. Širje drogovi z obroči bi še podčrtali vtis obešene tkanine. Slikarije ni hotel dodatno osvetliti, ampak bi zaradi sugestivnejšega videza morala ostati v senci ali v poltemi. Na takšen način je Plečnik nameraval cerkev spet tudi s krščansko tradicijo srednjega veka. Na fotografiji modela, ki kaže podolžni prerez skozi cerkev, vidimo, da je razmišljal tudi o celotni poslikavi vzhodne stene. Proti njegovem pričakovanju in ker ni bilo mogoče čakati na sodelovanje benediktanca Verkadeja, ki mu je Plečnik nameraval zaupati slikanje cerkve, se je gradbeni odbor odločil za arhitekta Adolfa Otta Holuba (roj. 1882), ki je skupaj s slikarjem in kiparjem Ferdinandom Andrijem (1871–1956)⁸¹ zasnoval oltarno steno. Ta je na omenjeni razstavi sakralne

⁸¹ Gl. razst. kat. Ferdinand Andri 1871–1956, Wien 1982; Rudolf SCHMIDT, *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1, Wien 1980, p. 58.



48. Plečnikov dunajski atelje z modelom cerkvene fasade, okoli 1910



49. Plečnik in Johann Ev. Zacherl v vozu pred Zacherlovo tovarno

umetnosti 1912 prejela prvo nagrado. Holub, ki je med drugim nekaj časa obiskoval arhitekturno šolo Josefa Hoffmanna, se je pogosto udeleževal dunajskih umetnoobrtnih razstav. Za Plečnikovo cerkev naj bi zasnoval tudi oba zvonova. Pozneje so njegovo oltarno menzo zakrili s štiri metre dolgim medeninastim antependijem, ki danes visi nad levim vhodom v kripto. Izdelal ga je kipar in medaljer Michael Six (roj. 1874), avtor zmagovite medalje za dunajski evharistični kongres. Plečnik je pri načrtovanju oltarja vedno izhajal iz motiva mize, medtem ko je Holubov izdelek nekakšna poenostavljenega varianta Wagnerjevega oltarja na Steinhofu, torej v popolnem nasprotju s Plečnikovimi predstavami. Tudi mozaik s celopostavnimi personifikacijami darov sv. Duha zaradi svoje secesijske stilizacije ni sodil v Plečnikov koncept ureditve cerkve, čeprav ga je naredil njegov znanec Ferdinand Andri, ki je Dunajski secesiji predsedoval v času, ko je arhitekt v njeni stavbi priredil veliko razstavo sakralne umetnosti. Vsi štirje stranski oltarji ob prezbiteriju so nastali že po Plečnikovem odhodu in so s svojo decentnostjo manj moteči kakor glavni.

Oprema kripte je slogovno precej enotnejša, saj je nastala še pred dokončanjem zgornje cerkve, ko je gradbenemu odboru predsedoval še Unterhofer. Izveden je bil le glavni oltar, ograjen z marmorno obhajilno mizo s kovinskimi vratci. Na njih so upodobljeni jagnjeta, pavi in ribe, spet sama starokrščanska simbolika. Oltarna menza je skrbno profilirana in stoji na dveh slopih z zanimivo igro kanelur, ki mestoma prehajajo v svoje konveksno nasprotje. Plečnik si je prvotno predstavljal poslikavo oltarne stene s Križanim, medtem ko bi bile za neizvedenima stranskima oltarjem freski Marije z mrtvim sinom in svetniki na eni in Mojzes s svetopisemskimi očaki Abrahamom, Izakom in Jakobom na drugi strani.⁸² Medeninasti oltarni svečniki se zgoraj končujejo z motivom industrijskega zobatega kolesa, s katerega visijo križi; vzor zanje bi lahko našli tudi v eni od ilustracij Semperjevega dela *Der Stil, ki ponazarja podstavek antičnih posod*.⁸³ Plečnik je predvidel tudi lesen pozlačen in poslikan tabernakelj. Sedanji, prav tako narejen po njegovem načrtu, je bil prvotno namenjen za neko drugo cerkev v desetem dunajskem okraju.⁸⁴ Nedokončane slike Srca

⁸² Načrte hrani AML.

⁸³ Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metalltechnik*, München 1863, p. 99.

⁸⁴ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), p. 193, kat. št. 116.



50. Jože Plečnik: Neizvedeni načrt glavnega oltarja



51. Jože Plečnik: Risba notranjščine cerkve, 1910



52. Notranjščina cerkve sv. Duha



53. Fotografija modela s predvideno poslikavo oltarne stene

Jezusovega in dveh svetnikov na njem so delo Josefa Engelharta.⁸⁵ Leta 1909 je bil razstavljen v Secesiji, nato pa je po ovinku prišel v dunajski Diecezanski muzej, od tam pa pred nekaj leti v Plečnikovo kripto. V pomanjkanju stranskih oltarjev so pozneje, verjetno že po Plečnikovem odhodu z Dunaja, ob glavnem oltarju namestili dve freski, ki sta bili del tako imenovane oltarne stene ob že omenjenem Andrijevem krstilniku na razstavi sakralne umetnosti leta 1905 v Secesiji. Obe ohranjeni freski sta simbolično povezani s krstom. Leva je delo slikarja Carla Müllerja⁸⁶ in predstavlja Stvarjenje vode, desno s Pokolom nedolžnih otrok pa je naslikal Josef Engelhart.⁸⁷ Ta je sicer signirana in datirana z letnico 1910, vendar je, kot rečeno, nastala že pet let prej.

Kapela Kristusovega rojstva z oltarjem sv. Treh kraljev je edina v celoti opremljena po Plečnikovi zamisli. Podstavek Križanega, ki ga je modeliral že omenjeni arhitektov profesorski kolega na praški umetnoobrtni šoli Jan Kastner, z motivom zobatega kolesa in obešenimi križi spominja na svečnike z glavnega oltarja kripte, a ima dodan še motiv zemeljske krogle. Na enem od obeh protodorskih stebrov ob oltarju je viden Plečnikov poskus dekorativne poslikave. Lestenec z dvanajstimi repi delfinov, v katerih so lučke, ponazarja apostole, večja luč na sredi pa Kristusa. Na tramovih sta svetopisemski napis, povezan s prihodom sv. Treh kraljev, in letnica 1911. V sosednjem prostoru, oddelenem s kovinsko mrežo, visi medeninast lestenec v obliki triladijske cerkve. Žarnice v njem so nameščene brez ozira na obliko celote. Gre za podobno namerno nasprotje med globoko občuteno sakralnostjo in profano industrijsko estetiko, ki temelji na moralnem načelu resnice v umetnosti brez skrivanja ali zakrivanja funkcionalno nujnih tehničnih sestavin.

V kotu kripte stoji Andrijev krstilnik iz zelenkastega kamna s pozlačenim lesenim pokrovom, iz katerega se vzpenja dopasna postava sv. Janeza Krstnika.⁸⁸ Tlak pod njim je krožno okrašen. Ker je bil krstilnik osrednji eksponat t. i. oltarne stene na razstavi v Secesiji leta 1905, je bil Plečniku gotovo bolj po godu kot Andrijev mozaik v zgornji cerkvi. Morda je celo sam svetoval nadškofu in kardinalu Naglu, da ga je pridobil za njegovo cerkev.



54. Notranjščina cerkve s talnim oknom in vratci obhajilne mize

⁸⁵ Josef Engelhardt (1864–1941), slikar in kipar. Gl. Josef Engelhart. Vorstadt und Salon (ed. Erika Oehring), razst. kat., Wien 2009.

⁸⁶ Carl Müller (1862–1938) je bil ustanovni član Dunajske secesije.

⁸⁷ Kot je mogoče videti na stari fotografiji, ohranjeni v župnišču cerkve sv. Duha, je bila sprva razporeditev slik v kripti drugačna. Namesto Engelhartove slike *Pokola nedolžnih otrok* je bil nekdaj tu *Dobri razbojnik* Friedricha Königa z iste razstave, ki ga danes ni več v cerkvi. S to zamenjavo je najbrž mogoče razložiti tudi pozneje spremenjeno datacije Engelhartove slike.

⁸⁸ Gl. op. 71.



55. Okno kripte



56. Detajl vhodnih vrat v cerkev

Železna vrata v Angelsko kapelo, ki je predprostor Božjega groba, so kovana na srednjeveški način z zarezano in ukrivljeno kovino. Istočasno je Plečnik na Češkem naredil podobno okrašen nagrobnik na křivoklátskem pokopališču, ki žal ni več v celoti ohranjen.⁸⁹ Kronski lestenc z barvastimi kroglami naj bi bil po arhitektovem mnenju značilen okras slovenskih baročnih Božjih grobov in torej predvsem spomin na njegovo otroštvo v Ljubljani, čeprav ni vedel, da je bil tak način osvetlitve prisoten tudi drugod v predalpskem pasu. Pred vhodom v grobni prostor je Plečnik uredil stebriški portal iz svetlejšega marmorja, ki predstavlja svečan pristop k realistični figuri Zveličarja v profanem betonskem sarkofagu. Grobo obdelane betonske stene krasijo luči v obliki bakel in velik kronski lestenc z delfinjimi repi. Na sredi stene je konzola iz belega marmorja za izpostavljanje Najsvetejšega, za njoo pa okrogel disk s Kristusovim monogramom. Kontrast med skrajno profanostjo, ekstremno devocionalnostjo in skrbnostjo umetnoobrtnih izdelkov ustvarja atmosfero nenavadno globoke poduhovljenosti.

Kovinska vrata v kapelo Olske gore so okrašena s stiliziranimi bakrenimi venci. Na oltarni mizi je realistična slika Kristusa, ki iz rok angela sprejema kelih trpljenja. Na nasprotni steni visi podobna slika Polaganja v grob. Občutek tesnobe še poudarja pred kapelo obešeno stilizirano kovinsko orodje Kristusovega mučeništva. Nesorazmerje med dovršeno arhitekturo in včasih zelo povprečnimi podobami si moramo razlagati s Plečnikovim prizadevanjem, da bi ljudski pobožnosti v pomanjkanju boljšega likovnega izdelka zagotovil vsaj dostenjen arhitekturni ambient. Vendar gre tudi v tem primeru za skrbno pretehtano mero še dopustnega, saj bi vsako pretiravanje z realizmom hitro uničilo krhko ravnovesje med absolutno kakovostjo in hoteno devocionalnostjo.

⁸⁹ PRELOVŠEK 1979 (n. 1), p. 189, kat. št. 58. Pred nekaj leti je z groba izginila kovana mreža.

Pomen cerkve sv. Duha

Cerkev sv. Duha ni prva železobetonska stavba, saj je francoski arhitekt Anatol de Baudot že sredi devetdesetih let devetnajstega stoletja projektiral cerkev sv. Janeza Krstnika na pariškem Montmartru,⁹⁰ katere gradnjo je Plečnik verjetno celo videl med študijskim obiskom Francije takoj po diplomi. Leto ali dve pred njegovo dunajsko cerkvijo je mlajši Wagnerjev učenec István Medgyaszay na narodno mešanem, danes slovaškem ozemlju v vasi M'ula, ki so ga imeli Madžari za svojega, postavil cerkev iz betona.⁹¹ Ta je bila s skrajno

tenko, na temenu le nekaj centimetrov debelo kupolo⁹² v določenem pogledu konstrukcijski dosežek svoje vrste. Vendar Plečnik ni sledil ne enemu ne drugemu primeru. Baudot je z betonom povzel oblike litoželeznih konstrukcij, ki so jih v Franciji od srede devetnajstega stoletja naprej uvajali tudi v sakralno arhitekturo, s čimer je pocenil gradnjo. Njegova stavba zato ne v prostorskem ne v liturgičnem pogledu ne prinaša večjih novosti. Zgrajena je bila po tehnično zapletenem Cottaccinovem sistemu,⁹³ ki je hitro izginil iz arhitekture. Drugače je pri Medgyaszayu. Ta je nekaj časa prebil v ateljeju francoskega pionirja železobetona Françoisa Hennebiqua in je zato skušal dodobra izkoristiti konstrukcijske možnosti novega gradiva. Gre za centralni prostor, za kakršnega se je zavezal Wagner, vendar oblečen v ogrinjalo v madžarskem narodnem slogu. Zvonik je skoraj dobesedna betonska kopija transilvanskih podeželskih vzorov. Dobro desetletje za Plečnikom je v Raincyu pri Parizu nastala Marijina cerkev znamenitega Augusta Perreta,⁹⁴ ki splošno velja za najpomembnejši pionirski poskus rabe železobetona v sakralni arhitekturi. Ko je Plečnik pozneje videl njene fotografije, je stavbo označil za primer francoskega esprija, a hkrati dodal, da tako transparentne konstrukcije vernikom ne nudijo tistega občutka varnosti, ki ga človek pričakuje od božje hiše.⁹⁵ Perretova cerkev je sestavljena iz konstrukcijskih elementov, preizkušenih že v industrijski gradnji. Z zaledovanjem pri francoski katedralni gotiki, podoživljenim z novimi tehnološkimi možnostmi, ne predstavlja tiste radikalne spremembe liturgičnega prostora, za katero si je prizadeval Plečnik. Ta je zato svoje razmišljanje strnil z besedami: »Živimo v novem – čisto novem času – kljub temu pa se, žal, še nikomur ni posrečilo iznajti cerkve našega časa.«⁹⁶ Cerkev sv. Duha tako ostaja samosvoj poskus reformiranja sakralne arhitekture v duhu poznejšega drugega vatikanskega koncila. Gre za



57. Oltar na dunajski razstavi sakralne umetnosti leta 1912

⁹⁰ Nikolaus PEVSNER, *The Sources of Modern Architecture and Design*, London 1968, p. 150.

⁹¹ Ákos MORAVÁNSZKY, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin 1988, p. 164.

⁹² Marco POZZETTO, Cemento armato, materiale nuovo nella scuola di Otto Wagner, *L'Industria Italiana del Cemento*, 6, 1981, p. 422.

⁹³ *Vom Caementum zum Spannbeton. Beiträge zur Geschichte des Betons. 1. B: Die erneuerte Bauweise*, Wiesbaden-Berlin 1964, p. 51.

⁹⁴ *Vom Caementum zum Spannbeton* 1964 (n. 92), p. 56, 47.

⁹⁵ Plečnikovo pismo vinohradskemu kaplanu Alexandru Titlu z dne 16. novembra 1926 (Archiv hlavního města Prahy, zápuščina A. Titla, objavljeno v: *Neměňujte me nikdy ...* 2012 (n. 34), p. 22).

⁹⁶ *Neměňujte me nikdy ...* 2012 (n. 34), p. 22.



58. Polaganje temeljnega kamna 9. VI. 1911. Spredaj stojita v temnih oblekah oba polirja; eden od njiju je Čeh Ignác Urbánek. Med zastavama je knezoškof Franz Ks. Nagl (za knjigo)

iskanje občutljivega razmerja med tradicijo in sodobnostjo, ki bi katoliško Cerkev z njenim ritualom vred radikalno prenovilo, a ji hkrati ne odvzelo njenih skozi dve tisočletji pridobljenih temeljnih značilnosti.

Kot rečeno, Plečnikova dunajska cerkev ne sledi glavnemu toku moderne sakralne arhitekture, temveč predstavlja prej njegovo alternativo s temeljitim moderniziranjem tradicionalne tipologije.⁹⁷ Zato je tudi ni mogoče neposredno primerjati z deli njegovih sodobnikov. Od teh se razlikuje predvsem s kontaminiranjem sakralne arhitekture z nekaterimi čisto profanimi elementi iz vsakdanjega delavskega življenja. Železobetona Plečnik ni pojmoval kot sredstvo za doseganje avantgardnosti, marveč mu je služil le kot cenejši nadomestek njemu tedaj nedosegljivih klasičnih gradiv. Plečnikova veličina pa je prav v tem, da je tudi zanj našel ustrezen umetniški izraz, ne da bi se pustil zapeljati vabljivemu eksperimentiranju z njegovimi konstrukcijskimi možnostmi, ki bi ga odvrnile od zanj pomembnejše vizije krščanstva v sodobnem življenju. Cerkev sv. Duha je hkrati tudi prva v dolgi vrsti Plečnikovih stvaritev, ki ga na tem področju uvrščajo med protagoniste 20. stoletja.⁹⁸

⁹⁷ Gl. tudi: Norbert SCHMIDT, Revolučnost tradice. Josip Plečnik a jeho význam pro současnou debatu o církvi, architektuře a umění, *Josip Plečnik a česká sakrální architektura první poloviny 20. století. Sborník přednášek z mezinárodní konference*, Praha 2011, pp. 54–57.

⁹⁸ Damjan PRELOVŠEK, Architekt Josip Plečnik a církevní umění, *Josip Plečnik a česká sakrální architektura* (n. 97), pp. 9–13.

Holy Spirit Church in Vienna

Summary

The article discusses the construction history of Plečnik's Holy Spirit Church in Vienna (1910–1913) starting in 1905, when the rapid growth of the Ottakring District created an increasing demand for a new parish church, through the arrival of the curate Franz Unterhofer three years later and the establishment of a building committee, and until the completion of the church a year before the outbreak of the First World War, when its furnishing was discontinued. Holy Spirit Church was also intended as a stronghold of Austrian Christian democracy amid a mostly working-class population. A continual scarcity of funds resulted in many changes to the project, which became increasingly modest and forced Plečnik to adapt his original ideas. Finally, he built the church with reinforced concrete because more expensive material was out of reach. Plečnik's search was mainly oriented towards a return to the original roots of Christianity and adapting to the demands of contemporaneity. His Viennese church therefore derives from the early Christian basilica, which turned from a longitudinal space into a central one, and the caesuras between the aisles are blurred in order to achieve an unimpeded view of what is taking place at the high altar and better audibility of the priest's words. Plečnik placed the side lofts on reinforced concrete beams like those used for building bridges. The church also abounds in early Christian symbols and in seemingly secular elements from workers' lives. Unlike his contemporaries, Plečnik did not seek technical bravuras, but was deeply engaged in discovering distinctive aesthetic points of the material's textures. In the crypt he achieved an equal effect by using extremely thin columns whose capitals are cut obliquely and announce the origin of flat-slab construction, and at the same time open the path to Czech cubism. As a modernization of classical typology, Plečnik's church is more an alternative to modern efforts in the sacred arts than the direction taken by his contemporaries, enraptured with the use of transparent and technically demanding construction. Holy Spirit Church and all of Plečnik's churches that followed it place him among the leading church architects of the twentieth century.

“Krvavo zlato” Đordja Andrejevića Kuna i njegov prevratnički kontekst

Lidija Merenik

Nagli politički zaokret u biografiji, stvaralaštvu i izvanumetničkoj karijeri Đordja Andrejevića Kuna (1904–1964) dogodio se 1934. godine.¹ Od tada je on jedan od najvažnijih političko-umetničkih lidera ranog perioda socijalnog i borbenog realizma u Kraljevini Jugoslaviji.² Vodeću ulogu zadržava i kasnije, u drugoj fazi revolucije, nakon 1943. odnosno 1945. godine, kada postaje istinski “power behind the throne” novog režima. Građanskog porekla i obrazovanja, Kun je prvo izuzeo štamparski zanat i postao “zanatski pomoćnik štamparski”,³ da bi Umetničku školu u Beogradu završio 1926. godine u klasi Ljube Ivanovića, Petra Dobrovića i Milana Milovanovića. Tokom perioda 1926–1929. putovao je i učio u Veneciji, Firenci, Milanu, Rimu i Parizu. Tokom 1931–1932. godine Kun je, kratkotrajno, bio član beogradske grupe “Oblik”.⁴ Bile su to godine kada su socijalno-kritičke tendencije već profilisane u okrilju kako zagrebačke grupe “Zemlja”, tako i u radu pojedinih književnika, esejista, kritičara i umetnika. Primera radi, “zemljaši” poput Ivana Tabakovića, Otona Postružnika ili Krste Hegedušića, već naglašeno kritički nastupaju protiv “larpurlarta” koji je “Oblik” bio sklon da neguje kroz uzore Pariske škole. “Zemlja” odbija 17. aprila 1930. predlog grupe “Oblik” za ujedinjenjem, sa obrazloženjem: „... Oni su larpurlartiste, drugo, pod uplivom francuske škole, treće, ne znamo njihovo mišljenje i ideologiju te svrhu...”,⁵ a 1929. u Programu grupe “Zemlja”⁶ i Tabakovićevim “Prilozima za rešavanje naše ideologije”,⁷ jasna su sasvim različita umetničko ideoološka polazišta

¹ Do sada je, pored Miodraga KOLARIĆ, *Đorđe Andrejević-Kun*, Galerija SANU, Beograd 1971, jedino Momčilo STEVANOVIĆ, u svom delu *Đorđe Andrejević Kun*, Beograd 1977, dao uspešan pokušaj monografske sinteze dela ovog umetnika. Naravno, o Andrejević-Kunu pišu i brojni srpski istoričari umetnosti, ali u opštim pregledima perioda: Dragan ĐORĐEVIĆ, Socijalistički realizam, *Nadrealizam i socijalna umetnost* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, pp. 68–82; Lazar TRIFUNOVIĆ, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, pp. 244–248; Božica ČOSIĆ, Socijalna umetnost u Srbiji, *Revolucionarno slikarstvo*, Zagreb 1977, pp. 3–12, Lidija MERENIK, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2010, pp. 22–57, i drugi; brojni su i novinski napisi kao i katalozi izložbi ovog umetnika sa kraćim studijskim tekstovima ili esejima, publikovani u periodu posle 1945. godine. Detaljno: STEVANOVIĆ 1977 (n. 1), pp. 112–115.

² Sa ovom činjenicom slažu se svi vodeći pisci o Kunu, posebno oni koji su se fokusirali na veze umetnosti i politike. ĐORЂEVIĆ, 1969 (n. 1), pp. 68–82; TRIFUNOVIĆ, (n. 1), 1973, pp. 244–248. i dr.

³ Nada ANDREJEVIĆ-KUN, Biografski podaci o Đordju Andrejeviću Kunu, *In memoriam Đorđu Andrejeviću Kunu*, Beograd 1964 (Srpska akademija nauka i umetnosti. Posebna izdanja, 370. Spomenice, 24), pp. 23–28.

⁴ ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), pp. 23–28.

⁵ Josip DEPOLO, Zemlja. 1929–1935, *Nadrealizam i socijalna umetnost* 1969 (n. 1), pp. 36–51.

⁶ “IDEOLOŠKA BAZA: Cilj (svrha) Zemlje: Nezavisnost našeg likovnog izraza. Sredstva da se to postigne: 1) Borba protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma i t.d. 2) Dizanje likovnog nivoa tj. borba protiv diletantizma. 3) Borba protiv lar-pur-lara. (Umetnost mora održavati milje i odgovorati savremenim vitalnim potrebama). RADNA BAZA: 1) Popularizacija umjetnosti (izložbe, kružnici, predavanja, Štampa). 2) Intenzivni kontakt s inozemstvom (izložbe komparativne ovdje i vani, revija). 3) Rad s intelektualnim grupama koje su paralelno ideoološki orijentirane.” DEPOLO 1969 (n. 5), p. 39.

⁷ Lidija MERENIK, *Ivan Tabaković*, Novi Sad 2004, pp. 71–75.

“Oblika” s jedne, i “Zemlje” s druge strane. Vesnik novog radikalizma i borbenog aktivizma, jetke i ogorčene kritike ekonomskih okolnosti, društvenih nepravdi i lošeg položaja umetnika u društvu Kraljevine, postaje Mirko Kujačić, radovima “Slika sa cokulom” i “Slika sa lukom”, prikazanim na izložbi u Umetničkom paviljonu “Cvijeta Zuzorić” u Beogradu 1932. godine. Moglo bi se danas reći da je baš Kujačićev istup/manifest označio prelomni trenutak, bez koga se, moguće je, ne bi ni Kun okrenuo borbenom socijalnom realizmu, niti bi, hipotetički govoreći, “Život” bio osnovan. Jer, ta grupa nije imala drugog manifesta do Kujačićevog iz 1932. godine: „... / Odbijam svaku dalju saradnju na umetnosti l'art pour l'arta, da preko nje uzdižem svoju ličnost; / stavljam čelo, oko i ruku pred čovečansku misao; / za poeziju napretka; / za zdravog znojavog čoveka; / za nedoglednu kolektivnu disciplinu; / za borbu protiv osvestalih idea; / protiv tradicije; /... / Pozivam drugove, koji nisu omotorili za traženja, da kroz svoju mladu krv, bujnu težnju, čistu želju i buntovnu paletu pronesu život u *rad za rad budućnosti*.⁸

Kujačićev nastup 1932. je *terminus post quem* nakon koga je konačno postalo očigledno da se i umetnička scena Kraljevine drastično podvojila na dve krupne formacije. Jedna je bila, postajala, deo elitnog građanskog miljea, ili je od njega i njegovog ukusa, u materijalnom pogledu zavisila njena egzistencija. Na drugu ideološku opciju danas se bez sumnje može gledati kao na političku, socijalnu, umetničku i kritičku alternativu tridesetih godina. Ona (Mirko Kujačić, Andrejević-Kun, Đurđe Teodorović, Radojica Živanović NOE,⁹ Oskar Davičo i dr.) nikada nije krila svoje izvanumetničke antisistemske, političke ambicije, u potpunosti nezadovoljna ne samo stanjem umetničkog sistema u zemlji, već i borbeno raspoložena prema društveno-ekonomskom sistemu načelno, kome je društvena nepravda bilo drugo ime. Ta umetnost celishodno je preneta u domen političke propagande, a potom i političke borbe, zahvaljujući političkom angažmanu samih umetnika, kao i njihovoј bliskosti sa Komunističkom partijom Jugoslavije. U vremenu posle proglašenja *Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretku u državi* (*Zakon o zaštiti države*), koji je 1921. zabranio KPJ i svaku komunističku aktivnost, a posebno posle Šestojanuarske diktature¹⁰ 1929. godine, zbog mnogobrojnih hapšenja komunista i suđenja pred Sudom za zaštitu države, u Kraljevini Jugoslaviji javlja se talas antirezimskih umetničkih tendencija koje će kulminirati u borbenom realizmu tridesetih godina i režimskim ometanjima i zabranama kritičko-umetničke delatnosti.¹¹

Tridesetogodišnji Andrejević-Kun je iza sebe već imao petogodišnju stvaralačku karijeru i tri godine aktivnog izlaganja, kada je, 1934. godine, pristupio grupi socijalno-politički usmerenih umetnika (Kujačić, Andrejević-Kun, Dragan Beraković, NOE Živanović, Vladeta Piperski i Teodorović). Kako navodi Momčilo Stevanović, „On je već bio afirmisan slikar ondašnje mlađe generacije, zapažen član udruženja ‘Oblik’, kada je, oko 1934. godine, naglo okrenuo leđa i smeru kojim je krenuo, i odobravanju publike koja ga je bodrila, pa čak, kako je izgledalo, i samom slikarstvu.”¹² „Proces koji je tinjao ko zna još od kada – možda od vremena prvih dodira sa sredinom štamparskih radnika, u još sasvim ranoj mladosti – došao je do svog razrešenja. Kun se aktivno i svim bićem uključuje u borbu

⁸ Mirko KUJAČIĆ, Moj manifest, *Mala revija*, 1/1932, pp. 56–58.

⁹ NOE je bio poznati slikar kruga beogradskih nadrealista, pre nego se pridružio grupi “Život”. O tome dalje: Milanka TODIĆ, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2002, pp. 19–63.

¹⁰ Opširnije u: Branko PETRANOVIĆ, *Istorija Jugoslavije 1918–1978*, Beograd 1981; TRIFUNOVIĆ 1973 (n. 1), pp. 244–248; ČOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12; MERENIK 2010 (n. 1).

¹¹ Videti: MERENIK 2010 (n. 1) pp. 25–29.

¹² Momčilo STEVANOVIC, Đorđe Andrejević Kun, *Studije, ogledi, kritike*, Beograd 1988, pp. 131–132.

"radničke klase," objašnjava Stevanović.¹³ Njegova prevratnička umetnička ideologija odmah je došla do izražaja. Najpre, usvajanjem političke platforme grupe "Život", čija matrica jeste bio program tadašnje KPJ. Jer, poreklo političko-kritičke umetnosti umetnika okupljenih oko beogradske grupe "Život", prevashodno se nalazi u vezanosti članova grupe sa komunističkom partijom (KPJ), a preko nje, i sa sovjetskom komunističkom partijom i njenim, diktiranim, umetničkim idealom i prose-deom.¹⁴ Za umetnike komuniste, ogromnu važnost putokaza imala su zvanična sovjetska partijska gledišta, koja uspostavljaju koliko jasan, toliko i rigidan, totalitarni okvir umetničkog stvaralaštva i kulturne politike. Ovi su ozvaničeni jednim kongresom 1930. (Druga međunarodna konferencija proleterskih i revolucionarnih pisaca) i jednim dekretom 1932. (Odluka CK SKP(b) *O reorganizaciji literarno-umetničkih organizacija*).¹⁵ Važnu ulogu imao je Prvi kongres sovjetskih pisaca, 1934. godine, a njegove smernce najbolje su iskazane u govoru Andreja Ždanova "kongresu sovjetskih pisaca".¹⁶ Ideološko-ikonografski i kanonski model socijalističkog realizma uspostavljenog tim dekretom, svoje poreklo, međutim, ima u stavu 1922. godine osnovanog Udruženja umetnika revolucionarne Rusije (UURR – AHRR): „Realizam nije pokojni i da će realizam biti živ.“¹⁷ Deklaracija UURR (1922), i manifestni tekst *Neposredni ciljevi UURR* (1924),¹⁸ imperativno usmeravaju ka ciljevima i idealima umetnosti u službi izgradnje novog društva i države. „Naš građanski dug pred čovečanstvom je da umetnički dokumentarno izrazimo veličanstveni momenat istorije u revolucionarnom zanosu. / Mi slikamo današnji dan: život Crvene armije, život radnika, seljaštva, učesnika Revolucije i heroja rada. / Mi dajemo stvarnu sliku događaja a ne apstraktna izmišljanja koja diskredituju revoluciju pred licem međunarodnog proletarijata...“¹⁹

To pokazivanje licu i lica proletarijata odlučno je, iako sporadično, započelo u Kraljevini Jugoslaviji još delatnošću grupe "Zemlja" (Zagreb 1929), ali se radikalizovalo u agitprop ideologiji (inače nesvojstvenoj "Zemlji") ne samo delatnošću "Života" od 1934, već i aktivnostima književnika i slikara u godinama pre toga, poznih dvadesetih i ranih tridesetih, posebno po ždanovljevsко-harkovskoj liniji²⁰ odmah nakon 1930. godine. Još 1919. godine Ognjen Prica i Miroslav Krleža pokreću "Plamen", a od 1923. i "Republiku". Slobodan Galogaža uređuje više levo orijentisanih časopisa, dok Otakar Keršovani, Pavle i Oto Bihalji pokreću "Novu literaturu". Krajem dvadesetih rađa se pokret socijalne poezije otelotvoren u almanahu jugoslovenske poezije "Knjiga drugova", čiji tiraž je 1929.

¹³ STEVANOVIĆ 1977 (n. 1), p. 9.

¹⁴ Predrag J. MARKOVIĆ, *Beograd između Istoka i Zapada 1948–1965*, Beograd-Kraljevo 1996; MERENIK 2010 (n. 1), pp. 25–29.

¹⁵ AkhRR: Declaration, AkhRR: The Immediate Tasks of AkhRR, *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas 1900–1990* (ed. Charles Harrison, Paul Wood), London 1996, pp. 384–387.

¹⁶ Andrei ZHDANOV (1896–1948), 'Speech to the Congress of Soviet Writers', *Art in Theory* 1996 (n. 15), pp. 409–412.

¹⁷ Lazar TRIFUNOVIĆ, Neki problemi geneze socijalističkog realizma u ruskom slikarstvu, *Studije, ogledi, kritike*, 4, Beograd 1990², pp. 95–100.

¹⁸ Koliko god da je Deklaracija imala presudan uticaj na konceptualno i ideološko zaledje Kunove umetnosti, ona nije ostvarila jači uticaj na stilske i formalne komponente njegovog dela. U tom smislu se može kazati da je UURR imao ideološko vođstvo. Ni Kun, ni bilo koji drugi umetnik socijalno-kritičkog iskaza, nije pokazivao želju da imitira peredvižničku slikarsku baštinu UURR-a. Takođe, malo je verovatno da su mogli da poznaju autore sovjetskog socijalističkog realizma. Prva izložba tog tipa održana je u Beogradu 1947. godine. Dalje o UURR: *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934* (ed. Hubertus Gaßner, Eckart Gillen), Köln 1979, pp. 264–332.

¹⁹ TRIFUNOVIĆ 1990 (n. 17), p. 95; AkhRR: Declaration 1996 (n. 15), pp. 384–387.

²⁰ Termin ždanovljevsко-harkovska linija se ovde koristi kao skraćenica, da objasni centralno političko vođstvo nad umetnošću socijalističkog realizma koje prihvataju jugoslovenski umetnici.

odmah zabranjen i zaplenjen.²¹ U čitavom procesu je bitan doprinos Veselina Masleše (“Stožer”, “Danas”, “Nova literatura” i dr.) i Jovana Popovića, urednika “Stožera”. Potonji će napisati borbenu poemu-predgovor za Kunovu Mapu “Krvavo zlato”. Masleša socijalnu književnost definiše kao „*ne malograđanski utilitarističku /.../ nego verističku, prekretničku, socijalno tendencioznu, kao nužni postulat istinitosti.*“²² Takođe, istupajući iz pokreta beogradskih nadealista 1936, Đorđe Jovanović²³ objavljuje “Književnost i novi realizam” (*Književni savremenik*, 7, Zagreb 1936, pp. 18–22) i “Realizam kao umetnička istina” (*Pregled*, Sarajevo 1938), zalažući se za ideju da “proletarijat kao nosilac društvenog napretka treba preko umetnosti da otkrije objektivnu istinu date stvarnosti.”²⁴ Danas je slava izuzetne mape drvoreza “Krvavo zlato” možda i nepravedno zasenila one autore koji jednako borbeno i kritički nastupaju početkom tridesetih, u svakom slučaju pre 1936, sa ozbiljnim grafičkim radovima i srodnom političkom platformom: Arpada Balaža “Dani nedelje” (1929), “Stvarnost stvarnosti” Piva Karamatijevića (1933), “Ribari” Mirka Kujačića (1934), te brojnih jugoslavenskih autora levičara poput Mihaila Petrova, Maksima Sedeja, Ivana Čarga, Đure Tiljka, Krste Hegedušića, Božidara Jakca, Lazara Martinoskog, Kamila Tompe, Otona Postružnika, Marijana Detonija, France Mihelića, Nikolaja Pirnata...

Drugi momenat kada Kunova prevratnička i borbena umetnička ideologija odmah dolazi do izražaja sa ne malim efektima i posledicama pod Šestojanuarskom diktaturom, jeste priprema (1934) i štampanje mape (1936)²⁵ “Krvavo zlato”. Njome je Kun spojio a) suštinsku važnost edukacije – političkog opismenjavanja proletarijata sistemom čitljivih i prepoznatljivih, dramatičnih vizuelnih predstava, b) brzu i laku reproduktivnost, masovnost i popularnost vizuelno-političkog izražavanja kroz tehniku štampe (drvorezi ili čak linorezi su bili najprihvatljiviji, kao najbrži postupci izrade ploče). Grafika tako postaje okosnica prvo socijalne, posle i socijalrealističke, populističke umetnosti i najuže je vezana za potrebe komunističke agitacione propagande,²⁶ c) ideološku okosnicu predratnog delovanja konstitusanjem radikalno-kritičkog modela koji najavljuje Masleša – *veristički, prekretnički, socijalno tendenciozni, nužni postulat istinitosti.*²⁷ Osnovu narativa socijalno-borbenog realizma u Kraljevini,²⁸ koji Kun primenjuje na besprekoran način u “Krvavom zlatu” čine: socijalna i ekonomski nepravda, ugnjetavanje i eksplorativacija – glad, siromaško prezivljavanje, nadničarski

²¹ Detaljno o ovome: ĆOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12.

²² ĆOSIĆ 1977 (n. 1), p. 5.

²³ ĆOSIĆ 1977 (n. 1), p. 11.

²⁴ ĆOSIĆ 1977 (n. 1), p. 11.

²⁵ U starijoj se literaturi – kod ĆOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12 i ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), pp. 23–28 – pojavljuje 1934. kao datum nastanka mape “Krvavo zlato”. Verovatno da je u pitanju greška u tekstu Andrejević-Kun. Moguće da Ćosić uzima 1934. kao godinu kada Kun započinje pripremne skice, boravkom u Borskom rudniku. U svakom slučaju, otisci prvih deset primeraka mape datovani su u 1936. godinu, na svakom listu ponaosob i tu nema nikakve sumnje.

²⁶ Ne samo da je najpopularniji medijum socijalističkog realizma, već ujedno i polje značajnih autorskih realizacija Đorđa Andrejevića Kuna, Branka Šotre, Prvoslava Piva Karamatijevića, kao i primenjenih radova, najčešće plakata, autora kao što su: Mate Zlamalik, Đorđe Andrejević Kun, Milo Milunović ili Mihailo Petrov.

²⁷ V. n. 21.

²⁸ Kraljevina Jugoslavija se, pored narasnih međunacionalnih tenzija, suočavala sa rastućom nepismenošću (po različitim statistikama, nepismeno je bilo između 45–51% odraslog stanovništva), nezaposlenošću (nezaposleni, nadnici i fluktuirajuća radna snaga brojali su oko tri miliona ljudi), nštima osiromašenjem stanovništva (godine 1938. prosečan prihod po glavi stanovnika iznosio je 70 dolara), ali i naglašenim izdvajanjem veoma imućnog staleža, nove, međuratne, bankarske, industrijske i trgovačke elite. Ta elita je ujedno bila i jedan od najvažnijih naručilaca i kupaca umetničkih dela tadašnje aktuelne srpske umetnosti. Lidiya MERENIK, Politički prostori umetnosti 1929–1950. Borbeni realizam i socijalistički realizam, Galerija poklon zbirke Rajka Mamuzića, Novi Sad 2013.

rad u polju, potplaćeni rad u rudnicima, fabrikama; korupcija koja onemogućava pravednije funkcionisanje pravnog sistema; san o revoluciji i promeni društvenog sistema i sl. d) Vizualizacijom romana svakodnevnice društvene bede, dikenovske ili maksimovske naracije i engelovske političko-ekonomske kritike. Ne isključivo sa ambicijom da obrazuju jedino običan svet putem čitkih stereotipa klasnog suprotstavljanja, politički angažovani umetnici nastupaju i sa ambicijom da izazovu klasnu (narodnu) solidarnost, borbeni duh, ali i da učine sve da uznemire građanski "ulepišani svet" i spokoj vladajućih elita. „Njihov svet, to je svet veštačkog cveća...“ pisao je pridošlica iz kruga beogradskih nadrealista, Živanović NOE 1936. godine.²⁹ Izazivanje straha pred pretnjom otvorene antisistemske borbe i oružanog ili drugog rušenja državnog i društvenog poretku, imalo je za posledicu režimske zabrane delovanja umetničkih grupa i hapšenje umetnika – političkih radnika, poput Đorđa Andrejevića Kuna. On (oni) će se vratiti kao pobednici 1945. godine, kada njihova vizija prevrata bude u potpunosti sprovedena u delo.

Vizuelni jezik otvorene klasne borbe strukturiran je u mapi "Krvavo zlato" i uzpomoć naslovne poeme, međutim taj je jezik nem utoliko što jedino glasno progovara kroz sistem dinamičnih i sugestivnih vizuelnih predstava/znakova. U formi duguje Mazerelovim (Frans Masereel) "romanima u slikama", koji ne samo da nije bio nepoznat pariskoj umetničkoj sredini druge polovine dvadesetih i tridesetih, već i 1934. godine izlaže u Zagrebu:³⁰ „Za agitatora koga u sebi oseća, on mu izgleda podesniji od jetkog, često aluzivnog i ponekad zamračenog stila nemačkih revolucionara iz kruga "Nova stvarnost" (*Neue Sachlichkeit*), koje je dotada pažljivo zagledao.“³¹ Dakle, i u umetničko-formalnom i stilskom iskazu, "Život" i Kun kao njen protagonist u ovoj ranoj fazi, znatno se razlikuju od *Neue Sachlichkeit* afiniteta koje gaji "Zemlja", posebno sklonosti njenog ideologa Miroslava Krleže spram Grosa (Grosz).

Kun stvara vizuelne romane urađene u drvorezu, sugestivnim saopštavanjem metodom jukstapozicije i personifikacija "dobrih" i "loših" momaka. Običnom čoveku, tehnički pismenom, a faktički nepismenom, moralo je sve da bude jasno. Otuda je i ciklus od 28 listova "Krvavog zlata" uistinu nemi roman, neka vrsta agitprop stripa urađenog u drvorezu. Odmah je iskristalisan govor bez nijansi i dilema: "dobri" su klasno potlačeni, nadničari, proleteri, lumpenproletariat, seljaštvo i radništvo, žrtve brutalnog sistema. Vremenom će Kun oštro profilisati i forsirati patnju i herojstvo majke i, posebno, patnju deteta,³² kao okosnicu svojih nemilosrdnih, neprijatnih, uznemirujućih borbenih kritika (list br. 18 iz mape "Krvavo zlato" je možda prvi u nizu ovih akcenata dečje patnje, zatim slike "Kujna br. 4" iz 1936, "Majka" iz 1937, kao i u više slika posle 1941). "Loši" su posednici, "gazde", eksploataatori, profiteri, industrijalci, bankari, "buržuji", to je Francusko društvo Borskih rudnika, to je direktor Emil Pijal... Kun stvara jasne i prepoznatljive personifikacije ta dva potpuno podeljena i antagonizirana kastinska sveta.

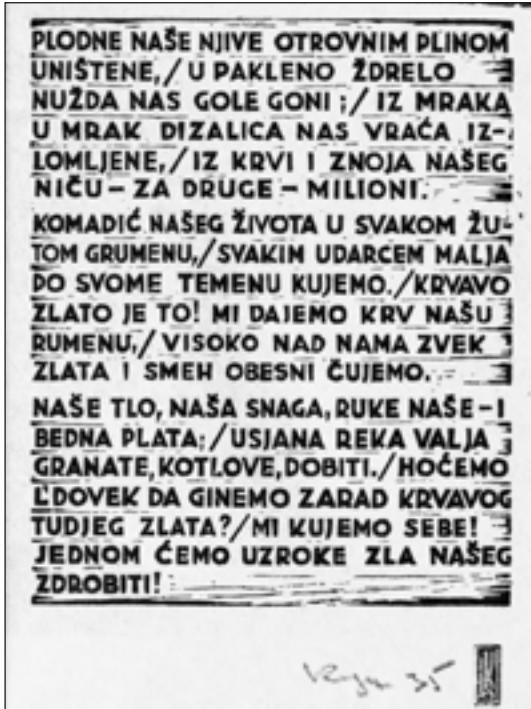
Borski rudnik bakra, i danas predmet postsocijalističkih, tranzicijskih i vlasničkih sporova, osnovan 1903, bio je najveći i najvažniji rudnik u Kraljevini, a tridesetih godina je bio na vrhuncu moći – „Prvi u Evropi i sedmi u svetu, u vlasništvu dobro organizovane francuske kompanije Sv. Đorđe.

²⁹ Radojica ŽIVANOVIĆ NOE, „Umetnik i njegov svet“, *Politika*, 31. oktobar 1936, p. 7.

³⁰ O ovome više prvi sistematico piše STEVANOVIĆ 1977 (n. 1), p. 9.

³¹ STEVANOVIĆ 1977 (n. 1), p. 9.

³² Ovo ne samo da je fundamentalni emocionalni zahvat u agitprop, nego je i važna veza sa Dikensom, s jedne strane, i Engelovim delom *Položaj radničke klase u Engleskoj u XIX veku*, s druge strane. Dela „Hleb“ Dragana Berakovića (1937) i „Pred vratima“ Vinka Grdana (1937), se po intenzitetu osećanja i isticanja mizerije deteta, mogu porebiti sa Kunovim kompozicijama tog tipa.



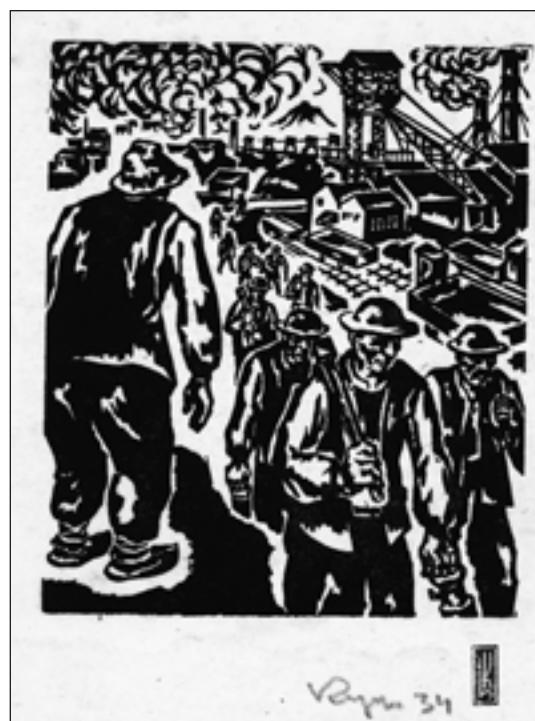
1. Jovan Popović: Mapa "Krvavo zlato", drvorez br. 2, 1935, Muzej savremene umetnosti, Beograd



2. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato", drvorez br. 3, 1934, Muzej savremene umetnosti, Beograd



3. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato", drvorez br. 5, 1936, Muzej savremene umetnosti, Beograd



4. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato", drvorez br. 7, 1934, Muzej savremene umetnosti, Beograd



5. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato",
drvorez br. 13, 1935, Muzej savremene umetnosti,
Beograd



6. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato",
drvorez br. 16, 1934, Muzej savremene umetnosti,
Beograd



7. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato",
drvorez br. 18, 1934, Muzej savremene umetnosti,
Beograd



8. Đorđe Andrejević-Kun: Mapa "Krvavo zlato",
drvorez br. 27, 1936, Muzej savremene umetnosti,
Beograd

Zahvaljujući privilegovanim položaju u zakonodavstvu, ali i prisutnom korupcionaštvu, Francusko društvo Borskih rudnika bilo je dominantno i odlučivalo u svim sferama društvenog života. Takav uticaj postizan je i time što su određenim mesečnim novčanim davanjima plaćali sve važnije državne činovnike.³³ Međutim, urbanizacija Bora koja je morala doći sa tako moćnom kompanijom, donela je i čitav niz neželjenih i društveno devijantnih fenomena. „Ono što je u urbanističkom pogledu presudno za razvoj i značaj Bora jesu: kolonijalno ustrojstvo poslovanja Francuske kompanije i osećanje privremenosti u svesti ljudi koji su nastanjivali Bor. /.../ Između 1931. i 1940. podignuto je 15 zgrada za radničke porodice, ali zato 21 zgrada za stanovnike nadzornika i činovnika. /.../ “Čaršija i kafana”³⁴ su takođe važni, ako ne i jedini činoci društvenog života težačkog Bora. Za socijalno-kastinski izdiferencirano stanovništvo Bora, indikativan opis daje J. Miletić: „Kafanski život je bio stvarni i gotovo jedini sadržaj slobodnog vremena kako radništva, tako i nadzornika. Centralna kafana je bila “Veseli rudar” /.../ zatim “Korzo” u kojoj je radio bioskop, “Kruna” italijanskog vlasnika Batiste. /.../ Postojale su kafane specijalizovane za francuske vlasnike: “Luvr”, “Mali Pariz”, “Mulen ruž”. Specifičnost života u kafanama bile su devojke koje su služile za zabavu, tako da je u mnogim kafanama bila razvijena prostitucija. Opšti je zaključak da je kafana bila dominantni prostor društvenih i kulturnih dešavanja.”³⁵ Dobar primer izražajnosti i klasne tipologije su groteskno izobličeni kafanski prizori likova vlasnika rudnika naspram rudara u *Krvavom zlatu*, u listovima 24–26.

Andrejević-Kun je 1934. godine ilegalno boravio u borskem rudniku, već prethodno veoma dobro upoznat sa užasnim uslovima u kojima žive i rade rudari. Tom prilikom uradio je skice i crteže koji će poslužiti kao predlošci za drvoreze. Samostalno je obilazio rudarske pogone i crtao, dok ga policija nije privela i naredila da napusti grad. On ipak ostaje još nekoliko dana, da bi potom bio prinuđen da ode u Zaječar. Zavaravši na taj način trag, on se vratio u Bor i tada je, uz pomoć bravara Krste Petrovića rudnik obilazio samo noću. Pripremni deo mape bio je završen. Korupcija i rasipništvo s jedne strane, obespravljenost, niske nadnice i beda rudara s druge strane, unštavanje zemljoradnje od koje je većinsko stanovništvo živilo i stoga prisiljeno da radi u kopovima, ogromna zagađenost vazduha u Boru, bili su osnovni pokretači Kunovog i Popovićevog angažmana:

„Plodne naše njive otrovnim plinom uništene, / u pakleno ždrelo nužda nas gole goni; / iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni.

Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome tenu kujemo. / Krvavo zlato je to! Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvez zlata i smeh obesni čujemo.

Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; usijana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata? Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!“

(Jovan Popović, list br. 2 mape *Krvavo zlato*)

I zaista, Kun je, sledeći Popovićeve stihove, nedoslovno uspeo da postigne i njihovu vizualizaciju u drvorezu, kao po nekakvom ikonografskom predlošku. Objasnimo:

³³ Slađana ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ, *Mapa grafika “Krvavo zlato” Đorđa Andrejevića Kuna u Muzeju rudarstva i metalurgije u Boru*, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor 2011, p. 6.

³⁴ Jelena MILETIĆ, *Mapa grafika “Krvavo zlato” Đorđa Andrejevića Kuna*, Bor 2004. Dalja čitanja: Slobodan BO-SILJČIĆ, Radnički pokret od 1919. do 1941, *Bor i okolina*, 1, Bor 1973, pp. 37–117; Dušan KABIĆ, *Krvavo zlato Đorđa Andrejevića Kuna*, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor 1979; Slobodan Lj. JOVANOVIĆ, Društveni i kulturni procesi u Boru u istorijskom kontekstu međuratnog razdoblja, *Zbornik Muzeja rudarstva i metalurgije*, 5–6, Bor 1987–1990, pp. 109–213; ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), pp. 2–7.

³⁵ MILETIĆ 2004 (n. 34), p. 5.

List br. 2 sa Popovićevim stihovima je jedna vrsta prologa / libreta. List br. 3–6. : redaju se Kunove predstave,³⁶ bliske stihovima. Prva strofa je posvećena uništenju i napuštanju sela i zemljoradnje, zarad jedinog posla koji se nudi, u rudniku. Primeri:

table 3. i 4. – *Plodne naše njive otrovnim plinom uništene* – (3). – „Predstavljena je idilična slika Bora, sela sa kućom, bunarom u dvorištu, bogatom vegetacijom, obrađenim njivama i nebom.” (4) – to „isto imanje uništeno dimom, bez vegetacije, sa bunarom van funkcije i utiskom opštег propadanja.” Table 5, 6. i 7. – *u pakleno ždrelu nužda nas gole goni* – „Osiromašeni ratar pored pluga, koji uzdignutih ruku i stegnutih pesnica gleda prema rudniku,” (6) – „Seljak iz opustošenog sela dolazi u grad sa uništenom vegetacijom zbog dima koji kulja iz rudničkih postojanja,” pa (7) – „Zbog obezbeđenja egzistencije, seljak je prinuđen da se zaposli u rudniku /.../;“ 9–13: *iz mraka u mrak dizalica nas vraća izlomljene, / iz krvi i znoja našeg niču – za druge – milioni* – „Dvojica rudara bušilicom skidaju rudu; Odvojeni komad rude razbijaju se ručno, čekićima; Usitnjene komade rudari svojim rukama utovaruju u vagone; nakon završenog radnog dana, umorni rudar briše znoj sa čela.“

Druga strofa (grafički listovi 14–21): *Komadić našeg života u svakom žutom grumenu, / svakim udarcem malja po svome temenu kujemo. / Krvavo zlato je to!* – predstave mukotrpno rada u topionici, ubacivanje rude u peć, bedna večera sa porodicom posle radnog dana /.../ na kraju, eksplozija i pogibija rudara; „sprovod poginulog topioničara, čiji sanduk voze volovskim kolima” – *Mi dajemo krv našu rumenu, / visoko nad nama zvez zlata i smeh obesni čujemo.*

Treća strofa: *Naše tlo, naša snaga, ruke naše – i bedna plata; usijana reka valja granate, kotlove, dobiti. / Hoćemo l' dovek da ginemo zarad krvavog tuđeg zlata?* List 22: „radnici slušaju ogorčenog kolegu koji poziva na pobunu;“ 23–24: Uprava rudnika podmićuje Komisiju za ispitivanje nesreće; Prikazuje se život akcionara Francuza u luksuznom restoranu, za večerom i sa šampanjcem; 25–26: Raskalašni i obesni život „gazda”; 27–29: dramatično i katarzično finale: Sukob radnika i žandarmije posle neuspelih pregovora; „puške sa bajonetima u prvom planu, dok je u centralnom delu [u pobuni] poginuli rudari sred mase štrajkača.” – *Mi kujemo sebe! Jednom ćemo uzroke zla našeg zdrobiti!* Međutim, ta poslednja tri otiska ovog vizuelnog romana, mogu se, kao uostalom i sami Popovićevi stihovi, odnositi na već odigrani događaj – „Vlašku bunu”, pobunu rudara koja je izbila maja, a ugušena juna 1935, dakle, baš u vreme kada je Kun pripremao završne predloške pred otiskivanje mape.

Razumljivo je da Kun u Beogradu, u jeku hapšenja komunista, nije mogao da štampa mapu. Presu je uradio u sopstvenoj kući, a na „finoj japanskoj hartiji“³⁷ stampao je 1936. godine deset kompleta mape „Krvavo zlato“, zatim je 1937. godine u Novom Bečeju, izbegavši cenzuru, otisnuo još 250 primeraka mape.

Socijalni i borbeni realizam imao je i svoju snažno naglašenu antinacističku i antifašističku notu,³⁸ što je jedan broj umetnika, pa i Kuna, nagnalo da se kao dobrovoljci javi u prorepublikanske

³⁶ Za sve opise prizora Kunovih grafičkih listova, ovom prilikom su citirani kataloško/muzejski opisi ĐURĐEKA-NOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), pp. 11–15 kao i stihovi Jovana Popovića, list br. 2, „Krvavo zlato“.

³⁷ ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), p. 7.

³⁸ Na široj, evro-američkoj političkoj sceni, pokazuje dvojako razumevanje identiteta socijalističkog realizma: iako Staljinova era određuje i prihvata socijalistički realizam ne više kao oblik kritičke, već kao vid apologetske umetnosti, koja je najčešće ili u službi kulta ličnosti vladara, ili ima vaspitne ambicije, dolaskom Hitlera na vlast, dodatno se komplikuje identitet socijalne umetnosti kao i definisanje socijalističkog realizma. Socijalistički realizam je u okrilju levice (npr. u SAD pokreta *Popular Front*) prihvatan kao doktrina koja bi trebalo da poveže umetnike u zajedničku borbenu liniju *naspram narastajućeg fašizma i nacizma*. On se tada s pravom prihvata kao jasno čitljivi vizuelni izraz antifašizma i spremnosti na borbenu suprotstavljenost nacionalsocijalizmu, rasizmu i antisemitizmu. MERENIK 2013 (n. 28.), p. 2.

internacionalne brigade tokom Španskog građanskog rata. Kun je u Španiju otišao iz Pariza 1937. godine, gde je boravio jedno vreme u ateljeu slikara Bore Baruha, koji je bio član rukovodstva podsekcije KPJ pri Komunističkoj partiji Francuske, organizator odlazaka dobrovoljaca u interbrigade i član komiteta za prihvatanje izbeglica iz Španije.³⁹ U Španiji je boravio od 1937. do 1938. godine. Po povratku, 1939. godine štampa mapu drvoreza „Za mir i slobodu“ (I), u 12 listova. Naslovi su koliko brutalno opisni, toliko i agitacioni i produbljuju Kunov metod radikalnog sučeljavanja suprotnosti: /.../ „Streljaju, ruše, ubijaju nejaku decu, nemoćne majle i žene, ne prezazu ni od najgnusnijih zverstava /.../ Španski narod se okuplja da se bori, da brani slobodu, jurišajući na fašistička utvrđenja, boreći se na barikadama.“⁴⁰ Ideološko-politički sadržaj ove antifašističke mape, viđen kao celina sa socijalno borbenom „Krvavo zlato“, u suštini do savršenstva brusi neoborivi politički fundament ne samo Kunove umetnosti, već i nove umetnosti, umetnosti Nove države koju tek treba stvoriti i koja je stvorena 1943. godine.

U značenjskim registrima koji su ispod osnovnog (a to je borba svim sredstvima za promenu društveno-ekonomskog uređenja i prava radnika), ostaju nivoi koje sa lakoćom identifikujemo kao ponovno aktuelne ili većito aktuelne: antifašizam, borbu za ekološki zdravu sredinu, za prava deteta, za prava žene (prelazak iz društvenog konstrukta seksualnog i pasivnog objekta (kao u prizorima iz borskih kafana) u aktivnog sudionika iste političke borbe (kao u španskom ratu, kao na slici „No pasaran“ i sl.)), pravo svih na pravdu jednaku za sve, tačnije, za osnovna ljudska prava. Socijalno-borbeni realizam Andrejević-Kuna odigrao je svoju misionarsku ulogu u nametnutom istorijskom trenutku. Međutim, nekada „niži“ registri, u postsocijalističkim društвima koja se bore za i sa ne-oliberalnim kapitalizmom (ne pitajući za cenu posledica, pre svega ekoloških i socijalnih prava), ukazuju se kao ponovo vruća i aktuelna, pitanja iz masivnog i kontroverznog korpusa savremenog antiglobalizma. Bez obzira na mogućnosti naknadnog učitavanja, i uprkos činjenici da je „Krvavo zlato“ vrhunski primer umetničkog agitpropa, Kun je, raširivši svoj konceptualni i političko-ideološki dijapazon izvan granica sovjetske ograničene didaktike, zahvaljujući svom širokom i zavidnom obrazovanju, mapu „Krvavo zlato“ izdigao visoko iznad dnevno-političkih, pamfletskih buntovnih, borbenih ili subverzivnih aktivnosti učinivši je, tako, delom čija ni idejna ni umetnička svojstva nisu mogla tako lako da nestanu. Baš kako je nasuprot tome, nestala nestabilna, neodlučna nova država u čije temelje su utkana – kao moralne i društvene vrednosti univerzalnog tipa. Predstojeće vreme će pokazati da li je, ili tačnije, koliko je, Đorđe Andrejević-Kun bio u pravu u svojoj više dikenovskoj, više engelovskoj, više igoovskoj sagi o kastinskim diskriminacijama i utopiji univerzalne pravde.

Međutim, osnovni borbeni registar prepozнат i prepoznavan u prethodnih pola veka, ne ostavlja nikakvu dilemu tezi da je Kun⁴¹ jedan od vodećih, ako ne i prvi među jednakima, tvoraca totalitarnog modela socijalističkog realizma razvijanog u najranoj fazi FNRJ. Iako politički i partijski dekretski neozvaničen kao vladajući vizuelni iskaz, KPJ ipak arbitrirala i kontrolisala umetničko stvaralaštvo. Stoga socijalistički realizam biva *sine qua non* jedine prihvatljive umetnosti. Sa viših nivoa partijske hijerarhije, mišljenja, pohvale, kritike i saveti stizali su u vidu likovnih kritika koje u periodu do

³⁹ Ljubica MILJKOVIĆ, *Kun i Baruh*, Galerija Instituta Servantes, Beograd 2011.

⁴⁰ Naslovi Đorđa Andrejevića Kuna iz mape „Za mir i slobodu“ u 12 listova.

⁴¹ Kun je uhapšen januara 1940. i poslat u logor u Bileću, zbog agitacionog rada i rasturanja mape „Za mir i slobodu“ (Španski građanski rat). Pušten je iste godine. Do juna 1943. se, po direktivi partije, ilegalno ostaje u Beogradu „na zadacima partijske tehnike“, kako piše N. Andrejević-Kun, da bi u junu 1943. prešao na oslobođenu teritoriju u Bosnu. Bio je član Prnagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ. Učestvovao je u različitim grafičkim izradama za potrebe zasedanja u Jajcu i Drvaru. Uradio je nacrt za grb FNRJ, za poštansku marku, za novčanice, za partizanska odlikovanja, za maršalske oznake. ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), p. 25.

oko 1949/50. piše moćna grupa autora-komunista, dobrog kako klasičnog, tako i marksističkog obrazovanja.⁴² U krajnjoj liniji, nije bilo neophodno da FNRJ ozvaniči svoj kulturni model, budući da je taj još od ranih tridesetih poznat kao ždanovljevsko-harkovski pristup. Pa se tim modelom socijalističkog realizma u umetničkom izražavanju, služilo kao što se u potpunosti preslikala i državna, partijska, društvena matrica Sovjeta.⁴³

Po oslobođenju, Kun objavljuje nadaleko čuvenu mapu crteža "Partizani" (1946), simbol tzv. partizanskog, memorijalnog žanra socijalističkog realizma, ali i izuzetne slike kao što su "No pasaran" (1945), "Svedoci užasa" (1948) i "14. decembar" (1948). No, njegove su slike, u stilističko-formalnom smislu, opet bile delikatnije od vladajućeg nametanog idealeta ukočenog ideološki naglavce preokrenutog stila akademskog realizma. Tu je došlo do izražaja Kunovo akademsko i građansko obrazovanje koje je dopustilo vešto slikarsko i ideološko manipulisanje elementarnom simboličkom retorikom. Bilo bi olako tvrditi da je mitski dogmatizam Kunov bio eksplicitno prisutan u njegovim slikama, imajući u vidu kako njegov slikarski dar tako i uzore iz istorije slikarstva (Goya) koje je očigledno sledio. Ipak, utemeljenje njegove umetničke agitprop delatnosti, ujedno i njen vrhunac, ostaće do danas mapa "Krvavo zlato". Možda će zbog nje Andrejević-Kun ostati neopravдано⁴⁴ zapamćen samo kao grafičar-političar, ali za to je tadašnja i potonja istorija dala dobre argumente. Mapom "Krvavo zlato" konačno je na jugoslovenskom terenu nastao surovo kritički, borbeni, manipulativni i agitaciono-propagandni realizam koji ne krije svoju nameru da sruši postojeći državno-društveni sistem. Sledeci korak ovog prevratničkog plana bila je pobeda "borbenih paleta" (i dleta) u revoluciji.

⁴² Detaljnije: MERENIK 2010 (n. 1), pp. 46–60.

⁴³ Shodno tome, organizovana su umetnička udruženja – savezi, u čijem nastanku su aktivno učestvovali i umetnici-revolucionari. Andrejević-Kun je 1947. godine jedan od osnivača Saveza likovnih umetnika Jugoslavije. I sam njegov referat po sebi, nezvanično, predstavlja politički program nove umetnosti, obavezujući za članove novoosnovanih saveza: „.../ No već sada, u tako kratkom razmaku od definitivnog ostvarenja narodne države, ostvareni su potpuno novi uslovi za umetničko stvaranje .../ Likovni umetnici takođe učestvuju u herojskim naporima socijalističke izgradnje naše zemlje. Njima Petogodišnji plan izgradnje socijalizma daje nove inspiracije i nove teme .../ Umetnost učestvuje aktivno u tom menjanju života, u tom stvaralačkom menjanju čoveka .../ No izražavajući život koji se menja, menja se i ona sama, da bi učestvovala u menjanju stvarnosti, ona mora i sama da se menja.“; Osnovan Savez likovnih umetnika Jugoslavije. Referat Đorda Andrejevića Kuna o mogućnostima, zadacima i perspektivama naše likovne umetnosti, *Borba*, 08. 12. 1947, p. 2. Više u: MERENIK 2010 (n. 1), p. 36. O tome dalje: Antoine BAUDIN, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953). 1: Les arts plastiques et leurs institutions*, Bern 1997.

⁴⁴ Iako umetnička delatnost Đorda Andrejevića Kuna nakon epohe socijalne umetnosti i socijalističkog realizma (1950–1964), uopšte nije predmet razmatranja ovog rada, korisno je znati da se Kunov stil tokom prve polovine pedesetih godina okrenuo oblicima "modernog tradicionalizma", premda je zadržao teme iz "partizanskog žanra", prihvatio je i neutralne, apolitične teme i motive, kao mrtvu prirodu, pejzaž, portret i sl. Jedno od najistaknutijih dela tog perioda je "Crkva u Arilju" (1959).

Krvavo zlato Đorđa Andrejevića Kuna in njegov prevratniški kontekst

Povzetek

V življenju in ustvarjanju Đorđa Andrejevića Kuna (1904–1964) je leta 1934 prišlo do nenadnega preobrata. Kot tridesetletnik, ki je imel za seboj že petletno ustvarjalno kariero in tri leta aktivnega razstavljanja, se je pridružil skupini socialnopolitično usmerjenih umetnikov (Kujačić, Andrejević-Kun, Dragan Beraković, Živanović NOE, Vladeta Piperski in Teodorović). Odtlej je bil eden najpomembnejših komunističnih politično-umetniških vodij zgodnjega obdobja socialnega in borbenega realizma v Kraljevini Jugoslaviji. Vodilno vlogo je ohranil tudi pozneje, v drugi fazi revolucije, po letu 1943 oz. 1945, ko je postal *power behind the throne* novega režima.

Enega najpomembnejših momentov v Kunovi prevratniški in bojevito umetniški ideologiji predstavlja priprava (1934) in natis (1936) grafične mape *Krvavo zlato*. Andrejević-Kun je leta 1934 ilegalno bival v borskem rudniku, že prej pa je bil dobro seznanjen z nevzdržnimi razmerami, v katerih so živeli in delali rudarji. Ob tej priložnosti je napravil skice in risbe, ki so mu služile kot predloge za lesoreze. Korupcija in razsipništvo na eni strani, brezpravnost, nizke mezde in revščina rudarjev na drugi, uničevanje poljedelstva, od katerega je živila večina prebivalcev, ki so bili zato prisiljeni delati v kopih, in velika onesnaženost zraka v Boru so bili glavni razlogi za Kunovo angažiranje. Narativno osnovo socialno-borbenega realizma v Kraljevini Jugoslaviji, ki jo je Kun uporabil v *Krvavem zlatu*, tvorijo socialne in ekonomske krivice, zatiranje in izkoriščanje, lakota, revščina, dninarsko delo na polju, slabo plačano delo v rudnikih in tovarnah, korupcija, ki je onemogočala pravičnejše funkcioniranje pravnega sistema, sanje o revoluciji in spremembi družbenega sistema in podobno.

Pri vizualizaciji družbene bede, dickensovske ali gorkijevske naracije in engelsovskе političnoekonomske kritike Kun nastopa z ambicijo, da bi izzval razredno (ljudsko) solidarnost in bojevitega duha pa tudi da bi kolikor mogoče vznemiril meščanski red in ureditev, mir vladajočih elit. Zato predstavlja mapa *Krvavo zlato* vrhunc njegove umetniške agitpropovske dejavnosti. Morda je zaradi nje neupravičeno ostal v spominu le kot grafik-politik, a takratna in poznejša zgodovina sta dali za to dobre argumente. Z mapo *Krvavo zlato* se je na jugoslovanskem ozemlju končno pojavil surovo kritični, bojeviti, manipulativni in agitacijski realizem, ki ne skriva svoje namere, da zruši obstoječi politični in družbeni sistem. Naslednji korak tega prevratniškega načrta je bila zmaga „bojevitih palet“ v revoluciji.

Đorđe Andrejević-Kun: *Blood-Soaked Gold*

A Framework of Subversion

Lidija Merenik

The sudden turnabout in the life, creative work, and career outside the arts of Đorđe Andrejević-Kun (1904–1964) took place in 1934,¹ when he became one of the leading political and artistic forces of early socialist and revolutionary realism in the Kingdom of Yugoslavia.² He retained this leading position even later on, in the second phase of the revolution, after 1943 and 1945, when he became the true “power behind the throne” of the new regime. Andrejević-Kun was born and educated in an urban environment, and first learned printing, becoming a “printer’s apprentice.”³ He graduated from the Belgrade Art School in 1926, where he was taught by Ljuba Ivanović, Petar Dobrović, and Milan Milovanović. From 1926 to 1929 he traveled and studied in Venice, Florence, Milan, Rome, and Paris. For a short period between 1931 and 1932, he was a member of the Belgrade art movement Oblik (Form).⁴ This was when the social and critical tendencies had already been defined within the Zagreb movement Zemlja (Earth), as well as in the works of certain fiction and essay writers, critics, and artists. For example, Zemlja members such as Ivan Tabaković, Oton Postružnik, and Krsto Hegedušić were already and emphatically vocal against the *l'art pour l'art* style favored by the Oblik movement through influences of the Parisian school of painting. On April 17th, 1930, Zemlja refused the offer of the Oblik movement for formal unification, claiming that: “They are *art for art's sake* practitioners; second, they work under the influence of the Parisian school; and, third, we are not aware of any opinions and ideology they hold, and thus of their purpose altogether.”⁵ Furthermore, in 1929 the Zemlja⁶ movement published its manifesto and Tabaković published his

¹ So far, with the exception of Miodrag KOLARIĆ’s *Đorđe Andrejević-Kun* (Galerija SANU, Beograd 1971), only Momčilo STEVANOVIĆ (in his work *Đorđe Andrejević-Kun*, Beograd 1977) has successfully attempted to synthesize this artist’s work in a book. Of course, Andrejević-Kun was also the topic for many Serbian art historians, although mostly within general period overviews: Dragan ĐORĐEVIC, *Socijalistički realizam, Nadrealizam i socijalna umetnost* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, pp. 68–82; Lazar TRIFUNOVIC, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, pp. 244–248; Božica ČOSIĆ, *Socijalna umetnost u Srbiji, Revolucionarno slikarstvo*, Zagreb 1977, pp. 3–12, and Lidija MERENIK, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2010, pp. 22–57. There are also many newspaper articles, exhibition catalogues with brief texts, and essays published after 1945. For details, see STEVANOVIĆ 1977 (n. 1), pp. 112–115.

² All major contributors dealing with Andrejević-Kun’s art agree on this fact, especially those focusing on connections between art and politics: ĐORĐEVIC 1969 (n. 1), pp. 68–82, and TRIFUNOVIC 1973 (n. 1), pp. 244–248.

³ Nada ANDREJEVIĆ-KUN, Biografski podaci o Đorđu Andrejeviću Kunu, *In memoriam Dordu Andrejeviću Kunu*, Beograd 1964 (Srpska akademija nauka i umetnosti. Posebna izdanja, 352. Spomenice, 24), pp. 23–28.

⁴ ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), pp. 23–28.

⁵ Josip DEPOLO, Zemlja. 1929–1935, *Nadrealizam i socijalna umetnost* 1969 (n. 1), pp. 36–51.

⁶ “Ideological basis: the aim (purpose) of Zemlja: independence of our artistic painterly expression. Means to achieve this: 1) fight against currents imported from abroad, impressionism, neoclassicism, etc., 2) elevation of artistic level; i.e., fight against dilettantism, 3) fight against art for art’s sake (art needs to reflect the milieu and respond to contemporary vital needs). The basis for work: 1) popularization of art (exhibitions, circles, lectures, press), 2) intense contact with other countries (comparative exhibitions here and abroad, revues), 3) work with

Prilozi za rešavanje naše ideologije (Addenda for Resolving Our Ideology),⁷ both of which served to emphasize the different artistic and ideological stances of both movements. Mirko Kujačić became the herald of a new form of radicalism and combative activism, with an acrimonious and bitter criticism of economic circumstances, social injustice, and the unenviable position of the artist in the society of the Kingdom of Yugoslavia, with works like *Slika sa cokulom* (Composition with a Work Boot) and *Slika sa lukom* (Composition with an Onion), exhibited in Belgrade in 1932 at the Cvijeta Zuzorić Pavilion. Kujačić's painterly manifest marked a fateful moment without which Andrejević-Kun himself might not have turned to combative socialist realism and the Život (Life) movement might not have been founded; this group had no other manifest save the one written by Kujačić in 1932: "I refuse any further cooperation with art for art's sake, and using it to elevate my own personality; / I put my forehead, my eye, and my arm at the service of human thought; / for the poetry of advancement; / for a healthy, sweaty man; / for an endless collective discipline; / for a battle against ancient ideals; / against tradition; . . . I call upon my comrades that have not grown old from searching to use their young blood, their opulent yearnings, their clean desires, and their rebellious palette to carry life into working on the work of the future."⁸

Kujačić's work of 1932 was a *terminus post quem* after which it became evident that the artistic scene of Yugoslavia had become drastically divided into two large groups. One of them became part of the elite urban milieu, and the existence of this group depended financially on it and its taste. The second ideological option can today doubtlessly be viewed as the political, social, artistic, and critical alternative of the 1930s. This second group (which included Mirko Kujačić, Andrejević-Kun, Đurđe Teodorović, Radojica Živanović-Noe,⁹ Oskar Davičo, and others) never hid their extra-artistic anti-system political ambitions, utterly dissatisfied not just with the state of the country's artistic system but also openly combative towards the socioeconomic system by and large, which for them was a synonym for social injustice. Their art was in effect transferred into the domain of political propaganda, and later political battle, due to political activities of the artists, as well as their closeness to the Yugoslav Communist Party. After the passage of the Public Safety and State Establishment Protection Law (State Protection Law) in 1921, which effectively prohibited the work of the Yugoslav Communist Party and any Communist activity, and especially after the January Sixth Dictatorship¹⁰ in 1929, which resulted in the arrest of many communists and their prosecution before the State Protection Court, there appeared various anti-establishment artistic tendencies that culminated in the combative realism of the 1930s and the state's reactions through banning critical and artistic work.¹¹

The thirty-year-old Andrejević-Kun already had five years of creative experience and three years of actively exhibiting of his art when he joined the group of politically active artists in 1934. This group included Kujačić, Dragan Beraković, Živanović-Noe, Vladeta Piperski, and Teodorović.

intellectual groups of parallel ideological orientation." DEPOLO 1969 (n. 5), p. 39.

⁷ Lidija MERENIK, *Ivan Tabaković*, Novi Sad 2004, pp. 71–75.

⁸ Mirko KUJAČIĆ, *Moj manifest*, *Mala revija*, 1/1932, pp. 56–58.

⁹ Živanović-Noe was a distinguished painter of the Belgrade Surrealist group before moving to Život. Further information on Živanović-Noe's surrealist period, and Belgrade surrealism in general, is available in Milanka TODIĆ, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2002, pp. 19–63.

¹⁰ See also Branko PETRANOVIĆ, *Istorija Jugoslavije 1918–1978*, Beograd 1981; TRIFUNOVIĆ 1973 (n. 1), pp. 244–248; ČOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12, MERENIK 2010 (n. 1).

¹¹ See also MERENIK 2010 (n. 1), pp. 25–29.

To quote Momčilo Stevanović: “He was already an acclaimed painter of the younger generation, a noted member of the Oblik movement, when in 1934 he suddenly turned his back on the direction he had been heading in, and the affirmation of audiences that had cheered him on, and even, as it seemed, on painting itself.”¹² Stevanović further explains that “the process that had started who knows when—perhaps even when he had first gotten in touch with the printing crowd, when he was very young—finally reached its end. Andrejević-Kun actively and whole-heartedly joined the battle of the working class.”¹³ His new and rebellious artistic ideology was immediately noted, primarily in his adoption of the political platform held by the Život movement, whose matrix was the program of the Yugoslav Communist Party. The origins of the political and critical art of the artistic members of this Belgrade-based group also lay in Yugoslav connections to the Soviet Communist Party and its proscribed artistic ideal and manifest.¹⁴ For communist artists, the official Soviet party stance was of immense significance as guidance. It formed a clear yet rigid, totalitarian framework for artistic creation and cultural politics. This framework was rendered official through a congress held in 1930 in Kharkiv (The Second International Conference of Proletarian and Revolutionary Writers) and a decree proclaimed in 1932 (the decision of the Soviet Communist Party Central Committee on Reorganizing Literary-Artistic Organizations).¹⁵ The First Congress of Soviet Writers in 1934 also had an important role in this process. Until after the Second World War, Andrei Zhdanov’s “Speech to the Congress of Soviet Writers” gave a decisive character to the movement.¹⁶ The ideological, iconographic, and canonic model of socialist realism made official through this decree bears its origins from the motto expressed by the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR), formed in 1922: “Realism is not dead and Realism will live.”¹⁷ The AKhRR declaration and its manifesto *Neposredni ciljevi AKhRR* (*The Direct Aims of AKhRR*, 1924), point imperatively towards the goals¹⁸ and ideals of art in the service of building a new society and state. “Our debt as citizens before humanity is to artistically and in a documentary fashion express the glorious moment in history through revolutionary fervor. / We paint the today: the life of the Red Army, the life of workers, peasants, participants in the Revolution, and worker heroes. / We give a realistic image of events and not abstract imaginings that discredit the revolution in the face of the international

¹² Momčilo STEVANOVIC, Đorđe Andrejević Kun, *Studije, ogledi, kritike*, Beograd 1988, pp. 131–132.

¹³ STEVANOVIC 1977 (n. 1), p. 9.

¹⁴ See also Predrag J. MARKOVIĆ, *Beograd između Istoka i Zapada 1948–1965*, Beograd 1996; MERENIK 2010 (n. 1), pp. 25–29.

¹⁵ AkhRR: Declaration, AkhRR: The Immediate Tasks of AkhRR, *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas 1900–1990* (ed. Charles Harrison, Paul Wood), London 1996, pp. 384–387.

¹⁶ Andrei ZHDANOV (1896–1948), Speech to the Congress of Soviet Writers, *Art in Theory 1996* (n. 15), pp. 409–412.

¹⁷ Lazar TRIFUNOVIC, Neki problemi geneze socijalističkog realizma u ruskom slikarstvu, *Studije, ogledi, kritike*, 4, Beograd 1990², pp. 95–100.

¹⁸ Although this declaration had a seminal influence on the conceptual and ideological background of Andrejević-Kun’s art, it did not have any stronger influence on the form and style of his artwork. The AkhRR ideal was merely ideological guidance. Thus neither Andrejević-Kun nor any other artist mentioned here during the 1930s showed any intention of imitating the form or style of the AkhRR’s *peredviznik* legacy. Nor did they have any clear idea of the authors of Soviet socialist realism because they only had an opportunity to see it in 1947, when the exhibition by Deyneka, Gerasimov, and others was held in Belgrade. Further information can be found in AkhRR: *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934* (ed. Hubertus Gaßner & Eckart Gillen), Köln 1979, pp. 264–332.

proletariat.”¹⁹ Such a presentation of the face of the proletariat began with determination, although intermittently, through activities by the Croatian Zemlja artistic group (Zagreb 1929), but it grew more radicalized within agitprop ideology (with which Zemlja was not concerned), not only through the activities of the Život group in 1934, but also thanks to the work of writers and painters in the late 1920s and early 1930s, and especially through the Zhdanov-Kharkiv line²⁰ immediately after 1930. As early as 1919, Ognjen Prica and Miroslav Krleža started *Plamen* (The Flame) and in 1923 *Republika* (The Republic). Slobodan Galogaža edited numerous leftist journals, and Otokar Keršovani and Pavle and Oto Bihalji started *Nova literatura* (New Literature). The late 1920s saw the birth of a movement of social poetry embodied within the almanac of Yugoslav poetry *Knjiga drugova* (The Book of Comrades), whose circulation was immediately banned and seized in 1929.²¹ This whole process was significantly contributed to by Veselin Masleša (*Stožer* [Pivot], *Danas* [Today], and *Nova literatura* [New Literature]) and Jovan Popović, the editor of *Stožer*. Popović also wrote the proactive poem/introduction for Andrejević-Kun’s set *Krvavo zlato* (Blood-Soaked Gold). Masleša defined social literature as “not bourgeois utilitarian ... but veristic, direction-changing, socially deliberate as a necessary postulate to truth.”²² Stepping out from the movement of the Belgrade Surrealists in 1936, Đorđe Jovanović²³ also published the texts “Književnost i novi realizam” (Literature and New Realism, *Književni savremenik*, 7, Zagreb 1936, pp. 18–22) and “Realizam kao umetnička istina” (Realism as Artistic Truth, *Pregled*, Sarajevo, 1938), proposing the idea that “the proletariat as the bearer of social progress should reveal the objective truth of the given reality through art.”²⁴ Today, the glory of the extraordinary set of woodcuttings *Blood-Soaked Gold* has perhaps without justification overshadowed artists that were equally active and critical in the early 1930s (and in any case before 1936) with serious print works and a similar political platform: Arpad Balaz’s *Dani nedelje* (Days of the Week, 1929), Pivo Karamatijević’s *Stvarnost stvarnosti* (The Reality of Reality, 1933), Mirko Kujačić’s *Ribari* (Fishermen, 1934), and many other Yugoslav leftist artists such as Mihail Petrov, Maksim Sedej, Ivan Čargo, Đura Tiljko, Krsto Hegedušić, Božidar Jakac, Lazar Martinoski, Kamil Tompa, Oton Postružnik, Marijan Detoni, Frane Mihelič, and Nikolaj Pirnat.

Another instance in which Andrejević-Kun’s revolutionary and combative artistic ideology gained effective attention and ramifications under the January Sixth Dictatorship was the preparation in 1934 and the printing in 1936²⁵ of his set *Blood-Soaked Gold*. Through this work, Andrejević-Kun managed to connect the following. First, he connected the essential significance of education: raising political awareness of the proletariat through a system of understandable and familiar dramatic visual images. Second, he connected quick and easy reproduction, and mass popularity of the visual: political expression through the medium of printing (woodcuts and even linocuts were the most acceptable and quickest techniques to use). Printing art thus became the lynchpin of social and later socialist realist popular art,

¹⁹ TRIFUNOVIĆ 1990 (n. 17), p. 95; AkhRR: Declaration 1996 (n. 11), pp. 384–387.

²⁰ The term “Zhdanov-Kharkiv line” refers to the central political guidance within the proscribed artistic model or ideal of socialist realism accepted by Yugoslav communist artists.

²¹ For details see: ĆOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12.

²² ĆOSIĆ 1977 (n. 1), p. 5.

²³ ĆOSIĆ 1977 (n. 1), p. 11.

²⁴ ĆOSIĆ 1977 n. (1), p. 11.

²⁵ Older literature (ĆOSIĆ 1977 (n. 1), pp. 3–12; ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), pp. 23–28) states that *Blood-Soaked Gold* was created in 1934. This is probably an error in the text by Andrejević-Kun. It is also possible that Ćosić took 1934 as the year Andrejević-Kun began his preparatory sketching while visiting the Bor mine. In any case, the first ten copies of the set were dated 1936, each sheet separately, without any doubt.

and was closely connected to the needs of communist agitprop.²⁶ Third, he connected the ideological lynchpin of the interwar activity through constitution of the radical and critical model announced by Masleša: veristic, direction-changing, socially deliberate, and a necessary postulate to truth.²⁷ The basis of the social-combative realism narrative in Yugoslavia²⁸ that Andrejević-Kun impeccably applied in *Blood-Soaked Gold* consisted of social and economic injustice, oppression and exploitation (hunger, poverty, hard labor, and underpaid labor in mines and factories), corruption that rendered impossible the just functioning of the legal system, and the dream of revolution and a change in the social system. Fourth, he connected the visualization of novels depicting the everyday reality of social misery, Dickensian and Gorkyan narration, and Engelsian political-economic criticism. Politically engaged artists did not only operate only with the ambition to educate ordinary men through easily understood stereotypes depicting class insurrection, but also with the aim to create class solidarity and a combative spirit, and to disturb the peace of the bourgeois “prettied-up world” and the ruling elite. “Their world, it’s a world of artificial flowers,” wrote the newcomer from the circle of Belgrade Surrealists, Živanović-Noe in 1936.²⁹ Causing fear under the threat of an open battle against the system, and armed or some other toppling of the state and social order, caused the state to ban all activities by artistic groups and to arrest artists / political activists, including Đorđe Andrejević-Kun. However, they returned victorious in 1945, when their vision of revolution was finally completed.

The visual language of overt class struggle was also structured within the set *Blood-Soaked Gold* through the introductory poem with the same title; this language however, remained mute except for its loud utterance through the system of dynamic and suggestive visual images/signs. Formally, this work owes its existence to France Masereel’s “novels in pictures”; Masereel was not only familiar within the Paris artistic environment of the second half of the 1920s and the 1930s, but also exhibited his work in Zagreb in 1934:³⁰ “to the agitator he feels inside himself, Masereel seems more adequate than the bitter, often allusive, and sometime obscure style of the German revolutionaries belonging to the *Neue Sachlichkeit* circle, whom he previously studied.”³¹ It is therefore obvious that, even in its artistic formal and stylistic expression, the Život movement, and Andrejević-Kun as its protagonist in this early phase, offer significant differences from *Neue Sachlichkeit* affinities nurtured by the Zemlja movement and especially the tastes of its ideologist Miroslav Krleža versus George Grosz.

Kun created visual novels through woodcuts by utilizing juxtaposition and personification of “good guys” and “bad guys.” Everything needed to be crystal clear to a layperson. Thus, the cycle of twenty-eight woodcuts comprising *Blood-Soaked Gold* is in fact a silent novel, a kind of agitprop comic strip

²⁶ This was not only the most popular medium of socialist realism, but also a field of significant creation by Đorđe Andrejević-Kun, Branko Šotra, and Prvoslav Pivo Karamatijević, as well as applied works mostly in the form of posters by Mate Zlamalik, Andrejević-Kun, Milo Milunović, and Mihailo Petrov.

²⁷ See issue number 13.

²⁸ Aside from battling growing international tensions, Yugoslavia also faced growing illiteracy (according to several statistics, between 45% and 51% of adult population was illiterate), unemployment (unemployed laborers and the fluctuating workforce numbered around 3 million), poverty (in 1938 the average GDP was 70 dollars), and significant stratification of the new wealthy class of interwar banking, industrial, and commercial elite. At the same time, this elite was one of the most significant commissioners and buyers of art (Lidija MERENIK, *Politički prostori umetnosti 1929–1950. Borbeni realizam i socijalistički realizam*, Galerija poklon zbirke Rajka Mamuzića, Novi Sad 2013).

²⁹ Radojica ŽIVANOVIĆ-NOE, Umetnik i njegov svet, *Politika*, 31 October 1936, p. 7.

³⁰ The first to systematically write about this was STEVANOVIC 1977 (n. 1), p. 9.

³¹ STEVANOVIC 1977 (n. 1), p. 9.

PLODNE NAŠE NJIVE OTROVNIM PLINOM
UNIŠTENE, / U PAKLENO ŽDRELO
NUŽDA NAS GOLE GONI ; / IZ MRAKA
U MRAK DIZALICA NAS VRAĆA IZ-
LOMLJENE, / IZ KRVI I ZNOJA NAŠEG
NIČU – ZA DRUGE – MILIONI.
KOMADIĆ NAŠEG ŽIVOTA U SVAKOM ŽU-
TOM GRUMENU, / SVAKIM UDARCEM MALJA
PO SVOME TEMENU KUJEMO, / KRVAVO
ZLATO JE TO! MI DAIEMO KRV NAŠU
RUMENU, / VISOKO NAD NAMA ZVEK
ZLATA I SMEH OBESNI ČUJEMO.
NAŠE TLO, NAŠA SNAGA, RUKE NAŠE – I
BEDNA PLATA; / USJANA REKA VALJA
GRANATE, KOTLOVE, DOBITI, / HOĆEMO
ĽDOVEK DA GINEMO ZARAD KRVAVOG
TUDJEG ZLATA? / MI KUJEMO SEBE!
JEDNOM ĆEMO UZROKE ZLA NAŠEG
ZDROBITI!

Vesn 35



Vesn 34

1. Jovan Popović: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 2, 1935, Museum of Modern Art, Belgrade

2. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 3, 1934, Museum of Modern Art, Belgrade



Đorđe
Andrejević-Kun

3. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 5, 1936, Museum of Modern Art, Belgrade



Đorđe
Andrejević-Kun

4. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 7, 1934, Museum of Modern Art, Belgrade



5. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 13, 1935, Museum of Modern Art, Belgrade



6. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 16, 1934, Museum of Modern Art, Belgrade



7. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 18, 1934, Museum of Modern Art, Belgrade



8. Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold,
woodcut no. 27, 1936, Museum of Modern Art, Belgrade

rendered in wood. The narrative without complicated shades or dilemmas was clear: the good guys were the oppressed, the laborers, the proletariat, the lumpen-proletariat, peasantry and workers, victims of a brutal system. Over time, Andrejević-Kun offered a sharper profile of the suffering and heroism of the mother and especially the suffering of the child³² as the lynchpin of his merciless, unpleasant, and disturbing social criticisms (woodcut 18 from the set *Blood-Soaked Gold* is perhaps the first of many of such emphases of children's suffering, continued in the paintings *Kujna br. 4* (Kitchen Number 4, 1936) and *Majka* (Mother, 1937) as well as numerous paintings created after 1941). The bad guys were landowners, bosses, exploiters, profiteers, industrialists, bankers, the bourgeois, the French society of the Bor mines, and its director. Andrejević-Kun created clear and familiar personifications of two completely separate and antagonized classes. The Bor copper mine, which even today is the subject of post-communist transitional and ownership debates, was founded in 1903 and was the largest and most important mine in Yugoslavia. It was in its heyday in the 1930s as "the first in Europe and seventh in the world, owned by the well-organized French company St. Georges. Thanks to its privileged legal position and also due to its ever-present corruption, the French society of the Bor mines was dominant and responsible for decisions in all spheres of social life. This sort of influence was also due to the fact that all major state appointees were paid a certain monthly allowance by the society."³³ However, the subsequent urbanization of the town of Bor, which necessarily came with such a powerful company, brought about a host of unwanted and socially deviant phenomena. "What is speaking in terms of urbanism essential for the development and significance of the town of Bor are: the colonial organization of the French companies business-making and the feeling of temporariness in the mind of its inhabitants. ... Between 1931 and 1940, fifteen buildings were erected to house worker families compared to twenty-one built for supervisors and clerks. ... 'City markets and cafés'³⁴ are also significant although not the only elements of social life for the worker-citizens of Bor." Regarding the socially and class-stratified inhabitants of Bor, Miletić gives a particularly apt description: "The life led in cafés and bars was the real and almost the only leisure for workers and supervisors. The most popular haunt was the *Veseli ruder* (Merry Miner) ... then there was the *Korzo* (Corso), which operated a cinema, the *Kruna* (Crown) owned by an Italian Batista ... there were also specialized cafés for the French owners: the *Luvr* (Louvre), the *Mali Pariz* (Little Paris) and the *Mulen ruž* (Moulin Rouge). Specific to these cafés were entertainment girls, and so many cafés supported prostitution. It is easy to conclude that the café was the dominant space for social and cultural events."³⁵ Good examples of class typology are the grotesquely deformed café images depicting mine owners versus miners in *Blood-Soaked Gold* woodcuts 24 to 26.

³² This is not only a fundamental emotional investment within agitprop, but also a significant connection to Dickens on the one hand and Engels's work *The Condition of the Working Class in England in the Nineteenth Century* on the other. The paintings *Hleb* (Bread, 1937) by Dragan Beraković and *Pred vratima* (At the Door, 1937) by Vinko Grdan can be compared with Andrejević-Kun's composition of this ilk in their intensity of feeling and emphasis on the misery of the child.

³³ Slađana ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ, *Mapa grafika "Krvavo zlato" Dordja Andrejevića Kuna u Muzeju rudarstva i metalurgije u Boru*, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor 2011, p. 6.

³⁴ Jelena MILETIĆ, *Mapa grafika "Krvavo zlato" Dordja Andrejevića Kuna*, Bor 2004. See also Slobodan BOSILJČIĆ, Radnički pokret od 1919. do 1941, *Bor i okolina*, 1, Bor 1973, pp. 37–117; Dušan KABIĆ, *Krvavo zlato Dorda Andrejevića Kuna*, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor 1979; Slobodan L. JOVANOVIĆ, Društveni i kulturni procesi u Boru u istorijskom kontekstu međuratnog razdoblja, *Zbornik Muzeja rudarstva i metalurgije*, 5–6, Bor 1987–1990, pp. 109–213; and ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), pp. 2–7.

³⁵ MILETIĆ 2004 (n. 34), p. 5.

Andrejević-Kun spent 1934 living illegally at the Bor mines, already having familiarized himself with the terrible conditions the miners were facing every day. During this period, he completed sketches and drawings that would serve as a basis for his woodcuts. He visited the mines on his own, drawing, until he was apprehended by the police and made to leave town. He elected to stay on for several more days, however, until he was finally forced to leave for the nearby town of Zaječar. Having covered his tracks as well as he could, Andrejević-Kun returned once again to Bor and continued to visit the mines during the night with the help of a locksmith named of Krsta Petrović. The preparatory work on his set was thus finished. Corruption and debauchery on the one hand, and injustice, low wages, and miners' misery on the other, as well as the destruction of agriculture, which was the sole livelihood for the majority of inhabitants that were then forced to work the mines, and the horrible air pollution in the town were the main sources for Andrejević-Kun's and Popović's social engagement:

Our fecund fields destroyed by poisoned gas / bare need forces us into the mouth of hell; / from one darkness to another broken in the lift we pass / from our blood and sweat bloom millions for others to live well.

A tiny piece of our life in every yellow rock / every strike of the hammer hits our own head after / This is blood-soaked gold! We give our own blood to the block / above us the chink of gold and careless laughter.

Our soil, our strength, our hands—and pay is old; / A boiling river rolls bombs, cauldrons, ill-gotten gains. / Will we forever die for other people's gold? / It is ourselves we forge! One day we'll crush the cause of our pains!

(Jovan Popović, woodcut 2, *Blood-Soaked Gold*)

Indeed, by adhering to verses penned by Popović, Andrejević-Kun managed to metaphorically achieve their visualization in wood, as though following an iconographic pattern. A more detailed description is given below.

Woodcut 2 containing the verses represents a kind of a prologue/libretto. Woodcuts 3 to 6 contain Andrejević-Kun's images,³⁶ with their depictions very close to Popović's verses. The first stanza is dedicated to the destruction and abandonment of villages and agriculture because the only jobs on offer are those in the mines. For example, in woodcuts 3 and 4 the verse "Our fecund fields destroyed by poisoned gas" is depicted: woodcut 3 "depicts an idyllic image of the town of Bor, a village with a house, a well in a front yard, rich flora, well-tended fields, and open skies"; woodcut 4, however, depicts "the same household destroyed by smoke, with all the plant life dead, a closed-off well, and a sense of general decay." Woodcuts 5, 6, and 7 refer to the line "bare need forces us into the mouth of hell"; "an impoverished farmer stands next to a plough, his arms raised and fists clenched while he gazes towards the mine"; in woodcut 6 "a farmer from the ravaged village comes into the town, where all the plant life is dead from the smoke that rolls from the mines." Woodcut 7 depicts how "the farmer is forced to find work in the mine in order to earn some sort of living." Woodcuts 9 to 13 reflect the lines "from one darkness to another broken in the lift we pass / from our blood and sweat bloom millions for others to live well." "Two miners mine for ore with drills; the separated piece of ore is broken by hand, with hammers; the pieces are then loaded onto carriages; after their hard shift is done, the exhausted miner wipes sweat from his forehead."

³⁶ All of the descriptions of Andrejević-Kun's prints are from the museum catalogue by ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), pp. 11–15. The verses are by Jovan POPOVIĆ (sheet no. 2, "Krvavo zlato").

The second stanza (represented in woodcuts 14 to 21), “A tiny piece of our life in every yellow rock / every strike of the hammer hits our own head after / This is blood-soaked gold!” shows images of hard work in the foundry, feeding the ore to the furnace, a meager meal after work with the family, and, finally, an explosion and miners dying; One woodcut depicts “the funeral of a dead smelter, whose coffin is transported in a carriage drawn by oxen”; “We give our own blood to the block / above us the chink of gold and careless laughter.”

The third stanza: “Our soil, our strength, our hands—and pay is old; / A boiling river rolls bombs, cauldrons, ill-gotten gains. / Will we forever die for other people’s gold?” is represented in woodcuts 22 to 26; woodcut 22: “workers listen to their bitter colleague, who is urging them to rebel; 23 and 24: the miners’ management bribe the Committee for Accident Investigation; life of the French stockholders is depicted in an opulent restaurant, having dinner and drinking champagne; woodcuts 25 and 26: the debauched and careless life of the bosses. Woodcuts 27 through 29 depict a dramatic and cathartic finale: the fight between the workers and the police after failed negotiations; “guns with bayonets in the foreground, while the central place among the crowd of rebels holds the dead body of a miner”; “It is ourselves we forge! One day we’ll crush the cause of our pains!” These three last woodcuts, as well as the last verses of Popović’s poem, could well refer to an event that had already taken place in reality: “The Wallach Uprising,” which erupted in May 1935 only to be squashed by June, thus immediately preceding the final preparations for Andrejević-Kun’s work.

It is easily understandable that Andrejević-Kun could not have printed his set of woodcuts in Belgrade, in the midst of frequent Communist arrests. He printed ten copies of his *Blood-Soaked Gold* in his own home, on “fine Japanese paper”³⁷ in 1936, and then in 1937 he printed an added 250 copies in the town of Novi Bečeј, thus avoiding censorship.

Social and revolutionary realism also contained an emphatic anti-Nazi and anti-Fascist component,³⁸ which caused a number of artists, including Andrejević-Kun, to volunteer for battle within the pro-Republican International Brigade during the Spanish Civil War. Andrejević-Kun left for Spain from Paris in 1937, where he had spent some time in the studio of the painter Boro Baruh, who was one of the leaders of the subsection of the Communist Party of Yugoslavia within the Communist Party of France, and who was in charge of sending volunteers to join the International Brigades as well as heading the Committee for Spanish Refugee Placement.³⁹ Andrejević-Kun was in Spain from 1937 to 1939. After his return, he printed the set of woodcuts entitled *Za slobodu* (For Freedom, part 1) in twelve plates. The titles of each plate are brutally unequivocal, and they deepen Andrejević-Kun’s method of radically juxtaposing opposites: “They shoot, destroy, kill helpless children, helpless mothers and women, they do not hesitate to commit the most horrible atrocities. ... The Spanish people gather to fight, for their freedom, they rush the Fascist embattlements, they fight

³⁷ ĐURĐEKANOVIĆ-MIRIĆ 2011 (n. 33), p. 7.

³⁸ Within the broader European and American political scene, there is a twofold understanding of the identity of socialist realism: although the Stalin era defined and accepted socialist realism not as a form of critical art but apologetic art, which was most often either in the service of the ruler cult or contained didactic ambitions. With the advent of Hitler, the identity of social art was additionally complicated, as well as the definition of socialist realism. Within the leftist tendency (e.g., the Popular Front movement in the United States), socialist realism was accepted as a doctrine to connect artists in a joint battlefield against growing Fascism and Nazism. It was rightly accepted as a clearly understandable visual expression of anti-Fascism and readiness for combative opposition to National Socialism, racism, and anti-Semitism (MERENIK 2013 (n. 28), p. 2).

³⁹ Ljubica MILJKOVIĆ, *Kun i Baruh*, Galerija Instituta Servantes, Beograd 2011.

the barricades.”⁴⁰ The ideological and political significance of this anti-Fascist set of prints, seen in unity with the social and combative set *Blood-Soaked Gold*, perfectly forms the essence of the unassailable political foundation not just of Andrejević-Kun’s art, but of this new art in general, the art of the new state that was yet to be made, and that was created in 1943.

The meanings that abound beyond the basic one (which is a fight to the end to change the social and economic order and for workers’ rights), have proven to be easily identifiable as eternally current: anti-Fascism, the fight for an ecologically sound environment, children’s rights, women’s rights, changing them from the social construct of passive sexual objects, as in the depictions of the cafés in Bor, into active participants in the joint political battle (as in the Spanish War print *No Pasaran* [They Shall Not Pass]), the rights of all to equal justice, and particularly for human rights in general. The social and combative realism of Andrejević-Kun played its missionary role in the given historical moment. It is worth noting, however, that some levels of meaning that used to be of “lesser” significance have become more pertinent and current in post-communist societies that struggle with and for neo-liberal capitalism (not questioning the consequences, especially in ecological and social rights), and they represent some of the many questions that arise from the massive and controversial corpus of contemporary anti-globalism. Regardless of the possibilities of added inscriptions of meaning, and despite the fact that *Blood-Soaked Gold* is a superlative example of artistic agitprop, by spreading his conceptual, political, and ideological spectrum outside the borders of limited Soviet didacticism, and thanks to his broad and enviable education, Andrejević-Kun managed to elevate his set of woodcuts well beyond the daily political, pamphlet-like, rebellious, combative, or subversive activities, thus rendering it a work whose ideas and artistic merits would easily last. This is a stark contrast to the way the unstable and indecisive new country, whose foundations were threaded with universal moral and social values, has disappeared from existence. Time will show whether Đorđe Andrejević-Kun was right—or, more precisely, how right he was—in his Dickensian, Engelsian, Victor Hugo-esque saga on class discrimination and the utopia of universal justice.

The basic combative register recognized and acknowledged in the previous half century does not leave any doubts, however, that Andrejević-Kun⁴¹ is one of the leading (if not *the* leading) creators of the totalitarian model of socialist realism developed during the earliest phases of postwar Yugoslavia. Although this movement remained politically undeclared official as the ruling visual expression, the Communist Party of Yugoslavia still emphatically controlled artistic creativity. This is why socialist realism was the *sine qua non* of the only acceptable art. From 1949 to 1950, ideas, criticisms, and advice were doled out in the form of an artistic critique by a powerful group of communist authors with good classical and Marxist educations,⁴² and from the highest levels of the party hierarchy. In the bottom line, it was never necessary for Yugoslavia to render its cultural model official because it was known as the Zhdanov-Kharkiv line from the early 1930s onwards. This

⁴⁰ Đorđe Andrejević-Kun’s titles from the set *For Freedom* in twelve plates.

⁴¹ Andrejević-Kun was arrested in January 1940 and sent to a camp in Bileća for his revolutionary work and distribution of his set of prints *For Freedom* (about the Spanish Civil War). He was released the same year. Until June 1943, he lived illegally in Belgrade, following party orders, “on assignments of party technique,” as Andrejević-Kun wrote. In June 1943, he crossed over into the liberated territory in Bosnia. He was a member of the Propaganda Department of the High Command of the National Army of Liberation and the Yugoslav Partisan Army. He participated in various graphic printing tasks during the assemblies in Jaje and Drvar. He designed the Yugoslav herald, its stamps, currency, partisan medals, and marshal’s epaulettes (ANDREJEVIĆ-KUN 1964 (n. 3), p. 25).

⁴² See also MERENIK 2010 (n. 1), pp. 46–60.

model of artistic expression was utilized in the same way the state, party, and social matrix of Soviet⁴³ republics was replicated within Yugoslav society.⁴⁴

After the liberation, Andrejević-Kun published the famous set of drawings entitled *Partizani* (Partisans, 1946) as a symbol of the Partisan memorial genre of socialist realism, as well as exceptional paintings such as *No Pasaran* (They Shall Not Pass, 1945), *Svedoci užasa* (Witnesses to Horror, 1948), and *14. decembar* (December 14, 1948). His paintings, however, were still stylistically and formally more delicate than the ruling and forced ideal of the rigid ideologically inverted style of academic realism. This is where Andrejević-Kun's academic and urban education lent itself to painterly and ideological manipulation through elementary symbolic rhetoric. It would be facile to claim that Andrejević-Kun's mythic dogmatism was explicit in his painting, having in mind his talent as well as his artistic influences (Goya). However, the foundation of his artistic agitprop activity as well as its highlight remains his set *Blood-Soaked Gold*. Because of it, Andrejević-Kun will perhaps unjustly⁴⁵ remain remembered only as an artistic and political creator of woodcuts and prints, even though this is largely argued by history, then and now. *Blood-Soaked Gold* finally brought a ruthlessly critical, combative, manipulative agitprop realism into the Yugoslav environment that never hid its intent to topple the existing state and social systems. The next step of this revolutionary plan was the victory of the "combative palettes" (and chisels) in a revolution.

⁴³ In accordance with this, artistic associations were organized whose founding was aided by artists as revolutionaries. In 1947, Andrejević-Kun was one of the founders of the Painters' Association of Yugoslavia. His paper written for this occasion unofficially represents the political program of new art, which was binding for all members of the newly established associations: "already, and in such a short period after the definitive creation of the national state, completely new conditions for artistic endeavor have been manufactured. ... Artists also participate in the heroic efforts of the socialist development of our country. To them, the Five Year Plan for developing socialism gives new inspiration and new themes. ... Art actively participates in this changing of life, in this creative changing of man. ... Through expressing changing life, art itself is changed, and in order to participate in changing reality it has to change itself" (*Osnovan Savez likovnih umetnika Jugoslavije. Referat Đorda Andrejevića Kuna o mogućnostima, zadacima i perspektivama naše likovne umetnosti, Borba*, 8 Dec. 1947, p. 2). See also MERENIK 2010 (n 1), p. 36, and Antoine BAUDIN, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953). 1: "Les arts plastiques et leurs institutions"*, Bern 1997.

⁴⁴ Dominant from 1945 to 1950, socialist realism was defined and accepted by the Communist Party as one of the pillars of the new social order, a metaphor for the selfsame order and the selfsame powers-that-be. It was promoted as the political and programmatic art of postwar communist Yugoslavia and its strong link with the Soviet Union. In this sense, socialist realism was a state of absolutization, politicization, and agitation-oriented propaganda of art to serve the political purpose of fighting class enemies.

⁴⁵ Although Andrejević-Kun's artistic career after the end of the epoch of socialist realism, from 1950 until his death in 1964, is considered in this article, it is useful to know that his artistic language and subject matter changed during the course of a few years in the early 1950s. Although he adopted more modern language and style, some of the topics preserved the "Partisan genre." However, others dealt with completely apolitical topics, such as still life, landscapes, portraits, and so on. Among these, one of the best is *Crkva u Arilju* (The Church in Arilje, 1959).



MISCELLANEA

Okrasni motivi na britanski keramiki s pretiskom in zbirka Narodnega muzeja Slovenije

Mateja Kos

Za oblikovanje keramike na današnjem slovenskem ozemlju je značilna uporaba posebnega materiala, in sicer beloprstene keramike. Gre za belo glino, ki po svoji kemični strukturi spominja na kaolin, a mu ni povsem enaka. Barva surove gline tega tipa je običajno sivkasta, a se pri žganju spremeni v belo ali različne odtenke belkaste barve, in sicer od rumenkaste do slonokoščene in sivkaste. V nasprotju s fajanso ali žgano glino beloprsteno keramiko glazirajo samo z brezbarvno svinčevou glazuro.

Razvili so jo v angleškem Staffordshiru, pokrajini, kjer je bilo izdelovanje keramike zelo razširjeno, delavnice pa mnogoštevilne. Material je zelo primeren za ulivanje v kalup, torej za strojno serijsko proizvodnjo, kar je pomenilo precej nižjo ceno izdelkov kot pri drugih zvrsteh keramike, ki jih je bilo treba oblikovati ročno na lončarskem kolesu.

Strojnemu načinu izdelave je bilo treba prilagoditi tudi dekoracijo, saj bi z ročnim slikanjem na izdelke množične proizvodnje izničili ves prihranek pri izdelavi. Zato se je kot smiseln in ustrezен način pojavil transferni tisk (pretisk, prenos natisnjenega motiva iz drugega medija na keramiko). Najprej so pripravili bakreno ploščo, v katero so v tehniki bakroreza vrezali motiv, zatem so jo namazali z barvo in prekrili s posebnim (vpojnim) papirjem, na katerega so s posebnim tiskarskim strojem prenesli barvo (vzorec). Nato so papir razrezali na posamezne motive in jih s krtačo ročno prenašali na posode.

Transferni tisk je nadvse primeren za množično proizvodnjo, še zlasti pa za okras keramičnih izdelkov, saj omogoča hiter nanos tiskanih predlog na ukrivljeno ali drugače neravno površino. Metodo, ki jo je leta 1751 uporabil John Brooks, grafik iz Birminghma, je za rabo na keramiki razvil Robert Hancock, grafik in bakorezec. Novo iznajdbo je za svoje izdelke uporabil verjetno najbolj znani angleški keramik Josiah Wedgwood, ki je tudi sicer poskrbel za največ inovacij na področju keramike.¹ Leta 1806 so v Fourdrinierjevi tovarni v Dartfordu izumili nov tiskarski postopek,² ki je nadomestil zamudnejše ročno nanašanje pretiskov in omogočil uporabo močnejšega in vpojnejšega papirja, katerega uporaba je omogočila večjo jasnost tiskanja in možnost natančne izdelave miniaturnih detajlov.³

¹ The Oxford Companion of Decorative Arts (ur. Harold Osborne), Oxford-New York 1985, str. 789; George SAVAGE, Harold NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Ceramics*, London 1985, str. 296; Peter HYLAND, *The Herculaneum Pottery. Liverpool's Forgotten Glory*, Liverpool 2005, str. 11, 12; prim. še zelo izčrplno spletno stran http://www.transcollectorsclub.org/faqs/new_collector/whatistransferware.html (12. 6. 2013). Bernard PRICE, *The Arthur Negus Guide to English Pottery and Porcelain*, London 1978, str. 153, navaja nekoliko drugačne podatke, saj kot posebej pomembnega vidi Thomasa Turnerja v keramični delavnici Caughley leta 1780. Wedgwood je sicer pretiske naročal druge, na primer pri podjetju Sadler and Green v Liverpoolu, prim. Wendy HARVEY, A Brief History of Transfer Printed Tiles, *Transferware Collectors Club Bulletin*, str. 18, dostopno na: https://www.transcollectorsclub.org/bulletin_previews/articles/11_Winter_Spring_Printed_Tiles_feature_1.pdf (7. 9. 2014).

² Henry in Sealy Fourdrinier sta bila tudi sicer pomembni osebnosti v razvoju papirne in tiskarske industrije v Angliji, prim. http://www.thepapertrail.org.uk/?V_DOC_ID=881 (12. 6. 2013).

³ Gillian NEALE, *Encyclopedia of British Transfer-Printed Pottery Patterns 1790–1930*, London 2005, str. 16.

Z združitvijo obeh tehnologij, ulivanja v kalup in transfernega tiska, je industrijsko izdelana keramika postala množični medij, ki je po priljubljenosti sicer nekoliko zaostajal za grafičnimi tiski, a je bil vseeno zaradi relativno nizkih cen priljubljen pri manj premožnih kupcih. Prav želja britanskega srednjega sloja po cenejši namizni posodi, ki pa bi dajala videz dragocenejše, je pravzaprav povzročila tako velik razcvet te tehnike.⁴

Na sedanjem slovenskem ozemlju so kot najbolj razširjeni material uporabljali beloprsteno keramiko. Iz vseh ohranjenih arhivskih virov lahko razberemo, da so vse keramične tovarne in delavnice pri nas uporabljale izključno ta material, kar so dokazale tudi kemične raziskave surovin in izdelkov.⁵ Razvoj materiala je bil v Veliki Britaniji veliko bolj zapleten. Britanske keramične delavnice so kot osnovni material uporabljale predvsem več vrst fine belkaste ali belo glazirane lončenine, ki so jo prav tako razvijali v Stafforshiru, pa tudi beloprsteno keramiko.⁶ V Evropi, zlasti v Španiji, Franciji in Nemčiji, je bil razvoj podoben kot pri nas, beloprstena keramika je postala resen tekmeč porcelanu.⁷

Material in način prenosa dekoracije sta se tako zelo dobro ujela, da so izdelki iz fine in beloprstene keramike, okrašeni z eno- ali večbarvnimi pretiski, v zadnji tretjini 18. stoletja postali velika moda tako v Veliki Britaniji kot v Evropi napsploh. Že zgodaj so postali zbirateljski kosi in nastale so velike zbirke posod, zlasti krožnikov, z najrazličnejšimi natisnjjenimi motivi. V stanovanjih so bile zbirke navadno shranjene v vitrinah v jedilnici ali dnevni sobi. Če so zbiratelji uspeli zbrati vse kose določenega motivnega sklopa, so takšne zbirke imele precejšnjo vrednost.

Med motivi so bile najpriljubljenejše krajinе, vedute in cvetlične kompozicije. Naslednji sklop so bile galerije in bukolične scene, ki so jim sledile bitke. Precej priljubljeni so bili še vzhodnoazijski, zlasti kitajski motivi,⁸ ki so v najzgodnejšem obdobju prevladovali, kasneje pa svojo vodilno vlogo izgubili. Zlasti v času napoleonskih vojn so na beloprsteno keramiko tiskali politično obarvane motive in karikature.⁹

Zaradi ukrivljenosti predmetov je dekoracija navadno sestavljena iz več delov. Osrednji del je glavni motiv, ki je, kot rečeno, pokrajina, veduta, prizor iz vsakdanjega življenja in podobno. Drugi del okrasa je navadno pas ponavljajočih se vzorcev, ki je lahko povezan z osrednjim motivom, lahko pa je povsem neodvisen. Pri krožnikih in pladnjih je tako osrednji motiv na dnu, na robu pa je dekorativni pas. Pri skledah, terinah, jušnikih, omačnicah in drugih posodah je osrednji motiv na trebuhi (izbočenem delu posode), na delu, ki je obrnjen proti gledalcu. Dekorativni pasovi so najpogosteje na robovih posod. Pogosto je osrednje motive najti tudi na dnu posod, podobno kot pri krožnikih. Med omenjenimi posodami so v veliki večini prav krožniki.¹⁰

⁴ HYLAND 2005 (op. 1), str. 12.

⁵ Mateja KOS, Žiga ŠMIT, PIXE-PIGE Analysis of 18th and early 19th Century Creamware from Slovenia and Northern Italy, *Journal of Cultural Heritage*, 12/2, 2011, str. 236–242.

⁶ Daniel J. KEEFE, *Wedgwood Ceramics*, Atglen 2005, str. 7–16. Izboljšav je bilo več vrst, med drugim so glazuri dodajali kobalt, da bi postala modrikasta in s tem optično vplivala na barvo črepa, gl. HYLAND 2005 (op. 1), str. 12.

⁷ Robin HILDYARD, *European Ceramics*, London 1999, str. 42.

⁸ Oliver IMPEY, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London-Melbourne-Toronto 1977, str. 89–99.

⁹ Mateja KOS, »Napoleoniana« v Narodnem muzeju Slovenije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 49, 2013, str. 113–130.

¹⁰ John P. CUSHION, *Pottery and Porcelain Tablewares*, London 1976, str. 92.

Servise¹¹ ali serije so lahko sestavljale posode, okrašene z enakim ali različnimi motivi. Obe rabi sta enako pogosti. Običajno pa je, da so v primeru, ko dekoracijo servisa ali serije sestavljajo različni motivi, robovi in okrasne bordure enaki. Slednje so skupne vsem posodam, zato si z njimi pomagamo pri prepoznavanju celot.

Navadno je bila vsa skupina posod okrašena s pretiski enake barve. Med enobarvnimi prevladujejo rjava, modra, zelena in roza. Med dvobarvnimi sta vodilni kombinaciji modra in črna ter zelena ali modra z roza.

Najprej so uporabljali le modro barvo, saj je kot predloga služil kitajski modrobeli porcelan,¹² in to ne samo z motivi, ampak tudi z značilno in tedaj dragoceno barvno kombinacijo. Ob koncu dvajsetih let 19. stoletja so se uveljavile še druge barve, rjava, zelena, rožnata, rdeča, in dvobarvne kombinacije.¹³

V zgodnjem obdobju so torej za transferne pretiske uporabljali motive, preslikane z ročno poslikanega evropskega porcelana 18. stoletja, ki se je vzoroval pri modrobeli kitajski keramiki, zlasti porcelanu.¹⁴ V začetku 19. stoletja, ko so sicer še vedno precej pogosto uporabljali kitajske vzorce kot primarni vir inspiracije, so se že začeli pojavljati tudi tako imenovani britanski motivi, ki so nato prevladali. Zlasti posodje s krajinami in vedutami – te so bile ene prvih britanskih motivov – je služilo tudi kot turistični spominek.

V času največjega razcveta fine keramike s pretiskom je obstajalo na stotine različnih motivov. Iz Anglije so jo izvažali po vsem svetu, k njeni priljubljenosti pa so prispevali tudi različnim deželam prilagojeni motivi. Najhitreje so lokalnim kupcem prilagodili prav krajine in vedute, ki so se jim pridružili še portreti slavnih osebnosti in prizori iz zgodovine.

Ob preučevanju fine keramike s pretiskom iz druge polovice 18. in 19. stoletja se kaj kmalu pojavi problem, kako dešifrirati različne motive in vzorce na posodah. Srž težave je v tem, da so imena posameznih motivov zelo različna: lahko so uradna, takšna, kot so jim jih dali v tovarni, lahko so to izrazi, po katerih so izdelki postali znani, lahko pa imen sploh ni in so poimenovani po kateri od prevladujočih potez upodobitve ali ikonografskem motivu. Motivi so lahko povezani z napisi, ki jih najdemo na spodnji strani predmetov (na dnu, na stojni ploskvi), lahko pa ti napis pomenijo vse kaj drugega, na primer napis Herculaneum, ki ni ime motiva, ampak ime tovarne, ki jo sicer poznamo (in imenujemo) po mestu Liverpool.¹⁵

Najpogosteje nadglazurno odtisnjene napise so raziskovalci včasih napačno povezali z izdelovalci ali modeli. Keramični izdelki so namreč podobno kot izdelki iz porcelana označeni s signaturo izdelovalca in z drugimi znaki, največkrat številkami, ki označujejo vrsto poslikave, servis, kamor spada izdelek, slikarja in tudi letnico. Pri porcelanskih izdelkih so tako označene tudi serije posod (npr. servis v celoti), pri fini keramiki s pretiskom pa se napis pogosto nanaša na motiv, kar pomeni tudi, da lahko isto ime uporabljajo različni izdelovalci (delavnice, manufakture, tovarne).

¹¹ Servis je skupina posod s skupnimi značilnostmi in normiranimi oblikami ter določenim številom posameznih elementov, serija pa je skupina posod s skupnimi značilnostmi in neznanim številom posameznih elementov in oblik.

¹² Več o tem: Geoffrey Arthur GODDEN, *Oriental Export Market Porcelain and Its Influence on European Wares*, London-Toronto-Sydney-New York 1979, str. 111–164.

¹³ NEALE 2005 (op. 3), str. 16.

¹⁴ *True Blue. Transfer Printed Earthenware* (ur. Gaye Blake Roberts), East Hagbourne 1998, str. 44.

¹⁵ HYLAND 2005 (op. 1), str. 1, 2. Tovarna keramike Herculaneum v Liverpoolu je pomemben delež proizvodnje izvažala v Združene države Amerike. Vrhunec je dosegla med letoma 1800 in 1820.

Napis na spodnji strani posode torej v nasprotju s tradicijo največkrat ne pomeni avtorstva ali pripadnosti celoti.

Drugi problem, spet v zvezi z okrasnimi motivi, pa je njihovo branje oziroma interpretacija. Te upodobitve namreč nimajo samo dekorativne vloge. Gre za šifrirano ali stilizirano vsebino, ki je bila v svojem času poznana tako izdelovalcem kot kupcem in je bila modna ter zaželena. Danes jih ne razumemo več, saj se je njihov pomen z leti izgubil.

Pri ikonografiji fine keramike s pretiskom torej ne gre samo za razumevanje prizorov, ampak tudi za dešifriranje njihove simbolike in odkrivanje povezav med izdelovalci, prodajalci in kupci. Te povezave so bile namreč odločilne za razvoj skoraj povsem identičnega sloga, ki je prevladoval na velikem področju od Velike Britanije do Avstrije in tudi postavljal standarde za oblikovanje in okraševanje keramike v tem času.

Tema je za raziskovalca zanimiva tudi zato, ker pri nas pravzaprav še nikoli nismo posegli na področje (slikarskih) motivov na keramiki, čeprav so bile nekatere zvrsti, na primer fajansa, beloprstena keramika in porcelan, prestižne prav zaradi svoje bele površine, ki je omogočala primerjavo s slikarskim platnom, torej so bile namenjene prav poslikavi. Kot je znano iz arhivskih virov in objav, so na keramiko, zlasti porcelan, slikali uveljavljeni slikarji in ne samo priučena delovna sila v ateljejih za ročno poslikavo manufaktur in tovarn. Tudi preučevanje slikarskih motivov na keramiki in porcelanu lahko tako prispeva k splošnemu umetnostnozgodovinskemu vrednotenju določenega obdobja ali ustvarjalca.

Osrednji motivi

Kot rečeno, so za dekoracijo izdelkov iz fine keramike s pretiskom najprej uporabljali podobne motive, kot jih je najti na najdragocenejšem kitajskem porcelanu. Enaka situacija je vladala tudi na področju dekoracije evropskega porcelana, katerega formulo so odkrili le nekaj desetletij pred tisto za beloprsteno keramiko.

Ker so Britanci tisti, ki so prvi uporabljali ta material, si moramo ogledati njihov repertoar okrasnih motivov. Ti so namreč v obliki vzorčnih knjig, tovarniških katalogov ali gotovih izdelkov močno vplivali na produkcijo na celini. Kitajski porcelan je torej direktno vplival na angleško beloprsteno keramiko in fino keramiko s pretiskom, ta pa spet v enaki meri na evropske tovarne. Kasneje, ko so britanski keramiki razvili svoj repertoar vzorcev, se je tudi ta zelo hitro razširil po Evropi.

K nam zgodnjih vplivov iz Anglije verjetno ni bilo. Tovarni beloprstene keramike Žige Zoisa in bratov Wasser sta uporabljali predvsem okrasje po dunajskih zgledih, zlasti pernati in dunajski obrobek.¹⁶ To je nekoliko presenetljivo, saj je znano, da je Žiga Zois pred prevzemom Sylvove tovarne keramike študiral angleško literaturo o kemiji gline in drugo strokovno literaturo,¹⁷ zato bi lahko pričakovali, da bi se s prav takšnim entuziazmom posvetil estetskim vidikom beloprstene keramike in dekoraciji angleških izdelovalcev. Zato je še bolj zanimivo, da so prav vrbin vzorec uporabili v keramični tovarni v Nemškem Dolu, in to kar na setu posod, kar kaže, da je bil omenjeni motiv v

¹⁶ Mateja KOS, *Beloprstena keramika na Slovenskem*, Ljubljana 2005, str. 13, 14.

¹⁷ Zgodovinski arhiv Ljubljana, ZAL LJU 324, Sigismund Zois, Nachrichten von der Entstechung der Steingut Fabrick in Laibach, 1795; Mateja KOS, Keramika, *Gradovi minevajo, fabrike nastajajo. Industrijsko oblikovanje v 19. stoletju na Slovenskem*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 1991, str. 35–37.

redni serijski proizvodnji. Druge naše keramične tovarne so bile ustanovljene precej kasneje, ko je klasična doba angleške fine keramike s pretiskom že zdavnaj izzvenela. Leta 1871 ustanovljena keramična tovarna bratov Schütz v Libojah pri Celju je uporabljala nekatere dekorativne strukture, ki izvirajo iz motivov angleške transferno tiskane keramike. To so tri serije posod (krožnikov) z upodobitvami vedut in okrasnimi cvetličnimi bordurami.¹⁸ Domnevati smemo, da so vzori zanje prišli iz srednjeevropskih virov, medtem ko je bila sicer tovarna znana po nekaterih tehnikah, zlasti uporabi industrijske majolike, ki jo je razvila angleška tovarna Minton.

V začetku 19. stoletja, še posebej med letoma 1806 in 1816, so torej evropski (britanski) motivi izrinili chinoiserije. Poleg krajin in vedut so upodabljali cvetice, letne čase, nebesna znamenja, živali, prizore iz (britanske in kolonialne) zgodovine, znane osebnosti in drugo.

Še najmanj problematične so krajine in vedute, saj je pogled, izsek ali stavbo velikokrat mogoče identificirati. Gre lahko za upodobitve natančno določenih mest, gradov, pristanišč, krajevnih znamenitosti in podobnega, na kar kažejo tudi ustrezni napisи, ki so včasih celo del osrednjega motiva. Večina takšnih krajin je nastala po sočasnih upodobitvah v različnih publikacijah, zlasti potopisih in knjigah o arhitekturi.¹⁹ Ob teh pa je najti tudi idealizirane motive iz narave, utopična in idealna mesta, romantične gradove in podobno. Takšna je na primer Wedgwoodova serija Ferrara (ki smo jo, ne edini, najprej napačno poimenovali Benetke), ki predstavlja pogled na mediteransko pristanišče z vrsto jadrnic. Motiv Ferrara je prvorosten primer stilizirane vedute, ki v vseh svojih izvedbah v različnih barvah ostaja povsem enaka. Tri velike serije stiliziranih in s slikarsko fantazijo ustvarjenih pogledov z imeni Grad, Stolp in Italijanski vzorec je na trg poslala firma Spode²⁰ in jih je v nasprotju s Ferraro nemogoče identificirati. Med večjimi in priljubljenejšimi serijami so še angleški motivi (*English views*) tovarne Johna Davenporta v Burslemu in Longportu, indijski motivi (*Indian series*) iz Herculaneuma v Liverpoolu, italijanske vedute (*Italian*) tovarne Spode in drugi.

Mnogo bolj enigmatični pa so figuralni prizori in cvetlični aranžmaji. Ne smemo namreč pozabiti, da je bil čas razcveta fine keramike s pretiskom tudi čas razcveta kulta cvetja, čas cvetlične simbolike, slikanja cvetličnih tihozitij in podobnega. Uporabljene cvetove in cvetlične kompozicije so prisotni iz botaničnih publikacij in herbarijev.²¹ Znano je, da so razmah takšnih motivov na keramiki povzročili izidi korpusov, kot so Curtisova *Botanična revija*,²² *Zgodovina štirinožcev* Thomasa Bewicka,²³ *Zgodovina britanskih ptic* istega avtorja in drugi.²⁴ Med pogostejšimi cvetličnimi motivi so britanske cvetlice (*British flowers*) bristolske tovarne Temple Back Pottery, botanični motivi (*Botanical series*) tovarne Spode iz kraja Stoke-on-Trent, hibiskus (*Hibiscus*) in potonika (*Peonia*) Josisha Wedgwooda in drugi.

Nekatere rastline, zlasti drevesa, ki so povzeta po vzhodnoazijskih zgledih, so stilizirana in jih glede na njihove naslikane značilnosti ne moremo vzporejati s tistimi iz narave. Takšni sta npr. pogosto

¹⁸ Rolanda FUGGER GERMADNIK, Mavrični svet Schützove keramike, Pokrajinski muzej Celje, Celje 2009, str. 124, 125; KOS 2005 (op. 10), str. 164, 184.

¹⁹ Pomembno delo je: Thomas in William DANIELL, *Oriental Scenery*, London 1795–1807; prim. NEALE 2005 (op. 3), str. 15.

²⁰ NEALE 2005 (op. 3), str. 16.

²¹ NEALE 2005 (op. 3), str. 17.

²² William CURTIS, *The Botanical Magazine*, London 1787–1807, z ilustracijami Sydenhama S. Edwardsa (citirano po: NEALE 2005 (op. 3), str. 17).

²³ Thomas BEWICK, *A General History of Quadrupeds*, Newcastle 1790 (citirano po: NEALE 2005 (op. 3), str. 17).

²⁴ Thomas BEWICK, *A History of British Birds*, 1–2, Newcastle 1797–1804 (citirano po: NEALE 2005 (op. 3), str. 17).

uporabljeni vrba in jablana na psevdokitajskih motivih z mostom, pagodami, vrbnim vzorcem in podobnim. Da gre za omenjeni vrsti, izvemo šele, ko se lotimo interpretacije posameznih motivov na podlagi kitajskih vzorov in chinoiserij. Za vrbo so tako značilne močno poudarjene podolgovate mačice, za jablano pa listi v obliki krogel, torej jabolk.

Za evropskega kupca so bile tudi še v obravnavanem času (druga polovica 18. in prva polovica 19. stoletja) zanimive vzhodnoazijske teme, predvsem chinoiserije. Med njimi je najti tako tiste, ki so nastale na Kitajskem ali Japonskem, kakor tudi takšne, ki so jih po vzhodnoazijskih zgledih izdelovali v Evropi in Združenih državah Amerike.²⁵ Na evropsko proizvodnjo so vplivali motivi (npr. vrbni ali bambusov vzorec) pa tudi koncept dekoracije, sestavljene iz osrednjega motiva in spremljajočih okrasnih pasov in bordur.

Kronološko prvi med priljubljenimi chinoiserijami je bil vzorec s templjem, ki mu je sledil mnogo priljubljenejši vrbni. Sceno je navdihnila dekoracija na kitajskem porcelanu, vendar pa so jo razvili britanski izdelovalci v drugi polovici 19. stoletja. Ljubezensko zgodbo so si izmislili za namene trženja.²⁶ Eden zgodnjih izdelovalcev je bil okrog leta 1790 britanski keramik Josiah Spode.²⁷ Gre za upodobitev kitajske legende o nesrečni ljubezni med mandarinovo hčerko Kung-se in njegovim tajnikom Changom, ki sta se kljub mandarinovi prepovedi sestajala naskrivaj. Tega jima ni mogel preprečiti niti visoki zid, s katerim je mandarin ogradol majhno hišico, v katero je zaprl hčerko, takrat že zaročeno z lokalnim bogatašem. Ko ji je oče hotel natakniti poročni nakit, sta zaljubljenca z diamanti vred zbežala čez most in v majhnem čolničku prečkala reko. Nekaj časa sta srečno živela, nato pa ju je bogati snubec našel in dal Changa ubiti, Kung-se pa se je od žalosti zažgala skupaj z njunim prebivališčem. Par se je ponovno združil po smrti, ko se je spremenil v nesmrtni golobici.²⁸

Motiv je kompleksen in sestavljen iz različnega števila manjših enot, kot so hiša bogatega mandarina (očeta), zid, ki deli ljubimca, hišica, v katero je zaprto dekle, hiša para v plamenih, most z bežečima ljubimcema in očetom z bičem, čolnič, s katerim sta pobegnila, vrba, ki simbolizira žalost, dve golobici in drugo.²⁹

Vzorec so uporabljali kot zanimiv kitajski motiv, saj se mu je vsaj na celini in v kasnejšem času, predvsem v drugi polovici 19. stoletja, pomen izgubil, zgodba ni bila več poznana. Ostala je le še dekoracija. Kljub temu je bil vzorec v Evropi zelo priljubljen, uporabljala ga je večina tovarn, med drugim tudi tovarna v Nemškem Dolu pri Celju.

Iste vzorce, vendar pogosto različne kombinacije osrednjih motivov in robov, so uporabljale različne tovarne. Te so namreč rade kopirale dela slikarjev in grafikov pa tudi komercialno uspešne vzorce drugih tovarn.

To je preprečil zakon iz leta 1842.³⁰ Določil je namreč, da tovarne niso smele več brez dovoljenja kopirati grafik, slik ali vzorcev drugih izdelovalcev. Samo izdelovalci, ki so svoje vzorce registrirali, so jih lahko uporabljali še naprej. To je povzročilo nastanek številnih novih motivov in identifikacijo starih z izvornimi oblikovalci.

²⁵ GODDEN 1979 (op. 12), str. 339.

²⁶ Rebecca WALLIS, *Beyond Willow*, London 2014, dostopno na: <http://www.vam.ac.uk/blog/network/beyond-willow> (16. 9. 2014).

²⁷ Robert COPELAND, *Spode & Copeland Marks and Other Relevant Intelligence*, London 1997, str. 11.

²⁸ NEALE 2005 (op. 3), str. 73.

²⁹ NEALE 2005 (op. 3), str. 74–75.

³⁰ Resignation of Design Act, prim. NEALE 2005 (op. 3), str. 17.



1. Vrbin vzorec, Anglija, prva tretjina 19. stoletja,
Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 613/1



2. Vrbin vzorec, Nemški Dol, Johann in Moritz
Sonnenberg, zadnja tretjina 19. stoletja, Narodni muzej
Slovenije, inv. št. N 9700

Robni motivi

Pogosto so okrasni motivi na robovih krožnikov in okrasne bordure na posodah tisti element, ki različne osrednje upodobitve povezuje v celoto (servis, serijo). V nasprotju z osrednjimi motivi, kjer so razlike majhne in so omejene le na podrobnosti ali na zrcalno obrnjeno sliko, so pri robnih motivih mogoče zelo različne kombinacije elementov, tudi takšne, ki zabrišejo izvorni pomen. Najpogosteji so različni cvetlični aranžmaji, povezani s hrustančevjem, geometrijskimi prepleti, predvsem s trakovi ali mrežami in girlandami. Eden od zanimivih primerov je divja vrtnica (*Wild rose*), ki ga najdemo vsepozd, tudi na eni od serij posod keramične tovarne bratov Schütz v Libojah. Vzorec sestavlja enostavni cvetovi šipka. Ime (*Wild rose*) je nadglazurno vtisnjeno na dno posode. V tem primeru spet ne gre za izdelovalca, model ali osrednji vzorec, ampak okras na robu.

Tudi robni motivi so torej do neke mere kodirani. V zaporedju elementov se skriva pomen, od katerega je odvisno ime vzorca. To ime včasih celo prevlada nad osrednjim motivom.

Pri kopiranju modnih vzorcev drugih izdelovalcev so keramiki pogosto uporabili isti osrednji motiv, a drugačno obrobo.³¹

Nekaj značilnih najpogostejih motivov s primeri iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije

Najznačilnejši in najpogosteji je vrbin vzorec (*Willow pattern*). Uporabljali so ga skoraj vsi izdelovalci, kar potrjuje njegovo veliko priljubljenost. V tovarni Spode so med letoma 1790 in 1810 razvili tri različice tega vzorca.³² Izvirni vzorec je bil moder (moder pretisk na beli podlagi). V zbirki Narodnega

³¹ NEALE 2005 (op. 3), str. 6, 7.

³² COPELAND 1997 (op. 27), str. 182.



3. Divja vrtnica (šipek), Anglija, sredina 19. stoletja,
Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 2257



4. Motiv Ferrara, Wedgwood, Anglija, 1. polovica
19. stoletja, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 826/1

muzeja Slovenije (v nadaljevanju NMS) hranimo takšno serijo krožnikov z inventarnimi številkami N 613/1–3. Ikonografski motiv je popolnoma razvit, uporabljeni so bili vsi elementi tega vzorca. Vrbin vzorec je namreč lahko sestavljen iz različnih elementov; ni nujno, da so vedno prisotni vsi sestavni deli. Glede na uporabljene sestavne dele lahko nekatere predmete celo datiramo, saj je na primer znano, da so nekateri dodatki kasnejši. Tako sta leteči golobici nad jablano in vrbo zadnja izboljšava vzorca.

Skupno je predmetov z vrbinim vzorcem v zbirki 44, od tega 37 britanskih izdelovalcev, ostali so nastali v drugih evropskih tovarnah. Predmeti z inventarnimi številkami N 9701 (ovalna skleda), N 9702 (plitev krožnik) in N 9700 (skleda) so izdelki tovarne Johanna in Moritza Sonnenberga iz Nemškega Dola iz zadnje tretjine 19. stoletja.

V skupino chinoiserij in v širšo družino vrbinega vzorca sodijo še motivi dveh Kitajcev in zvitka, dveh Kitajcev in insektov ter dveh Kitajcev in vrbe.³³ Izdelovalci so bili Cambrian Pottery iz kraja Swansea, keramična tovarna iz Leedsa in Spode iz kraja Stoke-on-Trent. Čas nastanka je okrog leta 1800. Dve figuri sta v vseh primerih upodobljeni na mostu. Namesto dveh pagod, med katerima se razteza most in sta značilni za vse tri omenjene prototipe vzorca, se na primeru iz zbirke NMS (inv. št. N 9524/1, 2) most pne med dvema drevesoma, eden od njiju je vrba, drugi pa jablana. Pravzaprav gre za obrnjen motiv ene od permutacij vzorca vrbe in insektov, ki je v našem primeru še enkrat obrnjen zrcalno, tako da sta poziciji obeh dreves zamenjeni.³⁴

Ime divja vrtnica (*Wild rose*) se nanaša na robni vzorec, v tem primeru gre za motiv šipka. V osrednjem delu krožnika je scena z reko, na kateri sta dva čolna s po dvema človeškima figurama. V daljavi vidimo na eni strani cerkev, na drugi dvorec. Motiv je danes sam po sebi neprepoznaven, po virih pa gre za kanal v Staffordshiru.³⁵ Vzorec divjih vrtnic je drugi najpopularnejši, takoj za

³³ Arthur Wilfred COYSH, *Blue and White Transfer Ware 1780–1840*, Newton Abbot 1970, kat. št. 10–13.

³⁴ COYSH 1970 (op. 33), kat. št. 24.

³⁵ COYSH 1970 (op. 33), str. 48.



5. Motiv Ferrara, Wedgwood, Anglija, 1. polovica 19. stoletja, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 676



6. Kmečki prizori, Davenport, Anglija, 1825–1840, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 835

vrbinim vzorcem. Prevladoval je med letoma 1830 in 1855. V zbirkì NMS je več primerov posod z enakim robnim vzorcem, zlasti britanskih. Primer rjavobele kombinacije je krožnik iz tovarne Johna Davenporta v Longportu (inv. št. N 2257). Med evropskimi primeri sta skodela (inv. št. N 17833 iz keramične tovarne Villeroy in Boch), in serija krožnikov (inv. št. N 22653/1–5) iz keramične tovarne v Libojah. Vsi našteti primeri imajo različne osrednje motive.

Vzorec Broseley³⁶ je ena od mutacij vzorca s templjem. Ob templju ga sestavljajo še reka in pet jablan. Na robu so geometrijski ornamenti in stilizirani insekti. Vzorec so na podlagi kitajskega originala razvili okrog leta 1780. Poimenoval ga je Josiah Spode. V zbirkì NMS imajo predmeti s tem vzorcem inventarne številke N 737/1–6 in so bili izdelani v tovarni Thomasa Davenporta v Longportu med letoma 1820–1830.

Motiv Ferrara je sestavljen iz upodobitve renesančne palače z zvonikom in mostom na desni strani – gre za grad ferrarskih vojvod, družine d'Este – ter neznačilne grajske ali trdnjavske arhitekture (primeri v NMS imajo inventarne številke N 826/1–6), ki ji je včasih dodan masiven okrogel stolp (inv. št. N 478/1–14, N 676), morda Castel Tedaldo. V ospredju je navadno ena ali več jadrnic, postavljenih v perspektivo ena za drugo. Ferrara seveda ne leži ob morju, temveč na enem od pritokov reke Pad (Po di Volano). Motiv je lahko tudi zrcalno obrnjen, a so jadrnice še vedno v isti legi, le strani z obema vrstama arhitekture sta zamenjani. Tak primer iz NMS je krožnik z inv. št. N 828/1–3. Motiv lahko datiramo v tretjo četrtino 19. stoletja, razvila pa ga je Wedgwoodova tovarna Etruria. Originalni motiv je bil modre barve, Wedgwood ga je izdeloval od leta 1832 naprej. Rjave barve je bil na voljo od leta 1835 naprej, kasneje pa še drugih barv (zelene in škrlatne/lososove). Motiv so na posodje tiskali še v šestdesetih letih 20. stoletja.³⁷

³⁶ Arthur Wilfred COYSH, *Blue-Printed Earthenware 1800–1850*, Newton Abbot 1972, kat. št. 31; prim. še <http://spodeceramics.com/pottery/printed-designs/patterns/broseley-reversed> (12. 6. 2013).

³⁷ <http://oldchinbservice.com/transferware/brownsreds/wedgwoodferrara.html> (24. 4. 2013).



7. Mošeja in ribič, Davenport, Anglija, med 1815 in 1830, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 896/1



8. Motiv Bospor, Davenport, Anglija, 1. polovica 19. stoletja, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 1154

Ponekod, predvsem na svetovnem spletu, lahko zasledimo napačno interpretacijo motiva, da gre namreč za Benetke, kar je sicer povsem mogoče, saj arhitektura močno spominja nanje.³⁸

Različni motivi iz serije s kmečkimi prizori (*Rural scenery series*) so med letoma 1825 in 1840 nastali v tovarni Johna Davenporta. Barvne kombinacije so bile različne, prevladovale so modra, zelena in rjava.³⁹ Motivov je več, na vseh pa so upodobljene kmečke hiše z različnimi dodatki (mlinom na veter, slavnato streho, deklo, ki molze, domačimi živalmi in drugim). Krožnik iz NMS istega izdelovalca (inv. št. N 835) kaže kmečko hišo s slavnato streho s kmeticama, cesto in popotnika. V ozadju slutimo vas z reko in mostom.

V tovarni Johna Davenporta so razvili tudi vzorec mošeje in ribiča (*Mosque and fisherman pattern*), ki je zanimiva kombinacija elementov, saj je v angleško pokrajino postavljena mošeja. Vzorec na robu sestavljajo cvetovi vrtnic in hrustančevja. Serija krožnikov iz zbirke NMS (inv. št. N 896/1–6) je datirana med 1815 in 1830.⁴⁰

Motiv Bospor (*Bosporus*), stiliziran tako, da so podrobnosti poenostavljene, nekatere pa nadomeščene s splošnejšimi potezami, predstavlja prizor v turškem slogu s stavbo z minareti ob vodi (Bosporju) in dvema figurama v ospredju, od katerih ena kadi dolgo pipo. Datiran je okrog 1840, razvila ga je Bo'ness Pottery v West Lothianu.⁴¹ Originalna barvna kombinacija je modrobela, pretisk na krožniku s tem motivom, sicer neznanega izdelovalca, pa je rjavobel (inv. št. N 1154).

Motiv gotskih razvalin (*Gothic ruins pattern*) je datiran v čas med 1816 in 1830. Vzorec je razvila delavnica A. Stevensona iz Staffordshire.⁴² Vzorec na predmetu iz NMS (inv. št. N 9520) je kasnejši,

³⁸ <http://www.carters.com.au/index.cfm/item/140065-a-wedgwood-etruria-blue-and-white-oval-serving-platter-19th-cent/> (24. 4. 2013).

³⁹ NEALE 2005 (op. 3), str. 112.

⁴⁰ COYSH 1970 (op. 26), kat. št. 32.

⁴¹ COYSH 1972 (op. 29), kat. št. 9.

⁴² COYSH 1970 (op. 26), kat. št. 124.



9. Gotske razvaline, Anglija, 1816–1830, Narodni muzej Slovenije, inv. št. N 9520



10. Krožnik Isaura, oblikovanje CTRLZAK, Italija, proizvajalec Seletti, Italija

a je vendarle dovolj prepoznaven, da lahko določimo njegov izvor v tem motivu. Gotske razvaline so bolj stilizirane, motiv pastirja s palico se pojavi le na grlu posode, medtem ko je v spodnjem delu poleg pastirja upodobljeno tudi govedo.

Vzorcev na beloprsteni keramiki in fini keramiki s pretiskom je tako rekoč nešteto. Poleg nekaterih osnovnih, naštetih v besedilu, obstajajo še številne inačice. Zaradi priljubljenosti takšnih izdelkov je veliko tovarn v Evropi in Severni Ameriki svojo proizvodnjo prilagodilo novi keramični zvrsti in britanskim vzorcem. Vsaka od njih je ustvarjala nove kombinacije obstoječih motivov in izumljala nove. Tako so sledi razširjenosti posameznih vzorcev zelo zabrisane; izjemo predstavlja le vrbin vzorec.

Duh časa, ki mu je takšno posodje blizu, je v zadnjih letih znova vzbudil zanimanje raziskovalcev za to področje. Najbolj aktivni so v angleškem združenju *Transferware Collectors Club*,⁴³ ki poleg velikanske baze podatkov o izdelovalcih in njihovih izdelkih ponuja tudi dokaj širok izbor strokovne in znanstvene literature o tej temi. Na novo bo to zanimivo obdobje v razvoju oblikovanja keramike z razstavo *Blue and White. British Printed Ceramics* leta 2015 zaznamoval londonski Victoria and Albert Museum.⁴⁴

Eksponatov s transfernim tiskom, ki so nastali med 1780 in 1880, je v zbirkah slovenskih muzejev zelo veliko. Enako velja za zasebne zbirke. Za te predmete je precej zanimanja tudi med širšo javnostjo, saj so precej priljubljen element udobnega angleškega podeželskega sloga v sodobni stanovanjski opremi. Zato ni naključje, da se tudi nekaj sodobnih oblikovalcev ukvarja s prepoznavanjem in preoblikovanjem teh nostalgičnih vzorcev na različnih predmetih. Nedaven primer je kolekcija Hybrid za italijansko podjetje Seletti (oblikovanje: studio CTRLZAK), ki na duhovit način združuje različne motive, kot so jih nekoč njihovi angleški ustvarjalci.⁴⁵

⁴³ <http://www.transcollectorsclub.org> (12. 6. 2013).

⁴⁴ <http://www.vam.ac.uk/blog/section/blue-and-white> (15. 9. 2014).

⁴⁵ Za informacije in fotografijo se zahvaljujem Thanosu Zakopoulosu (CTRLZAK).

Decorative Patterns on British Printed Earthenwares and the Collection of the National Museum of Slovenia

Mateja Kos

Creamware is a special type of earthenware. It is made of a typical material, white clay, with a chemical structure that resembles kaolin, but is not quite the same. The color of the raw clay is usually greyish, but when fired it turns white or various shades of white, from yellowish to ivory and grayish. Unlike others substances such as faience and fired clay, creamware is glazed exclusively with a transparent lead glaze.

Creamware was developed in Staffordshire, England, an area with many pottery workshops. The material was highly suitable for mold casting (i.e., for serial machine production), and this meant that the products were much cheaper than other types of earthenware, which had to be shaped manually (on a potter's wheel).

The decoration of the products had to be adapted to machine production because manual painting of mass-produced products would cancel out the savings created by machine production. A sensible and suitable way that then emerged was transfer printing (the transfer of a printed pattern from another medium to the earthenware). Initially, a copper plate was used, in which the pattern was engraved using the copperplate technique. It was then pasted with a dye and covered with special (absorptive) paper, onto which a special printing machine transferred the dye (the pattern). The paper was then cut into individual patterns, which were manually transferred to the vessels with a brush.

Transfer printing is highly useful for mass production, especially for earthenware products, because it facilitates fast transfer of printed designs to curved or otherwise irregular surfaces. The method used by John Brooks, a graphic artist from Birmingham, in 1751, was developed for use on earthenware by Robert Hancock, a graphic artist and copperplate engraver, but it was perfected and enhanced by the probably best-known English potter, Josiah Wedgwood, who is also credited for most of the innovations in the use of creamware.¹ In 1806, a new printing technique was invented

¹ *The Oxford Companion of Decorative Arts* (ed. Harold Osborne), Oxford 1985, p. 789; George SAVAGE, Harold NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Ceramics*, London 1985, p. 296; Peter HYLAND, *The Herculaneum Pottery. Liverpool's Forgotten Glory*, Liverpool 2005, pp. 11, 12; see also the extensive website http://www.transcollectorsclub.org/faqs/new_collector/whatistransferware.html (retrieved June 12th, 2013). Bernard PRICE (*The Arthur Negus Guide to English Pottery and Porcelain*, London 1978, p. 153) has somewhat different data because it refers to Thomas Turner from the Caughley pottery in 1780 as a particularly important figure. Wedgwood outsourced the transfer prints, for instance at Sadler and Green's in Liverpool and others, cf. Wendy HARVEY, A Brief History of Transfer Printed Tiles, *Transferware Collectors Club Bulletin*, p. 18, https://www.transcollectorsclub.org/bulletin_previews/articles/11_Winter_Spring_Printed_Tiles_feature_1.pdf (retrieved September 7th, 2014).

at the Fourdrinier factory in Dartford,² which replaced the time-consuming manual transfer and enabled the use of stronger and more absorptive paper. The use of this paper made it possible to achieve clearer prints and to accurately execute small details.³

By combining the two technologies—mold casting and transfer printing—industrial-made ceramics became a mass product, which in popularity lagged slightly behind graphic prints, but was nevertheless highly popular with less wealthy customers due to its relatively low prices. It was indeed the demand of the English middle classes for cheaper tableware with a precious appearance that caused the great expansion of the technique.⁴

In today's Slovenia, cream-colored earthenware was the most popular ceramics material. From the archival sources, it can be concluded that all ceramics factories and workshops used only this material. Scientific analysis of the material and objects has also proved the same.⁵ In the UK, the development and the structure of the material is much more complicated. In addition to creamware, ceramists in Staffordshire developed various types of fine whitish or white-glazed earthenware.⁶ In Europe, especially in Spain, France, and Germany, creamware dominated and became serious competition to porcelain.⁷

The material and the manner of transferring the decorations were so well matched that products made of fine earthenware or creamware, decorated with single-color or multicolor transfer prints, became hugely fashionable in the UK and Europe in general in the last third of the eighteenth century. Quite early they became collectibles, and people gathered great collections of vessels, especially of plates with the most different printed patterns. In people's homes the collections were usually kept in showcases in the dining or living room. When the collectors managed to acquire all the individual items of a certain pattern, such collections then had a high value.

The most popular patterns were landscapes, townscapes, and flower compositions. These were followed in popularity by gallant and bucolic scenes, and battles. Also ranked high in popularity were East Asian patterns, in particular Chinese ones,⁸ which dominated in the earliest period, but later lost their leading role. Especially during the Napoleonic wars, politically inspired motifs and caricatures were also printed on creamware.⁹

Because of the vessels' curvature, the decoration usually consisted of several parts. The central part featured the central pattern, usually a landscape, townscape, or scene from everyday life or similar. The second part of the decoration usually consisted of a band of repeated patterns, which were either related to the central pattern or quite independent. On plates and trays, the central pattern is at the bottom and the decorative band on the rim. With bowls, soup terrines, sauceboats, and other

² Henry and Sealy Fourdrinier were also important figures in the development of the paper and printing industries in England. See http://www.thepapertrail.org.uk/?V_DOC_ID=881 (retrieved June 12th, 2013).

³ Gillian NEALE, *Encyclopedia of British Transfer-Printed Pottery Patterns 1790–1930*, London 2005, p. 16.

⁴ HYLAND 2005 (n. 1), p. 12.

⁵ Mateja KOS, Žiga ŠMIT, PIXE-PIGE Analysis of 18th and Early 19th Century Creamware from Slovenia and Northern Italy, *Journal of Cultural Heritage*, 12/2, 2011, pp. 236–242.

⁶ Daniel J. KEEFE, *Wedgwood Ceramics*, Atglen 2005, pp. 7–16; HYLAND 2005 (n. 1), p. 12: various improvements also include the addition of cobalt to enhance the contrast between the body and the glaze.

⁷ Robin HILDYARD, *European Ceramics*, London 1999, p. 42.

⁸ Oliver IMPHEY, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London 1977, pp. 89–99.

⁹ Mateja KOS, "Napoleoniana" v Narodnem muzeju Slovenije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 49, 2013, pp. 113–130.

vessels, the central pattern is on the belly (the vessel's concave part), in the part facing the viewer. The decorative bands are most often on the rims of the vessels. The central pattern is also often on the bottom of the vessels, similar to plates. The great majority of all of these vessels are plates.¹⁰

Sets¹¹ or series may consist of vessels decorated with the same pattern or vessels with different patterns. Both uses were equally frequent. Where the decoration of a set or series consisted of different patterns, it was nonetheless usual that the rims and decorative borders were uniform. These were common to all vessels, and can be used to classify them into a whole.

Usually an entire group of vessels was decorated with prints of the same color. Among the single-color ones, the prevailing colors are brown, blue, green, and pink. Among the two-color ones, the leading combinations are blue and black, as well as green or blue combined with pink.

Initially, only blue colors were used after the examples of Chinese blue-and-white porcelain,¹² imitating not only the patterns but also the typical and (at the time) precious color combination. Towards the end of the 1920s, other colors became more common: brown, green, pink, red, and two-color combinations.¹³

In the early period, the patterns used for transfer prints imitated manually painted European porcelain of the eighteenth century, which itself imitated blue-and-white Chinese earthenware, in particular porcelain.¹⁴ At the beginning of the nineteenth century, when Chinese patterns were still frequently used as a primary source of inspiration, so-called British patterns started to appear and they later prevailed. Vessels with landscapes and townscapes—these were among the first British patterns—were also sold as souvenirs.

At the time when fine printed ceramics peaked, hundreds of different patterns existed. The products were exported all over the world from Britain, and the popularity was enhanced by different patterns adapted to different countries. Among the first to be adapted to local customers were landscapes and townscapes, later joined by depictions of famous historical figures and scenes.

Studying printed ceramics from the second half of the eighteenth century and the nineteenth century, a problem soon arises: how to read and identify the various motifs and patterns on the vessels. The heart of the problem lies in the fact that the names of the individual patterns are very different: some are official names given by the factory, or they may be names by which the products became known; then there may be no names at all or the names that are used derive from one of the dominating features of the painting or iconographic pattern. The patterns may be associated with inscriptions found on the bottom of the objects (at the bottom or on the base), but these inscriptions may refer to something completely different, as for example the inscription *Herculaneum*, which is not the name of the pattern, but that of a pottery which is known to have operated in Liverpool.¹⁵

Researchers in continental Europe sometimes erroneously connected these usually overglaze printed inscriptions with producers or models. Similarly to porcelain, printed earthenware products

¹⁰ John P. CUSHION, *Pottery and Porcelain Tablewares*, London 1976, p. 92.

¹¹ A set is a group of vessels with common features, standardized forms, and a fixed number of individual elements; a series is a group of vessels with common features and an unknown number of individual elements and forms.

¹² See more in Geoffrey A. GODDEN, *Oriental Export Market Porcelain and Its Influence on European Wares*, London 1979, pp. 111–164.

¹³ NEALE 2005 (n. 3), p. 16.

¹⁴ *True Blue. Transfer Printed Earthenware* (ed. Gaye Blake Roberts), East Hagbourne 1998, p. 44.

¹⁵ HYLAND 2005 (n. 1), pp. 1–2. The Herculaneum Pottery in Liverpool exported a major part of its production to the United States; its production peaked between 1800 and 1820.

are marked with the producer's base mark and other signs, usually numbers referring to the type of painting, the set to which the product belongs, the painter, or the year of production. With porcelain products, series of vessels (e.g., a complete set) were marked in the same way; with printed earthenwares, however, the inscription often refers to the pattern, meaning that the same name may be used by different producers (workshops, manufactories, and factories). Contrary to tradition, an inscription on the bottom of a vessel most often did not refer to the maker or to being part of a set/series.

Another problem that is again related to the decorative pattern is how they are read or interpreted. These paintings do not only have a decorative function. They have a coded or stylized content that was known to both the makers and customers at the time, and made the products fashionable and desirable. Nowadays, this content is no longer understood because its meaning has been lost in the course of time.

The iconography of transfer printed earthenware involves not only understanding the scenes, but also decoding the symbolic meanings and detecting the relations between producers, merchants, and customers. These relations were decisive for the development of a nearly identical style that prevailed over a huge area, from the UK to Austria. Not only did it prevail, but it also set the standards for designing and decorating earthenware at the time.

This theme is of further interest to researchers because to date there has been no research on printed patterns on creamware in Slovenia, in spite of the fact that some types of ceramics (e.g., faience, creamware, and china) were prestigious precisely because of their white surfaces, which enabled comparisons with a painter's canvas (i.e., they were meant to be painted). As is known from archive sources and publications, earthenware and especially porcelain were often painted by renowned painters, not only by semi-skilled labor in the studios for manual painting of manufactories and factories. Studying the painted patterns on earthenware and china can therefore contribute to the general art-historical evaluation of a certain period or artist.

Central patterns

As mentioned above, initially patterns similar to those found on the most precious Chinese porcelain were used to decorate earthenware products; an identical situation existed in the decoration of European porcelain, whose formula was discovered only a few decades prior to that of creamware.

Because the British were the first to produce creamware and fine earthenware, one must consider their repertoire of decorative patterns. In the form of sample books, factory catalogues, and finished products, these patterns strongly influenced production in continental Europe. Chinese porcelain directly influenced British ceramics, and this latter equally influenced continental European factories. Later, when British potters developed their own repertoire of patterns, these spread very quickly across continental Europe.

There probably were no early British influences in Slovenia. The creamware factory of Sigismund Zois and that of the Wasser brothers mainly used decorations imitating Viennese examples, especially the feather edge and Viennese decorative border.¹⁶ This is somewhat surprising because it is known that Zois studied the English literature on the chemistry of clay and other professional literature before

¹⁶ Mateja KOS, *Beloprstena keramika na Slovenskem*, Ljubljana 2005, pp. 13–14.

he acquired the Sylva ceramics factory.¹⁷ One would have expected him to dedicate himself with the same enthusiasm to the aesthetic aspects of creamware and the decorations of the British producers. It is thus all the more interesting that the willow pattern was used at the ceramics factory in Nemški Dol (now the hamlet of Slovenski Dol in Zabukovica), and indeed on a set of vessels, indicating that this pattern was used in regular serial production. The other Slovenian ceramics factories were founded later, when the classical era of English printed ceramics had long passed. The ceramics factory of the Schütz brothers founded in Livoje near Celje in 1871 used some decorative structures that derived from the patterns of British transfer printed creamware. This involved three series of vessels (plates) with townscapes and decorative flower borders on the rims.¹⁸ It may be assumed that they imitated examples from central European sources, and the factory was known for certain techniques, especially the production of industrial majolica developed by the Minton factory in England.

In the early nineteenth century, especially between 1806 and 1816, European (British) patterns thus replaced *chinoiserie*. In addition to landscapes and townscapes, flowers, the seasons, zodiac signs, animals, scenes from (British and colonial) history, famous persons, and the like featured on the vessels.

The least intriguing are landscapes and townscapes because it is often possible to identify a particular view, section, or building. These include paintings of accurately drawn towns, castles, ports, local sights, and the like, further supported by corresponding inscriptions, which are occasionally part of the central pattern. Most of these landscapes were copied from contemporary paintings in various publications, especially travel reports and books on architecture.¹⁹ In addition, there are idealized patterns from nature, utopian and ideal towns, romantic castles, and the like. Among them is, for instance, the Wedgwood *Ferrara series* (which in Slovenia—and also elsewhere—was initially erroneously called the *Venice series*), representing a view of a Mediterranean harbor with a range of sailboats. The Ferrara pattern is an excellent example of a stylized townscape that remains exactly the same in all its executions in different colors. Three great series of stylized views inspired by a painter's fantasy, called *castle*, *tower*, and *Italian*, were brought onto the market by the Spode factory.²⁰ Unlike the Ferrara series, the locations cannot be identified. Among the large and highly popular series are the *English views* from the John Davenport factories in Burslem and Longport, the *Indian series* from the Herculaneum Pottery in Liverpool, the *Italian views* from the Spode factory, and others.

Much more enigmatic are the figural scenes and flower arrangements. One must not forget that the period when printed ceramics flourished was also that of the cult of flowers, of flower symbols, painting flower still-lifes, and the like. The flowers and floral arrangements that are depicted were drawn based on botanical publications and herbaria.²¹ It is well known that the spread of such patterns on creamware was caused by the publication of corpuses such as Curtis's *Botanical Magazine*,²²

¹⁷ Zgodovinski arhiv Ljubljana, ZAL LJU 324, Sigismund Zois, Nachrichten von der Entstechung der Steingut Fabrick in Laibach, 1795; Mateja KOS, Keramika, *Gradovi minevajo, fabrike nastajajo. Industrijsko oblikovanje v 19. stoletju na Slovenskem*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 1991, pp. 35–37.

¹⁸ Rolanda FUGGER GERMADNIK, *Mavrični svet Schützove keramike*, Celje 2009, p. 124–125; KOS 2005 (n. 16), pp. 164, 184.

¹⁹ An important source is: Thomas and William DANIELL, *Oriental Scenery*, London 1795–1807; see NEALE 2005 (n. 3), p. 15.

²⁰ NEALE 2005 (n. 3), p. 16.

²¹ NEALE 2005 (n. 3), p. 17.

²² William CURTIS, *The Botanical Magazine*, London 1787–1807 with illustrations by Sydenham S. Edwards. Cited in NEALE 2005 (n. 3), p. 17.

Thomas Bewick's *History of Quadrupeds*²³ and *History of British Birds*, and others.²⁴ Among the most frequent patterns are *British flowers* from the Temple Blacks Pottery in Bristol, the *botanical* series of the Spode factory in Stoke, Josiah Wedgwood's *hibiscus* and *peonia*, and others.

Some plants, especially trees, which were copied after East Asian examples, are stylized and their painted features do not match the natural ones. Examples include the frequently used willow and apple tree in pseudo-Chinese patterns with a bridge, pagodas, a willow pattern, and the like. That these are indeed these two tree species can only be established after interpreting the individual patterns on the basis of Chinese examples and *chinoiserie*. The willow depicted has typically emphasized, long seed clusters and the apple tree has typical ball-shaped leaves—that is, apples.

In the period studied (the second half of the eighteenth and first half of the nineteenth centuries), European customers were also attracted by East Asian designs, especially *chinoiserie*. Among these are designs that originated in China or Japan, and others created following East Asian examples in Europe and the US.²⁵ The patterns themselves influenced European production (e.g., the willow or bamboo pattern), but so did the very concept of decoration, consisting of a central pattern and accompanying decorative bands and borders.

Chronologically, the first of the popular *chinoiserie* was a design with a temple, followed by the much more popular willow pattern. This pattern was invented by British potters following Chinese motifs. For marketing purposes, they also invented a love story in connection with the pattern.²⁶ One of the earliest users of the pattern was Josiah Spode around 1790.²⁷ Spode adopted the pattern from an earlier Chinese drawing. It is the scene of a Chinese legend about an unhappy love affair between a mandarin's daughter named Koong-se and his secretary Chang, who met in secret against his will. Even the high wall the mandarin erected around the little house, in which he had imprisoned his daughter, who was already engaged to a local rich man, could not prevent them from meeting. When her father wanted to put the wedding jewels on his daughter, the lovers fled across a bridge with the diamonds and crossed the river in a small boat. For some time they lived happily, but then her rich suitor found them and had Chang killed. Koong-se died by setting fire to their house while she was still inside. The couple was reunited after death when they changed into immortal doves.²⁸

This is a complex pattern that consists of a varying number of smaller units, such as the rich mandarin's (father's) house, the wall that separates the lovers, the little house where the girl is locked up, the couple's house in flames, the bridge with the fleeing lovers and the father wielding the whip, the escape boat, the willow symbolizing sorrow, the two doves, and other elements.²⁹

The pattern was used as an interesting Chinese motif because at least in continental Europe and in later years, in the second half of the nineteenth century, its meaning was lost and the story no longer known. Only the decoration survived. Nevertheless, the pattern was very popular in Europe and used by most factories, including the one in Nemški Dol near Celje.

²³ Thomas BEWICK, *A General History of Quadrupeds*, Newcastle 1790. Cited in NEALE 2005 (n. 3), p. 17.

²⁴ Thomas BEWICK, *A History of British Birds*, 1–2, Newcastle 1797–1804. Cited in NEALE 2005 (n. 3), p. 17.

²⁵ GODDEN 1979 (n. 12), p. 339.

²⁶ Rebecca WILLIS, *Beyond Willow*, London 2014, <http://www.vam.ac.uk/blog/network/beyond-willow> (retrieved September 16th, 2014).

²⁷ Robert COPELAND, *Spode & Copeland Marks and Other Relevant Intelligence*, London 1997, p. 11.

²⁸ NEALE 2005 (n. 3), p. 73.

²⁹ NEALE 2005 (n. 3), pp. 74–75.

The same patterns, but often with different combinations of the central patterns and borders, were used by different factories. They tended to copy the works of painters and graphic artists as well as the commercially successful patterns of other factories.

A law adopted in 1842 put an end to these practices.³⁰ It stipulated that factories were no longer allowed to copy prints, paintings, or patterns from other producers without their consent. Only producers that registered their patterns were allowed to continue using them, and this led to the origin of numerous new patterns and the identification of the old ones with their original designers.

Rim patterns

The decorative patterns on the rims of plates and decorative borders on vessels are usually the elements that combine different images into a whole (a set or series). Unlike the central patterns, where the differences are minor and only refer to details or a mirror image, the rim patterns feature very different combinations of elements, including ones that obscure the original meaning. The most frequently used are flower arrangements connected by scrollwork and interlaced geometric elements, especially including ribbons, nets, and garlands. One of the more interesting examples is the *wild rose*, which is found nearly everywhere, including on a series of vessels from the ceramic factory of the Schütz brothers in Liboje. The pattern consists of simple rose-hip flowers. Its name (*wild rose*) is overglaze printed on the bottom of the vessels. Once more, the name does not refer to the producer, model, or central pattern, but to the rim decoration.

To some extent, the rim patterns are thus coded as well. The sequence of elements hides a meaning on which the name of the pattern depends. This name occasionally prevails over that of the central pattern.

In copying fashionable patterns of other producers, potters often used the same central pattern but with different borders.³¹

Typical frequent patterns with examples from the National Museum of Slovenia

The most typical and frequent motif is the willow pattern. It was used by nearly all producers, confirming its high popularity. At the Spode factory, where it originates, three variants of this pattern were created between 1790 and 1810.³² The original pattern was blue (blue transfer print on a white background). The collection of the National Museum of Slovenia (NMS) includes one of these series of plates (inventory nos. N 613/1–3). The iconographic pattern is fully developed and all of its elements are used. The willow pattern may consist of various elements, but they are not necessarily all used. Based on the elements used, it is even possible to date some objects because it is known that some additions are of a later date. Flying doves above the apple tree and willow, for instance, were the last additions to the pattern.

³⁰ Resignation of Design Act, in NEALE 2005 (n. 3), p. 17.

³¹ NEALE 2005 (n. 3), pp. 6–7.

³² COPELAND 1997 (n. 27), p. 182.



1. Willow pattern, England, 1st third 19th century,
National Museum of Slovenia, inv. no. N 613/1



2. Willow pattern, Nemški Dol, Johann
and Moritz Sonnenberg, last third 19th century,
National Museum of Slovenia, inv. no. N 9700

There are a total of forty-four objects with a willow pattern in the collection, thirty-seven of which are from British producers, and the rest from European factories. The objects with inventory numbers N 9701 (shallow bowl), N 9702 (shallow plate), and N 9700 (bowl) are products from the factory of Johann and Moritz Sonnenberg in Nemški Dol and date from the last third of the nineteenth century.

The group of *chinoiserie* and (beyond this) that of the willow pattern further includes two motifs of two Chinamen with a bundle, two Chinamen with insects, and two Chinamen with a willow.³³ They were produced by the Cambrian Pottery in Swansea, the Leeds Pottery, and the Spode factory. They date from around 1800. In all of the specimens, two figures are depicted on the bridge. Instead of two pagodas connected by a bridge, which is a typical element of all three of these pattern prototypes, one specimen in the collection of the NMS (inv. no. N 9524/1, 2) shows a bridge linking two trees, one of which is a willow and the other an apple tree. This is actually a reverse pattern of one of the variants of the willow pattern with insects, which in this case is mirrored left-right, causing the positions of the two trees to be exchanged.³⁴

The name of the pattern, *wild rose*, refers to the rim pattern, in this case that of a rose-hip. The central part of the plate features a scene with a river on which there are two boats and two human figures in each. In the distance is a church at one end and a mansion at the other end. Today the pattern can no longer be identified, but according to the sources it shows a Staffordshire canal.³⁵ The wild rose pattern is the second most popular one, closely following the willow pattern. Its popularity peaked between 1830 and 1855. The collection of the NMS has several vessels with an identical border pattern and most of them are from England. The specimen of a brown and white combination (inv. no. N 2257) is from the John Davenport factory in Longport. Among the European objects is a cup (inv. no. N 17833 from the Villeroy and Boch factory) and a series of plates (inv. no. N 22653/1–5) from the ceramics factory in Liboje. All of these specimens have different central patterns.

³³ Arthur Wilfred COYSH, *Blue and White Transfer Ware 1780–1840*, Newton Abbot 1970, cat. nos. 10–13.

³⁴ COYSH 1970 (33), cat. no. 24.

³⁵ COYSH 1970 (33), p. 48.



3. *Wild rose*, England, mid 19th century,
National Museum of Slovenia, inv. no. N 2257



4. *Ferrara* pattern, Wedgwood, England, 1st half
19th century, National Museum of Slovenia, inv. no. N 826/1

The *Broseley*³⁶ pattern is a variant on the temple pattern. In addition to a temple, it includes a river and five apple trees. The rim features geometric ornaments and stylized insects. The pattern was developed based on a Chinese original around 1780 and was named by Josiah Spode. In the collection of the NMS, the objects with this pattern have the inventory numbers N 737/1-6 and they were made at the factory of Thomas Davenport in Longport between 1820 and 1830.

The *Ferrara* pattern consists of the image of a Renaissance palace with a belfry and a bridge to the right—the castle of the Dukes of Ferrara, the d'Este family—and atypical castle or fortress architecture (the specimens in the NMS carry the inventory numbers N 826/1-6), to which a massive round tower is sometimes added (inv. nos. N 478/1-14, N 676), perhaps referring to Tedaldo Castle. In the forefront there usually are one or more sailboats, placed in perspective to each other. Of course, Ferrara is not a sea port, but lies on a tributary of the Po River (the Volano Po, Ital. *Po di Volano*). The pattern may be mirror imaged, leaving the sailboats in the same position, but the buildings are on opposite sides. Such a specimen in the NMS is plate inv. no. N 828/1-3. The pattern can be dated to the third quarter of the nineteenth century and was developed by Wedgwood's factory Etruria. The original pattern was blue and Wedgwood produced it from 1832 onwards. The brown version was available starting in 1835, later followed by other colors (green and purple/salmon). The pattern continued to be printed on vessels into the 1960s.³⁷

Here and there, especially on the Internet, the pattern is inaccurately interpreted as representing Venice, which would otherwise be quite possible because the architecture is strongly reminiscent of Venice.³⁸

³⁶ Arthur Wilfred COYSH, *Blue-Printed Earthenware 1800–1850*, Newton Abbot 1972, cat. no. 31; see also <http://spodeceramics.com/pottery/printed-designs/patterns/broseley-reversed> (retrieved June 12th, 2013).

³⁷ <http://oldchinbservice.com/transferware/brownsreds/wedgwoodferrara.html> (retrieved April 24th, 2013)

³⁸ <http://www.carters.com.au/index.cfm/item/140065-a-wedgwood-etruria-blue-and-white-oval-serving-platter-19th-cent/> (retrieved April 24th, 2013)



5. *Ferrara pattern, Wedgwood, England, 1st half 19th century, National Museum of Slovenia, inv. no. N 676*



6. *Rural scenery, Davenport, England, 1825–1840, National Museum of Slovenia, inv. no. N 835*



7. *Mosque and fisherman pattern, Davenport, between 1815 and 1830, National Museum of Slovenia, inv. no. N 896/1*



8. *Bosporus pattern, Davenport, England, 1st half 19th century, National Museum of Slovenia, inv. no. N 1154*

Various patterns from the *rural scenery series* originated between 1825 and 1840 at John Davenport's factory. The color combinations were different, with green, blue, and brown dominating.³⁹ There are several patterns, but they all include farmhouses with various additions (a windmill, thatched roof, milkmaid, domestic animals, and others). The plate in the collection of the NMS is from the same producer (inv. no. N 835) and shows a farmhouse with a thatched roof and two peasant women, a road, and a traveler. In the background one can make out a village with a river and bridge.

³⁹ NEALE 2005 (n. 3), p. 112.



9. Gothic ruins pattern, England, 1816–1830,
National Museum of Slovenia, inv. no. N 9520



10. Isaura plate, design CTRLZAK, Italy,
manufacturer Seletti, Italy

John Davenport's factory also developed the *mosque and fisherman pattern*, an interesting combination of elements, because the mosque is set in an English landscape. The rim pattern consists of rose flowers and scrollwork. The series of plates in the collection of the NMS (inv. nos. N 896/1–6) has been dated to between 1815 and 1830.⁴⁰

The *Bosphorus* pattern is stylized with simplified details, and some are replaced with more general features. It represents a scene in the Turkish style with a building with minarets on the waterside (the Bosphorus), and two figures in the foreground, one of whom is smoking a long pipe. It has been dated to around 1840 and was created by the Bo'ness Pottery in West Lothian.⁴¹ The original color combination was blue and white, and the transfer print on the plate with this pattern, whose maker is not known, is brown-and-white (inv. no. N 1154).

The *Gothic ruins pattern* has been dated to between 1816 and 1830. The pattern was created in the workshop of A. Stevenson in Staffordshire.⁴² The pattern on the object in the collection of the NMS (inv. no. N 9520) is of a later date, but it is recognizable enough to trace its origin to this pattern. The Gothic ruins are quite stylized; the motif of a shepherd with a staff appears only on the neck of the vessel, and the bottom part features a shepherd with cattle.

There are nearly limitless patterns on printed earthenware and on creamware. In addition to the basic ones, mentioned above, numerous variants exist. Because the products were highly fashionable, many factories in Europe and North America—in addition to the British producers—adapted their production to the new type of ceramics and British patterns. Each of them created new combinations of the existing patterns as well as new ones. This means that it is very hard to trace the spread of individual patterns, with the exception of a single one: the willow pattern.

⁴⁰ COYSH 1970 (n. 33), cat. no. 32.

⁴¹ COYSH 1972 (n. 36), cat. no. 9.

⁴² COYSH 1970 (n. 33), cat. no. 124.

Printed ceramics were intimately related to the spirit of the time and this has stimulated the interest of researchers in the field in recent years. Among the most active ones are members of the English forum Transferware Collectors Club,⁴³ which, in addition to a huge database on producers and their products, offers quite a comprehensive selection of scholarly literature on the theme. In 2015, the Victoria and Albert Museum in London will present this important period in the development of ceramics with the exhibition Blue and White: British Printed Ceramics.⁴⁴

The collections of Slovenian museums include quite a lot of fine transfer printed earthenware and creamware from the hundred years between 1780 and 1880, and the same is true of private collections. The general public is also quite interested in these objects because they are quite a popular element of cozy English country style in modern house furnishings. It is not surprising then that some modern designers are engaged in identifying and modifying these nostalgic patterns on a variety of objects. A recent example is that of the Hybrid Collection designed by the CTRLZAK studio for the Italian company Seletti, which combines different patterns once created by English designers in an inspired way.⁴⁵

⁴³ <http://www.transcollectorsclub.org> (retrieved June 2, 2013)

⁴⁴ <http://www.vam.ac.uk/blog/section/blue-and-white> (retrieved September 15th, 2014).

⁴⁵ I would like to thank Thanos Zakopoulos (CTRLZAK) for all the information and the photograph.

Ivan Grohar in njegov »mecen« Franc Dolenc v luči arhivskih virov

Renata Komić Marn

Življenjepis slikarja Ivana Groharja (1867–1911) sodi med najzanimivejše in najpriljubljenejše zgodbe v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi. Leta 1900 je prve biografske podatke o takrat že uspešnem slikarju objavil Vatroslav Holz;¹ številni prispevki o prezgodaj umrlem umetniku so bili v domačem časopisu in literaturi objavljeni po Groharjevi smrti leta 1911.² Ob petnajstti obletnici smrti je bila Groharju posvečena spominska kolektivna razstava (1926),³ sedemdeseto obletnico rojstva pa je zaznamovala prva slovenska monografska publikacija, posvečena kakšnemu umetniku (1937).⁴ Spomin na slikarjevo življenje in delo so ohranjale tudi objave njegovih priateljev in znancev⁵ ter številne razstave in monografije, ki so bile posvečene le njemu ali vsem štirim slovenskim impresionistom.⁶ Temeljnega pomena za študij Groharjevega opusa in utemeljitev njegovega pomena za moderno slovensko umetnost pa je bila velika retrospektivna razstava leta 1958.⁷ Leta 1960 je sledila monografska publikacija, za katero je France Stele napisal daljši sestavek o slikarjevem življenju in delu; ta še danes velja za Groharjevo referenčno biografijo.⁸ Nastal je na podlagi takrat obstoječe literature o Groharju, katere seznam je bil prav tako objavljen, natančnejše branje pa razkriva, da je Stele črpal tudi iz pogоворov z Groharjevimi sodobniki in arhivskih virov, ki v seznamu literature niso navedeni.⁹ Kljub temu je zapis o neugodnih razmerah, v katerih je slikar

¹ Vatroslav HOLZ, Ivan Grohar. Skica o njegovem slikarskem delovanju, čital na jour-fixe »umetniškega društva«, *Slovenski narod*, 33/5, 8. 1. 1900, str. 1–2.

² Gl. zlasti nekrologe: Rihard JAKOPIČ, Ivan Grohar, *Ljubljanski zvon*, 31/5, 1911, str. 297–298, 648–655; Etbin KRISTAN, Ivan Grohar, *Naši zapiski*, 8/4–5, 1911, str. 127–131; Josip MANTUANI, Akad. slikar Ivan Grohar, *Carniola*, 2, 1911, str. 228–229; Ivan ZORMAN, Ivan Grohar, *Veda*, 1, 1911, str. 504–505. Gl. mdr. tudi Ivan VAVPOTIČ, Ivan Grohar, *Vesna*, 2, 1921, str. 4–6.

³ Ivan Grohar 1867–1911. Spominska kolektivna razstava, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1926.

⁴ Anton PODBEVŠEK, Ivan Grohar. Tragedija slovenskega umetnika, Ljubljana 1937.

⁵ Fran VIDIC, Spomini na Ivana Groharja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 6, 1926, str. 185–188; Josip ARMIČ, Ivan Grohar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 9, 1931, str. 44–50; Albert SIČ, Spomini na Groharja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1935, str. 139–142.

⁶ Mdr. Slovenski impresionisti, Moderna galerija, Ljubljana 1949; Ivan Grohar. Študijska razstava (ur. Marija Levstek), Mestni muzej, Ljubljana 1954; Začetki slovenskega impresionizma (ur. Karel Dobida), Jakopičev paviljon, Ljubljana 1955.

⁷ France STELE, Ivan Grohar (1867–1911). Retrospektivna razstava, Moderna galerija, Ljubljana 1958; Tomaž BREJC, Grohar, Ivan, Enciklopedija Slovenije, 3, Ljubljana 1989, str. 390.

⁸ France STELE, Ivan Grohar, Ljubljana 1960, str. 8–27.

⁹ STELE 1960 (op. 8) je v biografijo vpletel drobce pričevanj Gvidona Birolle (str. 16–17), Mateja Sternena (str. 25) in Anteja Gabra (str. 25–26). Večkrat je navedel tudi odlomke iz Groharjevih pisem Jakopiču (str. 13–15, 25–26), ki so postala javno dostopna šele po letu 1981, ko je Moderna galerija odkupila Jakopičovo korespondenco od dedičev. Za pogovor z Birollo gl. Melita STELE-MOŽINA, Ivan Grohar, Ljubljana 1962, str. 20–21. Za pogovore s Sternenom in Gabrom gl. Alenka KLEMENC, Steletovi pogovori z Matejem Sternenom in Antejem Gabrom, *Acta historiae artis Slovenica*, 7, 2002, str. 189–202. Za nakup Jakopičeve korespondence gl. Dragica TROBEC ZADNIK, Jakopičeva zapuščina, Rihard Jakopič. To sem jaz, umetnik ..., Narodna galerija–Mestni muzej, Ljubljana 1993, str. 106.

bival v Škofji Loki po letu 1904, v biografiji nekoliko nejasen. Stele je zapisal, da je škofjeloški veletrgovec z lesom Franc Dolenc Groharju dalj časa nudil finančno podporo in streho nad glavo, a je slikar v Loki pogosto stradal, nazadnje pa so mu leta 1910 izpraznili borno stanovanje in ga premestili v neko skladišče želoda.¹⁰ Ker v literaturi ni bilo nikoli pojasnjeno, kdo je Groharja postavil na cesto, bi lahko sklepali, da mu je možnost bivanja odrekel omenjeni trgovec. Toda o Francu Dolencu in njegovem odnosu do Groharja v Steletovem zapisu zaman iščemo natančnejših podatkov. V starejši literaturi o Ivanu Groharju je ta lesni trgovec in industrialec omenjen zgolj kot slikarjev mecen in dobrotnik, na čigar posestvu v Štemarjih v Škofji Loki je Grohar bival.¹¹ To je presenetljivo zlasti zato, ker je bil Dolenc leta 1926 lastnik devetih Groharjevih slik, med katerimi so tudi nekatera najpomembnejša slikarjeva dela, kot so *Sejalec*, *Kamnitnik*, *Škofja Loka v snegu*, *Macesen* in *Štemarski vrt*.¹² Vez med premožnim trgovcem

in slikarjem, ki je bil stalno v finančnih težavah, zaenkrat še ni bila natančneje raziskana, največ pozornosti pa je njunemu odnosu doslej posvetil Andrej Smrekar.¹³ Prav tako so bile nejasne okolišine, v katerih so omenjene slike prišle v Dolenčeve posest. Andrej Smrekar je nekdanje lastništvo slik, ki so danes v Narodni galeriji, povezal s sodno poravnavo razmeroma visokega zneska, ki ga je Grohar ob svoji smrti dolgoval Dolencu, vendar svojih upravičenih domnev zaradi pomanjkanja arhivskih virov ni mogel odločneje argumentirati.¹⁴ V nadaljevanju skušam na podlagi literature in novoodkritih arhivskih virov pojasniti, na kakšen način so se križale poti impresionističnega slikarja in podjetnega trgovca in kdaj natančno je Grohar bival pri Dolencu v Štemarjih v Škofji Loki. Sledi poskus rekonstrukcije dogodkov, ki so se vrstili v zadnjem letu slikarjevega življenja, prispevek pa zaključuje kratka predstavitev usode Groharjevih slik, ki so bile leta 1926 v lasti Franca Dolanca.

Škofja Loka je bila v začetku 20. stoletja sicer zgolj podeželsko srednjeveško mestece, ki ga je obdajalo ruralno predmestje, a je bila kljub temu prvo mesto na Kranjskem, ki je dobilo električno



1. Gvidon Birolla: Portret Ivana Groharja,
Narodna galerija, Ljubljana

¹⁰ STELE 1960 (op. 8), str. 16. Prim. tudi STELE-MOŽINA 1962 (op. 9), str. 17, 28.

¹¹ Prim. *Ivan Grohar* 1926 (op. 3), str. [5]; ARMIČ 1931 (op. 5), str. 50; STELE 1958 (op. 7), str. 2, 12; STELE-MOŽINA 1962 (op. 9), str. 15.

¹² Prim. *Ivan Grohar* 1926 (op. 3), kat. št. 106, 141, 144, 149, 150–152, 162, 166.

¹³ Prim. France ŠTUKL, Slikarja Rihard Jakopič in Ivan Grohar v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 34, 1987, str. 70, 74; France ŠTUKL, *Knjiga hiš v Škofji Loki. 3: Stara Loka in njene hiše*, Ljubljana-Škofja Loka 1996, str. 125–126; Andrej SMREKAR, Kamnitnik – ikona slovenskega Barbizon, *Loška krajina v podobah zapisana. Krajinska motivika v loškem slikarstvu od Groharja do današnjih dni*, Loški muzej, Škofja Loka 2008, str. 48–50.

¹⁴ Prim. Andrej SMREKAR, *Katalog razstavljenih slik v Narodni galeriji Ljubljana, Ivan Grohar (1867–1911). Bodočnost mora biti lepša*, Narodna galerija, Ljubljana 1997, str. 115; SMREKAR 2008 (op. 13), str. 50, op. 18.



2. Ivan Grohar: *Sejalec*, 1907,
Narodna galerija, Ljubljana



3. Ivan Grohar: *Kamnitnik*, 1905,
Narodna galerija, Ljubljana



4. Ivan Grohar: *Snežni metež v Škofji Loki*, 1905,
Narodna galerija, Ljubljana



5. Ivan Grohar: *Macesen*, 1904,
Narodna galerija, Ljubljana

razsvetljavo, raziskave pa kažejo, da mesto v svojem razvoju ni veliko zaostajalo za Ljubljano.¹⁵ Gospodarska rast je bila na Loškem najbolj očitna ravno na prehodu iz 19. v 20. stoletje, ko so se iz cehov nastale obrti postopoma razvile v manjše industrijske obrate.¹⁶ V skladu s tradicijo sta dobro uspevali zlasti tekstilna in pa lesna industrija, saj je bilo loško območje zaradi svoje gozdnatosti

¹⁵ Janez GAŠPERIČ, Mile VOZEL, Škofja Loka – mesto s prvo javno razsvetljavo v Sloveniji, *Loški razgledi*, 41, 1994, str. 72–74; *Sto let električne razsvetljave v Škofji Loki* (ur. Franc Podnar), Škofja Loka 1995. Za pomen gospodarskega razvoja Škofje Loke na prelomu stoletja gl. mdr. SMREKAR 2008 (op. 13), str. 47 in nasl.; France ŠTUKL, Grohar in loški utrip na prelomu v 20. stoletje, *Moč pogledov. Portretno slikarstvo Ivana Groharja*, Loški muzej, Škofja Loka 2011, str. 13; Andrej SMREKAR, Grohar in slovenska kultura, *Železne niti*, 8, 2011, str. 27; Andrej SMREKAR, La première peinture moderne en Slovénie (1880–1920). Modernisme, impressionnisme, identité, *Les impressionnistes slovènes et leur temps (1890–1920)*, Paris 2013, str. 25.

¹⁶ Vladimir LOGAR, Kratek prerez loškega gospodarstva, *Loški razgledi*, 2, 1955, str. 87. Gl. tudi France ŠTUKL, Prispevki k privatni proizvodnji v Škofji Loki od cehov do leta 1941, *Loški razgledi*, 47, 2000, str. 31–44.

eden nosilcev razvoja gozdarstva oziroma lesarstva tako v slovenskem kot evropskem merilu.¹⁷ Franc Dolenc (1869–1938) iz Stare Loke pri Škofji Loki je bil v svojem času eden najuspešnejših lesnih trgovcev na Slovenskem.¹⁸ Že leta 1863 je z lesno trgovino začel njegov oče Jožef, svoje lastno podjetje pa je Franc pri trgovinski in obrtni zbornici v Ljubljani registriral 18. junija 1905.¹⁹ Tako je bil pri šestintridesetih letih že župan rodne Stare Loke.²⁰ V tem času je osemntridesetletni Ivan Grohar, ki je bil po rodu iz Sorice v loških hribih, stanoval v Škofji Loki.²¹ Tu si je sicer že leta 1896 uredil skromen atelje,²² a se je pozneje preselil v Ljubljano (1900–1902) in nato na Dunaj (1903–1904).²³ Jeseni 1904 pa se je vrnil iskat navdiha in cenejšega življenja v Škofjo Loko, kjer je – s prekinitvami zaradi razstavljanja v tujini – bival vse do smrti.²⁴ V Groharjevi biografiji iz leta 1926 zasledimo podatek, da je po vrnitvi z Dunaja leta 1904 kratek čas bival v Sorici, nato pa se je stalno naselil pri Francu Dolencu.²⁵ Leta 1931 je Josip Armič v svojih spominih med znane Groharjeve dobrotnike poleg župnika iz Sorice in notarja Rahneta z Brda štel tudi Franca Dolanca.²⁶ V Podbevkovi monografiji je trgovec omenjen samo kot eden izmed upnikov v zapuščinski razpravi po slikarjevi smrti, a se mu je avtor v uvodu posebej prijazno zahvalil za prevoz Groharjevih slik, ki jih je Dolenc posodil za pripravo slikovnega gradiva.²⁷ V katalogu iz leta 1958 pa beremo, da si je Grohar jeseni 1904 uredil atelje v Štemarjih pri Francu Dolencu, »kjer je s krajsimi prekinitvami ostal vse do leta 1910«.²⁸ Stele je še zapisal, da je Dolenc Groharju »dal časa nudil streho in mu tudi finančno pomagal«, a da slikar gostoljubja ni želel preveč izkorisčati.²⁹ Kljub temu je Melita Stele-Možina zatrtila, da je Grohar pri Dolencu bival od 1904 do svoje smrti.³⁰ France Štukl pa je leta 1987 opozoril, da je Dolenc štemarsko posest kupil šele leta 1908 in je slikar pri trgovcu v Štemarjih mogel bivati zgolj od takrat naprej.³¹ Tudi Andrej Smrekar je opozoril na leto nakupa in domneval, da se je Grohar v Štemarjih zadrževal in morda tudi stanoval že pred 1908, vendar ne pri Dolencu, ampak pri prejšnji lastnici.³² V Štemarjih je namreč že od leta 1899 obratoval hotel, ki je

¹⁷ Janez TUŠEK, Poskus orisa razvoja lesne industrije na Trati pri Škofji Loki, *Loški razgledi*, 23, 1976, str. 123.

¹⁸ Med zasebniki je bil leta 1937 po količini obdelanega lesa (14.000 m³) in številu zaposlenih (do 200) na četrtem mestu v Dravski banovini. Prekašali so ga le Franc Heinrihar iz Škofje Loke (30.000 m³), Karel Kovač iz Starega trga pri Ložu (25.000 m³) in Karl Adolf Auersperg iz Kočevja (25.000 m³). Prim. podatke o industriji Dravske banovine v: *Krajevni leksikon Dravske banovine. Krajevni repertorij z uradnimi, topografskimi, zemljepisnimi, zgodovinskimi, kulturnimi, gospodarskimi in tujskoprometnimi podatki vseh krajev Dravske banovine*, Ljubljana 1937, str. 631–635.

¹⁹ TUŠEK 1976 (op. 17), str. 124; ŠTUKL 2000 (op. 16), str. 40.

²⁰ Franc KRIŽNAR, Ob 60-letnici smrti skladatelja Oskarja Deva (1868–1932), *Loški razgledi*, 39, 1992, str. 131, op. 102.

²¹ Prim. ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 73.

²² Branko BERČIČ, Drobne iz Groharjeve zapuščine, *Loški razgledi*, 2, 1955, str. 138.

²³ Saša GLAVAN, Dragica TROBEC ZADNIK, Dokumentirana biografija, *Ivan Grohar* 1997 (op. 14), str. 213–216.

²⁴ GLAVAN, TROBEC ZADNIK 1997 (op. 23), str. 217.

²⁵ *Ivan Grohar* 1926 (op. 3), str. [5].

²⁶ ARMIČ 1931 (op. 5), str. 50.

²⁷ PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. XII, 323.

²⁸ STELE 1958 (op. 7), str. 2, 12.

²⁹ STELE 1960 (op. 8), str. 16.

³⁰ STELE-MOŽINA 1962 (op. 9), str. 15.

³¹ ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 73.

³² SMREKAR 2008 (op. 13), str. 48, 50.



6. Ivan Grohar: *Štemarski vrt*, ok. 1907,
Narodna galerija, Ljubljana

imel velik gostilniški vrt in park.³³ Groharjevo bivanje ali pogosto zadrževanje v hotelskem gostišču pred letom 1908 bi pojasnilo motiv in kraj nastanka slike z naslovom *Štemarski vrt*, ki je bila prvič razstavljena leta 1909 in ki jo je Stele datiral v leto 1907.³⁴ Toda poti slikarja in trgovca bi se bile v tako majhnem mestu, kot je bila takrat Škofja Loka, morale križati že prej. Groharjev prijatelj in slikar Rihard Jakopič, ki se je leta 1903 naselil pri Wolkenspergovih v Puštalu in si kmalu zatem poiskal stanovanje v središču Škofje Loke,³⁵ se je namreč novembra 1904 priženil in preselil k družini Czerny, ki je stanovala pri Francu Dolencu v Stari Loki v posebnem stanovanjskem poslopju, namenjenem tudi Dolenčevim uslužbencem.³⁶ Grohar naj bi bil po lokalnem izročilu med letoma 1904 in 1909 stanoval na več krajih v Škofji Loki in okolici (v nekdanjem Jakopičevem stanovanju v središču mesta, pri gostilničarju Homanu, v mežnariji loške župnijske cerkve, pri Fortunovcu (Logondru), pri (verjetno Stanku) Flisu in v

gostilni pri Prajerci), Dolenca pa izročilo med stanodajalci ne našteva.³⁷ Pravzaprav je videti, da se Franc Dolenc v zvezi z Groharjem vse do slikarjeve smrti leta 1911, ko je v zapuščinski razpravi prijavil terjatev Groharjevega dolga, sploh ni omenjal;³⁸ tudi v umetnikovi dokumentirani biografiji iz leta 1997 ni niti imenovan.³⁹ Rihard Jakopič, ki je pri Dolencu bival dve leti,⁴⁰ ga v svojih zapisih ni omenjal, Dolenčevega imena pa tudi ne zasledimo v številnih pismih in dopisnicah, ki jih je Grohar od konca 19. stoletja do svoje smrti pisal Jakopiču in drugim. Vez s trgovcem lahko sicer posredno ugotavljam v delih obeh slikarjev. Grohar je namreč okrog leta 1907 v slikah *Cvetoča jablana* in *Stara Loka* naslikal stavbe, ki so bile v Dolenčevi lasti. Na prvi sliki prepoznamo Dolenčeve hišo v

³³ Pavle HAFNER, Stare loške gostilne v zgodovinskem mestnem jedru, *Loški razgledi*, 30, 1983, str. 125.

³⁴ Prim. STELE 1958 (op. 7), kat. št. 223; SMREKAR 2008 (op. 13), str. 50.

³⁵ Jakopič je trdil, da se je v Škofjo Loko oziroma v Puštal preselil že zgodaj spomladi 1902, ker pa ni želel predolgo izkoriščati gostoljubja Wolkenspergovih, se je 1. novembra 1903 preselil k neki stari ženici blizu farne cerkve; prim. Anton PODBEVŠEK, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, str. 223. Toda pisma Matija Jame in zlasti Anteja Gabra (Moderna galerija, Jakopičeva korespondenca, ur. Josip Ilc (v nadaljevanju MG, Ilc), Jama Jakopiču; Gaber Jakopiču) kažejo, da je novembra 1902 selitev v Škofjo Loko še načrtoval, zato lahko domnevamo, da se je v Puštalu naselil spomladi leta 1903. To bi se bolje ujemalo s pripombo o izkoriščanju gostoljubja.

³⁶ PODBEVŠEK 1983 (op. 35), str. 223; ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 73–74; ŠTUKL 1996 (op. 13), str. 126.

³⁷ Gl. Andrej PAVLOVEC, Nova fotografija Ivana Groharja, *Loški razgledi*, 28, 1981, str. 337–338; ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 74.

³⁸ Prim. PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 323.

³⁹ GLAVAN, TROBEC ZADNIK 1997 (op. 23), str. 210–221.

⁴⁰ Novembra 1906 se je Jakopič z ženo in njenimi sestrami preselil nazaj v Ljubljano, prim. PODBEVŠEK 1983 (op. 35), str. 249.



7. Ivan Grohar: *Cvetoča jablana*, ok. 1907,
Mestni muzej, Ljubljana



8. Dolenčeva hiša, sedaj Stara Loka 2

Stari Loki, na drugi pa Dolenčeve poslopje za uslužbence, kjer je stanoval Jakopič. Ob poslopju, ki stoji nasproti Dolenčeve hiše ob cesti v Staro Loko, je nekdaj stal velik kozolec oziroma lopa,⁴¹ ki jo vidimo na Groharjevi sliki *Stara Loka*. Jakopičeva *Zima* iz 1904 predstavlja verjetno pogled iz zgornjega nadstropja Dolenčevega poslopja za uslužbence, medtem ko njegova mala *Pomlad v Stari Loki* iz leta 1905 kaže jablano in Dolenčeve hišo iz istega zornega kota kot Groharjeva *Cvetoča jablana*. Andrej Smrekar je že opozoril na posebno vez Franca Dolenca z loškim Kamnitnikom, ki sta ga oba slikarja pogosto slikala.⁴² Če sta z izbiro teh motivov želela premožnega starološkega župana spodbuditi k nakupu slik, jima to ni uspelo. Obe omenjeni Groharjevi sliki je okrog leta 1908 kupila ljubljanska mestna občina,⁴³ tudi o tem, da bi Dolenc posedoval Jakopičeve slike, ni podatkov. Stike Groharja z Dolencem nekoliko osvetljujejo spomini Anteja Gabra, ki je leta 1944 zapisal, da je Franc Dolenc občasno nastopal kot pokrovitelj (plačnik) priljubljenega in razposajenega škofje-loškega čitalniškega zbora, ki je polnil loške kavarne in gostilne in v katerem je prepeval tudi Ivan

⁴¹ ŠTUKL 1996 (op. 13), str. 125.

⁴² Gl. SMREKAR 2008 (op. 13), str. 49–52. Za Dolenca in kamnitniški kamnolom gl. tudi Primož SIMONIČ, Kamnitnik, *Loški razgledi*, 11, 1964, str. 106; France ŠTUKL, Doneski k zgodovini Kamnitnika, *Loški razgledi*, 42, 1995, str. 159. Morda je zanimiv tudi podatek, da je glavni portal imenitne Dolenčeve hiše v Stari Loki narejen iz kamnitniškega konglomerata, gl. SIMONIČ 1964 (op. 42), str. 104.

⁴³ Gl. SMREKAR 1997 (op. 14), str. 97, 99.



9. Ivan Grohar: *Stara Loka*,
ok. 1907, Mestni muzej,
Ljubljana



10. Dolenčeve gospodarsko
poslopje, sedaj Stara Loka 3

Grohar.⁴⁴ Slikar in trgovec sta se torej vsaj po letu 1908 družila v okviru čitalniških dejavnosti.⁴⁵ Toda kdaj se je Grohar naselil pri Dolencu?

Posest Štemarje s skromnim dvorcem, ki je bil leta 1899 preurejen v hotel, je 24. februarja 1908 na prostovoljni dražbi prodala dotedanja lastnica Rozina Daneu.⁴⁶ Konec meseca je bilo objavljeno ime kupca in nekaj dni pozneje že oglas, s katerim je Franc Dolenc svojo novopridobljeno posest

⁴⁴ Ante GABER, Pred 40 leti, *Slovenec*, 72/119, 25. 5. 1944, str. 6. Gabrov podatek ponavljata Meta STERLE, Grohar in zbirka njegovih mladostnih del v Sorici, *Loški razgledi*, 14, 1967, str. 86, in ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 70; posredno tudi SMREKAR 2008 (op. 13), str. 50.

⁴⁵ Dogajanje lahko datiramo na podlagi Gabrove omembe pevke Mileve Zakrajšek, ki je v Loko prišla leta 1908. Za čas njenega prihoda v Škofijo Loko gl. Tone KOŠIR, Dr. Karl Zakrajšček (1865–1942), zdravnik v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 52, 2005, str. 233.

⁴⁶ Gl. razglas v časniku *Slovenec*, 36/38, 15. 2. 1908, str. 8.



11. Hotel Štemarje v Škofji Loki
(razglednica)

ponudil v najem.⁴⁷ Konec junija 1908 je bil novi najemnik hotela Štemarje gostilničar A. Jerala.⁴⁸ Če upoštevamo podatke o Groharjevih potovanjih leta 1908 (februarja v Varšavo, marca v Gorico, od maja do julija se je mudil v Selški dolini, na Bledu in v Bohinju), bi se bil v Štemarje lahko preselil jeseni. Tam ga je decembra zaman iskal prijatelj Fran Kobal, potem ko ga ni našel ne v kavarni ne pri peku.⁴⁹ Sklepamo torej lahko, da se je Grohar tam pogosto zadrževal. Oglas novega najemnika Frana Rožiča, ki je 15. maja naslednjega leta prevzel gostinsko dejavnost v Štemarjih,⁵⁰ in razmere, v katerih je hotel deloval, pa ponujajo še eno razlago. Poudariti je treba, da so bile gostinske in hotelske usluge v Štemarjih na voljo le v poletnih mesecih, ko so v Škofjo Loko prihajali številni turisti, hribolazci in letoviščarji.⁵¹ Gostilna Balant v neposredni bližini je namreč v zimskih mesecih predstavljal prehudo konkurenco.⁵² Tako bi lahko sklepali, da je prvi Dolenčev najemnik jeseni hotel zapustil, Grohar pa bi bil lahko v času zunaj sezone stanoval v praznem hotelu, verjetno za nižjo najemnino ali morda celo zastonj. Sam je konec leta 1910 zapisal, da ga na ta kraj vežeta lepa okolica, primerna za slikanje krajin, in cenejše življenje kot kje drugje.⁵³ To bi se ujemalo z domnevo, da je v Štemarjih pri Dolencu našel ugodno stanovanjsko rešitev, pa četudi zgolj za čas izven sezone. Toda težko je v te domneve smiselno vključiti podatek o prisilni deložaciji, ki je slikarja doletela spomladi 1910.⁵⁴ Zapis o nesrečnem dogodku je bil objavljen že 1912,⁵⁵ slovenskim bralcem

⁴⁷ *Gorenjec*, 9/9, 29. 2. 1908, str. 5; *Slovenec*, 36/51, 2. 3. 1908, str. 6.

⁴⁸ *Slovenec*, 36/144, 25. 6. 1908, str. 4.

⁴⁹ Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Rokopisna zbirka in zbirka redkih tiskov, Ms 1078, Grohar, Ivan, Zapuščina (v nadaljevanju NUK, Grohar), C (korespondenca), št. 20, Fran Kobal Groharju, po 5. decembru 1908.

⁵⁰ *Slovenec*, 37/110, 15. 5. 1909, str. 11.

⁵¹ Prim. Vladimir ŽUŽEK, Razvojna pot turistične dejavnosti v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 15, 1968, str. 100.

⁵² ŽUŽEK 1968 (op. 51), str. 100–101; HAFNER 1983 (op. 33), str. 124–125.

⁵³ NUK, Grohar (op. 49), B (pisma), št. 4, osnutek pisma neznanemu korespondentu konec leta 1910, objavljen v BERČIČ 1955 (op. 22), str. 148. Prim. tudi Andrej SMREKAR, Groharjeva portretna umetnost, *Moč pogledov* 2011 (op. 15), str. 19, op. 2.

⁵⁴ Gl. zgoraj.

⁵⁵ Nadežda PETROVIĆ, Četvrta jugoslovenska izložba u Beogradu, *Bosanska vila*, 1912, str. 200, 249.

pa je bil predstavljen leta 1959⁵⁶ in Stele ga je kmalu zatem vključil v Groharjevo biografijo.⁵⁷ Gre za čustveno obarvano pripoved srbske slikarke Nadežde Petrović, ki je maja 1910 s prijateljem obiskala Groharja v Škofji Loki. Petrovićeva je zapisala, da je slikar nekega dne našel zaprta vrata svoje sobice, slike pa so ga čakale na cesti.⁵⁸ Kmalu zatem se je naselil v nekem skladišču, kjer so vreče storžev,⁵⁹ ki so zavzemale polovico prostora, obiskovalcem služile kot divani in naslanjači.⁶⁰ Glede na to, da se je za hotel v Štemarjih sredi maja začela nova sezona, bi znova lahko sklepali, da je spomladi 1910 Groharju možnost stanovanja odrekel Franc Dolenc, toda pravo identiteto nerazumevajočega stanodajalca pojasni Groharjevo pismo Jakopiču z dne 30. 5. 1910: »Loška komedija je čezdalje bolj razvita, sedaj kroži govorica, Kašman me je vrgel vun, ker sem bil celo zimo zastonj pri njemu in babnice sprašujejo po gostilnah če nisem kaj dolžan. To je že višek nesramnosti ter izgleda kakor da bi jaz bil le od gostilne do gostilne pohajal in na upanje pil.«⁶¹ Iz Groharjevega zapisa lahko razberemo, da je zimo 1909–1910 preživel v eni izmed hiš, ki so pripadale škofjeloški družini Kašman, in ne pri Francu Dolencu.⁶² Na pomlad pri Kašmanu ni bil več zaželen, dogodek pa je očitno kmalu postal glavni vir govoric o slikarjevih gostilniških in stanovanjskih dolgovih.⁶³ Vsekakor je Groharja dogajanje močno prizadelo. Jakopiču je v istem pismu zaupal, da se izogiba ljudi in da bi rad zapustil Škofjo Loko.⁶⁴ Že konec aprila 1910 si je iz časopisa izrezal in shranil oglasa za delovno mesto hlapca v prodajalni in za najem stanovanja v hiši na Gruberjevem nabrežju v Ljubljani.⁶⁵ Njegov namen, da bi zapustil Škofjo Loko, potruje tudi podatek, da je Grohar takrat nameraval stopiti v zakonski stan; Nadežda Petrović mu je namreč julija 1910 pisala iz Pariza: »Šta čujem dokonali sa ženidbom. Bravo Grohar želim Vama i Mari mnogo mnogo sreće. Pišite mi kakovim se čudom rešiste na ženidbu.«⁶⁶ Z Maro Kovačević, učiteljico iz Zemuna, ki jo je spoznal v začetku leta 1907, se je Grohar nameraval poročiti že prej.⁶⁷ Ker pa ni želel, da bi ga preživljala žena, je jeseni 1907 na cesarja naslovil prošnjo za spregled posledic obsodbe iz leta 1902,⁶⁸ kar bi mu omogočilo vstop v državno službo učitelja risanja in zagotovilo eksistenco.⁶⁹ Prošnja je bila zavrnjena in

⁵⁶ Katarina AMBROZIĆ, Srpska štampa o slovenačkim umetnicima od 1904 do 1912 godine, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5–6, 1959, str. 646.

⁵⁷ STELE 1960 (op. 8), str. 16.

⁵⁸ PETROVIĆ 1912 (op. 55), str. 200.

⁵⁹ Petrovićeva piše, da so v skladišču hranili »šišarke«, torej storže in ne želod, kot je bilo pomotoma prevedeno v STELE 1960 (op. 8), str. 16.

⁶⁰ PETROVIĆ 1912 (op. 55), str. 249.

⁶¹ MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 30. 5. 1910.

⁶² Za družino Kašman in njihove hiše gl. France ŠTUKL, *Knjiga hiš v Škofji Loki*, 2, Škofja Loka-Ljubljana 1984, str. 45–46, 55, 145–146.

⁶³ Za spomine in govorice gl. npr. STELE 1960 (op. 8), str. 16; France PLANINA, Grohar pri Homenu, *Loški razgledi*, 26, 1979, str. 259–260; ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 74–75; France ŠTUKL, Pogovor s Cilko Tavčar – Ješetovo Cilko, rojeno 1895, *Loški razgledi*, 40, 1993, str. 241.

⁶⁴ MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 30. 5. 1910.

⁶⁵ NUK, Grohar (op. 49), Č (razno gradivo), št. 45. Prim. tudi *Slovenec*, 38/97, 30. 4. 1910, str. 8.

⁶⁶ MG, Ilc (op. 35), Petrović Jakopiču, 15. 7. 1910. Razglednica, ki je naslovljena na Groharja, je bila pomotoma uvrščena med Jakopičeve korespondenco.

⁶⁷ PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 277.

⁶⁸ Zaradi poneverbe denarja iz blagajne Slovenskega umetniškega društva je bil obsojen na tri mesece ječe, gl. PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 191–228.

⁶⁹ PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 284, 291, 293.

leta 1908 se z Maro nista poročila.⁷⁰ Iz Nadeždinega dopisa in časopisnih izrezkov lahko sklepamo, da je bil poleti 1910 pripravljen vstopiti v kakršnokoli službo, vendar do poroke in odhoda iz Loke očitno ni prišlo. O tem, koliko časa je bival v zasilnem bivališču v skladišču in kje je preživel poletje, ni mogoče najti podatkov. Od julija do novembra je Jakopiču pisal vsaj tri pisma in tri dopisnice, v katerih ni omenjal, da bi bil v zelo težkem položaju; zanimal se je za sočasni razstavi v Zagrebu in Ljubljani in prosil Jakopiča, naj mu pošlje razstavna kataloga.⁷¹ Na podlagi pisma, v katerem omenja, da ga je Kašman vrgel ven, Groharjevo bivanje v Štemarjih težko postavimo v čas pred junijem 1910. Zato pa je bil tam 18. decembra istega leta, ko je Jakopiča v pismu prosil za majhno posojilo: »Dragi! Ali si že kaj pri denarjih? Jaz sem v taki zadregi, da ne vem, kje se me glava drži; gostilničar ima odpovedano, mora v par dnevih Štemarje zapustiti in jaz moram že od dveh mescev plačati za sobo. Poleg je še nekaj drugih neizogibnih sitnosti, tako da bi potreboval najmanj 40 kron.«⁷² Ob poznavanju razmer, v katerih je hotel Štemarje deloval, je sporočilo razumljivo: gostilničarju najemniku, morda zgoraj omenjenemu Franu Rožiču, je Dolenc konec decembra 1910 iz neznanih razlogov odpovedal najemno pogodbo oziroma mu je ni podaljšal. Iz zapisa tudi izvemo, da je Grohar takrat v Štemarjih bival že vsaj dva meseca in da sobe ni plačeval Dolencu, ampak gostilničarju. Prekinitev najema je zanj predstavlja težavo, saj je moral pred odhodom najemnika poravnati svoj dolg. Da je od Jakopiča posojilo dobil, je mogoče sklepati na podlagi naslednjega pisma iz začetka februarja, v katerem Grohar prijatelja prosi, naj še malo potrpi, ker ni dobil nekega drugega pričakovane posojila.⁷³ Nadaljevanje nesrečne zgodbe je znano: 11. februarja se je izčrpan oglasil pri Jakopiču v Ljubljani, ki mu je sporočil veselo in nepričakovano novico, da mu je deželni odbor dodelil 2000 kron podpore za študijsko pot v Italijo.⁷⁴ Po dobrih dveh tednih, 27. februarja, pa je namesto v obljudljeno deželo umetnikov prispel v deželno bolnišnico v Ljubljani, kjer je manj kot dva meseca pozneje umrl za jetiko.⁷⁵ V Groharjevem mrliskem listu je kot »redno domovališče« navedeno: »Škofja Loka pri Fr. Dolencu Štemarje«; tudi del njegove zapuščine je bil popisan tam.⁷⁶ Grohar je torej tudi po odhodu



12. Ivan Grohar, ok. 1900

⁷⁰ PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 291, 293.⁷¹ MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 29. 7. 1910, 14. 8. 1910, 26. 8. 1910, 4. 9. 1910, 17. 10. 1910, 23. 11. 1910.⁷² MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 18. 12. 1910. Gl. tudi PODBEVŠEK 1983 (op. 35), str. 288, kjer je napačno citirano Stenarje namesto Štemarje.⁷³ MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 2. 2. 1911.⁷⁴ Prim. JAKOPIČ 1911 (op. 2), str. 648–649; PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 309–310.⁷⁵ Arhiv Republike Slovenije, SI-AS 424, Deželna civilna bolnica v Ljubljani, Evidence sprejetih in umrlih bolnikov, Sprejemna knjiga bolnikov 1911 (vpis št. 1-2556), zaporedna št. 1525.⁷⁶ Zgodovinski arhiv Ljubljana, Enota v Škofji Loki (ZAL ŠKL), 173, Sodišče v Škofji Loki, 149, A156/11, str. 3.



13. Franc Dolenc, 1931

najemnika ostal v Štemarjih, v nezakurjeni podstrešni sobici št. 6, ki so jo pozneje pogosto omenjali.⁷⁷ Če soba res ni bila ogrevana, se to ujema s podatkom, da hotel pozimi ni obratoval. Morda je Grohar po novem letu 1911 v Štemarjih stanoval brezplačno, a to je bilo takrat vredno le nekaj deset krov.⁷⁸ Zato je presenetljivo, da je Dolenc kmalu po slikarjevi smrti prijavil neporavnан dolg v višini 1117,93 kron, kar je bil med vsemi terjatvami Groharjevih upnikov najvišji znesek.⁷⁹ Slikarjevo zapuščino so poleg preostanka gotovine, ki jo je prejel za pot v Italijo, sestavljale v glavnem slike.⁸⁰ Natančnejše raziskovanje njihove usode je bilo do slej oteženo, saj je Groharjev zapuščinski spis v škojfeloškem arhivu nepopoln; strani so potrgane in prav popis s cenitvijo slik v Škofji Loki in v Jakopičevem razstavnem paviljonu v Ljubljani manjka.⁸¹ Zaradi pomanjkanja podatkov se je ponujal sklep, da je Dolenc Groharjeve slike, ki jih je imel v lasti leta 1926, kupil še pred slikarjevo smrtjo.⁸² Toda na srečo se je zdaj našel tudi popolni seznam slik iz Groharjeve zapuščine. V zapuščini zbiralca kulturnozgodovinskega gradiva in fotoamaterja Frana Vesela, ki jo hraní Narodna in univerzitetna knjižnica, se med drugimi »personalnimi mapami« nahaja tudi Groharjeva.⁸³ Vesel je zbiral s slikarjem povezano gradivo in v mapi najdemo fotografije, razglednice in drug slikovni material pa tudi časopisne izrezke (zlasti nekrologe), izpiske iz literature in Veselove zapiske o Groharju. V njej pa je tudi Veselov lastnoročni prepis dokumentov iz Groharjevega zapuščinskega spisa, prav tistega, ki je tako usodno poškodovan.⁸⁴ Na podlagi obeh seznamov slik, ki so jih maja 1911 sodno popisali v hotelski sobi v Štemarjih in v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, lahko zatrdimo, da Franc Dolenc, Groharjev someščan in eden najpremožnejših mož v Škofji Loki, za časa slikarjevega življenja ni kupil niti ene njegove slike. Med okrog dvajsetimi slikami najdemo namreč kar osem slik od devetih, ki jih je Dolenc imel v lasti leta 1926.⁸⁵ Devete slike, *Macesna*, sicer ni mogoče prepoznati med popisanimi, a je bila junija 1911 naprodaj v Jakopičevem paviljonom.⁸⁶ Zapuščinska razprava je bila zaključena 23. novembra 1911; za prodajo slik iz zapuščine in

⁷⁷ Makso PIRNAT, V Groharjevi sobi, *Slovan. Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto*, 9/7, 1911, str. 206; PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 309; STELE 1960 (op. 8), str. 17.

⁷⁸ Prim. MG, Ilc (op. 35), Grohar Jakopiču, 18. 12. 1910; ŽUŽEK 1968 (op. 51), str. 100.

⁷⁹ Prim. PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 323.

⁸⁰ BERČIČ 1955 (op. 22), str. 135.

⁸¹ Gl. ZAL ŠKL 173, Sodišče v Škofji Loki, 149, A156/11. Prim. tudi ŠTUKL 1987 (op. 13), str. 75, op. 24; SMREKAR 2008 (op. 13), str. 50, op. 18.

⁸² SMREKAR 2008 (op. 13), str. 50, op. 18.

⁸³ Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Rokopisna zbirka in zbirka redkih tiskov, Ms 1761, Vesel, Fran, zapuščina, 2 (personalne mape), Grohar, Ivan (v nadaljevanju NUK, Vesel, Grohar).

⁸⁴ V zapuščinskem spisu ZAL ŠKL 173, Sodišče v Škofji Loki, 149, A156/11, je ostalo le še pet listov.

⁸⁵ Prim. NUK, Vesel, Grohar (op. 83), I. (osebni dokumenti), Zapuščinski spis (v nadaljevanju NUK, Zapuščinski spis).

⁸⁶ Prim. VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča. Spomladanska razstava, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1911, str. [6].

V krambi grofoda Richarda
Jakovčič so se našli naslopi
predmeti kateri so se po izdelenju
ocenili karov stari.

Red. štev. štev. štev. štev.	Štev. štev. štev. štev. štev.	Popis	Censtvo vrednost		Opomog
			R	L	
1	1	slitka "Sajete" z pravzgodinami skorom 1/40 vredna — 128 vredna	1000	-	
2	1	slitka sijalec v prov. odviro znamen in bron. odviro	500	-	1000
3	1	slitka živnosti matjež z kloppelki v prov. odviro	400	-	
4	1	Krajina slitka spontan v prov. odviro	150	-	
5	1	Krajina slitka sijalec polje v močni v prov. odviro	250	-	
6	1	Krajina sijalec z kozleči v prov. odviro	175	-	
vsega			2475	-	
<p>Brez! Izdati so izbrisati udeležencej pred Krajiškim Grofom Ivanom Franckom s. dr. profesor zdravja je enikoli in zanesljivo časom (CK) 17/11/11 priporavnih se, da so si podnemli V glasom vsi zago. z dne 4/5 1911 opis. št. E 1744/11 v Korist - Števinskega Knoblaucha direktor v Galiciji za izvedljivo števino in znesek po 597 K s pripr. je E 1750/11 v Korist dr. Karola Tröllerja števino 100 K s pripr.</p>					
Radovec f.n. <i>Radovec f.n.</i> Gott v.p. Ivan Franck f.n.			Richard Jakovčič f.n. Radovec f.n.		

14. Veselov prepis sodnega zapisnika (del), Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

izplačilo upnikom je Groharjeva sestra Frančiška Golja iz Sorice pooblastila Riharda Jakopiča, ki je s prodajo poravnal dolgove in sestri poslal precej denarja.⁸⁷ Dolenc je sicer prvo delno izplačilo prejel šele 23. oktobra 1913.⁸⁸ Takrat so bili vsi drugi upniki že izplačani, in sicer delno iz preostanka gotovine, ki jo je Grohar dvignil za pot v Italijo, delno pa iz izkupička od prodaje dveh slik.⁸⁹ Žal se Veselov prepis s podatkom o prvem izplačilu Dolencu zaključi. Ker so, denimo, že leta 1900 časopisi opozarjali, da predstavlja umetnost »jako realen kapital tudi za navadnega špekulant«,⁹⁰ in ker je že v zapuščinskem postopku skupna ocenjena vrednost slik, ki jih je pozneje pridobil Dolenc (2475 kron), več kot dvakrat presegala znesek njegove terjatve, lahko domnevamo, da je spretni trgovec kmalu zaslutil, da bi se nakup Groharjevih del lahko obrestoval, zato je za razmeroma majhen denar pridobil zbirko slik, katerih vrednost je v desetletjih po slikarjevi smrti počasi, a zanesljivo rasla.

Delni odgovor na vprašanje, kako si je Grohar pri Dolencu nabral tako velik dolg,⁹¹ pa ponuja doslej skorajda prezrt zapis v drobnem notesu, ki se je ohranil v Groharjevi zapuščini v Narodni in univerzitetni knjižnici.⁹² Izčrpen popis tega skromnega fonda je bil sicer objavljen leta 1955, vendar je avtor notes zgolj omenil kot »beležnico z nekaterimi manj važnimi zapiski«.⁹³ Leta 1997 je bil notes razstavljen s pripombo, da je v njem seznam Groharjevih »slik s cenami, seznam barv, skice in verjetno navedbe dolgov posameznim upnikom«.⁹⁴ Avtor je pravilno ugotovil, da si je slikar v notes zabeležil seznam svojih upnikov, ker pa so v zapisu imena in priimki posameznih upnikov okrajšani, jih je sprva težko prepoznati.⁹⁵ V seznamu lahko tik pod vrhom razberemo ime Franca Dolanca (Fr. Dol.), zraven pa znesek 500. Ker je le nekaj strani pred tem Grohar zapisal seznam s cenami štirinajstih slik, ki jih je razstavil junija 1909 v Jakopičevem paviljonu,⁹⁶ lahko domnevamo, da gre za primerjavo dolgov s pričakovanim visokim zaslužkom, in zapis datiramo v poletje 1909. Torej je Grohar Dolencu takrat dolgoval 500 kron, okrogli znesek pa govori za posojilo in ne za dolgove, ki bi nastali zaradi neplačevanja najemnine. Po tako imenovani prvi slovenski razstavi leta 1909 Grohar ni mogel poravnati dolgov, saj so ti močno presegali borni izkupiček od prodaje.⁹⁷ Toda kako se je Groharjev dolg Francu Dolencu do leta 1911 skoraj podvojil? Zelo verjetno je, da si je slikar še naprej izposojal denar pri Dolencu. A glede na to, da sta po Groharjevi smrti od tistih, ki so navedeni na Groharjevem seznamu, terjatev prijavila le dva (Splošno kreditno društvo v Ljubljani in Minka Jamar iz Škofje Loke), bi lahko tudi sklepali, da je Dolenčeva terjatev vključevala

⁸⁷ PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 324; PODBEVŠEK 1983 (op. 35), str. 298.

⁸⁸ NUK, Zapuščinski spis (op. 85); PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 324.

⁸⁹ Po podatkih v zapuščinskem spisu je Jakopič do oktobra 1913 prodal samo dve slik, ki ju je leta 1912 kupilo cesarsko-kraljevo ministrstvo za bogocastje in poduk: *Pri delu* (270 kron) in *Sejalca II* (1.080 kron); prim. NUK, Zapuščinski spis (op. 85). Prim. tudi SMREKAR 1997 (op. 14), str. 121, 125.

⁹⁰ Prim. PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 116–117.

⁹¹ Z zneskom bi si v Škofji Loki lahko plačal sobo za približno 40 mesecev, prim. ŽUŽEK 1968 (op. 51), str. 100.

⁹² NUK, Grohar (op. 49).

⁹³ BERČIČ 1955 (op. 22), str. 135.

⁹⁴ Katalog razstavljenih dokumentov o življenju in delu Ivana Groharja, *Ivan Grohar* 1997 (op. 14), str. 203.

⁹⁵ NUK, Grohar (op. 49), Č (razno gradivo), št. 2.

⁹⁶ Gl. NUK, Grohar (op. 49), Č (razno gradivo), št. 2. Naslovi in število se ujemajo z navedbami Groharjevih slik v katalogu: *I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča. Slovenski umetniki*, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1909, št. 7–8, 12, 19–21, 24–25, 27, 31, 34, 36, 38.

⁹⁷ Prodana je bila le slika *Jesensko sonce (Praprot)*, in sicer za 500 kron, gl. GLAVAN, TROBEC ZADNIK 1997 (op. 23), str. 220.



15. Dvorec Hrib v Preddvoru

dolgove nekaterih drugih upnikov.⁹⁸ Nihče drug s seznama ni prijavljal terjatve, značilno pa je, da so bili vsi doma iz Škofje Loke in večinoma iz liberalnega kroga, med njimi tudi najvidnejši člani loškega telovadnega društva Sokol, ki je bilo leta 1906 ustanovljeno prav pri poznejšem starosti Francu Dolencu doma.⁹⁹ Zaenkrat lahko od upnikov z Groharjevega seznama z loškim Sokolom in Dolencem povežemo Karla Zakrajščka (prvi starosta, 650 kron), Števa Šinka (17 kron in pol), Anteja Gabra (28 kron) in Gvidona Birollo (24 kron in pol).¹⁰⁰ Seveda je možno, da je Grohar do svoje smrti aprila 1911 nekaterim dolgove že povrnil ali pa jih ti kot prijatelji in podporniki niso žeeli prijaviti. Vsekakor pa bi bilo v prihodnje treba natančneje raziskati Groharjev družabni in naročniški pa tudi »stanodajalski« krog v takrat izrazito liberalno obarvani Škofji Loki.¹⁰¹

Grohar je leta 1910 tožil, da kljub pohvalam prav redko kaj proda in da lahko računa zgolj na javne nakupe, saj zasebniki ne kupujejo, ker umetnost ne spada pod naslov »sport«.¹⁰² Lahko bi domnevali, da je pri tem mislil prav na Dolenca, ki je v tem času daroval visoke zneske sokolskemu telovadnemu društvu, od njega pa ni kupil niti ene slike. Nenavadno je sicer, da je trgovec slikarju, ki ni imel rednih dohodkov, denar sploh posodil. Morda je bil zato leta 1911 v reviji *Slovan* objavljen prispevek, v katerem je Makso Pirnat opisal slike, ki so se nahajale v Groharjevi sobi v Štemarjih 26. aprila, torej le teden dni po slikarjevi smrti.¹⁰³ Pirnat je mogel sobo obiskati le z dovoljenjem Dolenca, ki se je najbrž bal, da bodo slike, ki so bile slikarjeva edina zapuščina, ukradene ali kako

⁹⁸ NUK, Grohar (op. 49), Č (razno gradivo), št. 2; PODBEVŠEK 1937 (op. 4), str. 323. Tudi ti zneski se razlikujejo: dolg kreditnemu društvu se je do leta 1911 več kot podvojil (s 300 na dobrih 648 kron), Jamarjevima (Minka Jamar je prijavila tudi terjatev svojega brata) pa občutno znižal (s 666 na 244 kron).

⁹⁹ Liberalno usmerjeni lesni trgovec je bil eden najvidnejših in najpremožnejših članov in mecenov loškega Sokola, od leta 1920 do svoje smrti pa njegov starosta oziroma starešina, gl. *Spominski spis Sokolskega društva v Škofji Loki ob 25 letnici. 1906–1931*, Ljubljana 1931, str. 15; France KAVČIČ, 50 let telesnovzgojnega dela v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 3, 1956, str. 269.

¹⁰⁰ Gl. *Spominski spis* 1931 (op. 99), str. 15–17.

¹⁰¹ Poleg naštetih upnikov so bili člani loškega Sokola tudi drugi Groharjevi naročniki, prijatelji oziroma stanodajalci, denimo Mileva Zakrajšček, Karl Triller, Slavko Flis, Avgust Blaznik, Niko Lenček in že omenjeni trgovec Anton Kašman, prim. *Spominski spis* 1931 (op. 99), str. 16–18.

¹⁰² NUK, Grohar (op. 49), B (pisma), št. 4 (gl. op. 53).

¹⁰³ PIRNAT 1911 (op. 77), str. 206–208.



16. Ivan Grohar:
Pogled z mojega okna, ok. 1905,
Narodna galerija, Ljubljana



17. Ivan Grohar:
Mož z vozom, ok. 1910,
Moderna galerija, Ljubljana

drugače odtujene. Glede na to, da sta se Pirnat in Dolenc družila pri Sokolu,¹⁰⁴ lahko sklepamo, da je prispevek nastal na pobudo trgovca, ki je bil v skrbeh zaradi povračila Groharjevega dolga. Tako je Dolenc že leta 1911 javno opozoril na svojo vez z Groharjem in njegovimi slikami.

Decembra 1924 je Dolenc kupil dvorec Hrib pri Preddvoru,¹⁰⁵ kjer je bival do smrti. Za novi dom mu je Albert Sič naredil osnutke opreme v narodnem slogu, Maksim Gaspari pa je sobe okrasil s svojimi slikami.¹⁰⁶ A najbolj je bil Dolenc ponosen na Groharjeve slike, ki so krasile grajski salon.¹⁰⁷ Iz njegovega zajetnega zapuščinskega spisa je razvidno, zakaj so ga pogosto omenjali kot veleposestnika: celotna zapuščina je bila ocenjena na 4.322.209 dinarjev.¹⁰⁸ Dvorec Hrib je skupaj z opremo zapustil eni od svoji hčera¹⁰⁹ in tako je Danica Dolenc, poročena Slanc, po očetovi smrti leta 1938 podedovala lepo zbirkovo slik, ki so jih po drugi vojni postopoma pridobile različne ustanove in zasebniki. Za eno od Groharjevih slik se je sled izgubila kmalu po letu 1926,¹¹⁰ krajina z naslovom *V Gerajtah*, ki je leta 1958 veljala za izgubljeno, pa se je nedavno pojavila v zasebni lasti v Ljubljani.¹¹¹ *Pogled z mojega okna* in *Kamnitnik* je po drugi vojni kupila Narodna galerija v Ljubljani,¹¹² medtem

¹⁰⁴ Ko je bila januarja 1910 ustanovljena gorenjska sokolska župa, je bil Franc Dolenc njen prvi podstarosta, Makso Pirnat pa predsednik izobraževalnega odseka. Prim. Franc Dolenc, *Slovenski narod*, 71/215, 26. 9. 1938, str. 5; Nina MEDVED, *Razvoj in delovanje Kranjskega sokola do prve svetovne vojne*, Ljubljana 2007 (tipkopis diplomske naloge), str. 60.

¹⁰⁵ *Preddvor v času in prostoru* (ur. Tone Roblek), Preddvor 1999, str. 186.

¹⁰⁶ Ante GABER, Francek Dolenc – šestdesetletnik, *Jutro*, 10/178, 2. 8. 1929, str. 3.

¹⁰⁷ GABER 1929 (op. 105), str. 3.

¹⁰⁸ ZAL ŠKL 173, Sodišče v Škofji Loki, 190, O240/38, str. 35v.

¹⁰⁹ ZAL ŠKL 173, Sodišče v Škofji Loki, 190, O240/38, str. 4v–5.

¹¹⁰ Ivan Grohar 1926 (op. 3), kat. št. 166.

¹¹¹ Gl. *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920* (ur. Barbara Jaki, Mateja Breščak, Andrej Smrekar), Narodna galerija, Ljubljana 2008, kat. št. 31.

¹¹² SMREKAR 1997 (op. 14), str. 81, 87.



18. Ivan Grohar
na mrtvaškem odru, 1911

ko je *Mož z vozom* neznano kdaj prešel v last Sekretariata za prosveto in kulturo SRS.¹¹³ *Snežni metež v Škofji Loki in Sejalca* je leta 1963 kupil Sklad SRS¹¹⁴ in še istega leta je Centralni komite Zveze komunistov Slovenije prevzel sliko *Macesen*.¹¹⁵ Med letoma 1958 in 1960 pa je Edvard Kardelj pridobil Štemarski vrt in sliko odpeljal v Beograd.¹¹⁶ Nekatere od naštetih slik predstavljajo vrh Groharjevega ustvarjanja, natančnejše odkrivanje poti, po katerih so te in druge slike iz Groharjeve zapuščine prišle v Moderno in Narodno galerijo oziroma v zasebno last, pa ostaja predmet nadaljnjih raziskav. Seveda bi bilo treba tudi raziskati, na kakšen način je Dolenc med 1913 in 1926 pridobil omenjenih devet slik.

Zaradi lastništva Groharjevih slik in poznejših ponavljajočih se omemb slikarjevega bivanja »v Štemarjih pri Dolencu« je trgovec Franc Dolenc obveljal za slikarjevega dobrotnika in mecen. Ob Dolenčevi smrti leta 1938 je bilo poudarjeno, da je podpiral umetnike, posebej pa naj bi bil skrbel za »pokojnega Groharja«.¹¹⁷ Lokalni mogotec, ki je radodarno podpiral loškega in druge slovenske Sokole¹¹⁸ ter številna gasilska društva,¹¹⁹ finančiral gradnjo vodovodov¹²⁰ in železnic,¹²¹ daroval zemljišče za nogometno igrišče¹²² in pokopališče v Škofji Loki,¹²³ za časa Groharjevega življenja za umetnost ni imel posluha (denarja). Pomoč, ki jo je izkazoval slikarju, je bila najbrž omejena na

¹¹³ SMREKAR 1997 (op. 14), str. 135.

¹¹⁴ SMREKAR 1997 (op. 14), str. 89, 115.

¹¹⁵ SMREKAR 1997 (op. 14), str. 77.

¹¹⁶ SMREKAR 1997 (op. 14), str. 101.

¹¹⁷ Industrijec F. Dolenc, *Slovenec*, 66/222a, 27. 9. 1938, str. 4.

¹¹⁸ Med drugim je bil glavni ustanovitelj in mecen sokolskega društva v Preddvoru, ustanovljenega leta 1930, gl. *Preddvor* 1999 (op. 105), str. 187. Gl. tudi op. 99.

¹¹⁹ Za gasilsko društvo v Stari Loki gl. Andrej PAVLOVEC, 70-letnica gasilskega društva v Stari Loki, *Loški razgledi*, 17, 1970, str. 272; v Preddvoru: *Preddvor* 1999 (op. 105), str. 302, 304; v Železnikih: Ciril ZUPANC, 80-letnica gasilstva v Železnikih, *Loški razgledi*, 25, 1978, str. 210.

¹²⁰ Za vodovod v Stari Loki gl. Marijan MASTERL, Gradnja škofjeloških vodovodov v letih 1898–1902, *Loški razgledi*, 3, 1956, str. 113, za preddvorskega *Preddvor* 1999 (op. 105), str. 377.

¹²¹ Judita ŠEGA, Železniške variante preko loškega ozemlja 1903–1931, *Loški razgledi*, 38, 1991, str. 54, 66.

¹²² Tine PIRC, Kronika o razvoju nogometa v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 43, 1996, str. 251.

¹²³ France ŠTUKL, Pokopališče v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 24, 1977, str. 76.

denarna posojila, ta pa so bila v zapuščinskem procesu povrnjena. Nadalje je treba poudariti, da slikar zime 1909–1910 ni preživel pri Dolencu, kot bi lahko sklepali iz starejše literature, ampak pri nekem drugem škofjeloškem trgovcu, Kašmanu. Pri Dolencu v Štemarjih je Grohar najverjetnejše stanoval le v mesecih pred odhodom v deželno bolnico, loški industrialec pa je na podlagi tega kratkega bivanja, Groharjevega visokega dolga in pozneje pridobljenih slik na različne načine poveličeval svojo vlogo v slikarjevem življenju. Zgodba o Dolenčevem mecenstvu je torej zgolj mitiziran del Groharjeve biografije, medtem ko odsevajo zapisi o slikarjevih finančnih in stanovanjskih težavah kruto resnico, ki jo je poznejši čas obdal s plaščem legendarnosti in anekdotičnosti.¹²⁴

¹²⁴ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru*, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (P6-0061). Za dragocene nasvete pri pisaju se zahvaljujem doc. dr. Barbari Murovec in dr. Andreju Smrekarju.

The Painter Ivan Grohar and His “Patron” Franc Dolenc in Light of New Archival Evidence

Summary

The works of the impressionist painter Ivan Grohar (1867–1911) are among the great masterpieces of Slovenian art and are important landmarks of Slovenian painting. The fact that some of his most renowned paintings, displayed today in the permanent collection of the National Gallery in Ljubljana, have a common provenance excites art historians’ curiosity. In 1926, when the first retrospective exhibition of Grohar’s work was held, these paintings (and some of Grohar’s other works) were in the possession of Franc Dolenc from Stara Loka near Škofja Loka (1869–1938). Scholarly literature on Ivan Grohar often mentions this timber merchant and industrialist as the painter’s patron and benefactor. According to some scholars, Grohar lived at Dolenc’s Štemarje Hotel in Škofja Loka from 1904 until 1910 or 1911. However, Dolenc did not buy the Štemarje Hotel until February 1908 and he leased it in June of the same year. It is also impossible to confirm Grohar’s stay at the Štemarje Hotel during the winter of 1908–1909. It has been established that he spent the winter of 1909–1910 in a rented room owned by Anton Kašman in Škofja Loka, who evicted him with his paintings in spring 1910. By November 1910, Grohar had actually moved to the Štemarje Hotel. However, in February 1911, he was admitted to the Ljubljana hospital and he died of tuberculosis two months later. His death certificate states that at the time of his death he was living at Franc Dolenc’s Štemarje Hotel in Škofja Loka, and only a few weeks later Dolenc claimed an unsettled debt of nearly 1,118 crowns, which was almost a third of the entire sum that Grohar owed to nine creditors altogether. The artist’s legacy consisted mainly of paintings, but hitherto it was difficult to research their fate because the legacy records are incomplete and the inventory with the legal valuation of the paintings could not be found. For this reason, it has been suggested that Dolenc might have acquired some of the paintings he possessed in 1926 before Grohar’s death. However, Grohar’s newly discovered estate inventory reveals that Franc Dolenc never purchased a single painting by Grohar before 1913. He also could not have obtained all of them as a debt settlement because the legal value of the paintings in question (2,475 crowns) was more than twice the amount of his claim. Thus, it can be assumed that between 1913 and 1926 this shrewd merchant invested his claimed debt together with an additional amount into an exquisite collection of paintings. With regard to Grohar’s stay at the Štemarje Hotel, this can be confirmed for only a short period before he entered the hospital. The answer to how he accumulated such a debt to Dolenc is hidden in a tiny notebook of Grohar’s, which contains a list of his creditors. Among them, Franc Dolenc is indicated with a substantial amount. Therefore, the debt he claimed after Grohar’s death originated in loans that were later settled through a legal process. This debt and the ownership of Grohar’s paintings enabled Dolenc to pass as the artist’s benefactor and patron, and this image was fostered not only by local tradition, but also by Slovenian art historians.



APPARATUS

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Boris Golec

Valvasorjevi bogenšperški sodelavci. Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Grajžar), Jernej Ramschissl, Janez Koch in Peter Mungerstorff v luči novih biografskih spoznanj

Prispevek obravnava sodelavce grafične delavnice kranjskega polihistorja Janeza Vajkarda Valvasorja (1641–1693) na njegovem gradu Bogenšperk pri Litiji. Novoodkriti oziroma doslej neupoštevani biografski podatki o Valvasorjevih bakrorezcih, risarju in slikarju so v povezavi z doslej znanimi podatki ovrgli nekatere uveljavljene trditve in domneve. Med najpomembnejšimi novimi spoznanji so: bavarski izvor Valvasorjevega vodilnega bakrorezca Andreja Trosta, neplemiško poreklo slikarja Jerneja Ramschissla in potencialna istovetnost mizarja Mihaela Stangla z monogramistom MS. Na novo so postavljeni časovni okviri bivanja posameznih Valvasorjevih sodelavcev na Bogenšperku, za skoraj vse obravnavane osebe pa prinaša prispevek tudi nove ugotovitve o njihovem poznejšem življenju. Odpira še vprašanje, ali je mogoče dokazati kakršno koli zvezo med Valvasorjevimi sodelavci in hišo v Šmartnu pri Litiji, ki jo je izročilo povezano s polihistorjevo grafično dejavnostjo.

Ključne besede: Valvasor, Bogenšperk, Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Grajžar), Jernej Ramschissl, Janez Koch, Peter Mungerstorff, Justus van der Nypoort

Boris Golec

Valvasor's Collaborators at Bogenšperk Castle. Andreas Trost, Michael Stangl, Matthias Greischer, Bartholomew Ramschissl, Johann Koch, and Peter Mungerstorff in the Light of New Biographical Findings

This article discusses the artists that collaborated in the graphics workshop of the Carniolan polymath Johann Weichard Valvasor (1641–1693) at Bogenšperk Castle near Litija. Together with facts already known, newly discovered and overlooked biographical information on Valvasor's copperplate engravers, a drawer, and a painter have overturned several assertions and assumptions. The most important new findings include the Bavarian origin of Valvasor's leading copperplate engraver Andreas Trost, the non-aristocratic birth of the painter Bartholomew Ramschissl, and the potential identity of the cabinetmaker Michael Stangl with the monogramist MS. The timeframes of Valvasor's individual collaborators' stays at Bogenšperk have been redefined, and the contribution also offers new findings about the subsequent lives of almost all the persons discussed. Finally, it raises the question whether it is possible to prove any connection between Valvasor's collaborators and a house in Šmartno pri Litiji that is traditionally linked to his graphic work.

Keywords: Valvasor, Bogenšperk, Andreas Trost, Michael Stangl, Matthias Greischer, Bartholomew Ramschissl, Johann Koch, Peter Mungerstorff, Justus van der Nypoort

Renata Komič Marn

Ivan Grohar in njegov »mecen« Franc Dolenc v luči arhivskih virov

Najbolj znana dela Ivana Groharja, kot so Sejalec, Macesen, Snežni metež v Škofji Loki, Kamnitnik in Štemarski vrt, so izjemni dosežki slovenskega slikarstva. Pozornost pa vzbuja dejstvo, da imajo naštete slike, ki so na ogled v stalni zbirki Narodne galerije v Ljubljani, skupno provenienco. Leta 1926, v času prve kolektivne razstave Groharjevih del, so bile te in nekatere druge Groharjeve slike v lasti Franca Dolenca (1869–1938) iz Stare Loke pri Škofji Loki. V literaturi o Ivanu Groharju je ta lesni trgovec in industrialec pogosto omenjen kot slikarjev mecen in dobrotnik, na čigar posestvu v Štemarjih v Škofji Loki je Grohar dlje časa bival, vendar vez med premožnim trgovcem in slikarjem, ki je bil stalno v finančnih težavah, še ni bila natančnejne predstavljena. Prav tako so bile nejasne okoliščine, v katerih so omenjene slike prišle v Dolencovo posest. Prispevek skuša na podlagi novoodkritih arhivskih virov natančnejne pojasniti, na kakšen način so se križale poti impresionističnega slikarja in podjetnega trgovca.

Ključne besede: Ivan Grohar (1967–1911), Franc Dolenc (1869–1938), slovensko slikarstvo, zapuščine, Štemarje, Škofja Loka, biografije

Renata Komič Marn

The Painter Ivan Grohar and His "Patron" Franc Dolenc in Light of New Archival Evidence

Ivan Grohar's most renowned paintings, such as The Sower, Larch, Škofja Loka in a Snowstorm, Kamnitnik Hill, and Yard at Štemarje, displayed today in the permanent collection of the National Gallery in Ljubljana, are exceptional achievements of Slovenian painting. The fact that these paintings have a common provenance excites art historians' curiosity. In 1926, when the first retrospective exhibition of Grohar's work was held, these paintings (and some of Grohar's other works) were in the possession of Franc Dolenc from Stara Loka near Škofja Loka (1869–1938). Scholarly literature on Ivan Grohar often mentions this timber merchant and industrialist as the painter's patron, benefactor, and landlord (Grohar supposedly lived at Dolenc's Štemarje Hotel for many years), but the relationship between the destitute artist and the wealthy merchant has not yet been researched in detail. The circumstances under which these paintings came into Dolenc's possession are also unclear. Based on newly discovered archival sources, this article seeks to explain in greater detail how the paths of the impressionist painter and the speculative merchant were connected.

Keywords: Ivan Grohar (1967–1911), Franc Dolenc (1869–1938), Slovene painting, legacies, Štemarje, Škofja Loka, biographies

Mateja Kos

Okrasni motivi na britanski keramiki s pretiskom in zbirka Narodnega muzeja Slovenije

Za oblikovanje keramike na današnjem slovenskem ozemlju je značilna uporaba posebnega materiala, beloprstene keramike. Razvili so jo v angleškem Staffordshire. Material je zelo primeren za ulivanje v kalup, torej za strojno serijsko proizvodnjo. Strojnemu načinu izdelave je prilagojena tudi dekoracija, izvedena s postopkom transfernega tiska, prenosa natisnjениh okrasnih motivov na ukrivljeno površino posod.

Mateja Kos

Decorative Patterns on British Printed Earthenwares and the Collection of the National Museum of Slovenia

The most important ceramics material in Slovenia is cream-colored earthenware. Creamware was developed in Staffordshire, England. This material was highly suitable for mold casting; that is, for serial industrial production. The decoration of the products also had to be adapted to machine production. The suitable method was transfer printing (transfer of a printed pattern to the earthenware). By combining the two technologies—

Z združitvijo obeh tehnologij, ulivanja v kalup in transfernega tiska, je industrijsko izdelana keramika postala množični medij, ki je po priljubljenosti sicer nekoliko zaostajal za grafičnimi tiski, a je bil zaradi relativno nizkih cen vseeno zelo priljubljen.

Prispevek obravnava nekatere britanske okrasne motive iz poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja, ki so vplivali tudi na proizvodnjo keramike na Slovenskem in jih je najti na predmetih iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije.

Ključne besede: keramika, beloprstena keramika, okrasni motivi, 18. stoletje, 19. stoletje

mold casting and transfer printing—industrial-made ceramics became a mass-produced product, which lagged slightly behind graphic prints in popularity, but was nevertheless highly popular due to its relatively low price. This article presents a selection of British decorative patterns from the late eighteenth and early nineteenth centuries from the National Museum of Slovenia's collection, especially items that highlight ceramics production in Slovenia.

Keywords: ceramics, creamware, decorative patterns, eighteenth century, nineteenth century

Ana Lavrič

Zgodovinska in umetnostna dediščina frančiškanskih bratovščin

Prispevek predstavlja frančiškanske bratovščine v času od katoliške obnove do zatrta bratovščin leta 1783. Zajema slovenski del hrvaško-kraňske province sv. Križa (samostane v Ljubljani, na Sveti Gori, v Novem mestu, Kamniku, Nazarjah in Brežicah), kjer so po večini samostanov delovale po tri bratovščine: škapulirska, pasu sv. Frančiška in sv. Antona Padovanskega. Bratovščine so predstavljene kronološko po titularnih zavetnikih. V umetnosti jih povezuje skupna ikonografija in formalna sorodnost umetniških del, pogojena s frančiškansko rezbarsko delavnico in z zaposlovanjem istih umetnikov, zlasti Valentina Metzingerja.

Ključne besede: frančiškani, provinca sv. Križa, bratovščine, Karmelska Mati božja, sv. Frančišek, sv. Anton Padovanski, frančiškanska rezbarska delavnica, Anton Cebej, Franc Jelovšek, Valentin Metzinger

Ana Lavrič

Historic and Artistic Heritage of Franciscan Confraternities

This article presents Franciscan confraternities in the period from the Catholic Reformation to their abolition in 1783. It covers the Slovenian part of the Croatian-Carniolan Province of the Holy Cross (the monasteries at Ljubljana, Sveta Gora, Novo mesto, Kamnik, Nazarje, and Brežice), where three confraternities were active in the majority of monasteries: the Scapular Confraternity, the Confraternity of the Cord of Saint Francis, and the Confraternity of Saint Anthony of Padua. The confraternities are presented chronologically and grouped by their titular patrons. In art, they are connected by a common iconography and by a formal relatedness of works of art, which is the result of the Franciscan woodcarving workshop and the practice of frequently engaging the same artists, especially Valentin Metzinger.

Keywords: Franciscans, Province of the Holy Cross, confraternities, Our Lady of Mount Carmel, Saint Francis, Saint Anthony of Padua, Franciscan woodcarving workshop, Anton Cebej, Franc Jelovšek, Valentin Metzinger

Lidija Merenik

»Krvavo zlato« Đorđa Andrejevića Kuna in njegov prevratniški kontekst

Članek obravnava predvojno umetniško in politično kariero jugoslovanskega in srbskega umetnika Đorđa Andrejevića Kuna (1904–1964). Od leta 1934 je bil Andrejević-Kun najvidnejši levičarski umetnik in politični aktivist, član Komunistične partije Jugoslavije ter eden od snovalcev in najglasnejših zagovornikov socialističnega realizma. Čeprav je bil nadarjen slikar in risar, je najbolj znan kot grafik. Ustvaril je dve znani seriji lesorezov: »Krvavo zlato« (1936) in »Za svobodo in mir« (1939). Prva predstavlja radikalno, ostro in brutalno družbeno kritiko, ki se osredotoča na življenje slabo plačanih, revnih rudarjev iz cvetočega borskega rudnika, druga pa prikazuje umetnikove revolucionarne izkušnje iz španske državljanke vojne. Obe mapi, Krvavo zlato pa še posebej, sta obrodili sad ob povojni vzpostavitvi socialističnega realizma in Andrejević-Kun je bil med ustanovitelji tega totalitarnega modela jugoslovanske umetnosti v letih 1945–1951. V poznih tridesetih letih je bilo »Krvavo zlato« odkrito in radikalno subverzivno v svoji kritiki zatirajočega rojalistično-kapitalističnega režima Aleksandra Karadordjevića in (1936–1941) njegovih naslednikov na prestolu. Kot tako je postal »Krvavo zlato« simbol komunističnega odpora proti režimu kakor tudi proti kapitalizmu, medtem ko je postala mapa »Za svobodo in mir« simbol protifašističnega gibanja v tridesetih letih.

Ključne besede: socialna umetnost, socialistični realizem, umetnost in politika, Jugoslavija 1918–1941, Đorđe Andrejević-Kun

Lidija Merenik

*Đorđe Andrejević-Kun: Blood-Soaked Gold.
A Framework of Subversion*

This paper considers the pre-Second World War artistic and political career of the Yugoslav and Serbian artist Đorđe Andrejević-Kun (1904–1964). After 1934, Andrejević-Kun was the most prominent leftist artistic leader and political activist, a member of the Communist Party of Yugoslavia, and one of the founders and strongest advocates of socialist realism. Although he was a gifted painter and designer, he is mostly known as a graphic artist. Andrejević-Kun created two well-known series of woodcuts: Krvavo zlato (Blood-Soaked Gold, 1936) and Za Slobodu (For Freedom, 1939). The first is a radical, sharp, and brutal social criticism that centers on the life of underpaid miserable mine workers at the prosperous Bor copper mines, and the second details his revolutionary experience as a combatant with the Republican International Brigades during the Spanish Civil War. Both works, particularly Blood-Soaked Gold, proved seminal after the Second World War as a political foundation of socialist realism, and Andrejević-Kun was among the most important establishers of the totalitarian model in Yugoslav art between 1945 and 1951. During the late 1930s, Blood-Soaked Gold was openly and radically subversive in its criticism of the royalist, oppressive, capitalist regime of Aleksandar Karadordjević and (from 1936 to 1941) his successors to the throne. Blood-Soaked Gold became a symbol of Communist resistance to the regime and to capitalism, and For Freedom became a symbol of the anti-Fascist movement in the 1930s.

Keywords: social tendencies in art, socialist realism, art and politics, Yugoslavia 1918–1941, Đorđe Andrejević-Kun

Damjan Prelovšek

Cerkev sv. Duha na Dunaju

Članek obravnava zgodovino gradnje Plečnikove cerkve sv. Duha na Dunaju (1910–1913) od začetkov leta 1905 pa do dokončanja cerkve leto dni pred izbruhom prve svetovne vojne. Neprestano pomanjkanje denarja je vplivalo na mnoge spremembe projekta, ki je postal vedno bolj skromen in je Plečnika silil k izčiščevanju prvotne zamisli. Plečnikova cerkev je z modernizacijo klasične tipologije bolj alternativa modernim prizadevanjem v sakralni umetnosti kot smer, ki so jo ubirali

Damjan Prelovšek

Holy Spirit Church in Vienna

The article discusses the construction history of Plečnik's Holy Spirit Church in Vienna (1910–1913) from the beginning in 1905 until the completion of the church a year before the outbreak of the First World War. A continual scarcity of funds resulted in many changes to the project, which became increasingly modest and forced Plečnik to adapt his original ideas. As a modernization of classical typology, Plečnik's church is more an alternative to modern efforts in the sacred arts than

njegovi sodobniki, navdušeni nad rabo transparentnih in novih tehnično zahtevnih konstrukcij. Z njo in z vsemi svojimi cerkvami, ki so ji sledile, se Plečnik uvršča med vodilne sakralne arhitekte 20. stoletja.

Ključne besede: Jože Plečnik, Dunaj, cerkev sv. Duha, 20. stoletje, sakralna arhitektura

the direction taken by his contemporaries, enraptured with the use of transparent and technically demanding construction. Holy Spirit Church and all of Plečnik's churches that followed it place him among the leading church architects of the twentieth century.

Keywords: Jože Plečnik, Vienna, Holy Spirit church, twentieth century, church architecture

Helena Seražin

Kočevski grad v listinah arhiva knezov Auersperg

V prispevku so objavljeni in analizirani prepisi pogodb iz druge polovice 17. stoletja za gradnjo kočevskih mestnih vrat in Auerspergov palače v Kočevju, le-te po načrtih stavbnega mojstra in štukaterja Francesco Rosina (u. 1675), ter dveh drugih dokumentov, povezanih s prezidavami dvorca v 18. in 19. stoletju. Vse naštete dokumente iz arhiva knezov Auersperg hrani Haus-, Hof- und Staatsarchiv na Dunaju. Na koncu sledijo prepisi iz ljubljanskih matičnih knjig, ki dopolnjujejo vedenje o Rosinovem življenju na Kranjskem.

Ključne besede: Kočevje, grad, dvorec, arhitektura, Janez Vajkard Auersperg, Francesco Rosina, Matej Potočnik, Lovrenc Prager, Franc Brager, Johann Engelthaler, 17. stoletje, 18. stoletje, 19. stoletje

Helena Seražin

Kočevje Castle in the Documents of the Auersperg Archive

This article analyzes transcripts of contracts from the second half of the seventeenth century related to the construction of the town gate and Auersperg Mansion in Kočevje. The mansion was built following the plans of the master builder and stucco worker Francesco Rosina (died 1675). It also examines two other documents related to the remodeling of the mansion in the eighteenth and nineteenth centuries. The documents of the Auersperg archive are kept at the Family, Court, and State Archive (Haus-, Hof- und Staatsarchiv) in Vienna. The paper closes with transcripts from the registers of Ljubljana, which complement what is known about Rosina's life in Carniola.

Keywords: Kočevje/Gottschee, castle, manor, architecture, Johann Weichard Auersperg, Francesco Rosina, Matej Potočnik, Lawrence Prager, Franz Brager, Johann Engelthaler, seventeenth century, eighteenth century, nineteenth century

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Izr. prof. dr. Boris Golec
Zgodovinski inštitut Milka Kosa
ZRC SAZU
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
bgolec@zrc-sazu.si

Renata Komić Marn
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
ZRC SAZU
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
renata@zrc-sazu.si

Doc. dr. Mateja Kos
Narodni muzej Slovenije
Prešernova cesta 20
SI-1000 Ljubljana
mateja.kos@nms.si

Dr. Ana Lavrič
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
ZRC SAZU
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
lavric@zrc-sazu.si

Prof. dr. Lidija Merenik
Odeljenje za istoriju umetnosti
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
Čika Ljubina 18–20
RS-11000 Beograd
lmerenik@f.bg.ac.rs

Dr. Damjan Prelovšek
Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.si

Doc. dr. Helena Seražin
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
ZRC SAZU
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
helena.serazin@zrc-sazu.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Boris Golec

- 1–2, 5, 7: B. Golec.
- 3: P. Ovidij Naso, *Metamorfoze*, Ljubljana 1984.
- 4, 8: J. W. Valvasor, *Die Ehre deß Herzogthums Crain*, Laybach 1689.
- 6: Marjeta Bregar.

Renata Komić Marn

- 1–6, 16: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
- 7: © Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej Ljubljana (foto: Tilen Vipotnik).
- 8, 15: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana
(foto: Renata Komić Marn).
- 9: © Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej Ljubljana (foto: Matevž Paternoster).
- 10: F. Šukl, *Knjiga hiš v Škofji Loki. 3: Stara Loka in njene hiše*, Ljubljana-Škofja Loka 1996.
- 11: © Loški muzej Škofja Loka.
- 12: F. Stele, *Ivan Grohar*, Ljubljana 1960.
- 13: *Spominski spis Sokolskega društva v Škofji Loki ob 25 letnici. 1906–1931*, Ljubljana 1931.
- 14, 18: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, zapuščina Frana Vesela.
- 17: © Moderna galerija, Ljubljana (foto: Dejan Habicht).

Mateja Kos

- 1–10: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
- 11: © CTRLZAK, Italija.

Ana Lavrič

- 1: © Narodna galerija, Ljubljana, arhiv fototeke.
- 2, 6, 16, 26: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana
(foto: Blaž Resman).
- 3, 4: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana.
- 5: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1, 1951.
- 7, 13, 18, 23, 24: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana
(foto: Ana Lavrič).
- 8: *Vekov tek*, Kostanjevica na Krki 2003.
- 9–11, 14, 17, 19–22, 27–30: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana
(foto: Andrej Furlan).
- 12: *Frančiškani v Ljubljani*, Ljubljana 2000.
- 15: C. Pasconi, *Historia ecclesiae, et conventus Montis Sancti*, Venetiis 1746.
- 25: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).

Lidija Merenik

1–8: © Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Damjan Prelovšek

1, 9, 20, 23, 29, 38, 45–47, 57: Župnijski arhiv Sv. Duha, Dunaj.

2–8, 10, 14–16, 24, 30–31, 33–36, 39, 41–44, 48–50, 53, 58: Arhitekturni muzej Ljubljana.

11–13, 17–19, 21–22, 25–26, 40, 52, 54–56: D. Prelovšek.

27–28: J. Plečnik. *Prace z let 1901–1922*, Praha 1922.

32, 37, 51: K. Strajnić, *Josip Plečnik*, Zagreb 1920.

Helena Seražin

1, 13: © Ministrstvo za kulturo, INDOK center (foto Ciril Velepič).

2: © Zgodovinski arhiv Ljubljana.

3: J. V. Valvasor, *Topografija Kranjske. 1678–1679. Skicna knjiga*, Ljubljana 2001.

4: Bibliotheca Metropolitana, Zagreb.

5, 7: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Helena Seražin).

6: © Knjižnica Mirana Jarca Novo mesto.

8: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana.

9–12: © Pokrajinski muzej Kočevje.

14: Österreichisches Staatsarchiv, Wien.

