



Univerza v Mariboru

Filozofska fakulteta

Anja Mohorko

SREDNJEVEŠKA FIGURALNA STAVBNA PLASTIKA S PROFANIMI MOTIVI NA SLOVENSKEM

Magistrsko delo

Maribor, september 2020

SREDNJEVEŠKA FIGURALNA STAVBNA PLASTIKA S PROFANIMI MOTIVI NA SLOVENSKEM

Magistrsko delo

Študentka: Anja Mohorko
Študijski program: magistrski študijski program
Umetnostna zgodovina
Mentorica: doc. dr. Mija Oter Gorenčič
Lektorica: Nina Ahec, mag. prof. slov. in mag. prof. zgod.

Zahvala

Najlepše se zahvaljujem mentorici doc. dr. Miji Oter Gorenčič, ki mi je med študijem izčrpno in strokovno približala umetnost srednjega veka, ki mi je bila vedno blizu. Prav tako sem hvaležna za spremstvo v graško univerzitetno knjižnico oddelka za umetnostno zgodovino in skupno brskanje med policami, ki se zdi že celo večnost nazaj. Hvala za vsa poslana elektronska sporočila in spodbude v času, ko od mene ni bilo ne duha in ne sluha. Hvala za vse strokovne napotke, preglede, nasvete in komentarje ter neverjetno hitro odgovarjanje na sporočila ne glede na dan, uro ali obveznosti. Hvala za razumevanje, strpnost, prijaznost, odzivnost in dostopnost, zlasti v zadnjih dneh, ko čas ni bil na moji strani. Ni besed, ki bi lahko izkazale največjo mero hvaležnosti, zato naj ta zahvala govori sama zase.

Zahvaljujem se tudi družini, Jerneju in Nini, ki so me (pre)dolgo spodbujali in bodrili ter zame iskali motivacijo, ki se precej časa kar ni in ni hotela pojaviti. Hvala vsem bližnjim, ki so razumeli, da družabno življenje v času nastajanja tega besedila ni bilo na prvem mestu. Hvala Jerneju za vso potrpežljivost, prilagajanje in prenašanje slabih dni. Hvala prijateljici Nini za vso oporo, spodbudo in takšne ter drugačne vrste smeha. Hvala vsem, ki so na kakršenkoli način pripomogli, da sem opravila še zadnji korak na svoji študijski poti.

Hvala.

Srednjeveška figuralna stavbna plastika s profanimi motivi na Slovenskem

Ključne besede

srednji vek, kiparstvo, stavbna plastika, profani motivi, figuralika, ikonografija

Povzetek

Magistrsko delo obravnava srednjeveško figuralno stavbno plastiko s profanimi motivi na Slovenskem. Za boljše razumevanje teme so na začetku predstavljene funkcija stavbne plastike in kamnoseške delavnice. Sledi obsežnejši sklop analize izbranih motivov. Ti so analizirani glede na njihovo pojavnost v času, geografskem prostoru in glede na njihovo ikonografijo. Obravnavana stavbna plastika spada časovno v obdobje med okoli 1200 in okoli 1500, geografsko pa je omejena na današnji slovenski prostor. Za boljšo preglednost so motivi obravnavani najprej po stoletjih, nato po pokrajinah (Štajerska s Prekmurjem, Gorenjska, Primorska in osrednja Slovenija z Notranjsko in Dolenjsko). Primeri zajemajo tako eno- kot večfiguralno stavbno plastiko, razdeljeni pa so glede na skupne ikonografske motive. V besedilu obravnavamo tako človeške kot živalske figure, zajeta pa je tudi njihova interpretacija. V zadnjem delu magistrskega dela so izbranim motivom poiskane skupne karakteristike in njihova izhodišča ter primerjave v srednjeevropski umetnosti. Magistrsko delo predstavlja vpogled v izbrano srednjeveško figuralno stavbno plastiko s profanimi motivi na Slovenskem in s tem omogoča boljši pregled ter boljše razumevanje posameznih ikonografskih motivov v sakralnih stavbah in njihovega sporočila.

Medieval Figural Architectural Sculpture with Secular Motifs in Slovenia

Keywords

Middle Ages, sculpture, architectural sculpture, profane motifs, figurative art, iconography

Abstract

This Master's thesis discusses medieval architectural sculpture with profane motifs in Slovenia. For a better understanding of the topic, the functions of architectural sculpture and stonemason's workshops are presented at the beginning. This is followed by a more extensive analysis of the chosen motifs. The latter are analysed based on their manifestation in time, in a geographical area, and based on the iconography. The discussed architectural sculpture belongs to the period between ca. 1200 and ca. 1500 and is geographically limited to Slovenian space. For a better overview, the motifs are first interpreted according to centuries, followed by regions (Styria with Prekmurje, Upper Carniola, Slovene Littoral, and Central Slovenia with Inner and Lower Carniola). The examples encompass architectural sculpture with single or multiple figures, and are divided based on joint iconographical motifs. Consequently, the text addresses human and animal figures and also includes their interpretation. The last part of the thesis focuses on common features and their bases and comparisons in Central European art. The Master's thesis presents an insight into the chosen medieval figurative architectural sculpture with profane motifs in Slovenia and thus enables a better overview and understanding of individual iconographic motifs in religious buildings and their message.

Kazalo vsebine

1. UVOD	1
2. STANJE RAZISKAV	3
3. FUNKCIJA STAVBNE PLASTIKE.....	8
4. DELOVANJE KAMNOSEŠKIH DELAVNIC.....	12
4.1 O organizaciji kamnoseških delavnic v srednjem veku	12
4.2 Kamnoseške delavnice v slovenskem prostoru	13
4.2.1 12. in 13. stoletje	14
4.2.2 14. in 15. stoletje	16
4.2.2.1 Ptujskogorska kiparska delavnica	17
4.2.2.2 Celjska delavnica.....	19
4.2.2.3 Dolenjska kamnoseška delavnica	20
4.2.2.4 Kranjska kamnoseška delavnica	21
4.2.2.5 Kamniška kamnoseška delavnica	23
4.2.2.6 Goriške kamnoseške delavnice	24
4.3 Parlerjanski vplivi na stavbno plastiko na Slovenskem	27
5 PREGLED IN ANALIZA FIGURALNE STAVBNE PLASTIKE S PROFANIMI MOTIVI NA SLOVENSKEM	33
5.1 Časovna analiza	33
5.1.1 Analiza pogostosti pojavljanja figuralne profane stavbne plastike po stoletjih	34
5.1.1.1 12. in 13. stoletje	34
5.1.2 14. stoletje	42
5.1.3 15. stoletje	46
5.2 Geografska analiza	56

5.2.1	Pojavnost figuralne profane stavbne plastike po pokrajinah.....	56
5.2.1.1	Štajerska s Prekmurjem	57
5.2.1.2	Gorenjska.....	64
5.2.1.3	Primorska.....	69
5.2.1.4	Osrednja Slovenija z Notranjsko in Dolenjsko.....	72
5.3	Ikonografska analiza.....	75
5.3.1	Enofiguralni motivi	76
5.3.1.1	Glave	76
5.3.1.1.1	Moške glave	78
5.3.1.1.2	Ženske glave.....	79
5.3.1.2	Žanrski motivi	80
5.3.1.3	Fantazijska bitja	86
5.3.2	Enofiguralna stavbna plastika kot del večfiguralnega cikla.....	87
5.3.2.1	Poprsja	88
5.3.2.2	Fiziolog.....	89
5.3.2.2.1	Izolirani živalski motivi iz Fiziologa.....	94
5.3.3	Večfiguralni motivi.....	96
5.3.3.1	Človeške figure	96
5.3.3.1.1	Vlečenje za lase ali brke	97
5.3.3.2	Živalski motivi	98
5.3.3.2.1	Lev	99
5.3.3.2.2	Medved	100
5.3.3.2.3	Zajec.....	101
5.3.3.2.4	Ptič	102
5.3.3.2.5	Zmaj	103

5.3.3.2.6	Pes.....	105
5.3.3.2.7	Grifon	106
5.3.3.2.8	Vol	106
5.3.3.2.9	Živalske spake	107
6	PRIMERJALNA ANALIZA IN UMESTITEV V ŠIRŠI SREDNJEEVROPSKI PROSTOR	109
7	SKLEP.....	117
8	SEZNAM LITERATURE.....	120
9	SLIKOVNO GRADIVO	128
9.1	Viri za slikovno gradivo.....	157

1. UVOD

V magistrskem delu bomo raziskali srednjeveško figuralno stavbno plastiko s profanimi motivi na Slovenskem. Med študijem je bilo namreč ugotovljeno, da so med srednjeveško stavbno plastiko v slovenskem prostoru ohranjeni zanimivi motivi z nenavadno figuraliko, na prvi pogled neprimerno za sakralne prostore. Na podlagi tega je bil narejen nabor reprezentativnih primerov iz strokovne literature o srednjeveškem kiparstvu in arhitekturi. Zajeli smo motive, ki se nahajajo na današnjem ozemlju Slovenije. Gledano zgodovinsko, gre sicer za umetno postavljeno mejo, ki je v srednjem veku ni bilo, a jo je treba postaviti, saj bi bil v nasprotnem primeru nabor motivov precej večji in neobvladljiv. Ne gre torej za vso ohranjeno stavbno plastiko tega tipa v Sloveniji, temveč le za najbolj reprezentativne primere iz obdobja med okoli 1200 do okoli 1500.

Magistrsko delo je razdeljeno v dva večja sklopa, ki skupaj predstavljata zaokroženi celoti. V prvem delu sta opredeljeni vloga in raznovrstnost stavbne plastike ter delovanje kamnoseških delavnic, sledi obsežnejša analiza figuralne stavbne plastike s profanimi motivi glede na geografski prostor, čas nastanka in ikonografski motiv. Na koncu se bomo posvetili še primerjalni analizi in slovenske primere umestili v širši evropski prostor.

Besedilo odgovarja na različna raziskovalna vprašanja. V prvem sklopu nas zanima predvsem, kakšna je vloga stavbne plastike in ali so v slovenskem prostoru obstajale srednjeveške kamnoseške delavnice, specializirane za izdelovanje stavbne plastike. V osrednjem delu bomo raziskali, kateri motivi se najpogosteje pojavljajo v 12., 13., 14. in 15. stoletju in kakšna je njihova pojavnost po slovenskih pokrajinah. Motive bomo geografsko umestili na Gorenjsko, Štajersko s Prekmurjem, Primorsko in v osrednjo Slovenijo z Notranjsko in Dolenjsko. Prav tako bomo raziskali, kateri ikonografski eno- in večfiguralni motivi prevladujejo. V zadnjem delu bomo figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi na Slovenskem poskušali poiskati skupne karakteristike in ugotoviti, iz katerega geografskega prostora so v različnih obdobjih prihajali vplivi na razvoj in kakšni so bili.

Pred raziskovanjem smo si postavili hipoteze, ki jih bomo skozi to besedilo potrdili ali ovrgli. Menimo, da se figuralna stavbna plastika s profanimi motivi v srednjem veku pojavlja neenakomerno glede na stoletje in da je bil njen razcvet predvsem v 15. stoletju. Predvidevamo tudi, da se figuralna stavbna plastika s profanimi motivi v srednjem veku pojavlja neenakomerno glede na geografski prostor in da je najbolj razširjena na Gorenjskem in Štajerskem. Predpostavljamo, da v naboru reprezentativnih primerov prevladujejo enofiguralni motivi, zlasti živalski in žanrski, in da je pojav različnih motivov v slovenskem prostoru vezan na umetnostno dogajanje v srednjeevropskem prostoru.

Delo bo temeljilo predvsem na časovni, geografski in ikonografski analizi, zadnji del pa tudi na primerjalni metodi z umestitvijo v srednjeevropski prostor. Pri tem bo uporabljena tako slovenska kot tujejezična strokovna literatura s področja srednjeveške stavbne plastike. Za lažjo vizualizacijo bo dodano slikovno gradivo. Delo se bo zaključilo s sintezo ugotovitev, ki bodo zbrane v sklepnem delu.

2. STANJE RAZISKAV

Srednjeveška stavbna plastika je v slovenski umetnostni zgodovini plod raziskav že od prejšnjega stoletja. Z njo se je prvi posredno ukvarjal France Stele,¹ vidnejši korak pa je v drugi polovici 20. stoletja naredil Emilijan Cevc s svojimi monografijami,² kjer je obravnaval vso srednjeveško plastiko in ne le stavbne. Sicer pa so se s stavbno plastiko ukvarjali še Marijan Zadnikar,³ ki se je z njo ukvarjal sočasno z romansko arhitekturo, Janez Höfler,⁴ Robert Peskar⁵ in Mija Oter Gorenčič.⁶ Zadnja dva avtorja sta trenutno najaktivnejša raziskovalca srednjeveške stavbne plastike pri nas, saj sta objavila veliko člankov, raziskav in monografij, ki so pripomogle k boljšemu poznavanju in razumevanju te oblike umetnosti.⁷

Čeprav je srednjeveška stavbna plastika v zadnjih nekaj desetletjih sorazmerno dobro raziskovano področje, pa znotraj te teme ostaja še nekaj prostora za raziskovanje. Tako v Sloveniji ne obstaja specifična literatura o figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi, saj je bila doslej obravnavana v okviru širših študij ali znotraj obravnave določenih spomenikov. Tako je Emilijan Cevc že leta 1950 celostno analiziral konzole v cerkvi sv.

¹ France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924.

² Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963; Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970; Emilijan CEVC, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981.

³ Na primer: Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982.

⁴ *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995; Janez HÖFLER, Die Werkstätte des sogenannten Meisters von Solčava und die Architekturplastik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Slowenien und in der Steiermark, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen* (ur. Janez Höfler, Jörg Traeger), Regensburg 2003, str. 143–161; Janez HÖFLER, Die Gotik in Slowenien. Periphere Kunst in europäischen Koordinaten. Eine Einleitung, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen* (ur. Janez Höfler, Jörg Traeger), Regensburg 2003, str. 9–19.

⁵ Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400*, Ljubljana 2005 (tipkopijska doktorska disertacija).

⁶ Mija OTER GORENČIČ, *Romanska in zgodnjegotska arhitekturna plastika na Slovenskem*, Ljubljana 2007 (tipkopijska doktorska disertacija).

⁷ Za vso starejšo in nadaljnjo literaturo o obravnavi stavbne plastike do leta 2009 glej Mija OTER GORENČIČ, Raziskovanje visokosrednjeveške stavbne plastike, *Slovenska umetnost in njen kontekst* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2007, str. 8–19, in Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 41–49.

Danijela v Celju, in sicer v kapeli Žalostne Matere Božje,⁸ in zajel tiste, ki imajo podobe živali ali živalskih pošasti. Vire za nastanek teh konzol je poiskal v Fiziologu, antični knjigi z razlagami o naravi, in konzole interpretiral v skladu s tem besedilom. Prav tako je v svoji monografiji *Srednjeveška plastika na Slovenskem* leta 1963 iskal ikonografske razlage in morebitne primerjave za naslednje posamezne profane motive figuralne stavbne plastike: cmureški relief zmaja,⁹ sireno v stiškem samostanu,¹⁰ zmaja v Domanjševcih,¹¹ celjske konzole v cerkvi sv. Danijela,¹² Celjski oltar v ptujskogorski cerkvi,¹³ leva in medveda v mariborski stolnici¹⁴ in motive na konzolah ter kapitelih v Sv. Barbari v Slovenskih Konjicah.¹⁵ Stavbno plastiko je obravnaval tudi v ostalih monografijah.¹⁶

Podobno kot Cevc leta 1963 sta leta 2005 in 2007 storila tudi Robert Peskar in Mija Oter Gorenčič v svojih doktorskih disertacijah o srednjeveški stavbni plastiki,¹⁷ v katerih sta se lotila tako tipološke kakor tudi slogovno-primerjalne analize. Mija Oter Gorenčič je na podlagi doktorske disertacije izdala tudi monografijo o samostanski stavbni plastiki 12. in 13. stoletja,¹⁸ kjer je zajela vse samostansko kamnoseško okrasje v slovenskem prostoru, med katerim najdemo tudi figuralnega s profanimi motivi. Vsako arhitekturno plastiko avtorica najprej predstavi znotraj posameznega spomenika, nato obravnava čas nastanka ter ga slogovno in primerjalno analizira.

Stroka se je posvečala tudi stavbni plastiki znotraj posameznih slovenskih pokrajin. S figuralnimi motivi na Primorskem in Goriškem se je ukvarjal Robert Peskar,¹⁹ ki je

⁸ Emilijan CEVC, Celjski »Physiologus«, *Proteus. Ilustriran časopis za poljudno prirodoznanstvo*, 12/6, 1949/50, str. 183–188.

⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 37–38.

¹⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 65.

¹¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 46.

¹² CEVC 1963 (op. 2), str. 102–104.

¹³ CEVC 1963 (op. 2), str. 130–131.

¹⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 168.

¹⁵ CEVC 1963 (op. 2), str. 279.

¹⁶ Glej opombo 2.

¹⁷ Glej opombi 5 in 6.

¹⁸ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7).

¹⁹ Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice 1460–1530*, Nova Gorica 1999.

obravnaval predvsem gotske stavbarske delavnice, v kataloškem delu svoje monografije pa je zbral tako sakralno kot profano figuralno stavbno plastiko. Leta 2000 je na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani nastala diplomska naloga,²⁰ ki obravnava figuralno stavbno plastiko na Gorenjskem. Saša Bučan je popisala vse figuralne motive iz 15. in začetka 16. stoletja na območju nekdanje Kranjske. Te je nato med seboj primerjala in iskala skupne oziroma različne karakteristike. V istem letu je izšla tudi monografija o gotskih spomenikih na območju koprške škofije,²¹ vendar je tam stavbna plastika omenjena le posredno v povezavi z arhitekturo. Podobno velja tudi za širše območje Ptuja, kjer v monografiji ptujskega muzeja sicer najdemo članek²² o naboru (vseh) kiparskih del med 12. in 14. stoletjem, ki jih hrani ptujski muzej, vendar je Branko Vnuk v njem le povzel že znana dejstva iz starejše literature. Za našo obravnavo je v njegovem članku pomembna le plastika bradatega moža, v zvezi s katero avtor navede, da njena ikonografska razlaga ostaja težavna.²³ V isti monografiji Polona Vidmar obravnava ptujskogorsko kiparsko delavnico.²⁴

Prvo obširnejšo samostojno študijo posameznega profanega motiva je leta 2005 objavila Mija Oter, ki se je ukvarjala z motivom glave v romanski plastiki.²⁵ Gre za edini celostni primer obravnave glav v Sloveniji, kjer je avtorico zanimala predvsem ikonografska razlaga za ohranjene primere v Laškem, Veliki Nedelji in Piranu. Pri tem je v obravnavo pritegnila tudi druge primere glav, ki jim je iskala sorodne primerjave, zlasti v avstrijskem geografskem prostoru. Istega leta je znotraj razprave o prekmurski arhitekturi in arhitekturni plastiki obravnavala kapitela z zmaji na portalu cerkve sv. Martina v Domanjševcih. Analizirala je predvsem povezave z ogrskimi kamnoseki in se opredelila

²⁰ Saša BUČAN, *Stavbna figuralna plastika na Gorenjskem v 15. in v začetku 16. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis diplomske naloge).

²¹ *Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije* (ur. Samo Štefanac), Koper 2000.

²² Branko VNUK, *Kiparstvo med 12. in 14. stoletjem, Umetnost srednjega in zgodnjega novega veka 1200–1550* (ur. Branko Vnuk), Ptuj 2017, str. 9–28.

²³ VNUK 2017 (op. 22), str. 11.

²⁴ Polona VIDMAR, *Ptujskogorska kiparska delavnica, Umetnost srednjega in zgodnjega novega veka 1200–1550* (ur. Branko Vnuk), Ptuj 2017, str. 29–70.

²⁵ Mija OTER, *Motiv glave v romanski stavbni plastiki, Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, str. 7–26.

do ikonografsko pogostega motiva zmajev.²⁶ Leta 2009 je ponovno analizirala izhodišča, argumentirala pa je tudi datacijo portala s kapiteloma, na katerih so izklesani zmaji.²⁷

Njena naslednja samostojna študija je iz leta 2008, v kateri se je ukvarjala z ikonografsko analizo cmureškega reliefa.²⁸ Oporekala je Emilijanu Cevcu, ki je motiv interpretiral kot alegorijo Jeze, in motiv obravnavala na podlagi primerjave s številnimi sorodnimi ikonografskimi motivi v evropskem prostoru in pokazala, da upodobitev ne predstavlja personifikacije ali alegorije Jeze. Soroden pristop je ubrala tudi Ana Krevelj,²⁹ ki je leta 2011 nadgradila Cevčev članek o celjskem Fiziologu. Pri tem je vsak motiv podprla z navajanjem besedila iz Fiziologa in zanj poiskala dodatno ikonografsko razlago. Krevljeva se je v svoji doktorski disertaciji³⁰ ukvarjala izključno z ikonografijo živali v srednjeveški umetnosti. Doktorat iz leta 2017 predstavlja edini celoviti primer študije s to tematiko v slovenskem prostoru. Posredno se je ikonografske analize v povezavi z mitološko vsebino na kratko dotaknila tudi Simona Kostanjšek Brglez³¹ v doktorski disertaciji o antični mitologiji v likovni umetnosti, v kateri je med drugim obravnavala tudi motiv sirene v stiškem samostanu in Skile v celjski kapeli Žalostne Matere Božje.

Obravnavo določenih profanih motivov je moč najti tudi v monografijah o posameznih spomenikih. Tako se je Robert Peskar v ptujskogorski monografiji³² ukvarjal zlasti s parlerjanskimi maskami, ki pa niso predmet pričujoče razprave, zato jih le bežno

²⁶ Mija OTER GORENČIČ, Sakralna arhitektura in arhitekturna plastika 13. stoletja v Prekmurju, *Zbornik soboškega muzeja*, 8, 2005, str. 239–244.

²⁷ Mija OTER GORENČIČ, Romanski timpanon – prefiguracija Jagnjeta Božjega, *Umetnine iz Prekmurja. Od romanike do modernizma* (ur. Janez Balažic), Murska Sobota 2009, str. 27–29.

²⁸ Mija OTER GORENČIČ, Cmureški relief zmaja, ki požira človeka, *Acta historiae artis slovenica*, 13, 2008, str. 5–18.

²⁹ Ana KREVELJ, Celjski »fiziolog«. Konzole z motivom fiziologa v kapeli Žalostne Matere Božje stolne cerkve sv. Danijela v Celju, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 47, 2011, str. 9–36.

³⁰ Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije).

³¹ Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, *Antična mitologija v likovni umetnosti 20. in 21. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2018 (tipkopis doktorske disertacije), str. 48–49.

³² Robert PESKAR, Arhitektura in arhitekturna plastika, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 96–104.

omenjamo. Prav tako se je v isti monografiji Polona Vidmar³³ ukvarjala s Celjskim oltarjem, zlasti z vidika kamnoseških delavnic, hipotetično pa je figuralno stavbno plastiko na njem interpretirala kot personifikacije štirih vetrov in kot upodobitve iz Fiziologa ali bestiarijev. Celovito obravnavo posameznega spomenika predstavlja tudi monografija o župnijski cerkvi sv. Kancijana v Kranju, v kateri je Robert Peskar figuralne konzole in kapitele s profanimi motivi pripisal organizirani kamnoseški delavnici z mojstrom na čelu, interpretiral jih je kot čuvaje med profanim in sakralnim svetom, mejo med zemeljskim in nebeškim.³⁴

Zadnjo obširno ikonografsko študijo srednjeveških profanih motivov predstavlja članek Mije Oter Gorenčič o obočni poslikavi stiškega križnega hodnika.³⁵ Članek sicer obravnava srednjeveško poslikavo, vendar je njena interpretacija neposredno povezana s temo pričujočega besedila, saj avtorica ikonografske razlage nesakralnih obočnih pol pojasnjuje s pomočjo Fiziologa, bestiarijev in rokopisov o živalih, pri tem pa išče povezave stiškega križnega hodnika z drugimi sakralnimi stavbami v srednjeevropskem prostoru.

Ob pregledu znanstvene literature o figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi je bilo ugotovljeno, da obstajajo določeni motivi ali spomeniki, ki jim je stroka posvetila več pozornosti (konzole v kapeli cerkve sv. Danijela, cmureški relief, stiški križni hodnik, motiv glave, motiv živali), pri čemer so v zadnjih letih k temu največ pripomogli Mija Oter Gorenčič, Robert Peskar in Ana Kregelj. Določeni motivi ali spomeniki so obravnavani celostno, pri drugih pa še ostaja prostor za raziskovanje. To besedilo bo poskušalo zapolniti manjkajočo vrzel.

³³ Polona VIDMAR, Kiparska oprema, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 123–124.

³⁴ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju. Njeno obličje in pomen* (ur. Robert Peskar), Ljubljana 2017, str. 83–86, 185–186.

³⁵ Mija OTER GORENČIČ, (Ne)sakralni motivi na obočni poslikavi iz prve polovice 14. stoletja v stiškem križnem hodniku, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, str. 11–69.

3. FUNKCIJA STAVBNE PLASTIKE

Srednjeveška stavbna plastika je sprva služila večinoma funkcionalnemu namenu in ni imela le estetske oziroma dekorativne vloge. Kadar pa jo ima, jo je treba presoјati v skladu s prepričanjem srednjeveških ljudi, da ima skoraj vsak motiv, ne glede na to, ali je figuralni, ornamentalni ali rastlinski, svojo razlago. Prvotna vloga stavbne plastike je bila torej predvsem funkcionalna v strogem konstrukcijskem smislu in ne estetska.³⁶ Pod pojem srednjeveške stavbne plastike Oter Gorenčičeva uvršča romanske in gotske baze, kapitele, konzole, naklade, timpanone, sklepnike, talne, venčne in kapitelne zidce, rebre izteke in kamnite reliefno obdelane kose, saj je sam pojem lahko razumljen hkrati zelo ozko in široko,³⁷ vendar so reliefno obdelani običajno le kapiteli, konzole, timpanoni in sklepniki. Pri tem še posebej izstopajo kapiteli in konzole, ki so najštevilčnejši in hkrati različno kamnoseško okrašeni, zato dopuščajo možnost različnih razlag v literaturi.³⁸

Za lažje razumevanje bosta najprej predstavljena razvoj srednjeveške stavbne plastike in njena arhitekturna funkcija. Pri tem bo za potrebe tega besedila poudarek na tistih elementih, ki so reliefno kamnoseško obdelani. Gotski cerkveni prostor oblikuje stena, ki je lahko razčlenjena z vrsto stebrov ali slopov. Steno arhitekturni členi oživijo in lahko učinkujejo kot njen sestavni ali le dopolnilni del. Obočni sistem nosita oziroma podpirata služnik ali polsteber, pri čemer služnik izhaja iz baze in preko kapitela preide v razcvet reber. Kapitel je pri tem že v zgodnji gotiki plastično obdelan.³⁹ Od druge polovice 13. stoletja poznamo tudi konzolni služnik, ki poganja naravnost iz stene ali se naslanja na konzolo, pri čemer rebra počivajo na kapitelu ali rastejo naravnost iz služnika. V takem primeru je kamnoseško okrasje omejeno na konzolo.⁴⁰ Enako velja tudi za obočno konzolo, ki vpeta v steno nosi obočna rebra. V zgodnji gotiki je ta še v spodnji polovici stene, nato se počasi dviguje v sredino ali v zgornjo polovico. Pri tem je pomemben

³⁶ Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije), str. 17.

³⁷ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 60.

³⁸ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 60.

³⁹ Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, str. 56–57.

⁴⁰ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 60–61.

predvsem položaj konzole, saj se z njegovim spreminjanjem spreminja tudi arhitekturni izraz prostora.⁴¹ V romaniki so konzole preprosto obklesane ali členjene s preprosto profilacijo,⁴² kar velja tudi še za zgodnjo gotiko, za katero je značilna še členjena konzola s profilirano naklado, nato v 13. stoletju sledijo geometrične in rastlinske forme, kot zadnje pa se pojavijo še figuralne.⁴³ Pomembno arhitekturno vlogo imata tudi steber in slop, saj oblikujeta ali delita prostor, hkrati pa nosita obočni sistem. Steber in slop sestavljajo baza, deblo in kapitel, pri čemer nas zanima predvsem kapitel. Ta ima lahko rastlinsko ali figuralno okrasje.⁴⁴ V romanskem in zgodnjegotskem obdobju prevladujejo predvsem rastlinski in geometrični motivi, manjše število kapitelov pa nosi figuralne motive, pri čemer so ti vezani predvsem na en sam motiv. Mija Oter Gorenčič odsotnost figuralnih motivov v tem obdobju pripisuje posledici varčevanja, slabšemu kamnoseškemu znanju, zahtevam po hitrem dokončanju, neambicioznosti naročnika ali redovnim zapovedim.⁴⁵ Za kamnoseško obdelavo so zanimivi tudi sklepniki, ki predstavljajo stičišče ali križišče reber na oboku in so arhitekturno namenjeni razporeditvi sil.⁴⁶ Sredi 13. stoletja se je sklepnik dokončno razvil v samostojen stavbni element – okrogel disk s plastično okrašeno ploskvijo. Ta je sprva lahko rastlinsko in geometrično dekorirana, sledijo figuralni motivi, zlasti sakralni. Pri tem figura postaja vedno bolj polnoplastična.⁴⁷ Ikonografsko najbogatejši stavbnoplastični členi so timpanoni, ki običajno nosijo sakralno vsebino,⁴⁸ zato za to besedilo niso tako zanimivi. Na splošno velja, da je funkcija stavbne plastike neposredno vezana na arhitekturo, kar pove že njeno poimenovanje, pri tem pa tehnične zahteve postavljajo omejitve v umetnosti, saj bi lahko morebitni premajhni arhitekturni elementi stavbo naredili nestabilno.⁴⁹ S tem se strinja tudi Emilijan Cevc, ki trdi, da si je arhitektura v gotiki v celoti

⁴¹ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 62–63.

⁴² OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 60.

⁴³ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 62–63.

⁴⁴ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 70–73.

⁴⁵ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 60–61.

⁴⁶ Stephan ZOBERNIG, *Zur spätgotischen Bauplastik in Kärnten. Das 15. Jahrhundert*, Graz 2004 (tipkopis diplomske naloge), str. 12.

⁴⁷ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 115–116.

⁴⁸ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 62.

⁴⁹ ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 17.

podredila kiparsko dejavnost, zraven pa je pritegnila tudi slikarstvo in slikana okna. Ta »najvišja kreacija tega enovitega sožitja je /.../ celostna umetnina katedrale«. ⁵⁰

Druga vloga stavbne plastike pa je predvsem dekorativne narave. Iz zgornjega razvoja stavbnih členov je razvidno, da so ti skozi srednji vek spreminjali tudi estetsko formo. Od vseh dekorativnih kamnoseških oblik se je zadnja pojavila figuralna. Mija Oter Gorenčič navaja, da je Cerkev konec 11. stoletja na vedno bolj posvetne in materialne potrebe množic romarjev v zahodni Evropi odgovorila med drugim tudi z bogato arhitekturno plastiko. Ta je postala najpomembnejša javna oblika izražanja v podobah, saj so sakralne vsebine na stavbni plastiki poleg stenskega slikarstva preprostem verniku predstavljale *Biblio pauperum*.⁵¹ Z vidika stavbne plastike, ki v ozadju skriva versko vzgojo,⁵² je za to besedilo zanimiva predvsem profana figuralna motivika. Emilijan Cevc navaja, da je srednji vek dopustil, da se v cerkvah izraža tudi ljudska hudomušnost in z njo veselje do življenja. S tem se je umetnost zoperstavila vraževernemu strahu pred demoni in slavila življenje. S humorjem so se namreč poskušali postaviti v bran zlu. Izhodišča za takšne predstave je iskal v bestiarijih, Fiziologu in epih s fantazijskimi pošastmi.⁵³ To razlago je podprl tudi Stephan Zobernig, ki navaja, da je namen apotropejske stavbne plastike odganjanje zla, hudiča in demonov, saj se ti po srednjeveški miselnosti bojijo lastnega obraza. V tem primeru ima ta stavbna plastika simbolično obrambno funkcijo, kar v umetnosti ni novost, saj so to idejo poznali že stari Grki.⁵⁴ Tej razlagi se je pridružila tudi Ingeborg Kriz in dodala, da pomembno vlogo pri lociranju tovrstne stavbne plastike igra tudi smer neba. Po srednjeveški miselnosti so namreč demoni bivali na zahodnih in severnih robovih znanega sveta, od koder sta prišli tudi smrt in nesreča. Posledično je bila apotropejska stavbna plastika nameščena na zahodni ali severni steni zunanjščine oziroma notranjščine.⁵⁵ Tudi duhovitost in humor imata v zgodovini že dolgo tradicijo,

⁵⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 65.

⁵¹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 34.

⁵² CEVC 1963 (op. 2), str. 12.

⁵³ CEVC 1963 (op. 2), str. 103.

⁵⁴ ZOBERNIG 2004 (op. 46), str. 16.

⁵⁵ Ingeborg KRIZ, *Die spätgotische Bauplastik der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Marein bei Knittelfeld. Mit Exkursen zur architektonischen Gestaltung*, Graz 2013 (tipkopis diplomske naloge), str. 28.

pri tem obdobje srednjega veka ni bilo izjema, vendar obstaja možnost, da vseh šal današnji človek ne dojema na isti ravni kot srednjeveški.⁵⁶ Kljub na videz preprostemu humorju imajo namreč srednjeveške profane vsebine figuralne stavbne plastike predvsem moralizirajočo vlogo. Cerkev jih je uporabljala za vizualno ponazoritev njenih naukov in pridig, pri čemer je bila hudomušnost izrabljena kot pedagoški pripomoček za širjenje teh vsebin. Janetta Rebold Benton v zvezi s tem zagovarja tezo, da so najbolj resnične stvari v srednjem veku povedane skozi šalo, pri čemer je humor uporabljen le kot sredstvo za pogovor o neprijetnih temah.⁵⁷ Večina ljudi v srednjem veku ni znala pisati, razumeli pa so simboliko oziroma neke vrste znakovni jezik. Tudi na videz preprosti motivi živali na konzolah ali kapitelih v ozadju skrivajo kompleksnejšo ikonografsko razlago, ki jo je srednjeveški vernik razumel. Določena žival lahko nosi celo diametralno nasproten pomen, ki hkrati predstavlja ideal krščanstva, na drugi strani pa simbol hudega, pri čemer ima ta dvoumnost vzgojno-verski značaj.⁵⁸ Več o ikonografski razlagi določenih motivov v poglavju 5.3.

⁵⁶ Janetta REBOLD BENTON, *Medieval Mischief. Wit and Humour in the Art of the Middle Ages*, Stroud 2004, str. IX.

⁵⁷ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. XI–XII.

⁵⁸ ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 26.

4. DELOVANJE KAMNOSEŠKIH DELAVNIC

4.1 O organizaciji kamnoseških delavnic v srednjem veku

Za boljše razumevanje najprej pojasnimo pojem delavnica. V fizičnem smislu, kot pojasnjuje Robert Peskar, pomeni delavnica (*Hutta, Hütte, Lutz, Werkstatt*) lopo v bližini gradbišča, ki je lahko lesena ali kamnita, v njej pa so kamnoseki pod vodstvom glavnega mojstra in njegovega namestnika klesali, hranili orodje in podobno. V širšem pomenu pojem delavnica predstavlja združenje delavcev različnih poklicev (kamnosekov, zidarjev, tesarjev, steklarjev ...) na enem gradbišču. Podrejena je bila naročniku, po koncu gradnje se je lahko v podobni zasedbi preselila na drugo gradbišče, bila razpuščena ali zmanjšana zaradi pomanjkanja sredstev.⁵⁹

Delavnico je vodil glavni mojster (*Werkmeister, magister operis, Baumeister, magister fabricae, magister lathomus*), ki je bil odgovoren za praktično izvedbo. V začetku je njegovo delo obsegalo klesanje, od 14. stoletja pa se je lahko posvetil še načrtovanju, nadzoru in organizaciji. Delo kamnosekov je bilo specifično, saj so se selili z lokacije na lokacijo, zato so se oblikovala pravila, ki so določala šolanje, učno dobo, naloge in verske predpise, zadevala pa so tako mojstre, pomočnike kot učence kamnoseške obrti v nemških deželah. Okrog mojstra so bili zbrani pomočniki (*Gesell, lapicida, Steinmetz*) in učenci. Najstarejši ali najsposobnejši med pomočniki, lahko tudi sin mojstra, je bil palir. Ta je klesal zahtevnejše kose, nadzoroval pomočnike, hkrati pa je v odsotnosti glavnega mojstra vodil gradnjo ali jo v posebnih okoliščinah celo prevzel (npr. smrt mojstra). Običajno je bilo v eni delavnici od pet do deset pomočnikov, ki so redko ostali na gradbišču do konca gradnje. Njihove naloge so bile običajno omejene na klesanje določenih kosov ali njihovo nameščanje.⁶⁰ Ivan Stopar navaja, da je sprva delovni proces narekoval hkratno prisotnost zidarjev in kamnosekov na gradbišču. Kamnoseki so namreč neposredno na stavbišču pripravljali dele portalov, pilastrov, konzol, baldahinov

⁵⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 132.

⁶⁰ PESKAR 1999 (op. 19), str. 28–30.

in podobno, da so jih nato zidarji sproti vzdali na zanje pripravljena mesta,⁶¹ vendar so pravila, sprejeta sredi 15. stoletja v Regensburgu, določala, da lahko delo zidarjev opravljajo tudi kamnoseki, če pri tem ne gre za zidavo temeljev.⁶²

V delavnici so bili tudi učenci. To sta bila po regensburških pravilih lahko največ dva, razen če je mojster sočasno vodil več gradenj. Takrat jih je bilo lahko tudi do pet. Sicer pa je moral biti učenec rojen v zakonski zvezi, da je lahko stopil v uk pri štirinajstih letih. Njegovo šolanje je trajalo od pet do šest let, nato je moral eno leto potovati po različnih gradbiščih. Če je nato kamnosek želel postati palir, je moral delovati vsaj še dve leti. V kamnoseke so se lahko prešolali tudi zidarji, in sicer na podlagi dodatnih štirih let učne dobe. Vsak kamnosek je po koncu šolanja prejel lasten kamnoseški znak.⁶³ Mojstrski znak se je od kamnoseškega razlikoval v ščitu, ki ga je obdajal.⁶⁴

4.2 Kamnoseške delavnice v slovenskem prostoru

O delavnicah in njihovih vplivih je pisal že Emilijan Cevc⁶⁵ v sklopu obravnave srednjeveške plastike na Slovenskem, kjer je obravnaval kamnoseke ali njihove (ne)posredne vplive pri tistih kiparskih delih, kjer je bilo to mogoče. Pri mešanju stilnih, ikonografskih in delavniških povezav je opozoril, da v srednjem veku obstajajo ustvarjalni mojstri in »obrtniški podobarji«⁶⁶ in da so le-ti manjši ustvarjalci, ki so posnemali dela večjih mojstrov. Pri tem so motive prevzemali umetniki od umetnikov, »delavnica od delavnice«,⁶⁷ hkrati pa so se motivi po Evropi lahko prenašali tudi s popotnimi skicirkami. V tem pogledu je med seboj lažje povezovati formalna in ikonografska izhodišča kot konkretne osebnosti. Včasih pa velja, še opozarja Cevc, da so umetniki sicer posnemali starejša dela, ker je tako zahteval naročnik, pri tem pa niso želeli ustvariti popolne kopije. V takem primeru lahko tovrstne upodobitve nosijo

⁶¹ Ivan STOPAR, Mojster Hans Melfrid in Celjska delavnica, *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ur. Janez Höfler), Ljubljana 1996, str. 415.

⁶² PESKAR 1999 (op. 19), str. 30.

⁶³ PESKAR 1999 (op. 19), str. 31.

⁶⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 266.

⁶⁵ CEVC 1963 (op. 2).

⁶⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 13.

⁶⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 13.

zgodovinske vrednosti, saj v sebi skrivajo tendenco razumevanja takratne časovne in družbene perspektive.⁶⁸

4.2.1 12. in 13. stoletje

Cevc kiparska dela v obdobju predromanike in romanike pripisuje lombardskim in ogrskim vplivom, pri tem pa ne omenja nobene (domače) kamnoseške delavnice, čeprav to možnost dopušča.⁶⁹ Potujoči lombardski kamnoseki so namreč pokrivali območje iz severno-italske smeri, preko Alp v Nemčijo, na Ogrsko in po Cevčevem mnenju celo v Anglijo,⁷⁰ medtem ko so ogrski vplivi k nam prihajali iz smeri Prekmurja, vse do Kostanjevice, lahko tudi do morja.⁷¹ Arhivskih virov o klesanju in klesarjih za to obdobje ni, vendar se da do nekaterih podatkov priti tudi preko samostanskih listin, listin o posvetitvi, stavbni obnovi ali o izdatkih za gradnjo.⁷²

Prva v literaturi znana srednjeveška kamnoseška delavnica, po Emilijanu Cevcu poimenovana *stavbarniška skupnost*, se pojavi v 13. stoletju, povezuje pa gornjegrajske kapitele, kip Solčavske Marije, križniško cerkev v Ljubljani in graško križniško cerkev na Leechu.⁷³ Vodilnega mojstra je Cevc poimenoval Mojster Solčavske Marije, njegova prva zaposlitev je bila pri benediktincih v Gornjem Gradu, nato je stilno dozorel pri nemškem viteškem redu v Ljubljani.⁷⁴ Mojster naj bi se po Cevčevem mnenju izsolal na Zahodu, zato je poznal nekatere španske spomenike, katerih odraz so detajli na njegovih kipih, prav tako naj bi med delom na naših tleh ponovno obiskal stavbišča na zahodu, kjer je spoznal tudi novosti v Reimsu in Amiensu.⁷⁵ Delovanje umetnika na zahodu Evrope je v svojih raziskavah podprl tudi Horst Schweigert, avstrijski umetnostni zgodovinar, ki je dodal, da je mojster deloval v obdobju 1250–1280. V času svojega delovanja je Mojster

⁶⁸ CEVC 1963 (op. 2), str. 12–14.

⁶⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 59.

⁷⁰ Emilijan CEVC, Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5/6, 1959, str. 279.

⁷¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 58–59.

⁷² OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 41.

⁷³ Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, str. 79.

⁷⁴ Emilijan CEVC, Mojster Solčavske Marije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 139.

⁷⁵ CEVC 1973 (op. 73), str. 80.

Solčavske Marije poznal dela severnofrancoskih delavnic, špansko romansko skulpturo, severno-italski umetnostni krog in tudi delovanje nemških kamnoseških delavnic. Schweigert je sicer zanikal avtorstvo tega mojstra v graški cerkvi na Leechu, saj meni, da je tamkajšnji timpanon z Marijo delo rok mlajših kamnosekov iste delavnice. Prav tako Schweigert, v nasprotju s Cevcem,⁷⁶ meni, da je Marija na Salomonovem prestolu v križniški cerkvi v Ljubljani (Krakovska Marija) nastala pred Solčavsko Marijo. Prvo datira v leta med 1265–1270, drugo pa v leta okrog 1270–1280.⁷⁷ Na podlagi omenjenih raziskav je Janez Höfler prispeval naslednje nove ugotovitve okrog te delavnice: v sredini in tretji četrtini 13. stoletja je Gornji Grad in Ljubljano povezovala kamnoseška delavnica, ki jo je prepoznal že Cevc in bi morebiti lahko nastala s posredovanjem Andeško-Meranskih. Höfler je Solčavsko Marijo datiral med leti okrog 1250–1255, Krakovsko pa v leta okrog 1265. Po letu 1280 isto delavnico najdemo tudi na Štajerskem, najprej v Gradcu in nato še ob reki Muri, vendar tam deluje le še kot kiparska in ne več kamnoseška delavnica, kaže pa že nove zahodne vplive, kar je Schweigerta napeljalo na odvod delavnice Mojstra Solčavske Marije. Höfler je interpretiral, da gre za manjšo skupino kiparjev, ki so še vedno uživali določen ugled iz prvotne zasnove delavnice v osrednji Sloveniji.⁷⁸ Janez Höfler se je opredelil tudi do izvora kamnoseka. Na podlagi primerjalne analize motivov z zmaji na kapitelih v Gornjem Gradu, ki ga je vodila po osi Bamberg–Dunaj,⁷⁹ je v nasprotju s Cevcem in Schweigertom izvor kamnoseške delavnice pripisal geografskemu območju okrog Bamberga in Regensburga, torej Bavarski.⁸⁰

Mija Oter Gorenčič je s pomočjo slogovne analize stavbne plastike v Kostanjevici na Krki prepoznala še eno delavniško povezavo v današnjem slovenskem prostoru v 13. stoletju. Posamezne kose kostanjeviške cistercijanske cerkve je namreč povezala z nekdanjo studeniško samostansko cerkvijo, kapitelom v Pokrajinskem muzeju Ptuj in s konzolo

⁷⁶ CEVC 1955 (op. 74), str. 113.

⁷⁷ Horst SCHWEIGERT, Mojster Solčavske Marije, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 137.

⁷⁸ HÖFLER 2003 (op. 4), str. 157–159.

⁷⁹ HÖFLER 2003 (op. 4), str. 151.

⁸⁰ HÖFLER 2003 (op. 4), str. 152.

cerkve frančiškanskega samostana v hrvaški Požegi.⁸¹ Gre za enak kamnoseški jezik, ki je prepoznan po trilistnih tesno prilegajočih se polpalmetah.⁸² Konkretnih podatkov o umetniku in njegovem delovanju sicer ni, predvidoma pa je bil kamnosek eden izmed najmanj treh, ki so bili na delu v Kostanjevici na Krki.⁸³

4.2.2 14. in 15. stoletje

V 13. stoletju težje postavimo ločnico med arhitekturno in prosto plastiko in ju s tem razmejimo na dve ločeni zvrsti kiparstva, saj si je arhitektura v tem obdobju v celoti podredila kiparstvo, zraven pa je pritegnila še slikarstvo in slikana okna.⁸⁴ V poznem 13. stoletju in prvi polovici 14. stoletja je stavbna plastika postala nosilec stilnega razvoja, umetnostni tokovi pa so se k nam stekali s stavbišč zahodnih katedral,⁸⁵ saj je monumentalna gradnja v slovenskem prostoru v prvi polovici 14. stoletja precej upadla, kar so povzročile predvsem politične razmere tedanjega časa.⁸⁶ Posledično v slovenskem prostoru celotnega 14. stoletja težko govorimo o lokalno določljivih kiparskih delavnicah ali konkretnih umetnikih. Cevc sicer navaja le obris posameznih skupin znotraj nekih regionalnih okvirjev, na primer kiparski center v Judenburgu za Štajersko,⁸⁷ kar ne pomeni, da se umetnost v tem obdobju ni razvijala. Ravno nasprotno, 14. stoletje se je izteklo v čas okrog leta 1400, ki predstavlja enega od vrhuncev srednjega veka in s tem razcvet umetnosti.⁸⁸

S konca 14. stoletja Ivan Komelj omenja dve delavniški povezavi glede na arhitekturne vzporednice. Prezbiterijska Sv. Miklavža na Brdu pri Ihanu in župnijske cerkve na Primskovem na Dolenjskem imata namreč petdelni rebrasti obok, ki se je razcepil iz križnorebrastega s še dvema viličasto razcepljenima rebroma. Tak obok je znan v stranskih ladjah samostanske arhitekture (Heiligenkreuz, Klosterneuburg, Melk,

⁸¹ Za zgodovinsko povezavo lokacij z nadaljnjo literaturo glej OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 248, in OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 264–265.

⁸² OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 131–132.

⁸³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 125.

⁸⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 65.

⁸⁵ CEVC 1963 (op. 2), str. 77.

⁸⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 18.

⁸⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 80.

⁸⁸ PESKAR 2005 (op. 5), str. 9.

Imbach), pri nas pa se je izrazil v podeželskem stavbarstvu. Tako Komelj meni, da sta prezbitarija v cerkvi sv. Miklavža in na Primskovem delo iste delavnice, na glas pa je razmišljal o povezavah s cistercijansko Stično.⁸⁹

4.2.2.1 Ptujskogorska kiparska delavnica

V kontekst obravnave vrha in razcveta umetnosti okrog leta 1400 spada prva obsežnejša delavnica na Ptujski Gori. Ta sicer ni potrjena z nobenim arhivskim virom, temveč gre »le« za plod raziskav umetnostnih zgodovinarjev, ki so se ukvarjali s ptujskogorsko kiparsko delavnico.⁹⁰ Na tem mestu bodo za potrebe tega besedila upoštevana le novejša spoznanja, tudi vsebina bo usmerjena predvsem v stavbno plastiko. Emilijan Cevc, prvi slovenski umetnostni zgodovinar, ki je ugotovil, da so ptujskogorski kipi plod delavnice, je uvedel tri poimenovanja za kiparje, ki so bili po njegovem mnenju vodilni na stavbišču Ptujске Gore. Poimenoval jih je kot Mojster portalnih angelov, Mojster svetega Jakoba in Mojster Marijinega reliefa. Vsakemu od njih je pripisal določena kiparska dela v cerkvi,⁹¹ pri tem pa ni delal razlik med stavbno in oltarno plastiko, temveč jih je obravnaval kot celoto. Kasnejše raziskave so predvsem na podlagi slogovne in primerjalne analize ovrgle nekatere njegove interpretacije opusa posameznih mojstrov. Janez Höfler je bil prvi, ki je v strokovni literaturi zapisal misel, da bi bilo treba ločevati med mojstri, ki so izdelali oltarno plastiko, in tistimi, ki so bili odgovorni za stavbno.⁹² Navaja sicer, da sta to tezo nakazala že Katarina Jurančič in Gregor Podnar⁹³ leta 1995, vendar ob branju tega ni začititi. Höfler je svojo tezo razvil v prid oltarne plastike z novimi izhodišči okrog izvora kiparjev, pri tem pa je nekoliko zanemaril stavbno, zato ostaja samo pri hipotetični možnosti, ki po mnenju Vidmarjeve⁹⁴ odpira novo vrsto vprašanj za nadaljnje raziskovanje. Stavbni plastiki se je nato intenzivneje posvetil

⁸⁹ KOMELJ 1973 (op. 37), str. 82–84.

⁹⁰ Za vso starejšo literaturo o ptujskogorski delavnici glej VIDMAR 2011 (op. 33), str. 116–120, in VIDMAR 2017 (op. 24), str. 30–31.

⁹¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 123–156.

⁹² Janez HÖFLER, Kiparska delavnica na Ptujski Gori. Nekaj izhodišč za ponoven razmislek, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 44, 2008, str. 56, 80.

⁹³ Katarina JURANČIČ, Gregor PODNAR, Ptujskogorska kiparska delavnica, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 165–167.

⁹⁴ VIDMAR 2017 (op. 24), str. 30.

Robert Peskar, ki je na podlagi kamnoseških znakov ugotovil, da je bilo na delu okrog 120 kamnosekov, vendar jih je predvidoma le pet, skupaj z glavnim mojstrom, ostalo na gradbišču Ptujске Gore vse do konca, ostali pa so, kot je bila ustaljena praksa, delali krajši čas. K temu številu je treba dodati še kiparje, ki so klesali figuralne kose oziroma kiparsko okrasje, ki običajno ni signirano, kar je Peskarja pripeljalo do misli, da je najbrž prišlo do delitve del med mojstrom kamnosekom in mojstrom kiparjem. To po njegovem potrjujeta tudi dva naslikana mojstrska znaka,⁹⁵ vendar Polona Vidmar temu oporeka, saj se mojstrski znak kiparja ne pojavi na nobeni od skulptur. Tako sama meni, da je bila ptujskogorska delavnica organizirana na dva različna načina – kamnoseški del umetnikov z glavnim mojstrom in njegovimi pomočniki ter kiparski del z več med seboj enakovrednimi kiparji, ki so si delo razdelili tako, da so bili kipi zasnovani kot skupinsko delo več prvovrstnih kiparjev.⁹⁶ Umetniki, ki so ustvarili arhitekturno plastiko, so bili iz Prage, medtem ko so kiparji oltarne plastike prusko-šlezjskega izvora.⁹⁷ Na praški izvor kamnosekov kažejo skupne oblike stavbne plastike, predvsem konzole z upodobitvami parlerjanskih mask, ki v osnovi izhajajo iz katedrale svetega Vida v Pragi,⁹⁸ hkrati pa se kamnoseški znaki s Ptujске Gore pojavljajo na praških spomenikih.⁹⁹ O parlerjanskih vplivih na razvoj stavbne plastike v slovenskem prostoru več v nadaljevanju. Sicer pa je ptujskogorska delavnica delovala na širšem ptujskem območju, njena dela pa segajo tudi na Hrvaško. Tako najdemo njena kamnoseška dela med drugim tudi v cerkvi sv. Martina v Zgornji Hajdini,¹⁰⁰ v minoritskem samostanu na Ptujju,¹⁰¹ župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru,¹⁰² kiparska pa v Veliki Nedelji, cerkvi sv. Jakoba v Ormožu in ptujskem dominikanskem samostanu.¹⁰³ Njeno delovanje sega tudi izven meja današnje severovzhodne Slovenije. Tako najdemo stavbno plastiko ptujskogorskih kamnosekov

⁹⁵ PESKAR 2005 (op. 5), str. 97; PESKAR 2011 (op. 32), str. 104–105.

⁹⁶ Polona VIDMAR, Kiparska delavnica na Ptujski Gori, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 43, 2007, str. 50–51.

⁹⁷ HÖFLER 2008 (op. 92), str. 57.

⁹⁸ PESKAR 2011 (op. 32), str. 98–99.

⁹⁹ PESKAR 2011 (op. 32), str. 106.

¹⁰⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 99.

¹⁰¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 133.

¹⁰² PESKAR 2005 (op. 5), str. 121.

¹⁰³ VIDMAR 2007 (op. 96), str. 71–76. Za več ptujskogorskih kiparskih del, ki so danes v Pokrajinskem muzeju Ptuj, glej VIDMAR 2017 (op. 24), str. 33–69.

tudi v župnijski cerkvi v Šentrupertu na Dolenjskem,¹⁰⁴ v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v avstrijski Radgoni,¹⁰⁵ nekaj pomočnikov je odšlo tudi na gradbišče kartuzije Pleterje,¹⁰⁶ slogovni izraz ptujskogorskih stavbarjev je moč najti tudi v župnijski cerkvi v Tišini pri Murski Soboti.¹⁰⁷ Peskar omenja še eno gradbeno skupino, ki jo označi kot nasledstvo ptujskogorske delavnice, izvedla pa je zahodni podaljšek južne ladje cerkve sv. Jurija na Ptuju, križni hodnik dominikanskega samostana na Ptuju in gradnjo župnijske cerkve sv. Barbare v Cirkulanah.¹⁰⁸ Ptujskogorska delavnica je na podlagi le nekaj naštetih primerov imela velik vpliv tako na področju oltarne kot stavbne plastike, nazadnje pa tudi arhitekture. Vzrok za to je intenzivna gradbena dejavnost v 15. stoletju, ki je umetnikom omogočala kontinuiteto dela, hkrati pa tudi razvoj lastne umetniške govornice.¹⁰⁹ Kot smo videli v le nekaj naštetih primerih izven širšega ptujškega območja, se njeni vplivi v 15. stoletju širijo in tvorijo nove umetniške kroge. Na podlagi sledenja kamnoseškemu znakom je Robert Peskar ugotovil, da je ptujskogorska kamnoseška delavnica imela svoj odvod v tako imenovani celjski delavnici in na območju Dolenjske,¹¹⁰ kar bomo podrobneje obravnavali v nadaljevanju.

4.2.2.2 Celjska delavnica

V strokovni literaturi manj raziskana, vendar nikakor ne nezanemarljiva, je tudi tako imenovana celjska delavnica. Termin zanjo je uveljavil Ivan Stopar v devetdesetih letih, ponovno pa ga je kritično preveril Robert Peskar v svoji doktorski disertaciji. Poimenovanje izhaja iz naročnikov, grofov Celjskih. Stopar meni, da med stavbno plastiko celjske delavnice spadajo dela v kartuziji Pleterje in kapela Žalostne Matere Božje v cerkvi sv. Danijela v Celju, glavni mojster pa je na podlagi arhivskih virov Hans Melfried.¹¹¹ Namigne sicer, da je vzporednice iskal že Emilijan Cevc, ki je k povezavi s kapelo v Celju dodal še reliefni timpanon v zakristijskem portalu v minoritski Marijini

¹⁰⁴ PESKAR 2005 (op. 5), str. 107.

¹⁰⁵ PESKAR 2011 (op. 32), str. 111.

¹⁰⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 142.

¹⁰⁷ PESKAR 2011 (op. 32), str. 111.

¹⁰⁸ PESKAR 2005 (op. 5), str. 127.

¹⁰⁹ PESKAR 2011 (op. 32), str. 112.

¹¹⁰ Glej PESKAR 2005 (op. 5), od str. 82 in od str. 131 dalje.

¹¹¹ STOPAR 1996 (op. 59), str. 415, 417.

cerkvi v Celju, figuralne konzole v prezbiteriju župne cerkve v Slovenskih Konjicah in konzolo iz porušene cerkve sv. Jakoba pri Kunšperku,¹¹² pri tem pa spregleda, da je Cevc želel poudariti le slogovno vzporednost omenjenih del. Robert Peskar je Stoparjevo tezo o povezavi omenjenih spomenikov zavrnil, čeprav dopušča možnost obstoja celjske delavnice in njenih delavniških povezav ravno zaradi stilno-formalnih karakteristik in prisotnosti grofov Celjskih kot naročnikov. Prav tako je na podlagi srednjeveške gradbene prakse in poimenovanja mojstrov Hansa Melfrieda označil kot enega izmed uradnikov grofov Celjskih, ki je imel predvsem nadzorno funkcijo in ne vodilne kot mojster.¹¹³ Meni, da je pri formiranju celjske delavnice odigral pomembnejšo vlogo Knežji dvor v Celju, zgrajen domnevno v obdobju 1385–1392, in ne kartuzija Pleterje, kot je menil Stopar. Kamnoseški znaki iz Knežjega dvora so namreč prisotni tudi v kapeli cerkve sv. Danijela, vzporednice pa je Peskar potegnil tudi na podlagi profilacije reber na oboku kapele, ki ustrezajo hišni kapeli Knežjega dvora. Enaka profilacija se kasneje pojavi tudi v redovni cerkvi v Pleterjah, datirani med leti 1407–1413,¹¹⁴ kjer so bili prisotni isti kamnoseki kot v Celju, kar je Peskar ugotovil na podlagi kamnoseških znakov. Samo te tri povezave pričajo o tem, da so imeli grofje Celjski okrog leta 1400 odprtih več gradbišč. Pogojno je Peskar k delovanju celjske delavnice v času okrog leta 1400 pritegnil še minoritski samostan in cerkev v Celju,¹¹⁵ kasneje pa tudi gradnjo dolgega kora v cerkvi sv. Kancijana v Kranju,¹¹⁶ s tem pa pritrdil Stoparjevi tezi o obstoju. Na podlagi sledenja kamnoseških znakov in migracij kamnosekov je ugotovil, da so celjsko delavnico sooblikovali ptujskogorski kamnoseki, iz njenih vrst je prišlo kar štirinajst pomočnikov.¹¹⁷

4.2.2.3 Dolenjska kamnoseška delavnica

Že na začetku opozorimo, da ne gre za uveljavljen termin v umetnostnozgodovinski stroki, vendar smo ga bili primorani vpeljati za lažje regionalno določljivo kamnoseško delavnico. Gre za odvod ptujskogorske delavnice na območje Dolenjske, konkretnije v

¹¹² CEVC 1963 (op. 2), str. 96–101.

¹¹³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 131–132.

¹¹⁴ PESKAR 2005 (op. 5), str. 240.

¹¹⁵ PESKAR 2005 (op. 5), str. 133–138.

¹¹⁶ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 69–72.

¹¹⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 142.

župnijski cerkvi sv. Ruperta v Šentrupertu. Posredovanje kamnosekov na od Ptujске Gore oddaljeno Dolenjsko je moč razložiti s patronatskimi pravicami Hermana II. Celjskega nad župnijo od leta 1393.¹¹⁸ Peskar je na podlagi kamnoseških znakov ugotovil, da je vsaj sedem ptujskogorskih kamnosekov v času okrog let 1410–1415 prišlo v Šentrupert, od tam pa odšlo v Lepoglavo na Hrvaškem, prav tako ustanovo Hermana II.¹¹⁹ Ptujskogorske prvine so vidne predvsem na šentruperških sakralnih figuralnih konzolah, ki so med drugim primerljive s tistimi na Celjskem oltarju, zato je Peskar pomislil, da gre, kljub poenostavljeni fiziognomiji obraza, za delo enega od sposobnejših pomočnikov Mojstra portalnih angelov, »če ne že mojstra samega«. ¹²⁰ Od tod naprej lahko sledimo vplivu šentruperške cerkve po območju Dolenjske. Prva je cerkev sv. Barbare na Okrogu nad Šentrupertom, ki je nastala pod neposrednimi arhitekturnimi vplivi Sv. Ruperta, ne pa toliko pod kamnoseškimi, podobno velja tudi za cerkev Marijinega vnebovzetja v Trebnjem.¹²¹ Pomembnejši z vidika ptujskogorskega nasledstva sta cerkev sv. Ahaca nad Malim Ločnikom in cerkev Povišanja sv. Križa v Stehanji vasi. Na prvi je moč najti kamnoseški znak iz Šentruperta, kar po Peskarjevem mnenju kaže na slogovna ptujskogorska izhodišča.¹²² Še bolj oprijemljiva in povedna je v Sv. Ahacu stavbna plastika, figuralne konzole, ki nosijo prvine mehkega sloga in lepotne ideale s ptujskogorske cerkve. Podobno velja za figuralne motive v Stehanji vasi, saj tudi njihov plastični značaj nosi analogije s ptujskogorskimi kamnoseki, sploh z deli iz starega prezbiterija Sv. Martina v Hajdini.¹²³

4.2.2.4 Kranjska kamnoseška delavnica

Naslednja kiparska delavnica, ki jo bomo omenili v tem poglavju, je kamnoseška delavnica, ki se časovno umešča v 15. stoletje in je vezana na novo arhitekturno poznogotsko smer. Cevc jo je razdelil na dve generaciji njenih dveh vodilnih mojstrov. Starejšega najdemo v drugi gradbeni fazi župnijske cerkve sv. Kancijana v Kranju, pri

¹¹⁸ PESKAR 2005 (op. 5), str. 101.

¹¹⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 101–102.

¹²⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 101–107.

¹²¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 108–109.

¹²² Robert PESKAR, Cerkev sv. Ahaca nad Malim Ločnikom pri Turjaku, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), Ljubljana 2020, str. 370–371.

¹²³ PESKAR 2020 (op. 122), str. 373–374.

gradnji ladje in zvonika, kjer je ustvaril stavbno plastiko v parlerjanskem duhu, ki spominja na hajdinske maske, za njimi pa se skriva neposredna povezava s Ptujsko Goro in Prago. Kamnosek je v tej cerkvi ustvaril bogato figuralno stavbno plastiko, ki jo Cevc umešča v duh poznega 14. stoletja,¹²⁴ čeprav gradnja stavbe spada v dvajseta leta 15. stoletja,¹²⁵ hkrati pa Cevc temu kamnoseku pripisuje tudi relief Oljske gore v glavnem portalu in sklepnik z glavo sv. Janeza Krstnika v podružnični cerkvi na Zgornjem Brniku v Cerkljah. Po njegovem mnenju je starejši mojster kranjske kamnoseške delavnice v ta geografski prostor prinesel nov dvoranski tip cerkve, hkrati pa je ustvaril šolo ali zagotovil lastnega naslednika. Stavbarji so bili namreč po izobrazbi tudi kamnoseki.¹²⁶ Mlajši mojster se je z lastnim mojstrskim znamenjem¹²⁷ uveljavil v tretji gradbeni fazi cerkve sv. Kancijana, pri obokanju ladje okrog leta 1450, zato ga je Peskar poimenoval Mojster kranjskega ladijskega oboka.¹²⁸ Cevc meni, da je najprej deloval najbrž kot pomočnik starejšega mojstra, nato ga najdemo še v Škofji Loki, cerkvi Marijinega vnebovzvetja na Malenskem Vrh, v podružni cerkvi sv. Urha v Tolminu, župni cerkvi sv. Vida v Podnanosu in na koncu, v sedemdesetih letih 15. stoletja, v Radovljici. Njegov figuralni stil teži k plastičnosti in realistični maniri forme,¹²⁹ medtem ko njegova arhitekturna govorica sledi prvinam ladje kranjske župne cerkve. Peskar se strinja s Cevcem, da je Mojster kranjskega ladijskega oboka izšel iz šole starejšega kranjskega mojstra, hkrati pa hipotetično kot njegovo najstarejše delo navaja figuralne kapitele v cerkvi v Štanjelu iz okoli leta 1451.¹³⁰ Robert Peskar je v primerjavi s Cevcem v svojih razpravah Mojstru kranjskega ladijskega oboka dal precej večjo težo, saj meni, da je mlajši mojster kranjske delavnice vplival na enovit in izviren arhitekturni izraz, s tem pa tudi na bogat plastični okras obočnih členov tretje četrtine 15. stoletja, ki se je razširil tako v osrednji Sloveniji kot na Goriškem in v Beneški Sloveniji.¹³¹ Kranjsko kamnoseško

¹²⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 258–262.

¹²⁵ PESKAR 2005 (op. 5), str. 156.

¹²⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 263–264, 269.

¹²⁷ Njegovo mojstrsko znamenje z avtoportretom je na fotografijah v *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 110–111.

¹²⁸ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 108.

¹²⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 266–271.

¹³⁰ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 108.

¹³¹ PESKAR 2017 (op. 116), str. 110–111.

delavnico je Peskar poimenoval kot kranjsko-škofjeloška skupina,¹³² njen odvod pa nas pripelje do kamniške kamnoseške delavnice in delavnic na Primorskem oziroma Goriškem.

4.2.2.5 Kamniška kamnoseška delavnica

V zadnji četrtini 15. stoletja je postal figuralni okras stavbne plastike na Kranjskem pravilo, kar Cevc poimenuje kot »značaj umetnosti prostora«.¹³³ To nakazuje, da ima pozna gotika na Kranjskem res svojevrsten slog, ki je trajal vse do tridesetih let 16. stoletja.¹³⁴ V glavnem izhaja slog iz kranjske kamnoseške delavnice, veljavo pa je pridobil predvsem z Mojstrom kranjskega oboka. Njegov odvod v zadnjih tridesetih letih 15. stoletja predstavlja kamniška kamnoseška delavnica, njeno prvo delo pa je Sv. Primož nad Kamnikom leta 1479.¹³⁵ Termin zanjo je uveljavil Emilijan Cevc¹³⁶ v petdesetih letih, čeprav jo je omenil že France Stele trideset let prej.¹³⁷ Poimenovanje je dobila po kraju, v katerem je delavnica postavila največje število spomenikov, Kamniku. V njen opus spadajo še cerkev sv. Petra v neposredni bližini Sv. Primoža, sklepniki v kapeli na Malem gradu v Kamniku, sklepnik v prezbiteriju župne cerkve na Vranji Peči, podokensko okrasje na hiši na Glavnem trgu v Kamniku, sklepnika iz stare cerkve sv. Štefana v Utiku pri Vodica, figuralno okrasje sklepnikov in konzol v Sv. Ahacu na Kališču nad Črno, prezbiterij podružnične cerkve v Beli pri Špitaliču, prevzela pa je tudi klesanje sklepnikov in konzol v prezbiteriju cerkve v Podzidu pri Trojanah. Za kamniško kamnoseško delavnico je značilno, da sicer stilno izhaja iz starejših vzorov, vendar vpeljuje nekatere nove ikonografske motive,¹³⁸ med katerimi prevladujejo predvsem čepeče figure s spodvihanimi ali k sebi pritegnjenimi nogami. Za figuralne motive so značilne našobljene ustnice in nabrekla telesa.¹³⁹ Zaradi odsotnosti mehkega stila in prisotnosti slikovitosti,

¹³² *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 108.

¹³³ Emilijan CEVC, *Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika*, *Kamniški zbornik* (ur. Avguštin Lah), Kamnik 1955, str. 112.

¹³⁴ CEVC 1955 (op. 133), str. 112.

¹³⁵ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 110.

¹³⁶ CEVC 1955 (op. 133), str. 111–124.

¹³⁷ France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929, str. 162–164.

¹³⁸ CEVC 1955 (op. 133), str. 113–121.

¹³⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 274.

a hkrati rustikalnosti, Cevc meni, da je imel vodilno vlogo neki primorski kamnosek, ki je sprva pomagal pri delih v Škofji Loki, nato pa prevzel kamnoseško dejavnost v kamniškem prostoru.¹⁴⁰ Po njegovem je sodeloval že s prvim mojstrom kranjske kamnoseške delavnice, medtem ko se je izšolal pri Mojstru kranjskega ladijskega oboka.¹⁴¹ Peskar dodaja, da je na vodilnega mojstra kamniške delavnice vplival zlasti pozni opus Mojstra kranjskega oboka v Škofji Loki,¹⁴² ki se kaže predvsem v bogatem rastlinskem okrasju, narativnem karakterju in shematiziranih vzporednih cevastih gubah.¹⁴³

4.2.2.6 Goriške kamnoseške delavnice

Besedno zvezo stavbarske delavnice na Goriškem je uvedel Robert Peskar v svojem magistrskem delu, na podlagi katerega je kasneje izdal tudi monografijo.¹⁴⁴ Poglavje o goriških kamnoseških delavnicah bo tako temeljilo na njegovih izsledkih. Na območju Gorice so se kmalu po sredi 15. stoletja pričele novogradnje in predelave, v katerih je bilo najdenih deset mojstrskih znakov. Začetek oziroma središče gradbene dejavnosti je bilo v cerkvi sv. Vida v Podnanosu.¹⁴⁵ Tako kot kamniška kamnoseška delavnica nosi tudi goriška skupni imenovalc v osrednji osebnosti poznogotske arhitekture in arhitekturne plastike v 15. stoletju – v Mojstru kranjskega ladijskega oboka. Čeprav se je dvoranski tip cerkve z njegovimi nasledniki uspešno razširil po Gorenjskem, mu to v primorskem prostoru ni uspelo. Je pa zato tam uspelo nadaljevanje bogatega kamnoseškega figuralnega okraševanja stavbne plastike.¹⁴⁶ Tako je v cerkvi sv. Vida Mojster kranjskega ladijskega oboka okrog leta 1460 ustvaril realistične žanrske figuralne konzole in polnoplastične figuralne sklepnike, ki jih je Peskar uvrstil v njegov zgodnejši opus, mojster pa je dela signiral z lastnim mojstrskim znamenjem. Na podlagi slogovne in primerjalne analize je nato Robert Peskar Mojstru kranjskega ladijskega oboka pripisal še župnijsko cerkev sv. Danijela v Štanjelu, ki jo je označil kot njegovo najstarejše delo,

¹⁴⁰ CEVC 1955 (op. 133), str. 122.

¹⁴¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 278.

¹⁴² PESKAR 2017 (op. 116), str. 110.

¹⁴³ PESKAR 1999 (op. 19), str. 51.

¹⁴⁴ PESKAR 1999 (op. 19).

¹⁴⁵ PESKAR 1999 (op. 19), str. 55.

¹⁴⁶ PESKAR 1999 (op. 19), str. 42–43.

in cerkev sv. Martina v Žapužah. V opus njegovega kroga oziroma delavnice je uvrstil še dela v cerkvah sv. Gregorja v Kobjdilu, sv. Mihaela na Erzelju, sv. Štefana v Vipavi, sv. Janeza Krstnika v Štivanu pri Devinu, sv. Matije na Slapu, sv. Hilarija in Tacijana v Gorici in cerkev sv. Urha v Tolminu. Vse naštetih cerkve imajo ali kamnoseške znake mojstrovih pomočnikov oziroma učencev ali slogovno oprijemljive značilnosti Mojstra kranjskega ladijskega oboka, kar priča o tem, da je drugi odvod njegove delavnice s Kranjske prešel na Goriško.¹⁴⁷

Prvi od mojstrov goriških delavnic, ki se je izoblikoval pri Mojstru kranjskega ladijskega oboka, je tako imenovani Mojster Marijine cerkve na Vitovljah. Njegov slog figuralne stavbne plastike namreč odraža slog figuralnih konzol v cerkvi sv. Kancijana v Kranju, zato Peskar meni, da se je ta mojster pri Mojstru kranjskega ladijskega oboka stilno oblikoval že v zgodnjih šestdesetih letih 15. stoletja. Pomočniki Mojstra Marijine cerkve na Vitovljah so nato sodelovali še pri cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Podragi pri Podnanosu.¹⁴⁸

Drugi mojster, ki ga Peskar poimenuje Mojster cerkve sv. Križa v Kojsem oziroma Mojster M. S., je prav tako izšel z gradbišč Mojstra kranjskega ladijskega oboka in se je že zgodaj osamosvojil. V tej cerkvi sicer ni figuralnega okrasja stavbne plastike, ki bi bilo slogovno primerljivo s kranjskim mojstrom, vendar Peskar išče vzporednice predvsem v rastlinski motiviki. Njegov mojstrski kamnoseški znak, ki ga je kot pomočniškega že moč najti v cerkvi v Štanjelu, je tudi v cerkvi sv. Pavla nad Ročinjem. Njegova dela Peskar datira v čas okrog 1470 do 1480.¹⁴⁹

Mojster Andrej iz Loke je tretji od mojstrov, ki je izšel iz vrst pomočnikov Mojstra kranjskega ladijskega oboka, in ga je temeljiteje raziskal že Emilijan Cevc, ki je ugotovil, da se je izšolal ob dozidavi škofjeloške cerkve okrog leta 1470 in se je, najverjetneje zaradi močne konkurence, nato umaknil v Beneško Slovenijo. Njegova dela spadajo med

¹⁴⁷ PESKAR 1999 (op. 19), str. 55–67.

¹⁴⁸ PESKAR 1999 (op. 19), str. 67–69.

¹⁴⁹ PESKAR 1999 (op. 19), str. 70.

povprečno kakovostna,¹⁵⁰ in čeprav je prevzel arhitekturno govorico svojega mojstra, ga Peskar na podlagi shematiziranega, sicer bogatega figuralnega okrasja uvršča na kamnoseško-obrtniško raven. Njegovo mojstrsko znamenje je moč najti v cerkvah sv. Križa v Sedlu pri Borjani, sv. Brikcija na Volarjih, na Ponikvah nad Bačo in treh cerkvah v Italiji.¹⁵¹

Na gradbišču cerkve sv. Martina v Avčah se je okrog leta 1470 izoblikovala delavnica s petimi ali šestimi kamnoseki, pri čemer nam njen mojstrski znak ostaja neznan. Njihovo figuralno kamnoseško okrasje je skromno, čeprav kaže prvine Mojstra kranjskega oboka. Isti kamnoseški znaki se pojavijo tudi v cerkvi sv. Martina v Grgarju.¹⁵² Sledi nekaj mojstrov, ki jih Peskar uvršča med »solidne«. Gre za Mojstra cerkve sv. Andreja na Svinu, Mojstra cerkve sv. Mihaela v Gorenjem polju in Mojstra kornega oboka v Volčah. Skupna izhodišča sicer tvori Mojster kranjskega ladijskega oboka, vendar so njihova kamnoseška dela slabše kakovosti, figuralika del pa ne kaže posebne inovativnosti.¹⁵³ Od zadnjih mojstrov, ki so se še izoblikovali pri Mojstru kranjskega ladijskega oboka, izstopa še Mojster cerkve sv. Kancijana v Britofu, ki je izvedel kakovostnejša kamnoseška dela v istoimenski cerkvi. V njegov opus spadata še cerkev Marijinega vnebovzvetja pri Sežani in Sv. Danijel v Volčah.¹⁵⁴

Med goriške mojstre z gorenjskimi izhodišči na prelomu 15. v 16. stoletje spada še Mojster iz Kranja, ki v svojem delu že počasi odstopa od ustaljenih arhitekturnih vzorcev, ki smo jim bili priča do sedaj. Njegov mojstrski znak najdemo v cerkvi sv. Mihaela v Biljani in cerkvi sv. Duha pri Štrpedu v Istri.¹⁵⁵ Že pri Mojstru iz Kranja je bilo slutiti »slogovne in tipološke premike«,¹⁵⁶ ki jih je nato še bolj očitno izrazila tako imenovana goriška stavbarska delavnica. Njeno delovanje spada v obdobje 1462–1500, gre pa za generacijo mojstrov in pomočnikov, katere izhodišče je bilo v Lienzu. Njeni vzori tako ne izhajajo iz

¹⁵⁰ Emilijan CEVC, Stavbar Andrej in slikar Jernej in Loke v Beneški Sloveniji, *Loški razgledi*, 1, 1960, str. 100–101.

¹⁵¹ PESKAR 1999 (op. 19), str. 71–72.

¹⁵² PESKAR 1999 (op. 19), str. 74.

¹⁵³ PESKAR 1999 (op. 19), str. 74–77, 80.

¹⁵⁴ PESKAR 1999 (op. 19), str. 77–79.

¹⁵⁵ PESKAR 1999 (op. 19), str. 83–86.

¹⁵⁶ PESKAR 1999 (op. 19), str. 83.

Mojstra kranjskega ladijskega oboka, temveč iz severnih dežel. Njena stavbna plastika temelji na geometrijski členitvi brez prisotnosti rastlinske ali figuralne motivike, njene vplive pa je moč najti v Bovcu.¹⁵⁷

Pregled goriških delavnic nam prikazuje vplive Mojstra kranjskega ladijskega oboka, ki so se z Gorenjske prenesli še na Goriško in v Beneško Slovenijo. Iz vrst njegovih pomočnikov je izšlo precej mojstrov, ki jih danes ne poznamo po osebnih imenih, temveč le po (nekaterih) ohranjenih mojstrskih znakih in zapuščenih spomenikih. Težišče kamnoseških delavnic se je torej v drugi polovici 15. stoletja iz vzhodne Slovenije (Štajerska, Dolenjska) preneslo na zahodno (Gorenjska in Goriška), pri tem pa uvedlo inovativne pristope, zlasti v figuralni stavbni plastiki, ki je iz parlerjanske prešla v realistične forme.

4.3 Parlerjanski vplivi na stavbno plastiko na Slovenskem

Po pregledu kamnoseških delavnic v slovenskem prostoru bomo na kratko obravnavali še parlerjanske vplive na motiviko stavbne plastike. Pri tem bomo parlerjanske maske le omenili, saj so pomembno vplivale na nastanek nekaterih motivov, kot bomo videli v nadaljevanju, ne bomo pa jih obravnavali v podrobni analizi petega poglavja.

Prvič se s parlerjansko vplivano stavbno plastiko srečamo v Prekmurju in nato na Štajerskem, kot bomo videli v nadaljevanju, zatem so se njeni vplivi iz zgodnjih začetkov 15. stoletja razširili vse do Gorenjske in Dolenjske ter se tam zadržali še globoko v 15. stoletje. Njena temeljna izhodišča je treba iskati severno, v družini Parler. Priimek izhaja iz besede *parlier*, *parlir*, *kar*, kot smo pojasnili že pri predstavitvi organizacije kamnoseških delavnic v uvodu naloge, pomeni nadzornika na gradbišču oziroma neke vrste delovodja. Najvplivnejši iz te družine je bil Peter (1330–1399), sin Heinricha Parlerja iz Kölna, ki je okrog leta 1350 zgradil cerkev sv. Križa v Švabskem Gmündu, današnji Nemčiji. Peter je najbrž sodeloval z očetom pri gradnji v Gmündu, prav tako se je pri njem izšolal,¹⁵⁸ nato ga je leta 1353 k sebi poklical cesar Karel IV. (1348–1373), da

¹⁵⁷ PESKAR 1999 (op. 19), str. 81–83.

¹⁵⁸ Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parléř. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 16.

bi po smrti tamkajšnjega mojstra Matije iz Arrasa nadaljeval gradnjo katedrale sv. Vida v Pragi.¹⁵⁹ Pri svojih triindvajsetih letih je postal vodilni mojster na gradbišču katedrale sv. Vida. Do konca svojega življenja je v Pragi zgradil še Karlov most čez Vltavo, prezbitarij v cerkvi Vseh svetih na Hradčanih, poskrbel pa je tudi za kiparsko okrasje na fasadi staromestnega stolpa.¹⁶⁰ Njegov kiparski slog, imenovan mehki slog, se je uveljavil po celotni srednji Evropi,¹⁶¹ njegovo osrednje delo pa predstavlja katedrala sv. Vida.¹⁶² Po njegovi smrti sta delo nadaljevala sinova Vencelj (Vaclav) in Johann IV. (Janek). Starejši, Vencelj, je prevzel vodstvo gradnje katedrale sv. Vida, nato pa okrog leta 1400 odšel na Dunaj, na gradbišče katedrale sv. Štefana in od tam leta 1403 v Milano, kjer je leta 1404 umrl. Johann IV. je po Vencelju leta 1398 prevzel katedralo sv. Vida in nato nadaljeval gradnje po južnonemškem prostoru. Umrl je leta 1406.¹⁶³

Krajši zgodovinski družinski pregled je bil potreben za lažje razumevanje vplivov družine Parler v slovenskem prostoru. Za potrebe tega besedila se bomo osredotočili predvsem na stavbno plastiko iz cerkve sv. Vida, v kateri je množica figuralnih podob v obliki živalskih in človeških spak, mask, zmajev in demonov. Zanje se je uveljavil termin parlerjanske maske, predstavljajo pa simbolno upodobitev zla in hudiča, kot smo nakazali v tretjem poglavju. Robert Peskar jih je na podlagi češke literature razvrstil v »dve stilno in oblikovno različni skupini«.¹⁶⁴ Prva ustreza slogu Petra Parlerja in predstavlja izrazito plastične glave različnih spak »z jasno izrisanimi linijami«¹⁶⁵ in je nastala do leta 1385, pri drugi pa gre za razgibane in slikovite figure, ki prav tako izhajajo iz prve skupine, vendar so njihovi svetlobni učinki večji, pa tudi precej bujnejše so. Časovno gre za zadnje desetletje 14. stoletja in začetek 15. stoletja oziroma obdobje delovanja Parlerjevih dveh sinov.¹⁶⁶

¹⁵⁹ Luc MENAŠE, *Evropski umetnostno zgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, str. 1592.

¹⁶⁰ BENEŠOVSKA, HLOBIL, BRAVERMANOVÁ, CHOTĚBOR, KOSTÍLKOVÁ 1999 (op. 155), str. 11, 19.

¹⁶¹ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 1592.

¹⁶² BENEŠOVSKA, HLOBIL, BRAVERMANOVÁ, CHOTĚBOR, KOSTÍLKOVÁ 1999 (op. 155), str. 16.

¹⁶³ Emilijan CEVC, Parler, *Enciklopedija likovnih umjetnosti. 3: Inj-Portl*, Zagreb 1964, str. 632–633.

¹⁶⁴ PESKAR 2011 (op. 32) str. 99.

¹⁶⁵ PESKAR 2011 (op. 32) str. 99.

¹⁶⁶ PESKAR 2011 (op. 32) str. 98–99.

Prve vplive na slovenskih tleh najdemo v Prekmurju: na sklepniku prezbiterija Sv. Nikolaja v Murski Soboti iz časa okrog 1370–1371, kjer je upodobljena listnata maska,¹⁶⁷ v stari župnijski cerkvi Marijinega vnebovzjetja v Turnišču iz let okoli 1380–1383¹⁶⁸ in v prezbiterju cerkve sv. Martina v Martjancih med leti 1390–1392, kjer gre prav tako za listnate maske.¹⁶⁹ Tako imenovana prekmurska skupina spada torej v zadnjo tretjino 14. stoletja,¹⁷⁰ posredovanje novih oblik pa bi lahko prišlo preko Ogrske.¹⁷¹ Cevc je med drugim povezal motive v Martjancih z listnato masko na zahodni empori proštjske cerkve sv. Jurija na Ptuju,¹⁷² ki je datirana v leta okrog 1370,¹⁷³ torej nekako sočasno s prvimi prekmurskimi primeri parlerjansko vplivane stavbne plastike. S tem se strinja tudi Vidmarjeva, ki meni, da so (ogrski) kamnoseki najprej dokončali zahodno emporo ptujske proštjske cerkve, šele nato so odšli na delo v Martjance. Posredovanje med Ptujem in Martjanci potrjuje tudi zgodovinska povezava gospodov Ptujskih z madžarskimi plemiči. Tako Vidmarjeva meni, da so prvi parlerjanski motivi na Ptuj prišli neposredno iz Ogrske, brez obvoza čez omenjeno Prekmurje.¹⁷⁴ Tako bi motiv na ptujski zahodni empori (zraven je tudi lev, ki mu iz gobca raste vitica) smeli postaviti nekako sočasno z murskosoboškimi.

Prve neposredne praške vplive na slovenskih tleh najdemo na Ptujski Gori, in sicer gre za dve konzoli na zahodnem pročelju, ki nosita motive listnate maske, zraven spadajo tudi figuralni motivi na Celjskem oltarju, konzole v zakristiji in v portalni lopi. Čeprav ne gre za neposredno delo družine Parler, pri tem ne gre spregledati delavniških povezav, saj vzori za konzolni listnati maski izhajajo iz kornih opornikov praške katedrale iz leta 1377, ko je gradnjo vodil še Peter Parler, pri tem pa ptujskogorske figure popolnoma nič

¹⁶⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 105; PESKAR 2005 (op. 5), str. 229.

¹⁶⁸ Samo ŠTEFANAC, Arhitektura ok. 1400 v Sloveniji. Problemi in predlogi, *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ur. Janez Höfler), Ljubljana 1996, str. 95; PESKAR 2005 (op. 5), str. 296–297.

¹⁶⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 227.

¹⁷⁰ Jernej KOŽAR, Parlerjanska stavbna plastika na Slovenskem. Hajdinska skupina, *Ptujski zbornik*, 6/2, 1996, str. 786.

¹⁷¹ ŠTEFANAC 1995 (op. 168), str. 95.

¹⁷² CEVC 1963 (op. 2), str. 106.

¹⁷³ Polona VIDMAR, Graditelji in meceni, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in meceni* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2008, str. 55.

¹⁷⁴ Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006, str. 195.

ne zaostajajo za kvaliteto tistih iz Prage. Njihovo avtorstvo se je pripisalo Mojstru portalnih angelov, datirane pa so okoli leta 1400. V opus ptujskogorske delavnice, katerih umetniki izhajajo iz Prage, spada tudi cerkev sv. Martina v Zgornji Hajdini. Njen nekdanji prezbiterij, današnja kapela, je bil zgrajen med 1400–1417, njegovo arhitekturno okrasje pa predstavljajo parlerjanske maske, živalsko-človeške spake. Sprva se je sicer domnevalo, da so hajdinske maske starejše od ptujskogorskih, Cevc jih je datiral najkasneje v leta okoli 1390,¹⁷⁵ vendar se je izkazalo, da so mlajše.¹⁷⁶ Sicer hajdinske maske spadajo med najkakovostnejšo stavbno plastiko tovrstnega tipa tistega časa na Slovenskem.¹⁷⁷ Vzore za dve najkakovostnejši hajdinski maski najdemo na južni zunanjščini prvega nadstropja zvonika praške katedrale,¹⁷⁸ kjer gre za popolnoma enake stilne prijeme,¹⁷⁹ njihov avtor je ponovno Mojster portalnih angelov.¹⁸⁰ Avtorstvo prvega nadstropja zvonika v Pragi že sega v obdobje Parlerjevih sinov, Vencija in Johanna IV.¹⁸¹

Na Ptuju in v njegovi okolici najdemo parlerjanske maske istega ptujskogorskega mojstra še na zunanji steni mestnega stolpa, kjer sta dve spakasti maski vzdani kot spoliji, njuno prvotno mesto pa ostaja neznano, v to skupino pa spadajo še konzolna maska s stopnišča minoritskega samostana na Ptuju, ki jo danes hrani Pokrajinski muzej Ptuj;¹⁸² doprsje na poznogotski hiši na Prešernovi ulici na Ptuju; v neposredno bližino njegovega opusa spada tudi stavbna plastika križnega hodnika dominikanskega samostana na Ptuju, stavbna plastika treh zahodnih pol južne stranske ladje v cerkvi sv. Jurija na Ptuju in

¹⁷⁵ CEVC 1963 (op. 2), str. 111.

¹⁷⁶ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 306–307.

¹⁷⁷ KOŽAR 1996 (op. 170).

¹⁷⁸ Robert PESKAR, Prague – Vienna – Ptujška Gora. The Origins of Forms in the Architecture around 1400 in Slovenia and the Problems of Authorship, *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives* (ur. Marjeta Ciglencečki, Polona Vidmar), Maribor 2012, str. 232.

¹⁷⁹ Za natančen popis vseh parlerjanskih mask v cerkvi sv. Martina v Zgornji Hajdini glej Emilijan CEVC, Parlerjanske maske v Ptuju in okolici, *Ptujski zbornik*, Ptuj 1953, str. 49–50. Slogovni in primerjalni analizi posameznih motivov parlerjanskih mask v Sloveniji smo se namensko izognili, saj bi to presegalo načrtan obseg tega besedila.

¹⁸⁰ PESKAR 2012 (op. 178), str. 232.

¹⁸¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 94.

¹⁸² CEVC 1953 (op. 179), str. 50–51. Polona Vidmar meni, da so maske na ptujskem mestnem stolpu in poznogotski hiši precej mlajše, iz 17. ali celo 19. stoletja, in da le posnemajo ostale parlerjanske maske. Glej VIDMAR 2006 (op. 174), str. 308.

stavbna plastika v koru cerkve sv. Barbare v Cirkulanah.¹⁸³ Dominikanski samostan na Ptuju, proštjska cerkev in cerkev sv. Barbara spadajo v nasledstvo ptujskogorske delavnice, kar smo omenili v poglavju 4.2.2.1. Izmed vseh naštetih primerov spadajo parlerjanski vplivi na Hajdini med najizrazitejši spomenik parlerjanske plastike pri nas,¹⁸⁴ njeni odmevi so se širili tudi po preostalem slovenskem ozemlju. Jernej Kožar je na podlagi preučevanja tovrstne plastike v svoji diplomski nalogi parlerjansko plastiko geografsko razvrstil v skupine. Najstarejša na Slovenskem je tako imenovana prekmurska skupina. Vanjo je Kožar umestil stavbno plastiko v cerkvi sv. Martina v Martjancih, Turnišču in Murski Soboti. Sledi ptujska oziroma po Kožarju hajdinska skupina s cerkvijo sv. Martina na Hajdini, Ptujsko Goro in primeri na Ptuju. Naslednja je celjska skupina, njeno izhodišče je kapela Žalostne Matere Božje v cerkvi sv. Danijela v Celju, nazadnje pa se je Kožar opredelil do stavbne plastike, ki je nastala pod vplivi Štajerske. Gre za figuralno okrasje ladje in zvonika v cerkvi sv. Kancijana v Kranju, maske v ladji gotske cerkve v kartuziji Pleterje, kapitelne maske v cerkvi sv. Ruperta v Šentrupertu, stavbno plastiko kora, zakristije in severne ladje v mariborski stolnici, sklepnike in konzole v Sv. Miklavžu na Goropečah nad Ihanom in stavbno plastiko v Sv. Ahacu nad Malim Ločnikom,¹⁸⁵ s čimer se strinja tudi Peskar.¹⁸⁶ S temi primeri smo časovno vstopili že globoko v 15. stoletje.

S tem krajšim pregledom parlerjanske plastike v slovenskem prostoru smo želeli ponazoriti praške vplive, ki so se neposredno iz Prage ali preko Dunaja in Ogrske razširili na naših tleh ter se najprej zasidrili v Prekmurju in nato v ptujskogorski delavnici. Od tod so se zlasti preko Ptujске Gore, Hajdine in Ptuja širili po slovenskem prostoru, vse do Gorenjske in Dolenjske. Delovanje parlerjansko vplivane ptujskogorske delavnice je opazno celo v zagrebški katedrali, ki je od ptujskogorske cerkve nekoliko mlajša.¹⁸⁷ V tem kontekstu moramo parlerjansko plastiko na Slovenskem, zlasti na ptujskem območju,

¹⁸³ KOŽAR 1996 (op. 170), str. 785–786.

¹⁸⁴ KOŽAR 1996 (op. 170), str. 785.

¹⁸⁵ KOŽAR 1996 (op. 170), str. 785–787.

¹⁸⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 100–110; *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 101–103.

¹⁸⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 96; PESKAR 2012 (op. 178), str. 233.

označiti kot inovativno in v koraku z najnaprednejšo umetnostno kulturo srednje Evrope takratnega časa, saj je za slovenski umetnostni prostor sicer značilno, da sprejema moderne umetnostne tokove z zamikom, kar pa se je v tem primeru izkazalo za nasprotno.¹⁸⁸

¹⁸⁸ CEVC 1953 (op. 179), str. 54; CEVC 1963 (op. 2), str. 114.

5 PREGLED IN ANALIZA FIGURALNE STAVBNE PLASTIKE S PROFANIMI MOTIVI NA SLOVENSKEM

Naslednje poglavje bo analiziralo pojavnost figuralne stavbne plastike s profanimi motivi na Slovenskem glede na tri dejavnike. Najprej nas bo zanimal njen pojav v času, nato v prostoru in nazadnje še ikonografija. V pregled in nabor figuralne stavbne plastike so vključeni le najbolj reprezentativni srednjeveški primeri s profano vsebino, ki so bili narejeni na podlagi pregleda slovenske strokovne literature o srednjeveškem kiparstvu in arhitekturi. Časovno zajemajo figuralno stavbno plastiko iz obdobja med okoli 1200 in okoli 1500, geografsko pa so omejeni na današnje ozemlje Slovenije. Gre za umetno postavljeno mejo, ki je v srednjem veku ni bilo, a jo je treba postaviti, saj bi bil v nasprotnem primeru nabor motivov precej večji in neobvladljiv.

5.1 Časovna analiza

V časovnem pregledu nas bo zanimalo, kateri motivi se najpogosteje pojavljajo znotraj posameznih obdobj. Za lažjo analizo bodo motivi razvrščeni po stoletjih, začenši z 12. V zahodnoevropski umetnosti velja to stoletje sicer že za obdobje gotike, v slovenskem prostoru pa lahko o romaniki govorimo šele v času okrog leta 1100. Nato je v tretji četrtini 13. stoletja pri nas prišlo do zgodnje gotike, od leta okrog 1200 pa je v slovenskem prostoru prišlo do prehodnega sloga z romanskimi in gotskimi prvini.¹⁸⁹ Za stavbno plastiko velja, da se je včasih gotika v njej odražala počasneje kot v arhitekturi, včasih pa ravno obratno, kar večkrat oteži datacijo.¹⁹⁰ Časovna analiza figuralnih profanih motivov stavbne plastike se bo v tem besedilu končala s poznim 15. stoletjem, z leti okoli 1500, ko je v slovenskem prostoru gotika že izzvenevala, medtem ko je zahodna evropska umetnost zakorakala že globoko v renesanso.¹⁹¹

¹⁸⁹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 33, 36.

¹⁹⁰ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 39–40.

¹⁹¹ CEVC 1970 (op. 2), str. 290–291.

5.1.1 Analiza pogostosti pojavljanja figuralne profane stavbne plastike po stoletjih

Motivi so v naslednjem poglavju obravnavani glede na pogostost pojavljanja v posameznem stoletju in glede na motiviko. Kot bomo videli v nadaljevanju, jih bo najmanj v 12. in 13. stoletju, zato sta ti obdobji združeni, nato pa sta 14. in 15. stoletje obravnavana posamezno zaradi številčnosti posameznih motivov. Pri tem velja še omeniti, da so bili določena stavbna plastika in s tem povezani motivi v preteklosti plod številnih razprav v strokovni literaturi. Zaradi množičnosti podatkov se osredotočamo le na najnovejša ali uveljavljena dognanja okrog datacij, sicer bi presegli zadani okvir tega besedila, pri tem pa bralca v opombah usmerimo v starejšo literaturo.

5.1.1.1 12. in 13. stoletje

Prvi izmed motivov s profano vsebino, ki spadajo v kontekst obravnave, je relief na cmureškem gradu (slika 1). Danes je vzidan v vhodno vežo grajskega zahodnega trakta,¹⁹² pred tem naj bi služil najprej za podlago leseni pajati, prostoru med bivalno stavbo in gospodarskim poslopjem za shranjevanje vozov ali kmečkega orodja, nato pa se je na mestu nekdanje pajate sezidalo gospodarsko poslopje, v katerega steno so vzdicali relief. Od tam se je leta 1905 prenesel na današnje mesto v vhodno vežo. Takrat so ga tudi izmerili. V dolžino je kamen z reliefom znašal 136 cm, v širino 40 cm in v debelino 48 cm, pri čemer Gabriel Majcen dopušča, da je bil nekoč večji.¹⁹³ Temu pritrjuje tudi manjkajoča desna stran, saj pokončni relief ni ohranjen v celoti. Ohranila se je reliefna podoba stoječega bradatega moškega, ki preko pasu tiči v zmajevem žrelu, v desnici pa drži meč. Glava moškega je upodobljena v desnem profilu, medtem ko mu manjka leva roka. V spodnji polovici profila je upodobljeno zmajevo telo s široko odprtim žrelom, odprtim očesom, glavo v profilu in dvakrat zavitim repom, ki se konča z razcepljeno konico. Spodnja polovica reliefa deluje zaradi zmajevega zavitega repa precej bolj razgibano kot zgornja, ki zaradi moškega strogega profila deluje statično. Desna polovica reliefa se nasilno konča tik nad zmajevo glavo, posledično pa človeški

¹⁹² CEVC 1963 (op. 2), str. 37.

¹⁹³ Gabriel MAJCEN, Kamenita izbokla podoba zmaja v zidu cmureškega gradu, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 2, 1905, str. 151–152.

figuri manjka levica. Pisni viri datirajo cmureški grad v leto 1145,¹⁹⁴ ob prenosu reliefa na današnje mesto pa so le-tega datirali v čas okoli leta 1200.¹⁹⁵ S to datacijo se je strinjal tudi Zadnikar,¹⁹⁶ Cevc pa ga je datiral v čas med letoma 1145 in 1170.¹⁹⁷

Naslednje motive s profano vsebino najdemo v osrednji Sloveniji, na portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku. Gre za dvonadstropno kapelo, ki ima v vsakem nadstropju po en portal, ki se nahajata eden nad drugim.¹⁹⁸ Datacija spodnjega portala je v strokovnih razpravah požela precej zanimanja, zato si jo pogledjmo pobližje. Mali grad je po arhivskih virih stal že vsaj leta 1202, medtem ko je kapela po Steletovem mnenju nekoliko starejša. Celotno stavbo je na podlagi primerjav s Špitaličem datiral v leto 1190.¹⁹⁹ Cevc je zavrnil enoten potek gradnje grajske kapele in se nato natančneje posvetil le spodnjemu portalu. Menil je, da so ga prenesli iz slavoloka spodnje kapele na sedanje mesto ob prvi povečavi kapele že v 12. stoletju ter mu dodali novo ostenje in stebre. Od prvotne zasnove prenesenega portala sta ostala dva slopa, portalna podboja, ki nosita čelo portala, na njunih kapitelih pa sta vrezana dva ploskovita reliefa (slika 2 in 3).²⁰⁰ Na levem je Stele še videl štirinogo žival z velikim očesom in odprtim gobcem, dopušča možnost upodobitve leva, na desnem pa »fantastično žival kačjega telesa« s spodaj kurji podobni nogi, ohranjeno prednjo nogo in odbito glavo.²⁰¹ Cevc je v levi živali videl medveda, ki ga je nato ikonografsko interpretiral kot leva, na desni pa zmaja s krili in zavihanim repom in ju datiral v konec 11. stoletja.²⁰² Cevčevo datacijo spodnjega portala je zavrnila Oter Gorenčičeva, ki meni, da je portal sicer res starejšega izvora kot dvonadstropna kapela, vendar je bodisi ohranjen *in situ* bodisi ponovno uporabljen v mlajši stavbi in so ga ob povečavi kapele le dopolnili s stopnjevanim ostenjem. Tako

¹⁹⁴ Marijan ZADNIKAR, Portal s pleteninasto ornamentiko na cmureškem gradu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 154.

¹⁹⁵ MAJCEN 1905 (op. 193), str. 152.

¹⁹⁶ ZADNIKAR 1955 (op. 194), str. 154.

¹⁹⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 38.

¹⁹⁸ Benjamin ŠTULAR, *Mali Grad. Visokosrednjeveški grad v Kamniku*, Ljubljana 2013, str. 55–58.

¹⁹⁹ STELE 1929 (op. 137), str. 73.

²⁰⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 33.

²⁰¹ STELE 1929 (op. 137), str. 77.

²⁰² CEVC 1963 (op. 2), str. 32.

stavbno plastiko spodnjega portala datira v prvo polovico 12. stoletja.²⁰³ Cevc omenja še dva kapitela stebrov slavoloka spodnje kapele, po njegovem ostanek prvotnega spodnjega portala, ki sta prav tako reliefno obdelana – na severni je nerazpoznavna človeška figura v teku, na južni pa sirena z dvojnimi repom.²⁰⁴ Oter Gorenčičeva tukaj priznava več možnosti. Prvič dopušča, da slavoločna kapitela nista del nekdanjega spodnjega portala, tako kot meni Cevc, in da je danes to njuno sekundarno mesto, pri tem bazo levega stebra datira v prvo polovico 12. stoletja, desno pa v prvo polovico 13. V drugi različici meni, da »kapitela nista tako stara, kot se domneva«,²⁰⁵ v tretji pa sprejema Cevčevo hipotezo o tem, da sta omenjena slavoločna kapitela res del prvotnega spodnjega portala, vendar bi ta možnost postavila pod vprašaj datacijo spodnjega portala. Na podlagi omenjenega to prepušča nadaljnjim arheološkim in stavbnim raziskavam.²⁰⁶

Tretja stavbna plastika nas ponovno vrne na Štajersko, konkretno v Žičko kartuzijo. V lapidariju nekdanje spodnje hiše je ohranjen dvojni kapitel pravokotne forme, na katerem sta upodobljeni dve ptici, ki pijeta iz skupne posode (slika 4).²⁰⁷ Gre za preprosto klesana ptičja telesa, brez posebnih detajlov. Krila so pri levi ptici nakazana z zarezi, prav tako nogi, medtem ko desna ptica deluje kot enotna gmota, brez detajlov. Med njima je posoda, neke vrste kelih, iz katere pijeta. Leva ptica je upodobljena v trenutku, ko se je nagnila preko roba, desna pa ima glavo že globoko v posodi. Stilizirano osrednje dogajanje obdajajo ukrivljene črte, ki poskušajo zapolniti prostor. Nad pticama je valovita linija, ki zavzema zgornji rob reliefa, pri repu leve ptice je izklesana linija, ki tvori črko D, v spodnjem kotu levega kapitela bi bilo lahko rastlinsko okrasje v zelo stiliziranih formah, dekorativno pa je kamnosek poskušal izpeljati tudi spodnji del keliha. Kapitel domnevno spada v nekdanji bratovski križni hodnik, čeprav Oter Gorenčičeva dopušča možnost, da bi bil lahko prenesen tudi iz zgornje cerkve. Okrog datacije žičke stavbne

²⁰³ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 180–185.

²⁰⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 33.

²⁰⁵ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 184.

²⁰⁶ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 184–185.

²⁰⁷ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 301.

plastike in arhitekture je bilo v strokovni literaturi že več razprav,²⁰⁸ ki jih na tem mestu ne bomo ponavljali, temveč bomo le povzeli najnovejše dognanje. Mija Oter Gorenčič je omenjeni kapitel datirala v romansko fazo iz časa do leta 1194.²⁰⁹

V pokrajinskem muzeju Koper so ohranjene štiri patere s profanimi motivi in tri kamnite plastike leva. Patera je okrogel kamniti kos reliefne plastike, ki je namenjen dekoraciji fasad srednjeveških profanih stavb, značilen za Benetke in beneško vplivana mesta v 12. in 13. stoletju.²¹⁰ V koprskem muzeju so ohranjene kar štiri z reliefno upodobitvijo živali. Na prvi (slika 5) sta upodobljena dva kljuvajoča se ptiča, ki zavzemata skoraj celotno površino. Njuni telesi se stikata z glavama in v spodnjem, hrbtnem delu trupa, z močnimi kremplji pa se izrazito oprijemata vsaka svojega roba okrogle površine. Posebej kamnoseško dodelana sta njuna trupa, zlasti hrbtni del s krili, kjer se izmenjujejo geometrične forme, ki posebej poudarijo plastičnost teles in dolžino njunih repov. Druga patera (slika 6) predstavlja štiri leve z eno skupno glavo. Telesa ponovno ne puščajo praznega prostora površine, na sredi reliefa pa je izklesana levja glava, ki dodatno zapolni osrednjo površino patere. Levja telesa so čokata, še posebej izrazito spodnji dve, izpod trebuha pa se nad zadnjo nogo vsem štirim figuram dviga rep. Zgornja dva leva, ki sta nekoliko bolj elegantno izpeljana, stojita na spodnjih dveh s poudarjenimi kremplji, medtem ko se šape spodnjih dveh zaključujejo s kroglastimi formami. Glava brez vratu je simetrične forme, kar dodatno poudari osrednja črta, ki potuje po grivi navzgor. Tretja patera (slika 7) nosi upodobitev ujede z zajcem. Ponovno zaslutimo *horror vacui*, kar potrди tudi ujeda, katere telo je ukrivljeno v obliki kamnite površine. Njeno telo je z detajli izvedeno na podoben način kot pri pticah na prvi pateri, le da je tokrat bolj dodelana še glava. Ujeda je upodobljena v trenutku, ko je zapičila svoj kljun v vrat zajca, ki je izklesan pod njo. Glava zajca je izvedena v profilu, njegovo telo pa zavzema spodnji del kamnite površine. Zadnja patera (slika 8) se od prvih treh razlikuje v obliki, saj je ta pokončna, na njej pa je čez celotno površino upodobljen grifon. Njegovo mišičasto telo je obrnjeno v desno, medtem ko glava gleda v levo, iz sredine telesa pa poganjajo krila,

²⁰⁸ Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 302–309, z nadaljnjo literaturo.

²⁰⁹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 308.

²¹⁰ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 214.

ki so ponovno podobno izvedena kot na prvi in tretji pateri. Vse štiri patere so datirane v 12. stoletje,²¹¹ iz njih pa se da razbrati stil upodabljanja živali v 12. stoletju. Popolnoma drugačen način upodabljanja leva pa prikazujejo še tri kamnite plastike z levi. Prva z nekdanjih južnih vrat stolnice, ki prav tako spada v 12. stoletje, ima skorajda človeško glavo brez ušes in levjo polovico trupa, prepoznano po stilizirano upodobljeni skodrani grivi, ter sprednje šape z daljšimi, skoraj človeškimi prsti/kremplji (slika 9). Druga, dvojna ležeča levja plastika ima popolnoma drugačne slogovne elemente upodabljanja levjega telesa, kar pomeni bistveno mlajšo datacijo, s čimer se strinja tudi Oter Gorenčičeva, ki ju umešča v renesanso ali pa kar že v barok, čeprav so ju avtorji pred njo postavljali izrecno v romaniko.²¹² Levja glava, polnoplastično detajlno upodobljena in s pogledom usmerjena naprej, skupaj z ležečim telesom nosi steber nad njo. Telo je prikazano s padajočo grivo in privzdignjenim repom (sliki 10–11).

Nekaj upodobitev zmaja smo do sedaj že srečali, naslednji dve pa najdemo na južnem portalu podružnične cerkve sv. Martina v Domanjševcih, in sicer na notranjih dveh kapitelih ostenja. Na vsakem od kapitelov sta upodobljena krilata zmaja z delno razprtimi krili, ki sta s hrbtnim delom trupa obrnjena proti gledalcu, njuni glavi pa sta obrnjeni v notranjost kapitela, kjer si grizeta lastno telo (slika 12). Spodaj je pri obeh viden še zavrt rep in tanjše noge s kremplji. Vratova obeh zmajev sta elegantno pritegnjena v jedro kapitela, proti sprednjemu dela trupa, trebuhu, ki pa gledalcu ni več viden. Kapiteli so danes še na prvotnem mestu, medtem ko so stebri portala rekonstruirani.²¹³ Prvotni portal se časovno postavlja v prvo polovico 13. stoletja, domnevno še pred leti 1241–1242, kamor jih je Emilijan Cevc uvrstil na podlagi delavniških povezav z Ogrsko.²¹⁴

V Kostanjevici na Krki, kjer je ohranjena velika količina stavbne plastike, nas zanima predvsem skupina čašastih figuralnih kapitelov, posebnih predvsem z vidika človeških in živalskih glav, ki se pojavljajo na tovrstnih kapitelih (slika 13–14). Glavice predstavljajo

²¹¹ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 214.

²¹² OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 214.

²¹³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 27), str. 27.

²¹⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 47.

razvoj gotskih kapitelov z brsti, ki so se transformirali v figuralne oblike.²¹⁵ Trije kapiteli s to motiviko so del nekdanje cistercijanske cerkve, danes shranjeni v lapidariju, in predstavljajo odvod od strogih cistercijanskih pravil, ko je stroge geometrične forme začela izpodrivati vedno bogatejša rastlinska in nato še figuralna ornamentika.²¹⁶ Oter Gorenčičeva zgodnjegotsko stavbno plastiko v cistercijanski cerkvi na podlagi zgodovinskih podatkov in slogovne analize datira v čas do srede 13. stoletja. Samostan je bil namreč ustanovljen leta 1234, sem se umešča tudi začetek gradnje samostanske cerkve, ki naj bi bila vsaj okvirno končana do leta 1249, z njo pa tudi večina stavbne plastike,²¹⁷ vendar dopušča možnost, da so bili omenjeni kapiteli, ki so se nekoč nahajali v zadnji traveji ladje,²¹⁸ narejeni v tretji četrtini 13. stoletja, tja do leta 1270, saj se je cerkev gradila od vzhoda proti zahodu, posledično pa bi ta figuralna plastika na vrsto prišla med zadnjimi.²¹⁹

Nekako sočasno s kostanjeviškimi figuralnimi kapiteli sovпада tudi naslednji profani motiv stavbne plastike, ohranjen v križnem hodniku cistercijanskega samostana v Stični. Gre za konzolo v severozahodnem kotu z motivom krilatega bitja z ženskim obrazom, ki jo je Cevc prepoznal kot sireno.²²⁰ Njeno telo se po desni diagonali prilega obliki konzole, kremplji se končajo v spodnjem izteku konzole, medtem ko je njen dolg vrat nenaravno zasukan navzgor v desno, na njem pa počiva frontalno upodobljena ženska glava z oglavnico (slika 15). Ženski obraz je stiliziran in ima širok nasmešek. Čeprav je bil stiški samostan ustanovljen že leta 1136,²²¹ spada omenjena konzola v zgodnjegotsko prezidavo križnega hodnika. O dataciji prenove so v strokovni literaturi že tekale razne razprave,²²² ki obnovo postavljajo v čas prve polovice 13. stoletja, medtem ko jo Mija Oter Gorenčič v zadnji obravnavi datira v sredino 13. stoletja.²²³

²¹⁵ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 241.

²¹⁶ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 115.

²¹⁷ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 235–236.

²¹⁸ Za točno lokacijo glej MIJA OTER, Arhitekturna plastika nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, str. 7, 10.

²¹⁹ OTER 2004 (op. 218), str. 18; OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 236.

²²⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 65.

²²¹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 207.

²²² Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 229, z nadaljnjo literaturo.

²²³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 230.

V neposredno časovno bližino spada tudi peterica gornjegrajskih kapitelov v lapidariju župnijske cerkve sv. Mohorja in Fortunata. Eden od njih je četverni, vsi ostali so enojni. Na prvem je v zgornjem delu valjastih form kapitelov ohranjen preplet krilatih dvonožnih zmajev. Z nogama in krili se vsak od zmajev drži površine, njihova plastična telesa pa so med seboj prepletena z dolgimi repi. Na dveh enojnih kapitelih so prav tako izklesani zmaji, le da so tokrat prepleteni z vratovi in se grizejo v lastno telo, na četrtem enojnem pa se zmaji ponovno prepletajo z repi (sliki 16–17). Zadnji od enojnih kapitelov pa v primerjavi z ostalimi nosi oblike glav, iz katerih v spodnjem delu rastejo vitice, ki se ovijajo okrog rastlinske ornamentike in s tem zapolnijo površino (slika 18). Omenjene kapitule Cevc²²⁴ in Zadnikar²²⁵ hipotetično obravnavata kot del nekdanjega križnega hodnika, s tem pa se strinja tudi Oter Gorenčičeva. Stroka datira zgodnjegotski križni hodnik in njegovo pripadajočo stavbno plastiko, s tem pa tudi omenjene zoomorfne kapitule, v čas tik po letu 1250.²²⁶

S popolnoma drugačnimi motivi kot v zadnjih samostanskih primerih se na območju Ptuja srečamo najprej v križevniški komendi v Veliki Nedelji in nato še v minoritskem samostanu na Ptuju. Iz Velike Nedelje, iz nekdanje križevniške cerkve, izhajajo dve kamniti moški glavi in plastika bradatega moža. Prva od glav je podolgovata, z velikimi zaobljenimi ušesi in izstopajočim nosom, na njej pa počiva za današnji čas nekoliko nenavadno pokrivalo (slika 19). Druga je precej bolj kroglaste forme, s sorodnim pokrivalom in z drugačno fiziognomijo obraza. Njen izraz je precej bolj spokojen kot izraz prve glave (slika 20). Obe sta danes na sekundarnih mestih na nekdanji križevniški cerkvi. Prva je bila nekoč na vrhu strehe romanske apside in se danes nahaja nad njo, torej le malenkost višje, druga pa je bila najdena na zahodni fasadi leta 1960 in je bila prenesena v nišo na jugovzhodnem vogalu ladje.²²⁷ V južni steni zvonika je bila do devetdesetih let prejšnjega stoletja vzdana tudi kamnita plastika bradatega moža, ki se danes nahaja v

²²⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 70; CEVC 1973 (op. 73), str. 16, 80.

²²⁵ Marijan ZADNIKAR, *Živali v srednjeveški plastiki*, *Tovariš*, 8, 1952, str. 106. Glej tudi OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 61, z nadaljnjo literaturo.

²²⁶ Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 62, z nadaljnjo literaturo.

²²⁷ OTER 2005 (op. 25), str. 9–10.

ormoški enoti Pokrajinskega muzeja Ptuj (slika 21).²²⁸ Gre za dokolensko upodobitev bradatega moškega z odlomljenim nosom. Levico ima pritegnjeno k sebi, medtem ko desnica ni v celoti ohranjena. Suknjo obdaja spredaj zavezan pas z vrvicami. Brada in lasje so nakazani z zarezi, tik pod nosom pa se mu vihajo brki. Cevc meni, da je moška plastika starejša od glav in da pripada še prvotni, neohranjeni cerkvi, kar bi jo postavilo v čas pred letom 1200,²²⁹ s čimer se strinja tudi Branko Vnuk, ki je povzel še mnenja in problematiko okrog datacije ostalih raziskovalcev,²³⁰ medtem ko kamnite glave Mija Oter Gorenčič datira okvirno v prvo polovico 13. stoletja, s tem pa se je pridružila mnenju v starejši strokovni literaturi.²³¹ Strinja se s Cevcem, ki moško plastiko datira pred glavami, vendar meni, da bi njen slog lahko kazal »na zgodnejši čas nastanka, kot je prehod iz 12. v 13. stoletje«,²³² hkrati pa bi lahko detajl križa na čelu kazal na nemški viteški red, kar bi figuro prestavilo v prvo polovico 13. stoletja.²³³

Zadnja v vrsti profanih motivov, ki še spada v obravnavo tega poglavja, je volovska glava na severovzhodnem vogalu prezbiterja ptujske minoritske cerkve (slika 22). Kot smo omenili pri primeru Velike Nedelje, se na Ptujskem srečamo z drugačnimi motivi, kot smo jih bili vajeni do sedaj. Na vogal prezbiterja je pritrjena živalska glava z rogovi in z manjšimi ušesi ter široko odprtim gobcem, ki bi bil lahko namenjen odtoku vode. Zraven te glave so bile v preteklosti vzdane še dve delfinovi in še ena volovska glava, uporabljali pa so jih le za okras²³⁴ in ne za bruhalnik, kot bi smeli pričakovati. Prezbiterij minoritske cerkve, na katerem je ohranjena glava, je v stroki datiran med letoma 1250 in 1280,²³⁵ vendar Polona Vidmar najstarejše dele cerkve datira v pozna sedemdeseta oziroma

²²⁸ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 276.

²²⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 40.

²³⁰ VNUK 2017 (op. 22), str. 11–12.

²³¹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 279, z nadaljnjo literaturo.

²³² Mija OTER GORENČIČ, *Romanska arhitektura in arhitekturna plastika na ormoškem območju, Umetnostna dediščina ormoškega območja od 12. do izteka 19. stoletja. Zbornik razprav ob razstavi* (ur. Simona Menoni), Ormož 2007, str. 21.

²³³ OTER GORENČIČ 2007 (op. 232), str. 21.

²³⁴ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 118.

²³⁵ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 195, s starejšo literaturo.

osemdeseta leta 13. stoletja,²³⁶ medtem ko Oter Gorenčičeva na podlagi slogovno-primerjalne analize cerkev datira v začetek sedemdesetih.²³⁷

Na podlagi predstavljenih primerov figuralne stavbne plastike 12. in 13. stoletja je bilo ugotovljeno, da je v tem času v slovenskem prostoru nastalo šestindvajset kosov stavbne plastike s profanimi motivi, dvanajst kosov je iz 12. stoletja in štirinajst iz 13., kar priča o porastu pogostosti pojavljanja. Od najpogosteje upodobljenih prevladujejo živalski motivi, zlasti zmaji in ptice, sledijo motivi s človeškimi glavami. To sovпада s porastom figuralnih motivov v zgodnjegotskem obdobju v zahodnoevropski umetnosti, predvsem z odstopanjem od strogih redovnih pravil in vnašanjem figuralnih elementov s skritimi simbolnimi pomeni.²³⁸

5.1.2 14. stoletje

Profani motivi se v stavbni plastiki 14. stoletja začnejo pojavljati šele v zadnji četrtini 14. stoletja, večina pa celo v zadnjem desetletju. Prvi, ki ga bomo obravnavali, je motiv v proštjski cerkvi sv. Jurija na Ptujju. Gre za konzolo v severnem vogalu zahodne empore, kamor je umeščen lev, ki mu iz gobca raste vitica (slika 23). Lev ima bogato in gosto grivo, ki mu obdaja celotno telo. Z močnimi kremplji drži vitico, ki mu raste iz gobca in se ob straneh izteka v vegetabilno okrasje. Lev ima izrazit gobec in poudarjene, široko razprte oči. Zahodna pevska empora spada v čas med leti 1370–1380.²³⁹

Naslednje profane motive najdemo v nekdanji grajski kapeli sv. Andreja na gradu Kunšperk, ki je danes v ruševinah. Gre za tri konzole nekdanjega obočnega sistema. Prva, ki jo danes hrani Pokrajinski muzej Celje,²⁴⁰ predstavlja sedečega bradatega moža, ki si glavo podpira z roko (slika 24). Desnico ima naslonjeno na prsi, z dlanjo pa si sega v brado, medtem ko komolec levice počiva na kolenu, z dlanjo pa si podpira glavo. V primerjavi s telesom je glava prevelika, saj ne ustreza proporcem. Iz visokega čela izhajajo daljši kodrasti lasje, ki se ob straneh končajo v višini ličnic oziroma brade. Pod

²³⁶ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 122; VIDMAR 2008 (op. 173), str. 55.

²³⁷ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 196.

²³⁸ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 46, 49.

²³⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 254.

²⁴⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 214.

rahlo priprtimi ustnicami se v pramenih vije daljša brada, ki dodatno ustvari vtis ozkega in podolgovatega obraza. Kamnosek si je dal opravka tudi z moškim oblačilom, neke vrste haljo, ki se naguba pri čepečih nogah. Pri drugih dveh konzolah, ki sta precej slabše ohranjeni kot prva, gre za preprosti moški figuri. Ena drži v rokah knjigo (slika 25), druga pa danes neprepoznaven predmet (slika 26). Marja Lorenčak je pri prvi še videla, kako figura z levico prekriva knjigo, prav tako je prepoznala valovite lase, visoke ličnice in širok nos. Tretjo konzolo je opredelila kot sedečo, ki verjetno opravlja neko obrtniško delo, kar je sklepala na podlagi težko določljivih predmetov v rokah in pri nogah.²⁴¹ Cevc je konzole datiral na konec 14. stoletja,²⁴² medtem ko jih je Peskar na podlagi stilne analize in zgodovinskih podatkov natančneje datiral v čas med leti 1389–1395.²⁴³

V okvirno isti čas spada tudi stavbna plastika kora mariborske stolnice. Od profanih motivov se ob vznožju šilastega slavoloka, ki ločuje ladijski del in kor, pojavijo štirje živalski motivi. Na severni strani sta dva leva, na južni pa medved, ki si liže tace, in lev, ki budi tri mladiče.²⁴⁴ Medved je upodobljen v rahli desni diagonali, njegovo telo pa je v rahlem profilu. Žival leži in si liže prednjo levo tace (slika 27). Dlaka na telesu je nakazana z ravnimi in krivimi linijami, ki potekajo v različne smeri. Največ pozornosti je kamnosek posvetil glavi. Lev z mladiči je obrnjen rahlo proti gledalcu, vendar je njegov pogled usmerjen izključno v tri mladiče pred seboj (slika 28). Ima dolgo grivo, ki se mu v pramenih razprostira po hrbtu. Fiziognomija obraza je, tako kot pri medvedu, detajlna. Mladiči, upodobljeni s hrbtni strani, gledajo navzgor proti levjemu očetu, ki se z dolgimi kremplji trdno oprijema podlage pod seboj. Leva na severni strani slavoloka imata precej bolj detajlno izklesano telo, saj so pri njiju lepo vidne mišice in kite. Prvemu levu, z natančno izklesanim gobcem, pada griva navzdol, nad zadnjimi nogami pa se mu viha rep (slika 29), medtem ko se spečemu rep razteza nazaj po površini (slika 30). Stele je prvega označil kot korakajočega,²⁴⁵ kar je vodilo v prepisovanje v literaturi,²⁴⁶ vendar

²⁴¹ Marja LORENČAK, Konzola s človeškim likom, *Gotika na Kozjanskem z izbranimi kosi plastike in slikarstva*, Grad Podsreda, Podsreda 1995, str. 11.

²⁴² CEVC 1963 (op. 2), str. 101; CEVC 1973 (op. 73), str. 90.

²⁴³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 214.

²⁴⁴ PESKAR 2005 (op. 5), str. 225.

²⁴⁵ France STELE, Mariborska stolnica, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 19, 1943, str. 27.

²⁴⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 168; PESKAR 2005 (op. 5), str. 225.

menimo, da lev ni upodobljen pri hoji, saj bi v tem primeru vse njegove tace morale biti iztegnjene in ne pokrčene, kot je zadnja, prav tako bi morala biti drža njegovega hrbta bolj naravna, kot je zdaj, ko je rahlo upognjena. S to mislijo se strinja tudi Ana Krevelj, ki pritrди, da je njegova prednja desna taca položena čez levo,²⁴⁷ kar pri korakanju ne bi bilo izvedljivo; to pomeni, da lev počiva oziroma leži. Drugi speči lev ima odprte oči, njegova glava pa počiva na prednjih dveh tacah. Obrazni detajli so pri vseh štirih živalih različni. Raziskovalci so na podlagi slogovne in primerjalne analize ter še bolj povednih zgodovinskih podatkov prezbitarij mariborske stolnice s slavočno steno in omenjenimi živalskimi motivi datirali v čas med leti 1390–1400.²⁴⁸

Naslednji profani motivi prav tako spadajo že tik v iztek 14. stoletja in jih najdemo v župnijski cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah. Gre za štiri konzole v prezbitariju, in sicer glavo pod baldahinom, čepečega starca, ki si objema kolena, poprsje mladeniča in sedečega bradača, ki si z roko opira glavo. Glava pod baldahinom ima mladeniški obraz z majhnimi ušesi in poudarjenimi lici (slika 31). Čepeči stavec ima napet, detajlno izklesan obraz (slika 32). Vidne so gube na čelu, napeta lica in odprta usta. Brada se špičasto zaključuje. Njegovo telo je pokrčeno, saj je možki pritegnil noge k sebi in jih z rokami drži tik pod kolena. Tretja od figuralnih konzol nosi mladeniško poprsje, ki je stisnjeno v vogal (slika 33). Izvedba mladostniškega obraza je sorodna glavi pod baldahinom, z napetimi in okroglimi lici ter skodranimi lasmi. Na poprsju so vidne gube oblačila. Na zadnji od omenjenih konzol je sedeč bradač, ki si z levico podpira na stran nagnjeno glavo, kar ga postavlja v razmišljujočo držo (slika 34). Glavo obdajajo daljši lasje, ki ob straneh prehajajo v brado. Telo je oblečeno v haljo, ki se pri kolenih naguba. Desnica počiva na stegnih in drži neki svitek. Emilijan Cevc figuralne konzole datira v konec 14. stoletja,²⁴⁹ Peskar pa je na podlagi zgodovinskih podatkov, predvsem o vitezi Konjiških, ki so imeli pravice nad župnijo, ugotovil, da gradnja prezbitarija spada v čas najkasneje do let 1397–1398, ko je rodbina izumrla.²⁵⁰

²⁴⁷ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 80.

²⁴⁸ Samo ŠTEFANAC, Kor mariborske stolnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 29, 1992, str. 41, s starejšo literaturo.

²⁴⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 101.

²⁵⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 270, 272.

Motiv, precej soroden konjiškimi, najdemo v Brdu pri Ihanu, v cerkvi sv. Miklavža na hribu Goropeče. V prezbiteriju med sakralnimi motivi na eni od konzol najdemo tudi figuro čepečega bradatega moža (slika 35). Moškemu iz široko izklesanih ustnic in odprtih ust rastejo vitice z grozdom. Frontalno izklesano glavo obdajajo lasje, ki ob poudarjenih in napetih ličnicah preidejo v brado, na njenem temenu pa se dviga geometrično oblikovana konzola, ki v tem primeru deluje kot visoko pokrivalo. Telo moškega ni tako detajlno izvedeno kot njegova glava, saj je oblikovano kot kamnita gmota, ob straneh so izklesane le pokrčene noge. Cevc omenjeno stavbno plastiko datira v »zrelo«, končujoče se 14. stoletje,²⁵¹ s čimer se strinja tudi Peskar, ki prvotno, enotno zidano cerkev datira v konec 14. stoletja.²⁵²

V vseh dosedanjih omenjenih primerih smo videli, da je število profanih motivov v cerkvah omejeno, do sedaj smo jih na posameznih stavbah našli največ pet (v Gornjem Gradu) oziroma po štiri (Mali grad, mariborska stolnica, Sv. Jurij v Slovenskih Konjicah), zato nas njihova številčnost v kapeli cerkve sv. Danijela v Celju nekoliko preseneti. Na njeni severni steni si po vrsti od zahoda proti vzhodu sledijo sirena, onokentavrinja, lev, pelikan in rastlinska maska, na južni pa se od vzhoda proti zahodu nadaljujejo konzola z ženskim obrazom, noj in Skila.²⁵³ Sirena je upodobljena kot krilata, do pasu gola ženska z ribjim repom in nazaj počesanimi lasmi (slika 36). Podobno tudi onokentavrinja, ki ima v spodnjem delu trupa štirinogo živalsko telo s kopitastimi tacami, medtem ko je njen človeški del telesa bolj čokat v primerjavi s sireno (slika 37). Onokentavrinji lasje spiralasto padajo naprej, njene roke so dvignjene, pogled pa je usmerjen rahlo navzdol v gledalca. Lev je upodobljen kot stoječa žival z odprtim gobcem, ki se s kremplji oprijema površine pod seboj (slika 38). Griva se mu razteza po hrbtu nazaj, njegov pogled pa je usmerjen v prazen prostor pod njim, kjer so nekoč najverjetneje stali trije mladiči.²⁵⁴ Naslednji je pelikan, ki stoji na manjšem gnezdu in si kljuva prsi (slika 39). V primerjavi z gnezdом pod njim je ptica mogočna. Njeno telo ima z zarezi nakazano perje po celotni dolžini, njen vrat pa se elegantno upogiba tako, da ptica z glavo dosega

²⁵¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 107.

²⁵² PESKAR 2005 (op. 5), str. 181.

²⁵³ Za natančno lokacijo posameznih konzol glej tloris pri KREVELJ 2011 (op. 29), str. 14.

²⁵⁴ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 18.

prsi. Naslednja je rastlinska maska s človeškim obrazom, ki ima namesto las vegetabilno okrasje, listje prekriva tudi ušesi. Podobno kot pelikan je zasnovan tudi noj, ki je s pogledom usmerjen v jajci pod seboj, njegove dolge in močne noge pa se oprijemajo površine (slika 40). Zadnja od omenjenih konzol nosi žensko podobo s ptičjim telesom in ribjim repom (slika 41). Pod pasom se namreč pričinja manjše ptičje telo na kratkih nogah, ki ima ob straneh dodani še dve ptičji krili. Telo se nazaj končuje z ribjim repom, napis pod njo pa nam pove, da gre za Skilo.²⁵⁵ Peskar je na podlagi stilne analize in kamnoseških znakov gradnjo kapele postavil v čas okrog let 1385–1390, medtem ko je bilo obokanje izvedeno okrog leta 1400.²⁵⁶

Iz časovnega pregleda pojavljanja profanih motivov v 14. stoletju je bilo ugotovljeno, da so se ti v 14. stoletju pojavili le na šestih primerih sakralnih stavb, pa še to vsi večinoma v zadnjih desetih letih pred iztekom stoletja. Skupno gre za enaindvajset primerov stavbne plastike s profanimi motivi, od katerih jih je večina izklesana v prezbiteriju. Topogledno izstopajo le motivi v Celju, ki so enakomerno razporejeni po celotni kapeli, prav tako pa v oko pade tudi njihova številčnost, in motiv leva na zahodni pevski empori na Ptujju. Ko je govor o antropomorfnih motivih, v omenjenih primerih postopoma že prevladujejo realistične poteze (zlasti na čepečih starcih), hkrati pa se že spogledujemo s slogovnimi vzporednicami s stavbno plastiko Sv. Vida v Pragi (moški z grozdem v Sv. Miklavžu, rastlinska maska v celjski kapeli). Na splošno v 14. stoletju prevladujejo živalski in človeški profani motivi. Pri zoomorfnih gre predvsem za upodobitve leva, pri človeških pa za variacije med celopostavnimi realističnimi figurami, glavami oziroma poprsji in fantazijskimi bitji (onokentavrinja, sirena, Skila).

5.1.3 15. stoletje

15. stoletje nadaljuje tradicijo zadnjega desetletja 14. stoletja, saj lahko prve profane motive na stavbni plastiki zasledimo že takoj okoli leta 1400. Prvi, ki jih bomo obravnavali, so štirje antropomorfnih kapiteli na Celjskem oltarju na Ptujski Gori. Oltar je delo že omenjenega Mojstra portalnih angelov²⁵⁷ in spada v opus ptujskogorske

²⁵⁵ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 22.

²⁵⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 187.

²⁵⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 127.

delavnice. Stavbna plastika je izklesana na kapitelih osemkotnih stebrov, ki nosijo baldahin, in sicer so motivi na vsakem od štirih kapitelov razporejeni po celotnem jedru kapitela (slika 42–45). Vsakega od kapitelov krasi velik obraz s širokim in potlačenim nosom ter izrazitimi nosnicami, velikimi ustnicami, izbuljenimi očmi in gostimi, spiralasto zavrtimi lasmi oziroma brado. Vsakemu obrazu so ob straneh dodane manjše, celopostavne figure, ki osrednji obraz vlečejo za lase ali brke. Te figure ležijo ali klečijo, oblečene so v suknje oziroma halje in imajo mladeniške ali starčevske obraze s podobno oblikovanimi lasmi kot pri obrazih, nekatere pa imajo tudi spodnje dele živalskih teles. Vse osrednje štiri obrazne maske gledajo v notranjo stran Celjskega oltarja, ki ga je Vidmarjeva na podlagi zgodovinskih podatkov o grofih Celjskih datirala v čas okoli leta 1405.²⁵⁸

Okvirno sočasno, v letih okoli 1400, je nastala tudi bradata figura na sklepniku v župnijski cerkvi Marijinega rojstva v Primskovem na Dolenjskem (slika 46). Cerkev je danes v slabem stanju, kar velja tudi za stavbno plastiko. Omenjeni sklepnik danes ni več ohranjen *in situ*, saj se nahaja nad vhodom na južni zunanjsčini ladje.²⁵⁹

Le nekaj let kasneje je v stari gotski cerkvi v pleterski kartuziji nastal motiv pelikana z mladiči. Upodobitev je ohranjena na zadnjem zahodnem sklepniku nekdanje redovne cerkve, na katerem pelikan zavzema skoraj celotno površino, njegovo telo pa se hkrati prilagaja okrogli formi sklepnika (slika 47). Glavo ima pritegnjeno k prsim, kamor si kljuva s kljunom. Po celotnem hrbtu živali je kamnosek poudaril perje v obliki trikotnih form. Neposredno pod pelikanovimi prsmi so trije mladiči, ki se hranijo s pelikanovo krvjo, ta pa še nosi ostanke polihromacije. Mladiči so manj detajlno izklesani. V zahodnem delu ladje na južni steni pa najdemo še eno zanimivo figuralno konzolo. Na njej je upodobljena moška figura z ogromno glavo ter rokami in nogami, ki izhajajo izza ušes (slika 48). Figura je brez telesa, njeni proporci niso ustrezni, glava je potisnjena globoko med ramena, kolena pa so pritegnjena k bradi. Moški se z obema rokama drži za gležnje, njegov brkat obraz pa je naguban in žalosten. Marijan Zadnikar je v tem motivu prepoznal graditelja cerkve, ki se je upodobil pod težo skrbi in odgovornosti pri

²⁵⁸ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 123.

²⁵⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 247.

gradnji.²⁶⁰ Na podlagi arhivskih virov je gradnja samostanske cerkve postavljena v čas med letoma 1407 in 1413.²⁶¹

Naslednje profane motive najdemo v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru, kjer gre za figuralne konzole z motivi moških in ženskih glav s pokrivali. Te so v prezbiteriju (slike 49–53) in na konzolah šilastega portala zakristije (sliki 54–55). Ženske figure nosijo oglavnice, moške pa različna pokrivala.²⁶² Nasproti moške glave na konzoli portala je ohranjena »neka žival«²⁶³ na štirih kratkih nogah in z mogočnim trupom, ki se proti zadnjim tacam zoži, in z nekakšno grbo na zgornjem delu hrbta. Na vratu počiva večja glava, njen gobec pa se polkrožno zaključuje, kar da misliti, da bi lahko šlo za vrsto goveda, Vidmarjeva pa je v njej videla mitološko žival.²⁶⁴ O gotski prezidavi prezbiterija skupaj z zakristijo so v strokovni literaturi tekle že različne polemike,²⁶⁵ vendar se je uveljavilo mnenje, da spada prenova v čas med letoma 1410 in 1420,²⁶⁶ pogojno še najdlje v dvajseta leta 15. stoletja,²⁶⁷ sicer pa v prvo četrtino 15. stoletja.²⁶⁸

V prvo četrtino 15. stoletja,²⁶⁹ natančneje v čas med letoma 1410 in 1420,²⁷⁰ se datira tudi gradnja zvonika cerkve Marijinega vnebovzvetja v Trebnjem, v katerem se v tretjem nadstropju nahaja ostanek bradate moške figure. V literaturi se omenja samo pri Robertu Peskarju, prav tako ni ohranjene fotografije, zato težko navedemo kaj več informacij.

Leta 1415 najdemo nekaj več profanih motivov ponovno na Štajerskem, konkretnije na Ptujju. Prvi, ki jih bomo obravnavali, so motivi v proštiji cerkvi sv. Jurija na Ptujju. Gre

²⁶⁰ Marijan ZADNIKAR, *Kartuzija Pleterje. Njeno obličje in pomen*, Novo mesto 1995, str. 90–93.

²⁶¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 240.

²⁶² O različnih vrstah pokrival na omenjenih konzolah glej Polona VIDMAR, *Figuralne konzole v prezbiteriju ljutomerske župnijske cerkve*, *Zgodovinski listi*, 9/1, 2000, str. 8–15.

²⁶³ CEVC 1963 (op. 2), str. 169.

²⁶⁴ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 8.

²⁶⁵ Glej PESKAR 2005 (op. 5), str. 218, s starejšo literaturo.

²⁶⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 218.

²⁶⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 169, 371.

²⁶⁸ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 15.

²⁶⁹ Robert PESKAR, *O stavbni zgodovini župnijske cerkve v Trebnjem in njenem mestu v razvoju poznogotske arhitekture v Sloveniji*, *Acta historisae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 12–13.

²⁷⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 294.

za štiri figuralne konzole in kapitule v južni ladji. Figuralni konzoli v južni ladji krasita bradat moški in ženska, kapitula pa otroci, ki se lasajo, in celopostavni motiv ženske, ki lasa moškega. Pri prvem moškem gre samo za upodobitev glave, ki je bogato zaznamovana z lasmi in brado (slika 56). Lasje so natančno nakazani z linijami, brki pa valovito prehajajo v brado. Frizura je tipično srednjeveška, z daljšimi lasmi na čelu in ob straneh, segajočimi do ušes. Moški ima odprte oči in rahlo odprta usta, poudarjene ima tudi ličnice. Ženska na drugi strani je doprsno upodobljena z naglavno ruto, ki se v gubah ovija okrog njene glave, njeno oblačilo pa ni tako detajlno izklesano kot ruta (slika 57). Tako obraz moškega kot ženske ima portretne značilnosti. Na kapitelu z otroki vidimo tri gole celopostavne otroke z daljšimi skodranimi lasmi, ki se jim volutasto ali spiralasto vihajo (slika 58). Otroci so v polsedečem ali ležečem položaju in se med seboj igrivo lasajo. Sorodno sta izklesana ženska, ki lasa moškega, in moški (slika 59). Ženska je oblečena v prepasano haljo, po hrbtu so se ji usuli lasje, medtem ko z levico lasa moškega. Ta ima pogled usmerjen frontalno, njegovi lasje pa v pramenih skodrano padajo ob glavi. Datacija omenjenih konzol in kapitelov ni sporna, postavljena je v leto 1415,²⁷¹ kar dokazujeta dva mladeniča z napisom omenjene letnice.

Drugi profani motivi na ptujski stavbni plastiki so ohranjeni v križnem hodniku dominikanskega samostana in so postavljeni v leto 1415, tako kot proštijška cerkev. Še več, že Stele je ugotovil, da gre za delo iste kamnoseške delavnice,²⁷² ki je leta 1415 pričela z gradbenimi deli v križnem hodniku in ga končala do leta 1420.²⁷³ Na figuralnih konzolah je izklesanih dvajset profanih motivov, od katerih prevladujejo glave in doprsja s portretnimi lastnostmi, na podlagi katerih prepoznamo donatorje, člane rodbine Ptujskih (slika 60). Zraven njih se pojavita še motiva mrtvaške lobanje (slika 61) in levje glave (slika 62).²⁷⁴

²⁷¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 256.

²⁷² France STELE, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28, 1933, str. 182.

²⁷³ Branko VNUK, Marjeta CIGLENEČKI, *Ptujski dominikanski samostan*, Ljubljana 2018, str. 28.

²⁷⁴ PESKAR 2005 (op. 5), str. 248–249; VIDMAR 2006 (op. 174), str. 312–313; VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 33–35.

Danes neohranjeni pa so kronološko naslednji profani motivi, in sicer z Dolenjske. Gre za župnijsko cerkev sv. Ruperta v Šentrupertu na Dolenjskem, kjer so prezbitarij oziroma konzole na slavoločni steni nekoč krasile kiparske podobe v obliki zmajev, spak in glav. Robert Peskar navaja, da je v poročilih petdesetih let 19. stoletja moč zaslediti zapise o odbitju omenjenih kapitelov,²⁷⁵ zato njihovih podob danes nimamo. Omenjena figuralna stavbna plastika spada v prvo gradbeno fazo, to je v prvo tretjino 15. stoletja.²⁷⁶

S tem smo se premaknili že v neposredno bližino srede 15. stoletja, kjer se srečamo še z večjim številom figuralnih profanih motivov, hkrati pa lokacijsko večinoma v zahodni del Slovenije. V Bodeščah pri Bledu, v podružnični cerkvi sv. Lenarta, med množico geometričnih konzol v prezbitariju izstopata dve figuralni,²⁷⁷ ki nosita celopostavni moški figuri, s hrbtom stikajoči se s konzolo (slika 63). Moška se držita za pokrčena kolena, oblečena sta v prepasano oblačilo. Njuni telesi sta sicer plastični, vendar shematizirano izklesani, saj so prsti na rokah nakazani z zarezi, medtem ko stopal sploh ni. Še bolj poenostavljena je glava, ki je že skorajda ploskovita. Na obrazu izstopa širok, polnplastičen nos. Obok prezbitarija je datiran v čas okoli leta 1440.²⁷⁸

Tik pred sredino stoletja, leta 1446, je ptujska proštija cerkev sv. Jurija dobila nove korne klopi. Emilijan Cevc jih je označil kot »osamljen spomenik« iz hrastovega lesa, ki nosi bogato ornamentiko,²⁷⁹ med katero pa prevladujejo živalska in fantazijska bitja (slike 64–69). Gre za štirideset sedežev, dvakrat po dvajset na vsaki strani prezbitarija, na katerih prepoznamo motive zajca, medveda, zmaja, zraven pa so izrezljana tudi domišljajska bitja – živali (s kopiti), ki bodisi požirajo bodisi bruhajo vegetabilne ornamente.²⁸⁰ Letnica nastanka ni sporna, saj je izrezljana na stranicah klopi.²⁸¹

²⁷⁵ Robert PESKAR, *Šentrupert na Dolenjskem*, Ljubljana 2001, str. 17; PESKAR 2005 (op. 5), str. 288–289.

²⁷⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 287.

²⁷⁷ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 275.

²⁷⁸ BUČAN 2000 (op. 20), str. 45.

²⁷⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 306.

²⁸⁰ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 40–42.

²⁸¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 306.

Tudi Gorenjska premore večje število profanih motivov v enem objektu. Tako najdemo precejšnje število slikovitih kamnoseških podob v župnijski cerkvi sv. Kancijana v Kranju. Kot smo že omenili v poglavju o kamnoseških delavnicah, je cerkev v 15. stoletju nastala v več fazah. Iz druge faze, časa gradnje ladje in zvonika, je ohranjena množica antropomorfnih glav in spak, ki izhajajo iz umetnosti Petra Parlerja²⁸² in jih na tem mestu le omenjamo, bolj zanimivi sta figuralni konzoli na slavoločni steni. Na severni strani slavoloka je čepeč mladenič z razkrečnimi nogami (slika 70), na južni pa celopostavna živalska spaka (slika 71). Obe figuri sta pokrčeni, njuni telesi sta pritegnjeni k nogam. Mladenič sedi po turško, z glavo in zgornjim delom telesa je nagnjen naprej, z rokami se drži za stopala. Njegovi lasje so počesani na prečo in v pramenih padajo nazaj. Na sebi ima oblačilo z dolgimi rokavi. Živalska spaka pokrčena sedi na petah in se z rokami drži za ramena. Ima velika, štrleča in navzgor zavihana ušesa in zgubano čelo, njen pogled je usmerjen rahlo navzgor. Med nogami so vidni deli genitalij. Slavoločni konzoli sta datirani v čas okoli leta 1430,²⁸³ medtem ko so kapiteli v ladji mlajši. Na dveh zahodnih ladijskih oktagonalnih stebrih so po celotni kapitelni površini izklesani različni figuralni motivi. Tako najdemo celopostavne motive več sključenih moških, opirajočih se na kolena ali držečih se za brado, moško in žensko figuro, ki se lasata, pse, leve in zmaja (slike 92–99). Vse figure so stisnjene v ozko površino kapitela, zato so njihova telesa bodisi sključena bodisi čepeča. Živalska telesa delujejo shirano, imajo zavite repe, poudarjene šape oziroma kremplje in detajlno izklesane glave, medtem ko pri človeških figurah prevladujejo predvsem starejši bradati moški. Motivi spadajo v tretjo gradbeno fazo cerkve, v čas obokanja ladje, ki je kot *terminus post quem* datirano v leto 1452.²⁸⁴

V Stehanji vasi na Dolenjskem stoji enotno zidana gotska cerkev Povišanja sv. Križa, ki je bila zgrajena leta 1449.²⁸⁵ V prezbiteriju najdemo polnoplastične figuralne konzole, od katerih nas zanimajo predvsem poprsja mladeničev (slika 72). Poprsja so izklesana tako, da se figura s hrbtnim delom telesa zarašča s konzolo, izstopajo pa roke, ki so upodobljene v svoji celotni dolžini in se z dlanmi oprijemajo spodnjega roba konzole.

²⁸² CEVC 1963 (op. 2), str. 261–262.

²⁸³ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 77.

²⁸⁴ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 88.

²⁸⁵ PESKAR 2005 (op. 5), str. 284.

Mladenci imajo daljše valovite lase, ki so počesani na prečo. Oblečeni so v oblačilo z dolgimi rokavi in vratnim izrezom, ki ga dodatno poudarja verižica z večjim obeskom.

V cerkvi sv. Danijela v Štanjelu na Krasu sta na ohranjeni slavoločni steni izklesana dva živalska kapitela, ki nosita na severni strani motive dveh spečih zmajev, na južni pa dveh spečih levov. Živali so polnoplastično izklesane, njihova telesa pa se raztezajo po celotni površini kapitela. Leva sta z glavami obrnjena eden proti drugemu in se s šapami ter kremplji oprijemata tal, griva pa jima v plamenih pada po hrbtu (slika 73). Zmaja se stikata z zavitim vratom, medtem ko sta njuni glavi obrnjeni vsaka na svojo stran (slika 74). Robert Peskar je cerkev na podlagi arhivskih virov postavil v čas okoli leta 1451.²⁸⁶

Za to besedilo so zanimiva tudi poprsja starcev in starejši mož s svitkom v cerkvi sv. Ahaca nad Malim Ločnikom. Moški s svitkom ima skodrane lase in čepico, pod nosom pa se mu vihajo brki, ki so nekoliko nerodno izvedeni (slika 75). Lasje spiralasto padajo ob straneh navzdol, do višine ramen. Figura ima v rokah raztegnjen svitek. Pri starcih so detajlno izklesani lasje in brade (slika 76). Oboji namreč elegantno padajo v pramenih, pri enem izmed starcev se brada in brki celo spiralasto zaključujejo. Figuralne konzole so ohranjene v ladijskem zaključku in so najverjetneje del nekdanjega obočnega sistema v prezbiteriju, spadajo pa v čas druge četrtine 15. stoletja.²⁸⁷

Ponovno se vračamo na Gorenjsko, v cerkev sv. Primoža nad Kamnikom, ki ima poleg ohranjenih srednjeveških fresk tudi profane motive na konzolah v ladji. Tako so na južni steni izklesani kozjebralec in dve doprsni figuri, na severni pa dve celopostavni čepeči figuri. Kozjebralec je obrnjen v zahodno smer in gleda proti zaključku ladje (slika 77). Gre za celopostavno upodobitev moškega, ki ima od pasu dalje kozje telo. Oblečen je v prepasano oblačilo, ki se pri nogah konča nad kolena, tako da se izpod njega vijejo kosmate, prekrižane kozje tace z velikimi parklji. Zgornji del telesa je človeški z gostimi skodranimi lasmi in kozjo bradico. Moški ima odprta usta, z rokami pa sega do predmeta pod njimi, tako da je v bistvu na vseh štirih. Na južni steni sta dve že omenjeni celopostavni figuri. Prva je bradat moški, ki sedi z navznoter obrnjenimi kolena (slika 78).

²⁸⁶ PESKAR 1999 (op. 19), str. 57.

²⁸⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 222.

Oblečen je v dokolensko prepasano suktnjo, na glavi ima kapo, obut pa je v nekakšne dokolenske škornje. Ima daljše lase in brado. Druga figura sedi tako, da ima kolena pritegnjena k sebi, nanje se naslanja s komolci, z dlanmi pa se dotika ramen (slika 79). Oblečena je v podobno oblačilo kot prejšnja figura, njeni lasje so oblikovani na prečo in bogato obdajajo glavo. Vse omenjene figure na obeh straneh ladje so polihromirane. Datacija poznogotske prezidave cerkve je bila v preteklosti sporna zaradi na ščitku zapisane letnice, ki so jo raziskovalci brali različno,²⁸⁸ najnovejše raziskave pa jo postavljajo v tretjo četrtino 15. stoletja, v sedemdeseta leta.²⁸⁹

V neposredni bližini Sv. Primoža nad Kamnikom stoji tudi cerkev sv. Petra, ki jo je Cevc datiral v bližino gradnje že omenjene poznogotske cerkve, v sedemdeseta ali osemdeseta leta 15. stoletja.²⁹⁰ Na dveh konzolah ob slavlolu je izklesan figuralni motiv, ki smo ga do zdaj že večkrat srečali, in sicer moška golobrada čepeča figura, s k sebi pritegnjenimi koleno (slika 80). Na glavi ima pokrivalo, oblečena pa je v dolge hlače in dolgo zgornje oblačilo. Lasje se v pramenih spiralasto vijejo ob glavi, prav tako so lepo vidne gube na zgornjem delu oblačila.

V šestdesetih letih 15. stoletja²⁹¹ sta nastala tudi naslednja dva motiva, in sicer na kapitelih slavlolu v cerkvi sv. Barbare v Slovenskih Konjicah. Gre za upodobitvi štirinožnega krilatega zmaja in leva. Na severnem kapitelu je zmaj z odprtim gobcem obrnjen proti levu, ki gleda frontalno in ima okrog vratu bogato grivo (slika 81). Na južnem kapitelu pa se zmaj z glavo obrača stran od leva (slika 82). Na obeh straneh se živali s kremplji trdno držita spodnjega roba kapitela in sta detajlno izklesani, le da na južnem živali ležita, na severnem pa stojita.

Z zadnjimi štirimi primeri se ponovno vračamo v zahodni del Slovenije, medtem ko smo kronološko še vedno v času tretje četrtine 15. stoletja. Izredno realistične profane motive srečamo v župnijski cerkvi sv. Vida v Podnanosu. Na konzolah prezbiterija so

²⁸⁸ Glej CEVC 1955 (op. 133), str. 111; Ferdinand ŠERBELJ, *Sv. Primož nad Kamnikom*, Kamnik 2019, str. 35–38, z nadaljnjo literaturo.

²⁸⁹ ŠERBELJ 2019 (op. 288), str. 35.

²⁹⁰ CEVC 1955 (op. 133), str. 118.

²⁹¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 278.

celopostavne in polnoplastične figure, ki so izklesane na enak način. Vse so oblečene v dolge halje, ki se ob telesu nagubajo, in vse klečijo, pri tem pa imajo roke pritegnjene k sebi, bodisi jih držijo na kolenih bodisi nad kolena. Bradat starec ima odprta usta, tako da so vidni njegovi zobje, njegov zguban obraz pa ima pogled usmerjen navzgor (slika 83). V skoraj identični drži je izklesan tudi mladenič z zabuhlim izrazom, »čepeč debeluh«,²⁹² ki mu izrazito skodrani lasje padajo po hrbtu navzdol (slika 84). Sledi ženska figura s turbanom, ki v levici drži salamo, v desnici pa nož, njen obraz pa je še posebno zguban okrog ust in nosu (slika 85). Naslednji sta čepeča bradata spaka, ki kaže zobe, in režeča se maska s kozjimi ušesi. Pri slednji gre za zabuhlo in debelušno glavo z debelimi ustnicami in štrlečimi kozjimi ušesi (slika 86). Realizem se na vseh omenjenih figurah odraža predvsem v detajlih na obrazih (gube, zabuhlost, debelušnost), datirane pa so v čas okoli leta 1460.²⁹³

V isti čas je datiran tudi figuralni kapitel služnika v prezbiteriju župnijske cerkve sv. Petra v Radovljici,²⁹⁴ s časovno umestitvijo v leta okoli leta 1460 pa se strinja tudi Peskar.²⁹⁵ Na kapitelu sta izklesani dve moški figuri, ki sta stisnjeni v ozko polje, zato sta njuni telesi sključeni in pritisnjeni k tlom, kar smo srečali že na več primerih na Gorenjskem (slika 87). Leva figura je bradata, desna je golobrada. Obe imata režeč nasmešek, pokrivalo in visoko čelo, leva figura pa se z desnico drži za brado.

Predzadnji primer 15. stoletja je sicer ohranjen fragmentarno, vendar še vedno dovolj povedno. Podružnična cerkev Marijinega vnebovzetja v Vitovljah je bila namreč plod različnih predelav, prav tako je bila poškodovana med drugo svetovno vojno.²⁹⁶ Ohranil se je fragment slavoloka s figuralnim kapitelom, ki nosi motiv dveh dvonožnih krilatih zmajev (slika 88). Zmaja sta z glavama obrnjena eden proti drugemu in se stikata z odprtimi gobci. Njuni telesi sta v profilu, vendar sta še vedno plastično upodobljeni, še

²⁹² CEVC 1963 (op. 2), str. 270.

²⁹³ PESKAR 1999 (op. 19), str. 58–59.

²⁹⁴ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 278.

²⁹⁵ PESKAR 1999 (op. 19), str. 48–49.

²⁹⁶ PESKAR 1999 (op. 19), str. 298.

posebej detajlna so krila in polžasto zavita repa. Komelj je cerkev datiral v drugo polovico 15. stoletja,²⁹⁷ Peskar pa natančneje v leta okoli 1465–1475.²⁹⁸

Zadnji od profanih motivov 15. stoletja se pojavijo izven sakralnega prostora, na podokenskih policah hiše na Glavnem trgu v Kamniku. Gre za šest reliefov z domišljjskimi motivi, od katerih so za nas zanimivi predvsem štirje, le da eden ni več ohranjen. Na njem je bil izklesan motiv jelenje glave z rogovi, ki so se širili po reliefu.²⁹⁹ Na drugem sta po celotni dolžini upodobljeni dve ležeči živali, ki s tacami držita grbovni ščit med njima, po hrbtu pa jima poganjajo listi (slika 89). Stele je v levi živali videl medveda, v desni pa leva.³⁰⁰ Na tretjem sta upodobljeni dve domišljjski živali, na desni strani pa je izklesana še dopasna človeška figura (slika 90). Živali sta obrnjeni ena proti drugi, leva žival grize desno, medtem ko jo je moška figura od zadaj zabodla z mečem. Stele je v tem videl leva, ki grize zmaja,³⁰¹ Cevc pa »ihneumona in zmaju podobnega krokodila«. ³⁰² Na zadnjem reliefu sta upodobljeni »dve plazeči se živalski spaki s pošastnima opičjima glavama«, ³⁰³ ki ju je Stele pogojno prepoznal kot leva in levinjo, ³⁰⁴ medtem ko Krevljeva meni, da gre za ponazoritev leva in plena (slika 91). ³⁰⁵ Stele je omenjene reliefe datiral v drugo polovico 15. stoletja, pogojno v njegov konec, ³⁰⁶ Cevc pa v čas iztekajoče se tretje in začetek zadnje četrtine 15. stoletja. ³⁰⁷

Iz pregleda pogostosti pojavljanja profanih motivov v stavbni plastiki 15. stoletja je očitno, da je v omenjenem času prišlo do velikega porasta, zato jih je smiselno obravnavati glede na prvo in drugo polovico stoletja. V celotnem obravnavanem obdobju se pojavljajo na kar dvajsetih, povečini sakralnih stavbah. ³⁰⁸ V prvi polovici 15.

²⁹⁷ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 283.

²⁹⁸ PESKAR 1999 (op. 19), str. 298.

²⁹⁹ STELE 1929 (op. 137), str. 100.

³⁰⁰ STELE 1929 (op. 137), str. 101.

³⁰¹ STELE 1929 (op. 137), str. 100.

³⁰² CEVC 1963 (op. 2), str. 277.

³⁰³ CEVC 1963 (op. 2), str. 277.

³⁰⁴ STELE 1929 (op. 137), str. 101.

³⁰⁵ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 84.

³⁰⁶ STELE 1929 (op. 137), str. 101.

³⁰⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 274, 276.

³⁰⁸ Pri tem naj opomnimo, da so bili v raziskavo vzeti le najbolj reprezentativni primeri in da na terenu obstaja še precej večje število motivov.

stoletja se pojavljajo predvsem živali (prevladujejo zmaji in levi) in človeške figure (največ je poprsij), medtem ko druga polovica stoletja preseneti z množico celopostavnih, klečečih/sklonjenih/sedečih človeških figur, ki variirajo vse tja do spak, z vedno bolj realističnimi, celo žanrskimi potezami. Kot bomo videli pri geografski analizi, imajo omenjeni motivi skupna izhodišča. Skupno smo tako v 15. stoletju obravnavali več kot sedemdeset profanih motivov na dvajsetih lokacijah.

5.2 Geografska analiza

V poglavju o geografski analizi nas bo zanimalo, kakšna je pojavnost srednjeveške figuralne stavbe plastike s profanimi motivi po slovenskih pokrajinah. Kot smo že omenili v uvodu petega poglavja, je nabor motivov omejen izključno na današnje meje Slovenije, čeprav je bil srednjeveški slovenski prostor mnogo širši, kar pa bi v tem primeru postreglo s težko obvladljivo množico profanih motivov. Če nas je v časovni analizi zanimala pogostost pojavljanja glede na stoletje, se bomo v tem poglavju osredotočili torej na razporeditev motivov v geografskem prostoru in na slogovne karakteristike, ki jih posamezna pokrajina v določenem obdobju kaže.

5.2.1 Pojavnost figuralne profane stavbne plastike po pokrajinah

Ker smo že v poglavju 5.1.1 ugotovili, da imamo pred sabo precejšen zalogaj figuralne stavbne plastike s profanimi motivi, bo tudi naslednje poglavje zaradi preglednosti ločeno na slovenske pokrajine. Tako bomo motive obravnavali po naslednjih regijah: Štajerska s Prekmurjem, Gorenjska, Primorska in osrednja Slovenija z Notranjsko in Dolenjsko. Za slovenske dežele je namreč pomembna »pokrajinska diferenciacija«,³⁰⁹ ki je odvisna prvič od geografske lege, drugič pa od (po)svetnih lastnikov določenega območja. Ne nazadnje ima velik vpliv tudi bližina ali oddaljenost od kulturnega centra,³¹⁰ kot bomo videli v nadaljevanju.

³⁰⁹ BUČAN 2000 (op. 20), str. 7.

³¹⁰ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 202.

5.2.1.1 Štajerska s Prekmurjem

Za lažje razumevanje razvoja umetnosti bomo na hitro orisali zgodovinske razmere v srednjem veku na Štajerskem. V cerkvenoupravnem pogledu je Štajerska v srednjem veku spadala tako pod oglejski patriarhat kot pod salzburško škofijo, saj je meja potekala po reki Dravi,³¹¹ prav tako pa si je njeno območje razdelilo več visokoplemiških družin. Od druge polovice 11. stoletja so si območje lastili zemljiški gospodje Traungauci (Otokarji), vse do leta 1192, ko so posestniki do leta 1246 postali Babenberžani. 13. stoletje je nato menjalo več oblastnikov, med katerimi velja omeniti Habsburžane, za severovzhodni del pa pod njimi predvsem še gospode Ptujске, ki so nastopili proti koncu 13. stoletja.³¹² V prvi polovici 14. stoletja so ugled pridobili tudi grofje Celjski, ki so se borili za osvoboditev izpod oblasti Habsburžanov, kar jim je uspelo v 15. stoletju.³¹³ V 12. in 13. stoletju velja poudariti še širjenje meniških redov, zlasti kartuzijanov, kasneje pa tudi ostalih (beraških) redov, in s tem povezano ustanavljanje samostanov in nastajanje umetniške produkcije znotraj njih.³¹⁴

Prvi primer figuralne stavbne plastike na Štajerskem je cmureški relief zmaja iz let okoli 1145–1170 (slika 1). Lastnik gradu Cmurek je bil, kot se omenja v pisnih virih, okoli leta 1145 Burkhard, najverjetneje član vplivne in premožne plemiške družine, saj je grad zasnoval kot razkošno in pomembno rezidenco, kar kaže tudi omenjeni relief, ki ga Igor Sapač prvotno locira v grajsko kapelo.³¹⁵ Kasneje, v poročilih z začetka 20. stoletja, zasledimo, da je njegovo sekundarno mesto postalo gospodarsko poslopje.³¹⁶ Zadnikar ga hipotetično postavlja v levo ostenje portalnega podboja, enako kot del romanskega portala s pleteninasto ornamentiko,³¹⁷ pa tudi Oter Gorenčičeva je zaradi zasuka glave

³¹¹ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 31. Glej tudi Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in pražupnijah na Slovenskem. Prolegomena k historični topografiji predjožefinskih župnij*, Ljubljana 1986, in njegovo zbirko knjig *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem*.

³¹² VIDMAR 2006 (op. 174); OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 33–34.

³¹³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 14–16.

³¹⁴ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 30, 35.

³¹⁵ Igor SAPAČ, Grad Cmurek. Zgodovina in arhitektura/Schloss Obermureck. Geschichte und Architektur, *Signal. Das Magazin der Sloweninnen und Slowenen in der Steiermark/Znak. Revija Slovenk in Slovencev na avstrijskem Štajerskem*, 18, 2015, str. 165–166.

³¹⁶ MAJCEN 1909 (op. 157), str. 151.

³¹⁷ ZADNIKAR 1955 (op. 194), str. 155.

na reliefu v desno že pred Sapačevo objavo pomislila na kakšen levi portalni podboj.³¹⁸ Vzore za takšen portal v slovenskem štajerskem prostoru je Zadnikar iskal na Tirolskem, zlasti na gradu Tirol, pa tudi v Lombardiji,³¹⁹ od koder je po Cevčevem mnenju prišel tudi kamnosek.³²⁰

Naslednji motiv je dvojni kapitel s pticama, ki pijeta iz skupne posode, iz Žičke kartuzije, domnevno iz bratovskega križnega hodnika iz časa do leta 1194 (slika 4). Ustanovitelj samostana je bil štajerski mejni grof Otokar III. (1129–1164) iz rodbine Traungau, njegov naslednik v obdobju, ko naj bi nastal omenjeni kapitel, pa je bil Otokar IV., štajerski mejni grof v letih 1164–1180 in prvi štajerski vojvoda od leta 1180 do 1192.³²¹ Žička kartuzija je prva v Srednji Evropi in devetnajsta v redu,³²² ki izvira iz Francije. Mija Oter Gorenčič domneva, da so pri gradnji Žičke kartuzije v prvi fazi nastopili francoski mojstri, v drugi fazi, ko je bila izklesana zgodnjegotska plastika, pa bodisi francoski mojstri bodisi mojstri, seznanjeni s francosko umetnostjo.³²³

V naslednjih nekaj primerih se bomo podali na (širše) ptujsko območje. Najprej se bomo ustavili v Veliki Nedelji, pri dveh kamnitih glavah in celopostavni moški figuri iz nekdanje križevniške cerkve blažene device Marije. Posesti okrog Velike Nedelje je križnikom po letu 1199 podaril Friderik III. Ptujski, po boju za severovzhodni del Štajerske proti Ogrom. Leta 1235 sta Friderik IV. Ptujski († 1265) in njegova žena redu podarila še cerkev v Veliki Nedelji. Cerkev je sicer nastala pred komendo.³²⁴ Za kamnite glave (sliki 19–20) iz druge polovice 13. stoletja je Oter Gorenčičeva iskala zglede severno od nas, najprej na avstrijskem Koroškem, nato tudi v širšem srednjeevropskem prostoru,³²⁵ prostostoječa plastika pa je Cevca³²⁶ in raziskovalce za njim³²⁷ napeljala k ogrskemu kamnoseku.

³¹⁸ OTER GORENČIČ 2008 (op. 28), str. 5.

³¹⁹ ZADNIKAR 1955 (op. 194), str. 156.

³²⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 38.

³²¹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 287.

³²² OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 41.

³²³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 324, 326.

³²⁴ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 151–166; OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 271–273.

³²⁵ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 282.

³²⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 41.

³²⁷ Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 285, z nadaljnjo literaturo.

Iz zadnje tretjine 13. stoletja izhaja volovska glava na prezbiteriju minoritske cerkve na Ptujju (slika 22). Minoritski samostan je na jugovzhodnem obrobju Ptujja ustanovil Friderik V. Ptujski († 1288),³²⁸ datacija ustanovitve je v literaturi plod živahnih razprav,³²⁹ giblje pa se od druge do zadnje tretjine 13. stoletja. Gospodje Ptujski so delovanje samostana podpirali z letnimi dohodki.³³⁰ Prezbitarij, na katerem je volovska glava, je najverjetneje nastal po zgledu ptujskega dominikanskega prezbitarija, primerjave za stavbno plastiko pa gre iskati v minoritski cerkvi Brucka na Muri in cerkve v Kremsu.³³¹

Lev, ki ga obdaja vitica (slika 23), iz let okoli 1370–1380, prav tako spada na Ptuj, konkretnije v cerkev sv. Jurija, ki je bila neke vrste dvorna cerkev gospodov Ptujskih. Od srede 13. stoletja so bili ti namreč pobudniki gradbenih del znotraj cerkve, prav tako jim je bila, poleg salzburških nadškofov, namenjena zahodna empore, ki so jo okrog leta 1370 dali prezidati.³³² Na njej je izklesana konzola z omenjenim levom, pri kateri že smemo pomisliti na parlerjanske vplive, zlasti v povezavi z drugo, južno konzolo na čelu zahodne empore, listnato masko. S to mislijo se strinja tudi Cevc, ki je prvo napoved »parlerjanskega sunka« videl predvsem v sklepnikih pod pevskim korom,³³³ vendar Robert Peskar meni, da gre pri teh primerih za vzore z zgornještajerskih gradbišč, preko katerih pridemo do dunajske in južnonemške arhitekture.³³⁴ Slogovna izhodišča za vegetabilne detajle na levu in listnati maski je Peskar našel v kapitelih sedilij v Pöllaubergu.³³⁵

Gospodje Ptujski³³⁶ so si od 12. stoletja lastili tudi grad Kunšperk in z njo grajsko kapelo sv. Andreja, iz katere so ohranjene tri figuralne konzole (slike 24–26) iz časa 1389–1395. Ptujski so iz svoje družine formirali stransko vejo, viteze Kunšperške, ki so nato izumrli leta 1395. Zadnji iz te družine, Andrej, je obnovil ali na novo zgradil kapelo,³³⁷ iz katere

³²⁸ VIDMAR 2008 (op. 173), str. 55.

³²⁹ Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 187, z nadaljnjo literaturo.

³³⁰ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 114–115; VIDMAR 2008 (op. 173), str. 55.

³³¹ Glej VIDMAR 2006 (op. 174), str. 124–126; OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 204–205.

³³² VIDMAR 2006 (op. 174), str. 193–196; VIDMAR 2008 (op. 173), str. 38.

³³³ CEVC 1963 (op. 2), str. 106.

³³⁴ PESKAR 2005 (op. 5), str. 30.

³³⁵ PESKAR 2005 (op. 5), str. 30.

³³⁶ VIDMAR 2006 (op. 174).

³³⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 214.

so omenjene konzole. Stilna izhodišča zanje je treba iskati v parlerjanski plastiki v Nürnbergu.³³⁸

Naslednje profane motive na Štajerskem najdemo v mariborski stolnici, patronat nad njo pa so v času, ko so nastale živali ob slavoločni steni, to je v zadnjem desetletju 13. stoletja, imeli Habsburžani.³³⁹ Tovrstni motivi (slike 27–30) so do tega trenutka osamljen ikonografski primer na Štajerskem, vendar se, kot bomo videli v nadaljevanju, pojavi porast desetletje kasneje. Cevc jim je ponovno iskal vzore v Petru Parlerju in Pragi.³⁴⁰

Nad cerkvijo sv. Jurija v Slovenskih Konjicah so imeli do leta 1389 pravice vitezi Konjiški in nekako v ta čas spadajo tudi figuralne konzole v prezbiteriju (slike 31–34).³⁴¹ Cevc je sorodno oblikovane figure videl v reliefnem timpanonu zakristijskega portala v minoritski cerkvi v Celju, njegovo govorico pa v južnem portalu cerkve v švabskem Gmündu, ki predstavlja uvod v Parlerjevo delavnico v Pragi.³⁴²

Večje število profanih motivov znotraj ene stavbe najdemo v Celju, v cerkvi sv. Danijela, v kapeli Žalostne Matere Božje (slike 36–41). Gre za tako imenovano dvorno kapelo grofov Celjskih,³⁴³ ki so si jo dali zgraditi v cerkvi sv. Danijela. Da gre za zasebno kapelo, potrjujejo tudi arhitekturni deli, saj njena notranjost ne komunicira s cerkvijo, razen z manjšim vhodom v zahodni steni.³⁴⁴ Idejno arhitekturno izhodišče izhaja iz pariške Sainte-Chapelle, ki predstavlja reprezentativno dvorno kapelo, preko nje pridemo do Capelle Speciose v Kosterneuburgu in Leechkirche v Gradcu,³⁴⁵ sicer pa stavbna plastika izhaja iz že omenjene celjske kamnoseške delavnice, njeni meceni pa so grofje Celjski.³⁴⁶

³³⁸ LORENČAK 1995 (op. 241), str. 9.

³³⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 224.

³⁴⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 168.

³⁴¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 270.

³⁴² CEVC 1963 (op. 2), str. 99–100.

³⁴³ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 136.

³⁴⁴ Samo ŠTEFANAC, Arhitektura 14. stoletja in časa okoli 1400, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 63.

³⁴⁵ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 159.

³⁴⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 135.

Celjski so bili naročniki tudi oltarja s profanimi motivi na Ptujski Gori (slike 42–45). Gre za Celjski oltar, katerega naročnike izpričujejo grbi³⁴⁷ in je datiran v čas okoli leta 1405.³⁴⁸ Vidmarjeva je antropomorfnim kapitelom najbližje navezave iskala v Sv. Vidu v Pragi, v južnem zvoniku,³⁴⁹ kar je nakazal pred njo že Cevc, ki je obravnavani oltar označil kot »dokument mehkega sloga« in prepoznal parlerjansko okrasitev »v najbolj zrelem pomenu besede«.³⁵⁰ Mojster portalnih angelov, avtor omenjenih kapitelov, izhaja iz ptujskogorske delavnice in je na Ptujsko Goro prišel iz Prage, morebiti je celo vodilni mojster kamnoseškega dela delavnice.³⁵¹

Izven zemljiških gospostev Ptujskih in Celjskih, ki so prevladovali v do sedaj omenjenih primerih, spada župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru oziroma njene figuralne konzole v prezbiteriju (slike 49–53), ki so datirane v čas okoli let 1410–1420.³⁵² Cerkev je spadala v fevd Lasberških (1365–1414) in kasneje v fevd dvornega maršala Hansa s Schweinbecka. Nad omenjenima posvetnima rodbinama so imeli patronat Habsburžani, v cerkvenoupravnem pogledu pa je nad cerkvijo imel jurisdikcijo Salzburg.³⁵³ Figuralne konzole z moškimi in ženskimi glavami čudijo Cevca, saj niso prevzele parlerjanskega duha, ki se je v tem času razširil po Podravju, temveč se po njegovo vračajo v stilno obdobje 14. stoletja.³⁵⁴ Kljub Cevčevemu mnenju o starih stilnih vzorih jim je Vidmarjeva vseeno iskala izhodišča v Pragi, v triforiju katedrale sv. Vida, kjer je znamenita galerija doprsnih portretov. Pri tem je opozorila, da gre pri Pragi le za motivna izhodišča, ki so nato postala vzor po celotni srednji Evropi, in ne toliko za slogovna.³⁵⁵ Kar zadeva slog, je kamnosek sledil najnovejšim modnim smernicam evropskih dvorov takratnega časa, kar je razvidno iz že omenjenih pokrival.³⁵⁶

³⁴⁷ VIDMAR 2007 (op. 96), str. 53.

³⁴⁸ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 123.

³⁴⁹ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 123–124.

³⁵⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 130.

³⁵¹ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 124.

³⁵² PESKAR 2005 (op. 5), str. 218.

³⁵³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 217.

³⁵⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 169.

³⁵⁵ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 13.

³⁵⁶ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 12.

V petih letih, med leti 1415 in 1420, je na Ptujju pod okriljem Ptujjskih ponovno nastalo večje število profanih motivov. Leta 1415 so najprej južno ladjo ptujjske proštjske cerkve sv. Jurija podaljšali za tri obočne pole proti zahodu,³⁵⁷ na konzole in kapitele služnikov najbolj vzhodne pole, današnje krstne kapele, pa so izklesali profane motive (slike 56–59). Pobudniki in donatorji gradbenih sprememb v cerkvi sv. Jurija so bili od 13. stoletja naprej gospodje Ptujjski,³⁵⁸ kar potrjuje tudi njihov grb v vzhodni traveji severne ladje.³⁵⁹ Slogovno analizo proštjskih glav na konzolah lahko izvedemo s križnim hodnikom dominikanskega samostana na Ptujju, kar je sicer naredil že Stele leta 1933, ko je ugotovil, da so kamnoseški izdelki delo iste delavnice.³⁶⁰

Množica profanih motivov v križnem hodniku dominikanskega samostana na Ptujju (slike 60–62) je bila torej naslednje delo delavnice, ki je izklesala podaljšek južne ladje v cerkvi sv. Jurija. Dominikanski samostan so na pobudo salzburškega nadškofa Eberharda II. (1200–1246) leta 1230 ustanovili gospodje Ptujjski, oziroma Matilda, vdova Friderika III. Ptujjskega († 1222). Bernard Ptujjski († 1420) jim je leta 1399 izdal tudi darovnico in jim s tem še povečal premoženje, hkrati pa zagotovil delovanje tudi po morebitnem izumrtju rodbine.³⁶¹ Na konzolah križnega hodnika iz časa 1415–1420 so izklesane glave in poprsja, najverjetneje donatorji, člani rodbine Ptujjskih.³⁶² Delavnico, ki je izklesala dominikanski križni hodnik in podaljšek južne ladje v ptujjski proštjski cerkvi, Peskar interpretira kot nasledstvo ptujskogorske delavnice,³⁶³ identične kamnoseške znake pa najdemo v »sočasni parlerjanski gotski arhitekturi« v Celju, Mariboru, na Ptujjski Gori, v Cirkulanah, Varaždinu in kasneje še v Kranju.³⁶⁴

Sredi 15. stoletja pa v primerjavi z dosedanjimi kamnoseškimi izdelki v cerkvi sv. Jurija izstopajo lesene korne klopi (slike 64–69). Naročil jih je župnik Vincenc, dvorni hišnik

³⁵⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 254.

³⁵⁸ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 193–194; VIDMAR 2008 (op. 173), str. 38.

³⁵⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 28.

³⁶⁰ STELE 1933 (op. 272), str. 182.

³⁶¹ VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 11, 16.

³⁶² VIDMAR 2006 (op. 174), str. 312–313; VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 33.

³⁶³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 127.

³⁶⁴ VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 35.

salzburškega nadškofa.³⁶⁵ Letnica 1446 je izklesana na stranicah, zato datacija ni problematična. Izstopa plastično rezljano okrasje, ki se je razvilo iz posnemanja stavbne plastike, zato rezljani zaključki večkrat spominjajo na kamnoseško obdelavo stavbnih členov sočasnih cerkva.³⁶⁶ Sorodne motive je Ana Krevelj našla na kornih klopeh Marijine cerkve v Dortmundu, pa tudi v katedrali v Bambergu.³⁶⁷

Zadnjo figuralno stavbno plastiko s profanimi motivi na Štajerskem najdemo v cerkvi sv. Barbare v Slovenskih Konjicah, v Malahorni. Gre za dva slavoločna kapitela z motivom leva in zmaja (sliki 81–82), ki spadata v šestdeseta leta 15. stoletja.³⁶⁸ Cevc meni, da stilno spadata še v pozno 14. stoletje z »italijanizujočim prizvokom«, torej v južno in ne severno smer, kot je bilo običajno do sedaj.³⁶⁹

Izven geografskih meja Štajerske velja vključiti še krilata zmaja na kapitelih portala v Domanjševcih (slika 12), ki sta edini izbrani reprezentativni primer v Prekmurju. Cerkev v Domanjševcih stoji v neposredni bližini slovensko-madžarske meje, zato je bil v teh koncih drugačen umetnosti razvoj, saj je bilo Prekmurje pod ogrsko nadvlado.³⁷⁰ Locirana je na nekdanjem prostoru ogrskih obmejnih stražarnic, ki so varovale območje Ogrov, teh naselbin pa je bilo na današnjih skrajnih severovzhodnih mejah Prekmurja res veliko.³⁷¹ Zakaj jih omenjamo? Ker je bil naročnik portala v Domanjševcih eden od obmejnih stražnikov, ki je s tem pokazal svojo zvestobo vladarju.³⁷² Sicer pa gre vzore omenjenega portala iskati v madžarskem prostoru, v kamnoseški delavnici opatijske cerkve v Jáku.³⁷³

Iz pregleda figuralne stavbne plastike s profanimi motivi na Štajerskem lahko ugotovimo, da se nesakralna motivika pojavi na petnajstih lokacijah oziroma skupaj z Domanjševci v

³⁶⁵ CEVC 1963 (op. 2), str. 306.

³⁶⁶ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 40.

³⁶⁷ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 44.

³⁶⁸ CEVC 1963 (op. 2), str. 278.

³⁶⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 278.

³⁷⁰ OTER GORENČIČ 2005 (op. 26), str. 231.

³⁷¹ MILKO KOS, K postanku Ogrske meje med Dravo in Rabo, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28, 1933, str. 149.

³⁷² CEVC 1963 (op. 2), str. 47.

³⁷³ Glej OTER GORENČIČ 2005 (op. 26), str. 243, z nadaljnjo literaturo.

Prekmurju na šestnajstih. Motivi so vezani predvsem na cerkvene ali samostanske prostore, pri tem pa številčno izstopajo tisti iz okoli leta 1400 in iz prve polovice 15. stoletja. Povečini so nastali iz naročil gospodov Ptujskih ali grofov Celjskih, ki so tudi sicer imeli v lasti večinski del zemljiških posesti na Štajerskem v 14. in 15. stoletju. S tem so povezana tudi izhodišča kamnoseških delavnic, sploh ptujskogorske, od koder so nato kamnoseki potovali po širšem območju Podravja. Na Štajerskem prevladujejo predvsem enofiguralni motivi, kot so poprsja in glave, šele nato jim sledijo ostali (živali, antropomorfní motivi, fantazijska bitja v Celju).

5.2.1.2 Gorenjska

V cerkvenoupravnem pogledu je Gorenjska oziroma takratna dežela Kranjska v srednjem veku spadala pod oglejski patriarhat. Kranjsko so si oglejski patriarhi delili z dinasti oziroma so jim posamezna območja dajali v fevd.³⁷⁴ Območje Kranjske je bilo tako v 12. in 13. stoletju razdrobljeno med oglejskega patriarha kot krajišnika in teritorialna zemljiška gospodstva.³⁷⁵ Od srede 12. stoletja je na Kranjskem vladal istrski mejni grof Henrik IV.³⁷⁶ iz rodbine Andeških, njihov »center krajinskih posesti« pa je bil v Kamniku.³⁷⁷ Po izumrtju Andeških, še pred sredino 13. stoletja,³⁷⁸ je Friderik II. Babenberžan prevzel pomemben del andeške dediščine in si nadel naziv *dominus Carniolae*. S Friderikovo smrtjo v letu 1246 so Babenberžani izumrli. Veliko zemljiško posest so na Kranjskem imeli koroški vojvode Spanheimi, ki so imeli v rokah ljubljansko kotlino in posest ob spodnji Krki s Kostanjevico. Njihova rodbina je izumrla leta 1269 (smrt Ulrika Spanheimskega) oziroma leta 1279 (smrt salzburškega nadškofa in oglejskega patriarha Filipa). Češki kralj Otokar II. Přemysl je po smrti Ulrika Spanheimskega poleg Koroške zasedel tudi Kranjsko, vendar ne za dolgo, saj je umrl leta

³⁷⁴ Peter ŠTIH, Oglejski patriarhi kot mejni grofje na Kranjskem, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 70, 1999, str. 45.

³⁷⁵ Peter ŠTIH, Nekateré strukturne spremembe v poznem srednjem veku na Slovenskem, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 17.

³⁷⁶ ŠTIH 1999 (op. 374), str. 44.

³⁷⁷ ŠTIH 1995 (op. 375), str. 17.

³⁷⁸ ŠTIH 1995 (op. 375), str. 17.

1276.³⁷⁹ Kranjsko so do leta 1335 imeli v posesti Goriško-Tirolski grofje.³⁸⁰ Po smrti zadnjega koroškega vojvode iz dinastije Tirolsko-Goriških leta 1335 so si Kranjsko pridobili Habsburžani in jo leta 1383 zastavili grofom Celjskim, ki so imeli v rokah večji del njenih posesti in so se še pred letom 1436 osvobodili deželne zveze s Habsburžani in zemljiške posesti združili v celjsko kneževino.³⁸¹ Po izumrtju Celjskih, leta 1456, so posesti na Kranjskem ponovno prevzeli Habsburžani.³⁸² Znotraj tega geografskega območja pa so si obsežne posesti lastili tudi freisinški in briksenški škofje, pa tudi salzburški in krški škofje ter stiški samostan.³⁸³ Freisinški škofje so v darovnici na tem območju dokumentirani že leta 973, ko so dobili v roke loško gospostvo,³⁸⁴ sicer pa so si lastili predvsem gorenjski konec, podobno velja tudi za briksenške škofe.³⁸⁵

Prve profane motive v stavbni plastiki srečamo v prvi polovici 12. stoletja, na portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku (sliki 2–3). V cerkvenoupravnem pogledu je Mali grad spadal pod oglejski patriarhat, v političnoupravnem pa je že vsaj med letoma 1143 in 1147 pripadal Andeškim, ki so ga uporabljali kot svoj sedež.³⁸⁶ Cevc meni, da je romanski portal delo lombardskega potujočega kamnoseka, saj njegove »stilne prvine kažejo v severnoitalsko smer«, ³⁸⁷ tako kot pri cmureškem reliefu, s čimer se v slogovnem oziru strinja tudi Mija Oter Gorenčič. Lombardske zglede pojasnjuje s trgovskimi potmi in vplivi Andeških, težje pa najde konkretne zglede zaradi slabe ohranjenosti obravnavanih profanih motivov.³⁸⁸

Naslednji profani motivi spadajo v benediktinski samostan Gornji Grad, ki so ga ustanovili svobodni gospod Diepold iz Kagerja z ženo ter oglejski patriarh Peregrin I. leta

³⁷⁹ ŠTIH 1995 (op. 375), str. 17.

³⁸⁰ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 32–33.

³⁸¹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 13–14.

³⁸² Miko KOS, *Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja*, Ljubljana 1955, str. 316, 319.

³⁸³ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 32.

³⁸⁴ Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*, Ljubljana 2017, str. 15.

³⁸⁵ Glej HÖFLER 2017 (op. 384).

³⁸⁶ ŠTULAR 2013 (op. 198), str. 30.

³⁸⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 36.

³⁸⁸ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 187–188.

1140.³⁸⁹ Motivi na petih kapitelih (slike 16–18) spadajo v čas tik po sredini 13. stoletja³⁹⁰ in so bili najverjetneje, kot smo že omenili, del križnega hodnika.³⁹¹ Motive moramo obravnavati skupaj s kamnoseško delavnico, ki je v 13. stoletju izklesala kip Solčavske Marije in križniško cerkev v Ljubljani. Njen mojster je, kot smo že videli v poglavju o kamnoseških delavnicah 12. in 13. stoletja, prišel z Bavarske, čeprav bi glede na geografski prostor in pripadnost oglejskemu patriarhu pričakovali koga iz nekoliko bolj južne smeri, vendar je že Stegenšek omenil, da benediktinci niso imeli povezav z italijanskim prostorom. Menil je tudi, da so si menihi sami pridobili mojstra, ki ni bil iz njihovih vrst, temveč so do njega prišli s pomočjo drugih samostanov.³⁹² Tudi slogovna in tipološka izhodišča za obravnavane kapitule z antropomorfnim in zoomorfnimi motivi je treba iskati na Bavarskem.³⁹³ Janez Höfler povezave z Bavarsko utemeljuje z bamberskim škofom Ekbertom Andeškim, bratom oglejskega patriarha Bertolda Andeškega, ki si je v Gornjem Gradu prizadeval ustanoviti škofijo.³⁹⁴

Zanimivo je dejstvo, da se v naslednjih skoraj dvesto letih na Gorenjskem ne pojavi nobena figuralna stavbna plastika s profanimi motivi. Šele tik pred sredino 15. stoletja, okrog leta 1440, srečamo prvi tak motiv v Bodeščah pri Bledu (slika 63), v cerkvi sv. Lenarta. Bodešče so spadale v pražupnijo Radovljica,³⁹⁵ ki je bila del oglejskega patriarhata, v političnem oziru pa so si jo lastili gospodje Celjski. Ti so namreč po letu 1418, ko je izumrl rod koroških Ortenburžanov, od njih dedovali gospostva na Kranjskem.³⁹⁶ Slogovno sorodne motive je Bučanova našla v Studenčicah, Ratečah, Mevkužu in Seničnem,³⁹⁷ torej v severozahodnem delu Gorenjske.

Od tu naprej lahko na Gorenjskem sledimo porastu profanih motivov v stavbni plastiki, kar gre pripisati mestni župnijski cerkvi sv. Kancijana v Kranju. Sredi 14. stoletja je

³⁸⁹ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 51.

³⁹⁰ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 62.

³⁹¹ Glej poglavje 5.1.1.1, del o Gornjem Gradu.

³⁹² Avguštin STEGENŠEK, *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905, str. 123–124.

³⁹³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 65–69.

³⁹⁴ HÖFLER 2003 (op. 4), str. 152–153.

³⁹⁵ BUČAN 2000 (op. 20), str. 45.

³⁹⁶ KOS 1955 (op. 382), str. 310.

³⁹⁷ BUČAN 2000 (op. 20), str. 45.

patronat nad njo imel deželni knez vojvoda Albreht II.,³⁹⁸ nato od leta 1400 do 1421 Herman II. Celjski,³⁹⁹ od leta 1448 pa cesar Friderik III., takrat še kralj Friderik IV.⁴⁰⁰ Vmes, med manjkajočimi leti, so potekali boji med Celjskimi in Habsburžani, kar je med drugim vplivalo tudi na potek gradnje.⁴⁰¹ Profane motive na kapitelih ladje je okrog leta 1450 izklesal Mojster kranjskega ladijskega oboka, ki smo ga že srečali v poglavju 4.2.2.4. Njegova osebnost je izrazito vplivala na nadaljnji razvoj stavbne plastike s profanimi motivi na Gorenjskem, njegov vpliv pa se je v drugi polovici 15. stoletja razširil tudi na Goriško in v Beneško Slovenijo. Prav tako se je z njim uveljavil nov arhitekturni tip dvoranskih cerkva po vzoru kranjske župnijske cerkve, z njim pa bogat plastični okras obočnih členov,⁴⁰² kot bomo videli v nadaljevanju. Sicer pa je izhodišča za motiviko in slog profanih motivov na oboku ladje treba iskati v nasledstvu ptujskogorske delavnice, saj se v Kranju pojavi tipološka združitev figur s Hajdine in s Celjskega oltarja,⁴⁰³ ki pa imajo izhodišča v praški katedrali sv. Vida in z njo povezano družino Parler.

Naslednji profani motiv je Mojster kranjskega ladijskega oboka okrog leta 1460 izklesal v prezbiteriju župnijske cerkve v Radovljici, v še eni izmed mestnih cerkva. Gre za dve čepeči spaki na kapitelu (slika 87). Njegovo avtorstvo je tukaj neizpodbitno, saj se je mojster z lastnim znamenjem upodobil na sklepniku.⁴⁰⁴ V Radovljici so imeli med letoma 1394 in 1418 patronat nad cerkvijo Ortenburžani, nato pa so pravice leta 1418 prešle na grofe Celjske. Po njihovem izumrtju leta 1456 je do leta 1461 Radovljica prešla pod Habsburžane kot večina posestev na Kranjskem. Leta 1461 je bila priključena novoustanovljeni ljubljanski škofiji.⁴⁰⁵ Motivna, slogovna in tipološka izhodišča za figuralni profani motiv na kapitelu služnika je treba iskati v cerkvi sv. Kancijana.

Predzadnji izmed profanih motivov na Gorenjskem so nekoliko nenavadni in drugačni v primerjavi s temi, ki smo jih v tem geografskem prostoru srečali do zdaj. Najprej

³⁹⁸ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 29.

³⁹⁹ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 62.

⁴⁰⁰ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 29.

⁴⁰¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 260.

⁴⁰² *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 110–111.

⁴⁰³ *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 101.

⁴⁰⁴ Glej fotografijo v *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 110.

⁴⁰⁵ HÖFLER 2017 (op. 384), str. 15.

preseneti že njihova lokacija, saj so izklesani na profani stavbi, na podokenskih reliefih hiše na Glavnem trgu v Kamniku (slike 89–91). Nastali so v tretji četrtini 15. stoletja, ko je Kamnik, tako že od leta 1448, pripadal cesarju Frideriku III.⁴⁰⁶ Med drugim je bil Kamnik v poznem srednjem veku⁴⁰⁷ med »gospodarsko najbolj cvetočimi mesti nekdanje Kranjske«, ⁴⁰⁸ prav tako je bil deležen različnih cesarskih privilegijev, zato ni čudno, da je razvoj poznogotske umetnosti tukaj našel plodna tla.⁴⁰⁹ Sicer pa je bil lastnik omenjene hiše Jurlinus (Georg ali Jurij) Seydl, eden najpomembnejših trgovcev druge in tretje četrtine 15. stoletja. Svoje ime in zavetnika je med drugim ponazoril tudi z upodobitvijo sv. Jurija z zmajem na podokenskih reliefih.⁴¹⁰ Čeprav se na prvi pogled zdi, da nimajo reliefi nič skupnega z že omenjenimi motivi v sakralnih prostorih na Gorenjskem, podrobnejša analiza pokaže, da gre za slogovno sorodnost s kranjskimi kapiteli. Podokensko okrasje je namreč delo kamniške kamnoseške delavnice,⁴¹¹ ki smo jo obravnavali v poglavju 4.2.2.5 in predstavlja odvod kranjske kamnoseške delavnice oziroma izhaja iz šole Mojstra kranjskega ladijskega oboka.

Naslednja v kronološki vrsti je cerkev sv. Primoža nad Kamnikom iz let okoli 1470⁴¹² in njeni figuralni motivi v ladji (slike 77–79), ki so prav tako delo kamniške kamnoseške delavnice, pravzaprav so »njen osrednji spomenik«, ⁴¹³ zato jim smemo izhodišča ponovno iskati v cerkvi sv. Kancijana. Nič drugače ni tudi s cerkvijo sv. Petra (slika 80), ki stoji v neposredni bližini Sv. Primoža in je nastala v sedemdesetih ali osemdesetih letih 15. stoletja,⁴¹⁴ torej tik za Sv. Primožem. Kot bomo videli kasneje, v primerjalni analizi, gre motivno za neposredno zgledovanje po kranjski župnijski cerkvi.

S cerkvama nad Kamnikom smo zaključili pregled figuralne stavbne plastike s profanimi motivi na Gorenjskem, kjer prevladujejo predvsem človeške figure, ki so bodisi eno-

⁴⁰⁶ HÖFLER 2017 (op. 384), str. 15.

⁴⁰⁷ Prav tako v 12. in 13. stoletju z Andeškimi, ki so imeli na Malem Gradu upravno središče. Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 179.

⁴⁰⁸ CEVC 1955 (op. 133), str. 123.

⁴⁰⁹ CEVC 1955 (op. 133), str. 123.

⁴¹⁰ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 84.

⁴¹¹ CEVC 1955 (op. 133), str. 118.

⁴¹² ŠERBELJ 2019 (op. 288), str. 35.

⁴¹³ CEVC 1955 (op. 133), str. 113.

⁴¹⁴ CEVC 1955 (op. 133), str. 118.

bodisi večfiguralne. Ugotovili smo, da se profani motivi pojavijo na osmih lokacijah na območju nekdanje Kranjske, pri tem pa v oči bode kronološki vidik. Le dve lokaciji namreč spadata v romansko in zgodnjegotsko obdobje, vse ostale se pojavijo šele po sredini 15. stoletja, v času pozne gotike, kar nakazuje na skoraj dvestoletni premor. Po njem sledimo intenzivnemu porastu, ki izhaja iz Mojstra kranjskega ladijskega oboka in njegovega nasledstva, pri tem pa ne smemo pozabiti, da gre njegova stilna izhodišča iskati v ptujskogorski delavnici, ki je bila od okoli leta 1400 dalje aktivna na Gorenjski nasprotnem polu – Štajerskem. Pri tem je treba v kontekst obravnave vključiti tudi posvetne dinaste, predvsem grofe Celjske, ki so imeli patronat nad Sv. Kancijanom v prvi polovici 15. stoletja, in nato za njimi še Habsburžane, ki so izdatno prispevali k razvoju Kamnika v 15. stoletju.

5.2.1.3 Primorska

Kot bomo videli v nadaljevanju, ima primorska pokrajina zelo soroden razvoj figuralne stavbne plastike s profanimi motivi, kot smo ga spoznali na Gorenjskem, vendar v manjšem obsegu, prav tako je z nekdanjo Kranjsko povezana tudi politično. Istra je bila od začetka 12. stoletja razdeljena med Oglej in istrske krajišnike iz vrst nemških rodbin (za časovni okvir pričujočega besedila od leta 1106 do 1173 pomembni Spanheimi in med letoma 1173 in 1208 Andeški).⁴¹⁵ Obmorska mesta so bila v zgodnjem srednjem veku predvsem pod beneškim vplivom, pod beneško nadoblast pa so dokončno prešla v drugi polovici 13. stoletja. Tudi Posočje in Kras sta bila pod oglejskim patriarhom, ki si ju je delil še z Goriškimi grofi.⁴¹⁶ Ti so bili na tem območju od 12. stoletja med najpomembnejšimi svetnimi zemljiškimi posestniki.⁴¹⁷ Po smrti zadnjega Goriškega iz istrske veje, leta 1374, je goriška istrska posest pripadla Habsburžanom,⁴¹⁸ saj so v spravo deset let pred tem sklenili dedno pogodbo. Habsburžani so namreč od srede 14. stoletja prodirali vedno bolj proti Jadranu, kar jim je leta 1382 s pridobitvijo Trsta tudi

⁴¹⁵ KOS 1955 (op. 382), str. 260.

⁴¹⁶ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 34.

⁴¹⁷ KOS 1955 (op. 382), str. 261.

⁴¹⁸ PESKAR 2005 (op. 5), str. 13.

uspelo.⁴¹⁹ Pri tem je bilo izvzetih nekaj manjših posesti, vendar so v nemirnem 15. stoletju vse prešle na Habsburžane.⁴²⁰

Najstarejše profane motive danes hrani Pokrajinski muzej Koper, in sicer gre za že omenjene štiri patere (slike 5–8) in kamnito plastiko leva (slika 9). Oboje spada v 12. stoletje, le da so bile patere nekdanj vzidane na profanih stavbah, kjer so bile namenjene dekoraciji, medtem ko je lev pripadal južnemu stranskemu portalu koprške stolnice.⁴²¹ Kot smo že omenili v uvodu tega poglavja, so bila mesta pod beneškim vplivom, kar velja tudi za omenjeno stavbno plastiko. Patere so beneškega izvora, saj Oter Gorenčičeva trdi, da jim lahko »malodane popolnoma identične primere« najdemo na profanih stavbah omenjenega mesta. V romaniki pa je bilo v italijanski umetnosti priljubljeno tudi upodabljanje levov na način, kot se domneva za omenjenega leva iz Pokrajinskega muzeja Koper, torej kot podstavek portalnih stebrov.⁴²² Naslednja dva motiva sta ponovno plastiki levov iz koprškega muzeja (sliki 10–11), domnevno prav tako iz koprške stolnice, vendar sta najverjetneje mlajšega nastanka, kot smo že omenili v poglavju 5.1.1.1.

V naslednjih treh primerih stavbne plastike s profanimi motivi se ponovi gorenjska zgodba, saj prvi naslednji motiv najdemo v Štanjelu na Krasu (sliki 73–74) šele sredi 15. stoletja. Štanjel je takrat pripadal območju Goriške grofije, zato je Peskar pobudnike za nastanek gradnje iskal v goriških plemiških krogih.⁴²³ Ponovno se srečamo s kar tristoletnim časovnim premorom, torej še celo s kar celim stoletjem več kot na Gorenjskem. In ponovno smemo njihovo pojavnost sredi 15. stoletja pripisati Mojstru kranjskega ladijskega oboka. Izhodišča za kapitela slavoloka z motivi spečih zmajev in

⁴¹⁹ KOS 1955 (op. 382), str. 300–304.

⁴²⁰ PESKAR 2005 (op. 5), str. 17. Za obsežnejšo zgodovino tega geografskega območja glej tudi Miha KOSI, *Spopad za prehode proti Jadrano in nastanek »dežele Kras«*. *Vojaška in politična zgodovina Krasa od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 2018.

⁴²¹ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 214.

⁴²² OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 215.

⁴²³ PESKAR 1999 (op. 19), str. 56.

levov je treba iskati na Gorenjskem, ponovno v cerkvi sv. Kancijana, na kapitelih ladje, Štanjel pa je Peskar uvrstil med mojstrova najzgodnejša dela, v čas okoli leta 1451.⁴²⁴

Mojstru kranjskega ladijskega oboka lahko po obalno-kraški regiji sledimo tudi v Podnanos, v cerkev sv. Vida. Cerkev je spadala pod (pra)župnijo v Vipavi, ta pa je v času nastanka profanih motivov, okoli leta 1460, teritorialno spadala k Habsburžanom.⁴²⁵ V Sv. Vidu je njegovo avtorstvo nesporno, saj najdemo njegovo lastno podobo z mojstrskim znamenjem na sklepniku nekdanjega prezbiterja.⁴²⁶ V tem geografskem območju se prvič srečamo s tako realističnimi človeškimi figurami (slike 83–86), kot jih je Mojster kranjskega ladijskega oboka izklesal tukaj, sicer pa gre analogije iskati v sočasni Radovljici,⁴²⁷ od tam pa se vnovič vračamo v Kranj.

V zadnjem primorskem primeru se bomo podali nekoliko bližje Gorici, v Vitovlje, v cerkev Marijinega vnebovzeta, datirano v čas okoli let 1465–1475 in v posesti goriških grofov.⁴²⁸ Tam je ohranjen fragment slavoločnega kapitela z motivom zmajev (slika 88). Pri tem primeru gre za prvi odvod Mojstra kranjskega ladijskega oboka znotraj goriškega prostora, saj je cerkev pripisana Mojstru Marijine cerkve na Vitovljah, prvemu od mojstrov, ki se je izšolal pri njem že v šestdesetih letih 15. stoletja, v že večkrat omenjenih primerih kranjsko-škofjeloške skupine. Peskar ga je označil kot enega izmed »sposobnejših učencev ali sodelavcev«⁴²⁹ Mojstra kranjskega ladijskega oboka.

Kot smo videli v omenjenih štirih primerih primorske regije, gre za neposredno ponovitev poglavja o Gorenjski, vendar z manjšim številom stavbne plastike s profanimi motivi. Vzporednice lahko potegnemo tako s kronološkim vidikom kot z delavniškimi izhodišči in ikonografskimi motivi. Območje Goriške grofije v pozni gotiki je namreč umetnostno obvladoval Mojster kranjskega ladijskega oboka, kar se odraža tudi v izbranih motivih.

⁴²⁴ PESKAR 1999 (op. 19), str. 56–57.

⁴²⁵ Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Primorska (Oglejski patriarhat, Tržaška škofija)*, Ljubljana 2016, str. 83.

⁴²⁶ Glej fotografijo v *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 111.

⁴²⁷ PESKAR 1999 (op. 19), str. 46.

⁴²⁸ PESKAR 1999 (op. 19), str. 298.

⁴²⁹ PESKAR 1999 (op. 19), str. 68–69.

5.2.1.4 Osrednja Slovenija z Notranjsko in Dolenjsko

Zaradi razdrobljenosti figuralne stavbne plastike s profanimi motivi po južni polovici Slovenije smo se odločili, da bomo osrednjo Slovenijo obravnavali skupaj z Notranjsko in Dolenjsko. Njena politična in cerkvenoupravna zgodovina je mestoma identična z že predstavljenim v poglavjih o Gorenjski, Primorski in Štajerski, zato je na tem mestu ne bomo ponavljali, temveč se bomo neposredno osredotočili na geografsko analizo.

Najstarejši profani motiv najdemo v osrednji Sloveniji v cistercijanskem samostanu Stična (slika 15). Samostan je bil ustanovljen leta 1136, ko je oglejski patriarh Peregrin I. (1131–1161) izdal ustanovno listino. Ozemlje so darovali Višnjegorski grofje. Stiški samostan je bil ustanovljen v filiacijski liniji Morimond–Ebrach–Rein–Stična, pa tudi prvi menihi naj bi po zadnjih raziskavah prišli iz Morimonda.⁴³⁰ Za našo analizo je pomembna zgodnjegotska plastika v križnem hodniku, in sicer konzola z motivom ženske s ptičjim telesom. Figuralni okras v 13. stoletju v cistercijanskih samostanih ni bil več neobičajen,⁴³¹ omenjena konzola pa je delo umetnika iz domačega okolja, ki ni bil več detajlne izvedbe. Zadnikar in Cevc sta tipološke vzore za oglavnico iskala v nemškem Naumburgu, vendar je Oter Gorenčičeva tovrstno razmišljanje zavrnila.⁴³²

Iz osrednje Slovenije se z naslednjimi motivi selimo na Dolenjsko, v Kostanjevico na Krki. Od tam izhajajo trije figuralni kapiteli z živalskimi in človeškimi glavicami (sliki 13–14). Tudi Kostanjevica na Krki je cistercijanski samostan, ki ga je leta 1234 ustanovil Bernard II. Spanheimski.⁴³³ Motive glavic najdemo tudi v drugih evropskih cistercijanskih samostanih, pri čemer so se raziskovalci v preteklosti nagibali k češko-ogrskim vplivom,⁴³⁴ Oter Gorenčičeva pa meni, da gre za kombinacije poznoromanskih

⁴³⁰ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 421.

⁴³¹ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 445–446.

⁴³² OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 241–242.

⁴³³ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 97.

⁴³⁴ Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 122–123, s starejšo literaturo.

srednjeevropskih motivov, ki so jih kamnoseki redno uporabljali, zato je težje vzpostaviti konkretne vzporednice.⁴³⁵

Z naslednjim motivom se vračamo v osrednjo Slovenijo, hkrati pa se umikamo izven samostanskih zidov. V cerkvi sv. Miklavža na Brdu pri Ihanu, na hribu Goropeče, je iz konca 14. stoletja ohranjena figura čepečega bradatega moža (slika 35). V 14. stoletju so imeli vse pravice v zvezi z župnijo v Ihanu oglejski patriarhi oziroma arhidiakoni Kranjske in Marke.⁴³⁶ Cevc meni, da je motiv nastal pod »zelo rustikalnim, pa oblikovno kaj originalnim dletom, ki je predloge iz *višje* umetnosti domiselno po svoje interpretiral«. ⁴³⁷ Z *višjo* umetnostjo je najbrž že cilj na starejšo umetnost Petra Parlerja, to potrjujejo tudi vitice, ki rastejo iz ust, po drugi strani pa je njegove forme Komelj označil kot zgodnjegotske zaradi napetih lic, čeprav jih je sicer datiral v pozno 14. stoletje.⁴³⁸

Okoli leta 1400 je v Primskovem na Dolenjskem nastala tudi figura bradatega moža (slika 46). Župnijo Šentvid, v katero je spadalo tudi Primskovo, je leta 1389 oglejski patriarh priključil stiškemu samostanu.⁴³⁹ Pri tej figuri bomo opomnili le na delavniško povezavo med Primskovim in Sv. Miklavžem na Goropečah, ki jo je omenil Komelj,⁴⁴⁰ s tem pa smo verjetno našli tudi tipološka izhodišča za omenjeno figuro.

Še zadnjič v tem poglavju bomo pogledali v samostan, in sicer v pletersko kartuzijo (sliki 47–48), ki je kot zadnja od kartuzij v slovenskem prostoru nastala v začetku 15. stoletja. Ustanovna listina je iz leta 1407, vendar začetki njenega ustanavljanja segajo v leto 1403. Pletersko kartuzijo je ustanovil Herman II. Celjski († 1434),⁴⁴¹ najvidnejši izmed grofov Celjskih, med drugim donator, mecen in ustanovitelj cerkvenih ustanov, ki si je Pleterje izbral tudi za grobnico.⁴⁴² Herman II. je v Pleterje pripeljal tudi kamnoseke iz vrst že

⁴³⁵ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 124.

⁴³⁶ PESKAR 2005 (op. 5), str. 181.

⁴³⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 107.

⁴³⁸ KOMELJ 1973 (op. 39), str. 66.

⁴³⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 246.

⁴⁴⁰ Glej poglavje 4.2.2.

⁴⁴¹ ZADNIKAR 1995 (op. 221), str. 45–47.

⁴⁴² PESKAR 2005 (op. 5), str. 138.

omenjene celjske delavnice, ki smo jo obravnavali v poglavju 4.2.2.2. Robert Peskar je na podlagi kamnoseških znakov ugotovil, da so se kamnoseki preselili iz ptujskogorske delavnice in sooblikovali celjsko, izhodišča za pletersko stavbno plastiko pa je treba iskati v kapeli cerkve sv. Danijela v Celju, preko nje pa posredno na Dunaju.⁴⁴³

Z vsemi naslednjimi motivi se bomo ustavili na Dolenjskem, najprej v Trebnjem, od koder izvira danes poškodovana bradata figura v zvoniku iz prve gradbene faze, iz let okrog 1410–1420. Nastanek cerkve je treba pripisati oglejskemu patriarhu, čeprav je posest pripadala koroškim vitezom Trebanjskim, lastnikom trebanjskega gradu.⁴⁴⁴ Stavbna plastika je poleg svoje profane ikonografije zanimiva tudi zato, ker je v zvoniku ohranjen kamnoseški znak, ki ga je Peskar našel že na Ptujski Gori in v Šentrupertu, prav tako sta prisotna dva znaka iz pleterske kartuzije, pa tudi tehnološki detajli⁴⁴⁵ kažejo na Pleterje, kar pomeni, da je gradnjo zvonika treba povezati z dejavnostjo grofov Celjskih.⁴⁴⁶ To pa nas vodi do izhodišča – ptujskogorske kamnoseške delavnice ter njenega celjskega in dolenskega odvoda. Z dolenskim se bomo поближе srečali v nadaljevanju.

Najprej si pogledimo cerkev sv. Ruperta v Šentrupertu. Že v poglavju o delavnicah smo nakazali, da omenjena cerkev predstavlja dolenski odvod ptujskogorske kamnoseške delavnice in da je vplivala na razvoj sočasnih in kasnejših cerkva na Dolenjskem. Patronatske pravice nad njo so si od leta 1393 lastili grofje Celjski, po njihovem izumrtju leta 1456 pa so prešle na Habsburžane.⁴⁴⁷ Posledično so Celjski poskrbeli za vplivnejše kamnoseke, ki so se že izkazali na ptujskem območju v letih okoli 1400. V omenjeni cerkvi nas zanimajo uničeni in danes neohranjeni sklepniki in konzole, ki jih smemo na podlagi slogovnih sorodnosti povezati s kamnoseško delavnico na Ptujski Gori in Hajdini.⁴⁴⁸

⁴⁴³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 142–144.

⁴⁴⁴ PESKAR 1997 (op. 269), str. 8.

⁴⁴⁵ Peskar navaja, da so fuge med klesanci skrbno napolnjene z drobljencem iz apnenca, kar je možno zaslediti tudi pri opornikih samostanske cerkve v Pleterjah, medtem ko drugje tovrstni način gradnje ni poznan. Glej PESKAR 1997 (op. 269), str. 13.

⁴⁴⁶ PESKAR 1997 (op. 269), str. 12–13.

⁴⁴⁷ PESKAR 2005 (op. 5), str. 287.

⁴⁴⁸ PESKAR 2001 (op. 275), str. 18.

Iz šentrupeškega kroga kamnosekov izhaja tudi naslednja figuralna stavbna plastika, v cerkvi sv. Ahaca nad Malim Ločnikom pri Turjaku (sliki 75–76). Tam so imeli nad njo že od leta 1260 patronatske pravice gospodje Turjaški.⁴⁴⁹ Figuralne konzole, ki so bile nekoč del obočnega sistema v prezbiteriju, spadajo v drugo četrtino 15. stoletja⁴⁵⁰ in jim je praška izhodišča iskal že Emilijan Cevc,⁴⁵¹ vendar danes vemo, da so vplivi iz Prage prišli preko Ptujске Gore in kasneje preko Šentruperta.⁴⁵²

V isto kamnoseško skupino spada tudi cerkev Povišanja sv. Križa v Stehanji vasi z leta 1449, ki ima v prezbiteriju poprsje mladeničev (slika 72). Cerkev je bila podružnica župnije v Šentvidu pri Stični, ki je bila od leta 1389 priključena stiškemu samostanu,⁴⁵³ vendar so imeli leta 1406 Stehanjo vas v zakupu Turjaški, kar pojasnjuje delavniške povezave.⁴⁵⁴ Njeni kamnoseki so prišli iz Sv. Ahaca, plastično oblikovanje figuralnih konzol pa nosi elemente mehkega sloga, ki spominjajo na Ptujsko Goro.⁴⁵⁵

Z dolensjkimi motivi figuralne stavbne plastike zaključujemo geografski pregled pojavnosti profanih motivov po južni Sloveniji. Kot smo napovedali, so motivi razdrobljeni po osrednji Sloveniji, Notranjski in Dolenjski, čeprav številčno prevladuje predvsem Dolenjska. Na celotnem območju južne Slovenije smo našli devet lokacij s profanimi motivi, od tega kar šest na Dolenjskem. Motive najdemo tako znotraj samostanov kot tudi v župnijskih in podružničnih cerkvah, pri tem pa časovno izstopa zlasti 15. stoletje, kar je povezano z grofi Celjskimi in njihovimi naročili pa tudi z njihovimi zvezami s kamnoseškimi delavnicami. Ikonografsko so številčno najmočnejši enofiguralni človeški motivi.

5.3 Ikonografska analiza

V zadnjem obsežnejšem sklopu petega poglavja se bomo posvetili ikonografiji motivov. Kot smo videli v poglavjih 5.1 in 5.2 s podpoglavji, se je v slovenskem prostoru v različnih

⁴⁴⁹ PESKAR 2005 (op. 5), str. 222.

⁴⁵⁰ PESKAR 2020 (op. 122), str. 363–364.

⁴⁵¹ CEVC 1963 (op. 2), str. 160.

⁴⁵² PESKAR 2020 (op. 122), str. 373.

⁴⁵³ PESKAR 2005 (op. 5), str. 284.

⁴⁵⁴ PESKAR 2020 (op. 122), str. 375.

⁴⁵⁵ PESKAR 2020 (op. 122), str. 374.

stoletjih pojavljala različna motivika. Ta je bila večkrat odvisna od naročnika, redovnih omejitev, še bolj pa od kamnoseških mojstrov in njihovih preigravanj ter variacij različnih motivov. Profana ikonografija figuralne stavbne plastike povečini izvira iz zahodno- in osrednjeevropskega prostora in je streho nad glavo našla tudi na našem ozemlju, pri tem pa bomo njena izhodišča v nadaljevanju iskali v različnih virih. Tudi to poglavje bomo zaradi številčnosti motivov razdelili na krajša podpoglavja. Tako se bomo v nadaljevanju srečali z eno- in večfiguralnimi motivi, ki jim bomo poskušali najti vzore in razlage za nastanek.

5.3.1 Enofiguralni motivi

V časovni in geografski analizi smo se srečali z večjim številom samostojnih motivov, kjer nastopa le ena sama figura. Ti motivi so različno izpeljani, zato se na terenu srečamo tako z glavami, poprsji kot tudi s celopostavnimi figurami. V tem poglavju bomo obravnavali predvsem antropomorfne motive, ki jim bo včasih težje, kot bomo videli v nadaljevanju, poiskati ikonografske razlage. Tovrstne motive Oterjeva opredeli kot marginalno stavbno plastiko.⁴⁵⁶

5.3.1.1 Glave

Poglavje začenjamo z najvišjim delom telesa in eno od osnovnih geometričnih oblik – kroglo. Takšno formo imajo namreč običajno glave. Ikonografske razlage za glavo so v strokovni literaturi, zlasti slovenski, omejene, saj gre za, kot meni Oterjeva, nehvaležno temo,⁴⁵⁷ čeprav ima tovrstni motiv izhodišča že v daljni prazgodovini, v primitivnih kulturah in nosi ritualen pomen. Prav tako Oterjeva meni, da glava zaradi svoje forme predstavlja najmanj problematično klesanje.⁴⁵⁸ Glava se večkrat pojavlja kot nadomestek upodobitve celega telesa, hkrati pa simbolno predstavlja oblast in nadzor. To lahko razumemo kot gospodovanje preostalim delom telesa,⁴⁵⁹ lahko pa v prenesenem pomenu kot apotropejsko znamenje.

⁴⁵⁶ OTER 2005 (op. 25), str. 7.

⁴⁵⁷ OTER 2005 (op. 25), str. 14.

⁴⁵⁸ OTER 2005 (op. 25), str. 13.

⁴⁵⁹ George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1961, str. 66.

V srednjem veku se glave pojavijo že v romaniki, ko zaznamo povečano težnjo po zgledovanju po predkrščanski antiki. Tako imenovana renesansa 12. stoletja pa je prinesla tudi odkritje starejših filozofskih spisov, ki so fiziognomijo obravnavali kot neke vrste znanost. V tem času je bilo priljubljeno in razširjeno besedilo *Secretum secretorum*, ki je med drugim vključevalo tudi del o fiziognomiji. Pojasnjuje, da se lahko značajske lastnosti posameznika razberejo iz telesnih, zlasti obraznih lastnosti.⁴⁶⁰ Tako na primer velika ušesa pomenijo lenobo, majhna pa neumnost. Lenobnost naj bi izražale tudi velike oči, medtem ko majhne predstavljajo skromnost. Tanki nosovi predstavljajo prepirljivost, široki pa nerazumevanje, po drugi strani pa so velike nosnice znak moči in neuničljivosti. Hrabrost predstavlja tudi zelo nagubano čelo, medtem ko je čelo brez gub znak prepirljivega, vendar hkrati razigranega značaja. Značajske lastnosti imajo tudi ustnice. Tako so, recimo, široke znak poguma in razumevanja, tanke pa neumnosti. Seznam se nadaljuje, zajema pa še obliko zob, barvo glasu, zven smeha itd.⁴⁶¹ Na podlagi tega bi torej lahko razlagali in interpretirali različne izrazne oblike glave, ki so jih razumeli tudi srednjeveški izobraženi ljudje. Glave v romaniki pa lahko nosijo tudi različna čustva, ki jih je lahko srednjeveški opazovalec posnemal in se ob njih počutil domače, s tem pa se je vzpostavila dvosmerna komunikacija. Sčasoma so se nato kroglastim glavam izkrivljale linije in spreminjala razmerja, zato so prešle vse do grotesknih, karikaturnih form, hkrati pa je gotika natančneje opredelila starostne razlike med upodobljenci. V gotiki se na glavah pojavijo tudi pokrivala, ki pogosto razkrivajo družbeni status posameznika.⁴⁶² Kljub vsemu pa Oterjeva še vedno dopušča možnost, da glave ne nosijo vedno simbolnih pomenov, temveč imajo preprosto le dekorativno vlogo.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Peter DINZELBACHER, *Köpfe und Masken. Symbolische Bauplastik an mittelalterlichen Kirchen*, Salzburg 2014, str. 49.

⁴⁶¹ Regula FORSTER, Physiognomy as a Secret for the King. The Chapter on Physiognomy in the Pseudo-Aristotelian "Secret of Secrets", *Visualizing the Invisible with the Human Body. Physiognomy and Ekphrasis in the Ancient World* (ur. J. Cale Johnson, Alessandro Stavru), Berlin 2019, str. 328–344 (dostop 10. 8. 2020, https://www.researchgate.net/publication/337332826_13_Physiognomy_as_a_secret_for_the_king_The_chapter_on_physiognomy_in_the_pseudo-Aristotelian_Secret_of_Secrets).

⁴⁶² DINZELBACHER 2014 (op. 460), str. 49–51.

⁴⁶³ OTER 2005 (op. 25), str. 13.

5.3.1.1.1 Moške glave

V tem besedilu so med izbranimi reprezentativnimi primeri figuralne stavbne plastike glave ohranjene na štirih lokacijah. Izmed obravnavanih sta najstarejši dve moški glavi iz prve polovice 13. stoletja iz komende v Veliki Nedelji, ki sta danes vzdani v nekdanjo križevniško cerkev (sliki 19–20). Starejša literatura jima je pripisovala apotropejsko vlogo⁴⁶⁴ ali ju videla kot avtoportret umetnika.⁴⁶⁵ Oterjeva meni, da na splošno za romanske glave na cerkvah obstaja možen vpliv keltske umetnosti in njihovega češčenja prednikov, hkrati pa dopušča možnost tudi le dekorativne vloge.⁴⁶⁶ Prve upodobitve umetnikov so nam sicer znane na prehodu iz 12. v 13. stoletje, vendar gre za redkejše primere, šele gotika nato prinese novo spoštovanje umetniške osebnosti in s tem večjo suverenost pri lastnem upodabljanju.⁴⁶⁷ Apotropejske vloge pa so v preteklosti dobro poznane. Gre namreč za idejo o uporabi glav kot zaščitnega elementa pred demoni, ki se prestrašijo (lastne) podobe in s tem preprečujejo vstop zlim silam.⁴⁶⁸

V župnijski cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah je med figuralnimi konzolami v prezbiteriju tudi glava mladeniča pod baldahinom (slika 31) iz konca 14. stoletja. Njegov obraz je skoraj identičen obrazu mladeniškega poprsja na sosednji konzoli (slika 33), kot nasprotni pol pa sta dve starčevski figuri (sliki 32, 34). Kakšna je bila njihova vloga, danes ni jasno, sploh ker imajo figure žanrski značaj, ki spada v omenjeno marginalno plastiko in je težje razločljiv, čeprav bomo v nadaljevanju, v poglavju 5.3.1.2., poiskali interpretacijo zanje.

Nekoliko lažje pa se lahko opredelimo do štirih moških in treh ženskih glav na konzolah prezbiterija in ene moške glave v vratnem podboju zakristije v cerkvi sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru (slike 49–54), datiranih v leta 1410–1420. Kot smo že omenili, so lahko precej povedna tudi pokrivala. To je ugotovila tudi Polona Vidmar, ki je omenjene glave interpretirala ravno na njihovi podlagi. Moški s kratkimi lasmi in z nenavadno čepico, ki spominja na norčevsko čepico s kraguljčki (slika 50), nosi oblačila, sorodna jopičem

⁴⁶⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 40.

⁴⁶⁵ Marijan ZADNIKAR, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, Celje 1975, str. 175–176.

⁴⁶⁶ OTER 2005 (op. 25), str. 11, 23–24.

⁴⁶⁷ ZOBERNIG 2004 (op. 46), str. 13.

⁴⁶⁸ DINZELBACHER 2014 (op. 419), str. 116.

čeških plemičev s konca 14. in začetka 15. stoletja. Moški s škofovsko kapo ima še krajše lase kot prvi, kar sovпада s kratkimi lasmi moških plemičev v 14. stoletju, nosi pa liturgična oblačila. Enako kapo ima tudi škof na zakristijskem portalu (slika 54). Upodobljen je tudi moški z daljšimi lasi in pokrivalom (slika 52), ki bi bilo lahko *Sackkappe* ali *chaperon*. Prva je vrečasta čepica, druga pa se je razvila iz kapuce in ima tulec, ovit okrog glave, iz katerega pada tkanina. Enako pokrivalo nosi tudi peta moška figura. Sicer je tovrstno pokrivalo značilno za različne družbene stanove, tudi visoko plemstvo. Iz analize pokrival je Vidmarjeva ugotovila, da te pripadajo višjemu oblačilnemu krogu in sovpadajo z modnimi vplivi takratnih evropskih dvorov, kar pomeni, da bi bili na ljutomerskih konzolah lahko upodobljeni plemiči oziroma znane osebe, ki so povezane z gradnjo prezbitarija, vendar naročnik ni listinsko izpričan. Vidmarjeva domneva, da bi bil to lahko Johann Sweinperck, na konzolah bi bili potemtakem lahko člani te rodbine, vendar dopušča tudi možnost, da gre za upodobitev kakšnega literarnega dela, ki pa neukemu opazovalcu predstavlja le dekorativen element.⁴⁶⁹

Glave so bile nekoč izklesane tudi na konzolah prezbitarija šentruperške cerkve na Dolenjskem, vendar jih, ker gre za danes odbite motive, prav tako nimamo ohranjenih fotografij, težko interpretiramo ali ponudimo ikonografsko razlago. O njihovem izgledu lahko samo ugibamo, smemo pa domnevati, da so, na podlagi arhitekturnih povezav s ptujskogorsko kamnoseško delavnico, bile parlerjansko vplivane, zato sklepamo, da je njihova podoba šla v dve možni smeri – morda so upodabljale naročnika in so se s tem pomaknile k bolj sofisticirani izvedbi ali pa so prevzele le žanrsko funkcijo.

5.3.1.1.2 Ženske glave

Če so bile moške glave v prejšnjih izbranih primerih na treh lokacijah, tega ne moremo trditi za ženske, ki se pojavijo le na eni. Pri tem ne gre za samostojne ženske glave, temveč se jim ob tem pridružujejo tudi moške. Govorimo namreč o pravkar omenjenem prezbitariju v Ljutomeru, na katerem nastopajo tudi tri ženske glave. Tako kot moški so tudi ženske glave pokrite s pokrivali. Prva od žensk nosi naglavno ruto, ki ji ob ušesih pada navzdol (slika 49). Tovrstne rute so bile lahko iz svile ali platna, priljubljene so bile

⁴⁶⁹ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 10–15.

cel srednji vek, nosijo jih tudi dame na ptujskogorskem osrednjem reliefu. Vidmarjeva meni, da gre pri upodobitvi za poročeno žensko, saj so te v srednjeveški javnosti morale imeti pokrite lase. Druga ženska nosi tako imenovani *chaperon* – zvitek z več plastmi tančic, ki padajo na ramena (slika 51). Pokrivalo izhaja iz burgundskega dvora, nosile pa so ga dvorjanke.⁴⁷⁰ Pri tretji gre za oglavnico, ki se imenuje peča (slika 53), nosile pa so jo tako ženske iz nižjega kot višjega družbenega sloja, le da pri slednjih niso bile preproste, temveč so se vzvalovile na sprednjem robu.⁴⁷¹ Odgovor na vprašanje okrog upodobljenih žensk se skriva v razlagi pri ljutomerskih moških glavah.

Iz pregleda glav ugotavljamo, da je v srednjeveški figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi v slovenskem prostoru ohranjenih bistveno več moških glav, od tega prevladuje štajerski geografski prostor. Le pri velikonedeljskih primerih gre za romanske glave iz 13. stoletja, ostali primeri so iz poznega 14. in zgodnjega 15. stoletja.

5.3.1.2 Žanrski motivi

Od vseh obravnavanih enofiguralnih motivov po številčnosti daleč pred vsemi prednjačijo žanrske upodobitve. Zanimivo je dejstvo, da se vse upodobitve pojavijo šele tik pred koncem 14. stoletja, nato pa se v prvi polovici 15. stoletja izdatno namnožijo. Za lažjo preglednost si motive pogledimo po alinejah:

- tri moške figure, grajska kapela v Kunšperku, 1389–1395 (slike 24–26);
- starca in mladenič, Sv. Jurij v Slovenskih Konjicah, 1397–1398 (slike 32–34);
- figura čepečega moža, Sv. Miklavž na Brdu nad Ihanom, konec 14. stoletja (slika 35);
- bradata figura, cerkev Marijinega rojstva v Primskovem na Dolenjskem, okoli 1400 (slika 46);
- moška bradata figura, cerkev Marijinega vnebovzetja v Trebnjem, 1410–1420;
- starec s svitkom, Sv. Ahac nad Malim Ločnikom, druga četrtina 15. stoletja (slika 75);
- dve klečeči figuri, Sv. Lenart v Bodeščah pri Bledu, 1440 (slika 87);

⁴⁷⁰ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 10–11.

⁴⁷¹ VIDMAR 2000 (op. 262), str. 10.

- mladeniči na konzolah, cerkev Povišanja sv. Križa v Stehanji vasi, 1449 (slika 72);
- bradač, sključen mož, mož v počepu, mož s klobukom, Sv. Kancijan v Kranju, okoli 1452 (sliki 92–93);
- klečeči moški figuri, Sv. Primož nad Kamnikom, 1459 (sliki 78–79);
- figura, ki reže salamo, stavec s turbanom, čepeč mož, kozja maska, sv. Vid v Podnanosu, okoli 1460 (slike 83–85);
- golobrada čepeča moška figura, Sv. Peter nad Kamnikom, sedemdeseta ali osemdeseta leta 15. stoletja (slika 80).

Kot vidimo, se motivi pojavljajo bolj ali manj enakomerno razporejeni po slovenskem prostoru, kar pa zadeva časovno pojavnost, se ti začnejo pojavljati šele ob koncu 14. stoletja, nato pa izrazito narastejo v prvi polovici 15. stoletja. Pri tem njihova pojavnost v času in prostoru ni naključje. Medsebojno so povezane s skupnimi delavniškimi izhodišči pa tudi s posameznimi kamnoseškimi mojstri. Že hiter pogled nam razkrije, da prevladujejo predvsem moške (bradate) figure, njihove drže pa se na gorenjskem in goriškem koncu sključijo.

Pri prvi, najbolj ohranjeni moški figuri s Kunšperka (slika 24), je Marja Lorenčak pomislila na preroka Ezekijela, kralja Salomona ali misleca.⁴⁷² Ezekijel je eden od štirih velikih starozaveznih prerokov, ki je postal babilonski suženj. Ikonografsko običajno nastopa kot velik bradat človek s plapolajočim ogrinjalom, s svitkom, med rezanjem lastne brade ali med doživljanjem vizij.⁴⁷³ Kralj Salomon je bil izraelski kralj, sin Davida, znan po modrosti in pravičnosti, v umetnosti pa so običajno upodobljeni dogodki iz njegovega življenja (kronanje, sanje, malikovanje, Salomonova sodba, Salomonov prestol idr.).⁴⁷⁴ Druga moška figura ima v rokah odprto knjigo (slika 25), kar bi lahko ponazarjalo pisarja, zato Lorenčakova domneva, da je v desni roki držal pisalo. Tretja figura opravlja obrtniško opravilo (slika 26); Lorenčakova meni, da ima figura pri nogah nakovalo in orodje za oblikovanja zlata, kar bi ga opredelilo kot zlatarja.⁴⁷⁵ Glede na popolnoma žanrske

⁴⁷² LORENČAK 1995 (op. 241), str. 11.

⁴⁷³ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina), Zagreb 1979, str. 225–226.

⁴⁷⁴ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike 1979* (op. 473), str. 517–518.

⁴⁷⁵ LORENČAK 1995 (op. 241), str. 11.

upodobitve drugih dveh konzol menimo, da tudi prva ne nosi sakralnih motivov, sploh ker manjkajo konkretni atributi, zraven svitka tudi kapa, ki je ločevala apostole od prerokov,⁴⁷⁶ ki bi kazali temu v prid, temveč bi se lahko bolj nagibali k mislecu.

Precej podobne tem iz Kunšperka so tudi konzole starcev in mladeniča v Sv. Juriju v Slovenskih Konjicah (slike 31–34). Še največje sorodnosti kažeta prva konzola s Kunšperka (slika 24) in sedeči starci v Sv. Juriju (slika 34). Pravzaprav gre za skoraj identično držo obeh bradatih starcev, ki si z levico podpirata glavo, kolena so pokrčena, glava pa je s pogledom navzgor rahlo nagnjena. Obe figuri imata enako privihan nos in sorodno gubanje oblačil. Ponovno bi v Sv. Juriju lahko šlo za misleca, nekoliko težja pa je interpretacija čepečega bradatega starca v vogalu. Sicer ima njemu zelo sorodno držo figuralna upodobitev v kraju Kappel an der Drau, v cerkvi sv. Zena, na zunanjsčini zvonika (slika 100). Koga natančno prikazujejo konzole v cerkvi sv. Jurija, danes ne vemo. Njihova obrazna fiziognomija je med seboj tako različna, da o interpretaciji motivov lahko samo ugibamo. Nežni mladeniški obraz je pravo nasprotje jeznemu čepečemu starcu, iz katerega kar bruhajo čustva, ki jih poskuša obvladovati s pokrčeno držo, in zamišljenemu mislecu, ki se je z nagibom glave odmaknil v svoj duhovni svet. Ali smemo pomisliti na štiri temperamente? Čepeči starci bi lahko brez pomislekov posebljali kolerika, zamišljeni mislec melanholika, medtem ko bi malce težje opredelili oba mladeniška izraza. Topel izraz mladeniča s poprsjem bi bil lahko sangvinik, medtem ko bi bila mirna mladeniška glava lahko flegmatik. Razpravljamo samo hipotetično, saj bi žanrski motivi najbrž lahko imeli le preprosto dekorativno vlogo, ki se je konec 14. stoletja iz praške katedrale preko Dunaja stekala k nam.

Čepeči starci s pritegnjenimi koleno je v Sv. Mikavžu na Brdu pri Ihanu (slika 35) nastal okvirno sočasno s starci s Kunšperka in iz Sv. Jurija, le da je ta motivno nekoliko drugačen. Iz ust mu namreč poganja vitica z grozdom. Srednji vek je imel poseben odnos do rastlin, ki se je rodil že v antiki. Tako, kot so v srednjem veku krožili razni bestiariji in predloge za živali, je obstajala tudi knjiga o rastlinah – *De materia medica*. Napisal jo je Dioscorides, grški botanik, ki je v njej zajel lastnosti in učinke posamezne rastline.

⁴⁷⁶ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike 1979* (op. 473), str. 490.

Povečini imajo rastline pozitiven značaj, lahko pa so tudi dualistične – z demonskim pridihom (npr. mandragora), kar so srednjeveški umetniki s pridom uporabljali pri svojih delih in interpretacijah. Tako so iz rastlin nastale listnate maske ali demoni, njihova posebna oblika pa so vegetabilni izrastki izpod nosu ali ust. Vitice v tem primeru simbolizirajo zlo oziroma so zli takšni ljudje in upodobitve.⁴⁷⁷ Motivi z vegetabilnimi izrastki torej izhajajo iz mask, ki so prav tako antičnega izvora, v srednjem veku pa imajo izrazito dualistični značaj, saj gre za človeka, pod katerim se skriva hudič.⁴⁷⁸ Posledično konzola v Sv. Miklavžu motivno izhaja iz »fantazije zrelega 14. stoletja«, ⁴⁷⁹ ki jo spet smemo iskati v zgodnji parlerjanski Pragi.

Naslednja dva žanrska motiva sta dve bradati moški figuri v Trebnjem in Primskovem (slika 46). Bradate moške smo do sedaj že srečali na Kunšperku, v Sv. Juriju v Slovenskih Konjicah in konec koncev tudi v Sv. Miklavžu na Brdu pri Ihanu, čeprav gre tam že za nekoliko drugačna izhodišča. Razvidno je, da so bili bradati starci priljubljen in pogost motiv konca 14. in začetka 15. stoletja, čeprav eden bolj znanih mitoloških bradatih moških – Veles ali Volos, slovanski podzemni bog goveda, izhaja že iz mitološke vsebine. Znan je bil predvsem po svoji gosti, bujni in kodrasti bradi, podobni ovčji runi, ki je simbolizirala simbol bogastva, blaginje in uspeha v navezavi z Velesovo živino. V krščanskem smislu brada predstavlja predvsem modrost, sploh v povezavi z bradatim Bogom, hkrati pa na starejšem človeku ponazarja predvsem starostno obdobje. V tem smislu gre za zrelost in izkušnost.⁴⁸⁰ Ob takšnih razlagah smemo pri slovenskih brdatih figurah, ki nastopajo samostojno, pomisliti predvsem na ponazoritev starosti v kombinaciji z zrelostjo in izkušnjami. Nekako v ta okvir smemo umestiti tudi starca s svitkom v Sv. Ahacu nad Malim Ločnikom (slika 75), čeprav bi bil na podlagi svitka lahko tudi Ezekijel. Nasprotja tej življenjski dobi pa najbrž predstavljajo mladeniči v Stehanji vasi (slika 72) ali mladenič (slika 70) na slavoločni steni v Kranju.

⁴⁷⁷ Herbert SCHADE, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, München 1962, str. 42–44.

⁴⁷⁸ SCHADE 1962 (op. 477), str. 57–85.

⁴⁷⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 107.

⁴⁸⁰ Katarina DIMŠIĆ, Semiotički prikaz brkova i brade, *Etnološka istraživanja*, 21, 2016, str. 103–106 (dostop 17. 8. 2020, <https://hrcak.srce.hr/179007>).

Nekako sredi 15. stoletja so začele prevladovati predvsem sključene, pokrčene figure s k sebi pritegnjenimi nogami in z vedno bolj realističnimi potezami. Gre zlasti za motive v Bodeščah pri Bledu (slika 63), v Sv. Kancijanu v Kranju (sliki 92–93), Sv. Vidu v Podnanosu (slike 83–85), Sv. Primožu (sliki 78–79) in Sv. Petru nad Kamnikom (slika 80). Tista v Bodeščah je še popolnoma stilizirana, s skorajda reliefno glavo, medtem ko so vse ostale polnoplastično oblikovane. Razen v Bodeščah pri Bledu imajo vsi motivi skupno izhodišče – Mojstra kranjskega ladijskega oboka. Motivi, ki jih je ustvaril v Sv. Kancijanu, so se prenašali po Gorenjski in tudi Goriški, kot smo videli v poglavjih o kamnoseških delavnicah in pri geografski analizi. Čeprav je v Kranju na kapitelih ladijskih stebrov izklesanih več motivov, figure na njih nastopajo vsaka zase in ne komunicirajo z ostalimi motivi poleg njih. Iz tega razloga smo jih umestili med enofiguralne. Pri vsem tem nas zanimajo ikonografska izhodišča za omenjene figure, kljub temu da tipološko ponovno izhajajo iz umetnosti Petra Parlerja in njegovih sinov. Večji del vseh teh omenjenih figur je izklesan tako, da dobimo občutek, kot da je vsa teža oboka na njihovih plečih oziroma da jih arhitektura potiska navzdol in jim s tem tvori popačeno, sključeno držo. Gre za preigravanje motiva atlantov, saj omenjene figure ne nosijo oboka v tradicionalnem smislu, prav tako njihovi izrazi ne izdajajo nobene bolečine ob tovrstnem delu, temveč se zdi le, da jih obok pritiska navzdol. Atlanti sicer izhajajo iz grške mitologije, srednjeveške figure, ki nosijo težo arhitekture, pa bi lahko razumeli kot kaznovane grešnike.⁴⁸¹ V to smer se nagiba tudi Peskarjevo razmišljanje, da človeške figure v Kranju predstavljajo nespametne figure, ki sta jih Cerkev in krščanstvo kaznovala z nošenjem cerkvenega oboka.⁴⁸²

Zelo sorodne motive najdemo tudi v Sv. Primožu nad Kamnikom in v Sv. Petru v neposredni bližini, kjer sicer obok ne pritiska na figure, vendar imajo skupno slogovno izhodišče s prejšnjimi. V Sv. Primožu v oči padejo predvsem oblačila celopostavnih figur (sliki 78–79), ki so detajlno izvedena, zato jih je pri interpretaciji treba posebej upoštevati. Obe figuri na steni severne ladje nosita enako vrhnje oblačilo, tista z brado pa tudi pokrivalo. Iz pregleda noš je razvidno, da so bile glavno moško pokrivalo v

⁴⁸¹ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 38.

⁴⁸² *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju* 2017 (op. 34), str. 186.

pozmem srednjem veku čepice, nizke in široke so od srede 15. stoletja pripadale oblačilni kulturi višjega sloja.⁴⁸³ Prav tako obe figuri nosita enako ogrinjalo, ki se imenuje taperte. Gre za zvončasto oblačilo, ki po dolžini ni prerezano, tako da se oblači čez glavo, v zgornjem delu pa sega tik do vratu. Največkrat so taperti segali do kolen, nosili pa so jih moški iz višjega družbenega sloja.⁴⁸⁴ Pri bradatemu moškemu je zanimivo tudi obuvalo, ki na prvi pogled spominja na dokolenske ščitnike. Gre pravzaprav za hlačne nogavice, ki so se nosile posamezno na vsaki nogi in so se uporabljale tudi kot obuvalo, saj so bile spredaj podaljšane čez stopalo, dodatno pa so nanje pritrdili še podplat oziroma posebne ploščice. Tudi te je nosil višji družbeni sloj.⁴⁸⁵ V 15. stoletju so nosili tudi takšne čevlje, kot jih vidimo pri golobrادي figuri. Gre za spredaj zašiljene in višje čevlje, ki segajo preko gležnjev, izrez imajo na notranji strani stopala, vežejo pa se počez. Tovrstna obuvala so nosili v višjih krogih 15. stoletja in so se uporabljala sočasno z že omenjenimi hlačnimi nogavicami.⁴⁸⁶ Iz tega smemo sklepati, da sta na severni ladji upodobljeni pomembnejši figuri, ki sta se sredi 15. stoletja gibali v višjih socialno-družbenih krogih. Golobrada figura je starejša, zato smemo razmišljati v smeri upodobitve oče in sin, vendar podatkov o naročniku ali donatorju poznogotske prenove cerkve strokovna literatura ne pozna. Na nasprotni, južni steni ladje najdemo še eno zanimivo figuro. Gre za *kozjebradca* (slika 77), v katerem smemo videti grešnika, saj koza predstavlja pohoto in poželenje,⁴⁸⁷ hkrati pa se navezuje na Matejev evangelij (Mt 25,31-46) in prisposobo o Kristusu, ki bo ob svojem povratku prepoznal vernike in nevernike tako kot pastir loči ovce od koz.⁴⁸⁸

Iz Kranja pa so se po bližnji okolici razširile različne variacije omenjenih figur, ki so postajale vedno bolj realistične. Verjetno ne bomo daleč od resnice, če trdimo, da so svoj vrhunec dosegle ravno v cerkvi sv. Vida v Podnanosu, kjer se srečamo s popolnoma

⁴⁸³ Angelos BAŠ, *Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju*, Ljubljana 1970, str. 17.

⁴⁸⁴ BAŠ 1970 (op. 483), str. 65.

⁴⁸⁵ BAŠ 1970 (op. 483), str. 93.

⁴⁸⁶ BAŠ 1970 (op. 483), str. 107.

⁴⁸⁷ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 1054.

⁴⁸⁸ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike 1979* (op. 473), str. 294.

žanrskimi motivi, med njimi pa najbolj navdušuje ženska figura s salamo (slika 85).⁴⁸⁹ Med drugim se tukaj pojavi še stavec s turbanom (slika 83), čepeč mladenič z zabuhlim izrazom (slika 84), maska s kozjimi ušesi (slika 86) in glava z grbom, dve konzoli pa sta danes odbiti. Na podlagi števila je Cevc pomislil na sedem glavnih grehov,⁴⁹⁰ napuh, lakomnost, nečistost, nevoščljivost, požrešnost, jezo in lenobo.⁴⁹¹ Gre za priljubljen motiv v srednjem veku, ki ga je zahodna umetnost različno upodabljala. Tako je nečistost običajno povezana z golimi upodobitvami bodisi moških bodisi ženskih figur, lakomnost s tatovi, požrešnost z večjo količino pijače ali hrane, napuh z rogovi na človeških glavah, jeza z gostilniškim življenjem in kockanjem, nevoščljivost pa z raztrganim jezikom ali ključavnico na ustih, kar prepreči nadaljnje klevetanje, in lenoba s spanjem.⁴⁹² Na podlagi tega šentviške figure brez atributov težko interpretiramo. V maski s kozjimi ušesi bi sicer lahko prepoznali nečistost in v ženski s salamo požrešnost, vse drugo pa bi domnevali. Tako bi hipotetično mladenič z zabuhlim izrazom lahko predstavljal lenobo in stavec z izrazitimi obraznimi potezami jezo.

5.3.1.3 Fantazijska bitja

Med enofiguralnimi motivi najdemo tudi fantazijska bitja oziroma popačena antropomorfna ali zoomorfna telesa, spake. Nekoč so bile v Šentrupertu na Dolenjskem, vendar jih zaradi nepoznavanja njihovega videza ne moremo interpretirati. Bolj povedna je živalska spaka na slavoločni steni v Sv. Kancijanu v Kranju (slika 71), ki ima golo telo, med nogami pa so vidne genitalije. Na prvi pogled gre za današnje razmišljanje nedostojno in nespodobno upodobitev znotraj sakralnih prostorov, ki je med drugim upodobljeno celo na slavoločni steni, vendar si je ta motiv treba pogledati z drugega zornega kota. V srednjem veku so v cerkvah znane upodobitve golih teles, ki razkazujejo (povečane) spolne organe,⁴⁹³ vendar te figure nikakor ne delujejo erotično, vablivo ali privlačno, temveč so njihove podobe odbijajoče in celo žaljive, tudi komično karikirane s pretiranimi genitalijami. Njihov ikonografski pomen je predvsem moralizirajoč.

⁴⁸⁹ S to mislijo se strinja tudi Emilijan Cevc. Glej CEVC 1963 (op. 2), str. 270.

⁴⁹⁰ CEVC 1963 (op. 2), str. 270.

⁴⁹¹ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 1950.

⁴⁹² REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 50–60.

⁴⁹³ Glej upodobitve pri REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 119–122.

Namenjen je ozaveščanju vernikov o sprejemljivosti določenih spolnih aktivnosti oziroma izogibanju grehu poželenja in nečistosti, celo spodbujanju k spolni zadržanosti. Njihova spačenost gledalca dodatno opominja, da je telesna lepota minljiva.⁴⁹⁴ S podobnim primerom se bomo v nadaljevanju srečali tudi na Ptuju.

Manj vpadljivi sta dve človeški figuri v Sv. Petru v Radovljici. Pravzaprav delujeta popolnoma antropomorfno, popačeni sta le njuni glavi, še posebej nasmešek, saj se obe figuri na široko režita (slika 87). Prav tako sta figuri zaraščeni z glavo v predelu ušes, na glavi pa nosita preproste čepice, značilne za nižji družbeni sloj.⁴⁹⁵ Bradata figura je gola, medtem ko ima golobrada le okrog ledij ovit kos oblačila, ki ga lahko prepoznamo kot spodnje hlače oziroma perilo. V poznem srednjem veku so se nosile na način, kot ga nosi omenjena figura, ali pa kot pas za genitalije. Nosili so jih vsi pripadniki družbenih slojev.⁴⁹⁶ Kaj torej predstavljata gola moška figura in figura v spodnjem perilu, ki se povrh vsega še bedasto režita? Da pripadata nižjemu socialnemu sloju, je razvidno iz njunih pokrival. Ali smemo zaradi golote ene od njiju in držanja za rob spodnjega perila druge ponovno pomisliti na moralizirajočo vlogo o poželenju in vzdržnosti? Srednji vek sicer pozna primere upodabljanja golih parov, vendar jih je treba ponovno razumeti kot prikaz neprimerne obnašanja in navezovanja na nečistost kot enega od sedmih glavnih grehov, ki vodijo v pekel.⁴⁹⁷ Če se nagibamo k tej interpretaciji, je smiselna tudi njuna fizična umeščenost v ozek pas kapitela, ki ju tišči navzdol. Ponovno se torej vračamo h grešnikom, ki zaradi svojih nespametnih početij nosijo težo oboka, v prenesenem pomenu težo Cerkve, kot smo že videli v Kranju.

5.3.2 Enofiguralna stavbna plastika kot del večfiguralnega cikla

V slovenskem prostoru smo se v izbranih reprezentativnih primerih figuralne stavbne plastike s profanimi motivi srečali tudi z več enofiguralnimi motivi, ki sicer na posameznem stavbnem členu funkcionirajo in delujejo samostojno, vendar jih je treba

⁴⁹⁴ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 122.

⁴⁹⁵ BAŠ 1970 (op. 483), str. 17.

⁴⁹⁶ BAŠ 1970 (op. 483), str. 77.

⁴⁹⁷ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 132.

obravnavati kot celoto. V nadaljevanju se bomo posvetili dvema večjima cikloma, in sicer poprsjem ter motivom iz Fiziologa.

5.3.2.1 Poprsja

V tem poglavju se bomo podrobneje posvetili poprsjem, najprej v dominikanskem križnem hodniku ptujskega samostana (slika 60). Že v poglavju 5.2.1.1 smo omenili, da so na konzolah križnega hodnika upodobljeni donatorji in mecen, gospodje Ptujski. Branko Vnuk, Polona Vidmar in Marjeta Ciglenečki so v štirih vogalnih konzolah z izrazito portretnimi potezami prepoznali Bernarda Ptujkega (z valovitimi lasmi in brki) in njegovo ženo Willburgo Maidburško (z oglavnico, ki v gubah ob straneh pada navzdol), njunega sina Friderika IX. (skoraj deška golobrada glava z volutastim pramenom las) in Bernardovega skrbnika v mladih letih Ulrika IV. Wallseejskega.⁴⁹⁸ Njihov pomen nakazujeta tudi grbovni konzoli z vurberškim zmajem in sidrom. Vmes med poprsji je izklesana tudi mrtvaška glava (slika 61), ki sta jo Ciglenečkijeva in Vnuk interpretirala kot *Vanitas*,⁴⁹⁹ simbol minljivosti vsega življenjskega. Načeloma se jo lahko prikazuje v treh različnih izvedbah. Lahko nosi simbole zemeljskega življenja, minljivosti (lobanja, ura, dogorevajoča sveča) ali simbole vstajenja (žitni klas, lovor, bršljan).⁵⁰⁰ Mrtvaška glava se v ptujskem primeru razlaga kot zadnje počivališče gospodov Ptujskih, ki so si za grobnico izbrali ravno dominikanski samostan. Prav tako med konzolami najdemo upodobitev levje glave, *Fortitudo* (slika 62).⁵⁰¹ *Fortitudo* je ena od sedmih kreposti in ena od štirih kardinalnih (*Temperantia, Justitia, Prudentia, Fortitudo*), ki predstavlja moč in pogum. Njeni atributi so levja koža, Heraklejev kij, zlomljen steber, ščit ali oklep.⁵⁰² V njej smemo videti moč gospodov Ptujskih. Na ostalih konzolah najdemo še več portretnih glav, ki jih lahko interpretiramo kot upodobitve donatorjev. Gre za meščane in pripadnike nižjega plemstva, ki so pomagali pri izgradnji križnega hodnika.⁵⁰³ Izhodišča za tako imenovano galerijo portretov smemo iskati v praški katedrali, v triforiju, kjer so izklesane hierarhično

⁴⁹⁸ VIDMAR 2006 (op. 174), str. 312–313; VIDMAR 2008 (op. 173), str. 54; VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 32–34.

⁴⁹⁹ VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 34.

⁵⁰⁰ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 2218.

⁵⁰¹ VIDMAR 2006 (op. 174); VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 34.

⁵⁰² MENAŠE 1971 (op. 159), str. 655–656.

⁵⁰³ VNUK, CIGLENEČKI 2018 (op. 273), str. 34–35.

razporejene portretne upodobitve (slike 101–103). Gre za vojvode in kralje, sledijo predstavniki družine Karla IV., vladajočega cesarja, ter sakralni motivi s Kristusom na čelu.⁵⁰⁴ Gre za reprezentančno galerijo, ki predstavlja poveličevanje uspehov cesarja in njegove rodbine, njen odmev pa je viden po celotnem evropskem prostoru,⁵⁰⁵ zato ni nenavadno, da so se takšna doprsja znašla tudi v križnem hodniku ptujskega dominikanskega samostana, na kaj takšnega pa smemo pomisliti tudi pri že omenjenih glavah v prezbitariju ljutomerske župnijske cerkve.

Poprsja najdemo tudi v Sv. Ahacu nad Malim Ločnikom pri Turjaku. Gre za poprsja starcev (slika 76), ki so danes vzidana v ladijski del, nekoč pa so bila del prezbitarija.⁵⁰⁶ Emilijan Cevc jih je umestil med parlerjanske.⁵⁰⁷ Starce smo v poglavju o ikonografiji že omenili, njihovo pojavnost pa smo povezali s starostno dobo, z zrelostjo in izkušnjami. Verjetno smemo na kaj takega pomisliti tudi v cerkvi sv. Ahaca, razen če bi se v primeru starca s svitkom naša interpretacija nagibala k upodobitvi preroka. Preroki so ikonografsko prepoznavni po svitku, dolgem plašču in sandalih, od 12. stoletja pa jih od apostolov ločuje tudi kapa, ki se v poznem srednjem veku razširi.⁵⁰⁸ Na podlagi omenjenega vidimo, da hipoteza o starcih kot prerokih najbrž ne bo vzdržala, razen pri že omenjenem moškem s svitkom, lahko pa bi na podlagi starostnih dob pomislili tudi na povezavo s Turjaškimi in že omenjeno reprezentativno galerijo.⁵⁰⁹

5.3.2.2 Fiziolog

V Celju, v kapeli Žalostne Matere Božje v cerkvi sv. Danijela, konzole krasijo zanimivi figuralni motivi. Emilijan Cevc jih je leta 1950 poimenoval »celjski Physiologus«.⁵¹⁰ Physiologus ali Fiziolog je grški rokopis, ki je bil najverjetneje napisan že v drugi polovici 4. stoletja⁵¹¹ v Aleksandriji in predstavlja zgodnjekrščanski način razlage narave.

⁵⁰⁴ Ivo HLOBIL, *The Cathedral of St Vitus*, London 2000, str. 10.

⁵⁰⁵ VIDMAR 2000 (op. 230), str. 13–14.

⁵⁰⁶ PESKAR 2020 (op. 122), str. 360.

⁵⁰⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 169.

⁵⁰⁸ FUČIĆ 1979 (op. 435), str. 491.

⁵⁰⁹ S tem se strinja tudi Robert Peskar. Glej PESKAR 2020 (op. 122), str. 373.

⁵¹⁰ CEVC 1950 (op. 8), str. 183–188.

⁵¹¹ Glede datacije si raziskovalci niso najbolj enotni. Glej Tine GERM, Plinijevo Naravoslovje in srednjeveška ikonografija živali, *Ars et humanitas*, 1, 2007, str. 73–74, z nadaljnjo literaturo.

Rokopisna knjiga je doživela več različic, v najstarejši pa najdemo osemindeset poglavij. Vsako poglavje se je običajno začelo z biblijskim verzom, sledile so značilnosti rastlin, živali, bajeslovnih bitij in tudi kamnov ter njihova simbolična/metaforična/moralizirajoča razlaga z navezavo na Cerkev, Kristusa, človeka in hudiča. Ta poglavja so kasneje predstavljala osnovo za srednjeveško interpretacijo živali in nastanek raznih bestiarijev, v njih pa nastopajo tako živali kot razna mitološka bitja, tudi demoni. Tovrstna bitja najdemo sicer že pri Sumerjih, tudi Egipčanih, zlasti grifone, zmaje in kače, v Fiziologu pa so se povezala s krščanskimi nauki.⁵¹² Alegorične razlage živali se namreč v Fiziologu združujejo s krščanskimi vsebinami in oblikujejo tri simbolične vsebinske sklope, ki so Kristus, demonske sile in kreposti oziroma pregrehe.⁵¹³ Fiziolog je sicer grškega izvora, vendar je bil preveden v številne jezike, najprej v latinščino, od tam pa je prešel v nemško, francosko, špansko in anglosaksonsko literaturo kot bestiarij, predelalo se ga je tudi v poezijo, zato ga najdemo tudi v priljubljenih pesmih srednjega veka. V latinščino je bil preveden v osmem stoletju, vendar je že vseboval številne dodatke, kljub temu pa se je še vedno dalo izluščiti fragmente izvirnika.⁵¹⁴ Slaba stran številnih prevodov je v oddaljevanju od originala, saj je vsak prevod spremenil izvirnik s preurejanjem, krajšanjem, daljšanjem in podobno, s čimer se je izgubljala jasna slika izgubljenega grškega originala.⁵¹⁵ Srednjeveški enciklopedisti so izvirni rokopis večkrat obravnavali kot znanstveni dokument, zato se je s časom izgubljala predvsem moralizirajoča vloga Fiziologa, s tem pa so prevodi postajali le knjige o živalih.⁵¹⁶ Srednjeveški bestiariji po drugi strani vsebujejo različno število živalskih vrst, urejenih od leva kot kralja živali, zveri, ptic, plazilcev in vse do rib, vsi pa vsebujejo moralistične razlage kot zgled ali svarilo vernikom.⁵¹⁷ Fiziolog je v srednjem

⁵¹² KRIZ 2013 (op. 55), str. 32–34.

⁵¹³ Tine GERM, *Simbolika živali*, Ljubljana 2006, str. 11–12.

⁵¹⁴ Francis J. CARMODY, De Bestiis et Aliis Rebus and the Latin Physiologus, *Speculum*, 2, 1938, str. 153 (dostop 25. 8. 2020, https://www.jstor.org/stable/2848397?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents).

⁵¹⁵ Richard GOTTHEIL, The Greek Physiologus and Its Oriental translations, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 2, 1899, str. 120–123 (dostop 25. 8. 2020, <https://www.jstor.org/stable/pdf/527838.pdf>).

⁵¹⁶ CARMODY 1938 (op. 514), str. 153.

⁵¹⁷ GERM 2006 (op. 513), str. 12.

veku velik pečat pustil tudi v likovni umetnosti. Tako najdemo različne živali v (stavbni) plastiki, prav tako so se motivi iz Fiziologa upodabljali v rokopisih in freskah. Njegova priljubljenost je padla s koncem srednjega veka, ko je razum prekosil teološko zoologijo, vendar so ga v 19. stoletju ponovno odkrili.⁵¹⁸

Enega od srednjeveških primerov najdemo, kot smo že omenili, v Celju. Motivi z upodobitvami iz Fiziologa so noj, sirena, onokentaver, lev, pelikan in Skila (slike 36–41). Noj je ptica, ki ne more leteti, čeprav ima krila, zato ga je srednji vek obravnaval tudi kot dvoličneža ali hinavca. Iz Fiziologa izhaja, da noj vali jajca s pogledom, saj ves čas ne umakne pogleda z njih,⁵¹⁹ kar v eni od različic predstavlja Božjo skrb, jajce pa simbolizira Marijino brezmadežno spočetje.⁵²⁰ Prav tako obstaja različica, da noj jajca izleže v pesek in jih pusti, da se izvalijo na vročini, kar predstavlja Kristusa, ki ga je v življenje obudil Bog.⁵²¹ Noj ima lahko tudi druge pomene,⁵²² vendar v celjskem primeru zadnji omenjeni razlaga pritrjuje napis pod konzolo, ki pravi, da *»noj znese svoja jajca /.../ v pesek in nanje pozabi, tako da ne pride več k njim in jajca se izvle od sončne vročine. Tako tudi podložniki lenega prelata, ki nanje pozabijo in jih obseva le sonce božje /.../«.*⁵²³ Na konzoli v Celju je noj s pogledom usmerjen v jajca pod njim (slika 40), napis spodaj pa potrjuje drugi del različice o noju.

Sledi sirena (slika 36), ki je po Fiziologu smrtonosno bitje s človeško podobo do pasu, medtem ko je njen spodnji del telesa krilat. Iz njenih ust prihaja vablivo petje, ki očara mornarje, hkrati pa jih glasba pogubi. V eni od različic jih pesem uspava, nato pa jih sirene v spanju raztrgajo na koščke,⁵²⁴ v drugi mornarji skočijo v vodo in se utopijo ali sledijo pesmi in ladjo zapeljejo med čeri.⁵²⁵ V vsakem primeru je njihovo moralno sporočilo jasno: človek hitro nasede zapeljivim pregreham, ki vodijo v pogubo,⁵²⁶ pri

⁵¹⁸ GOTTHEIL 1899 (op. 515), str. 123.

⁵¹⁹ GERM 2006 (op. 513), str. 142.

⁵²⁰ GERM 2006 (op. 513), str. 142; KREVELJ 2011 (op. 29), str. 21.

⁵²¹ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 20.

⁵²² Glej KREVELJ 2011 (op. 29), str. 20–22.

⁵²³ CEVC 1950 (op. 8), str. 184.

⁵²⁴ Terence H. WHITE, *The Bestiary. A Book of Beasts*, New York 1955, str. 134.

⁵²⁵ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 15.

⁵²⁶ WHITE 1955 (op. 524), str. 134.

čemer je kot pregreha mišljena predvsem »telesna naslada«.⁵²⁷ Zanimiv je tudi razvoj upodobitve, saj je srednji vek pričel sireno upodabljati kot morsko deklico z ribjim repom in perutmi, čeprav Fiziolog tega konkretno ne navaja. To izhaja iz rokopisa *Liber monstrorum* iz poznega 7. ali začetka 8. stoletja, v katerem se prvič pojavi sirena kot ženska z ribjim repom. Do takrat je namreč veljalo, da so sirene ženske s ptičjim telesom. Srednji vek ju je nato združil v motiv ženske z ribjim repom in perutmi,⁵²⁸ srečamo pa jo lahko tudi z dvojnimi ribjim repom.⁵²⁹

Krevljeva navaja, da so sirenam sorodna bitja onokentavri, človeška bitja z oslovskim telesom, ki se istovetijo »z grehom poželenja in napuha«,⁵³⁰ njihovo podobo pa lahko nosijo tudi ženske predstavnice. Moralno sporočilo iz Fiziologa je, da se onokentavri enačijo z ljudmi, ki podležejo krivoverstvu in pregreham, saj se v svoji šibkosti prepuščajo živalski naravi.⁵³¹ Čeprav so onokentavri hibridi med človekom in oslom, izhajajo iz družine kentavrov, ki so dvolični. V cerkvi imajo tako človeške lastnosti, izven nje pa postanejo divji – prevlada njihova živalska narava.⁵³² V primerjavi s sirenami, ki predstavljajo pasti in pregrehe v vernikovem okolju, onokentavri simbolizirajo »pasti in pregrehe, s katerimi se vernik bojuje v sebi«.⁵³³

Naslednji motiv iz Fiziologa, ki je ohranjen v celjski kapeli, je lev (slika 38). Po Fiziologu ima lev tri narave, v Celju je upodobljena ena od njih, in sicer ko oče lev po treh dneh prebudi mrtvorrojene mladiče, kar ponazarja Kristusa, ki je po treh dneh vstal od mrtvih.⁵³⁴ Po nekaterih različicah jih oče obudi s sapo, rjoventjem ali lizanjem.⁵³⁵ V Celju

⁵²⁷ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 16.

⁵²⁸ Mary Allyson ARMISTEAD, *The Middle English Physiologus. A Critical Translation and Commentary*, Blackburg 2001, str. 89 (tipkopis magistrske naloge, dostop 25. 8. 2020, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.557.6420&rep=rep1&type=pdf>).

⁵²⁹ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 15.

⁵³⁰ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 16.

⁵³¹ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 16–17.

⁵³² SCHADE 1962 (op. 477), str. 50–51.

⁵³³ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 17.

⁵³⁴ WHITE 1955 (op. 524), str. 8.

⁵³⁵ ARMISTEAD 2001 (op. 528), str. 21.

sicer na konzoli manjkajo mladiči, vendar Krevljeva predvideva, da so bili odstranjeni ob regotizaciji.⁵³⁶ Ostali dve naravi leva si bomo поближе pogledali nekoliko kasneje.

Predzadnji motiv iz Fiziologa je pelikan (slika 39), ki je priljubljen srednjeveški ikonografski motiv. Njegova popularnost je zrasla ravno s Fiziologom. Pelikan se namreč razdaja za svoje mladiče, ti pa mu ljubezni ne vračajo, temveč ga kljuvajo in udarjajo s perutmi, kar ga tako razjezi, da jih ubije. Po tem tri dni obžaluje svoje dejanje in joka nad mrtvimi mladiči, vse dokler si tretji dan ne razpara prsi in jih obudi s škropljenjem lastne krvi.⁵³⁷ Moralni nauk se skriva predvsem v Kristusovi ljubezni in žrtvovanju za odrešitev človeštva,⁵³⁸ saj mu je s prelitjem lastne krvi omogočil večno življenje.⁵³⁹ Posledično je pelikan postal simbol vere v vstajenje po smrti, hkrati pa s tremi dnevi ponovno simbol Kristusovega vstajenja,⁵⁴⁰ kot smo že videli pri levu, v njem pa srednjeveška ikonografija vidi tudi požrtvovalnost, sočutje in nesebično starševsko ljubezen.⁵⁴¹

Zadnja od figuralnih konzol naj bi bila Skila (slika 41), kar nam pove napis pod njo: »*Neko čudo morsko se imenuje Skila; do pasu ima lepo dekliško postavo, drugi del pa je silno strašen. V veliki nevihti strese rep, na katerem je kakor nekako jadro; nato se obesi na gredel in potopi jadro. Prav tak je zlobni svet, ki mnoge potopi.*«⁵⁴² Kljub zapisu pod konzolo Krevljeva meni, da ne gre za Skilo, temveč *serro*. Skila je antična morska pošast, ki nastopa tako v Odiseji kot v Metamorfozah, njena zgodba pa govori o deklici, ki se je spremenila v morsko bitje, ki potaplja ladje. V Fiziologu pa nastopa *serra*, prav tako morska pošast, ki poskuša z ladjo tekrovati v hitrosti, vendar ji to ne uspe, zato se umakne, kar v moralnem smislu ponazarja gorečega vernika, ki se ne more kosati z vero apostolov, v simbolnem smislu mornarjev, ki plujejo po razburkanem morju/življenju. Druga različica zgodbe je takšna, da morska pošast ne prenese poraza, zato škoduje ladji

⁵³⁶ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 18.

⁵³⁷ Guy R. MERMIER, The Romanian Bestiary. An English Translation and Commentary on the Ancient "Physiologus" Tradition, *Mediterranean Studies*, 13, 2004, str. 29 (dostop 25. 8. 2020, https://www.jstor.org/stable/41166963?read-now=1&seq=13#page_scan_tab_contents).

⁵³⁸ GERM 2006 (op. 513), str. 172.

⁵³⁹ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 20.

⁵⁴⁰ GERM 2006 (op. 513), str. 173.

⁵⁴¹ GERM 2006 (op. 513), str. 173.

⁵⁴² CEVC 1950 (op. 8), str. 184.

in posadki. Običajno se jo upodablja s krili, večkrat pa tudi v povezavi z morjem, ladjo in mornarji, zato se jo lahko zamenja za sireno.⁵⁴³ Ker so v kapeli Žalostne Matere Božje upodobljeni motivi iz Fiziologa, se na tem mestu strinjamo s Krevljevo, da gre za *serro*.

Celjska kapela predstavlja edini primer v slovenskem prostoru, kjer je upodobljenih več poglavij iz Fiziologa, saj vsaka posamezna upodobitev motiva v celoti ustreza posamičnemu poglavju Fiziologa. V slovenskem prostoru so sicer bolj znani posamezni primeri motivov,⁵⁴⁴ kot bomo videli v nadaljevanju. Prav tako gre v Celju za enega izmed redkih primerov, kjer celotna živalska ikonografija izhaja iz določenega (pisnega) vira.

5.3.2.2.1 Izolirani živalski motivi iz Fiziologa

Kot smo že omenili, se v slovenskem prostoru pojavljajo posamezni motivi ali skupine motivov iz Fiziologa, ki niso del večfiguralnega cikla, kot smo to ravnokar videli v Celju. Kljub temu jim je skupen isti vir – Fiziolog. Prvi primer najdemo na portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku, kjer gre za motiv sirene z dvojnim repom. Pomen sirene in njeno moralizirajočo vlogo smo pojasnili že v poglavju 5.3.3.2, vendar je zanimiva tudi druga ikonografska razlaga, ki ni povezana s Fiziologom. Emilijan Cevc namreč meni, da bi bila sirena na Malem gradu lahko pravzaprav riba Faronika. Gre za pokristjanjen mitološki motiv v slovenski ljudski pesmi, kjer je uporabljen motiv morske deklice, imenovane riba Faronika. Njeno ime izhaja iz faraonove vojske, ki se je utopila v Rdečem morju, vojaki pa so se spremenili v ribe. Njena moč je v tem, da lahko z repom potopi ves svet, upodobljena pa je kot pol riba pol ženska, v slovanskem prostoru tudi poje, kar jo le še bolj poveže s sireno. Prav tako s svojim petjem pogubi mornarje in jih nato požre ali potopi ladjo.⁵⁴⁵ Iz tega je razvidno, da ima *slovenska* sirena pravzaprav več skupnih točk tako z mitološko kot tudi s tisto iz Fiziologa, kot se je zdelo na prvi pogled. Okrog 12. stoletja je bila sicer sirena izjemno priljubljen motiv med severnoitalskimi kamnoseki, ki so najbrž delali tudi na Malem gradu.⁵⁴⁶ Najdemo jo tudi v Stični (slika 15),

⁵⁴³ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 22–26.

⁵⁴⁴ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 32.

⁵⁴⁵ Emilijan CEVC, Veronika z Malega gradu, *Kamniški zbornik*, 4, 1958, str. 129–131.

⁵⁴⁶ CEVC 1958 (op. 545), str. 136.

v severozahodnem kotu križnega hodnika cistercijanskega samostana, kjer je upodobljena kot harpija s ptičjim telesom, glavo mladenke in krili.⁵⁴⁷ Z žensko glavo in ptičjim telesom so sicer lahko upodobljene tako sirene kot harpije,⁵⁴⁸ vendar gre v tem primeru za sireno, ki simbolizira skušnjave, ki naj se jim menihi izogibajo.⁵⁴⁹

Tri izolirane motive iz Fiziologa najdemo tudi ob slavoločni steni v mariborski stolnici. Gre namreč za tri upodobitve leva (slike 28–30), ki sovpadajo z njegovimi tremi naravami, ki smo jih na kratko že omenili v poglavju 5.3.3.2. Levja prva narava je takšna, da ga je izredno težko izslediti, saj se skriva v gore in z repom za seboj zabriše vse sledi, če zavoha lovce.⁵⁵⁰ V simboličnem pomenu gre za Kristusa, ki se je s svojo skromnostjo in preudarnostjo izmaknil hudiču in zakril »sledove svoje božanske narave /.../, da bi lahko odrešil človeški rod«. ⁵⁵¹ Druga narava se kaže v tem, da lev vedno spi z odprtimi očmi, kar ponovno simbolizira Kristusa, ki je umiral med križanjem z odprtimi očmi, njegovo duhovno oko pa je bilo budno,⁵⁵² hkrati pa Kristus vedno bdi nad svojim ljudstvom in ne pozna spanca.⁵⁵³ Tretjo naravo smo že omenili v poglavju 5.3.3.2 pri levu v celjski kapeli, kjer gre za simbol Kristusovega vstajenja, prikazanega z bujenjem mrtvorojenih mladičev. Vse tri levje narave so upodobljene v mariborski stolnici: leva ob severni slavoločni steni predstavljata spečega leva z odprtimi očmi in leva, ki za seboj skriva sledi, na južni steni pa lev budi svoje mladiče.

Zadnji izolirani motiv iz Fiziologa je upodobljen v kartuziji Pleterje, v nekdanji cerkvi sv. Trojice, kjer se srečamo z motivom pelikana z mladiči (slika 47). Že v poglavju 5.3.3.2 smo omenili, da pelikan s škropljenjem krvi po treh dneh prebudi svoje mladiče, ki jih je v besu pobil. V Pleterjah so mladiči sicer upodobljeni med hranjenjem. Pelikan namreč hrani mladiče tako, da s kljunom pritiska na svoje prsi, kjer v kožni vreči shranjuje hrano, ki jo s pomočjo kljuna izbljuva. Hranjenje mladičev s krvjo je značilno za jastreba, nato

⁵⁴⁷ OTER GORENČIČ 2019 (op. 35), str. 51.

⁵⁴⁸ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 242.

⁵⁴⁹ OTER GORENČIČ 2019 (op. 35), str. 51–52.

⁵⁵⁰ WHITE 1955 (op. 524), str. 7–8.

⁵⁵¹ GERM 2006 (op. 513), str. 116.

⁵⁵² WHITE 1955 (op. 448), str. 8.

⁵⁵³ GERM 2006 (op. 513), str. 115.

pa so se lastnosti živali v upodobitvah med seboj pomešale, v srednjeveški ikonografiji je v povezavi s Fiziologom prevladal pelikan.⁵⁵⁴ Kljub temu da so mladiči v Pleterjah upodobljeni kot živi, gre za značilen motiv iz Fiziologa, v katerem prepoznamo moralno sporočilo Kristusove žrtve za človeštvo.⁵⁵⁵

5.3.3 Večfiguralni motivi

V zadnjem izmed sklopov figuralne stavbne plastike s profanimi motivi se bomo posvetili večfiguralnim upodobitvam. Teh je sicer na terenu precej manj, kot bi pričakovali, pojavljajo pa se predvsem kot človeške ali živalske podobe v parih, ki si jih bomo pogledali pobližje.

5.3.3.1 Človeške figure

Najstarejši obravnavani večfiguralni motiv je cmureški relief (slika 1), kjer gre za upodobitev moškega v zmajevem žrelu. Cevc je relief ikonografsko razložil kot alegorijo Jeze, kar je dodatno podkrepil s Ps 139,2-4: *»Odreši me, Gospod, hudobnega človeka, nasilnega moža me obvaruj, teh, ki mislijo hudo v srcu, vsak dan vzbujajo prepire, svoje jezike brusijo kako kače.«* Opomnil je tudi na 12. verz istega psalma: *»Mož s hudobnim jezikom ne bo obstal v deželi, nasilnega človeka v hipu zadene zlo.«* Omenil pa je tudi psalm 64,4, v katerem *»hudobneži svoje jezike brusijo kakor meče«*.⁵⁵⁶ To interpretacijo je zavrnila Mija Oter Gorenčič in navedla, da tovrstne upodobitve v romanski stavbni plastiki predstavljajo predvsem bojevanje med dobrim in zlim, s tem pa opominjajo na potrebno čuječnost pred grehom in predstavljajo prošnjo h Kristusu kot edinemu odrešeniku sveta, hkrati pa opozorijo vernika na morebitno kazen, ki ga lahko doleti ob brezboštvu.⁵⁵⁷

Naslednji večfiguralni motiv je ohranjen na treh figuralnih kapitelih v Kostanjevici na Krki, na katerih so upodobljene glavice (sliki 13–14). Mija Oter Gorenčič jih obravnava kot ornamentalne motive, ki so nadomestile stroge, najprej geometrične in nato še

⁵⁵⁴ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 19–20.

⁵⁵⁵ GERM 2006 (op. 513), str. 172.

⁵⁵⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 37–38.

⁵⁵⁷ OTER GORENČIČ 2008 (op. 28), str. 14, 17.

rastlinske forme, kar sovpada z odstopanjem od strogih asketskih redovnih pravil.⁵⁵⁸ Sicer so motivi z glavicami znani že iz rimske antične umetnosti, zato ni nič nenavadnega, da jih je posvojila tudi romanika, z razvojem gotških kapitelov pa so se v glavice preoblikovali brsti.⁵⁵⁹

5.3.3.1.1 Vlečenje za lase ali brke

V začetku 15. stoletja se na treh lokacijah srečamo z nenavadnimi in hkrati zanimivi motivi vlečenja za lase ali brke. Najprej se ta motiv pojavi okrog leta 1400 na Celjskem oltarju na Ptujski Gori (slike 42–45), sledita kapitela v ptujski proštijiški cerkvi z letnico 1415 (sliki 58–59) in nazadnje še kapitel v Sv. Kancijanu v Kranju (slika 96) sredi 15. stoletja. Na Celjskem oltarju se srečamo s štirimi večjimi obrazi, ki jih za lase ali brke vlečejo manjše celopostavne figure. V Sv. Juriju na Ptuju se na enem od kapitelov v južni ladji igrivo lasajo trije otroci, na drugem pa ženska lasa moškega. Podobno je tudi v Kranju, kjer se na kapitelih v ladji lasata ženska in moški. Lase ikonografski leksikoni različno razlagajo glede na spol. Tako jih Luc Menaše interpretira prvič kot znamenje moči in drugič kot obleko. Obleko razlaga zlasti v povezavi z Marijo Magdaleno, ki je ob svoji pokori Jezusu umivala noge in jih brisala s svojimi lasmi,⁵⁶⁰ znamenje moči pa povezuje s Samsonom in Dalilo, ki mu je odrezala kodre las in mu s tem odvzela moč,⁵⁶¹ ter s Skilo iz Ovidovih Metamorfoz, ki je svojemu očetu Nisosu odrezala čudodelni škrlatni koder las.⁵⁶² Sicer pa so dolgi razpuščeni lasje simbol devic, pri moških pa predvsem znak moči.⁵⁶³ Iz ikonografske razlage las torej ne moremo iskati interpretacije za lasanje, lahko pa ga poskušamo pojasniti s prepiri med moškim in žensko. Prvi konflikt moramo poiskati že pri Adamu in Evi, sicer pa so srednjeveške upodobitve redko prikazovale složne in srečne pare, ravno nasprotno. Upodobiti so želeli čim večja nasprotja med spoloma, zato so jih pogosto prikazovali v konfliktih. S to negativno konotacijo so želeli orisati (moški) duhovščini, kakšno bi bilo življenje izven celibata, zato

⁵⁵⁸ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 115.

⁵⁵⁹ OTER 2004 (op. 218), str. 13.

⁵⁶⁰ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 2350.

⁵⁶¹ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 1888.

⁵⁶² MENAŠE 1971 (op. 159), str. 1987.

⁵⁶³ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike 1979* (op. 473), str. 337.

je ženska v paru z moškim največkrat upodobljena kot tista, ki napada moškega. Pri tem za svoje *orožje* uporablja predvsem pripomočke iz gospodinjstva (žlico, vreteno, zajemalko, manjše kose pohištva), velikokrat pa je upodobljena med lasanjem ali cukanjem za brado, kar se simbolično razlaga kot napad na njegovo krepost. S takšnimi upodobitvami je večkrat prišlo ravno do nasprotnega učinka, saj se je ženska prikazovala kot fizično močnejša.⁵⁶⁴ Cukanje za brado je v srednjeveški umetnosti sicer redek motiv, njena alternativa je lasanje, kljub temu simbolizira (ženski) napad na možatost, hkrati pa kaže na dva izmed sedmih glavnih grehov, nevoščljivost in jezo. V primeru jeze se to razlaga predvsem kot konflikt med dvema pripadnikoma moškega spola, nevoščljivost pa predvsem v smislu ljubosumja na lepšo in gostejšo brado drugega.⁵⁶⁵

Ne glede na motive lasanja je Vidmarjeva pri ptujskogorskem Celjskem oltarju pri upodobljenih obrazih pomislila na upodobitve štirih vetrov.⁵⁶⁶ Gre za zahodni veter, imenovan Zefir, vzhodni Euros, severni Boreas in južni Auster.⁵⁶⁷ Povezani so s simboličnim pomenom števila štiri,⁵⁶⁸ prav tako pa se povezujejo s štirimi temperamenti, elementi, deli sveta, letnimi časi in nebesnimi stranmi.⁵⁶⁹ Tako Zephir simbolizira zrak, pomlad, mladost in sangvinika, Euros ogenj, poletje, zrelo dobo in kolerika, Auster vodo, jesen, starost in flegmatika ter Boreas zemljo, zimo, pozno starost in melanholika.⁵⁷⁰ Prav tako Mija Oter Gorenčič navaja, da so vetrovi povezani tudi z Božjo voljo, saj pihajo bodisi zaradi nje bodisi zaradi naravnih zakonov, prav tako pa prispevajo »h koherentnosti in stabilnosti vesolja«.⁵⁷¹

5.3.3.2 Živalski motivi

Reliefne upodobitve živali so bile v civilizacijah prisotne že pred 10 000 leti, kjer so imele predvsem kulturno vlogo, zato ni nenavadno, da je to tradicijo prevzelo tudi krščanstvo. Poleg Fiziologa so v srednjem veku pomembne tudi omembe živali v Svetem pismu,

⁵⁶⁴ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 83.

⁵⁶⁵ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 100–101.

⁵⁶⁶ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 123.

⁵⁶⁷ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 2155.

⁵⁶⁸ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 2103.

⁵⁶⁹ OTER GORENČIČ 2019 (op. 35), str. 20.

⁵⁷⁰ MENAŠE 1971 (op. 159), str. 622.

⁵⁷¹ OTER GORENČIČ 2019 (op. 35), str. 20.

spisih cerkvenih učiteljev in bestiarijih. V 15. stoletju so znani tudi različni teološki živalski traktati, pa tudi knjige o lovu, ki so opisovale živalske lastnosti in iz katerih so lahko zajemali umetniki.⁵⁷²

Živalska ikonografija (pa tudi ostala) se je med umetniki širila preko vzorčnih knjig, rokopisov in potujočih pomočnikov.⁵⁷³ Ena izmed znanih vzorčnih knjig je *Reiner Musterbuch* iz cistercijskega samostana Rein. Danes je ohranjenih trinajst listov, njen slog pa je mogoče datirati v začetek 13. stoletja. Gre za eno najstarejših vzorčnih knjig, ki med drugim nosi pomembno umetniško vrednost, čeprav ni znano, kdo je njen avtor, prav tako ne, ali je imel pri svojem delu kakšne predloge, po katerih je ustvaril vzorce.⁵⁷⁴ *Reiner Musterbuch* vsebuje med drugim tudi upodobitve posameznih živali. Najbrž nobena izmed njih ni bila narisana po živem modelu, temveč po šablonskih predlogah, predstavljajo pa simbole verskih resnic.⁵⁷⁵

V nadaljevanju si bomo pogledali živalske motive, ki nastopajo v stavbni plastiki, pri tem pa bomo poskušali pojasniti tudi njihov simbolni pomen v sakralnih stavbah. Določeni motivi nastopajo v paru, spet drugi so upodobljeni sami.

5.3.3.2.1 Lev

Najpogosteje upodobljeni živalski motiv iz nabora najbolj reprezentativnih srednjeveških figuralnih motivov je lev. Omenili smo ga že pri poglavju o Fiziologu, tokrat pa se bomo osredotočili na motive, ki ne slonijo na omenjenem viru. Tako najdemo najstarejše leve v koprski stolnici (slika 9), danes v Pokrajinskem muzeju Koper, na portalu grajske kapele na Malem gradu (slika 3), na eni izmed štirih pater v Pokrajinskem muzeju Koper (slika 6), v ptujski proštiji cerkvi sv. Jurija (slika 23), v Sv. Danijelu v Štanjelu na Krasu (slika 73), Sv. Barbari v Slovenskih Konjicah (sliki 81–82). V paru nastopa v Kopru, Štanjelu in Slovenskih Konjicah, v zadnji v kombinaciji z zmajem, medtem ko so na pateri upodobljeni kar štirje levi z eno glavo.

⁵⁷² ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 409–410.

⁵⁷³ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 43.

⁵⁷⁴ *Reiner Musterbuch. Faksimile Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507* (ur. Franz Unterkircher), Graz 1979, str. 10–11.

⁵⁷⁵ *Reiner Musterbuch 1979* (op. 574), str. 37.

Lev je že od staroegipčanske umetnosti naprej kralj živali, na kar nakazuje predvsem njegov videz, zato simbolno predstavlja moč, pogum, drznost, plemenitost in vladarsko dostojanstvo.⁵⁷⁶ Na kralja živali nakazuje tudi sam pomen besede, saj *leo/leon* v grščini in latinščini pomeni kralja.⁵⁷⁷ Je atribut sv. Marka, ena izmed štirih živali, ki nastopa v viziji preroka Ezekielja,⁵⁷⁸ atribut Fortitudo (Moči), spremljevalec sv. Hieronima. V krščanski ikonografiji nastopa v svetopisemskih prispodobah, k priljubljenosti pa je prispeval še Fiziolog. Predstavlja lahko tudi neustrašnost, modrost, usmiljenost, preudarnost in pravičnost. Zraven omenjenega lahko nosi tudi diametralno nasproten pomen, saj predstavlja divjost, krutost in neusmiljenost pa tudi peklenke sile ali hudiča. V vladarskem smislu tudi napuh in lakomnost, zato je v krščanski simboliki večkrat težko določiti njegov pomen. Levi, ki nosijo stebre, so lahko simbol premaganih demonov, na katerih stoji Cerkev, ali pa so mišljeni kot čuvaji svetega prostora,⁵⁷⁹ zato bi nekje v tem smislu smeli razlagati tudi kopske leve. Njegovo pozitivno ali negativno vlogo razberemo tudi iz njegove upodobitve. Tako so levi s kratkim telesom in skodrano grivo miroljubni, visoki z navadno, preprosto grivo pa divji in bojeviti. O temperamentu lahko priča celo oblika obrvi in drža repa.⁵⁸⁰ Germ navaja, da lahko omenjene fiziološke značilnosti povežemo s stvarno naravo, saj repi in obrazne mišice tudi v resnici kažejo njihovo razpoloženje, medtem ko so vse ostale levje značajske kreposti »iz trte zvite«.⁵⁸¹ Izključno negativen pomen leva smemo verjetno prepoznati v ptujski proštjski cerkvi, kjer se bori z vitico, levom v paru pa bomo interpretacije poiskali nekoliko kasneje. Ker je vinska trta simbol Kristusa,⁵⁸² lahko ptujsko upodobitev interpretiramo kot boj dobrega z zlim.

5.3.3.2.2 Medved

Motiv medveda najdemo v mariborski stolnici ob slavoločni steni (slika 27), zraven že omenjenih levov, in na kornih klopeh ptujske proštjske cerkve. V antiki je veljalo

⁵⁷⁶ GERM 2006 (op. 513), str. 113.

⁵⁷⁷ WHITE 1955 (op. 524), str. 7.

⁵⁷⁸ FERGUSON 1961 (op. 459), str. 20.

⁵⁷⁹ GERM 2006 (op. 513), str. 114–117.

⁵⁸⁰ WHITE 1955 (op. 524), str. 7.

⁵⁸¹ GERM 2006 (op. 513), str. 115, 117.

⁵⁸² OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 74–75.

mnenje, da medvedka po rojstvu z lizanjem oblikuje svoje mladiče, saj so ti »ob rojstvu podobni brezobličnim kepam mesa« in šele z dolgotrajnim lizanjem mame medvedke postanejo pravi medvedi.⁵⁸³ V krščanski umetnosti je medved predvsem negativen lik, saj simbolizira krutost in zlo,⁵⁸⁴ tudi divje nasilje in demonsko naravo. Medvedka je hkrati simbol pohotnosti, jeze in nečistosti, kar je povezano z antično miselnostjo o medvedih, saj medvedka zaradi sle prehitro skoti posledično brezoblične mladiče. Kasneje, v renesansi, medved postane simbol vzdržnosti in skromnosti, saj pozimi svojo lakoto potrpežljivo poteši s sesanjem lastne šape,⁵⁸⁵ kar izhaja že iz antičnih zgodb, zato Krevljeva meni, da v mariborski stolnici ne gre za negativen lik. Medved je namreč upodobljen med lizanjem svoje šape, kar bi se lahko navezovalo tako na skromnost in vzdržnost kot na samo lizanje, s katerim mama medvedka izoblikuje mladiče. Krevljeva zato meni, da se medved vsebinsko navezuje na leva, ki prebuja mladiče, s čemer se na tem mestu strinjamo. Oba motiva sta namreč izklesana v južni slavoločni steni.⁵⁸⁶

5.3.3.2.3 Zajec

Motiv zajca najdemo na kornih klopeh ptujske proštije cerkve (slika 67) in na eni izmed štirih pater v Pokrajinskem muzeju Koper (slika 7), kjer je upodobljen skupaj z ujedo. Srednjeveška miselnost se ujema z naravnimi značilnostmi zajcev, ki so nagnjeni k pogostemu parjenju, zato je zajec simbol pohote in nečistosti, pa tudi plodnosti. V krščanstvu je spopad kreposti s poželjivostjo prikazan s sokolom ali orlom, ki v krempljih drži zajca,⁵⁸⁷ kar srečamo na koprski pateri (slika 7). Diametralno nasproten pomen pa predstavlja upodobitev belega zajca ob Mariji, ki namiguje na čistost, zmagoslavje nad poželenjem.⁵⁸⁸ Prav tako je zajec lahko atribut strahopetnosti, kar sovpada z njegovo naravno bojzljivostjo, Fiziolog pa še razlaga, da zaradi daljših in močnejših nog zajec lažje teče navkreber v primerjavi z zasledovalci, zato se jih tudi otepe, kar nosi sporočilo, da je zlo premagano.⁵⁸⁹ Krevljeva meni, da motivi na kornih klopeh, vključno z zajcem,

⁵⁸³ GERM 2006 (op. 513), str. 126.

⁵⁸⁴ WHITE 1955 (op. 524), str. 5.

⁵⁸⁵ GERM 2006 (op. 513), str. 126, 128.

⁵⁸⁶ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 81.

⁵⁸⁷ GERM 2006 (op. 513), str. 222.

⁵⁸⁸ WHITE 1955 (op. 524), str. 18.

⁵⁸⁹ GERM 2006 (op. 513), str. 223.

nosijo moralna sporočila, kar bi pomenilo, da zajec opozarja na »nevarno pregreho telesnega poželenja«. ⁵⁹⁰

5.3.3.2.4 Ptič

Ptice so že v zgodnji krščanski umetnosti predstavljale simbol krilate duše, saj zastopajo duhovni svet, ta miselnost pa izvira že iz Egipta, ne glede na posamezno vrsto ptice. ⁵⁹¹ V obravnavanih izbranih primerih se s pticami srečamo na eni od pater v koprskem muzeju (slika 5) in na dvojnem kapitulu v Žičah (slika 4). Na prvi sta dva kljuvajoča se ptiča, ki spominjata na ptice iz vrst ujed, na kapitelu pa majhni nežni ptici pijeta iz skupne posode.

Med ujede spadata orel in sokol, ki spadata med ptice roparice. V krščanski ikonografiji je sokol simbol dobrega kristjana, ki sledi Božji besedi, saj je njegova narava takšna, da se ga da udomaćiti in se vedno vrača h gospodarju. ⁵⁹² Podobno se tudi orel povezuje s krščanstvom in vero, saj prisili svoje mladiče, da gledajo v sonce. Če tega ne zmorejo, jih vrže iz gnezda, kar ponazarja skrb za prave in resnične vernike, ki se ločijo od slabih kristjanov. ⁵⁹³ V drugi različici orel mladiče ponese do sonca in zavrne tiste, ki ne vidijo njegove svetlobe. Gledanje v sonce je v tem primeru simbol za Kristusa, ki sprejme krščanske duše. ⁵⁹⁴ Ta različica je sicer upodobljena tudi v *Reiner Musterbuch* (slika 104). S Kristusom pa se povezuje tudi druga različica simbolike orla. Namreč v svoji starosti orel oslepi, zato odleti v nebo tik pod sonce, kjer mu sončna vročina zažge krila. Nato pade v vodo, se trikrat potopi in se iz nje dvigne kot mlad orel. To poleg mladosti simbolizira tudi zakrament krsta. ⁵⁹⁵ Nekako znotraj teh krščanskih razlag bi najbrž smeli iskati tudi interpretacijo za koprski ptici.

Od majhnih in drobnih ptic, ki jim je mogoče poiskati ikonografske razlage, najdemo vrsto ptice, ki se imenuje deževnik in izhaja iz ptic selivk. V bestiarijih je lahko upodobljena tudi kot bel drozd, njena moč pa se povezuje z boleznijo. Če je ptica priletela do bolnika in se je nato obrnila v stran, je to pomenilo, da mu več ni pomoči, če

⁵⁹⁰ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 43.

⁵⁹¹ WHITE 1955 (op. 524), str. 6.

⁵⁹² GERM 2006 (op. 513), str. 196–197.

⁵⁹³ GERM 2006 (op. 513), str. 149–150.

⁵⁹⁴ Arthur H. COLLINS, *Symbolism of Animals and Birds*, New York 1913, str. 32.

⁵⁹⁵ COLLINS 1913 (op. 594), str. 32.

pa je pogledala proti njemu, je s tem bolezen prevzela nase. Nato je odletela proti soncu, kjer je bolezen v njej uničila moč sonca. V eni od različic kostni mozeg iz stegenske kosti omenjene ptice slepim tudi vrača vid. V simboličnem pomenu se skriva Kristus, čigar duša je popolnoma bela in ki ozdravlja duhovne bolezni.⁵⁹⁶ Med drobnimi pticami s simbolnim pomenom je tudi lišček, ki simbolizira Kristusovo trpljenje,⁵⁹⁷ ali pa lastovka, ki jo je srednji vek razumel kot modro, razumno in preiščeno ptico, ki skrbno zgradi gnezdo za svoje mladiče.⁵⁹⁸ Po srednjeveških razlagah naj bi bila edina ptica, ki se hrani med letom, zato je kot podoba čiste duše, ki »ne išče zemeljskih dobrin, temveč stremi za nebeškim blagom«. ⁵⁹⁹ Bestiariji jo razlagajo tudi kot podobo čistega srca, ki nikoli ne postane plen hudiča, kar se povezuje z razlago, da lastovke ne more ujeti nobena ujeta. Lahko je tudi simbol Kristusa, ki »s svojo ljubeznijo odpira oči vsem od greha oslepelim ljudem«, ⁶⁰⁰ kar v ozadju skriva sposobnost lastovke, da slepim mladičem povrne vid.⁶⁰¹ Ker sta majhni in drobni ptici na žičkem kapitelu izklesani brez posebnih detajlov, težko določimo vrsto ptice, vendar je iz kratkega ikonografskega pregleda manjših ptic razvidno, da vse nosijo simbolni pomen Kristusa, zato bi tudi njuno interpretacijo smeli iskati nekje med njimi.

5.3.3.2.5 Zmaj

Poleg leva je zmaj najpogostejši živalski motiv, ki se pojavlja v srednjeveški stavbni plastiki v slovenskem prostoru. Tako ga najdemo na portalu grajske kapele na Malem Gradu (slika 2), v Sv. Martinu v Domanjševcih (slika 12), na kapitelih v Gornjem Gradu (sliki 16–17), na danes uničenih konzolah v Šentrupertu na Dolenjskem, v Sv. Danijelu v Štanjelu na Krasu (slika 74), v Sv. Kancijanu v Kranju (slika 99), v Sv. Barbari v Slovenskih Konjicah (sliki 81–82) in v cerkvi Marijinega vnebovzetja v Vitovljah (slika 88). Povečini nastopa v paru ali v kombinaciji z levom.

⁵⁹⁶ COLLINS 1913 (op. 594), str. 28.

⁵⁹⁷ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 69.

⁵⁹⁸ GERM 2006 (op. 513), str. 111.

⁵⁹⁹ GERM 2006 (op. 513), str. 111.

⁶⁰⁰ GERM 2006 (op. 513), str. 111.

⁶⁰¹ GERM 2006 (op. 513), str. 111.

Zmaj je v krščanstvu negativen lik, saj simbolizira hudiča, kar je opisano tudi v Svetem pismu, v Razodetju, v bitki nadangela Mihaela, ki je izgnal zmaja, ta pa nadaljuje vojno proti Bogu.⁶⁰² Večkrat je tesno povezan tudi s kačo, pogosto pa se ga upodablja tudi skupaj s sv. Jurijem in Poslednjo sodbo. V kiparskem okrasju srednjega veka predstavlja zmaj (premagane) demone in zle sile.⁶⁰³ Motiv zmaja sicer ne nastopa v Fiziologu, najdemo pa kačo.⁶⁰⁴ V srednjeveški miselnosti se je lahko pojavljal kot ogromna kača z dolgim repom, krempljastimi nogami (dvema ali štirimi), dvema kriloma in bruhačim žrelom, kar izhaja iz simbola zla in pregrehe,⁶⁰⁵ v slovenskem prostoru pa se zmaji pogosto pojavljajo v medsebojnem prepletu z repi ali vratovi ali pri grizenju samega sebe. Če se grizeta zmaja v paru, gre za enakovredno bitko, kjer sta oba zmagovalca in poraženca hkrati, saj eden drugemu ustvarjata enako vrsto bolečine. Ikonografsko lahko grizenje nasprotnika ali samega sebe razumemo kot simbol zmage nad zlom, saj je zmaj kot hudič nasprotje Božjega, zato mora biti uničen oziroma premagan.⁶⁰⁶

Omenili smo že, da lahko zmaj nastopa tudi v paru z levom. V tem primeru poznamo dve različici – lahko se med seboj bojujeta ali ne. V prvem primeru gre za upodobitev dobrega (lev) z zlom (zmaj) oziroma krščanstva proti hudiču, v drugem pa lahko skupaj predstavljata zlo.⁶⁰⁷ Ker motivi v Sv. Barbari v Slovenskih Konjicah in v Sv. Danijelu v Štanjelu na Krasu niso upodobljeni med bojem, smemo sklepati, da gre za slednjo upodobitev, torej jih smemo interpretirati kot zlo. Podobno je Cevc interpretiral tudi zmaja in leva na portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku, kjer je oba motiva v kombinaciji s križem v timpanonu opredelil kot »dodelan teološki program«,⁶⁰⁸ ki predstavlja Kristusa, ki je pohodil pekel. To interpretacijo je podkrepil s psalmom 90,3: *»Stopal boš čez gada in modrasa, poteptal boš leva in zmaja.«*⁶⁰⁹ Oter Gorenčičeva je sicer to razlago zavrnila,⁶¹⁰ bolj zanimiva pa je interpretacija Andreja Pleterskega, ki se

⁶⁰² WHITE 1955 (op. 524), str. 12

⁶⁰³ GERM 2006 (op. 513), str. 228–229.

⁶⁰⁴ ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 452.

⁶⁰⁵ OTER GORENČIČ 2008 (op. 28), str. 11.

⁶⁰⁶ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 78–79.

⁶⁰⁷ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 43.

⁶⁰⁸ CEVC 1963 (op. 2), str. 34.

⁶⁰⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 34.

⁶¹⁰ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 182.

je ukvarjal z mitičnimi zgodbami, zato si jo na kratko pogledajmo. Z Malega gradu prihaja ljudsko izročilo o poganski grajski gospodični Veroniki, ki zakleta čuva grajske zaklade.⁶¹¹ Ker se ni želela ločiti od njih, se je v spodnjem delu telesa spremenila v kačo, v nekaterih različicah tudi v zmaja. Prav tako je zavrnila tudi snubca, ki bi jo lahko odrešil prekletstva. Dalje ljudsko izročilo pravi, da je na Malem gradu v svetišču malikov velik enooki lažen bog, ki je prerokoval ljudem. Pleterski razlaga, da bi ta enooki lik lahko bil snubec, ki ga je Veronika zavrnila.⁶¹² Posledično Andrej Pleterski meni, da bi na portalu grajske kapele lahko bila upodobljena Veronika v podobi zmaja in enooki snubec v podobi leva, ki ima v resnici poudarjeno eno oko. To razlago podkrepí tudi z dejstvom, da sta kapitela poškodovana in da bi ju lahko poškodovali prebivalci, ki so vstopali skozi ta portal, saj so se bali mitičnih bitij iz ljudskega izročila. Da pa bi bili prebivalci še varnejši, je zraven leva vrezana tudi peterokraka zvezda, *morina taca*, ki predstavlja zaščitni znak pred zlobnimi silami. Če je torej na portalu res upodobljeno ljudsko izročilo o Veroniki, ki se ga preprosto ljudstvo boji, ga znak dela neškodljivega. Pleterski še meni, da tudi če njegova interpretacija o namerni upodobitvi ljudskega izročila ni pravilna, so srednjeveški prebivalci kljub temu upodobitvi zmaja in leva na portalu grajske kapele v Malem gradu poistovetili z omenjenimi mitičnimi bitji.⁶¹³

5.3.3.2.6 Pes

Motiv psa je izklesan le na kapitelih ladje Sv. Kancijana v Kranju (sliki 95, 97). Kot smo videli že pri levu, ima lahko tudi pes diametralno nasproten pomen. Tako v pozitivnem smislu pomeni zvestobo in vdanost, hkrati pa z laježem opozarja in odvrča nevarnost – vernike opozarja na pregrehe in odvrča hudiča. Prav tako je pes, ki čuva čredo, kot pridigar, ki skrbi za svoje ovčice. Pes je tudi atribut sv. Roka, sv. Bernarda, sv. Huberta in sv. Evstahija. V naboru pregreh je pes lahko simbol lenobe, jeze in nečistosti, kar izhaja predvsem iz njegove resnične narave. Rad namreč zadrema na soncu, se bori za hrano

⁶¹¹ Za več različic tega ljudskega izročila glej CEVC 1958 (op. 548), str. 111–123.

⁶¹² Andrej PLETERSKI, *Kulturni genom*, Ljubljana 2014, str. 294–295.

⁶¹³ PLETERSKI 2014 (op. 612), str. 298–299.

in se pogosto pari.⁶¹⁴ Iz pasje narave izhaja tudi njegova apotropajska vloga, saj kot čuvaj v cerkvi lahko odganja demone in zle sile,⁶¹⁵ kar bi smeli pripisati tudi psu v Sv. Kancianu.

5.3.3.2.7 Grifon

Grifona v slovenskem prostoru najdemo le na eni izmed štirih koprskih pater (slika 8). Grifon je bajeslovno bitje, običajno upodobljeno z orlovo glavo in krili ter levjim telesom. Zaradi njegove hibridnosti ga smemo razumeti v diametralno nasprotnem pomenu. Prvič kot Odrešenika in drugič kot kruto bitje.⁶¹⁶ Sicer pa je bil grifon prisoten že v sumerski, egipčanski in antični kulturi. Preko antične je prešel tudi v krščansko ikonografijo in od nje prevzel določene simbole. Tako je grifon povezan s soncem, saj »ponese prve sončne žarke čez nebo«, kar izhaja iz vprega v sončevo kvadrigo pri Apolonu. Srednji vek je verjel v resničen obstoj teh bitij, zato jih najdemo tudi v Fiziologu. Zaradi svoje krutosti predstavlja pekel, zaradi povezave s soncem pa Kristusa. Videli so ga kot gospodarja neba, zato so pri njem srednjeveški misleci pomislili tudi na Kristusovo dvojno naravo. Božanskost v orlovih perutih, s katerimi gre do meje nebesnega oboka, in človeško naravo Božjega sina v levjem telesu. Njegova dvojnost je prisotna skozi celoten srednji vek, sicer pa se njegova podoba v srednjeveški plastiki razlaga bodisi kot Kristus v boju z zlom (če je upodobljen z levom, baziliskom ali kačo) bodisi kot čuvaj svetega prostora, če je sam, kar se povezuje s sorodno vlogo leva.⁶¹⁷ Ker je grifon na koprski pateri upodobljen sam, ga smemo razlagati dvojno, v diametralno nasprotnem pomenu, saj nimamo oprijemljivih dejstev, ki bi podkrepila interpretacijo v eno ali v drugo smer.

5.3.3.2.8 Vol

Volovska glava je ohranjena na zunanjščini prezbiterija ptujske minoritske cerkve (slika 22). Vol je v krščanski umetnosti simbol potrpljenja in moči, sicer pa predstavlja Kristusa, ki se je žrtvoval za druge, hkrati pa je simbol za vse, ki se potrpežljivo in v tišini razdajajo za druge. Med drugim je vol tudi atribut apostola Luke.⁶¹⁸ Glave iz vrst goveda so sicer

⁶¹⁴ GERM 2006 (op. 513), str. 175.

⁶¹⁵ ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 461.

⁶¹⁶ WHITE 1955 (op. 524), str. 18.

⁶¹⁷ GERM 2006 (op. 513), str. 53–56.

⁶¹⁸ WHITE 1955 (op. 524), str. 22.

pogost motiv na zunanjščini cerkva, izhodišče pa smemo iskati predvsem v žrtvovanju. V preteklosti so se na oltarjih ali templjih pogosto nahajale lobanje žrtvenih živali, ki so z razvojem kulture prešle v upodobitve v kamnu. Po drugi strani pa rogovi predstavljajo obrambno vlogo pred demoni, torej smemo v njih videti tudi apotropejsko funkcijo,⁶¹⁹ kar bi najbrž smeli pripisati tudi volu na Ptuju.

5.3.3.2.9 Živalske spake

Že v poglavju 5.3.1.3 smo se srečali s spakami, sicer v antropomorfnih podobah, tokrat pa se bomo na kratko zadržali še pri zoomorfnih. Tako človeške kot tudi živalske spake nosijo neko, največkrat moralno sporočilo. Srednji vek je komuniciral tudi preko gest, z neverbalno komunikacijo, in živali so bile med najprimernejšimi za to. Kljub temu Jean-Claude Schmidt meni, da živalske geste niso primerljive s človeškimi, saj nad ljudmi prevladuje razum, živalske geste pa so največkrat negativno obarvane, izzevejo neprimeren smeh ali neumestne šale, asociirajo na hudiča.⁶²⁰ Prav tako je Cerkev nezaupljiva do hibridnih bitij, saj so »ogrožale red stvarjenja«,⁶²¹ hkrati pa pošasti po srednjeveški miselnosti zmorejo prehajati med svetom živih in mrtvih, zato so še toliko bolj strah vzbujajoče. V srednjeveškem času so pošasti podobe navidezno »spreobrnjenega naravnega in kulturnega reda«,⁶²² zato jih je duhovščina uporabljala za že omenjena moralna sporočila in za prikaz kršenja pravil v smislu upodobitve prekletih.⁶²³

Spake so bile nekoč v Šentrupertu na Dolenjskem, vendar nam danes njihov videz ni več znan, so pa zato toliko bolj povedna živalska fantazijska bitja na kornih klopeh v ptujski proštjski cerkvi (slike 64–69) in na podokenskih reliefih na hiši na Glavnem trgu v Kamniku (slike 89–91). Na Ptuju se srečamo z dvema spakama, ki sta podobni jelenu, ena od njiju razkazuje moda; s kopitastimi živalmi, ki bruhajo/jedo rastlinske ornamente; in z medvedu podobno spako, ki ji iz trebuha raste vegetabilno okrasje.⁶²⁴ S kazanjem

⁶¹⁹ ZOBERNIG 2007 (op. 36), str. 424.

⁶²⁰ Jean-Claude SCHMIDT, *Geste v srednjem veku*, Ljubljana 2000, str. 27, 149–150.

⁶²¹ SCHMIDT 2000 (op. 620), str. 205.

⁶²² SCHMIDT 2000 (op. 620), str. 205.

⁶²³ SCHMIDT 2000 (op. 620), str. 205.

⁶²⁴ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 42.

delov genitalij smo se srečali že pri človeških spakah, zato tukaj velja enaka interpretacija – opozarjanje na greh nečistosti.⁶²⁵ Tudi v Kamniku dve fantazijski bitji prerašča listje, dve spaki pa se borita med seboj. Krevljeva navaja, da je tovrstne motive težje interpretirati, vendar gre najverjetneje za upodobitev hudiča ali demonskih sil, ki s svojim ukleščanjem v les služijo kot opomin ali opozorilo. Prav tako lahko bruhanje vegetabilnega rastja predstavlja boj med dobrim in zlim, boj z demoni, ki želijo dobesedno požreti krščansko vero.⁶²⁶ To sovпада tudi z dejstvom, da so se fantazijska bitja od 12. stoletja pojavljala predvsem kot neke vrste marginalije, zlasti na bordurah rokopisov in na očem nevidnih delih arhitekture, kot je to v ptujskem primeru, kornih sedežih.⁶²⁷ Rebold Bentonova navaja, da so najpogosteje upodobljeni motivi, ki jedo arhitekturne dele, spake oziroma pošasti, redkeje pri tem zasledimo človeške figure. Pošasti se *prehranjujejo* s podstavki stebrov, rebri, bazami, krogovičji, talnimi zidci, profiliranimi deli stavbnih členov in podobno. Razmišlja sorodno kot Krevljeva – požiranje arhitekturnih delov, v slovenskem primeru delov kornih klopi, predstavlja grožnjo, saj stavbni členi nadomeščajo žrtev.⁶²⁸

⁶²⁵ Glej poglavje 5.3.1.3.

⁶²⁶ KREVELJ 2017 (op. 30), str. 44–45.

⁶²⁷ SCHMIDT 2000 (op. 620), str. 205.

⁶²⁸ REBOLD BENTON 2004 (op. 56), str. 18, 24.

6 PRIMERJALNA ANALIZA IN UMESTITEV V ŠIRŠI SREDNJEVROPSKI PROSTOR

V naslednjem poglavju bomo srednjeveški figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi na Slovenskem poskušali poiskati skupne karakteristike. Pri tem nas bo zanimalo, ali se figuralna stavbna plastika precej razlikuje med seboj in kaj je vplivalo na morebitne skupne lastnosti. Ikonografske motive bomo primerjali med seboj in jih poskušali umestiti tudi v širši srednjeevropski prostor.

Precej profanih motivov v slovenskem prostoru iz romanske in zgodnjegotske dobe je osamljenih primerov, zato jim znotraj naših meja težje povlečemo vzporednice. Takšni primeri so, denimo, cmureški relief, portal grajske kapele na Malem gradu v Kamniku, kapitel s pticama iz Žičke kartuzije, koprške patere (ki jih sicer lahko medsebojno primerjamo), figuralni kapiteli iz Kostanjevice na Krki, volovska glava v ptujskem minoritskem samostanu in celopostavna plastika iz Velike Nedelje. V vseh omenjenih primerih gre za različne ikonografske motive, ki so raztreseni po celotnem slovenskem prostoru. Izhodišča zanje lahko poiščemo v srednjeevropskem prostoru. Tako je Mija Oter Gorenčič našla primerjave za cmureški relief v nemškem prostoru (sliki 105–106). Človeka požirajoči zmaj je namreč tipična romanska upodobitev dobrega in zla s predvsem moralizirajočo vlogo. Zmaj, ki upodablja zlo, požira človeka, zato naj bi takšna upodobitev grešnike odvrčala od grehov.⁶²⁹ Tudi figuralni kapiteli z motivi glav iz Kostanjevice na Krki so primerljivi s tujimi cistercijanskimi motivi. Že Cevc je našel primerjavo v kapitelu na paviljonu vodnjaka v madžarskem cistercijanskem samostanu Bélapátfalva (slika 107),⁶³⁰ sicer pa je podobne motive iz 13. stoletja Oter Gorenčičeva našla tudi v poljski in češki stavbni plastiki (slika 108),⁶³¹ srečamo jih tudi v nemškem prostoru (slika 109). Tudi motivom glav, iz katerih poganjajo vitice, iz Gornjega Grada smemo iskati vzporednice v Nemčiji, konkretno v cerkvi samostana Berchtesgaden (slika 110) iz prve polovice 13. stoletja. Ker smo ravno pri manjših glavah, bomo v pregled

⁶²⁹ OTER GORENČIČ 2008 (op. 28), str. 14.

⁶³⁰ CEVC 1963 (op. 2) str. 49.

⁶³¹ OTER 2004 (op. 218), str. 14.

vključili tudi volovsko glavo z zunanjščine prezbiterija minoritske cerkve na Ptuju. Že v interpretaciji smo ugotovili, da tovrstne upodobitve glav niso bile nič nenavadnega; v 15. stoletju jo srečamo tudi na empori cerkve Maria Saal na avstrijskem Koroškem (slika 111). Povedni sta tudi glavi iz križevniške cerkve v Veliki Nedelji in zgodnji motivi zmaja. Glavam je vzporednice iskala že Mija Oter Gorenčič, ki je romanske upodobitve glav našla na krstilniku župnijske cerkve v Veliki Nedelji (slika 112), kjer so del okrasja krstilnika. Prav tako so glave upodobljene na kapitelu v Slovenj Gradcu (slika 113), na (današnjem) kropilniku v Laškem (slika 115) in tudi na konzoli minoritske cerkve v Piranu (slika 114).⁶³² Vse omenjene glave so si med seboj slogovno precej različne, skupen jim je le motiv, nejasna oziroma marsikje problematična pa je njihova prvotna namembnost. Oter Gorenčičeva se ob tem sprašuje, ali gre za dekorativno ali simbolno vlogo, pri čemer se nagiba k simbolni.⁶³³ Sicer pa se obe omenjeni glavi v Veliki Nedelji med seboj razlikujeta, čeprav se ujemata v času, prostoru in ikonografiji. Različni sta si tako v fiziognomiji kot izraznosti čustev, čeprav Cevc meni, da sta popolnoma enaki.⁶³⁴ S tisto, ki se nahaja nad apsidno, smemo primerjati glavo v Sv. Jakobu v Lendorfu (slika 116), saj je postavljena na identično mesto, kot je bila velikonedeljska glava v preteklosti, zato smemo domnevati soroden simbolni pomen.⁶³⁵ Velja omeniti še celopostavno figuro v Veliki Nedelji, ki je v slovenskem prostoru prav tako osamljen primer. Cevc jo je primerjal s kapitelom v (današnji) protestantski cerkvi v Karcsi (slika 117) iz začetka 13. stoletja.⁶³⁶ Težavna je že interpretacija velikonedeljske figure, čeprav je restavriranje leta 2007 na njenem čelu pokazalo ostanek križa, kar bi morebiti lahko kazalo na križ nemškega viteškega reda, s tem pa bi plastiko lahko interpretirali kot križnika, ki je hkrati redovnik in bojevnik v enem.⁶³⁷

Motive zmaja najdemo v Sv. Martinu v Domanjševcih, na kapitelih v Gornjem Gradu, na portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku, v Sv. Danijelu v Štanjelu na Krasu, v

⁶³² OTER 2005 (op. 25), str. 8, 21–22.

⁶³³ OTER 2005 (op. 25), str. 8, 23–24.

⁶³⁴ CEVC 1963 (op. 2), str. 40.

⁶³⁵ S tem se strinja tudi Mija Oter Gorenčič. Glej OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 281–282.

⁶³⁶ CEVC 1963 (op. 2), str. 41.

⁶³⁷ OTER GORENČIČ 2007 (op. 232), str. 20–21.

Sv. Barbari v Slovenskih Konjicah in v cerkvi Marijinega vnebovzvetja na Vitovljah. Prvi trije primeri spadajo v zgodnjegotsko obdobje, ostali trije v 15. stoletje. Skupen jim je predvsem način upodabljanja, namreč zmaji grizejo bodisi sebe bodisi drugega zmaja, so med seboj prepleteni ali pa se stikajo. V detajlih se sicer razlikujejo, ampak povečini gre za dvonogo krilato bitje s kremplji. Oter Gorenčičeva navaja, da grizoče se upodobitve spominjajo na antičnega urobora, ki grize lastni rep, sicer pa je preplet zmajev ponovno prišel do izraza v romanskem kiparstvu in postal priljubljen motiv v zahodnoevropski umetnosti, čeprav primarno izhaja z vzhoda.⁶³⁸ V Domanjševcih in Gornjem Gradu gre za manjše motive, saj so upodobljeni na kapitelih, medtem ko so primeri iz 15. stoletja na slavolokih precej večji. Upodobitve zmajev so sicer med najpogostejšimi motivi figuralne stavbne plastike, zato jih najdemo po celotni zahodni Evropi (sliki 118–119), v povezavi z gornjegrajsko kamnoseško delavnico pa tudi v Ljubljani (slika 120). Že v poglavju 4.2.1 smo ugotovili, da lahko povežemo gornjegrajske kapitele s križevniško cerkvijo v Ljubljani, zato nas enaki motivi prepletenih zmajev ne presenečajo.

Če smo zmajem nekako našli skupne karakteristike, pa je to skorajda nemogoče pri upodobitvi siren. Prva z Malega gradu je po Cevčevih navedbah z dvojnimi repom,⁶³⁹ tista iz stiškega križnega hodnika je kot harpija⁶⁴⁰ in zadnja iz kapele Žalostne Matere Božje v Celju je »krilata gola deklica z ribjim repom«. ⁶⁴¹ Glavni vzrok za različne upodobitve so tudi različna stoletja, saj sta prvi dve iz 12. in 13. stoletja, medtem ko je celjska iz poznega 14. stoletja. Skupen jim je le ženski obraz. Sirena iz Stične nima ribjega telesa, temveč ptičje, v nasprotju z malograjsko in celjsko. To je sicer povezano z različnimi pisnimi viri. Fiziolog izrecno ne navaja ribjega telesa, temveč človeško s krili.⁶⁴² Med ohranjenimi listi v *Reiner Musterbuch*, po katerih bi se umetniki lahko zgledovali, sirene ni. Upodobitve so večkrat lahko tudi samo sledile drugim sočasnim.⁶⁴³ Po drugi strani najdemo različne upodobitve siren v bestiarijih in drugih iluminiranih rokopisih. V ilustracijah se srečamo

⁶³⁸ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 78–79.

⁶³⁹ CEVC 1963 (op. 2), str. 33.

⁶⁴⁰ OTER GORENČIČ 2009 (op. 7), str. 242.

⁶⁴¹ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 13.

⁶⁴² ARMISTEAD 2001 (op. 528), str. 89.

⁶⁴³ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 15.

tako s ptico z ženskim obrazom (slika 121) kot s krilato žensko z enojnim (slika 122) ali dvojnim repom (slika 123); ilustracija harpije (slika 121) je zelo podobna izvedbi v Stični (slika 15). Tista iz celjske kapele Žalostne Matere Božje (slika 36) je sorodna upodobitvi v Neubergeru (slika 124). Sirene so bile v srednjem veku v umetnosti predstavljene torej na različne načine,⁶⁴⁴ kar pojasnjuje njihovo raznolikost tudi v slovenskem prostoru.

Pogoste so tudi upodobitve levov. Najstarejši so iz koprške stolnice, sledijo mariborska stolnica, kapela v cerkvi sv. Danijela v Celju, nato Sv. Jurij na Ptuju, Sv. Danijel v Štanjelu na Krasu in Sv. Barbara v Slovenskih Konjicah. Levi iz Pokrajinskega muzeja Koper spadajo med priljubljene srednjeveške upodobitve levov, ki nosijo stebre.⁶⁴⁵ Najpogosteje jih v zahodnoevropski umetnosti najdemo predvsem v romaniki in zgodnji gotiki. Običajno so jih namestili ob straneh glavnega vhoda, ob stebrih ali pa, tako kot v Kopru, da nosijo stebre. Tovrstne primere najdemo na primer v Sv. Štefanu na Dunaju, v Kölnu in predvsem v italijanskih mestih (slika 125).⁶⁴⁶ Sicer pa smemo sorodno upodobitev telesa koprskemu levu poiskati v Andernachu (slika 126). Lev, ki je prepleten z vitico, v proštiji cerkvi na Ptuju je sicer osamljen primer med obravnavanimi levi, vendar tipološko izhaja iz motivov listnatih mask, ki so se v 14. stoletju s Petrom Parlerjem izoblikovale v različice. Cevc je ptujsko izvedbo tipološko primerjal z listnato masko v Martjancih.⁶⁴⁷ Če izhajamo iz skupnih virov upodobitev, smemo primerjati mariborske leve s celjskim, saj oba primera izhajata iz Fiziologa. Že v ikonografski analizi smo interpretirali njihov pomen, zato jim je še toliko lažje poiskati vzporednice. Tako v Mariboru kot v Celju gre za prizor obujanja mrtvorojenih mladičev, vendar ti v Celju manjkajo. Krevljeva sicer meni, da so ob nastanku bili, nato pa so jih odstranili.⁶⁴⁸ Na obeh prizorih leva z odprtim gobcem stojita nad mladiči, kar se ujema z eno od različic Fiziologa, da jih lev obudi z rjoventjem.⁶⁴⁹ Enak motiv je izklesan tudi v avstrijskem cistercijanskem samostanu Neuberger (slika 127), sorodno izvedbo slednjemu pa najdemo v katedrali sv. Vida v Pragi

⁶⁴⁴ Edward P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London 1896, str. 314.

⁶⁴⁵ OTER GORENČIČ 2007 (op. 6), str. 215.

⁶⁴⁶ EVANS 1896 (op. 644), str. 87.

⁶⁴⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 104, 106.

⁶⁴⁸ KREVELJ 2011 (op. 29), str. 18.

⁶⁴⁹ ARMISTEAD 2001 (op. 528), str. 21.

(slika 128). Sicer pa je lev z mladiči pogost srednjeevropski motiv (slika 129). Ostaneta nam še leva iz Sv. Danijela v Štanjelu (slika 73) in iz Sv. Barbare v Slovenskih Konjicah (sliki 81–82). Na prvi pogled se zdi, da gre za različne ikonografske upodobitve, saj v Štanjelu na slavoloku vidimo dva ležeča leva, nasproti njiju pa dva speča zmaja, v Slovenskih Konjicah pa skupaj dvakrat po dva leva z zmajem, vendar ju smemo primerjati, saj obe simbolično ponazarjata zlo.⁶⁵⁰ Že v poglavju 5.3.3.2.1 smo ugotovili, da ima lahko lev diametralno nasproten pomen, prav tako pa lahko iz poglavja 5.3.3.2.5 dvojno razumemo kombinacijo leva in zmaja. Ker se živali v Sv. Danijelu in Sv. Barbari med seboj ne bojujejo, ne prikazujejo boja med dobrim in zlim, temveč se zdijo celo v prijateljskih odnosih (sploh tiste v Slovenskih Konjicah), ju lahko interpretiramo kot skupno upodobitev zla. S prijateljskim odnosom se strinja tudi Stegenšek, ki je zapisal, da se živali v Sv. Barbari »dobrikata drug drugemu« in da se je zmaj »z afektirano sramežljivostjo /.../ zasukal proč od leva«.⁶⁵¹ Sicer so v zahodnoevropski umetnosti precej pogostejši motivi bojevanja teh dveh živali (slika 130).

Že pri sirenah in levih smo se dotaknili Fiziologa, prav tako pa se bomo pri njem zadržali tudi z naslednjimi motivi. V slovenskem prostoru so, kot že omenjeno, ohranjeni tudi izolirani motivi iz Fiziologa. Zraven levov je v mariborski stolnici tudi medved. Gre sicer za osamljen primer med izbranimi reprezentativnimi motivi, zato pa toliko bolj zanimiv, saj je njegova upodobitev primerljiva s tisto iz Sv. Vida v Pragi (slika 131). Pri obeh je namreč dlaka po celem telesu nakazana z različnimi linijami, sorodno oblikovana pa so tudi ušesa in gobec. Upodobitev medveda v Mariboru je popolnoma različna motivu v *Reiner Musterbuch* (slika 132), kjer gre za kosmatinca s ščetinasto dlako. V slovenskem prostoru poznamo tudi dva primera upodobitve pelikana z mladiči, enega v celjski kapeli Žalostne Matere Božje (slika 39) in drugega v pleterski kartuziji (slika 47). Gre za slogovno precej različni upodobitvi, saj je tista v celjski kapeli Žalostne Matere Božje precej bolj polnoplastična kot pleterska, motivno pa sta popolnoma enaki. V obeh primerih je namreč pelikan upodobljen v trenutku, ko si s kljunom pritiska na prsi. Zelo podoben motiv najdemo na triforiju Sv. Vida v Pragi (slika 133), vendar naj bi tam šlo za orla,

⁶⁵⁰ Glej poglavje 5.3.3.2.5.

⁶⁵¹ Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909, str. 123.

čeprav smo že v poglavju 5.3.2.2.1 ugotovili, da se je tako upodabljal tudi jastreba. Drugačen je na primer pelikan v Neubergu (slika 134), kjer se s kljunom ne dotika prsi. Sicer je bil pelikan, ki hrani mladiče, priljubljen srednjeveški motiv v srednjeevropskem prostoru (slika 135). Motiv onokentavrinje in noja v slovenski srednjeveški umetnosti nima ustreznega primerjalnega gradiva, kar sovpada tudi z dejstvom, da so motivi v celjski kapeli Žalostne Matere Božje edini večji sklop upodobitev iz Fiziologa.⁶⁵² Tako kot medved v mariborski stolnici je osamljen primer tudi pes v Sv. Kancijanu v Kranju, čeprav v tem primeru ne gre za izoliran motiv iz Fiziologa. V Sv. Kancijanu je pes sključen (slike 94, 95, 97), podobno kot figure, zato predstavlja pravo nasprotje tistega v *Reiner Musterbuch* (slika 136). Sicer pa psa najdemo med drugim tudi v katedrali sv. Vida (slika 137), na zunanjsčini prezbiterija.

Zanimive za primerjavo so tudi celopostavne moške starejše figure. Takšne primere srečamo v grajski kapeli na Kunšperku (slike 24–26), v Sv. Juriju v Slovenskih Konjicah (sliki 32, 34) in v Sv. Miklavžu na hribu Goropeče (slika 35). Prevladujejo predvsem starčevske figure, ki jim je skupen bodisi pokrčen bodisi razmišljujoč položaj. V skoraj identični drži sta razmišljujoča starca v Sv. Juriju in na Kunšperku. Pri obeh je prisoten rahel naklon glave in njeno podpiranje z levico. Prav tako imajo vsi starci brado ali brke. Figure v sorodnih položajih najdemo na sosednjem Avstrijskem, na primer v cerkvi Maria Gail v Beljaku (slika 138), kjer gre za sedeče razmišljujoče figure, medtem ko lahko položaj jeznega starca v Sv. Juriju (slika 32) primerjamo s figuralnimi konzolami v Sv. Kozmi v kraju Mölbling (slika 139), ki zavzemajo zelo sorodne položaje, ali pa s čepečim starcem na zunanjsčini cerkve sv. Zena v kraju Kappel an der Drau (slika 100).

V naboru celopostavnih figur so še posebej zanimive izrazito žanrske podobe na Gorenjskem in Goriškem. Že v geografski analizi smo jim našli skupna delavniška izhodišča v Mojstru kranjskega ladijskega oboka,⁶⁵³ zdaj pa jih bomo poskušali še medsebojno primerjati. Govorimo predvsem o figuralnih konzolah v Sv. Kancijanu v Kranju (slike 92–99), Sv. Primožu nad Kamnikom (slike 78–79), Sv. Petru v Radovljici (slika 87), Sv. Vidu v Podnanosu (slike 83–85) in Sv. Petru nad Kamnikom (slika 180). Vsem

⁶⁵² KREVELJ 2011 (op. 29), str. 32.

⁶⁵³ Glej poglavji 5.2.1.2 in 5.2.1.3.

figuram je skupna sključena drža, arhitekturni deli jim večinoma pritiskajo na ramena, prav tako se njihove realistične poteze vedno bolj stopnjujejo. Najbolj izrazit realizem je prisoten v Sv. Vidu, kjer so prisotne gube, širok nos, zabuhlost obraza, ukrivljeni zobje in podobno. Sključene celopostavne figure najdemo na kapitelu katedrale v Freisingu že okoli leta 1200 (slika 140), na fasadi Sv. Štefana na Dunaju v 13. stoletju (slika 141) in na zunanjščini prezbiterja Sv. Vida v Pragi (sliki 142–143), kar nam pove, da niso novost 15. stoletja, vendar jih je najbrž Praga ponovno obudila. Sicer pa so motivi potovali na različne načine, bodisi s pomočjo knjižnih predlog bodisi s selitvijo kamnoseka od gradbišča do gradbišča.⁶⁵⁴ Med omenjenimi celopostavnimi figurami v slovenskem prostoru je Cevc našel »popolni dvojnik figur«.⁶⁵⁵ Gre za moško figuro v Sv. Petru nad Kamnikom (slika 180) in figuro na reliefu (slika 90) podokenske police na Glavnem trgu v Kamniku. Pri obeh naj bi šlo za identično značilno kodranje las.⁶⁵⁶ Figuri sicer res izhajata iz kamniške kamnoseške delavnice, prav tako gre za zelo sorodno oblikovani pričeski, vendar menimo, da je njuna fiziognomija obraza različna, zato nista popolnoma enaki. Med žanrskimi motivi primerjavo najdemo še za kozjo masko v Sv. Vidu v Podnanosu (slika 86), ki ji je sorodna tisti v Sv. Vidu v Pragi (slika 144).

Medsebojno primerljivi so tudi motivi lasanja, ki se pojavijo v ptujskogorski cerkvi, proštijski cerkvi na Ptuju in v Sv. Kancijanu v Kranju. Tako na Ptuju kot v Kranju gre za celopostavne figure, moškega in žensko, ki se lasata (sliki 59, 96). Na Ptuju so na drugi konzoli še otroci (slika 58), medtem ko so na Ptujski Gori upodobljeni veliki maskasti obrazi, ki jih manjše figure vlečejo za lase ali brke (slike 42–45). Ugotovili smo že, da ptujske motive povezuje ptujskogorska kamnoseška delavnica. Emilijan Cevc je primerjalno gradivo za figure na Celjskem oltarju iskal v doprskih portretih na triforiju katedrale v Pragi (sorodnost enega od obrazov je našel v portretu Vaclava Luksemburškega), v maskah na staromestnem stolpu v Pragi in na drugih delih, ki so nastala pod praškimi vplivi.⁶⁵⁷ V podobi Vaclava Luksemburškega so ga najbrž pritegnili lasje in brada, saj so ti res sorodno oblikovani (slika 145) kot na figurah Celjskega oltarja.

⁶⁵⁴ PESKAR 1999 (op. 19), str. 46.

⁶⁵⁵ CEVC 1955 (op. 133), str. 118.

⁶⁵⁶ CEVC 1955 (op. 133), str. 118.

⁶⁵⁷ CEVC 1963 (op. 2), str. 130–131.

Primerjavi Celjskega oltarja z omenjenimi primeri je nasprotovala Vidmarjeva, ki meni, da je vzore za nastanek večjih obrazov na Celjskem oltarju treba iskati v prvem nadstropju južnega zvonika katedrale sv. Vida v Pragi, v konzolah zmaja in kozla.⁶⁵⁸ Sicer pa kot zanimivost velja omeniti, da se v srednjeevropskem prostoru z motivom lasanja srečamo že v zgodnjem 13. stoletju v avstrijskem prostoru, v kraju Schöngrabern (slika 146).

V Sv. Vidu v Pragi pa je treba iskati tudi vzore za poprsja v dominikanskem samostanu na Ptuju (slika 60), v Sv. Janezu Krstniku v Ljutomeru (slike 49–53) in morebiti celo za poprsja starcev v Sv. Ahacu nad Malim Ločnikom (slika 76). V Pragi gre za reprezentančno galerijo z vrsto osebnosti (slike 101–103), ki so prispevale h gradnji praške katedrale, vključno s Karlom IV. Kipi so hierarhično razporejeni glede na družbeno lestvico, med njimi najdemo tudi vodilne gradbene mojstre. Tako na Ptuju kot v Ljutomeru gre za poprsja, pri čemer kažejo nekatere figure več, druge manj portretnih potez. Ravno na podlagi slednjih so bile v ptujskem dominikanskem samostanu prepoznane nekatere konkretne osebnosti.⁶⁵⁹ Med ptujskimi poprsji pa je izklesana tudi upodobitev Moči, konzola z levjim obrazom (slika 62), ki ji smemo najti vzporednice v *Korunní komori*, zakladnici v Sv. Vidu v Pragi, v eni od obočnih konzol (slika 147).

Nazadnje bomo primerjalno gradivo iskali kornim klopem v ptujski proštiji cerkvi. Gre za edinstven ohranjen srednjeveški primer fantazijskih živali v lesu v slovenskem prostoru, upodobitve pa smemo primerjati s tistimi pod okenskimi policami na Glavnem trgu v Kamniku. Pri obojih gre namreč za domišljajska bitja, ki so obdana z vegetabilnim rastjem. Fiziognomija živali je spačena, tako da včasih nismo popolnoma prepričani, za katero žival gre. Krevljeva je podobne upodobitve našla na kornih klopeh v Marijini cerkvi v Dortmundu (slike 148–149) pa tudi v bamberški katedrali (slika 150). Sicer pa smemo primerjati tudi živalsko spako na slavoločni steni Sv. Kancijana (slika 71) s tisto na zahodnem portalu cerkve Marijinega rojstva v kraju Mariazell (slika 152) ali pa s spako iz cerkve v kraju Sankt Marein pri Knittelfeldu (slika 151).

⁶⁵⁸ VIDMAR 2011 (op. 33), str. 123–124.

⁶⁵⁹ Glej poglavje 5.3.2.1.

7 SKLEP

Magistrsko delo je temeljilo na obravnavi srednjeveške figuralne stavbne plastike s profanimi motivi na Slovenskem. V raziskavo je bilo vzetih več kot sto reprezentativnih primerov stavbne plastike na skoraj štiridesetih lokacijah po celotni Sloveniji. Delo je bilo razdeljeno v dva večja sklopa. V prvem je bila predstavljena funkcija stavbne plastike, raziskane so bile srednjeveške kamnoseške delavnice, specializirane za izdelovanje stavbne plastike. V drugem sklopu smo analizirali izbrane reprezentativne primere figuralne stavbne plastike s profanimi motivi glede na njihovo pojavnost v času, prostoru in glede na ikonografske motive, ki smo jim nato poiskali še primerjalno gradivo v širšem srednjeevropskem prostoru. S preučevanjem je bilo odgovorjeno na raziskovalna vprašanja, postavljena v uvodnem delu, ki jih bomo v nadaljevanju povzeli.

V magistrskem delu je bilo ugotovljeno, da je imela srednjeveška stavbna plastika najprej predvsem konstrukcijsko vlogo, nato pa je postopoma prevzemala vedno bolj dekorativno. Hkrati s tem je prevzemala tudi simbolno vlogo, saj so se z motivi na njej prenašali različni verski nauki. V romaniki in v zgodnji gotiki je znano število kamnoseških delavnic, specializiranih za stavbno plastiko, v slovenskem prostoru zelo nizko, prvo srečamo šele v 13. stoletju v Gornjem Gradu. Njihovo število pa se izdatno poveča predvsem od okoli leta 1400 naprej. Prva je tako imenovana ptujskogorska kamnoseška delavnica, ki je imela svoj odvod v prvi polovici 15. stoletja še v celjski delavnici in nato v dolenski. Od sredine 15. stoletja se je težišče preneslo na Gorenjsko, zato se tam srečamo s kranjsko kamnoseško delavnico in njenimi odvodi v Kamniku in na Goriškem. V ptujskogorski delavnici so prevladovali mojstri iz Prage, izpostavili smo Mojstra portalnih angelov, v kranjski je prav tako slutiti parlerjanske vplive, njen vodilni mojster pa se imenuje Mojster kranjskega ladijskega oboka.

V naslednjih odstavkih bomo povzeli glavna spoznanja in odgovorili na hipoteze, postavljene v uvodu. Na podlagi raziskanih kamnoseških delavnic lahko pritrdimo tezi, da se figuralna stavbna plastika s profanimi motivi na Slovenskem pojavlja neenakomerno glede na stoletje in da je njen razcvet predvsem v 15. stoletju. Prav tako je bilo ugotovljeno, da se profani motivi pojavljajo neenakomerno glede na geografski

prostor in da po številčnosti prevladujeta Štajerska in Gorenjska. Številčno najmanj motivov smo našli v Prekmurju, sledi osrednja Slovenija z Notranjsko, Dolenjska in nato Štajerska ter Gorenjska. Vzrok za predstavljeno geografsko razpršenost je predvsem dejstvo, da večina ohranjenih primerov izhaja predvsem iz ptujskogorske in kranjske delavnice z njunimi odvodi.

Kar se tiče ikonografije, prevladujejo predvsem enofiguralni motivi, med njimi številčno izstopajo živalski in žanrski motivi. Tako se na terenu srečamo z zmaji, levi, pelikani, medvedom, psom, pticami, volom, zajcem in fantazijskimi bitji (sirene, kentavri, živalske spake, grifon). Med žanrskimi so zanimivi motivi lasanja in vedno bolj realistične figure na Gorenjskem in Goriškem. Žanrski prizori so šli celo tako daleč, da se v sakralnem prostoru srečamo z žensko, ki reže salamo, in z moškim v spodnjem perilu. Sicer pa v 12. in 13. stoletju prevladujejo predvsem zmaji in ptice, v 14. stoletju levi in človeški motivi (glave, poprsja, celopostavne figure) in v 15. ponovno zmaji in levi v prvi polovici ter celopostavne (žanrske) figure v drugi polovici. Številčno manj zastopani so večfiguralni motivi, kjer ponovno prevladujejo živali, ki so največkrat upodobljene v paru (zmaji, lev in zmaj, zajec in ujeda, ptici).

V zadnjem delu magistrskega dela je bilo ugotovljeno, da lahko določeni figuralni stavbni plastiki s profanimi motivi na Slovenskem najdemo skupne karakteristike. Te so vezane bodisi na geografski prostor in s tem povezana delavniška izhodišča (motivi lasanja na Ptuju in Ptujski Gori, žanrske upodobitve na Gorenjskem in Goriškem) bodisi na skupne pisne vire, kjer imamo v mislih predvsem Fiziologa in njegove upodobitve v celjski kapeli Žalostne Matere Božje, mariborski stolnici, stiškem križnem hodniku in v kartuziji Pleterje. Prav tako po Sloveniji srečamo enake ikonografske motive, ki niso nujno povezani z delavniškimi izhodišči ali skupnimi pisnimi viri. Govorimo predvsem o bradatih figurah in upodobitvah starcev (Kunšperk, Sv. Jurij v Slovenskih Konjicah, Sv. Miklavž na Brdu pri Ihanu, cerkev Marijinega vnebovzetja v Trebnjem, cerkev Marijinega rojstva v Primskovem in v Sv. Ahac nad Malim Ločnikom), o fantazijskih bitjih (Šentrupert na Dolenjskem, korne klopi ptujske proštije cerkve in podokenski reliefi v Kamniku) in o različnih upodobitvah (živalskih in človeških) glav (Velika Nedelja, Gornji Grad, minoritski samostan na Ptuju). Na pojavnost različnih ikonografskih motivov je vplival

predvsem srednjeevropski prostor. Ti vplivi so sprva, v 12. in 13. stoletju, prihajali predvsem iz geografskega prostora severno od nas (avstrijski in nemški prostor), v primorskih mestih pa iz južnega (italijanski vplivi). Proti koncu 14. in celotno 15. stoletje pa so se ikonografski vplivi k nam stekali predvsem iz Prage, iz stolnice sv. Vida. Iz Prage so se vplivi širili tudi preko Dunaja, tudi v Neuberg, in nato k nam, kasneje tudi v Zagreb. To je ponovno povezano s ptujskogorsko delavnico in njenimi praškimi izhodišči, ki so se razširila po skoraj celotnem slovenskem prostoru.

Ob celovitem pregledu srednjeveške figuralne stavbne plastike s profanimi motivi na Slovenskem je bilo ugotovljeno, da profani motivi v sakralnih prostorih niso tako neobičajni, kot delujejo na prvi pogled. Kljub nekaterim nenavadnim motivom je ob poglobljeni interpretaciji mogoče ugotoviti, da nosijo verske nauke in predvsem moralna sporočila. Ta se običajno navezujejo na pregrehe (nečistost, lenoba, jeza in podobno), na upodobitve dobrega in zla (krščanstvo proti hudiču), včasih pa imajo tudi apotropejsko vlogo in s tem branijo cerkev pred demoni. Zagotovo jih je srednjeveški človek doživljal in razumeval drugače kot današnji, predstavljale so mu predvsem strahospoštovanje, medtem ko danes ob tovrstnih upodobitvah zaznavamo najprej srednjeveški humor in satiro.

8 SEZNAM LITERATURE

- Mary Allyson ARMISTEAD, *The Middle English Physiologus. A Critical Translation and Commentary*, Blackburg 2001 (tipkopolis magistrske naloge, dostop 25. 8. 2020, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.557.6420&rep=rep1&type=pdf>).
- Angelos BAŠ, *Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju*, Ljubljana 1970.
- Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parléř. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999.
- Saša BUČAN, *Stavbna figuralna plastika na Gorenjskem v 15. in v začetku 16. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopolis diplomske naloge).
- Emilijan CEVC, Celjski »Physiologus«, *Proteus. Ilustriran časopis za poljudno prirodoznanstvo*, 12/6, 1949/50, str. 183–188.
- Emilijan CEVC, Parlerjanske maske v Ptujju in okolici, *Ptujski zbornik*, Ptuj 1953, str. 49–55.
- Emilijan CEVC, Mojster Solčavske Marije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 105–146.
- Emilijan CEVC, Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika, *Kamniški zbornik* (ur. Avguštin Lah), Kamnik 1955, str. 111–124.
- Emilijan CEVC, Veronika z Malega gradu, *Kamniški zbornik*, 4, 1958, str. 111–145.
- Emilijan CEVC, Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5/6, 1959, str. 273–290.
- Emilijan CEVC, Stavbar Andrej in slikar Jernej iz Loke v Beneški Sloveniji, *Loški razgledi*, 1, 1960, str. 94–104.
- Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963.
- Emilijan CEVC, Parler, *Enciklopedija likovnih umjetnosti. 3: Inj-Portl*, Zagreb 1964, str. 632–633.
- Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970.
- Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973.

- Emilijan CEVC, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981.
- Peter DINZELBACHER, *Köpfe und Masken. Symbolische Bauplastik an mittelalterlichen Kirchen*, Salzburg 2014.
- Katarina DIMŠIĆ, Semiotički prikaz brkova i brade, *Etnološka istraživanja*, 21, 2016, str. 101–110 (dostop 17. 8. 2020, <https://hrcak.srce.hr/179007>).
- *Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije* (ur. Samo Štefanac), Koper 2000.
- George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1961.
- Regula FORSTER, Physiognomy as a Secret for the King. The Chapter on Physiognomy in the Pseudo-Aristotelian “Secret of Secrets”, *Visualizing the Invisible with the Human Body. Physiognomy and Ekphrasis in the Ancient World* (ur. J. Cale Johnson, Alessandro Stavru), Berlin 2019, str. 321–345 (dostop 10. 8. 2020, https://www.researchgate.net/publication/337332826_13_Physiognomy_as_a_secret_for_the_king_The_chapter_on_physiognomy_in_the_pseudo-Aristotelian_Secret_of_Secrets).
- Tine GERM, Plinijevo Naravoslovje in srednjeveška ikonografija živali, *Ars et humanitas*, 1, 2007, str. 70–96.
- Tine GERM, *Simbolika živali*, Ljubljana 2006.
- *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995.
- Richard GOTTHEIL, The Greek Physiologus and Its Oriental translations, *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 2, 1899, str. 120–124 (dostop 25. 8. 2020, <https://www.jstor.org/stable/pdf/527838.pdf>).
- Arthur H. COLLINS, *Symbolism of Animals and Birds*, New York 1913.
- Ivo HLOBIL, *The Cathedral of St Vitus*, London 2000.
- Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in pražupnijah na Slovenskem. Prolegomena k historični topografiji predjožefinskih župnij*, Ljubljana 1986.
- Janez HÖFLER, Die Gotik in Slowenien. Periphere Kunst in europäischen Koordinaten. Eine Einleitung, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen* (ur. Janez Höfler, Jörg Traeger), Regensburg 2003, str. 9–19.

- Janez HÖFLER, Die Werkstätte des sogenannten Meisters von Solčava und die Architekturplastik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Slowenien und in der Steiermark, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen* (ur. Janez Höfler, Jörg Traeger), Regensburg 2003, str. 143–161.
- Janez HÖFLER, Kiparska delavnica na Ptujski Gori. Nekaj izhodišč za ponoven razmislek, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 44, 2008, str. 55–88.
- Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Primorska (Oglejski patriarhat, Tržaška škofija)*, Ljubljana 2016.
- Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*, Ljubljana 2017.
- Francis J. CARMODY, De Bestiis et Aliis Rebus and the Latin Physiologus, *Speculum*, 2, 1938, str. 153–159 (dostop 25. 8. 2020, https://www.jstor.org/stable/2848397?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents).
- Katarina JURANČIČ, Gregor PODNAR, Ptujskogorska kiparska delavnica, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 165–167.
- Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973.
- Milko KOS, K postanku Ogrske meje med Dravo in Rabo, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28, 1933, str. 144–153.
- Miko KOS, *Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja*, Ljubljana 1955.
- Miha KOSI, *Spopad za prehode proti Jadranu in nastanek »dežele Kras«*. *Vojaška in politična zgodovina Krasa od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 2018.
- Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, *Antična mitologija v likovni umetnosti 20. in 21. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2018 (tipkopis doktorske disertacije).
- Jernej KOŽAR, Parlerjanska stavbna plastika na Slovenskem. Hajdinska skupina, *Ptujski zbornik*, 6/2, 1996, str. 783–797.

- Ingeborg KRIZ, *Die spätgotische Bauplastik der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Marein bei Knittelfeld. Mit Exkursen zur architektonischen Gestaltung*, Graz 2013 (tipkopolis diplomske naloge).
- Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopolis doktorske disertacije).
- Ana KREVELJ, Celjski »fiziolog«. Konzole z motivom fiziologa v kapeli Žalostne Matere božje stolne cerkve sv. Danijela v Celju, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 47, 2011, str. 9–36.
- *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina), Zagreb 1979.
- Marja LORENČAK, Konzola s človeškim likom, *Gotika na Kozjanskem z izbranimi kosi plastike in slikarstva*, Grad Podsreda, Podsreda 1995, str. 9–11.
- Guy R. MERMIER, The Romanian Bestiary. An English Translation and Commentary on the Ancient "Physiologus" Tradition, *Mediterranean Studies*, 13, 2004, str. 17–55
(dostop 25. 8. 2020, https://www.jstor.org/stable/41166963?read-now=1&seq=13#page_scan_tab_contents).
- Gabriel MAJČEN, Kamenita izbokla podoba zmaja v zidu cmureškega gradu, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 2, 1905, str. 152–154.
- MIJA OTER, Arhitekturna plastika nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, str. 5–19.
- Mija OTER, Motiv glave v romanski stavbni plastiki, *Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, str. 7–26.
- Mija OTER GORENČIČ, Sakralna arhitektura in arhitekturna plastika 13. stoletja v Prekmurju, *Zbornik soboškega muzeja*, 8, 2005, str. 231–245.
- Mija OTER GORENČIČ, Raziskovanje visokosrednjeveške stavbne plastike, *Slovenska umetnost in njen kontekst* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2007, str. 8–19.
- Mija OTER GORENČIČ, Romanska arhitektura in arhitekturna plastika na ormoškem območju, *Umetnostna dediščina ormoškega območja od 12. do izteka*

19. stoletja. Zbornik razprav ob razstavi (ur. Simona Menoni), Ormož 2007, str. 15–23.

- Mija OTER GORENČIČ, *Romanska in zgodnjegotska arhitekturna plastika na Slovenskem*, Ljubljana 2007 (tipkopijska doktorska disertacija).
- Mija OTER GORENČIČ, Cmureški relief zmaja, ki požira človeka, *Acta historiae artis slovenica*, 13, 2008, str. 5–18.
- Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009.
- Mija OTER GORENČIČ, Romanski timpanon – prefiguracija Jagnjeta Božjega, *Umetnine iz Prekmurja. Od romanike do modernizma* (ur. Janez Balažic), Murska Sobota 2009, str. 27–29.
- Mija OTER GORENČIČ, (Ne)sakralni motivi na obočni poslikavi iz prve polovice 14. stoletja v stiškem križnem hodniku, *Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v cerkveni umetnosti* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, str. 11–69.
- Edward P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, London 1896.
- Andrej PLETERSKI, *Kulturni genom*, Ljubljana 2014.
- Robert PESKAR, O stavbni zgodovini župnijske cerkve v Trebnjem in njenem mestu v razvoju poznogotske arhitekture v Sloveniji, *Acta historisae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 7–22.
- Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice 1460–1530*, Nova Gorica 1999.
- Robert PESKAR, *Šentrupert na Dolenjskem*, Ljubljana 2001.
- Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400*, Ljubljana 2005 (tipkopijska doktorska disertacija).
- Robert PESKAR, Arhitektura in arhitekturna plastika, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 73–112.
- Robert PESKAR, Prague – Vienna – Ptujška Gora. The Origins of Forms in the Architecture around 1400 in Slovenia and the Problems of Authorship, *Art and*

- Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives* (ur. Marjeta Ciglencečki, Polona Vidmar), Maribor 2012, str. 227–238.
- Robert PESKAR, Cerkev sv. Ahaca nad Malim Ločnikom pri Turjaku, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), Ljubljana 2020, str. 353–378.
 - Janetta REBOLD BENTON, *Medieval Mischief. Wit and Humour in the Art of the Middle Ages*, Stroud 2004.
 - *Reiner Musterbuch. Faksimile Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507* (ur. Franz Unterkircher), Graz 1979.
 - Igor SAPAČ, Grad Cmurek. Zgodovina in arhitektura/Schloss Obermureck. Geschichte und Architektur, *Signal. Das Magazin der Sloweninnen und Slowenen in der Steiermark/Znak. Revija Slovenk in Slovencev na avstrijskem Štajerskem*, 18, 2015, str. 165–183.
 - Herbert SCHADE, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, München 1962.
 - Jean-Claude SCHMIDT, *Geste v srednjem veku*, Ljubljana 2000.
 - Horst SCHWEIGERT, Mojster Solčavske Marije, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 137.
 - France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924.
 - France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929.
 - France STELE, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 28, 1933, str. 161–189.
 - France STELE, Mariborska stolnica, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 19, 1943, str. 1–37.
 - Avguštin STEGENŠEK, *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905.
 - Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909.
 - Ivan STOPAR, Mojster Hans Melfrid in Celjska delavnica, *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ur. Janez Höfler), Ljubljana 1996, str. 413–426.
 - Ferdinand ŠERBELJ, *Sv. Primož nad Kamnikom*, Kamnik 2019.

- Samo ŠTEFANAC, Kor mariborske stolnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 29, 1992, str. 37–52.
- Samo ŠTEFANAC, Arhitektura 14. stoletja in časa okoli 1400, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija Ljubljana 1995, str. 50–67.
- Samo ŠTEFANAC, Arhitektura ok. 1400 v Sloveniji. Problemi in predlogi, *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom* (ur. Janez Höfler), Ljubljana 1996, str. 105–109.
- Peter ŠTIH, Nekaterne strukturne spremembe v poznem srednjem veku na Slovenskem, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 15–23.
- Peter ŠTIH, Oglejski patriarhi kot mejni grofje na Kranjskem, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 70, 1999, str. 39–53.
- Benjamin ŠTULAR, *Mali Grad. Visokosrednjeveški grad v Kamniku*, Ljubljana 2013.
- Polona VIDMAR, Figuralne konzole v prezbiteriju ljutomerske župnijske cerkve, *Zgodovinski listi*, 9/1, 2000, str. 8–15.
- Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006.
- Polona VIDMAR, Kiparska delavnica na Ptujski Gori, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 43, 2007, str. 47–86.
- Polona VIDMAR, Graditelji in meceni, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in meceni* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2008, str. 38–66.
- Polona VIDMAR, Kiparska oprema, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 113–148.
- Polona VIDMAR, Ptujskogorska kiparska delavnica, *Umetnost srednjega in zgodnjega novega veka 1200–1550* (ur. Branko Vnuk), Ptuj 2017, str. 29–70.
- Branko VNUK, Kiparstvo med 12. in 14. stoletjem, *Umetnost srednjega in zgodnjega novega veka 1200–1550* (ur. Branko Vnuk), Ptuj 2017, str. 9–28.
- Branko VNUK, Marjeta CIGLENEČKI, *Ptujski dominikanski samostan*, Ljubljana 2018.

- Marijan ZADNIKAR, Živali v srednjeveški plastiki, *Tovariš*, 8, 1952, str. 106.
- Marijan ZADNIKAR, Portal s pleteninasto ornamentiko na cmureškem gradu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 3, 1955, str. 147–160.
- Marijan ZADNIKAR, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, Celje 1975.
- Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982.
- Marijan ZADNIKAR, *Kartuzija Pleterje. Njeno obličje in pomen*, Novo mesto 1995.
- Stephan ZOBERNIG, *Zur spätgotischen Bauplastik in Kärnten. Das 15. Jahrhundert*, Graz 2004 (tipkopis diplomske naloge).
- Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije).
- *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju. Njeno obličje in pomen* (ur. Robert Peskar), Ljubljana 2017.
- Terence H. WHITE, *The Bestiary. A Book of Beasts*, New York 1955.

9 SLIKOVNO GRADIVO



Slika 1: Cmurek, vhodna veža zahodnega grajskega trakta, kamniti relief



Sliki 2 in 3: Mali grad, portal grajske kapele, kapitela z reliefoma



Slika 4: Žička kartuzija, lapidarij, dvojni kapitel s pticama



Slika 5: Koper, Pokrajinski muzej,
patera s ptičema



Slika 6: Koper, Pokrajinski muzej,
patera z levi



Slika 7: Koper, Pokrajinski muzej,
patera z ujedom in zajcem



Slika 8: Koper, Pokrajinski muzej,
patera z grifonom



Slika 9: Koper, Pokrajinski muzej, lev iz nekdanje koprsk stolnice



Sliki 10 in 11: Koper, Pokrajinski muzej, leva s stebroma



Slika 12: Domanjševci, južni portal, kapitela z zmaji



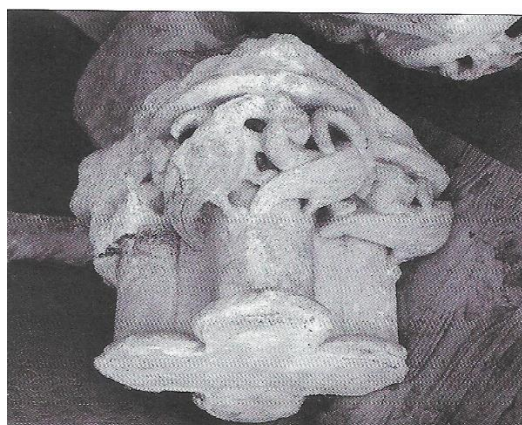
Slika 13: Kostanjevica na Krki, nekdanji cistercijanski samostan, lapidarij, figuralni kapitel



Slika 14: Kostanjevica na Krki, nekdanji cistercijanski samostan, lapidarij, figuralni kapitel, detajl



Slika 15: Stična, samostanski križni hodnik, konzola s sireno



Slika 16: Gornji Grad, lapidarij župnijske cerkve, kapitel z zmaji



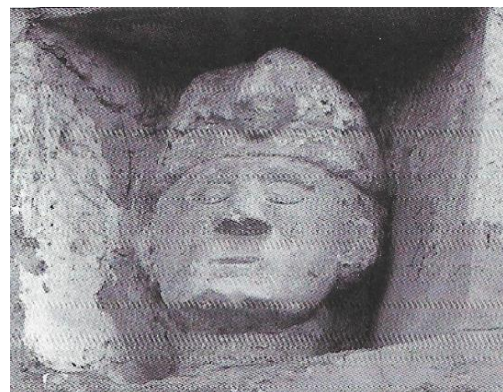
Slika 17: Gornji Grad, lapidarij župnijske cerkve, kapitel z zmaji



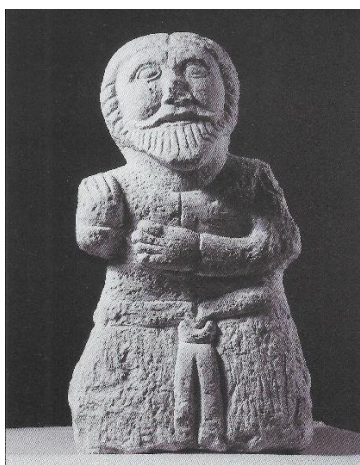
Slika 18: Gornji Grad, lapidarij župnijske cerkve, kapitel z glavicami



Slika 19: Velika Nedelja, nekdanja križevniška cerkev, glava nad streho apside



Slika 20: Velika Nedelja, nekdanja križevniška cerkev, glava v niši



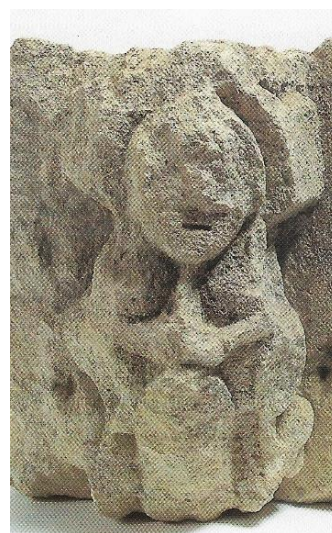
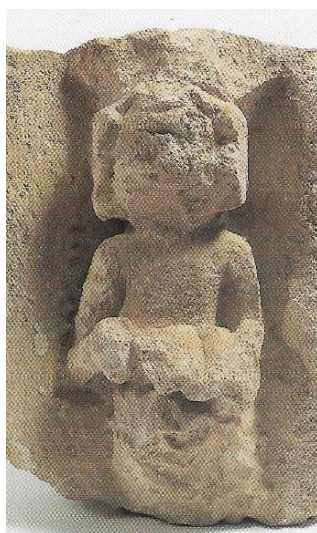
Slika 21: Pokrajinski muzej Ptuj, enota Ormož, celopostavna plastika



Slika 22: Ptuj, minoritska cerkev, volovska glava na zunanjščini prezbiterija



Slika 23: Ptuj, cerkev sv. Jurija, konzola z levom



Slike 24–26: Celje, Pokrajinski muzej, celopostavne figure iz kunšperške grajske kapele



Slika 27: Maribor, stolna cerkev, medved



Slika 28: Maribor, stolna cerkev, lev z mladiči



Slika 29: Maribor, stolna cerkev, lev



Slika 30: Maribor, stolna cerkev, lev



Slika 31: Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija, konzola z glavno mladeniča



Slika 32: Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija, konzola s čepečim starcem



Slika 33: Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija, konzola s poprsjem mladeniča



Slika 34: Slovenske Konjice, cerkev sv. Jurija, konzola s sedečim bradačem



Slika 35: Brdo pri Ihanu, cerkev sv. Miklavža, konzola s sedečim bradačem



Slika 36: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola s sireno



Slika 37: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola z onokentavrinjo



Slika 38: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola z levom



Slika 39: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola s pelikanom



Slika 40: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola z nojem



Slika 41: Celje, kapela Žalostne Matere Božje, konzola s Skilo/serro



Slika 42: Ptujška Gora, Celjski oltar, kapitel



Slika 43: Ptujška Gora, Celjski oltar, kapitel



Slika 44: Ptujška Gora, Celjski oltar, kapitel



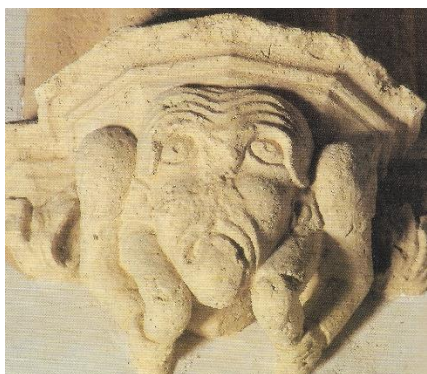
Slika 45: Ptujška Gora, Celjski oltar, kapitel



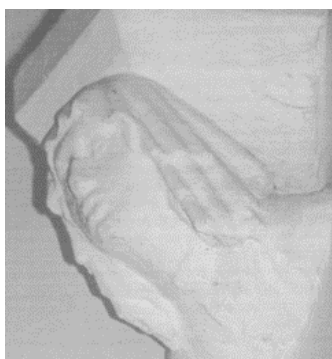
Slika 46: Primskovo na Dolenjskem, cerkev Marijinega rojstva, sklepnik z bradato figuro



Slika 47: Pleterje, nekdanja samostanska cerkev, sklepnik s pelikanom



Slika 48: Pleterje, nekdanja samostanska cerkev, konzola z moško figuro



Slike 49–53: Ljutomer, cerkev sv. Janeza Krstnika, prezbiterij, konzole z glavami





Sliki 54–55: Ljutomer, cerkev sv. Janeza Krstnika, podboj zakristijskega portala, figuralni konzoli



Slika 56: Ptuj, cerkev sv. Jurija, konzola z moško glavo

Slika 57: Ptuj, cerkev sv. Jurija, konzola z žensko glavo



Slika 58: Ptuj, cerkev sv. Jurija, kapitel

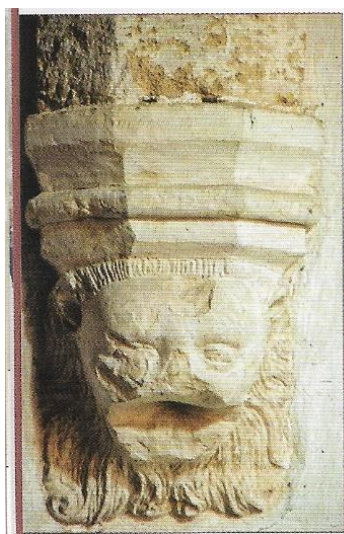
Slika 59: Ptuj, cerkev sv. Jurija, kapitel



Slika 60: Ptuj, dominikanski samostan,
konzole s poprsji



Slika 61: Ptuj, dominikanski samostan,
konzola z lobanjo



Slika 62: Ptuj, dominikanski samostan,
konzola z levjo glavo



Slika 63: Bodešče pri Bledu, cerkev sv.
Lenarta, figuralna konzola



Slike 64–69: Ptuj, cerkev sv. Jurija, korne klopi, detajli



Slika 70: Kranj, cerkev sv. Kancijana, slavoločna stena, figuralna konzola



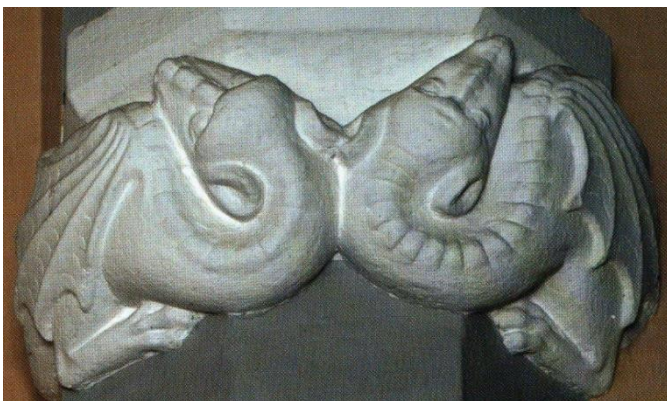
Slika 71: Kranj, cerkev sv. Kancijana, slavoločna stena, konzola z živalsko spako



Slika 72: Stehanja vas, cerkev Povišanja sv. Križa, konzola s poprsjem mladeniča



Slika 73: Štanjel na Krasu, cerkev sv. Danijela, kapitel z levoma



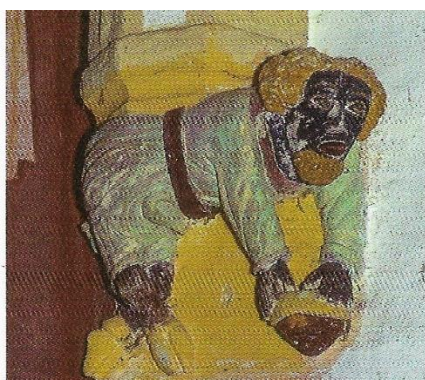
Slika 74: Štanjel na Krasu, cerkev sv. Danijela, kapitel z zmajema



Slika 75: Mali Ločnik, cerkev sv. Ahaca, konzola z možem s svitkom



Slika 76: Mali Ločnik, cerkev sv. Ahaca, konzola s poprsjem starca



Slika 77: Kamnik, cerkev sv. Primoža, konzola s kozjebradcem



Slika 78: Kamnik, cerkev sv. Primoža, konzola z bradato moško figuro



Slika 79: Kamnik, cerkev sv. Primoža, konzola z golobrado moško figuro



Slika 80: Kamnik, cerkev sv. Petra, konzola s sedečo moško figuro



Slika 81: Slovenske Konjice, cerkev sv. Barbare, kapitel z levom in zmajem



Slika 82: Slovenske Konjice, cerkev sv. Barbare, kapitel z levom in zmajem



Slika 83: Podnanos, cerkev sv. Vida, konzola s čepečim starcem



Slika 84: Podnanos, cerkev sv. Vida, konzola z debelušno moško figuro



Slika 85: Podnanos, cerkev sv. Vida, konzola z žensko figuro s salamo



Slika 86: Podnanos, cerkev sv. Vida, konzola s kozjo masko



Slika 87: Radovljica, cerkev sv. Petra, figuralni kapitel



Slika 88: Vitovlje, cerkev Marijinega vnebovzetja, fragment slavoločnega kapitela



Slika 89: Kamnik, Glavni trg, podokenski relief



Slika 90: Kamnik, Glavni trg, podokenski relief



Slika 91: Kamnik, Glavni trg, podokenski relief

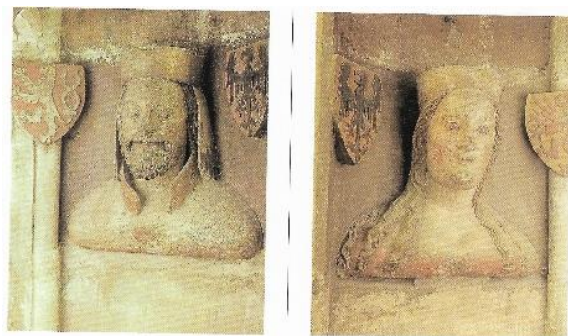




Slike 92–99: Kranj, cerkev sv. Kancijana, figuralni kapiteli v ladji

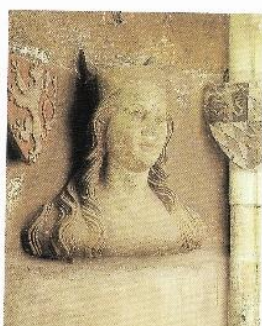


Slika 100: Kappel an der Drau, cerkev sv. Zena, čepeča moška figura



Karel IV.

Alžběta Pomohorská



Arnošt z Pardubic



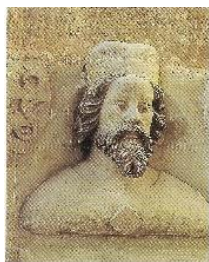
Jiří Otto z Vlastivě



Jan z Jerašova



Mikuláš Holobec



Václav Jurovský



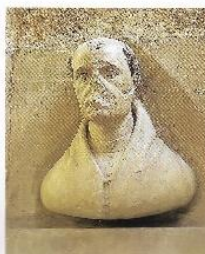
Zuzana Čudná z Wrbna



Ondřej Ketř



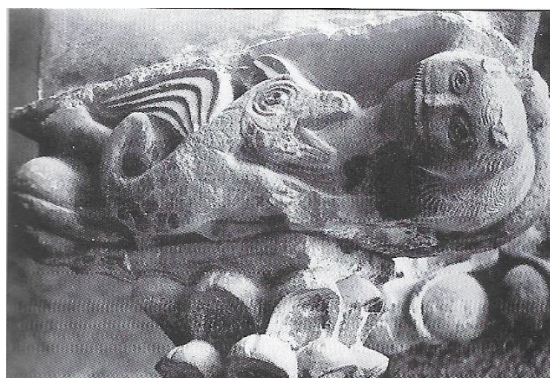
Petr Tuma



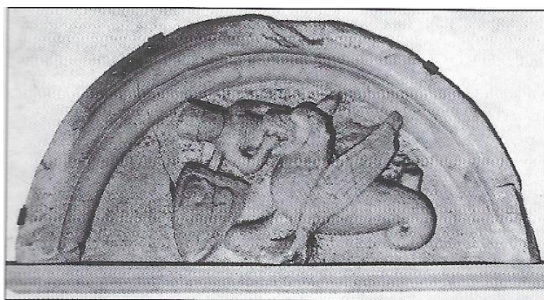
Slike 101–103: Praga, cerkev sv. Vida, del galerije portretov



Slika 104: Reiner Musterbuch, orel leti proti soncu



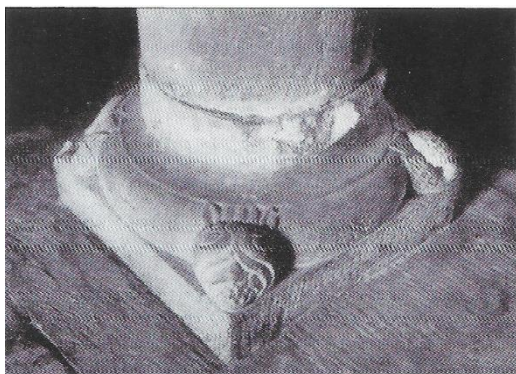
Slika 105: Berchtesgaden, nekdanji samostan avguštinskih korarjev, naklada kapitela, pošast požira človeka



Slika 106: Eisenach, Wartburg Museum, luneta portala wartburške grajske kapele



Slika 107: BÉlapátfalva, nekdanji cistercijanski samostan, kapitel na paviljonu vodnjaka, detajl



Slika 108: Wąchock, nekdanji cistercijanski samostan, baza stebra



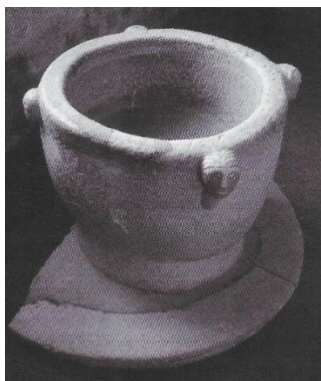
Slika 109: Berchtesgaden, nekdanji samostan avguštinskih korarjev, kapitel z glavicami



Slika 110: Berchtesgaden, nekdanji samostan avguštinskih korarjev, kapitel z glavami z viticami



Slika 111: Maria Saal, cerkev Gospe Svete, volovska glava na empori



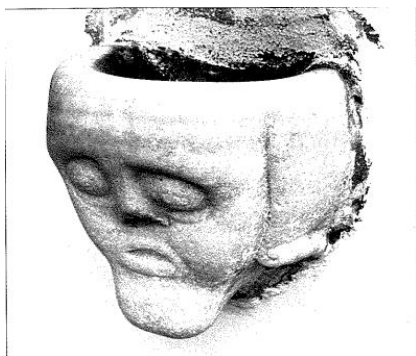
Slika 112: Velika Nedelja, nekdanja križevniška cerkev, krstilnik



Slika 113: Slovenj Gradec, fragment kapitela z glavami



Slika 114: Piran, minoritski samostan, glava



Slika 115: Laško, cerkev sv. Martina, glava



Slika 116: Lendorf, cerkev sv. Jakoba, glava nad apsidno



Slika 117: Karsca, danes protestantska cerkev, figuralni kapitel



Slika 118: Billerberck, cerkev sv. Janeza Krstnika, kapitel s prepletom zmajev



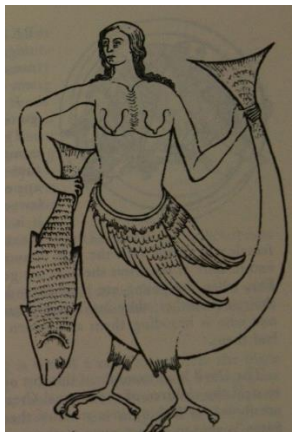
Slika 119: Breže na Koroškem, dominikanska cerkev, konzola z grizočima se zmajema



Slika 120: Ljubljana, Narodna galerija, Krakovska Marija, preplet zmajev, detajl



Slika 121: Ilustracija harpije



Slika 122: Ilustracija
sirene z enojnim
repom



Slika 123: Ilustracija
sirene z dvojnim repom



Slika 124: Neuberg, cistercijanski samostan, križni hodnik, skica konzole s sireno



Slika 125: Bergamo, bazilika Marije Snežne, lev, ki nosi steber



Slika 126: Andernach, Mestni muzej, lev



Slika 127: Neuberg, cistercijanski samostan, križni hodnik, konzola z levom



Slika 128: Praga, cerkev sv. sv. Vida, konzola z levom



Slika 129: Wabelsdorf, cerkev sv. Jurija, sklepnik z levom



Slika 130: Maulbronn, cistercijanski samostan, konzola z zmajem in levom



Slika 131: Praga, cerkev sv. Vida, medved



Slika 132: Reiner Musterbuch, medved



Slika 133: Praga, cerkev sv. Vida, konzola



Slika 134: Neuberg, cistercijanski samostan, križni hodnik, konzola s pelikanom



Slika 135: Wabelsdorf, cerkev sv. Jurija, sklepnik s pelikanom



Slika 136: Reiner Musterbuch, pes



Slika 137: Praga, cerkev sv. Vida, pes



Slika 138: Beljak, cerkev Maria Gail, konzole s sedečimi razmišljujočimi figurami



Slika 139: Möbling, cerkev sv. Kozma, čepeči figuralni konzoli



Slika 140: Freising, katedrala, kapitel s sključenimi figurami



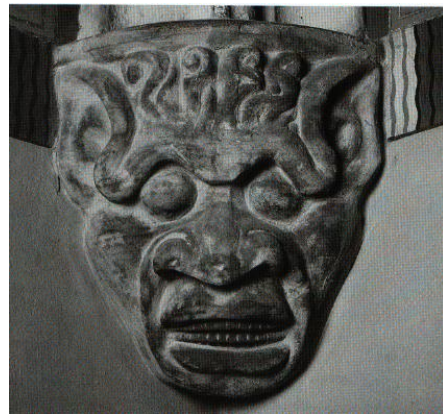
Slika 141: Dunaj, cerkev sv. Štefana,
celopostavna moška figura



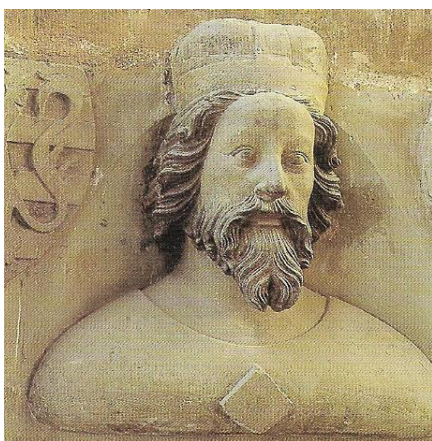
Slika 142: Praga, cerkev sv. Vida, plazeča
se moška figura



Slika 143: Praga, cerkev sv. Vida, sključena
moška figura



Slika 144: Praga, cerkev sv. Vida,
kozja maska



Slika 145: Praga, cerkev sv. Vida,
Vaclav Luksemburški



Slika 146: Schöngrabern, župnijska cerkev, motiv
lasanja



Slika 147: Praga, cerkev sv. Vida, obočna konzola



Slika 148: Dortmund, Marijina cerkev, korne klopi, detajl



Slika 149: Dortmund, Marijina cerkev, korne klopi, detajl



Slika 150: Bamberg, katedrala, korne klopi, detajl



Slika 151: Sankt Marein pri Knittelfeldu, župnijska cerkev, spaka



Slika 152: Mariazell, cerkev Marijinega rojstva, spaka

9.1 Viri za slikovno gradivo

- Slika 1: Mija OTER GORENČIČ, Cmureški relief zmaja, ki požira človeka, *Acta historiae artis slovenica*, 13, 2008, str. 6.
- Sliki 2 in 3: Andrej PLETERSKI, *Kulturni genom*, Ljubljana 2014, str. 298.
- Slika 4: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 301.
- Slike 5–11: Osebni arhiv Mije Oter Gorenčič.
- Slika 12: Mija OTER GORENČIČ, Sakralna arhitektura in arhitekturna plastika 13. stoletja v Prekmurju, *Zbornik soboškega muzeja*, 8, 2005, str. 242.
- Sliki 13–14: MIJA OTER, Arhitekturna plastika nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, str. 10, 14.
- Slika 15: Osebni fotoarhiv.
- Slike 16–18: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 59–60.
- Sliki 19–20: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 275.
- Sliki 21–22: Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006, sliki Abb.43, Abb.107.
- Slika 23: Osebni fotoarhiv.
- Slike 24–26: Marja LORENČAK, Konzola s človeškim likom, *Gotika na Kozjanskem z izbranimi kosi plastike in slikarstva*, Grad Podsreda, Podsreda 1995, str. 9–11.
- Slike 27–30: Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije), str. 271–273.
- Slike 31–34: Albin VENGUST, Prispevek k preučevanju gotske arhitekture župnijske cerkve sv. Jurija v Slovenskih Konjicah, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 27, 1991, str. 233.

- Slika 35: Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, str. 62.
- Slike 36–41: Ana KREVELJ, *Ikonoografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 287–288.
- Slike 42–44: Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006, slike Abb.329–Abb.331.
- Slika 45: *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. XXVIII–XXIX.
- Slika 46: Osebni arhiv Roberta Peskarja.
- Slika 47: Fotoarhiv Tamina Petelinška.
- Slika 48: Marijan ZADNIKAR, *Kartuzija Pleterje. Njeno obličje in pomen*, Novo mesto 1995, str. 102.
- Slike 49–53: Polona VIDMAR, Figuralne konzole v prezbiteriju ljutomerske župnijske cerkve, *Zgodovinski listi*, 9/1, 2000, str. 8–15.
- Slike 54–55: Osebni arhiv Simone Kostanjšek Brglez.
- Slike 56–59: Osebni fotoarhiv.
- Slike 60–62: Branko VNUK, Marjeta CIGLENEČKI, *Ptujski dominikanski samostan*, Ljubljana 2018, str. 32–34.
- Slika 63: Saša BUČAN, *Stavbna figuralna plastika na Gorenjskem v 15. in v začetku 16. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopolis diplomske naloge), slika 74.
- Slike 64–69: Ana KREVELJ, *Ikonoografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 237–239.
- Slike 70–71: *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju. Njeno obličje in pomen* (ur. Robert Peskar), Ljubljana 2017, str. 102–103.
- Slika 72: Fototeka ZVKDS, enota Novo mesto.
- Slike 73–73: Robert PESKAR, *Cerkev Sv. Danijela, Štanjel. Variacije v kamnu. Kulturna dediščina Štanjela* (ur. Eda Belingar), Ljubljana 2019, str. 143.
- Slika 75: Osebni arhiv Roberta Peskarja.

- Slika 76: Robert PESKAR, Cerkev sv. Ahaca nad Malim Ločnikom pri Turjaku, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), Ljubljana 2020, str. 371.
- Sliki 77 in 79: Ferdinand ŠERBELJ, *Sv. Primož nad Kamnikom*, Kamnik 2019, str. 34, 72.
- Slika 78: Sv. Primož nad Kamnikom, kulturna oddaja (dostopno na <https://4d.rtv slo.si/arhiv/kulturni-vrhovi/153217877?jwsour ce=cl>).
- Slika 80: Emilijan CEVC, Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika, *Kamniški zbornik* (ur. Avguštin Lah), Kamnik 1955, str. 121.
- Sliki 81–82: ZRC SAZU, UIFS, foto: Simona Kostanjšek Brglez.
- Slike 83–85: Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice 1460–1530*, Nova Gorica 1999, str. 125–126.
- Slika 86: Osebni arhiv Roberta Peskarja.
- Sliki 87–88: Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice 1460–1530*, Nova Gorica 1999, str. 109, 146.
- Sliki 89–90: Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije), str. 274.
- Slika 91: Maja AVGUŠTIN, Stavbni razvoj Seydlove hiše v Kamniku, *Kamniški zbornik*, 25, 2020, str. 161.
- Slike 92–94: *Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju. Njeno obličje in pomen* (ur. Robert Peskar), Ljubljana 2017, str. 86–87.
- Slike 95–97: Saša BUČAN, *Stavbna figuralna plastika na Gorenjskem v 15. in v začetku 16. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis diplomske naloge), slike 5, 6, 7.
- Sliki 98–99: Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice 1460–1530*, Nova Gorica 1999, str. 99–100.
- Slika 100: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije), str. 264.

- Slike 101–103: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlér. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 95–97.
- Slika 104: *Reiner Musterbuch. Faksimile Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507* (ur. Franz Unterkircher), Graz 1979.
- Sliki 105–106: Mija OTER GORENČIČ, Cmureški relief zmaja, ki požira človeka, *Acta historiae artis Slovenica*, 13, 2008, str. 15.
- Sliki 107–108: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 115.
- Slika 109: Peter DINZELBACHER, *Köpfe und Masken. Symbolische Bauplastik an mittelalterlichen Kirchen*, Salzburg 2014, str. 64.
- Slika 110: Franz NIKOLASCH, *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten. Vorträge der Millstätter Symposien*, Klagenfurt 1997, slika 100.
- Slika 111: Stephan ZOBERNIG, *Zur spätgotischen Bauplastik in Kärnten. Das 15. Jahrhundert*, Graz 2004 (tipkopis diplomske naloge), str. 163.
- Slika 112: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 282.
- Slike 113–115: Mija OTER, Motiv glave v romanski stavbni plastiki, *Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, str. 8, 12, 22.
- Slika 116: Stephan ZOBERNIG, *Zur spätgotischen Bauplastik in Kärnten. Das 15. Jahrhundert*, Graz 2004 (tipkopis diplomske naloge), str. 334.
- Slika 117: Polona VIDMAR, *Die Herren von Pettau als Bauherren und Mäzene*, Graz 2006, slika Abb.44.
- Slika 118: Kapitell aus Ranken und Drachen, <https://www.bildindex.de/document/obj21021949?medium=fmd10006455&part=6> (dostop 25. 8. 2020).
- Sliki 119–120: Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije), str. 275, 285.

- Slike 121, 123–124: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije), str. 467–468.
- Slika 122: Terence H. WHITE, *The Bestiary. A Book of Beasts*, New York 1955, str. 135.
- Sliki 125, 127: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije), str. 475.
- Slika 126: Löwe von einer Portalbasis, <https://www.bildindex.de/document/obj42115787?part=0&medium=mi00045a09> (dostop 25. 8. 2020).
- Slika 128: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlář. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 106.
- Slika 129: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopis doktorske disertacije), str. 300.
- Slika 130: Dritte Gewölbekonsole mit Löwe im Kampf gegen Drachen, <https://www.bildindex.de/document/obj20712083?part=0&medium=mi02162b05> (dostop 25. 8. 2020).
- Slika 131: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlář. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 106.
- Slika 132: *Reiner Musterbuch. Faksimile Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507* (ur. Franz Unterkircher), Graz 1979.
- Slika 133: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlář. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 108.

- Sliki 134–135: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten: stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Gradec 2007 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 300, 478.
- Slika 136: *Reiner Musterbuch. Faksimile Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507* (ur. Franz Unterkircher), Graz 1979.
- Slika 137: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBI, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 116.
- Sliki 138–139: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 374, 44.
- Slika 140: Herbert SCHADE, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, München 1962, slika 32.
- Slika 141: Fritz NOVOTNY, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930, slika 36.
- Slike 142–143, 144–145: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 118–119, 63, 99.
- Slika 146: Fritz NOVOTNY, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930, slika 12.
- Slika 147: Klará BENEŠOVSKA, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Maria KOSTÍLKOVÁ, *Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, str. 64.
- Slike 148–150: Ana KREVELJ, *Ikonografija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 240–241.
- Sliki 151–152: Stephan ZOBERNIG, *Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520*, Graz 2007 (tipkopolis doktorske disertacije), str. 489.