

1.01 Izvirni znanstveni članek

UDK 75.046.3:27-523.42(497.434)"18/19"

Prejeto: 31. 8. 2018

**Ana Pucelj**

dipl. um. zgod., Galerija Miklova hiša, Cesta na Ugar 6, SI-1310 Ribnica  
E-pošta: pucelj.ana@gmail.com

## **Stensko slikarstvo v župnijski cerkvi sv. Štefana v Ribnici na Dolenjskem**

### *IZVLEČEK*

*Stensko slikarstvo v župnijski cerkvi sv. Štefana v Ribnici na Dolenjskem je nastalo v zadnji četrtini 19. in v začetku 20. stoletja, natančneje, med letoma 1880 in 1907. Obravnavana likovna produkcija odseva splošne značilnosti tedanje slovenske cerkvene ustvarjalnosti ter sledi uveljavljenim vsebinskim in slogovnim likovnim vzorcem, ki so značilni za 19. stoletje. Freske so nastajale v več fazah in so delo slikarjev Janeza Wolfa, Antona Jebačina, Matije Koželja in Franceta Stareta. Med njimi velja izpostaviti Wolfov prispevek, ki ga je mogoče opredeliti kot najkakovostnejšega med omenjenimi.*

### *KLJUČNE BESEDE*

*Ribnica, cerkveno slikarstvo, freske, 19. stoletje, slovensko slikarstvo, Janez Wolf, Matija Koželj, naročništvo*

### *ABSTRACT*

#### *MURAL PAINTING IN THE PARISH CHURCH OF ST. STEPHEN IN RIBNICA*

*Mural painting in the parish Church of St. Stephen in Ribnica was produced in the last quarter of the nineteenth and early twentieth century or, more accurately, between 1880 and 1907. The artistic production presented in this article reflects the overall characteristics of religious creativity in the Slovenian territory of the time and follows the established substantive and stylistic art trends, typical of the nineteenth century. The frescoes were produced in several stages by painters Janez Wolf, Anton Jebačin, Matija Koželj, and France Stare. Special mention ought to be made of Wolf's contribution as the finest of the four.*

### *KEY WORDS*

*Ribnica, religious painting, frescoes, nineteenth century, Slovenian painting, Janez Wolf, Matija Koželj, commissioning*

## Uvod

Razmah stenske likovne produkcije je ribniška župnijska cerkev doživela v zadnji četrtini 19. in v začetku 20. stoletja, skladno z razcvetom tovrstne umetnosti povsod na Slovenskem. Gre za plodno dobo, v kateri je na Kranjskem nastalo precejšnje število likovnih del na področju oljnega in stenskega slikarstva. Stensko slikarstvo je ob koncu predpreteklega stoletja zasnovano predvsem v poznonazarenskem slogu. Figuralne kompozicije so pogosto povzete po različnih nazarenskih predlogah ali pa zgled iščejo v vzorcih preteklih mojstrov. Vodilo Cerkev je bilo usmerjeno predvsem v ohranjanje preteklih slogov ter je zagovarjalo čim manjše vnašanje modernosti. V modernih likovnih delih namreč Cerkev ni zaznala dovolj izraženih krščanskih idej, kar je posledično pomenilo umetnost brez pravega namena.<sup>1</sup> Da bi se izognila »neustrezni« sakralni likovni produkciji, je Cerkev že sredi 18. stoletja izdala posebna določila, ki so narekovala formalne in vsebinske zahteve glede upodabljanja posameznih oseb in motivov. Cerkvena likovna produkcija je morala v 19. stoletju v popolnosti ustrezati kriterijem in željam cerkvene oblasti.<sup>2</sup>

Razlog, da so bila v župnijski cerkvi v Ribnici najplodnejše obdobje likovne ustvarjalnosti osemdeseta in devetdeseta leta 19. stoletja, je poleg splošnega razcveta tovrstnega slikarstva mogoče pripisati tudi tedaj novozgrajeni cerkveni stavbi. Stara ribniška župnijska cerkev je bila namreč leta 1866 zaradi slabega stanja porušena. Nadomestila jo je novozgrajena cerkev, sezidana v historističnem neoromanskem slogu.<sup>3</sup> Današnjo podobo je cerkev dobila med letoma 1866 in 1868, zaradi česar je bila na omenjeno obdobje vezana večina notranje likovne opreme.<sup>4</sup>

Za nastanek umetniške produkcije v ribniški župnijski cerkvi so zaslužni številni duhovniki, ki so konec 19. in v začetku 20. stoletja upravljali ribniško župnijo. V času od začetka gradnje nove cerkve do zaključka poslikav se je v ribniški župniji zvrstilo pet dekanov in upraviteljev, med katerimi velja izpostaviti predvsem dekana Martina Skubica in Frančiška Saleškega Dolinarja.

Martin Skubic je v ribniški fari služboval med letoma 1868 in 1891 ter je nadomestil Ignacija

Holzapfla, ki je bil zaslužen za zidavo nove cerkve.<sup>5</sup> Skubic je takoj po umestitvi cerkev skoraj v celoti opremil in se v zgodovino Ribnice zapisal kot eden najpomembnejših krajevnih cerkvenih naročnikov tedanjega časa. Poleg ostale opreme je prve stenske poslikave naročil kmalu po posvetitvi novozgrajene farne cerkve leta 1873. Leta 1880 je pri Janezu Wolfu naročil poslikavo prezbiterija, deset let zatem pa poslikavo prečne ladje pri Matiji Koželju.<sup>6</sup> Med letoma 1891 in 1896, ko so se po Škubicu izmenjali trije župni upravitelji in duhovniki, v okviru obravnavane teme ni prišlo do nobenega večjega umetnostnega naročila.

Leta 1896 je bil v Ribnico umeščen duhovnik Frančišek Saleški Dolinar, ki je v župniji deloval do leta 1913. V času njegovega službovanja so bila dokončana vsa zunanja in notranja dela v ribniški cerkvi, obnovil pa je tudi številne podružnične cerkve. Leta 1907 je naročil slikanje vzdolžne ladje, ki kronološko predstavlja zadnjo stensko poslikavo v cerkvi.

Poleg Skubica in Dolinarja so kasneje v okviru vzdrževanja in obnavljanja nastale umetniške produkcije pomembno vlogo odigrali štirje duhovniki. Prva dogovarjanja o obnovi fresk je domnevno sprožil Anton Padovanski Skubic, ki je v Ribnici deloval med letoma 1914 in 1940. V letih 1940–1946 je delo nadaljeval njegov namestnik Viktorijan Demšar. Dogovarjanja so, tako kot pri Skubicu, zaradi druge svetovne vojne ostala nerealizirana. V okviru konservacije stenskih poslikav je treba omeniti Stanislava Erzarja, ki je po vojni, v letih 1945–1949, obnovil poškodovano cerkev in zaščitil Wolfove freske v prezbiteriju. Največ se je v tem okviru zgodilo v času službovanja dekana Alojzija Dobrovoljca, ko so bili med letoma 1965 in 1966 dejansko izvedeni vsi restavratski in konservatorski posegi na freskah.<sup>7</sup>

Likovna podoba cerkvene notranjščine je nastajala skoraj štirideset let, od leta 1880 do 1907. Zidava nove ribniške cerkve je pomenila velik finančni in materialni vložek, kar je bil glavni razlog za postopno opremljanje notranjščine. Najprej sta bila leta 1870 izdelana glavni oltar in prva oltarna slika Franca Globočnika,<sup>8</sup> leta 1871 Koželjev križev pot, leta 1873 oba stranska oltarja z umeščenimi Wolfovimi slikami, kasneje pa še orgle in božji grob.<sup>9</sup> Šele po izdelavi in umestitvi temeljne bogoslužne opreme v cerkev so se pokazale možnosti za poživitev in dekoracijo stenskih površin. Logično je, da je zaradi bogoslužnega pomena Skubic najprej naročil poslikavo prezbiterija, ki velja za najsvetejši prostor v cerkvi. Do poslikave prezbiterija je nastajanje likovne produkcije v cer-

<sup>1</sup> Kovačič, *Sakralno tabelno*, str. 61.

<sup>2</sup> Prav tam, str. 87–88.

<sup>3</sup> Ipavec, *Kronika*, str. 17. Cerkev sv. Štefana je zasnovana kot bazilika, katere tloris sledi obliki latinskega križa. V notranjosti jo zaznamuje visok triladijski dvoranski prostor, ki zaradi stranskih empor spominja na baziliko s transeptom. Višjo glavno ladjo obdajata dve nekoliko nižji stranski ladji ter nakazana prečna ladja. Nad stranskima ladjama sta empori, ki sta oprti na slope in povezani s pevskim korom na vzhodni strani cerkve. Celoten ladijski prostor je križno obokan. Prezbitelj na zahodu zaključuje nižja polkrožna apsida (Sapač in Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, str. 107, 597).

<sup>4</sup> Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 723.

<sup>5</sup> Prav tam, str. 211.

<sup>6</sup> Prav tam, str. 214–216.

<sup>7</sup> Prav tam, str. 653–654.

<sup>8</sup> Rojen leta 1825 v Trzinu, umrl leta 1891 v Ljubljani (Steska, Globočnik, Franc; dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi202613/#slovenski-biografski-leksikon>).

<sup>9</sup> Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 214.

kvi potekalo brez večjih zapletov. Prej kontinuirano dogajanje je bilo med letoma 1880 in 1907 dvakrat prekinjeno. Med letoma 1880 in 1890, ko je Koželj poslikal prečno ladjo, je bilo v cerkvi izvedeno le eno pomembno delo. Leta 1884 je bil izdelan veliki misijonski zvon. Glede na to, da je Skubic denar za poslikavo prečne ladje zbiral več let, je mogoče predvideti, da je opremljanje cerkve nekoliko zastalo prav zaradi pomanjkanja finančnih sredstev. Poleg tega si je Skubic ves čas svojega delovanja prizadeval tudi za olepšavo podružničnih cerkva, kar je zahtevalo dodaten denarni vložek.<sup>10</sup> Sedemnajstletno umetnostno zatišje v cerkvi je prekinil novonameščen dekan Frančišek Saleški Dolinar. Leta 1907 je po njegovem naročilu ladjo ribniške cerkve dekorativno poslikal France Stare. S tem so bila zaključena vsa večja likovna in ostala olepševalna dela v cerkvi.<sup>11</sup>

### Poslikava prezbiterija

Prve stenske poslikave v novozgrajeni cerkvi so nastale leta 1880, ko sta v prezbiteriju svoj pečat pu-

stila slikarja Janez Wolf<sup>12</sup> in Anton Jebačin.<sup>13</sup> Prezbitrij zapolnjuje bogata dekorativna poslikava, ki sledi obstoječim arhitekturnim značilnostim prostora in uokvirja vseh enajst figuralno zasnovanih fresk. Wolfovo figuralno in Jebačinovo ornamentalno delo je pomenilo osnovo za vse nadaljnje stenske poslikave v prečni in glavni ladji.

V apsidalni polkupoli nad glavnim oltarjem je upodobljen ikonografski motiv *sv. Trojice v slavi*, ki je postal aktualen predvsem v baroku in je veljal za prototipno upodobitev znotraj baročnih oltarjev.<sup>14</sup> Gre za značilno upodobitev sv. Trojice (Bog Oče, Kristus ter sv. Duh v obliki goloba), postavljene na nebeški prestol med oblaki ter obdane s kori angelov.

Kljub temu da gre za tradicionalni tip upodobitve sv. Trojice, obravnavano delo nekoliko odstopa od tedaj uveljavljenih cerkvenih zahtev glede slikanja tovrstnih stvaritev. Leta 1743 je papež Benedikt XIV. v sklopu pravil za cerkveno umetnost izdal določilo o upodabljanju sv. Trojice, ki je prepovedovalo vse pretekle oblike tovrstnega motiva. Od srede 18. stoletja dalje sta bila za cerkvene naročnike sprejemljiva



*Janez Wolf: Sv. Trojica, 1880, polkupa v prezbiteriju.*

<sup>10</sup> Prav tam, str. 215–217.

<sup>11</sup> Prav tam, str. 219.

<sup>12</sup> Rojen leta 1825 v Leskovcu pri Krškem, umrl leta 1884 v Ljubljani (Wurzbach, Johannes Wolf, str. 292).

<sup>13</sup> Rojen leta 1850 v Ljubljani, umrl leta 1927 v Ljubljani (Stejska, Anton Jebačin, str. 390).

<sup>14</sup> Braunfels, Dreifaltigkeit, str. 534.





*Janez Wolf: Sv. Marko, Sv. Matej, Sv. Janez Krstnik, 1880, južna stena prezbitorija.*



*Janez Wolf: Mojzes, Sv. Janez, Sv. Luka, 1880, severna stena prezbitorija.*

le dva načina upodobitve sv. Trojice. Prvi je zahteval upodobitev Boga Očeta kot starca z dolgo belo nerazdeljeno brado in okroglim nimbom, v katerem je križ ali enakostranični trikotnik; na glavi ima tiaro ali krono, v roki drži žezlo in zemeljsko kroglo ter je oblečen v belo oblačilo. Na njegovi desni sedi rjavolasi Kristus z razdeljeno kratko brado, oblečen v rdeče ali belo oblačilo, ogrnjen s plaščem, s križnim nimbom okoli glave, križem v roki ter vidnimi petimi ranami. Sv. Duh naj bi imel križni nimb in naj bi, obdan s svetlobo, plaval nad obema figurama.<sup>15</sup> Drugi sprejemljivi način upodabljanja, ki je po mnenju cerkve tudi najbolj priljubljen, se je od prvega razlikoval predvsem v upodobitvi Boga, ki je namesto žezla v rokah nosil razpelo. Poleg tega mu je za razliko od Kristusa, ki je moral biti upodobljen s križnim nimbom, pripadala trikotna, šesterokotna ali štirikotna oblika avreole. Kljub jasnim smernicam Cerkve glede slikanja sv. Trojice so od njih, posebno v detajlih, slikarji mnogokrat odstopali.<sup>16</sup> V Wolfovem primeru se odstopanja kažejo predvsem v podobi Boga Očeta, ki ga je slikar sicer naslikal kot starejšega moža z žezlom in zemeljsko kroglo, opustil pa je detajl krone ter belo oblačilo. Prav tako je prezrl eno od zahtev pri upodobitvi Kristusa, kjer ni v popolnosti sledil barvnim določilom. Kristusa je le delno naslikal v rdečem oblačilu, namesto bele, kot so narekovala določila, pa je pri spodnjem oblačilu uporabil kobaltno modro barvo. Od tedanjih cerkvenih pravil deloma odstopa tudi podoba sv. Duha, ki je sicer obdan s svetlobo, manjka pa mu križni nimb okoli glave.

Kljub temu da je Wolf že v začetku sedemdesetih let na temelju dotedanjih zgledov gradil lasten slog, je v obravnavani upodobitvi še vedno mogoče zaslediti vplive sočasne in pretekle umetnosti. Pri tem gre opozoriti predvsem na vplive nazarenske tradicije in beneškega izročila.<sup>17</sup> Beneški vpliv se najočitneje razodeva pri slikanju razkošne draperije ter uporabi toplih in harmonično usklajenih barv. Svetle barve so običajno značilne tudi za nazarenske slikarje, vendar jim Wolf dodaja značilen beneški, topel pridih. Kljub zgledovanju pri beneških slikarjih so Wolfova dela še vedno nazarensko predelana in prečiščena ter izžarjavajo večjo mero poduhovljenosti.<sup>18</sup> Poleg beneškega in nazarenskega pridiha je v obravnavani freski mogoče čutiti Wolfov pomik proti realizmu, ki se odraža predvsem v manj lepotno oblikovanih obrazih.<sup>19</sup> Realistično se je trudil oblikovati predvsem zgubane starčevske obraze, kamor sodi podoba Boga Očeta. Poznejša restavracija freske je odkrila, da je slikar obraz omenjene figure celo večkrat spreminjal in popravljal.<sup>20</sup>

Triumfalni ikonografiji v polkupoli sledi vsebina s svetniško ikonografijo, ki je predstavljena na stenah prezbiterja. V polkrožno zaključenih slepih arkadah je na severni in južni steni prezbiterja naslikanih šest monumentalno upodobljenih svetnikov. Na južni steni so od leve proti desni upodobljeni sv. Marko, sv. Matej in sv. Janez Krstnik ter na severni steni v isti smeri Mojzes, sv. Janez in sv. Luka. Celopostavne svetnike je Wolf naslikal s tradicionalnimi atributi: sv. Marka z levom, sv. Mateja z angelom, sv. Janeza Krstnika z jagenjčkom in križem, Mojzesa s ploščama postave, sv. Janeza z orlom ter sv. Luko z volom. Vse štiri celopostavne figure stojijo v kontrapostu, opremljene so z atributi, evangelisti pa v rokah držijo zvitke, knjige in peresa, kar predstavlja njihov uveljavljen način upodabljanja.<sup>21</sup> Vse podobe, z izjemo Mojzesa, imajo okrog glave naslikan okrogel nimb v zlati barvi, kar ustreza tedanjim cerkvenim določilom glede slikanja svetnikov.<sup>22</sup> Mojzes pa je tradicionalno upodobljen z zlatimi rožički, ki so posledica napačnega prevoda hebrejske besede za svetniški sij.

V Wolfovem opusu se v okviru upodobitev skupine svetnikov ali evangelistov pogosto pojavljajo osebe iz Stare zaveze. Tovrstni zasnovi lahko sledimo tudi v prezbiteriju ribniške cerkve, kjer je poleg štirih evangelistov in Janeza Krstnika upodobil starozaveznega preroka Mojzesa. Podoben koncept združevanja figur oziroma prizorov iz Stare in Nove zaveze lahko srečamo tudi kasneje, pri nekaterih Wolfovih učencih oziroma v delih avtorjev tako imenovane Kranjske skupine.<sup>23</sup>

Obravnavane upodobitve svetnikov v nekaterih segmentih presegajo okvire, ki jih je Cerkev postavila glede upodabljanja svetih oseb v sakralnem prostoru. Podobno kot pri sv. Trojici tudi pri upodobitvah svetnikov poleg sicer prevladujočih idealističnih tendenc srečujemo posamezne realistične poteze. Svetniki so naslikani kot trdni, zemeljski ljudje, ki z držami in izrazitimi obrazi razkrivajo notranje razpoloženje. Očitna realistična prvina je tudi vključevanje avtoportretov in portretov v cerkveno sliko, kar je značilno tako za renesančno umetnost, po kateri se je Wolf zgledoval, kot tudi za nazarensko umetnost.<sup>24</sup> Za Wolfa je značilno prav upodabljanje avtoportretnih potez, kar se odraža v obravnavani upodobitvi sv. Marka. Praški cerkveni zbor je leta 1860 izrecno

<sup>21</sup> Škarbina, Keršansko katoliška simbolika, str. 203.

<sup>22</sup> Flis, *Umetnost v bogočastni službi*, str. 232.

<sup>23</sup> Menaše, Marijanska ikonografija, str. 253. Izraz Kranjska skupina pomeni skupino slikarjev, ki so v letih 1860–1920 delovali predvsem na Kranjskem oziroma na širšem območju osrednje Slovenije. Skupino sestavlja četverica slovenskih slikarjev: Matija Koželj, Matija Bradaška, Simon Ogrin in Anton Jebačin. V veliki meri gre za posredne ali neposredne Wolfove učence, ki pripadajo isti generaciji, povezuje pa jih tudi podobno območje delovanja. Uveljavili so se s poslikavami figuralno-ornamentalnega značaja, sčasoma pa je začela v njihovem opusu vse bolj prevladovati ornamentika (Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, str. 66–102).

<sup>24</sup> Žigon, Janez Wolf, str. 82–83.

<sup>15</sup> Flis, *Umetnost v bogočastni službi*, str. 234–235.

<sup>16</sup> Kovačič, *Sakralno tabelno*, str. 90–91.

<sup>17</sup> Mesesnel, Slikar Janez Wolf, str. 110.

<sup>18</sup> Prav tam, str. 118.

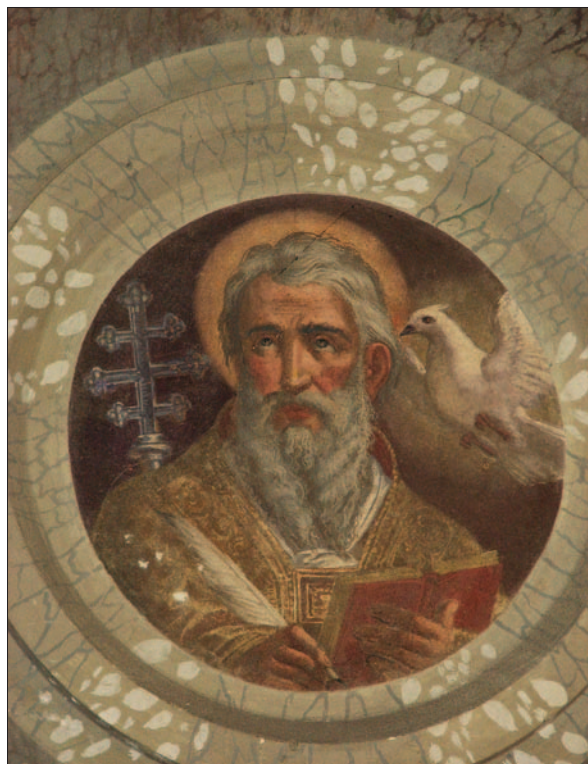
<sup>19</sup> Dvoržak Schrott in Moder, Slikar Janez Wolf, str. 43.

<sup>20</sup> Prav tam, str. 37.





*Janez Wolf: Sv. Ambrož, 1880,  
južna stena prezbiterja.*



*Janez Wolf: Sv. Gregor, 1880,  
južna stena prezbiterja.*



*Janez Wolf: Sv. Hieronim, 1880,  
orig. severna stena prezbiterja.*



*Janez Wolf: Sv. Avguštín, 1880,  
orig. severna stena prezbiterja.*





*Izidor Mole: Sv. Ciril, 1960–1975,  
južna stena prečne ladje.*



*Izidor Mole: Sv. Metod, 1960–1975,  
južna stena prečne ladje.*

prepovedal prisotnost portreta v cerkveni umetnosti. Cerkev je želela, da je vse, kar ji služi, izraz notranjega in nadnaravnega življenja, ne pa posvetnega.<sup>25</sup> Realizem je bil najmanj primeren slog za cerkveno slikarstvo, saj je bilo z njim težko ugajati naročnikovim željam, poleg tega pa je bilo združevanje portretnosti in zahtevanih nadzemeljskih vzgibov težko izvedljivo.<sup>26</sup> Kljub jasnim zahtevam in določilom je bila Cerkev do realizma v cerkveni umetnosti do določene mere še vedno tolerantna in prilagodljiva.<sup>27</sup> Wolf se je večinoma uspešno prilagajal cerkveni tradiciji in zahtevam naročnikov, včasih pa je od njih nekoliko odstopal.

Pod celopostavnimi figurami svetnikov so sprva na vsaki strani prezbiterija v lunetah nad vrati dobili prostor **štirje medaljoni z doprskimi podobami cerkvenih očetov**. Na južni steni sta še vedno medaljona s sv. Ambrožem in sv. Gregorjem Velikim, na severni pa sta bili upodobitvi sv. Hieronima ter sv. Avguščina. Slednja so zaradi vgraditve zračnih loput v prvi polovici sedemdesetih let<sup>28</sup> premestili v ladjo, na severno

steno križišnega dela.<sup>29</sup> Vsi štirje cerkveni očetje so opremljeni z atributi ter postavljeni pred zlato ozadje. Sv. Ambrož je upodobljen s panjem čebel, sv. Gregor Veliki s papeško palico in golobom, sv. Hieronim s knjigo in levom ter sv. Avguštin v škofovski opravi s knjigo in otrokom. Vsi razen sv. Hieronima so naslikani kot starci z dolgimi sivimi bradami, le sv. Hieronim ima temne lase in brado. Pri njem je mogoče ponovno zaslediti Wolfove avtoportretne poteze.

Izvirnim Wolfovim medaljonom so v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja<sup>30</sup> po naročilu tedanjega dekana Alojzija Dobrovoljca dodali medaljona z doprskimi upodobitvama slovanskih apostolov **sv. Cirila in sv. Metoda**.<sup>31</sup> Umeščena sta na južno ste-

<sup>25</sup> Flis, *Umetnost v bogočastni službi*, str. 230.

<sup>26</sup> Komelj, *Obrazi*, str. 21.

<sup>27</sup> Menaše, *Marijanska ikonografija*, str. 252.

<sup>28</sup> Cevi za potrebe instalacije centralne kurjave v cerkvi so bile naročene že leta 1969, po posredovanju krajanov pa naj bi kurjavo v cerkvi namestili šele okrog leta 1973. Domnevno so bile takrat v severno steno prezbiterija vgrajene tudi zračne lopute (Arhiv župnije Ribnica, a. e. 844, š. 85).

<sup>29</sup> Mesesnel, *Slikar Janez Wolf*, str. 138.

<sup>30</sup> V župnijski dokumentaciji ni mogoče zaslediti datuma nastanka medaljonov. Izidor Mole bi ju lahko naslikal že leta 1966, ko je restavriral fresko Jezusa v hiši Simona farizeja, lahko pa sta nastala kasneje, v sedemdesetih letih, ko so zaradi vgraditve zračnih loput v prezbiteriju v ladjo premaknili Wolfova medaljona.

<sup>31</sup> Upodobitve sv. Cirila in Metoda so postale aktualne predvsem v času narodnega prebujenja sredi 19. stoletja in predstavljajo pomemben sestavni del ikonografskega programa številnih slovanskih cerkva. Tovrstna tematika je v tem času v Cerkvi postala simbol cerkvene edinstosti. Upodabljanje Cirila in Metoda se je, med drugim tudi zaradi nekaterih pomembnih dogodkov, aktivno nadaljevalo v 20. stoletju. Med dogodki, ki so časovno najbližje nastanku ribniških medaljonov, velja izpostaviti predvsem petstoti jubilej ljubljanske škofije. Leta 1961 je bila povzdignjena v nadškofijo in je za primar-



*Janez Wolf, Anton Jebačín: dekorativna poslikava prezbiterja, 1880.*

no prečne ladje, pod Koželjevo fresko, kot pendant Wolfovima medaljonoma na severni strani. Naslikal ju je Izidor Mole.<sup>32</sup> Apostola sta naslikana z značilnimi atributi. Ciril je upodobljen kot bradat menih v meniškem habitu s kapuco, v rokah pa drži knjigo ter zvitek s cirilsko abecedo, ki, kot naslednica glagolice, simbolizira pismenstvo. Metod je upodobljen v značilni škofovski opravi, roke ima sklenjene v molitvi, v ozadju pa je naslikan patriarški križ.<sup>33</sup>

V času nastajanja figuralno zasnovanih fresk je bila v prezbitериu narejena tudi **dekorativna poslikava**, ki je povečini delo Wolfovega pomočnika Antona Jebačina. Ta je v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja delal pretežno kot pomočnik tedanjih cerkvenih slikarjev, med drugim tudi Janeza Wolfa. Kot je bilo značilno za vse pomočnike, je tudi Jebačín v tem času slikal predvsem stenske dekoracije, med-

tem ko se je Wolf ukvarjal s figuralno zasnovanimi poslikavami. Jebačín se je tudi kasneje, kot samostojen slikar, uveljavil predvsem s freskami ornamentalnega značaja.<sup>34</sup>

Jebačín je pod vodstvom in nadzorom svojega učitelja ustvaril barvito dekorativno poslikavo, ki prekriva severno in južno steno prezbiterja ter apsidalni del. V skladu z arhitekturo je izvedena v neoromanskem slogu in sledi načinu prekrivanja sten s »preprogami« oziroma ploščami, ki predstavljajo imitacijo pisanega marmorja. Pilastrí so poslikani s stiliziranimi rastlinskimi in cvetlično-vitičnimi motivi, ki se navezujejo na izročilo srednjeveškega knjižnega slikarstva, s katerimi so hoteli poudariti srednjeveški značaj prostora. Razporejenjski vsebini dekorativnega sistema se pridružuje tudi funkcionalni vidik, izrazito ornamentalno so namreč poslikani nosilni deli stavbe, pri čemer gre za jasno poudarjanje same stavbne strukture. Pilastrí so poslikani z dvema različnima, a hkrati harmonično usklajenima

na zavetnika izbrala sv. Cirila in Metoda (Lavrič, Sv. Ciril in Metod, str. 93–117).

<sup>32</sup> Rojen leta 1927 v Logu pri Brezovici, umrl leta 1998 v Brezovici pri Ljubljani (Lesjak, *Izidor Mole*, str. 5).

<sup>33</sup> Lavrič, Svetniški zavetniki ljubljanske (nad)škofije, str. 467.

<sup>34</sup> Žigon, Poslikave cerkva, str. 73–81.



dekorativnima vzorcema. Z dekorativnimi vzorci sta okrašena tudi oba loka nad glavnim oltarjem, ki sta poslikana pretežno v zlatih in umazano belih tonih. Polje križnega oboka je živo modro tonirano in poslikano z zlatimi zvezdicami, pri čemer gre za značilen nazarenski način krašenja obokov, ki so pogosto ponazarjali nebeško zvezdno nebo.<sup>35</sup>

Na severni strani apside je na marmoriranem ozadju naslikana imitacija kamnite napisne plošče s kronogramom *MAGNO DEO AC TVTELARI SVO VOVERVNT PAROCHIANI RIBNICENSES*, iz katerega je mogoče razbrati letnico 1880.

Tako za Wolfa in Jebačina kot tudi za ostale slikarje 19. stoletja je na splošno značilno posnemanje starejših slogov, kar se odraža tudi v ornamentiki. Slikarji so namreč imeli na voljo vzorčne oziroma predložne knjige, ki so bile razširjene po vsej Evropi. V slednjih je bilo mogoče najti tako originalne ornamentalne vzorce preteklih slogov kot že sodobno preoblikovane ornamentalne poslikave, povzete po starejših zgledih. Vzore za neoromansko vitično ornamentiko je Wolf verjetno črpal iz številnih potovanj po Evropi, zagotovo pa jih je iskal tudi v predložnih knjigah in podobnih razpoložljivih virih. Osnova za ornamentiko ribniške cerkve je domnevno nemška, in sicer iz obdobja druge polovice 12. in začetka 13. stoletja.<sup>36</sup> Vitice in cvetlice srčastih oblik pa so bile značilne predvsem za zgodnjoromanske rokopise.<sup>37</sup>

### Poslikava prečne ladje

Deset let za poslikavo prezbiterja je bilo naročeno slikanje prečne ladje, ki ga je prevzel kamniški slikar Matija Koželj.<sup>38</sup> Leta 1890 je z ornamentalnimi in figuralnimi freskami poslikal celotno prečno ladjo, pri čemer se je slogovno prilagajal starejši Wolfovi in Jebačinovi poslikavi vzhodnega dela cerkve. Tako kot v prezbitериu tudi v prečni ladji ornamentalna poslikava obkroža četverico figuralno zasnovanih fresk, ki so na obeh straneh slavo ločne stene ter na severni in južni strani prečne ladje.

Na slavo ločni steni sta nad severnim in južnim stranskim oltarjem freski z upodobitvama Apoteoze

sv. Uršule in sv. Frančiška Asiškega. Idejo za omenjeni freski sta dali tedaj najbolj razširjeni bratovščini v župniji, Bratovščina sv. Uršule<sup>39</sup> in Tretji red sv. Frančiška.<sup>40</sup> Obe bratovščini je v ribniško župnijo razširil dekan Martin Skubic.<sup>41</sup> Želel je, da se novoustanovljenima bratovščinama dodeli spominsko mesto v cerkvi, kar je dosegel s freskama nad stranskima oltarjema. Freski naj bi vse člane in ude bratovščine ter tretjega reda tudi v nadaljnje spodbujali h krščanski gorečnosti in stanovitnosti.<sup>42</sup>

Nad južnim stranskim oltarjem, posvečenim Rožnovenski Materi božji, je freska *sv. Uršule v nebeški slavi* z devicami. Upodobitev svetnice, ki jo je častila omenjena bratovščina, predstavlja samostojno zasnovano Koželjevo kompozicijo.<sup>43</sup> Prizor sv. Uršule z devicami je naslikan v klasični trikotni kompoziciji s simetrično razvrščenimi figurami in značilno postavitevjo na oblake.<sup>44</sup> V ozadju se med oblaki žarkasto razliva sončna svetloba. Sv. Uršula v kontrapostu stoji na sredini prizora, okrog nje pa je na oblakih upodobljenih enajst tovarišic oziroma mučenk.<sup>45</sup> Svetnica je naslikana na tradicionalen način: na glavi ima krono in okrog nje okrogel svetniški sij, oblečena je v zna-

<sup>39</sup> Po ukinitvi bratovščin v času Jožefa II. je bratovščina sv. Uršule in njenih tovarišic ponovno zaživela leta 1850 (Kolar, Slovenska Cerkev, str. 41). Najprej so jo v Celju obudili kapucini, leta 1857 je dobila cerkevno potrjenje, leta 1899 pa se ji je pridružila tudi samostojna bratovščina sv. Uršule pri sv. Jakobu v Ljubljani (*Bratovščina sv. Uršule*, str. 154–155). Bratovščino sv. Uršule so vernikom priporočali številni duhovniki in škofje, zaradi česar se je v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem precej hitro razširila. Največji vzpon je doživela med letoma 1850 in 1870. Poleg duhovnikov in kapucinov jo je razširjalo predvsem ljudstvo, kar potrjuje njeno priljubljenost med verniki v tedanjem času (Benkovič, *Častivci in častivke*, str. 132–134). Bratovščina sv. Uršule naj bi člane vodila k pobožnemu življenju in srečni smrti, pri čemer so lahko člani pobožnosti in molitve opravljali po svoji izbiri. Med pobožna dela je poleg obiska cerkve sodilo tudi darovanje cerkvenega okrasja (Lavrič, Ljubljanske baročne bratovščine, str. 55).

<sup>40</sup> Tretjega reda sv. Frančiška sicer ne uvrščamo v krog pravih bratovščin, vendar pa jim je po načinu delovanja zelo soroden. V Ljubljani je bil domnevno ustanovljen že leta 1715 (Lavrič, Zgodovinska in umetnostna dediščina, str. 113–114). V drugi polovici 19. stoletja se je po priporočilu papeža Leona XIII. precej razširil, vodili in razširjali so ga dekan in župniki po posameznih župnijah (Zobec, *Red za ljudi*, str. 6–8). Namen tretjega reda je bil vodenje verske skupnosti po poti krščanske nauka in življenja ter spodbujanje pokore in spokornosti med verniki (Lah, *Tercijari*, str. 22–23).

<sup>41</sup> Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 217.

<sup>42</sup> Lesar, Martin Skubic, str. 178.

<sup>43</sup> Šteska, Slikar Matija Koželj, str. 6.

<sup>44</sup> Žigon, Matija Koželj, str. 92.

<sup>45</sup> Zaradi pomanjkanja zgodovinskih dokazov še vedno ni mogoče dokončno ugotoviti, kdo so bile ženske, ki spremljajo sv. Uršulo. Nekateri domnevajo, da so bile mučenke, sestre, neveste in hčere vojakov tebajske legije, drugi pa predvidevajo, da so bile redovnice kölnskega samostana, katerega prednica naj bi bila tudi sv. Uršula (Dolenc, sv. Uršula, str. 186–187). V knjigah, vezanih na bratovščino sv. Uršule, pa je večinoma predstavljena legenda o sv. Uršuli kot edini hčeri britanskega kralja Dioneta, device pa naj bi bile njene družice na poroki, ki naj bi jih po slovesnosti ponudili Agripovim vojakom za žene (Dolinšek, *Bratovščina Sv. Uršule*, str. 30–34).

<sup>35</sup> Žigon, Cerkevno stensko slikarstvo, str. 18. Modro toniran obok je edina stenska poslikava v cerkvi, ki je bila deležna kritike ribniških vernikov. Jožef Lesar je namreč v *Zgodnji Danici* zapisal, da so sicer vse slike v ribniški cerkvi mojstrsko izdelane, le modro nebo na križnem oboku je nekoliko preživo (Lesar, Martin Skubic, str. 173).

<sup>36</sup> Po pregledu literature je bilo mogoče pri primerjavi ribniške ornamentike z izvirnimi romanskimi rokopisi največ sorodnosti zaslediti pri nemških ali avstrijskih rokopisih, ki so nastali približno v drugi polovici 12. oziroma na začetku 13. stoletja (Winkler, *Die Buchmalerei*; Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*).

<sup>37</sup> Tymms in Wyatt, *The art of illuminating*.

<sup>38</sup> Rojen leta 1842 v Vesci pri Vodicah, umrl leta 1917 v Kamniku (Šteska, Koželj Matija; dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi297932/>).



*Matija Koželj: Sv. Uršula v slavi, 1890, južna stena prečne ladje.*

čilen dolg plašč, v levici drži zmagovalno bandero s križem in puščico, ki je znamenje njenega mučeništva.<sup>46</sup> Pogled usmerja v nebo, s čimer je poudarjena njena pobožnost, obenem pa nakazuje na prisotnost nevidnega Boga v nebesih. Pod njenimi nogami je na oblaku naslikan bel golob, ki je po legendi sv. Kuniberta pokazal mesto, kjer je bila pokopana sv. Uršula.<sup>47</sup>

Nad osrednjo figuro sta pred sončnimi žarki v ozadju na vsaki strani naslikana angela. Levi angel, z razkritim zgornjim delom telesa, v rokah nosi lovorov venec in dve palmovi vejici, kar predstavlja simbol zmage nad mučeništvom. Desni angel v levici drži lilijo, ki je simbol čistosti in devištva, ter sv. Uršulo zaznamuje kot zmagovalko. Pod svetnico na



*Matija Koželj: Sv. Frančišek Asiški v slavi, 1890, severna stena prečne ladje.*

oblakih kleči enajst tovarišic oziroma mučenk. Po legendi naj bi v času prihajajoče smrti mučenice pokleknile, sklenile roke k molitvi ter pogled obrnile v nebo.<sup>48</sup> Venci, ki jih nosijo na glavi, so simbol devištva in mučeništva.

Kot pendant freski z Apoteozo sv. Uršule je na severni strani slavoločne stene nad stranskim oltarjem sv. Janeza Evangelista upodobljena **Apoteoza sv. Frančiška Asiškega**. Freska je naslikana v klasični trikotni kompoziciji. Svetnik kleči na oblakih z razprostrtimi rokami ter s pogledom, usmerjenim navzgor, kjer je naslikan sv. Duh v podobi goloba, obdan z nebeško svetlobo. Oblečen je v habit, okrog pasu pa ima cingulum s tremi vozli, ki simbolizirajo tri zaobljube. Okrog glave ima značilen okrogel svetniški sij, na

<sup>46</sup> Nitz, *Ursula*, str. 523.

<sup>47</sup> Škarbina, *Kršansko katoliška simbolika*, str. 583.

<sup>48</sup> Dolinšek, *Bratovščina Sv. Uršule*, str. 47.





Valentin Metzinger: *Sv. Frančišek in tretji red*, 1733, orig. *Frančiškanski samostan Kamnik*.

rokah in nogah pa so vidne Kristusove rane. Na pu-hastih oblakih ga na levi in desni spremljata angela. Desni angel v rokah nosi cvetje, med katerim so bela in rdeča vrtnica ter lilija, ki simbolizirajo neomajno vero in čistost<sup>49</sup> ter predstavljajo znamenja čednosti, ki si jih prizadevajo upoštevati tretjeredniki.<sup>50</sup> Levi angel v rokah drži zvitek s pravili tretjega reda, kar pojasnjuje napis *regula tertii ordinis*.

Sv. Frančiška Asiškega v polkrogu obdaja dva-najst izbranih aristokratskih tretjerednikov in tretje-rednic, ki ponižno klečijo pod svetnikom ter pogled usmerjajo kvišku. Skupino tretjerednikov sestavljajo na levi strani ženske, na desni moški.

Na levi je v prvem planu naslikana sv. Elizabeta Ogrska (Turingijska), grofica, ki jo častijo tudi kot frančiškansko tretjerednico. Naslikana je v aristokratskih oblačilih, beraška torba okrog pasu jo sim-bolično predstavlja kot pomočnico ubogih in okrep-

čevalko lačnih.<sup>51</sup> Kot atribut oblasti je pred njenimi nogami naslikano žezlo, odložena krona pa je simbol ponižnosti in njene skromne narave.<sup>52</sup> Za njo je upo-dobljena sv. Marjeta Cortonska, ki jo kot spokorno tretjerednico včasih imenujejo tudi frančiškanska Magdalena.<sup>53</sup> Upodobljena je v obleki tretjerednice z belim pasom in zakritimi lasmi, v rokah drži križ in orodje, s katerim so mučili Kristusa (sulica in goba, natakljena na palico).<sup>54</sup> V njenem ozadju je upodob-ljena sv. Hijacinta Marescotti, tretjerednica klariškega samostana. Upodobljena je v značilni redovni obleki, v rokah drži križ in bič, ki simbolizira njeno strogost do sebe v času spreobrnjenja in redovnega uboštva.<sup>55</sup> Poleg sv. Frančiška je naslikana sv. Klara, njegova učenka in soustanoviteljica klaris, ženske veje frančiškanskega reda. Oblečena je v značilno rja-vo redovniško opravo, njeni lasje so prekrti z belo ruto, čez katero je nameščen črn pajčolan.<sup>56</sup> Kot veli-ka častilka sv. Rešnjega telesa v rokah drži svoje naj-bolj prepoznavno znamenje, monštranco.<sup>57</sup> Za njo je upodobljena sv. Frančiška Rimska, ki se je kot vdova zapisala k benediktinskim tretjerednicam. Naslikana je kot nuna v značilni benediktinski redovni obleki z belo tančico, ki pokriva lase, v rokah pa drži križ. Po-leg nje je kot simbol njenega spremljevalca in njene pobožnosti upodobljen angel.<sup>58</sup>

Na desni strani je v prvem planu naslikan fran-coski kralj sv. Ludvik IX., ki je kot svetniški lik za-radi svoje ponižne in dobrotljive ter hkrati junaške narave uresničil ideal srednjeveške Cerkve. Kljub vladarskemu položaju je živel skromno, v skladu z načeli frančiškanskih tretjerednikov.<sup>59</sup> Oblečen je v kraljevsko oblačilo, s svojim izrazom in kvišku usmerjenim pogledom kaže na ponižnost in vdanost sv. Frančišku. Pri njegovih nogah sta kot znamenje viteštva upodobljena ščit s tremi lilijami in žezlo, ki predstavlja simbol kraljeve oblasti. Na glavi ima kraljevsko krono, v rokah pa na blazini nosi trnovo krono, ki simbolizira njegovo ponižnost.<sup>60</sup> Na Fran-čiškovi desnici je upodobljen sv. Anton Padovanski, cerkveni učitelj, ki je bil član frančiškanskega reda. Upodobljen je v značilni redovni opravi frančiška-nov, v rokah pa nosi lilijo kot znamenje nedolžnosti in čistosti.<sup>61</sup> V drugem planu je za sv. Ludvikom IX. upodobljen sv. Bonaventura, kardinal in cerkveni uči-telj, ki velja za drugega ustanovitelja frančiškanskega reda.<sup>62</sup> Oblečen je v frančiškansko redovno obleko,

<sup>51</sup> Smole, Sv. Elizabeta Ogrska, str. 385–386.

<sup>52</sup> Hahn in Werner, Elisabeth von Thüringen, str. 134.

<sup>53</sup> Giovagnoli, *The Life of Saint Margaret of Cortona*, str. 26.

<sup>54</sup> Pfeleiderer, *Die Attribute der Heiligen*, str. 59.

<sup>55</sup> 's-Hertogenbosch, Hyazintha Marescotti, str. 559.

<sup>56</sup> Škarbina, Keršansko katoliška simbolika, str. 452.

<sup>57</sup> Dolenc, Sv. Klara, str. 357.

<sup>58</sup> Squarr, Franziska Romana, str. 328–329.

<sup>59</sup> Smole, Sv. Ludvik IX., str. 482.

<sup>60</sup> Škarbina, Keršansko katoliška simbolika, str. 454.

<sup>61</sup> Lavrič, Ikonografija sv. Antona Padovanskega, str. 172.

<sup>62</sup> Martelanc, Ikonografija, str. 126–127.

<sup>49</sup> Germ, *Simbolika cvetja*, str. 69–103.

<sup>50</sup> Lesar, *Življenje in delovanje*, str. 29.



Matija Koželj: Kristus v farizejevi hiši, 1890, južna stena prečne ladje.

pri nogah ima naslikan kardinalski klobuk, v rokah pa nosi knjigo, simbol cerkvenih učiteljev.<sup>63</sup> Za sv. Bonaventuro je domnevno upodobljen rimski papež Inocenc III., pri katerem je sv. Frančišek leta 1210 dobil potrditev prvih redovnih pravil.<sup>64</sup> Naslikan je v prepoznavni papeški opravi, v rokah pa nosi zvitek kot simbol potrditve redovnih pravil. Za njim je naslikan papež Honorij III., ki velja za enega najboljših administratorjev in mirovnikov v zgodovini papeštva.<sup>65</sup> Papež Honorij III. je prvi pravno potrdil vodilo (regula) frančiškanskega reda.<sup>66</sup> Poleg tega je kot podpornik frančiškanov po izročilu nekaterih virov sv. Frančišku odobril »porciunkulski odpustek«, ki je predstavljal pomemben segment v okviru širjenja frančiškanskega reda.<sup>67</sup> Upodobljen je v značilni papeški opravi. Za njim je naslikan Sv. Kazimir, poljski kraljevič, ki je bil poznan po ponižnosti, skromnosti ter popolni vdanosti Cerkvi in Bogu.<sup>68</sup> Upodobljen je kot mlad vitez, na vrhu glave ima naslikano značilno pokrivalo velikega vojvode. Figure, ki stoji v ozadju na desni strani, ni mogoče identificirati.

V bližini stranskih oltarjev sta na severni in južni steni križišnega dela dve figuralno zasnovani freski, Jezus v hiši Simona farizeja ter Vrnitev izgubljenega sina. Prizora sta umeščena na steno nad spovednico, kar delno pojasnjuje izbor motiva ter njegovo povezavo z idejo o spokornosti in odpuščanju. Obe kompoziciji na freskah sta povzeti po lesorezih nazarenskega slikarja Juliusa Schnorra von Carolsfelda,<sup>69</sup> ki so bili objavljeni v okviru znamenite Biblije v slikah.<sup>70</sup>

Na južni steni križišnega dela je upodobljen prizor iz Lukovega evangelija, ki predstavlja **Jezusa v hiši Simona farizeja**, ko se sreča z grešnico. Kompozicija je povzeta po Schnorrovi upodobitvi *Jezus in grešnica*.<sup>71</sup> Več kot polovica današnje freske predstavlja kopijo izvirne Koželjeve, ki je bila med drugo svetovno vojno zaradi bombardiranja cerkve uniče-

<sup>63</sup> Škarbina, Keršansko katoliška simbolika, str. 387.

<sup>64</sup> Cevc, *Valentin Metzinger*, str. 104.

<sup>65</sup> Honorius III pope; dostopno na: <https://www.britannica.com/biography/Honorius-III>.

<sup>66</sup> Cevc, *Valentin Metzinger*, str. 104.

<sup>67</sup> 's Herogenbosch van, Franz (Franziskus) von Assisi, str. 290.

<sup>68</sup> Miklavčič, Sv. Kazimir, str. 559.

<sup>69</sup> Nemški slikar. Rojen leta 1794 v Leipzigu, umrl leta 1872 v Dresdnu (Haja, Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld; dostopno na: [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Schnorr-Carolsfeld\\_Julius-Veit-Hans\\_1794\\_1872.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schnorr](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schnorr-Carolsfeld_Julius-Veit-Hans_1794_1872.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schnorr)).

<sup>70</sup> Najbolj znano delo nazarenskega slikarja Juliusa Schnorra von Carolsfelda Biblija v slikah je izšlo že leta 1851. Biblija je obsegala 240 lesoreznih upodobitev iz Stare in Nove zaveze in je predstavljala priljubljeno delo tedanjega časa; tovrstne motive so namreč kot predloge uporabljali številni cerkveni umetniki (Mesesnel, Slikar Janez Wolf, str. 76).

<sup>71</sup> Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel*, taf. 189.





*Matija Koželj: Vrnitev izgubljenega sina, 1890, severna stena prečne ladje.*

na. Po naročilu dekana Alojzija Dobrovoljca je leta 1966 zgornji dve tretjini slike ponovno naslikal slikar Izidor Mole.<sup>72</sup> Zaradi pomanjkanja fotografske dokumentacije pred Moletovim posegom sem se pri obravnavi freske oprla na Koželjev osnutek, ki predstavlja edini ohranjen dokument, povezan z izvirno stensko poslikavo.

V osrednjem delu freske je naslikan Jezus, ki sedi pri mizi, obloženi z jedmi, pred njim pa skesana kleči spokornica. Novejša literatura spokornico navaja kot brezimno, ki je pogosto nepravilno interpretirana kot Marija Magdalena.<sup>73</sup> Kristus sedi na stolu, nogu ima položeno na pručko, roke pa v gesti blagoslova dviguje nad glavo grešnice. Spokornica, ki kleči pod njim, ima v duhu spoštovanja in skesanosti roke sklenjene v molitvi, pogled na obrazu, po katerem polzi solza, pa je ponižno usmerjen v tla. Poleg nje je naslikana alabastrna posodica z oljem, s katerim je mazila Jezusove noge in mu jih brisala z dolgimi svetlimi lasmi, ki ji nežno padajo preko ramen. Dolgi, ob telesu padajoči lasje so po krščanskem izročilu zakrivali njeno telo, ko so jo oropali oblačil.<sup>74</sup>

Judje so imeli navado, da so ob prihodu v dom povabljenim umivali prašne noge ter njihovo glavo

mazili z dišečim balzomom. Zgodba pravi, da je to delo namesto Simona farizeja opravila grešnica. Kristusove noge je umivala s solzami in mazila z balzomom.<sup>75</sup> Oblečena je v dolgo oblačilo vijolične barve, ki v krščanstvu tradicionalno simbolizira spokornost. Poleg osrednjih dveh protagonistov so za mizo upodobljeni Simon in dva farizeja, ki z začudenjem spremljajo dogodek. Začudenost pričevalcev dogodka predstavlja značilen del upodobitve obravnavanega motiva.<sup>76</sup>

Izidor Mole se je pri ponovni naslikavi motiva verjetno zgledoval po Schnorrovi upodobitvi. Ozadje, ki ga je Koželj na osnutku nekoliko spremenil, je Mole namreč povzel po Schnorru. Na današnji freski je torej v ozadju motiva naslikana vinska trta, ki simbolizira rodovitnost in božjo hrano ter povezanost med ljudstvom in Bogom. Na mizi je poleg pijače naslikano grozdje, simbol odrešitve in zveličanja.<sup>77</sup>

Kot pendant freski Jezusa v hiši Simona farizeja je na severni steni prečne ladje upodobljen motiv *Vrnitev izgubljenega sina*, ki je za razliko od južne freske še vedno izvirno Koželjevo delo in je prav tako kopija Schnorrovega lesoreza.<sup>78</sup>

<sup>72</sup> Žigon, Poslikave cerkva, str. 21.

<sup>73</sup> Dolenc, Sv. Marija Magdalena, str. 194.

<sup>74</sup> Škarbina, Krščansko katoliška simbolika, str. 390.

<sup>75</sup> Prav tam, str. 389–390.

<sup>76</sup> Prav tam, str. 390.

<sup>77</sup> Ferguson, *Signs & Symbols*, str. 31–39.

<sup>78</sup> Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel*, taf. 198.



Matija Koželj: Načrt za slikarijo v stranskih kapelah farne cerkve v Ribnici, 1890 (Zapuščina Matije Koželja).

V polkrožno naslikanem okvirju je upodobljen prizor iz Lukovega evangelija, ki predstavlja eno najprepoznavnejših zgodb iz Svetega pisma. Naslikan je prizor, ko se sin raztrgan in mršav vrača k očetu. Beraško palico je odložil na tla, pokleknil pred očeta ter si v znak kesanja in sramu z levico prekril obraz. Oče je predstavljen kot dobrotljiv in sočuten starec, naslikan je v razkošnem rdečem oblačilu, z belimi lasmi in dolgo sivo brado. Kljub trdni in močni postavi z njegovega obraza sevata dobrotljivost in odpuščanje. V znak sprejemanja se k izgubljenemu sinu obrača z iztegnjenimi rokami, ki ga želijo objeti, z levico pa stiska njegovo desno roko. V drugem planu na desni strani je z osuplim in nekoliko jeznim izrazom na obrazu upodobljen starejši brat, ki zavistno spremlja dogajanje v ospredju. Na levi pa je naslikan razveseljen hlapec, ki po očetovem naročilu izgubljenemu sinu prinaša najboljše oblačilo. V ozadju prizora so

med stebroma naslikane tri stopnice, ki simbolizirajo Božjo milost in odpuščanje. Stopnice opominjajo na Božjo dobrotljivost, ki se z nebeškega prestola spušča navzdol k nizkim na zemlji.<sup>79</sup> V zgornji tretjini freske so na oblaku naslikani trije angeli, ki z barvami svojih oblačil predstavljajo tri božje kreposti: modra je znamenje vere, rumena upanja in rdeča ljubezni.<sup>80</sup>

Matiji Koželju je poleg figuralnih prizorov pripisana tudi **dekorativna poslikava prečne ladje**. Kot je bilo splošno značilno, je tudi Koželj kot slikar stenskih dekoracij in predstavnik poznonazarenskega historizma s poslikavami obujal starejše načine kraščenja notranjščin, ki jih je zasnoval glede na obstoječi prostor in njegove arhitekturne lastnosti.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Merz, Erklärungen, str. 31.

<sup>80</sup> Ipavec, *Vodnik*, str. 29.

<sup>81</sup> Rovšnik in Žigon, *Matija Koželj*, str. 22.





*Matija Koželj: dekorativna poslikava prečne ladje, 1890.*

Poslikava prečne ladje odraža značilen nazarenski duh Koželjevega stenskega slikarstva. Poleg tega je treba pri obravnavani poslikavi upoštevati, da je bil vzhodni del cerkve poslikan že deset let prej in je zahteval prilagoditev novih vzorcev starejši poslikavi. Prilagajanje starejši poslikavi je zrelega slikarja zgotovilo nekoliko omejevalo pri svobodnem razvijanju nove dekoracije. Zato je pri poslikavi prečne ladje, skladno z Wolfovo poslikavo prezbiterija in arhitekturo neoromanske cerkve, uporabil večinoma romanske vzorce.

Z romansko vitično ornamentiko, ki jo definirajo predvsem stilizirane romanske cvetlice, je smiselno poudaril celostno arhitekturno strukturo prečnega dela cerkve.<sup>82</sup> Dekorativno izstopajo obočni dekorativni pasovi in stenske površine, ki obkrožajo obe veliki okni, diagonalni polkrožni loki obeh križnih obokov ter štirje pilastri pred prezbiterijem.<sup>83</sup> Koželj je skladno z Wolfovo dekoracijo uporabil sorazmerno pisane barve, ki jih med seboj veže harmonična usklajenost. Z umirjeno, a hkrati pisano barvitostjo v rumenih, modrih, zelenih, rdečih, rjavih in oker to-

nih je prečni ladijski prostor polihromno oblikovan in smiselno dopolnjen.

Iz akvarelne risbe, ki je bila narejena kot osnutek za stensko poslikavo južne stene prečne ladje in južnega dela slavoločne stene, je razvidna tudi dekoracija. Ob primerjavi risbe z dejansko poslikavo je mogoče opaziti razliko v ornamentalnih vzorcih. Koželj je na osnutku predvidel več različnih vzorcev, od katerih je le en ornamentalni pas ostal enak, ostali so spremenjeni. Tovrstne spremembe prvotno načrtovanih vzorcev bi verjetno lahko pripisali zahtevi po prilagajanju ornamentike starejši Wolfovi poslikavi. Pri dejanski poslikavi je namreč mogoče opaziti veliko mero sorodnosti med Koželjevo in Wolfovo ornamentiko.

Koželj se z opisanim, značilno nazarenskimi načinom slikanja predstavlja predvsem pri poslikavi razmeroma novodobnih cerkvenih notranjščin.<sup>84</sup> Z dekorativnimi freskami v ribniški cerkvi je dokazal smisel za poslikavo prostora, hkrati pa poslikave kažejo na slikarjevo premišljeno in v skladu z danimi možnostmi zasnovano oblikovanje dekorativnega koncepta. Raznobarvna dekoracija prečne ladje v ribniški župnijski cerkvi tako nedvomno sodi med Koželjeva kvalitetnejša dela.

### Poslikava vzdolžne ladje

Stene glavne in stranskih ladij z emporama so bile dolgo prekrite le z bledimi barvami, brez ornamentalnih vzorcev. Zasilna poslikava ladje je bila leta 1880 zaupana Janezu Wolfu, ki je v tistem času delal v prezbiteriju. Bleda slikovna obdelava ladijskih sten je to podobo obdržala do leta 1907, ko je celoten ladijski prostor dekorativno poslikal ljubljanski sobni slikar France Stare.<sup>85</sup> Pri poslikavi glavne in stranskih ladij ter empor se je navezoval na starejšo Wolfovo in Koželjevo poslikavo.

Iz posameznih umetnostnozgodovinskih opisov, ki se navezujejo na Koželjevo ornamentiko v ribniški cerkvi, je mogoče razbrati nepravilno tezo, da naj bi kamniški slikar leta 1890 poleg figuralnih fresk dekorativno poslikal tudi celotno ladjo.<sup>86</sup> V župnijski kroniki je namreč zabeležen podatek, da je bilo zad-

<sup>84</sup> Žigon, Matija Koželj, str. 95.

<sup>85</sup> V literaturi in razpoložljivih zgodovinskih virih ni bilo mogoče najti biografskih podatkov o Francetu Staretu. Edini pogojno uporaben vir predstavljajo zglaševalne pole, znotraj katerih je bilo mogoče zaslediti dva sobna slikarja, ki sta imensko in časovno ustrezna. Prvi je sobni slikar France Stare, rojen leta 1857 v Dobu, ki je umrl leta 1926. Drugi pa je sobni slikar France Stare, mojster pri Glušiču, rojen leta 1878 v Dobu, umrl leta 1923. Zaradi pomanjkljivih podatkov ni mogoče zaključiti, da gre za istega sobnega slikarja, ki je poslikal ladjo ribniške cerkve (ZAL, LJU 500, Mesto Ljubljana, Domovinski oddelek, MF-688).

<sup>86</sup> Andreja Žigon in Borut Rovšnik v katalogu navajata, da je poslikava ladje v celoti delo Matije Koželja. Po najnovejših raziskavah gre za nepravilno trditev (Rovšnik in Žigon, *Matija Koželj*, str. 62).

<sup>82</sup> Žigon, Matija Koželj, str. 92.

<sup>83</sup> Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, str. 85.



*France Stare: dekorativna poslikava glavne ladje, 1907.*

nje slikarsko delo v cerkvi izvedeno šele leta 1907, v času cerkvene obnove. Po naročilu dekana Frančiška Saleškega Dolinarja je glavno ladjo poslikal ljubljanski sobni slikar France Stare.<sup>87</sup> V tem času so bila poleg slikanja ladje leta 1906 izvedena vsa zunanja popravila cerkve,<sup>88</sup> v letih 1907 in 1908 pa je bila prenovljena notranjščina.<sup>89</sup>

Sprva je bilo predvideno, da bo slikarsko delo v ladji opravil Anton Jebačin, ki je že leta 1880 skupaj z Wolfom poslikal prezbiterij.<sup>90</sup> Kasneje je iz do zdaj neznanih razlogov slikanje ladje namesto Jebačina opravil Stare.<sup>91</sup> Slikanje glavne in stranskih ladij se je glede na podatke iz oznanilne knjige verjetno začelo poleti 1907 in je bilo predvidoma zaključeno oktobra istega leta.<sup>92</sup>

Kvaliteta Staretovega dekorativnega prispevka je kljub nezvenečemu imenu slikarja zadovoljiva in ne

presega standardnih okvirjev tedanje cerkvene likovne produkcije pri nas.

### Sklep

Obravnavana stenska likovna produkcija predstavlja pomemben segment v okviru ustvarjanja celote cerkvenega prostora. Ribniška župnijska cerkev ima poleg oljnih in kiparskih likovnih stvaritev tudi kakovosten nabor figuralno in dekorativno zasnovanih fresk. V tem okviru velja izpostaviti predvsem Wolfovo ornamentiko in figuralne prizore v prezbiteriju. Wolfov prispevek k dekoriranju ribniške župnijske cerkve je v celoti najkvalitetnejša poslikava v prostoru, hkrati pa omenjene freske dobro prezentirajo avtorjev slog iz osemdesetih let 19. stoletja. Poleg slogovnega prikaza in njegove umestitve v umetnikov opus Wolfove poslikave orisujejo tudi tedaj splošno uveljavljene likovne vzorce znotraj cerkvenega slikarstva. Wolfovo dejavnost v Ribnici je bilo mogoče spremljati tudi na podlagi izvirne dokumentacije, ki jo hrani župnijski arhiv.

Poleg Wolfove poslikave tudi preostala obravnavana dela ne odstopajo od splošno uveljavljenih vzorcev cerkvenega slikarstva na Slovenskem v 19. stoletju. Skladnost s tedanjo širšo slovensko likovno produkcijo se kaže tako v slogovnih kot tudi ikonografskih značilnostih.

Wolf je s svojo poslikavo prezbiterija novodobne historistične cerkve ustvaril eno prvih nazarensko zasnovanih poslikav pri nas.<sup>93</sup> Z romansko stensko dekoracijo se je prilagodil obstoječim arhitekturnim oblikam in z njo povezal v nazarenskem duhu naslikane figuralne prizore. Slogovno mu je pri ornamentalni in figuralni poslikavi prečne ladje sledil Matija Koželj, kasneje pa tudi France Stare pri dekorativni poslikavi vzdolžne ladje. Slikarja sta se prvotno sicer naslonila na predhodno Wolfovo delo, vendar je njuno delo kljub temu zahtevalo prilagoditev danim arhitekturnim značilnostim posameznega cerkvenega prostora. Wolf je s poslikavo prezbiterija postavil trden nazarenski temelj, na katerega sta se oprla tako Koželj kot tudi Stare. Poznonazarenski slog, ki se kaže v delih vseh treh obravnavanih ustvarjalcev, svoje mesto deloma odstopa tudi ornamentalno usmerjenemu historizmu, ki se jasno kaže predvsem v prilagajanju slikarij arhitekturnemu slogu. V drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja je namreč cerkvena likovna produkcija slogovno sledila predvsem historičnim načelom, ki so se v okviru stenskega slikarstva uspešno združila z nazarenstvom.<sup>94</sup>

V obravnavani stenski produkciji tudi v ikonografskem smislu ni mogoče zaznati specifičnih odstopanj od razmer drugod na Slovenskem. Ikonografski program v cerkvi je zasnovan na podlagi

<sup>87</sup> Arhiv župnije Ribnica, Kronika (Konec oktobra 1907).

<sup>88</sup> V župnijski kroniki (Konec oktobra 1907) je sicer zapisano, da so bila vsa notranja in zunanja popravila cerkve izvedena med letoma 1907 in 1908. V letu 1906 pa je naveden podatek, da so se tega leta izvedla vsa zunanja popravila cerkve. Zaradi manjše časovne distance sem se pri navedbi začetka popravil zunanosti cerkve oprla na podatek iz leta 1906 (Arhiv župnije Ribnica, Kronika (Leto 1906)).

<sup>89</sup> Arhiv župnije Ribnica, Kronika (Konec oktobra 1907).

<sup>90</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 157, š. 9.

<sup>91</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 157, š. 9.

<sup>92</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 25, š. 2.

<sup>93</sup> Žigon, Stensko slikarstvo, str. 244.

<sup>94</sup> Prav tam, str. 29–33.



tedaj splošno uveljavljenih vzorcev, okusa naročnika in nekaterih specifičnih razmer v lokalnem prostoru. V prezbitერიju kot najsvetejši točki v cerkvi je mesto dobila sv. Trojica, obdana z apostoli, cerkvenimi očetmi in dvema starozaveznima osebama. Tovrstni ikonografski vzorec je v slovenskem prostoru pogosto prisoten in ne predstavlja nobene novosti v cerkveni umetnosti 19. stoletja. Triumfalna ikonografija je pomenila temeljno poslanstvo Cerkve, vloga apostolov in cerkvenih očetov pa je bila usmerjena v opominjanje vernikov, naj ne pozabijo na zapisano tradicijo.<sup>95</sup>

Za razliko od prezbitერიja je poslikava prečne ladje nekoliko bolj povezana s tedanjimi lokalnimi razmerami. Koželj je na slavalolčni steni upodobil Apo-teozi sv. Frančiška Asiškega in sv. Uršule. Omenjena svetnika sta bila v ribniški župniji med verniki in duhovščino precej priljubljena. Bratovščina sv. Uršule in Tretji red sv. Frančiška sta tedaj veljala za najbolj razširjeni in dejavni verski skupnosti v ribniški župniji. Bratovščine so imele na splošno precej pomemben vpliv na življenje v župniji. Prispevale so h kolektivni pobožnosti in dejavnejšemu verskemu življenju ter s tem vernikom omogočale duhovno oblikovanje in rast.<sup>96</sup> Člani so poleg temeljne namembnosti posamezne bratovščine pogosto skrbeli tudi za urejenost in lepoto bogoslužja.<sup>97</sup>

Upodobitvi priljubljenih svetnikov torej predstavljata poklon omenjenima bratovščinama in njuni aktivni dejavnosti med verniki. Po drugi strani pa se ikonografski izbor svetnikov sklada s tedaj splošnim in tradicionalnim izborom svetniških upodobitev v širšem slovenskem prostoru. Misijonarski in mučeniški svetniki so vernike nagovarjali k izpolnjevanju božjega načrta in sledenju skupni poti, ki so jo narekovala krščanska načela.<sup>98</sup>

Idejo za ikonografski program fresk na severni in južni steni prečne ladje je prispeval naročnik sam. Dekan Skubic se je pri izbiri motiva oziral predvsem na mesto, ki ga imata freski v cerkvi.<sup>99</sup> Zaradi njune umestitve nad stranskima spovednicama je motiv usmerjen predvsem v prikaz in poveljevanje ideje o spokornosti in odpuščanju. Koželj je po naročnikovem predlogu naslikal po Schnorru prevzeta motiva, Vrnitev izgubljenega sina ter Kristus v farizejevi hiši. Upodobitve spokorniške svetnice so bile v 19. stoletju še posebej pogoste, saj so imele pomembno vlogo pri opozarjanju vernikov na ponižnost, spokornost in očiščenje.<sup>100</sup>

Da je bil ikonografski koncept poslikave v Ribnici ustrezno zastavljen, potrjuje tudi *Pridiga o priliki blagoslovljenja podob v prezbitერიju dekanjske cerkve*

*v Ribnici*,<sup>101</sup> ki je bila v tednih po blagoslovu fresk objavljena v *Zgodnji Danici*. V prispevku je mogoče zaslediti zanimive vsebinske razlage novonaslikanih podob, ki so bile podane s strani cerkvenega uslužbenca – tedanjega kanonika in deželnega poslanca Karla Kluna, ki je blagoslovil freske.<sup>102</sup> Tovrstno pojmovanje in razlaganje cerkvenih podob ter njihovega namena in pomena odgovarja tedanjemu dojetanju sakralne umetnosti v cerkvenih (naročniških) krogih, kar je posledično vplivalo na versko javnost.

Poleg skladnosti slogovnih in ikonografskih vzorcev tedanjemu duhu ustreza tudi naročniška dejavnost, ki je potekala pod taktirko uvodoma predstavljenih ribniških dekanov. Naročništvo stenskih poslikav v cerkvi je po številu in obsegu naročil večinoma vezano na obdobje, ko je v Ribnici služboval Martin Skubic. Z nastopom službe je prevzel naloge, da v novozgrajeno cerkev, ki so jo postavili pod taktirko dekana Ignacija Holzapfla, vnese likovno vsebino. V okviru stenske dekoracije je zaslužen za naročilo in izvedbo Wolfove poslikave v prezbitერიju ter Koželjevega likovnega prispevka v prečni ladji. Zadnje stensko slikarsko delo, poslikavo vzdolžne ladje, pa je naročil dekan Frančišek Saleški Dolinar.

Naročništvo je bilo v prvi vrsti vezano na dekan oziroma župnijske upravitelje, določeno veljavo pa so v tem okviru imeli tudi verniki oziroma tedaj aktivna krščanska združenja, ki so pogosto prispevala k financiranju cerkvenega okrasa. Primer tovrstne prakse predstavlja financiranje poslikave prezbitერიja, pri čemer je pomemben denarni delež prispevala posameznica, Marija Lovšin.<sup>103</sup> Slikanje prečne ladje pa je v veliki meri omogočila bratovščina sv. Uršule, ki je z darovanjem posredno vplivala tudi na izbiro motiva na slavalolčni steni.<sup>104</sup>

Cerkveni naročniki so v okviru opremljanja pomembne cerkvene stavbe (župnijska cerkev) prednost dajali predvsem že uveljavljenim in priznanim umetnikom. Hierarhija med umetniki se je pogosto izoblikovala na podlagi umetnostnih kritik, objavljenih v tedanjem časopisu, njihova uspešnost pa je lahko temeljila tudi na medsebojnih priporočilih med naročniki. Umetniki so poleg upoštevanja likovnih kriterijev in želja Cerkve ugled pridobivali tudi s primernim krščanskim življenjem ter poznavanjem vere in svetih misli.<sup>105</sup> Pomembno vlogo so v tem okviru pripisovali tudi uspešno opravljenemu delu posameznega umetnika. Naročništvo je namreč pogosto temeljilo na osebem zaupanju, ki je bilo plod uspešnih preteklih izkušenj med naročniki in umetniki. Kot primer lahko navedemo uspešno Wolfovo in Koželjevo slikarsko izkušnjo v Ribnici v sedemdesetih letih 19. stoletja, na podlagi katere je njuno delo

<sup>95</sup> Preininger, *Cerkveno slikarstvo*, str. 68.

<sup>96</sup> Ambrožič, *Kanonski in teološki vidiki bratovščin*, str. 548.

<sup>97</sup> Volčjak, *Pregled predjožefinskih bratovščin*, str. 10.

<sup>98</sup> Preininger, *Cerkveno slikarstvo*, str. 68.

<sup>99</sup> Lesar, *Življenje in delovanje*, str. 28.

<sup>100</sup> Preininger, *Cerkveno slikarstvo*, str. 68.

<sup>101</sup> Klun, *Pridiga*.

<sup>102</sup> Trobec, *Ogled po Slovenskem*, str. 357.

<sup>103</sup> Arhiv župnije Ribnica, *Kronika* (Leto 1880).

<sup>104</sup> Arhiv župnije Ribnica, *Kronika* (Leto 1890).

<sup>105</sup> Z., *Marsikaj*, str. 265.

poželo odobravanje naročnika in vernikov. Wolf je med letoma 1873 in 1874 za ribniško cerkev naslikal štiri oljne stvaritve, med katerimi izstopajo tri oltarne podobe, leta 1871 pa je bil za cerkev narejen križev pot, ki ga je izdelal Matija Koželj.<sup>106</sup> Poleg splošne uveljavljenosti obeh avtorjev v tedanjih cerkvenih naročniških krogih bi lahko torej njun izbor povežali tudi z zaupanjem, ki sta ga v ribniškem okolju pridobila že v začetku sedemdesetih let.

Obdobje druge polovice 19. in začetka 20. stoletja je pomenilo plodno dobo, v okviru katere so na Kranjskem nastala številna slikarska in freskant-ska dela. »Uradno cerkveno umetnost« omenjenega obdobja zaznamuje predvsem nazarenska tradicija, katere pomembna komponenta je tudi historizem. Historična usmeritev nazarenstva se najočitneje kaže prav v monumentalnem stenskem slikarstvu, ki vzpostavlja komunikacijo z arhitekturo in je v veliki meri vezano na vzorovanje po tujih nazarenskih predlogah.<sup>107</sup> Poleg tega se je v slovenskem religioznem slikarstvu ponekod še vedno obdržala zakoreninjena baročna tradicija, ki jo je sredi stoletja sicer izpodrinilo nazarenstvo, vendar je njen odmev ostal prisoten vse do začetka 20. stoletja.<sup>108</sup> Pri obravnavani stenski likovni produkciji se s podeželsko baročno tradicijo skoraj ne srečujemo več. Njeno prisotnost bi lahko iskali le še v fragmentih figuralno zasnovanih fresk, kjer najočitneje izstopajo predvsem postavitev svetih protagonistov na oblake. Kljub značilnim baročnim kompozicijam pa tovrstne freske nimajo več tipičnega baročnega učinka. Ribniško cerkev bi lahko označili kot tipično nazarensko zasnovano celostno umetnino, ki je prekinila stik s preteklo tradicijo in podlegla nekoliko sodobnejšemu cerkvenemu umetnostnemu okusu.

Nazarenstvo, ki se je kot nemška umetnostna smer uveljavilo predvsem v religioznih krogih, je v slovenski kulturni prostor poleg Pavla Künla, Goldensteina, Jožefa Tominca, Mihaela Stroja in drugih prodrlo tudi z Janezom Wolfom. Wolf je s poznonazarenskim tokom poleg uvajanja novih slogovnih prvin pripomogel tudi k povzdignjenju statusa umetnika obrtnika v ustvarjalca z višjim poslanstvom. Stik s tovrstno tradicijo so slovenski umetniki navezali predvsem prek svojih učiteljev in prijateljev ali pa so se z nazarenskimi deli seznanili na raznih študijskih potovanjih po Evropi.<sup>109</sup>

Nazarenci so v ospredje postavljali pretežno religiozno in zgodovinsko motiviko, ki je vizualno podobo dobivala predvsem s pomočjo stenskega slikarstva in ilustracij priljubljenih zgodovinskih legend. Slovenski slikarji so se v tem okviru predali pretežno cerkvenim naročniškim krogom, ki so nazarensko

umetnost sprejemali z odprtimi rokami, za umetnike pa je bilo delo za cerkvenega naročnika pomemben vir zaslužka.

Wolf je kot eden izmed posrednikov nazarenske smeri v slovenski prostor po zgledu nemških nazarencov vzore iskal predvsem v starejši umetnosti. Zaradi šolanja v Benetkah je nanj vplivalo predvsem beneško renesančno slikarstvo, sicer pa osnovne poteze njegovega dela kažejo značilnosti nazarenske umetnosti, ki odmevajo v poudarjanju figuralike, idealizaciji figur, maloštevilnih kompozicijah ter ustvarjanju čustvenega razpoloženja in pripovednosti. Neposreden nazarenski vpliv pa v Wolfovem opusu pomeni posnemanje bodisi izvirnih nazarenskih del ali iskanje zgleda v vzorcih preteklih mojstrov. V tem so mu sledili tudi drugi slovenski cerkveni umetniki, ki so lahko znanje in vedenje črpali neposredno od svojega učitelja. Poznonazarenska idealistična smer druge polovice 19. stoletja je namreč zaznamovala velik krog Wolfovih učencev, s katerimi se je utrjena likovna pot obdržala vse do začetka 20. stoletja. Med Wolfove učence prištevamo njegovega pomočnika Antona Jebačina, posredno pa tudi Kamničana Matijo Koželja.<sup>110</sup>

Nazarenski slog se je tudi pri nas populariziral s pomočjo reproduktivnih grafik, ki so omogočile hitro širjenje vzorcev in predlog.<sup>111</sup> Slovenski pripadniki poznonazarenske smeri so posegali po različnih grafičnih predlogah nazarenskih mojstrov, ki so bile razširjene po celotni Evropi. V okviru stenskega slikarstva so si pogosto izposojali zasnovo figuralnih kompozicij, idejne predloge arhitekturnih in krajinskih ozadij ter različne obrazne tipe. Kljub istemu vzoru pa se razlikovanje med tovrstnimi slovenskimi umetniki kaže predvsem v načinu posnemanja tujih umetniških del. Pri Matiji Koželju opazimo večjo zvestobo izvirnim umetniškimi delom, ki jih redko samostojno preoblikuje. Wolfova, sicer nekoliko zrelejša dela pa kljub posnemanju še vedno izžarevajo avtorjevo osebno likovno govorico in v veliki meri predstavljajo uspešno, samostojno predelavo originalov.

V obravnavani figuralni stenski likovni produkciji se vzorovanje po nazarenskih predlogah kaže tako pri Wolfovem kot pri Koželjevem delu. Pri Wolfu so se sorodnosti s tujimi deli pokazale predvsem pri posnemanju obrazne fizionomije svetih oseb, ki jih je mogoče zaslediti v posameznih Schnorrovih in Correggiovih delih. Kljub iskanju vzorov drugje so Wolfove figure še vedno zrelo predelane in ne kažejo natančnih neposrednih navezav na starejša tuja dela. Bolj kot iskanje tujih predlog je mogoče pri celopostavnih figurah v prezbitteriju zaslediti sorodnosti in povezave z deli znotraj avtorjevega opusa. Obrazni tipi so se torej skozi Wolfovo slikarsko pot večkrat

<sup>106</sup> Sign in dat. d. sp. na XIV. postaji: M. KOŽELJ/1872 in I. sp. na VIII. postaji: Matija Koželj z'slikal v Kamniku l. 1871.

<sup>107</sup> Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, str. 9–10.

<sup>108</sup> Prav tam, str. 21.

<sup>109</sup> Kovačič, *Sakralno tabelno*, str. 66.

<sup>110</sup> Žigon, *Nekaj misli*, str. 115.

<sup>111</sup> Žigon, *Različni vidiki*, str. 139.



ponavljali, njihova osnova pa so bila pogosto tudi dela tujih beneških ali nazarenskih slikarjev.

V ribniškem opusu Matije Koželja v primerjavi z Wolfvim opazimo nekoliko bolj neposreden stik s tujimi ali domačimi likovnimi deli. Poseganje po starejših domačih vzorih je bilo pri Koželju sicer prisotno pretežno v zgodnjem obdobju, ribniški primer pa kaže, da se je, sicer redko, obdržalo tudi pozneje. Severna freska s prizorom Apoteoze sv. Frančiška Asiškega je dlje časa veljala za samostojno Koželjevo kompozicijo, po pregledu opusa Valentina Metzingerja,<sup>112</sup> ki ga je Kamničan rad kopiral, pa so se pri omenjenem delu pokazale očitne sorodnosti z Metzingerjevo sliko Sv. Frančiška in tretjerednikov, ki je bila narejena za kamniški frančiškanski samostan. Drugi dve Koželjevi freski, Kristus v farizejevi hiši in Vrnitev izgubljenega sina, ki sta na severni in južni steni prečne ladje, pa predstavljata neposredni kopiji Schnorrove upodobitve biblijskih motivov. Schnorrova biblija v slikah je bila umetnikom na voljo tudi v večjem formatu, ki je omogočal natančnejši preris kompozicij.<sup>113</sup> Za Koželja je bilo namreč značilno precej natančno kopiranje tujih del, po katerih je povzemal bodisi celotne kompozicije ali le posamezne like in jih naknadno sestavljal v nove celote. Za tako imenovane samostojne kompozicije se je slikar sicer vestno pripravljaval, vendar so si tovrstna dela v nekaterih segmentih še vedno zelo sorodna in so pogosto naslikana na enak način: trikotna kompozicija, simetrična razvrstitev figur, postavitev na oblake ter ponavljanje idealiziranih obrazov in kretenj.<sup>114</sup>

Umetnike je poleg slogovnih nazorov in želje po pridobivanju novih idej v zgledovanje po vzorcih preteklih mojstrov vodila predvsem Cerkev, ki je zapovedovala ohranjanje preteklih slogov v religiozni umetnosti ter zagovarjala odsotnost modernega. Cerkev v modernosti ni znala prepoznati prave krščanske ideje, zato jo je dojemala kot umetnost brez pravega namena.<sup>115</sup> Da bi religiozna umetnost v največji meri ustrezala svojemu namenu, je začela Cerkev izdajati posebna določila, ki so pogosto zelo nazorno usmerjala cerkvene likovne ustvarjalce. Zelene umetnostne nazore je Cerkev širila predvsem prek lastnega časopisja, s čimer je o »ustreznem« umetniškem okusu obveščala tako umetnike kot tudi versko javnost. Izoblikovala je vrsto natančnih določil in pravil, s katerimi je imela nadzor nad vso nastalo likovno produkcijo. Oblikovno in kompozicijsko podobo umetniških del je Cerkev določala posredno, z namigovanjem na zgledovanje po umetnosti preteklih obdobj, ter neposredno, z določili, ki so navajala natančne zahteve glede upodabljanja posameznih svetih oseb ali celotnih ikonografskih motivov. Cerkev se je zavedala, da

je mogoče krščanske nazore in vrednote širiti tudi s pomočjo umetnosti, pri čemer je še pomembnejšo vlogo od formalne plati umetniških del igrala njihova vsebina. Namen cerkvene umetnosti 19. stoletja je bil namreč pri vernikih vzbujati pobožna čustva ter jih spodbuditi k življenju in poistovetenju z naslikano figuro.<sup>116</sup> Ikonografski program je bil torej prilagojen vernikom in usmerjen v funkcionalizem. Za doseganje cilja je morala ikonografija temeljiti na domačnosti in razumljivosti, ki sta predstavljali osnovo pri dožemanju umetnosti povprečnih vernikov.<sup>117</sup> Umetnost lahko v tem kontekstu razumemo kot likovno orodje časa, s katerim se je vera približevala slehernemu verniku, hkrati pa je s tem prispevala k institucionalni revitalizaciji. Umetniška dela niso stremela k revolucionarnim ikonografskim novostim, temveč je Cerkev prek njih posredovala le temeljna krščanska načela, ki so jih verniki brez težav prepoznali in prenesli v vsakdanje »krščansko« življenje.<sup>118</sup> Poleg figuralno zasnovanih fresk je Cerkev z določili in nasveti deloma usmerjala tudi dekorativno stensko slikarstvo. Iz tega je mogoče dognati, da dekoracija ni bila zgolj suhoparno prekrivanje sten, temveč je v sklopu ustvarjanja celostne umetnine (cerkve) igrala pomembno vlogo. Njena vloga se je navezovala predvsem na vzbujanje zelenega razpoloženja v cerkvi, ki bo vernike umirilo in pripravilo za resnost obreda.<sup>119</sup>

V obravnavani produkciji je mogoče zaslediti le nekatera minimalna odstopanja od omenjenih cerkvenih pravil in določil glede religioznih upodobitev. Pri tem velja izpostaviti predvsem Wolfovo naklonjenost uporabi avtoportretnih potez, ki jih je mogoče zaznati na obrazih celopostavnih svetnikov v prezbitariju. Za nazarensko umetnost je bilo vključevanje portretov v cerkveno sliko sicer običajno, vendar je bila Cerkev do tega precej odklonilna. Kljub temu da je bil realizem v cerkveni umetnosti nesprejemljiv, se je v številnih delih vseeno pojavljal, vendar le fragmentarno.<sup>120</sup> Poleg realističnih tendenc se nekatera odstopanja kažejo še v nedoslednem upoštevanju barvnih določil pri slikanju oblačil svetih oseb, sicer pa obravnavane freske ustrezajo tedanjim cerkvenim umetnostnim zahtevam.

Poleg omenjenih cerkvenih določil, ki so bila objavljena v okviru literature in religiozne periodike, je za cerkveno umetnost na Kranjskem skrbelo tudi leta 1894 ustanovljeno Društvo za krščansko umetnost. V ljubljanski škofiji je delovalo do leta 1931.<sup>121</sup> Z ustanovitvijo društva je Cerkev dobila dodatno moč in pregled nad cerkveno likovno produkcijo. Namen društva je bil usmerjen predvsem v pospeševanje krščanske umetnosti, gojenje krščanskega lepočutja

<sup>112</sup> Krščen leta 1699 v Saint-Avouldu ob Moselli v Loreni, umrl leta 1759 v Ljubljani (Dauner, Valentin Metzinger, str. 242).

<sup>113</sup> Rovšnik in Žigon, *Matija Koželj*, str. 16.

<sup>114</sup> Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, str. 67.

<sup>115</sup> Kovačič, *Sakralno tabelno*, str. 61.

<sup>116</sup> Menaše, *Marija*, str. 168.

<sup>117</sup> Menaše, *Marijanska ikonografija*, str. 252–253.

<sup>118</sup> Preininger, *Cerkveno slikarstvo*, str. 69.

<sup>119</sup> Stele, *Cerkveno slikarstvo*, str. 23.

<sup>120</sup> Kovačič, *Sakralno tabelno*, str. 103.

<sup>121</sup> Cevc, *Društvo za krščansko umetnost*, str. 361.

ter spremljanje oziroma nadzorovanje stare in novonastale cerkvene likovne produkcije.<sup>122</sup> Društvo je imelo veliko vlogo predvsem pri ozaveščanju duhovnikov, vernikov, obrtnikov in umetnikov o pomenu ohranjanja stare umetnosti in privzgajanju okusa za novo.<sup>123</sup> Slednje je pomenilo tudi promocijo izbranih umetnikov, ki jim je društvo izposlovalo številna cerkvena naročila.

Društvo za krščansko umetnost si je poleg slogovnih usmeritev tedanje cerkvene umetnosti prizadevalo tudi za spomeniškovarstveno dejavnost. V okviru društvene periodike so bila objavljena praktična navodila duhovnikom za varovanje in ohranjanje sakralne kulturne dediščine.<sup>124</sup> Organizirana spomeniškovarstvena dejavnost se je na Slovenskem začela že leta 1850 z ustanovitvijo Centralne komisije za preučevanje in ohranjanje stavbnih spomenikov na Dunaju.<sup>125</sup> Njena ustanovitev je pomenila temelje za vse nadaljnje spomeniškovarstveno delo v avstrijskem in slovenskem prostoru. Leta 1911 je po formalni decentralizaciji in reorganizaciji komisije začel v Ljubljani delovati Deželni spomeniški urad za Kranjsko.<sup>126</sup> Delo na področju varstva spomenikov je zaradi izbruha prve svetovne vojne hitro zastalo in je zares zaživel šele po vojni z ustanovitvijo Spomeniškega urada za Slovenijo (1918).<sup>127</sup> V tem času se je tudi v Ribnici pojavila zavest o varovanju in obnavljanju stenskih poslikav v župnijski cerkvi. Prvi dokumentiran strokovni pregled stanja fresk je leta 1921 za Spomeniški urad Slovenije opravil konservator France Stele.<sup>128</sup> Kljub ugotovitvi, da so freske zaradi vlage precej ogrožene, do posebnih spomeniškovarstvenih ukrepov ni prišlo. Dogovarjanja o dejanski obnovi fresk so se ponovno pojavila v času dekana Viktorijana Demšarja, ki je leta 1940 zaprosil restavratorja Petra Železnika za pomoč pri odstranjevanju plesni. Železnik je načrt za obnovo fresk pripravil v dialogu s konservatorjem Francetom Mesesnelom.<sup>129</sup> O morebitnih prenovah v cerkvi so morali duhovniki poleg stroke obvestiti tudi škofijski ordinariat.<sup>130</sup> Načrtovana obnova fresk je bila zaradi vojne odložena in ni bila realizirana do leta 1965. Dekan Alojzij Dobrovoljc je med letoma 1962 in 1964 Zavod za spomeniško varstvo zaprosil za ponoven pregled in dokončno obnovo fresk.<sup>131</sup> Restavracija stenskih poslikav v prezbiteriju in ladji je bila realizirana v letih 1965 in 1966.<sup>132</sup>

Obravnava restavratorskih del v ribniški cerkvi

igra veliko vlogo pri določanju avtentičnosti in izvirnosti stenskih slikarij. Pri tem velja opozoriti predvsem na Koželjevo fresko *Kristusa v farizejevi hiši*, ki je bila med drugo svetovno vojno skoraj v celoti uničena. Ponovno je bila naslikana leta 1966, v času obnove prečne ladje.<sup>133</sup> V tem času je bila ponovno naslikana tudi celotna dekoracija v prečni in vzdolžni ladji, ki je bila poškodovana zaradi vlage. Kljub ponovni naslikavi omenjenih dekorativnih in figuralnih motivov velja restavracija fresk v ribniški cerkvi za enega bolj pravilnih in uspešnih primerov obnove nazarenskih slikarij pri nas. Minimalna barvna in oblikovna odstopanja ne vplivajo na ohranjanje značilnega razpoloženjskega vzdušja, ki so ga ustvarile izvirne, v nazarenskem duhu zasnovane stenske poslikave.<sup>134</sup>

Društvo za krščansko umetnost je med drugim skrbelo za nakup predložnih knjig, iz katerih so cerkveni slikarji črpali idejne predloge za figuralno in dekorativno zasnovane freske.<sup>135</sup> Najbolj znane predložne knjige nazarenskih in starejših likovnih del so se v slovenski prostor razširile že pred ustanovitvijo društva. Po vsej Evropi so se v obliki grafik in kasneje fotografij razširile že do srede 19. stoletja.<sup>136</sup> Po tovrstnih predlogah sta posegala tudi slikarja Janez Wolf in Matija Koželj. Pri obravnavani stenski likovni produkciji je bilo v okviru figuralnih fresk pri Koželju mogoče zaslediti predvsem naslonitev na Schnorrove motive, na Wolfa pa je poleg slednjega vplival tudi Correggio.<sup>137</sup>

Predložne knjige so poleg figuralnih kompozicij vsebovale tudi ornamentalne vzorce, med katerimi je prevladovala predvsem srednjeveška ornamentika, vezana na značilnosti sočasnega cerkvenega stavbarstva. V cerkveni arhitekturi predpreteklega stoletja je imel namreč odločilno vlogo historizem, zaradi česar se je tovrstna arhitektura zgledovala predvsem po srednjeveških slogih. V Ribnici so denimo arhitekturne vzore za cerkev iskali v romaniki, čemur so bile posledično prilagojene likovne stvaritve. V novodobni cerkveni arhitekturi je imela namreč pri vtisu celote dekoracija izredno velik pomen. Ne le da arhitekturo povezuje s figuralnimi slikarijami, temveč s svojo razčlenjenostjo in barvitostjo ustvarja imaterialno ozračje in uresničuje idealno predstavo cerkvene stavbe

<sup>133</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 857, š. 87.

<sup>134</sup> Žigon, Obnavljanje, str. 208–209.

<sup>135</sup> Seznam novopridobljenih knjig, objavljen v zadnjih treh društvenih izvestjih, je uporaben dokument o številu in dostopnosti predložnih knjig v slovenskem prostoru (Knjižnica, Tretje izvestje, str. 17–21; Knjižnica, Četrto izvestje, str. 13–17; Knjižnica, Peto izvestje, str. 23–27). Nabor knjig, ki je bil slovenskim umetnikom pri nas dostopen že pred ustanovitvijo društva, pa je zaradi pomanjkanja informacij težko opredeljevati.

<sup>136</sup> Mesesnel, Slikar Janez Wolf, str. 116.

<sup>137</sup> Italijanski slikar. Rojen leta 1494 v Correggiu (danes Emilija Romanja), umrl prav tam leta 1534 (Gronau, Correggio, str. 459).

<sup>122</sup> Poročilo. Tretje izvestje, str. 3.

<sup>123</sup> Cerkovnik, Društvo za krščansko umetnost, str. 288.

<sup>124</sup> Dostal, Varstvo spomenikov, str. 56–81.

<sup>125</sup> Hoyer, Spomeniško varstvo, str. 214.

<sup>126</sup> Baš, Organizacija spomeniškega varstva, str. 28.

<sup>127</sup> Hazler, Što let organiziranega varstva, str. 16.

<sup>128</sup> MZK, INDOK, AS, 72/1921.

<sup>129</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 258, š. 16.

<sup>130</sup> Arhiv župnije Ribnica, a. e. 262, š. 16.

<sup>131</sup> Železnik, Ribnica, str. 239.

<sup>132</sup> MZK, INDOK, AS, 105 – 1965; 68 – 1966.



kot mistično–razpoloženskega prostora.<sup>138</sup> Po drugi strani pa je bil z usklajenostjo dekoracije in obstoječe arhitekture ustvarjen smiselno zasnovan cerkveni prostor, kar je posledično prispevalo tudi k lažjemu razumevanju arhitekturne členovitosti s strani laikov (vernikov). Slikar je torej moral že pred zasnovo stenske dekoracije razumeti arhitekturo ter poznati temeljne konstruktivne zakone in pomen posamičnih konstruktivnih členov. Z ornamentiko je moral slediti obstoječemu arhitekturnemu slogu ter stremeti k povzdignjenju izbranih arhitekturnih členov, s čimer je bilo mogoče pokazati njihov pomen.<sup>139</sup>

V predložitnih knjigah z dekorativnimi vzorci, ki so dostopne v slovenskem prostoru, ni bilo mogoče zaslediti vzorcev, ki bi jih lahko povezali z Wolfovo ornamentiko v prezbiteriju ribniške cerkve. Wolf si je namreč pri dekoriranju večinoma prisvojil le koncept srednjeveških stenskih ali knjižnih poslikav (srčasti listi, somerna vitična rast), le redko pa jih je slepo kopiral. Zaradi svobodno zasnovanega oblikovanja vzorcev bi pri Wolfvih poslikavah težko iskali jasne in neposredne vzore iz predložitnih knjig. Za razliko od Wolfa Koželjeva ornamentika odslikava nekoliko bolj neposredne vzore. Posamezne vzorce, ki krasijo severno in južno steno prečne ladje, je bilo mogoče zaslediti v knjigi *Der Ornamentenschatz*,<sup>140</sup> ki jo je Društvo za krščansko umetnost kasneje med umetniki precej promoviralo. Knjiga, ki je prvič izšla leta 1887, je vsebovala risane in slikane vzorce od egiptiške umetnosti do 18. stoletja. Naslonitev na bizantinske in romanske vzorce je bilo poleg dejanske poslikave mogoče zaslediti že v Koželjevih osnutkih za ornamentalno poslikavo prečne ladje.

Obravnavana umetniška produkcija v župnijski cerkvi sv. Štefana v Ribnici se po pregledu in raziskovanju sočasno nastale cerkvene produkcije sklada s tedaj splošno uveljavljenimi vzorci v sakralni umetnosti 19. stoletja. Ribniška cerkev je v slovenskem umetnostnem prostoru dragocena predvsem zaradi prikaza celostnega nazarenskega značaja prostora in zgodovinske pričevalnosti tedanjega časa. S posameznimi stenskimi poslikavami pa lahko na nacionalni ravni po kvaliteti izstopa le z Wolfvim likovnim prispevkom.

## VIRI IN LITERATURA

### ARHIVSKI VIRI

Arhiv župnije Ribnica.

*Kratka navodila Spomeniškega urada v Ljubljani za ohranitev arhivov in glavna načela spomeniškega varstva* (15. 3. 1928), a. e. 262, š. 16.

<sup>138</sup> Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, str. 16–18.

<sup>139</sup> Flis, *Umetnost v bogočastni službi*, str. 242–243.

<sup>140</sup> Dolmetsch, *Der Ornamentenschatz*.

*Kronika župnije Ribnica 1866–1917*, Ribnica. *Naročilo cevi pri trgovskem podjetju Metalka*, a. e. 844, š. 85.

*Oznaniška knjiga 1902–1913. Domenica IX. post Pentec.* 21. 7. 1907, a. e. 25, š. 2.

*Pismo Petra Železnika dekanu Viktorijanu Demšarju* (23. 10. 1940), a. e. 258, š. 16.

*Tipkopis Sto let sedanje farne cerkve. Ribniška farna cerkev 1868–1968*, a. e. 857, š. 87.

*Zapisnik narejen pri seji stavbnega odbora v Ribnici dne II. maja 1906* (2. 5. 1906), a. e. 157, š. 9.

*Zapisnik seje stavbnega odbora za popravo farne cerkve sv. Štefana v Ribnici dne 17. novembra 1907* (17. 11. 1907), a. e. 157, š. 9.

MZK, INDOK – Ministrstvo za kulturo, INDOK center

Arhiv spisov (AS), 27/1921. *Uradni zapis Franceta Steleta o zadevi farne cerkve v Ribnici* (9. 5. 1921), 72/1921.

AS, 105 – 1965, *Dnevnik restavratorskih del v prezbiteriju župne cerkve v Ribnici* (1. 7.–26. 7. 1965), 105–1965.

AS, 68 – 1966, *Dnevnik restavratorskih del v dekanjski cerkvi v Ribnici na Dolenjskem* (27. 6.–27. 7. 1966), 68–1966.

ZAL – Zgodovinski arhiv Ljubljana

LJU 500, Mesto Ljubljana, Domovinski oddelek MF-688.

### LITERATURA

Ambrožič, Matjaž: Kanonski in teološki vidiki bratovščin z ozirom na slovensko Štajersko. *Patritiae et Orbi*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015, str. 529–549.

Baš, Franjo: Organizacija spomeniškega varstva v slovenski preteklosti. *Varstvo spomenikov* V, 1955, str. 13–37.

Benkovič, Jož.: Častivci in častivke presv. Rešnega Telesa. *Venec cerkvenih bratovščin*, IV/9. Ljubljana: Katoliška Bukvarna, 1900, str. 131–134.

Bratovščina sv. Uršule. *Venec cerkvenih bratovščin*, VI/10. Ljubljana: Katoliška Bukvarna, 1902, str. 154–156.

Braunfels, Wolfgang: Dreifaltigkeit. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, I. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 525–537.

Cerkovnik, Gašper: Društvo za krščansko umetnost v Ljubljani. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XLIII. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2007, str. 288–305.

Cevc, Anica: *Valentin Metzinger 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja* (Narodna galerija, 21. 12. 2000–1. 4. 2001). Ljubljana: Narodna galerija, 2000.

- Cevc, Emilijan: Društvo za krščansko umetnost. *Enciklopedija Slovenije*, II. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988, str. 361.
- Dauner, Gudrun: Valentin Metzinger. *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, zv. 89. New York: W. de Gruyter, 2016, str. 242–243.
- Dolenc, Jože: Sv. Klara. *Leto svetnikov III*. Celje: Mohorjeva družba, 2000, str. 353–358.
- Dolenc, Jože: Sv. Marija Magdalena. *Leto svetnikov III*. Ljubljana: Zadruga katoliških duhovnikov, 1973, str. 194–197.
- Dolenc, Jože: Uršula, devica in mučenka. *Leto svetnikov IV*. Ljubljana: Zadruga katoliških duhovnikov, 1973, str. 186–188.
- Dolinšek, Andrej: *Bratovščina Sv. Uršule in njenih tovarišic za srečno zadnjo uro ter za medsebojno krščansko podučevanje in bratovsko opominjevanje k lepemu življenju*. Maribor: Bratovščina, 1890.
- Dolmetsch, Heinrich: *Der Ornamentenschatz*. Stuttgart: J. Hoffmann, 1887.
- Dostal, Jožef: Varstvo spomenikov in naše cerkve. *Peto izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani 1907–1912*. Ljubljana: Društvo za krščansko umetnost, 1913, str. 56–81.
- Dvoržak Schrott, Alenka in Gregor Moder: *Slikar Janez Wolf*. Ljubljana, 1972 (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta).
- Ferguson, George: *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1955.
- Flis, Janez: *Umetnost v bogočastni službi*. Ljubljana: [s. n.], 1908.
- Germ, Tine: *Simbolika cvetja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002.
- Giovagnoli, Canon Anthony Francis: *The Life of Saint Margaret of Cortona*. Philadelphia, 1888.
- Gronau, Georg: Correggio. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, VII. Leipzig: E. A. Seemann, 1912, str. 459–466.
- Hahn, K. in F. Werner: Elisabeth von Thüringen. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VI. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 134–140.
- Haja, M.: Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, X, št. 50, 1994, str. 414–415. Dostopno na: [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Schnorr-Carolsfeld\\_Julius-Veit-Hans\\_1794\\_1872.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schnorr](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schnorr-Carolsfeld_Julius-Veit-Hans_1794_1872.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schnorr).
- Hazler, Vito: Sto let organiziranega varstva kulturne dediščine na Slovenskem. *Glasnik slovenskega etnološkega društva*, LIII/3/4. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 2013, str. 16–23.
- Honorius III pope. *The New Encyclopaedia Britannica*, VI. Chicago [etc.]: Encyclopaedia Britannica, 1997, str. 40. Dostopno na: <https://www.britannica.com/biography/Honorius-III>.
- Hoyer, Sonja Ana: Spomeniško varstvo. *Enciklopedija Slovenije*, XII. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988, str. 214–217.
- Ipavec, Maks: *Kronika župnije Ribnica 1987–2003*. Ribnica: Župnija, 2003.
- Ipavec, Maks: *Vodnik po cerkvah ribniške župnije*. Ribnica: Župnijski urad, 1997.
- Klun, Karol: Pridiga o priliki blagoslovljenja podob v prezbitariju dekanijske cerkve v Ribnici. *Zgodnja Danica*, XXXIII/46, 1880, str. 363–364; XXXIII/48, 1880, str. 377–378; XXXIII/49, 1880, str. 386–387.
- Knjižnica. *Četrto izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani za leta 1903–1906*. Ljubljana: Društvo za krščansko umetnost, 1907, str. 13–17.
- Knjižnica. *Peto izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani 1907–1912*. Ljubljana: Društvo za krščansko umetnost, 1913, str. 23–27.
- Knjižnica. *Tretje izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani za l. 1899–1902*. Ljubljana: Društvo za krščansko umetnost, 1902, str. 17–21.
- Kolar, Bogdan: Slovenska Cerkev v razponu med domom in svetom. *Vloga cerkve v slovenskem kulturnem razvoju 19. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 1989, str. 41–53.
- Komelj, Milček: *Obrazi. Slovensko slikarstvo XIX. stoletja*. Ljubljana: Nova revija, 1999.
- Kovačič, Nataša: *Sakralno tabelno slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana, 2008 (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta).
- Lah, V.: Tercijari ali tretji red sv. Frančiška Serafiškega. Celovec: Družba sv. Mohora, 1881.
- Lavrič, Ana: Ikonografija sv. Antona Padovanskega. Upodobitve na Slovenskem. *S patri smo si bili dobri. Tri stoletja brežiških frančiškanov* (ur. Jože Škofljanec). Krško: Zavod Neviodunum; Ljubljana: Brat Frančišek, 2013, str. 169–203.
- Lavrič, Ana: Ljubljanske baročne bratovščine in njihovo umetnostno naročništvo. Bratovščine pri redovnih cerkvah. *Arhivi* 34/2, 2011, str. 41–64.
- Lavrič, Ana: Sv. Ciril in Metod v slovenski umetnosti. *Acta historiae artis Slovenica*, XXI/1, 2016, str. 93–120.
- Lavrič, Ana: Svetniški zavetniki ljubljanske (nad)škofije. *Ljubljanska škofija: 550 let* (ur. France M. Dolinar). Ljubljana: Nadškofija, 2011, str. 457–492.
- Lavrič, Ana: Zgodovinska in umetnostna dediščina frančiškanskih bratovščin. *Acta historiae artis Slovenica*, XIX/2, 2014, str. 95–122.
- Lesar, Jožef: Martin Skubic. *Zgodnja Danica*, XLV/22, 1892, str. 172–173; XLV/23, 1892, str. 178–179.
- Lesar, Jožef: *Življenje in delovanje rajnega gospoda Martina Skubica*. Ljubljana: Ribniška farna cerkev, 1892.



- Lesjak, Teja: *Izidor Mole*. Novo mesto: Gimnazija, 1999.
- Martelanc, Tanja: Ikonografija kapucinskega reda na Slovenskem v 18. stoletju. *Neznano in pozabljeno iz 18. stoletja na Slovenskem* (ur. Miha Preinfalk). Ljubljana: Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU, Slovensko društvo za preučevanje 18. stoletja, 2011, str. 121–144.
- Menaše, Lev: *Marija v slovenski umetnosti*. Celje: Mohorjeva družba, 1994.
- Menaše, Lev: Marijanska ikonografija in položaj slovenskega slikarstva v 19. stoletju. *Zbornik za umetnostno zgodovino XIV–XV*, 1978–1979, str. 249–255.
- Merz, Heinrich: Erklärungen zu der Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld. *Die Bibel in Bildern*, II. Leipzig, 1860, str. 1–38.
- Mesesnel, France: Slikar Janez Wolf. *Zbornik za umetnostno zgodovino XXII*, 1986, str. 15–102.
- Miklavčič, Maks: Sv. Kazimir. *Leto svetnikov I*. Celje: Mohorjeva družba, 2000, str. 558–560.
- Nitz, Gaynor: Ursula. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VIII. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 522–527.
- Pfleiderer, Rudolf: *Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständnis kirchlicher Kunstwerke*. Ulm: Heim. Kerler, 1898.
- Poročilo. *Tretje izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani za l. 1899–1902*. Ljubljana: Društvo za krščansko umetnost, 1902, str. 3–6.
- Preininger, Kristina: *Cerkveno slikarstvo prve polovice 19. stoletja na Slovenskem. Domača tradicija in sodasni evropski vplivi*. Ljubljana, 2016 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta).
- Rovšnik, Borut in Žigon, Andreja: *Matija Koželj 1842–1917*. Kamnik: Kulturni center, 1986.
- Sapač, Igor in Franci Lazarini: *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: FA, MAO, 2014.
- Schnorr von Carolsfeld, Julius: *Die Bibel in Bildern*, II. Leipzig, 1860.
- 's Herogenbosch van, Gerlach: Franz (Franziskus) von Assisi. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, I. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 260–316.
- 's-Hertogenbosch van, Gerlach in O. Schmucki: Hyazintha Marescotti. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VI. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 559–560.
- Skubic, Anton: *Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine*. Buenos Aires: Editorial Baraga, 1976.
- Smole, Majda: Sv. Elizabeta Ogrska. *Leto svetnikov IV*. Celje: Mohorjeva družba, 2000, str. 385–386.
- Smole, Majda: Sv. Ludvik IX. *Leto svetnikov III*. Celje: Mohorjeva družba, 2000, str. 482–485.
- Squarr, Christel: Franziska Romana. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, VI. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994, str. 328–329.
- Stele, France: *Cerkveno slikarstvo. O njegovih problemih, načelih in zgodovini*. Celje: Družba sv. Mohorja, 1934.
- Steska, Viktor: Anton Jebračin. *Slovenski biografski leksikon. Prva knjiga*. Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1925, str. 390.
- Steska, Viktor: Globočnik, Franc (1825–1891). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi202613/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Steska, Viktor: Koželj Matija. *Slovenski biografski leksikon*, IX. Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1932. Dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi297932/>.
- Steska, Viktor: Slikar Matija Koželj (1842–1917). *Carniola. Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, IX/1–2, 1918, str. 1–12.
- Swarzenski, Georg: *Die Salzburger Malerei: von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters*. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1908.
- Škarbina, Jož.: Keršansko-katoliška simbolika. *Slovenski prijatelj: časopis za cerkev, šolo in dom*, VII/4, 1858, str. 193–203; VII/7, 1858, str. 385–394; VII/8, 1858, str. 449–457; VII/10, 1858, str. 577–584.
- Trobec, J.: Ogled po Slovenskem in dopisi. Iz Ribnice. *Zgodnja Danica*, XXXIII/45, 1880, str. 355–358.
- Tymms, W. R. in M. D. Wyatt: *The art of illuminating*. London: Wordsworth Editions, 1987.
- Volčjak, Jure: Pregled predjožefinskih bratovščin na ozemlju goriške nadškofije na Kranjskem. *Acta historiae artis Slovenica*, XXI/2, 2014, str. 9–34.
- Winkler, Erich: *Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150–1250*. Wien: Krystall, 1923.
- Wurzbach, Constant: Johannes Wolf. *Biographisches Lexikon Österreichs*, 57. Band. Wien: L. C. Zamarski, 1889, str. 292–294.
- Z., Marsikaj o cerkveni umetnosti. *Zgodnja Danica*, XXIV/33, 1871, str. 265–266.
- Zobec, Salvator: *Red za ljudi živeče mej svetom*. Ljubljana: Tretji red, 1922.
- Železnik, Milan: Ribnica. *Varstvo spomenikov*, IX, 1962–1964, str. 239.
- Žigon, Andreja: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba, 1982.
- Žigon, Andreja: Janez Wolf, 1825–1884. Ob stoletnici smrti. *Zbornik za umetnostno zgodovino XX*, 1984, str. 77–84.
- Žigon, Andreja: Matija Koželj in stensko slikarstvo. *Kamnik: 1229–1979. Zbornik razprav s simpozija ob 750-letnici mesta*. Kamnik: Kulturna skupnost, 1985, str. 89–96.

Žigon, Andreja: Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu in oznaka Wolfovega oljnega slikarstva. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXII, 1986, str. 103–121.

Žigon, Andreja: Obnavljanje in ohranjanje stenskih slikarij druge polovice in poznega 19. stoletja. *Varstvo spomenikov*, XXII, 1979, str. 205–214.

Žigon, Andreja: *Poslikave cerkva poznega 19. stoletja v osrednji Sloveniji: Matija Koželj, Matija Bradaška, Simon Ogrin, Anton Jebačin*. Ljubljana, 1977 (magistrsko delo).

Žigon, Andreja: Različni vidiki nazarenske umetnosti v teku 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XX, 1984, str. 135–141.

Žigon, Andreja: Stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XIV–XV, 1978–1979, str. 243–248.



## S U M M A R Y

### Mural painting in the parish Church of St. Stephen in Ribnica

The parish Church of St. Stephen in Ribnica may be classified as a typical Nazarene-style integral work of art that broke away from the past tradition under the influence of a slightly more modern religious artistic taste. It is the accomplishment of the representatives of Slovenian late-Nazarene style who left their strongest mark in the field of mural painting. Since the Ribnica parish church obtained its present appearance between 1866 and 1868, most of its interior artistic décor is associated with the period spanning the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. The mural artwork presented here was in congruence with religious art of this kind that flourished across the Slovenian territory. It reflects the overall characteristics of religious creati-

vity of the time and follows the established substantive and stylistic art trends, typical of the nineteenth century. The said production also owed much to numerous priests who administered the Ribnica parish at the end of the nineteenth and in the early twentieth century. Among them, special mention within the framework of commissioning ought to be made of deans Martin Skubic and Frančišek Saleški Dolinar. The frescoes were produced in several stages (1880–1907) by painters Janez Wolf, Anton Jebačin, Matija Koželj, and France Stare.

The first mural paintings in the newly built church were produced in 1880, when painters Janez Wolf and Anton Jebačin left their mark on the presbytery. The latter displays an elaborate decorative painting that harmoniously incorporates the architectural elements of the space and frames eleven figurative frescoes featuring triumphant and saints' iconography. Wolf's figurative and Jebačin's ornamental works provided the basis for all subsequent mural artwork performed in the central nave and the transept. Ten years after the mural of the presbytery was completed, the painting in the transept was commissioned and entrusted to Matija Koželj, a painter from Kamnik, who covered the entire transept with ornamental and figurative frescoes in 1890. The Romanesque-style decoration surrounds four figuratively designed frescoes depicting Biblical scenes. The last major artwork in the church was the decorative painting with which house painter France Stare from Ljubljana covered the entire nave area in 1907. His work performed in the central and side naves, as well as matronea was based on the earlier Wolf's and Koželj's painting.

In the 1960s, all the paintings in the parish church were repaired and restored due to mechanical and other damage caused to them. Whereas a considerable part of the figurative paintings in the presbytery and the transept were restored, the ornamental painting in the transept and the central nave was almost completely removed and painted anew. Despite minor changes, the repaired painting has preserved the original character of the church.