

OLTARNE SLIKE IZ CERKVE SV. MARJETE V SPODNJEM DOLIČU

Blaženka First, Ljubljana

Ugotovitev, da nosi vsak umetnostni slog v sebi dediščino prejšnjega in kal prihodnjega, morda za nobeno likovno obdobje ne velja bolj kot prav za manierizem. Manieristična umetnost tako kljub samo sebi lastnim značilnostim živi v stoterih slutnjah baroka, katerega elemente pa je kot svoja izhodišča doživljala že v vizijah nekaterih poznorenesančnih zgledov, odmaknjenih od klasičnih predstav. Slike *Kristusa* in *Marije* ter apostolov iz podružnične cerkve Sv. Marjete v Spodnjem Doliču pri Vitanju¹ so naravnost tipičen primer takšnega slogovnega prepleta. Dela so priča neke izbrušene estetike, ki se v formalnem besednjaku pne od pozne renesanse do manieristične stilne govorice in izteka v tisti tok, ki v svojih nasledkih privede do visokega baroka Rubensove smeri.

Michelangelovska poznorenesančna tradicija in protobaročne tendence so torej temeljne slogovne značilnosti oltarnih slik v idilični vaški cerkvi na mehko valovitih obronkih Pohorja. Odmaknjeno svetišče vrh griča skriva pravo galerijo poznomanierističnih podob, postavljenih simetrično na glavnem in dveh stranskih oltarjih.² Pet slikanih prizorov s treh oltarjev je naslikala ista roka doslej neidentificiranega mojstra in z eno izjemo³ ponavlja motive ene in iste grafične serije augsburške proveniencije.

Olje kvadratnega formata⁴ iz atike glavnega oltarja predstavlja drugo od druge izolirani figuri *Kristusa* in *Marije*.⁵ (sl. 10) Oba lika nastopata frontalno

¹ Cerkev Sv. Marjete v Spodnjem Doliču je podružnica župnije Sv. Petra in Pavla v Vitanju. Cf. Jože Curk: *Topografsko gradivo IV, Sakralni spomeniki na območju občine Slovenske Konjice*, Zavod za spomeniško varstvo Celje: Celje 1967 (od tod citirano Curk: *Topografsko gradivo*), p.34; *Krajevni leksikon Slovenije III. Svet med Savinjskimi Alpami in Sotlo*, Ljubljana 1976, p. 306.

² Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, VIII, Dekanat Neukirchen, Marburg 1893, pp. 393-394; Curk: *Topografsko gradivo*, p. 35.

³ Izjema je slika z upodobitvijo *Križanja*, katerega grafična predloga ne sodi v vrsto bakrorezne serije *Sanctuarium Christianorum*.

⁴ Dimenzij slike zaradi nedostopnosti visoko v atiki ni bilo mogoče izmeriti. Slikana je - kot tudi vse druge - v olju na platno.

⁵ Slika doslej ni vzbudila nikakršne strokovne pozornosti. Umetnostnozgodovinska literatura jo omenja enkrat samkrat in jo datira v mlajši čas. Cf. Curk: *Topografsko gradivo*, p. 35.

pred nevtralnimi ozadjem, brez vsakršne težnje po medsebojni komunikaciji. Figuri sta celopostavni in zaprti v jasno in nepretrgano konturo, upoštevajoč tektonski princip gradnje telesnosti in gubanja oblačil. Kristus je predstavljen kot *Salvator Mundi* (Odrešenik sveta)⁶ s simbolično vladarsko kroglo s križem v levici in z visoko v blagoslov dvignjeno desnico. Mater Božjo pa podaja avtor z ikonografskim tipom *Mariae gravidae* - noseče ženske s povešenim pogledom in diskretnimi kretnjami, s katerimi opozarja na svoje bodoče materinstvo.⁷

Katoliška Cerkev je na efeškem koncilu leta 431 potrdila Marijo kot Božjo Mater in s tem spodbudila številne likovne upodobitve, ki se nanašajo na sprejeto dogmo. Razprostranjenost njene slikane podobe je enega izmed vrhuncev doživela v potridentskem obdobju, iz katerega izhaja tudi oltarna slika iz Sv. Marjete. Marijin lik je z novo intenziteto zaživel v vseh vsebinskih različicah, med katerimi zavzema vidno mesto motiv *Mariae gravidae*. Ikonografski tip noseče Marije se v evropski likovni umetnosti navezuje na Lukov evangelij, ki opisuje obisk Marije pri prav tako noseči sorodnici Elizabeti.⁸ Na Elizabetin radostni pozdrav je Marija odgovorila s hvalnico *Magnificat* (Moja duša poveličuje Gospoda...).⁹ Kot anahronizem pa je v primeru doliškega oltarnega olja mogoče označiti dejstvo, da sta v enotno kompozicijo združeni figuri *Mariae gravidae* in njenega odraslega Sina, neskladje pa je očitno tudi v njunem velikostnem razmerju.¹⁰

Delo anonimnega mojstra v Spodnjem Doliču izhaja iz tretje četrtine 17. stoletja.¹¹ Slika odraža precej visoko kvaliteto raven tako v smislu suverena podajanja telesnosti, oblikovanja draperij, obraznih fiziognomij in rok, kontrastne svetlobe in obvladane poteze čopiča. Mojster je tudi povsem večšč perspektivnih skrajšav, dinamike in zagona v gibanju in psihološkega

⁶ Da gre za tip Kristus - *Salvator Mundi*, sporoča tudi napis na bakrorezu, ki ga je slikar uporabil kot grafično predlogo. Glej ustrezno mesto v nadaljevanju besedila.

⁷ V okviru ikonografskega tipa *Mariae gravidae* gre za značilno frontalno postavitev Matere Božje z desnico pod prsmi na trebuhu in z levico, ki pridržuje ogrinjalo pred trebuhom.

⁸ Cf. Lev Menaše: *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, pp. 259-263. Za ikonografski tip *Mariae gravidae* glej tudi študijo Gregor Martin Lechner, *Maria Gravidia: Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München - Zürich 1981.

⁹ Lk 1, 46-55.

¹⁰ Kristusov lik je manjši od Marijinega zaradi neposrednega prenosa figur z grafičnih predlog enotnih dimenzij. Na bakrorezu je Odrešenik upodobljen z dvignjeno desnico, zaradi česar je postava proporcionalno nižja.

¹¹ Iz istega časa sta tudi oljni sliki *apostolov sv. Andreja in sv. Marka* z obeh stranskih oltarjev. Datiranje podob, slikanih po grafičnih predlogah, je tako v tem, kot tudi v vseh ostalih primerih precej težavna stvar, saj slike praviloma niso izraz sodobnih in aktualnih likovnih tokov, temveč odražajo stanje slikarskega razvoja, ki je običajno že davno preseženo. Tako pogosto ustvarjajo varljivi vtis starejših izdelkov, saj se datacija ravna po slogovnih značilnostih starejše grafične predloge. V mnogih primerih je edini oprijemljivi in merodajni namig za pravilno datacijo podatek, ki se nanaša na stavbno zgodovino cerkve, za katero so bila dela naročena.

označevanja upodobljenih likov, ki s svojo patetično noto že napovedujejo barok. V izbiri kolorita se avtor podobe omejuje na dve osnovni barvi - rožnato in sivo - bogato niansirani glede na stopnjo svetlobne intenzitete.

Ob vseh svojih kvalitetah pa delo vznemirja zaradi že omenjene neobičajne ikonografije in ohlapne aditivne kompozicije, pri kateri gledalec pogrša trdno notranjo strukturo, ki bi sicer domiselno naslikani figuri povežala v celoto. Oba elementa - nedorečena kompozicijska shema in nenavaden ikonografski sestav¹² - izhajata iz dejstva, da je slikar v svojem delu citiral in med sabo združil motiva z dveh grafičnih predlog, ki sicer nimata skupnih ikonografskih potez in s tem enotne vsebinske razlage. Gre za dva bakroreza iz serije z naslovom *Sanctuarium Christianorum*,¹³ ki jo je po prizorih Mathiasa Kagerja (1575-1634) vrezal grafik Lukas Kilian (1579-1637). Serija je nastala leta 1623 v Augsburgu in poleg naslovnega šteje 15 listov z motivi *sv. Janeza Krstnika, Kristusa, Marije* in *dvanajstih apostolov*. Vsi liki so predstavljeni samostojno kot statue, postavljene frontalno v polkrožno zaključene niše. Profilirani zaključki polkrožnih niš so opremljeni z dvovrstičnimi latinskimi napisi, ki se ob apostolih nanašajo na besedilo *Apostolske vere (Credo)*,¹⁴ pri Kristusu na epizodo iz *Svetega pisma nove zaveze*, ki opisuje njegovo spremenjenje na gori Tabor,¹⁵ pri Mariji pa na Marijino hvalnico *Magnificat*.¹⁶ Spodnja vrstica besedila nad upodobitvijo navadno sporoča kraj delovanja in leto smrti predstavljene osebe. Vsak list v seriji je oštevilčen z rimsko številko, pod figuro pa avtor v latinščini navaja še njeno identiteto.

Bakrorezna serija *Sanctuarium Christianorum*¹⁷ je v okviru nemške grafike poznega 16. in prve polovice 17. stoletja značilni primer poznomanierističnih umetnostnih prizadevanj ozemlja, široko odprtega za tuje vplive. Nemški mojstri tega časa so črpali pobude predvsem iz nizozemske in italijanske likovne ustvarjalnosti, čeprav v svojih stvaritvah niso dosegali umetniških razsežnosti omenjenih dežel. Za nemško ozemlje so bila to politično, ekonomsko in religiozno najbolj nesrečna leta vojn in materialne ter duhovne izčrpanosti, ki se je odražala tudi na področju umetnosti.¹⁸ Padec ustvarjalne ravni pa se v tem nesrečnem času povezuje še z eno značilnostjo - z izgubo

¹² Tipa Marije (*Maria gravida*) in Kristusa (*Salvator Mundi*) se ikonografsko ne povežeta v celoto. Zveza je bržčas nastala naključno oziroma po naročnikovi želji.

¹³ Serija nosi naslov in osrednji kartuši: *SANCTVARI= / VM Christianorum, / id Est / IMAGINES CHRISTI / ET / APOSTOLORVM, / aere incisae: / atqve ADMONDVM REVERENDO IN CHRISTI ... DICAT, CÔSECRAT LVCAS KILIANVS, AVGVSTANVS A MDCXXIII*. Signiran je prvi list: *Matthias Kager Inuentor. Lucas Kilian sculpsit. 1623* (slika 23).

¹⁴ Cf. *Katekizem katoliške vere*, Slovenska škofovska konferenca, Ljubljana 1993, p. 63.

¹⁵ Mt 17, 1-13; Mr 9, 2-13, Lk 9, 28-36.

¹⁶ Lk 1, 46-56.

¹⁷ F. W. H. Hollstein: *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, XVII / 22, Amsterdam 1976, pp. 56-72.

¹⁸ Paul Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1911 (od tod citirano Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt*), pp. 441-442.

umetniške identitete, ki je še v pravkar minulem obdobju renesanse tako jasno in nedvoumno opredeljevala nemško slikarstvo in grafiko.¹⁹

Spodbude za nadaljnji razvoj so prihajale od zunaj.²⁰ Razcvet italijanizirajoče kulture v Nemčiji konec 16. stoletja ni izšel organsko iz nemške umetnosti poprejšnjih obdobj. Iz Benetk, Firenc in Rima izhajajoča estetika je bila rezultat nizozemskih gostujočih umetnikov, izšolanih v Italiji.²¹ Nemški mojstri so se torej naslanjali na Flamce in Holandce, ki so se sami šolali na Jugu in v svoj formalni jezik vgrajevali likovne elemente Tintoretta, Baroccija, florentinskih in rimskih manieristov, kmalu pa tudi akademske šole Carraccijev in naturalistične črte Caravaggia.²² Z nizozemskimi vzorniki (de Wittom, Sustrišom, Sprangerjem) in njihovim manierističnim figuralnim slogom je italijanizirajoča nizozemska umetnost prenikala v evropske centre, na knežje in cesarske dvore (v München in v Prago), pa tudi v staro slikarsko mesto Augsburg, ki je bilo vse od renesanse eno od žarišč nemške umetnosti in tiskarstva.²³ Največjo vlogo v tem smislu pa so brez dvoma odigrali člani flamske grafične družine Sadeler²⁴ in Kilianov oči Domenico Custos,²⁵ ki so se naselili v Nemčiji in tako svojo iztanjšano nizozemsko maniro neposredno vnašali v novo okolje.

V teh težkih časih, ki so tedaj pretresali nemške dežele, je cenejši bakrorez nadomestil dražje slikarske tehnike.²⁶ Tako je cela vrsta bolj ali manj uspešnih rezcev zadovoljevala potrebe devocionalne in politično propagandne umetnosti svoje dobe. V tem ozračju je nastal tudi grafični cikel *Sanctuarium Christianorum*, že omenjeni vzor za poznomanieristična olja v Spodnjem Doliču. Njegov avtor Lukas Kilian²⁷ je bil prvak v vrsti nemških prevodnih grafikov, ki so se zapisali v zgodovino poznomanieristične umetnosti z nešte-

¹⁹ Odličnost grafične produkcije tega časa je dosegla izjemno razprostranjenost, svoj vrhunec pa v delih Albrechta Dürerja.

²⁰ Konrad Oberhuber: *Die Kunst der Graphik IV. Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange*, Albertina: Wien 1968 (od tod citirano Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*), pp. 130-131 [r. k.].

²¹ *Ibid.*, p. 131; Carl von Lützwow: *Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes*, Berlin s. a. (od tod citirano Lützwow: *Geschichte des deutschen Kupferstichs*), pp. 135-136.

²² Otto Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*, München 1951 (od tod citirano Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung*), pp. 411, 418.

²³ *Ibid.*, p. 418.

²⁴ Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt*, pp. 443-445.

²⁵ Flamski mojster Domenico Custos (1560-1612) se je leta 1584 naselil v Augsburgu in tam ustanovil grafično delavnico in založbo. Poročil se je z vdovo Bartholomäusa Kiliana in s tem dobil nadarjenega pastorka Lukasa, ki ga je pritegnil v svojo delavnico, kjer ga je osebno poučeval. S tem je odločilno zaznamoval njegov osebni slog v smeri flamske stilne govornice, saj je mlademu grafiku nudil neposreden stik s tedaj dominantno grafiko flamskega kroga.

²⁶ Cf. Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt*, p. 443. Potrebno pa je poudariti, da je bila tedaj kvaliteta v obratnem sorazmerju s količino grafičnega gradiva.

²⁷ 1579 Augsburg - 1637 Augsburg. Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (od tod citirano Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon*), 20, Leipzig 1927; Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung*, p. 385.

timi bakroreznimi serijami nabožne in mitološke snovi. Risar in grafik, najpomembnejši član augsburške umetniške družine bakrorezcev in založnikov,²⁸ je bil tudi najbolj zaslužen za uvajanje poznomanieristične grafične tradicije Augsburga v 17. stoletje.²⁹ Hkrati pa se ob seriji srečujemo z mojstrom tehnične in formalne dognanosti, s čimer je ustvarjal trdno osnovo slogu, ki s svojo navezanostjo na nizozemske vzore³⁰ ponovno dobiva več umetniškega pomena.³¹

Figure Janeza Krstnika, Kristusa, Marije in apostolov podaja Lukas Kilian v grandioznem romanističnem stilu, ki ga je osvojil na študijskem potovanju po Italiji.³² Tako se v grafični seriji italijanski in flamski stilni elementi prepletajo v sintezo, značilno tako za mojstra kot tudi za ozračje tedanje nemške umetnosti nasploh. Italijanizirajoča flamska manira pa je tudi slogovna oznaka bavarskega slikarja Johanna Mathiasa Kagerja,³³ avtorja slikanega cikla, ki ga je v svoji bakrorezni seriji *Sanctuarium Christianorum* kopiral grafik Kilian. Formalni jezik kvalitetnega bavarskega slikarja, priseljenca v Augsburgu, je prav tako kot Kilianov rezultat umetniškega zorenja ob italijanskih zgledih.³⁴ Njegove eklektične likovne komponente dokazujejo mojstrovo odvisnost od tedaj vodilnih nizozemskih, italijanskih in nemških zgledov.³⁵ Kot izhodišče našim oljem iz Spodnjega Doliča pa nastopa s svojim monumentalnim figurálnim stilom, ki s tektonskim oblikovanjem svetniških likov v široko ogrnjenih oblačilih že nakazuje baročni učinek teže in mas. Temu se pridružujeta še patos in dramatičnost - značilnosti, ki se ohranjata tudi v doliškem prevodu.

Formalno in ikonografsko se Kager-Kilianova serija *Sanctuarium Christianorum* naslanja na nekoliko starejšo, pa precej bolj manieristično izvedbo izpod dleta Jacoba de Gheyna II.³⁶ Flamski bakrorezec je cikel *Kristusa, sv. Pavla in dvanajstih apostolov* vrezal po Karlu van Mandru leta 1607.³⁷ Upodo-

²⁸ Nemška umetniška družina Kilian je bila v Augsburgu dejavna od 16. do 18. stoletja.

²⁹ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, p. 202.

³⁰ Glej opombo 25. Cf. Lützwow: *Geschichte des deutschen Kupferstichs*, p. 235.

³¹ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, p. 126.

³² Lukas Kilian je bil skupaj z bratom Wolfgangom v letih 1601-1604 na študijskem potovanju v Italiji, kjer je zlasti v Benetkah (1602-1603) rezal po tamkajšnjih slavnihih mojstrih (Palmi, Veroneseju, Tintoretu idr.). Liste je pošiljal v Augsburg v založbo svojega očima Domenica Custosa.

³³ 1575 München - 1634 Augsburg. Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon*, 19, Leipzig 1926; Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung*, p. 375.

³⁴ V Augsburgu delujoči Münchencan Mathias Kager je bil v Italiji v letih 1595-1596. V Rimu je veliko slikal po Rafaelu.

³⁵ Za predloge je jemal dela nemških manieristov Christoph Schwarza, Friedricha Sustrisa, Johanna Rottenhamerja. Njegov slog opredeljuje tintoretovski oz. bassanovski kolorit in Rottenhamerjeva risba. Glede kompozicije in modeliranja se je zgledoval pri Rubensu. Cf. Thieme-Becker: *Allgemeines lexikon*, 19, Leipzig 1926.

³⁶ G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 5, Linz 1905 (od tod citirano Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*), p. 403.

³⁷ Serija obsega 14 listov: *Kristus, sv. Pavel in 12 apostolov*. Signiran in datiran je list z upodobitvijo sv. Petra: *K(arl). M(ander) Inue. D(e).G(heyn). scu. 1607*. Tudi ta serija je pod upodobitvami apostolov dopolnjena s citati iz Apostolske vere.

bitve apostolov so prav tako kot Kilianove dopolnjene s citati iz *Apostolske vere* in predstavljajo do skrajnosti materializirane gmote svetniških likov gigantskih razsežnosti. Podobnosti z nemško serijo se odražajo tudi ob razgibani kontrastni postavitvi apostolov, podanih v močnih telesnih zasukih in perspektivnih skrajšavah.³⁸

Skupni zgled obema serijama - de Gheynovi in Kilianovi in s tem posredno tudi našim slikam - pa se zdi vrsta *apostolov s Kristusom, Marijo in sv. Janezom Krstnikom*, ki jo je leta 1601 vrezal Agostino Carracci.³⁹ Določena ikonografska izhodišča pa sta verjetno prispevali tudi dve seriji *apostolov s Kristusom* izpod dleta italijanskega mojstra Antonia Tempeste (1555-1630).⁴⁰

Tako velja še enkrat poudariti, da se italijanski vplivi znotraj nemške umetnosti pokažejo najmočneje v človeški figuri in prihajajo tudi v Kilianov cikel prek nizozemskega posredništva. Stopnjevit pot zgledovanja in kopiranja ikonografskih oziroma oblikovnih shem se najbolj očitno odraža na primeru Kristusovega lika. Kilianov *Kristus* (sl. 11) se v mnogih elementih naslanja na de Gheynov prototip (sl. 12),⁴¹ v naslednjem koraku pa je Kilianov motiv blagoslavljajočega Odrešenika kot neposredno predlogo za svojo slikarsko izvedbo prevzel slikar iz Spodnega Doliča.

Kristusovo figuro - 2. list iz serije *Sanctuarium Christianorum* -⁴² je slikar, ne oziraje se na vsebinsko smiselnost, združil z naslednjim listom iz istega grafičnega cikla, ki predstavlja Marijo (sl. 14).⁴³ Vzrok nove zveze je bil zgolj ta, da sta dve figuri srečneje izpolnili kvadratni prostor slike, kot pa bi jo ena sama. Vendar pa se ju avtor ni potrudil povezati v enotno kompozicijo, temveč ju je preprosto postavil - s kar preveliko prostorsko distanco - drugo ob drugi. Prav mogoče je bila to naročnikova želja, saj je znano, da umetnost tedanje dobe ni bila neodvisna od naročniških pobud in se je največkrat na naročnikovo željo uvrščala v potridentski katoliški imaginarij.

Vzor za oltarne slike v cerkvi Sv. Marjete v Spodnjem Doliču je tako nastal kot plod istosmernih prizadevanj oziroma zgledovanj slikarja in rezca na področju podajanja monumentalnih polnplastičnih figur. Tektonsko zajeti

³⁸ Največja podobnost obeh serij - de Gheynove in Kager-Kilianove - se zrcali v liku Kristusa. Gre za prvi list de Gheynove in drugi list slednje serije.

³⁹ Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 2, Linz 1904, p. 47.

⁴⁰ *The Illustrated Bartsch* 35, Formerly Volume 17 (Part 2), Antonio Tempesta. *Italian Masters of the Sixteenth Century*, Abaris Book: New York 1984 (od tod citirano *The Illustrated Bartsch*), št. 330 (135) - 357 (137).

⁴¹ List je signiran desno spodaj: *KM inue. DG. fc. in levo spodaj: H. Hondij. excu. Marci. XVI.*

⁴² Bakrorez Lukasa Kiliana je oštevilčen z rimsko številko II. Pod upodobitvijo je napis *SANCTISS. IESVS CHRISTVS*. Prva vrstica polkrožnega zaključka niše: *SANCTISSIMVS IESVS CHRISTVS, VERVS DEVS ET VERVS HOMO SALVATOR MVNDI*. Spodnja vrstica: *HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS, IN QVO MIHI BENE COMPLACVI, IPSVM AVDITE. Matth. XVII. V. 5.*

⁴³ List je oštevilčen z rimsko številko III. Pod upodobitvijo beremo napis: *BEATISSIMA VIRGO MARIA ΘΕΟΤΟΚΟΣ*, Deipara. Zgornja vrstica napisa na polkrožnem zaključku niše: *ECCE BEATAM ME DICENT OMNES GENERATIONES. Luc. I.* Spodnja vrstica: *OBIIT B. VIRGO AN: CHR: LVII. ÆTATIS, LXXII. Epiph.*

statuarični liki so tudi na preostalih oltarnih slikah živahno razgibani, kljub temu pa podani v bloku, kar dokazuje, da so bili prvotno zasnovani kot plastike. To potrjuje tudi jasna obrisna gradnja v zaprtih konturah, poudarjena težnost in frontalni koncept figur, ki so tako v primeru predlog kot tudi v slikarskem prevodu podane bolj plastično kot slikarsko.

Izhodišče tej maniri, ki zaznamuje tako bakrorezne predloge kot tudi doliški slikani prevod, je mogoče iskati na treh ravneh: v odmevih michelangelovskega heroizma, v vzhajajoči zori baročne estetike rubensovega tipa in v maniri risanja po antičnih statuah - modni praksi poznomanierističnih slikarjev in grafikov. Študiju antične plastike se je po vzoru Italijanov z izjemno zagnanostjo posvečala večina nizozemskih mojstrov, ki so se pred koncem stoletja izpopolnjevali v Italiji. Nizozemcem pa so sledili Nemci in tako skupaj z drugimi značilnostmi prevzeli tudi ljubezen do monumentaliziranja, do antike in njenega plastičnega modeliranja. Risbe, nastale po skulpturah klasičnega Rima, so zapovedi antičnega oblikovanja človeške figure zanesle široko po Evropi, saj je po njih nastala dolga vrsta grafičnih listov, ki so potem naprej služili kot predloge v slikarskih delavnicah.⁴⁴ V slikarstvu je to vodilo v prevzem telesnih idealov antične in po njej pomerjene renesančne plastike, kar se v okviru sakralne ikonografije prenaša tudi na svetniške like.⁴⁵ Od tod pa je bil samo še majhen korak do voluminoznih teles baročnega vitalizma.

Lep primer tovrstne estetike sta *apostola Andrej* in *Marko*, podobi iz nastavkov stranskih oltarjev iste cerkve (sl. 15 in 17).⁴⁶ Impozantni starčevski postavi, polni dramatične moči, povsem obvladujeta prostor ospredja in ustvarjata os močno centralizirane kompozicije, ki se podreja osnovni vertikali njunih heroičnih teles. To sta telesi, izpeljani iz renesančne skušnje polno-plastičnega oblikovanja. Teža snovi je temeljna oznaka teh oblo modeliranih likov, v katerih je jasno zajeta tektonika južne umetnosti michelangelovskega tipa.⁴⁷ Poleg neprikritega razmerja do italijanske umetnosti pa svetniška lika

⁴⁴ Tudi Kilian je rezal po italijanskih antičnih statuah, skiciranih na terenu - v tedanji terminologiji: "pred živimi modeli". Tovrstna besedna formulacija je povzročila nemajhno zmedo v kasnejših študijah, cf. npr. Hans Mielke: *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1979, p. 9.

⁴⁵ Gre za upodobitve, na katerih se npr. apostoli približujejo tipu antičnega filozofa ali z retoričnimi gestami rimskim govornikom.

⁴⁶ France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924, pp. 47-48; Jože Curk: *Topografsko gradivo IV. Sakralni spomeniki na območju občine Slovenske Konjice*, Celje 1967, p. 35; Emilijan Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem, Slikarstvo XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, p. 57 [r. k.]; Ksenija Rozman, *Slikarstvo, Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, p.139 [r. k.].

Olje z upodobitvijo *sv. Andreja* v severnem stranskem oltarju meri 90 x 80 cm, *sv. Marko* z južnega pa 89 x 79 cm.

⁴⁷ Ob tej primerjavi velja opozoriti na Michelangelovo plastiko *Samsona z dvema Filistejema* ali na njegovo nagrobno plastiko, npr. *nagrobnik papeža Julija II.* v San Pietro in Vincoli v Rimu.

že krepko stopata v smeri baročne senzibilnosti, kot sta jo gradila zlasti Flamca Rubens in van Dyck.

Plastično grajeni figuri sicer na prvi pogled zbujata videz dinamičnega zagona v gibanju in gestah, vendar pa apostola nista razgibana v pravem pomenu besede, temveč prej postavljena v pozi. Kljub navidezni dinamiki namreč učinkujeta težko in po svoje statično - kot naslikani plastiki. Tudi gubanje draperij je oblo in težko. Snovno označevanje kot glavna slikarjeva poteza nasprotuje slikarskemu učinku podob in postavlja težišče na plastične kiparske kvalitete - prav tako kot grafični predlogi, ki svetniški figuri namenoma podajata kot plastiki v nišah.

Tovrstna praksa predstavljanja upodobljenih likov v arhitekturnih nišah se navezuje še na srednjeveško slikarstvo, kamor prenika iz kiparstva oziroma arhitekturne plastike (figure, stoječe pod baldahini). V renesansi se takšne postavitev pomnožijo do nepreglednosti tako v italijanski kot tudi v Severni umetnosti.⁴⁸ Podobnih primerov prav tako ne manjka na področju grafike, kjer se figure v nišah pojavljajo kot grafične serije antičnih božanstev, mitoloških in alegoričnih osebnosti in svetopisemskih veljakov.⁴⁹

Avtor slik v Spodnjem Doliču je Kilianovi figuri apostolov osvobodil ujetosti v niše in ju postavil pred krajinsko ozadje. To je skrajno poenostavljen pejzaž, ki nima vloge prostorskega dejavnika, temveč zgolj v ozadju zaključuje kompozicijo. Gre za povsem okleščeno fantazijsko pokrajino z romantičnim pridihom nekakšne planetarne divjine. Njena vloga je predvsem v tem, da z ugaslim barvnim spektrom ustvarja atmosfero prizorov, s svojo nevtralnostjo pa stopnjuje zgodnjebaročno ekspresivnost upodobljenih figur. Apostola tako zaživita pred izrazito nizkim obzorjem v prav titanskih razsežnostih. Sicer pa je prekinjena vsakršna komunikacija med njima in stiliziranim krajinskim ozadjem. V svetlobnem lesketu in barvnih vrednostih se olji navezujeta na beneške vzore, prav tako pa je beneško slikarstvo izhodišče avtorjevi tehniki barvnega nanosa.⁵⁰

Številko VII v Kilianovi grafični seriji *Sanctuarium Christianorum* nosi bakrorez z upodobitvijo sv. Andreja,⁵¹ predloga za olje v nastavku isto-

⁴⁸ Naslikane človeške figure - alegorične ali svetopisemske - se pojavljajo v polkrožnih ali školjčno zaključenih nišah. V Italiji je takšnih primerov izjemno veliko, zgledi pa se prenašajo tudi na Sever. V severni renesančni umetnosti se srečujemo s takšnimi primeri vse od *Ghentskega oltarja* Jana in Huberta van Eycka (1432). Pogoste so tudi tovrstne predstavitve alegoričnih figur (npr. *Alegorija glasbe* Jana van Wassenhoveja, 1475). Kot ustaljen ikonografski tip se uveljavi tudi motiv Oznanjenja v ločenih nišah (npr. *krilni oltar Mojstra Oznanjenja iz Aix* v katedrali v Aix-en-Provence, 1443-45). Enako velja tudi na področju risbe, cf. Veronika Birke in Janine Kerétsz, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina Wien*, Köln-Weimer 1992, pp. 260-261.

⁴⁹ Grafične cikle s samostojnimi figurami v nišah so v obdobju pozne renesanse in manierizma vrezali številni mojstri, npr. Jakob Bink, Martino Rota, Giovanni Jacopo Caraglio, Giorgio Ghisi, Cornelis Galle, Hendrick Goltzius, Lukas Kilian idr.

⁵⁰ Po svetlobnih in barvnih vrednostih se delo uvršča v značilni krog Tintorettove šole.

⁵¹ List meri 303 x 156 mm.

imenskega stranskega oltarja (sl. 16).⁵² List ponuja likovno rešitev, ki jo je "doliški" slikar v primeru svetniške figure povzel brez vsakršnih odstopanj (sl. 15). Apostol s predloge z identično gesto objema križ - svoj atribut, se z glavo ozira v nasprotno smer in v kontrapostni pozi opira nogo na kamen. Slikarjev čopič sledi dletu tudi v perspektivčnih skrajšavah, v poteku težkih gub svetnikovega oblačila in apostolovih fiziognomičnih potezah. Napis nad grafično upodobitvijo navaja latinski citat iz *Apostolske vere*: "*passvs svb Pontio Pilato, crvcifixvs, mortvvs et seplvtvs*." Spodnja vrstica pa sporoča, da je apostol oznanjal krščanski nauk v Skitiji, Trakiji in Ahaji in bil križan leta 69.⁵³ Anonimni slikar je dogodek upodobil v ozadju kompozicije s prizorom rimske vojske na konjih in s sceno apostolovega mučeništva s križanjem. Edina sprememba v ikonografskem smislu je torej mučeniška epizoda v krajinskem ozadju,⁵⁴ nad katerim se razliva blede rdečilo večerne zarje, ki prehaja v zamolke tone oblačnega neba.

Pri upodobitvi *sv. Marka* - pendanta z nasprotnega (južnega) stranskega oltarja - pa je slikar vnesel nekaj več sprememb in s tem celo spremenil svetnikovo identiteto (sl. 17). Osmi list v grafični seriji *Sanctuarium Christianorum* namreč predstavlja apostola Filipa s knjigo v levici in križem v desnici (sl. 18). Napis nad nišo je nadaljevanje besedila *Apostolske vere* iz prejšnjega prizora: "*descendit ad inferna, tertia die resvrexit a mortvis*".⁵⁵ Druga vrstica pa navaja, da je bil svetnik križan v Hierapolisu v Frigiji in pokopan leta 54. Slikar kopist je upodobil figuro v isti pozi in z istimi kretnjami, le da ji je namesto križa v desnico namestil pero in pustil rasti dolgo brado. Za okrepitev svetnikove identitete leži za figuro še njegov osebni atribut - lev. Apostol Filip je tako postal evangelist Marko.

Tudi v tem primeru je slikar arhitekturno nišo zamenjal za skrajno stilizirano krajinsko ozadje. Prostor se strmo in brez postopnih prehodov spušča do nizkega horizonta v globino. Gre še za pravo manieristično pojmovanje prostora, ki zanemarja stopenjsko členitev iz ospredja v ozadje.⁵⁶

⁵² Omeniti velja tudi grafični list s sorodnim svetniškim motivom, signiran z imenom Cornelisa Galleja mlajšega (Dunaj, Albertina).

⁵³ Napis na prvi vrstici polkrožnega loka: *PASSVS SVB PONTIO PILATO, CRVCIFIXVS, MORTVVS ET SEPLVTVS*. Druga vrstica polkrožnega loka: *DOCVIT IN SCYTHIA, THRACIA, ACHAIA, CRVCI AFFIXVS ANNO CHRISTI LXIX*. Levo spodaj stoji številka VII, pod upodobitvijo pa napis *S. ANDREAS*.

⁵⁴ Ob miniaturi mučeniški sceni v ozadju velja ponovno opozoriti na dve seriji *Kristusa in apostolov* (v eni od obeh je priključena še Marija), ki ju je jedkal Antonio Tempesta. Precejšnja podobnost v razporeditvi mas in razmerju med glavnim ter stranskimi prizori je očitna prav v primeru apostola Andreja. Cf. *The Illustrated Bartsch*, št. 357 (137).

⁵⁵ Prva vrstica polkrožnega loka: *DESCENDIT AD INFERNA, TERTIA DIE RESVREXIT A MORTVIS*. Druga vrstica: *HIERAPOLI PHRYGIAE, CRVCIFIXVS, LAPIDIBVS OBRVTVS, AN: CHRISTI LIV*. Levo spodaj stoji številka VIII, pod upodobitvijo pa napis *S. PHILIPPVS*.

⁵⁶ Podobno oblikovan prostor se v prvi polovici 17. stoletja ponavlja skoraj pri vseh manierističnih slikah, ohranjenih na slovenskih tleh. Cf. Blaženka First, *Ikonoografski viri za slike v stranskih oltarjih cerkve Sv. Janeza v Bohinju*, ZUZ, n.v.

S tem je močno podčrtan prvi plan upodobitve, ki ga obvladuje vertikala mogočnega svetnika. V ta namen uporabi mojster tudi barvo, ki se iz ozadja v temačnih modrih odtenkih razvija od nizkega obzorja kvišku in izpostavlja v toplih tonih podano in po beneških zgledih kontrastno osvetljeno figuro svetnika.

Sliki v atikah stranskih oltarjev predstavljata *Kristusa na križu*⁵⁷ (sl. 19) in neznanega svetnika s knjigo in lilijo v rokah (sl. 21).⁵⁸ Obe podobi sta manjšega formata in kvalitetno precej slabši, čeprav brez dvoma izdelek istega mojstra kot druga oltarna olja.

Shematično podani prizor *Križanja* (sl. 19) dokazuje svoje flamsko poreklo s težo masivnega telesa, ki visi na skoraj vzporedno pribitih rokah. Anonimni mojster se navezuje na vrsto grafičnih listov, ki citirajo Rubensovo in za njim van Dyckovo različico iz let 1628-1632. Van Dyck sam je motiv *Križanega* ponovil v nekaj identičnih primerih (znanih je vsaj pet) v svojem antwerpenskem obdobju (1628-1632), prve šolske izvedbe motiva pa izvirajo še iz let njegovega italijanskega šolanja (1621-1628).⁵⁹ Še več kot oljnih del - replik in kopij - pa je po van Dyckovi invenciji nastalo grafičnih prevodov. Med njimi velja omeniti bakrorez Flamca Petra Cloweta (1606-1677),⁶⁰ medtem ko zelo sorodni listi *Križanja* izpod dleta Nicolasa Bazina (okoli 1636-?) citirajo olje rubensovskega usmerjenega francoskega slikarja Charlesa Le Bruna (1619-1690) (sl. 20).⁶¹ Kljub navezavi na tuje vzore, ki dosledno podajajo motiv *Križanega* pred nevtralnimi ozadjem, pa je slikar v skladu s svojim osebnim slogom kompozicijo zaključil s krajinskim pejzažem: z gorsko pokrajino in fantazijsko veduto Jeruzalema.

Pendant *Križanju* z južnega oltarja predstavlja *celopostavnega svetnika z zaprto knjigo v desnici in lilijo v levici* (sl. 21). Figura je postavljena pred krajinsko ozadje z istim nizkim očiščem kot pri preostalih slikah iz Spodnjega Doliča. Ospredje, ki je po tedanji beneški maniri polno svetlobnih pobjiskov na svetniški figuri in na okleščanih vejah njenega pustega okolja, strmo tone

XXVIII, Ljubljana 1992, pp. 65, 70 in ead. Trije manieristični ženski liki v slikarstvu prve polovice 17. stoletja na Slovenskem, *ZUZ*, n.v. XXIX, Ljubljana 1993, p. 91.

⁵⁷ Slika je predstavljena iz atike levega stranskega oltarja na ostenje slavoločne stene.

⁵⁸ Sliki sta slikani v olju na platno.

⁵⁹ Gre za različne različice istega motiva, ki so hranjene v Kraljevi palači v Genovi, v antwerpenskem muzeju (Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten), v Alte Pinakothek v Münchnu, v Kunsthistorisches Museumu na Dunaju, v zasebni zbirki Fl. Hensa v Antwerpnu itd. Sočasno, pa tudi v kasnejših letih so po van Dyckovih izvornikih nastali mnogi posnetki, bodisi kot ateljejska dela, ali pa kot kopije posnemovalcev (npr. dva identična motiva *Križanega* iz beneške Akademije oziroma neapeljskega Muzea Nazionale).

⁶⁰ List je signiran desno spodaj: *Petr. Clouwet sculp.* Levo spodaj je podpis inventorja: *Ant. van Dyck pinxit.*

⁶¹ Omeniti velja dva zelo sorodna lista (eden pred svetlim in drugi pred temnim ozadjem) Nicola Bazina po Charlu Le Brunu:

1. list s signaturo desno spodaj: *Se vend a Paris chez Bazin*; levo spodaj *Le Brun pinx.*

2. list s signaturo desno spodaj: *A Paris Chez N. Bazin*; levo spodaj *C Le Brun P.*

v mračno ozadje z rahlo nakazano arhitekturo in nenadoma preide v še temnejše nebo. Ob oblikovanju lika se je slikar deloma zgledoval pri upodobitvi *sv. Jakoba starejšega* - petega lista iz Kager-Kilianove serije *Sanctuarium Christianorum* (sl. 22), pri čemer pa je apostolu ponovno spremenil atribute.⁶²

* * *

Analizo oltarnih slik iz cerkve Sv. Marjete v Spodnjem Doliču je mogoče skleniti z nekaj temeljnimi ugotovitvami. Poznomanieristične slike *Kristusa* in *Marije, treh apostolov* in *Križanja* se stilno uvrščajo v nemško likovno produkcijo prve polovice 17. stoletja, zaznamovano s spletom italijanskih in nizozemskih umetnostnih potez. Suvereno naslikani prizori iz tretje četrtine 17. stoletja odražajo slikarski slog na prehodu med renesanso in barokom v dobesednem pomenu, saj si elementi obeh stilov mnogokrat brez vmesne stopnje - t. j. manieristične predelave - podajajo roke.

S slikarjevim izborom grafičnega gradiva (Kager-Kilianove bakrorezne serije *Sanctuarium Christianorum*) vstopa na naše ozemlje augsburška poznomanieristična umetnost, ki pa je po zaslugi nizozemskega posredništva beneško obarvana. Nesignirani mojster je z večšo potezo čopiča upodobil svetniške like bodisi pred nevtralnimi ozadjem, še večkrat pa pred fantazijsko manieristično pokrajino. Z aranžiranjem tega fiktivnega okolja je avtor izrazil nekaj svoje lastne inventivnosti, medtem ko se je pri figuraliki raje opiral na bakrorezne predloge nemške prevodne grafike. Tudi z manj skrbi izdelani sliki v atikah stranskih oltarjev sta priča umetnikovih teženj k večji samostojnosti, saj sta grafični predlogi le formalna spodbuda za njegovo lastno ustvarjalnost. Obenem pa je prav ob teh dveh oljih očitno, da je brez neposrednega naslona na grafične vzore kvaliteta njegovih izdelkov precej nižja kot sicer.

Ikonografska in slogovna primerjava grafičnih listov s slikarskimi prevodi razkriva smer slikarjeve razvojne poti oziroma njegovih lastnih umetnostnih iskanj. Tako je očitno, da mojster sledi grafičnemu diktatu samo v primeru človeške figure, dodaja pa ji lastno skušnjo oblikovanja prostora. Odstopanja so vidna tudi v samem načinu upodabljanja svetniških likov. Medtem ko grafik podaja monumentalne apostole v njihovi individualni pojavnosti, pa se slikar nagiba k tipiziranju. Poleg tega pa zgodnjebaročno figuraliko prevaja v nekoliko bolj mistični slikarski jezik.

Mojstrovo ime in njegovo poreklo ostajata še nadalje neznana. Težko bi z gotovostjo odgovorili na vprašanje o slikarjevi provenienci. Je to domače

⁶² Slikar deloma posnema Kilianov bakrorez v postavitvi svetniške figure, v svetnikovih proporcijah in oblačilih. V primeru bakroreza gre za peti list iz serije *Sanctuarium Christianorum* z napisom pod upodobitvijo: *S. IACOBVS MAIOR*. Zgornja vrstica napisa na polkrožnem zaključku niše: *ET IN IESVM CHRISTVM, FILIVM EIVS VNICVM, DOMINVM NOSTRVM*. Spodnja vrstica: *HISPANIARVM, VT FERTVR, APOSTOLVS: SED AD HERODE AGRIPPA DECOLLATVS HIESOLYMIS AN: XLIV.*

okolje, ali se srečujemo z gostom iz tujih krajev? Kvaliteta njegovih del sicer nekoliko presega povprečje tedanje slikarske ustvarjalnosti v slovenskem prostoru, zlasti na podeželju. Onemogočena pa je tudi primerjava obravnavanih slik z morebitnimi drugimi deli njegovega opusa, saj bi mu poleg doliških težko pripisali še kakšno delo. Bi to pomenilo, da se je mojster pri nas mudil le krajši čas? Ob vseh teh neznankah pa je mogoče brez oklevanja odgovoriti edinole na vprašanje provenience samih doliških slik. Te so nedvomno nastale prav za cerkev, v kateri so še danes, in vanjo niso bile prinesene od drugod.

Kljub precejšnji tehnični in estetski dognanosti pa je slikar v slogovnem pogledu - vrednoteno s tedanjimi evropskimi kriteriji - vendarle konservativist. Prav tako kot tudi avtor predlog, ki so sicer v mnogočem že baročne, a jih je vendarle še mogoče označiti kot manierizem v njegovih poznih nasledkih. Ista mera manierizma pa je vsebovana v skoraj pol stoletja mlajših doliških prevodih, čeprav tudi te zaradi mnogih slogovnih premikov tudi že lahko štejemo med znanilce baročnega gibanja. Saj so tipičen odraz svoje dobe, ki so jo navdihovali vzori visoke renesanse in klasike, nič manj pa tudi tisti stilni pojavi, ki napovedujejo barok.

Sklenjena vrsta slik in grafičnih predlog z zaključkom v podobah iz Spodnjega Doliča predstavlja postaje na poti, po kateri so v evropskem prostoru potovali likovni zgledi iz dežele v deželo (v obravnavanem primeru: Italija - Nizozemska - Nemčija - naše ozemlje). Različni umetniki so te vzore bodisi ustvarjali ali pa jih zgolj sprejemali in individualno preoblikovane predajali spet naprej. Tako je nastala cela veriga umetnikov, ki predstavljajo posamezne člene v tej igri medsebojnega z gledovanja in omogočanja: A. Carracci - Karl van Mander - Jacob de Gheyn II - Mathias Kager - Lukas Kilian - in končno mojster doliških oltarnih slik.

OIL PAINTINGS FROM THE CHURCH OF ST. MARGARET IN SPODNJI DOLIČ

The altarpieces from the church of St. Margaret in Spodnji Dolič were painted in the third quarter of the 17th century and are amongst the first heralds of early Baroque artistic endeavour in Slovenia. Their late Mannerist elements originate in the prints which were used as model by the anonymous artist. The depictions of *Christ and Mary*, *St. Andrew* and *St. Mark* above the main and side altars correspond with the prints from the series of engravings entitled *Sanctuarium Christianorum*, which were produced in Augsburg in 1623. The series was produced by Lukas Kilian, who engraved Christ, Mary, John the Baptist and The Twelve Apostles according to the designs of Johann Mathias Kager.

But the Kager-Kilian series *Sanctuarium Christianorum* is related to a number of earlier works, one of which is an iconographically very similar series of prints by Jacob de Gheyn II, based on works by Karl van Mander dating from 1607, and two series - the *Apostles with Christ*, and *Apostels with Christ and Mary* by Antonio Tempesta. A further removed model for all these prints seems to be the series of prints of *Apostles with Christ, Mary and John the Baptist* by Agostino Carracci, which was produced in 1601.

The anonymous painter from Spodnji Dolič made practically faithful copies of the prints of saints on Kilian's engravings, but he played with the iconographic meanings of the protagonists depicted. Thus he turned the Apostle Philip in the *Sanctuarium Christianorum* into Mark the Evangelist by using different attributes, while he joined two prints which originally separately depicted Christ (*Salvator Mundi*) and Mary (*Maria Gravida*) into one scene. The originally separate figures now stand together with no real contextual reason.

The Kager-Kilian *Sanctuarium Christianorum* series of prints depicts saints as statues in semi-circular niches, but the copying painter depicted them either with a neutral background or in a radically reduced landscape. Therefore the correspondence with the prints is most obvious in the depiction of the human figures, while the painter attempted to create a different environment for them. The German prints are therefore used as a source for the Spodnji Dolič altarpieces mainly in their monumental plastic figural style which in its tectonic treatment of the saints begins to herald the Baroque effect of weight and volume.

Stylistically, the graphic series belongs to the trends of late Mannerist art in northern Europe, which merges the influences of Flemish and Italian art from the late 16th and early 17th centuries. Apart from the traces of Michelangelo's heroism and late Mannerist sensibility, early Baroque traits in the style of Rubens are clearly visible. All these stylistic characteristics in the prints have left their mark on the Spodnji Dolič altarpieces. Therefore the paintings combine Dutch and Italian (particularly Venetian) stylistic elements, which were transferred through the German intermediary by the anonymous painter from Spodnji Dolič. The stylistic diversity of the depictions is also revealed in the presence of the artistic language of the Renaissance, Mannerism and the Baroque.

The painter of the altarpieces from the Church of St. Margaret in Spodnji Dolič was undoubtedly a skilled artist - an eclectic who created paintings of good quality with the help of prints. Stylistically, he was conservative, for even in the third quarter of the 17th century he used Mannerist elements from copied sources of almost half a century before. But nevertheless, he was one of the first heralds of Baroque art in the provincial Slovene environment.