

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK IV



LJUBLJANA

1957

ZALOZILA DRZAVNA ZALOZBA SLOVENIJE

»Zbornik za umetnostno zgodovino« izdaja Umetnostno zgodovinsko
društvo v založbi Državne založbe Slovenije v Ljubljani

Naklada 800 izvodov

Uprava: Ljubljana, Mestni trg št. 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Uredništvo: Prof. Fr. Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica

Tiska Triglavsko tiskarna v Ljubljani

»Archives d'histoire de l'Art« paraissent une fois par an. — Rédacteur
M. François Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica. — Administration:

Ljubljana, Mestni trg 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Za založbo Ciril Vidmar

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK IV



LJUBLJANA

1957

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

+ 113314

113314

Uredil prof. France Stelè



NATISNILA TRIGLAVSKA TISKARNA V LJUBLJANI

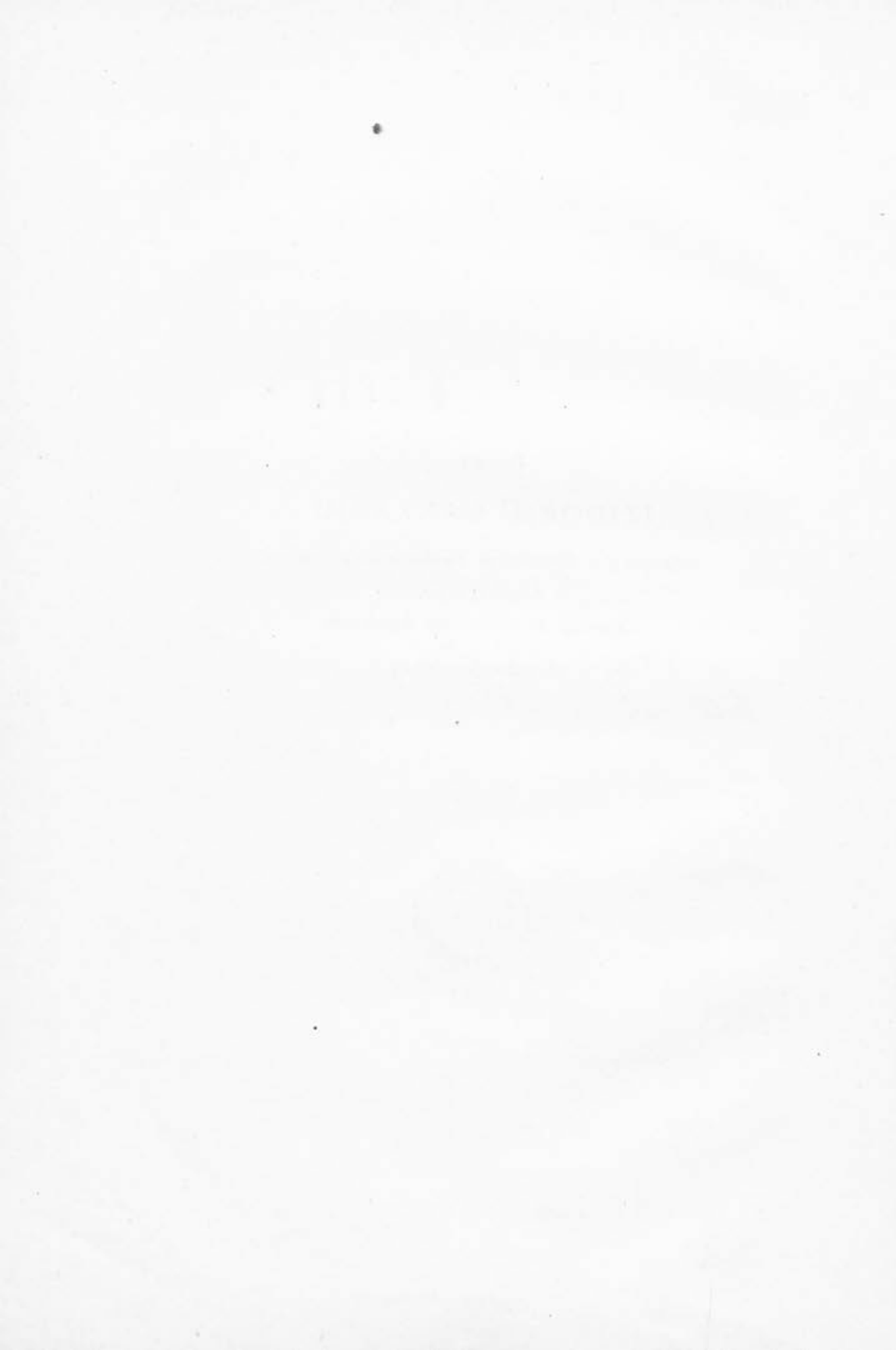
Posvečeno

IZIDORJU CANKARJU

*ustanovitelju Umetnostno zgodovinskega društva
in njegovega glasila*

Zbornika za umetnostno zgodovino

ob sedemdesetletnici



KAZALO

Prijatelj Kruno:

- Slike slovenskih impresionistov v Splitu (slike 83—86) 233
 Les tableaux des peintres impressionistes slovènes à Split

Puc-Bijelić Breda:

- ✓ Ilustracije v slovenskih protestantskih knjigah (slike 64—74) 183
 Das illustrierte slowenische protestantische Buch

Stelè France:

- Izidor Cankar 9

Stelè Melita ml.:

- ✓ Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu (slike 1—11) 31
 La sculpture baroque en pierre de Ljubljana

Šijanec Franc:

- Predmet v likovni umetnosti 238
 Le sujet dans les arts plastiques

Šumi Nace:

- ✓ Sittejev regulacijski načrt za Ljubljano (slike 75—78) 211
 Le plan régulateur proposé par C. Sitte pour Ljubljana

Vrišer Sergej:

- ✓ Mariborski baročni kiparji (slike 12—27) 71
 Der mariborer Bildhauerkreis im Barock

Zadnikar Marjan:

- »Iring« in romanska arhitektura v Poljčanah (slike 79—82) 221
 »Iring« et l'église romane de Poljčane

Železnik Milan:

- ✓ Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji (slike 28—65) .. 131
 Points de vue fondamentaux

IZIDOR CANKAR

utemeljitelj ljubljanske umetnostno zgodovinske šole

France Stelè, Ljubljana

Generaciji zadnjih desetletij 19. stoletja je pripadla v slovenski kulturni zgodovini izredno važna naloga. Po prizadevanjih za politično prebuditev in gospodarsko ter politično organizacijo Slovencev je bila njena naloga kulturni dvig Slovencev na raven vodilnih kulturnih narodov. Predstavniki Moderne so bili časovno prvi; dvignili so umetniško izrazno moč slovenskega jezika na izredno višino. Sledili so ji tesno znanstveniki v težnji, da dokažejo, da je naš jezik sposoben znanstveno preciznega izraza in upravičena zahteva po slovenski univerzi. Za književno Moderno niso zaostajali likovni umetniki, katerih avantgarda so bili impresionisti, ki so se tesno povezani z Moderno enakovredno postavili njej ob stran. V znanosti je bil poudarek v duhu ozkega domačega izročila posvečen predvsem humanističnim vedam, ki so si po prvi svetovni vojni tudi prve ustvarile znanstvenim akademijam enakovreden položaj v predhodniku SAZU Znanstvenem društvu za humanistične vede. Poleg slavistike in literarne zgodovine je imela dokaj trdne pogoje takrat predvsem zgodovina, vse humanistične stroke pa so našle svoje ognjišče v letu 1920 ustanovljeni slovenski univerzi in ji dajale spočetka poseben poudarek.

Z ustanovitvijo univerze in stolice za umetnostno zgodovino je dobila solidno znanstveno oporišče ob zgodovini tudi umetnostna zgodovina. Imela je sicer že polstoletno ljubiteljsko izročilo v delu konservatorjev ter od leta 1913 dalje v Deželnem konservatorskem uradu v Ljubljani, katerega vodstvo je bilo poverjeno strokovno izobraženemu umetnostnemu zgodovinarju; njegovo raziskovalno delo je bilo sistematično usmerjeno, kljub temu pa je manjkalo naši stroki trdne, domačemu gradivu ustrezajoče metode in vseh instrumentov, ki so potrebni za pravilno pripravljeno znanstveno delo. Da izrazito domoznanska stroka, kakor je bila umetnostna zgodovina v okviru Konservatorskega (kasnejšega Spomeniškega) urada, ne more iz sebe razviti svoje metode, je jasno; jasno pa je tudi, da se ta »metoda ad usum delfini« vsikdar močno razlikuje od metode splošne umetnostne zgodovine in si prilagaja po potrebi pač njene prijeme. Kot nacionalna znanstvena stroka pa mora vsaka znanost stremeti za tem, da razpolaga z vsemi metodičnimi sredstvi, uveljavljenimi v kulturnem svetu sploh, ker zadobe njeni spomeniki polno vrednost umetnostno zgodovinsko

opredeljenega gradiva šele v luči mednarodnih prizadevanj in v ozkem stiku s prizadevanji v Evropi, posebej pa v lastni državi in sosednjih deželah. Tako oporišče pa ji more dati samo univerzitetna stolica s seminarjem in študijskim aparatom. Naloga, da to organizira in opremi z najpotrebnejšimi pomočki, je pripadla danes sedemdesetletnemu prvemu profesorju na novi stolici, leta 1886 rojenemu Izidorju Cankarju, bratrancu v Moderni posebno uglednega Ivana Cankarja.

Pred Cankarjem in njegovo generacijo, ki nam je dala kar tri umetnostne zgodovinarje, se je z vsem poudarkom odpiral problem, kako dvigniti umetnostno zgodovino, ki se je prav na začetku XX. stoletja močno razmahnila v srednji Evropi, tudi pri nas iz diletantstva in ustvariti iz nje polnovredno slovensko znanstveno stroko. Imeli smo sicer že poprej kvalificirane narodno zavedne predstavnike te stroke, kakor sta bila Jos. Mantuani in Avg. Stegenšek, toda oba sta se razvila mimo osnovnega spoznanja za nastanek nacionalne znanstvene stroke, njene lastne problematike in njej ustreznega sistema obravnavanja. Stegenšek je sicer pravilno spoznal osnovno važnost umetnostnih topografij; v sistematiki stroke kot take pa je ostal še vedno na primitivnem pragmatičnem stališču reševanja nalog v njihovi ločenosti. Tudi prizadevanja Konservatorskega urada so ostala na pol poti; množila so sicer materialno znanje o umetnostni posesti domovine, obtičala pa so pred problemom, kako dvigniti to gradivo do vrednosti umetnostno zgodovinsko splošno pomembnih pridobitev. Praksa obravnavanja je sicer kmalu pokazala potrebo po posebnih, na splošna prizadevanja oprtih metodičnih prijemih; vzporedno s podobnimi prizadevanji posebno v Avstriji in Nemčiji je navajala na misel umetnostno zemljepisne metode, aplicirane ne samo na mehanično dejstvo geografsko topografskega zajetja spomeniške posesti, ampak tudi na globlji vidik geografskih činiteljev na področju likovno stilskega dogajanja, po katerih edino je mogoče biti pravičen relativnim vrednotam umetnostno pogosto manj pomembne ustvarjalnosti kake dežele. V zvezi s tem je prodiralo spoznanje, da za znanstveno delo ne zadostuje, če se zapre ozko v svoj svet, ampak je znanost prav toliko, posebno v svojih končnih znanstvenih izledkih, odvisna od vsega, kar se na njenem področju v svetu dogaja. Znanost kot borec za končno znanstveno spoznanje uspeva namreč samo mednarodno in ne regionalno. V okviru splošne problematike ima sicer svojo regionalno problematiko podobno kakor ima mednarodni časovni stil svojo regionalno varianto, ki se pogosto zdi kar svet zase, polno razložljiv pa je samo v splošnem okviru. Spoznali smo sicer kmalu, da mednarodno veljavni splošno umetnostno zgodovinski pojmi za lokalno raziskovanje ne zadostujejo, ker so presplošni, preokvirni in prepovršni, da pa kljub temu brez širokega mednarodnega okvira ne bo šlo; da pa temu spoznanju zadostimo, je bilo nujno treba ustvariti pogoje za študij umetnostne zgodovine kot metodološko in sistematično jasno opredeljene posebne znanstvene stroke.

V konservatorski panogi je sicer bilo poudarjeno načelo zgodovinarske eksaktnosti, manjkalo pa nam je še drugega umetnostno znanstvenega temelja, splošne metodike in sistematike umetnostne vede in

zgodovine umetnosti. To drugo nalogo je rešila umetnostno zgodovinska stolica pod Cankarjevim vodstvom; ena in druga pa sta bili hčerki tako zvane »dunajske šole«, kakor so jo razvili do mednarodnega ugleda v prvih dveh desetletjih 20. stoletja F. Wickhoff, Al. Riegl in M. Dvořák.¹ Zadnji je učitelj vseh treh za usodo naše stroke po prvi veliki vojni odgovornih umetnostnih zgodovinarjev.

Iz Cankar je med njimi pripadla osrednja vloga, katero določiti in orisati je naš namen.²

I. Izidor Cankar in slovenska umetnostna zgodovina

Vloga Iz. Cankarja v zgodovini naše stroke je vsestranska. S pravilnim čutom za organizirano znanstveno in pedagoško delo si je takoj spočetka zamislil reševanje take naloge kot dobro soglašen posel organizacijskega, ideološkega in metodološkega aparata. V vsem pa je bilo treba začeti prav od začetka, ker ljubljanska preteklost zanimanja za domačo umetnost ni nudila kakega oporišča v nobenem izmed teh področij. Prva skrb je bila posvečena sevú novoustanovljeni univerzitetni stolici in njenemu seminarju. Nakup knjižnice prav takrat v Mariboru umrlega umetnostnega zgodovinarja Avg. Stegenška je ustvaril za umetnostno zgodovinski študij in znanstveno delo prvo, že dokaj trdno podlago. V 15 letih svojega vodstva je C. knjižnico sistematično izpopolnjeval z osnovnimi deli, tako da je takratnim potrebam prav dobro ustrezala. Vzporedno s tem je šla skrb za druge osnovne študijske in učne pomočke, za fotografski arhiv in za zbirko diapozitivov, potrebnih za ilustracijo kurza predavanj iz zgodovine zapadnoevropske umetnosti.

Ni pa se zadovoljil samo s tem, ker se je zavedal, da je študijski aparat samo najneobhodnejši pogoj za uspešno delovanje šole, da pa je za napredek umetnostne zgodovine kot nacionalne znanstvene stroke treba storiti mnogo več; razčistiti je treba vrsto osnovnih vprašanj in doseči enotno terminološko in metodološko osnovo, ki je ob času našega študija tudi drugod preživljala kritično stopnjo razvoja, tembolj sevú pri nas, kjer je bilo šele samo za najosnovnejše pojme uveljavljenih nekaj vsakdanjih terminov, posebno v Stavbinskih slogih J. Flisa, v spisih Stegenška, Mantuanija in Steske, vendar brez terminološko filološke in filozofske poglobitve. Čeprav je taka terminologija v bistvu mednarodna zadeva in njeni temelji ne zadevajo toliko jezika, v katerem se uveljavi, temveč bolj pravilnost pojma, ki ga označuje, je bilo pri nas to vprašanje še ob Cankarjevem nastopu v veliki meri zvezano kar z jezikovnim ustvarjanjem. In prav v tem je bil I. C., kakor dokazujejo njegovi umetnostno zgodovinski spisi, pravi mojster, katerega ustvarjalni volji se je pokoril znanstveni jezik naše stroke.

Za »šolo« pa je važna predvsem filozofsko terminološka plat kake stroke. Ta je bila pred prvo svetovno vojno tudi drugod šele v nastajanju, novi, naprednejši sistemi pa so se šele napovedovali. Brez jasnih terminov s točno določeno vsebino ni mogoče zanesljivo znanstveno delo. Šlo je za neodložljivo zahtevo dneva; zato je šel I. C. brez

dolgoveznega teoretiziranja in filozofiranja na delo in napisal temeljno, po obsegu sicer skromno delo *Uvod v umevanje likovne umetnosti — Sistematika stila* — katere osnutek je izšel najprej leta 1926 v Domu in svetu in še isto leto kot knjiga, ki je postala eden izmed osnovnih pomočkov študija v ljubljanski umetnostno zgodovinski šoli in temelj slovenske umetnostne vede sploh.

Kako pomembno pridobitev slovenske znanosti pomeni ta knjiga, dokazuje posebno tudi dejstvo, da kljub mnogim zelo pomembnim prizadevanjem posebno v nemški umetnostni zgodovini do leta 1926 še ni prišlo do sinteze in jo je popolnoma v duhu Cankarjevih idej uresničil šele l. 1934 Heinrich Lützel s knjigo *Grundstile der Kunst*, katere prvi osnutek pada v leto 1927, a takrat ni mogel iziti. Čeprav je izhajal Cankar iz empiričnih predpostavk, Lützel pa je svoje delo filozofsko vsestransko utemeljil, so rezultati obeh presenetljivo enaki in terminologija osnovnih stilov z majhno razliko (Lützel *tektonski* — Cankar *ploskoviti stil*) ista. Tudi šele leta 1934 je izdal Francoz Henri Focillon po namenu podobno zelo vzpodbudno knjigo *Vie des formes*, ki pa po jasnosti zasnutka ne dosega Cankarja.

Cankar se je takoj spočetka tudi zavedel, da »šola« ne more uspevati, če se metodološko ne opre na jasen umetnostno zgodovinski sistem in po njem ustvari hrbtnico znanja, ki ga posreduje, in oporišče zgodovinskemu opredeljevanju umetnin, ki je njen prvi namen. Ko smo študirali, je bila v zraku misel v umetnostni zgodovini »brez imen« kot zgodovini stilnega razvoja v umetnostnem življenju. Metodično za ovladanje umetnostnih dejstev v zgodovinski zaporednosti nedvomno ustrezno se je tudi C. odločil za ta način in svoja predavanja zasnoval v duhu zgodovine stila. Iz tega je nastala druga temeljna knjiga ljubljanske šole *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*, z značilnim podnaslovom »Razvoj stilov«. Vendar tej tako potrební in ob njenem začetku splošno aktualni knjigi sreča ni bila mila. Izdaja se je zavlekla in še danes po 30 letih delo ni dovršeno. Kaj to pomeni za avtorja, za aktualnost in enotni značaj znanstvenega dela, je jasno. Doslej so izšli 3 deli, ki so izhajali po snopičih. I. del, od začetkov krščanske umetnosti do leta 1000, je izšel v 3 snopičih leta 1926, 1928 in 1929; II. del od leta 1000 do leta 1400 je izšel v dveh snopičih leta 1931 in 1933; III. del od leta 1400 do leta 1564 v dveh snopičih leta 1936 in 1951. Ker je sistematika umetnostne zgodovine pod vidikom razvoja stila drugi temelj ljubljanske šole, je treba tembolj obžalovati, da se je izdaja tako zavlekla.

Tudi s to knjigo je C. oral ledino; saj obstaja pred njim samo en tak, pa mnogo skromnejši in kakor bomo še videli, tudi ne tako dognan poskus umetnostne zgodovine kot zgodovine stila, Ernsta Cohn-Wiennerja *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst*, ki je izšel prvič leta 1910 v zbirki *Aus Natur und Geisteswelt* v Leipzigu in je leta 1921 doživel tretjo, nekoliko predelano izdajo.

S tema dvema Cankarjevima knjigama je bila ustvarjena podlaga ljubljanski šoli; ta je razvijala njuna načela naprej in pogosto vplivala tudi izven umetnostno zgodovinskega področja. Iz teh načel je črpala svojo pedagoško silo in pošiljala v poklice ljudi z jasnimi osnov-

nimi pojmi ter poznanjem zakonov razvoja in odločilnih zgodovinskih dejstev zahodno evropske umetnosti.

Sistematika in Razvoj stila pomenita bistvo Cankarjeve kreativnosti v slovenski umetnostni zgodovini. Vse, kar je sicer dal v številnih razpravah, poročilih, ocenah, umetniških biografijah in priložnostnih spisih pomeni predvsem uporabo teh osnovnih pogledov na umetnost, njen stil in njeno zgodovino. Obravnaval je najrazličnejša podobna vprašanja, predvsem tudi vprašanja osnovnih pogledov na slovensko umetnost in njeno presojanje. Posebno velja to za njegove pripombe k umetnostno zgodovinskemu presojanju gotskega stenskega slikarstva na Kranjskem (ZUZ III) in k značaju slovenske umetnosti (Nova Evropa 1924). Opredelil je umetnostno zgodovinski značaj G. Quaglie (Dis 1920); z obdelavami I. Groharja in R. Jakopiča v SBL je ustvaril temelj za oris slikarskega razvoja teh dveh umetnikov. Za umetnostno zgodovinsko presojo slovenskega slikarstva pred impresionizmom temeljen je uvod v katalogih razstave slovenskega slikarstva v dobi klasicizma in romantike ter realizma; za razdobje impresionizma pa Slovenska moderna umetnost I. Slikarstvo (Ljubljana 1922).

V želji, da razčisti pojme, je napisal razpravo »Likovna umetnost ali drugače?« (ZUZ VI), ker smo doslej omahovali med likovnim in upodabljalno ter zameščali umetniško in umetnostno. V to vrsto razbistritve osnovnih pojmov spadata tudi spisa Kaj je umetnostno pomembno? (Dis 1922) in Dialog o snovi in obliki (Dis 1923).

Vrednost samostojnih znanstvenih raziskovanj pa imajo Cankarjeve razprave Umetnost v krščanskem slovstvu 2. stoletja (ZUZ I) in Razmerje krščanstva do umetnosti v Tertullianovi dobi (ZUZ III), ki sta nastali v zvezi s pripravami za I. zv. Zgodovine likovne umetnosti v Zahodni Evropi. Sem spada tudi ocena razprave J. Sauerja *Wesen und Wollen der christlichen Kunst* (ZUZ VI). V teh razpravah gre za osnovne poglede na zgodnjo krščansko umetnost. C. se strinja s Sauerjem, ko ta ugovarja Dvořákovu tezi, da že katakombno slikarstvo kaže drugačno formalno hotenje kakor pogansko, ker je evidentna med njima odvisnost po snovi in stilu. Sauer in Dvořák sta prezrla važno okoliščino, da so že v poganski antiki onega časa kali kasnejšega, značilno krščanskega spiritualističnega stila; kakor se je aleksandrijska teološka šola naslonila na neoplatonizem, tako je starokrščanska umetnost že vso vsrkavala že dane idealistične elemente poznoantične kulture in jih razvijala dalje. Umetnost mozaikov pomeni naturalistično reakcijo na spiritualizem sepulkralnih spomenikov.

Važne lastne izsledke v podkrepitev njegovega nazora o starokrščanski umetnosti pa vsebujeta omenjeni razpravi v ZUZ: Predvsem ugotavlja C., da je podoben poskus Huga Koča spodletel, ker je upošteval samo slovstvo Tertullianove in tej sledeče dobe, toda prezrl, kar je bilo pred tem. Po Cankarjevih ugotovitvah je do okrog leta 150 krščanstvo samo etično in versko gibanje, ki ga zanima samo duhovno življenje in vsa druga kulturna vprašanja zanj tako rekoč ne obstajajo. V drugem stoletju pa se pridružuje krščanstvu vedno večje število poganskih izobražencev; to vodi k vedno večjemu upoštevanju

raznih izročil poganske kulture. Krščanstvo polemizira z njimi, ker so zmotna, toda ko tako odklanja pogansko kulturo, se znajde pred vprašanjem nove, sebi ustrezne kulture. In ko se sreča nujno tudi z vprašanji umetnosti, avtor Barnabovega pisma in Justin ugotovita, da je Jezus razveljavil judovsko umetnostno prepoved. Takratne polemike pa ne zadevajo umetnosti kot take in v vsej literaturi 2. stoletja ni niti enega mesta proti umetnosti sami. Nastanek krščanske umetnosti je v najožji zvezi z razvojem umetnostnega nazora v kasni antiki sploh. V 2. stoletju, ko se umetnosti v življenju priznava izredna važnost, tudi krščanski pisatelji vedno bolj upoštevajo umetnost, še več, njeno poreklo pripisujejo bibličnim osebam, kar dokazuje, da je vera ne izključuje. Priznavajo jo torej in konec 2. stoletja Irenej naravnost očita gnostikom, ker se ne ukvarjajo z umetnostjo. S teh vidikov postanek krščanske umetnosti ni nikaka uganka. Za dokaz sovražnega razpoloženja starih kristjanov do umetnosti se radi sklicujejo na Tertulliana, ki se žolčno bori proti posnemanju poganskih navad. Toda tudi njegova borba proti idolatriji v umetnosti ni več užgala; mlada religija na prehodu v 3. stoletje »ni bila več zgolj spiritualistično gibanje nejasnih oblik, marveč so se bili nje privrženci že tesno zapredli med niti antičnega življenja in kulture; dejansko stanje je bilo močnejše nego volja reformatorjev.« Kulturnozgodovinsko pa je Tertullianova polemika naravnost zrcalo dejanskega stanja, obstoja umetnosti med kristjani. Pomagala je razčiščevati razliko med idolom in »čisto ter krepostno« umetnostjo in podžigala kristjane k samostojnemu umetniškemu udejstvovanju. Posledica je odpoved antičnemu lepotnemu idealu in razvoj novega, krščanskega.

I. C. pa se ni omejil samo na znanstveno in pedagoško delo, temveč se je prav od začetka zavedal tudi, da znanost ni sama sebi namen in da postane plodonosna za narodno kulturo samo, če ima ustrezno družbeno ozadje in svoje izsledke in cilje tudi popularizira. V tem pogledu Slovenci razen skromnih prizadevanj v okviru cerkvene umetnosti (Društvo za krščansko umetnost v Ljubljani) nismo imeli nikakega izročila. V zavesti, da je zveza s široko javnostjo potrebna, je ustanovil že leta 1920 Umetnostno zgodovinsko društvo kot znanstveno-prosvetno društvo z namenom, da pospešuje umetnostno zgodovinski študij, zlasti študij umetnostne zgodovine na Slovenskem in širi umevanje za umetnost in nje zgodovino. Med sredstvi sta posebno važna predavanja o umetnosti in nje zgodovini in izdajanje strokovnega časopisa. Prvi namen se je kmalu uresničil v obliki poučnih izletov z ogledi in razlago domačih in tujih spomenikov, ki so postali v naslednjih desetletjih pomemben prispevek k širjenju domoznanske izobrazbe med nami.

Za napredek slovenske umetnostno zgodovinske znanosti še bolj pomemben pa je drugi namen, strokovni časopis. Tega je društvo realiziralo pod Cankarjevim uredništvom že naslednje leto 1921. Z njim smo dobili Slovenci prvo dosledno po znanstvenih načelih in interesih vodeno umetnostno glasilo. 23 letnikov, ki so izšli do ustanoviteljeve sedemdesetletnice, je nazorno merilo napredka te stroke med nami in prebogata zakladnica pomembnih umetnostno zgodovinskih izsledkov. Časopis si je priporil ugled tudi v zunanjem znanstvenem svetu in z

zamenjavami za tuja strokovna glasila in dela še vedno bogati seminarsko knjižnico.

Kako široko in celotno je C. takoj spočetka pojmoval problem slovenske umetnostne zgodovine, nam dokazuje njegovo prizadevanje za vseh vrst pomožne ustanove te stroke. Jalova je šola, ki nima jasne metode in dognanih pojmov, še bolj pa, če ni družbeno vezana na ljudsko skupnost; ne more pa se uspešno razvijati tudi, če ne poskrbi za to, da sebi ustrezno organizira »represntativne« ustanove svojega kulturnega področja, muzeje, galerije in podobne zbirke in ustanove. V zadnjih sto letih so se take ustanove razvile po vsem kulturnem svetu in jih je pri nas pospeševala kot deželne ustanove že Avstrija, tembolj pa tudi lastna želja po narodni kulturni reprezentanci.

Potrebo po zbirki zgodovinskih del domačih slikarjev v okviru kranjstva je izrazil že v dvajsetih letih XIX. stoletja Jožef Kalasanc Erberg; v drugi polovici stoletja sta jo ponovila E. Strahl in P. Radics, okrog leta 1910 pa Jos. Mantuani, ki je v takratnem deželnem muzeju Rudolfinumu prvi uresničil misel galerije domačih slikarjev. Istočasno je R. Jakopič spoznal važnost domače slikarske galerije, išoč zgodovinske utemeljitve za narodno kulturno pomembnost impresionizma. Njegova zamisel je postala resnica takoj po prvi svetovni vojni z ustanovitvijo Narodne galerije, katere prvi okvir je bila galerija slovenskega slikarstva XIX. stoletja, v kateri bi se zgodovinsko razvojno prikazal impresionizem kot vrhunec slovenskih slikarskih prizadevanj.

Tako je izgledala naša umetnostno kulturna reprezentanca v letu 1920, ko je C. posegel v razvoj naše umetnostne zgodovine in njenega aparata. Spoznal je, da je stanje nevzdržno in narodno kulturno v danem trenutku preje zadrežno kakor represntativno: Na eni strani »kranjska« galerija v muzeju, na drugi »slovenska« galerija v Kresiji, čeprav bi nas mogla in smela nacionalno reprezentirati samo enotna »slovenska« galerija, ki ne bi izključevala naše kulturne preteklosti, razvite do narodnega prebujenja v okviru deželnega domoljubja. Razen tega sta obe zbirki imeli značaj diletantskih realizacij, kar je veljalo za Mantuanijevo galerijo kljub njegovi strokovni usposobljenosti celo bolj kakor za Narodno galerijo. Prvi je manjkalo predvsem »posluha« za kvaliteto umetniškega dela, ki edina more opravičiti kako delo v galeriji, saj mora njena prva naloga biti edino zbirka prič narodovega u s t v a r j a l n e g a duha in njegovega razvoja v preteklosti. Z isto odločnostjo, s katero se je lotil naloge utemeljitve šole, je C. takoj posegel tudi v razvoj Narodne galerije, katero je edino mogel smatrati za legitimno, narodno kulturno opravičeno podjetje. Da ji ljubiteljsko vodstvo in njegov program v tem pogledu ne more zagotoviti pravilnega razvoja, je bilo jasno. Odbor je imel v svoji sredi sicer vse takrat razpoložljive umetnostno zgodovinske strokovnjake; vendar se ti še niso uveljavili, da bi mogli spremeniti dano stanje. C. je odločno postavil zahtevo, da je galeriji potreben jasn program, ki naj zajame dokumente vsega zgodovinskega in sodobnega umetnostnega prizadevanja med Slovenci; to pomeni, da galerija preneha biti samo ustanova za poudarek impresionizma v slovenski umetnosti in se spremeni v ustanovo, ki bo zajela vse zgodovinske priče slo-

venske umetnostne kulture. Zato pa potrebuje tudi ustrežnejše prostore, ki si jih je po večletni borbi priborila končno leta 1926 v Narodnem domu, in resnično strokovno vodstvo.

Ideja zgodovinske galerije je bila postavljena in sprejeta v odboru N. G., toda pogoji za takojšnje uresničenje še niso bili dani. Muzejska galerija in zbirka škofijskega muzeja, ki sta prvi prihajali v poštev za uresničevanje take zamisli, sta bili vse preje kakor sposobni, da bi se kar vključili v zgodovinsko N. G. Že stanje slik je bilo v obeh tako zanemarljivo, da je to izključevalo. Pa tudi sicer je številno v obeh teh dveh ustanovah zbrano gradivo po kakovostni stopnji največkrat izključevalo porabo za namene N. G.

Zopet je C. odločno posegel vmes z naziranjem, da brez sistematičnih priprav ne bomo ustanovili galerije, ki nam bo v čast in ki bo nepotvorjeno zrcalo naše umetnostne zgodovine in sodobnosti. Doseči je treba predvsem jasno predstavo o tem, kaj pravzaprav imamo. Zato pa je potrebno neposredno poznanje gradiva. Ne gre pa samo zato, da to gradivo osebno spoznamo, ampak predvsem tudi za možnost primerjave del med seboj. Tako se je rodila misel zgodovinskih umetnostnih razstav, ki edine omogočajo vse to. Take zgodovinske in kasneje tudi kolektivne razstave posameznih slikarjev so galeriji odlično pomagale do stvarnega pregleda razpoložljivega gradiva. Prvi dve teh razstav, Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva leta 1922 in Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem leta 1925 sta bili uresničeni pod vodstvom I. C. in sta galerijskemu odboru dali osnovo, ki še vedno ni izgubila vrednosti.

Razvoj Narodne galerije same in tudi razvoj sodobne slovenske umetnosti med obema velikima vojnoma pa sta postavila tistim, ki so za napredek umetnostne kulture odgovorni, nove probleme. Jakopičev paviljon ni več zadostoval za razstave, v Narodni galeriji se je kopičilo gradivo iz časa po impresionizmu, ki se nekam ni hotelo pokoriti okviru galerije in predstavljalo za upravo že resnično zadrego. Zopet je bil C. tisti, ki je problem pravilno spoznal v tem smislu, da je »zgodovinski« Narodni galeriji potrebno dopolnilo v »moderni« galeriji, ki bo služila tekočemu življenju naše likovne umetnosti kot posrednik med njo in občinstvom s tem, da bo nadomestila Jakopičev paviljon kot razstavišče, Narodno galerijo pa bo razbremenila s stalno, toda gibčno galerijo sodobnega ustvarjanja. Za uresničenje te zamisli ni C. podal samo ideje, temveč je poskrbel tudi za osnovno glavnico za zidanje stavbe, ki naj bi ustrezala sodobnim načinom razstavljanja in prezentiranja likovnih umetnin.

Brez Cankarjeve iniciative in prve stopnje njenega uresničevanja pred letom 1941, dvomim, da bi bila mogoča že v prvih letih po osvoboditvi uresničenje sedanje Moderne galerije. Kakšna usluga je bila s tem narejena slovenski kulturni reprezentanci, nam dokazuje vedno večja mednarodno cenjena vloga Ljubljane kot umetnostnega središča. Kakšen dobiček pa je imela od Cankarjeve reorganizacije Narodne galerije slovenska umetnostna zgodovina, na to nam odgovarja razveseljiv napredek naše umetnostne zgodovine, posebej tudi v smislu stvarne preocelitve umetniških struj, slikarjev in slikarskih del v

zgodovini slovenske umetnosti. Edino tako je bilo mogoče premagati dediščino za materialno znanje sicer zaslužnega ljubiteljstva pri raziskovanju naše umetnostne zgodovine in pri ocenjevanju sodobnih pojavov.

Ker se ta prehod iz ljubiteljstva na mednarodno veljavno stopnjo, ki je značilen tudi za druga področja kulturnega in sploh javnega življenja pri nas, časovno krije s spremembo mednarodnega položaja Slovencev po prvi svetovni vojni, ki pomeni že sama v marsikaterem pogledu prelom s preteklostjo, se takratni prelom v kulturni dejavnosti, kakor se izraža posebno tudi v umetnostni stroki, v pogledu nazaj ne opaža kot rezek prelom, ampak vseeno kot neke vrste dosleden prehod. K temu je pripomogel vzpon impresionizma, ki si je že pred vojno priboril zmago v javnem mišljenju, ter z njim zvezana borba za čisto umetnostno kakovost in svobodo umetniške ustvarjalnosti. Zabrisuje pa prelomni značaj Cankarjevega nastopa z ustanovitvijo univerzitetne stolice tudi njegova osebnost sama, ki se je izrazito uveljavljala v umetnostni in književni kritiki že od leta 1910. Že od takrat se je vsak njegov nastop čutil kot nekam revolucionaren poseg v mirne vode takrat pri nas vladajočega umetnostnega nazora. Tako je javnost sprejela leta 1911 njegove v Domu in svetu objavljene Obiske pri naprednih predstavnikih našega takratnega umetnostnega življenja, tako tudi posebno leta 1913 istotam objavljeni roman *S poti*, ki ga je posebno mladina sprejela kot svojevrstno stilistično in vsebinsko novost, stari pa celo kot primer »pohujšanja v dolini šentflorjanski«. Vendar če so to bili preroditveni poskusi v izročenem okviru Doma in sveta, literarnega glasila, ki si je prizadevalo, da se iz družinskega tipa razvije v vodilno književno in umetnostno glasilo, je vendar šele čisto nova ustanova, univerza, po prvi svetovni vojni predstavljala nad takšna stanja vzvišeno, po ljubiteljskem in utilitarističnem izročilu preteklosti neobremenjeno platformo. Šele tu se je moglo to, kar je Cankarjevo delo že poprej nakazovalo, polno uveljaviti.

Cankarjevo delo namreč ne pomeni samo premagovanja ozko strokovnega diletantizma na umetnostno zgodovinskem področju, ampak borbo z diletantizmom in svetovno nazornim in vzgojnim utilitarizmom v našem razmerju do umetnosti splošno. Temu nasproti je postavil načelo umetnostno objektivne kritike in se v njenem imenu boril proti ostankom mahničevstva v naši kritiki. Njegov nasprotni pol je bil Aleš Ušeničnik, bister filozof, ki je mogoče prav zaradi doslednosti filozofskega mišljenja korak za korakom popuščal Cankarjevim tezam. V zvezi z odklanjanjem moralizujoče in vzgojno pretirano vestne kritike je šel Cankarjev boj posebno tudi proti umetnostno nepristni umetnostno normativni kritiki. Ta je bila še na začetku 20. stoletja ena glavnih ovir razvoja objektivne, vsem dognanjem pravične umetnostne zgodovine. Prepričanje, da je za napredek znanosti kakor tudi za pravo razumevanje umetniških del škodljiva, je Cankar prinesel s seboj iz dunajske šole, kjer se je to prav posebno izrazilo v delu A. Riegla. Že v enem svojih prvencev v Pogovorih o umetnosti v Prvih cvetih (Priloga Zore XVI — 1909/11) je Cankar odločno na-

stopil proti apriorni estetiki, »ki je za ustvarjajočega umetnika prej škodljiva kot koristna«. Poudaril je, da je estetika v krizi tako v slovstvu kakor v likovni umetnosti. Zaključil je, da je vsaka tehnika in katerakoli struja s čisto estetskega stališča opravičena.

Prav od začetka se je Cankar boril proti ohlapnosti izrazoslovja v našem umetnostnem pisanju. Višek te borbe je v spredaj omenjenem Uvodu. V zvezi s tem pa je posebno v literarni kritiki in kasneje v uvodih k izdaji del Ivana Cankarja zastopal nova načela literarne vede, katero je šele po prvi svetovni vojni pod vplivom istega Wölfflina, ki je tako pomemben za Cankarjev Uvod, uveljavil v delu *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* reformator novejšje književne zgodovine Walzel.

Cankarjeva sistematika stila in koncept umetnostne zgodovine kot zgodovine stila in po njem kar zgodovine razvoja duha sta podobno kakor svoj čas v splošni umetnostni zgodovini Wölfflinovi »osnovni pojmi« in Rieglov *Kunstwollen*, široko odjeknili v slovenski umetnostni vedi. Po Cankarjevih učencih dr. Stanku Vurniku, dr. R. Ložarju in dr. Fr. Kosu je Cankarjeva metoda močno odjeknila v našem narodopisju in dala dobre izsledke. Deskriptivna stopnja je bila z njo premagana in odprta nova pota za obravnavo narodopisnega gradiva. V najnovejšem času jo za dr. R. Ložarjem uspešno uporablja gojenec naše šole dr. Fr. Starč v arheologiji, kjer posebno tipologija kar izziva po umetnostno zgodovinski obravnavi, čeprav ta na tem področju še manj kakor na svojem lastnem ne sme postati sama sebi namen, ampak je upravičena le kot dobrodošla pomožna stroka.

Tudi literarna veda, kolikor C. sam ni posegel vanjo, ni šla brezbrizno mimo njega; razume se, da jo je posebno zanimal Cankarjev nauk o stilu, vendar to sodelovanje doslej še ni našlo vidnejšega izraza, čeprav se prizadevanje A. Ocvirka za poglobitev naše literarne vede Cankarju v marsičem približuje.

Zelo pa se je Cankarjevih pobud oprijela naša glasbena veda. Predvsem je tu treba poudariti muzikološko delo dr. St. Vurnika, ki je s knjigo *Uvod v glasbo* ustvaril delo, katero ustreza v pogledu glasbe Cankarjevemu Uvodu v umevanje likovne umetnosti. S Cankarjevim sistemom se je okoristil pri Zgodovini glasbe V. Ukmar.³ Njegov vpliv se čuti tudi v glasbenoslovnem in zgodovinskem delu dr. Cvetka.

Iz tega kratkega pregleda Cankarjeve vloge v razvoju slovenske umetnostne zgodovine in ustvarjanju pogojev za njen vsestranski razvoj, vidimo, kako globoko pa tudi široko je zaoral njene brazde. Saj so ji med obema velikima vojnama večkrat priznavali, da je med najbolj uspešnimi znanstvenimi strokami pri nas. Njen ugled pa ni bil odvisen samo od opisanega dela samega, temveč je k temu uspehu pripomogla posebno tudi Cankarjeva pisateljska sposobnost. Lahko rečemo, da bodo obdržale trajno vrednost njegove bistre likovne analize umetnostnih del in arhitekturnih slogov, ki imajo vrednost samostojnih književnih ustvaritev, tudi če bi njegov izrazito idealistični sistem zgodovinskega razvoja umetnosti utrpel na svoji veljavi. V ozki zvezi s tem je njegov izbrušeni jezik. Cankar pravzaprav ni mnogopisec; pri vsem njegovem delu čutimo, da mu je jasno izražena misel več kakor duhovita do-

mislica; zato tudi, kar je napisal, drži. Ni pa ta jezik samo izbrušen, ampak je njegov slog kar nekam »odličen«, za kar naj bi bil dobil pobude na Zahodu ob francoski stilistiki.

II. V luči mednarodnega razvoja umetnostne zgodovine

Za pravilno oceno Cankarjevega znanstvenega dosežka pa je nujno, da si njegovo delo ogledamo v luči in času njegovega znanstvenega oblikovanja in na ozadju sodobnih prizadevanj za umetnostno zgodovino kot samostojno znanstveno stroko. Osvežitve s te strani sta potrebni posebno njegovi temeljni deli *Sistematika stila* in *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*.

Preden pa preidemo na podrobni razbor teh dveh, ne bo odveč, če na kratko orišemo položaj naše stroke v času Cankarjevega študija na pragu prve svetovne vojne in v prvem desetletju po njej, ko je mladi znanstvenik zaključil svoj razvoj s tem, da si je v okviru teh strujanj oblikoval lastno metodo in sistem.

Iz več vzrokov se je znašla umetnostna zgodovina konec 19. stoletja v krizi. Odslej se odločno bori, da se oprosti patronance raznih drugih znanstvenih strok, ki so jo dotlej ovirale pri težnji, da se osredotoči na lastne probleme. Zato pa ji je potreben lasten način dela, lastna terminologija in lastna sistematika, ne sme pa se vseeno toliko izolirati, da bi se odrekla sodelovanju z drugimi zgodovinskimi strokami.⁴ Težnje umetnostne zgodovine pa takrat niso bile osamljene, temveč so ustrezale splošnemu razvoju znanosti od idealistične spekulacije k empirizmu; posledica je vedno večja specializacija in iskanje lastnega bistva z lastno zakonitostjo. Za umetnostno vedo pomeni to odklon od splošnega k posebnemu, od umetnosti k umetnini.⁵ Analiza umetnine je stopila v ospredje in obdržala odslej eno najpomembnejših vlog v umetnostni zgodovini. Tudi pri Cankarju je njen delež zelo velik. Oče te smeri je Jakob Burckhardt s svojim izredno popularnim delom *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855); on je utemeljitelj formalno analitične metode. Po stilni kritiki opredeljena umetnostna dejstva pozitivistično historični smeri zadostujejo; vprašanje zakonitosti stilnega razvoja pa prepušča splošni umetnostni vedi. Utemeljitelj te je Konrad Fiedler. Obe ti dve smeri sta bili složni v odklanjanju normativne estetike. Pri tem se je postavljalo na dnevni red vprašanje osnovnih pojmov. V tej smeri je za bližnjo bodočnost umetnostne vede postal posebno važen Heinrich Wölfflin, ki je združil dediščino Burckhardtovo s težnjami Fiedlerjevimi. V tej smeri sta si prizadevala tudi Aug. Schmarsow in Alois Riegl. Pozornost se je na prelomu stoletja osredotočila na vprašanje zakonitosti razvoja umetnosti. Oporišče je nudila Heglova zgodovinska dialektika, usmerjena na zakone in razvoj forme. Eden izmed osnovnih pojmov filozofsko usmerjene umetnostne zgodovine je postal odslej Riegllov »Kunstwollen«. Parom osnovnih pojmov, ki jih je opredelil leta 1899 v svoji »Klasični umetnosti« H. Wölfflin, so sledili še drugi s težnjo, da se njih uporabnost razširi tudi na druga področja

zgodovinskega dogajanja in da bi se priborili do splošne zgodovine duha. Wölfflin, ki je svoje izsledke objavil leta 1915 kot »umetnostno zgodovinske osnovne pojme«, je doživel širok in pozitiven odmev tudi v literarni vedi.⁶ Za umetnostno zgodovino v prvi polovici novega stoletja pa je on poleg »dunajske šole« najvažnejše oporišče; postal je namreč oče »umetnostne zgodovine brez imen«.

V dunajski šoli, za katere razvoj do tretjega desetletja 20. stoletja so bili merodajni Fr. Wickhoff, Al. Riegl, Maks Dvořák, J. v. Schlosser in H. Tietze, je bilo Wölfflinovo prizadevanje simpatično, vendar so ga kritično spremljali. Dunajska šola se je opirala na eksaktno znanstveno metodo, ki jo je uveljavil Institut za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje. Prav od vezanosti na to metodo si je v zgodnji razvojni fazi obetala znanstveno korist. Posledica je bila H. Tietzeja »metoda umetnostne zgodovine«, ki je izšla leta 1913 in se opirala na Bernheimov *Lehrbuch der historischen Methode*. Vendar je Tietzejeva metoda, ki je bila najčistejši izraz takrat v dunajski šoli merodajnega historizma, dobila svoj korektiv tudi prav v duhovno znanstveni smeri, ki sta jo v tej šoli uveljavila A. Riegl in M. Dvořák.

Najvažnejša pridobitev dunajske šole je bila ločitev od filozofske estetike, predvsem od njenih normativnih teženj. Druga je bila težnja po jasnih osnovnih pojmi in gojitev stilne analize, združene z eksaktno zgodovinarsko metodo, ki naj bo merodajna za umetnostno zgodovinsko opredeljevanje. Tretje je bil načelo genetične umetnostne zgodovine, ki uči, da se umetnostni razvoj vrši po imanentnih zakonih neprekinjeno tako, da ni mogoče priznati dob propada, čeprav jih estetsko različno vrednotimo. Dvořák je dodal stilni zgodovini še duhovno znanstveno poglobitev, ki jo je zahteval že O. Wulff, poudarjajoč pomen jasnih osnovnih pojmov. Ideal Wulffov je bila fenomenologija umetnosti kakor jo je zasnoval Schmarsow v svojih umetnostno zgodovinskih osnovnih pojmi. Umetnostna teorija naj bi ob umetnostni zgodovini prevzela vlogo gramatičnega jezikoslovja v razmerju do zgodovine jezika. Cankarjev učitelj M. Dvořák je v zadnjih letih svojega prezgodaj prekinjenega življenja končno zasidral stilno zgodovinsko analizo v občnozgodovinski osnovi. Preko dunajskega, za Cankarja merodajnega okvira so problematiko stila in njenih duhovno- ter družbenozgodovinskih podlag razvili v več smereh dalje posebno Paul Frankl, R. Hamann, Dagobert Frey in teoretik »nove dunajske šole« H. Sedlmayr, katerih metodološka, filozofska in terminološka prizadevanja pa presegajo obzorje Cankarjevih osnovnih knjig, ki nimajo spekulativnega temveč predvsem pedagoški namen.

Preden preidemo k označbi obeh Cankarjevih osnovnih del, se pa zdi, da ne bo odveč, če ju najprej uvrstimo v kronološko vrsto del, ki so imela za razvoj umetnostne zgodovine v Cankarjevi študijski dobi in ob času nastanka njegovih del vodilni pomen: Leta 1893 je izdal Al. Riegl, *Stilfragen*; 1895 Fr. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*; 1899 H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*; 1901 A. Riegl *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*. In Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt; 1905 A. Schmarsow,

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft; 1908 sta izdala A. Burda in Dvořák Rieglovo Die Entstehung der Barockkunst in Rom; 1910 E. Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst; 1913 H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte; 1915 H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst; 1918 A. Schmarsow, Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XIII.; 1918 M. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei; 1920 H. Nohl, Stil und Weltanschauung; 1924 M. Dvořák (posmrtno), Kunstgeschichte als Geistesgeschichte; 1926 Iz. Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila); isto leto je izšel tudi 1. snopič Iz. Cankarja Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi s podnaslovom Razvoj stila; 1932 R. Hamann, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart; 1934 L. Lützel, Grundstile der Kunst.

V ta čas pada Cankarjev študij leta 1910—13 in leta 1919—20 pri M. Dvořáku na Dunaju, v čas torej, ko so se ustvarili osnovni pojmi umetnostne zgodovinske vede in ko je bila ideal umetnostna zgodovina kot zgodovina stila, katero je Dvořák usmeril v enačbo zgodovina stila je zgodovina duha. Tu torej treba zasidrati presojo Cankarjevega znanstvenega dejanja.

1. Sistematika stila

V predgovoru v to knjigo je Cankar ugotovil kot njen namen napraviti red v dotedanji negotovi, ohlapni umetnostni terminologiji. Orisati hoče stilno sistematiko, ki doslej še ni formulirana, ker se je umetnostno zgodovinska literatura razmeroma malo pečala z značilnostmi stilne strukture. Pojmi, ki so jih doslej izdelali Al. Riegl in Fr. Wickhoff v raziskavah o pozno-rimski umetnosti, H. Wölfflin s svojimi »osnovnimi umetnostno zgodovinskimi pojmi« in Al. Riegl v knjigi o rimskem baroku, so tolikšni pogoji za to, da se more tvegati poskus te raziskave dopolniti in stilne znake strniti v sistem ne glede na zgodovinski razvoj, tako ustvariti in nuce neko slovnico umetnostnega oblikovanja, pokazati logičnost in organično funkcionalnost njenih zakonov ter njih nujno zvezo s splošno človeško duševnostjo. Rezultati te knjige so deduktivni ne normativnega značaja, ker se razpravlja o zakonih oblikovanja, ki so v umetniku nezavestni, o umetnini kot likovnem organizmu torej, ne o psihološkem načinu njenega postanka. Omejuje pa se na slikarstvo in kiparstvo.

Cankar se torej zaveda, da uresničuje deziderat svoje stroke, ki ga takrat še ni bilo, bili pa so že dani neki pogoji zanj. Iz imen, ki jih kot predhodnike navaja, vidimo, da gre za pobude Wölfflinovega zakona o osnovnih pojmi umetnostne vede in teženj dunajske šole v njenem prvem razvoju. Če govori o neki slovnici umetnostnega oblikovanja, se srečuje z O. Wulffom, ki primerja vlogo umetnostne teo-

rije v umetnostni zgodovini gramatičnemu jezikoslovju v razmerju do zgodovine jezika. Čeprav Cankarjeva misel ni tako daleč segla, je vseeno v tej zvezi zanimivo, da je zadnji predstavnik prve dunajske šole J. v. Schlosser v naslonu na K. Vosslerja in B. Croceja poudarjal pomen »zgodovine jezika« likovne umetnosti in še 1946 piše D. Frey,⁷ da lahko smatramo sloge za obliko nekih določenih likovnih jezikov ter lahko govorimo tudi o njihovih dialektičnih spremembah. S to mislijo se srečuje tudi koncepcija R. Hamanna, ki razlikuje krajevni slog od časovnega sloga; časovni slog se spreminja, dočim ima krajevni slog stalne poteze, po katerih časovni stil zadobiva lokalno barvo.

Cankarjev namen pa nikakor ni bil spekulativen, ampak predvsem praktičen, dati je hotel svoji šoli lahko razumljive pojme, ki bodo kar mogoče splošno veljavni in razumevanju dostopni tudi zato, ker so odraz osnovnih dušeslovnih razpoloženj človeka, umetnika in laika. Z Wölfflinom ga družijo tudi dejstva, da je svoje pojme pridobil empirično, ne filozofsko spekulativno. Prav zato pa je podobno Wölfflinovemu tudi njegova sistematika široko odjeknila.

Nekako istočasno s Cankarjem je formuliral svojo tezo o osnovnih pojmi Ervin Panofsky deloma v polemiki z Wölfflinom in opredelil umetnostno teorijo kot sistematično vedo, ki se opira na sistem osnovnih pojmov; umetnostna zgodovina porablja dve vrsti pojmov, katerih eni označujejo čutne lastnosti umetnine, drugi pojasnjujejo stil kot vsoto stilnih značilnosti.⁸ Toda vse to pomeni iskanje načelne rešitve vprašanj, na katere končno rešitev pedagoška praksa ni mogla čakati, posebno če je naš avtor spoznal, da je praktična sinteza dosedanjih prizadevanj možna.

Za izhodišče svojega sistema si je izbral Cankar ugotovitve o slikarstvu. V umetnostno likovni pedagogiki je namreč slikarstvo posebno hvaležno, ker je edino med likovnimi strokami, ki je nujno iluzionistično, vseeno pa zajema vse elemente s čuti zaznavnega sveta, predmet, prostor, svetlobo in barvo in je tako po eni strani najbolj umetno, po drugi pa izredno jasno v likovnih formulacijah. Tako je prišel Cankar po čisto iskustveni poti do treh glavnih načinov upodabljanja, ki veljajo mutatis mutandis prav tako tudi za kiparstvo, ali do treh osnovnih stilov, ploskovitega, plastičnega in slikovitega in jih še posebej določil v razmerju do treh važnih sestavin likovne problematike, do predmeta, do prostora in do kompozicije. Ploskoviti stil oblikuje abstrakcijo resničnosti v nasprotju z izkušnjo, ustrezno izrazu nadtvarnih idej; plastični stil oblikuje realnost, kakor si jo umetnik po izkušnjah predstavlja; slikoviti stil pa oblikuje optično naturalistično podobo kakor jo umetnik vidi. Umetnikovo delo je odraz njegove miselnosti, ki je lahko prvenstveno idealistična, realistična ali naturalistična; če pa govorimo o idealizmu, realizmu ali naturalizmu, govorimo več nego samo o načinu, kako se podoba sveta iz življenja sploh oblikuje v človekovi duši, govorimo o človeku samem. Da se uveljavi v kakšni socialni skupini nov stil, se mora v njej formirati nova miselnost, ki zadeva celega človeka, njegov svetovni nazor. Zato je stil človek, pa tudi doba. Umetnina pa je formirani in okolico formirajoči zakon sam.

Tako je Cankar povezal stil s svetovnim nazorom, z duhovnim svetom človeka in napravil s tem važen korak v smeri, ki so jo nakazovali že preje Wulff, Heidrich in Dvořák. Podobno kakor Wölfflinovi pari osnovnih pojmov ali Rieglova antiteza gledanja od blizu ali gledanja na daljavo, oziroma taktičnega in optičnega, ali Cohn-Wienerjeva umetnostno razvojna polarnost tektonsko-kontratektonsko in razni drugi podobni poskusi, se Cankar opre na antitezo idealizem — naturalizem, ki ju poveže z osrednjo kategorijo realizma. Podobno je v svoji konstrukciji umetnostne zgodovine starega veka Riegl prišel do antiteze taktične egiptovske in optične rimske umetnosti, med katerima je časovno njuna sinteza klasična grška umetnost. Schmarsow je oprl svoj sistem na trojstvo prostor — telo — ploskev in jih povezal s tremi glavnimi likovnimi strokami arhitektura — plastika — slikarstvo. Cankar ni napravil zadnje konsekvence iz trojice ploskovito — plastično — slikovito, ki ji je našel ustreznost v duhovnih kategorijah idealizem — realizem — naturalizem, in jih ni poskusil podobno Schmarsowu povezati tudi s tremi glavnimi strokami likovnega ustvarjanja arhitektura — plastika — slikarstvo. Čeprav je iz svojega koncepta izločil arhitekturo, se je vseeno temu cilju toliko približal, da je njegova šola po njegovem odhodu z lahkoto izvedla tudi to vzporeditev. Mogoče je bilo to tudi zaradi tega, ker se je od izida Cankarjevega uvoda problematika tega vprašanja posebno filozofsko bolj razčistila. Lützelersjevo delo Osnovni slogi umetnosti, ki je izšlo šest let za Cankarjevim, je k temu pripomoglo. Cankarjeve stilske kategorije postanejo namreč porabne tudi za arhitekturo, če označbi prvega stila, ki ga imenuje ploskovit ali linearni stil, ki sta dva načina abstrakcije telesnosti, dodamo še prostorninsko, linearno-stereometrično abstrakcijo. Težavo z označbo ploskovito ali linearno je Lützeler premostil s tem, da je prvi osnovni stil imenoval tektonski stil. Ta pojem je Cankar dodelil realistični kompoziciji, dočim je idealistično kompozicijo imenoval vezano; Lützeler pa ga je z večjo upravičenostjo dodelil primarno tektonski likovni stroki, arhitekturi, ki je po osnovi stereometrična, v nadaljnjih stopnjah pa lahko tudi plastična (orgnaska) ali slikovita (tektonsko samovoljna, razkrojena). Prav Lützelersjevo vsestransko filozofsko utemeljeno delo je najboljše potrdilo pravilnosti Cankarjeve stilne sistematike. V združitvi obeh imamo zaenkrat najustreznejši pomoček umetnostno zgodovinskega študija in prakse.

2. Razvoj stila

v zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi

To Cankarjevo delo je začelo izhajati leta 1926, pa žal še do danes ni končano. Kljub nedovršenosti pa je v svoji vrsti edinstveno in njegova metodološka stran kot vodilo v svet likovne umetnosti s pomočjo najbolj pristno umetnostnega momenta umetnine, njenega stila, ni prav nič zgubila na svoji porabnosti. Pravilno oceniti ga moremo samo v luči načel, ki jih je pisatelj kratko in jedrnato podal v predgovoru k I. delu.

Najprej ugotavlja, da obstaja umetnostna zgodovina, kakor jo je gojil čas nastanka njegove knjige, iz trojnega: kolikor opisuje umetniško življenje in razne okoliščine, ki se nanašajo na postanek in usodo umetnine, obstoji iz splošno zgodovinskih faktov, dognanih po običajni zgodovinski metodi; kolikor izdeluje kritični katalog in določa odvisnostna razmerja, obstaja iz posebne, umetnostne panoge zgodovine, ki ima svojo lastno metodo; tretja njena sestavina pa so subjektivne sodbe avtorjeve. Prvi dve sta razumljiva trajna podlaga vsakega razpravljanja o umetnosti, ne zmoreta pa pojasniti samobitnega življenja umetnine; estetska sodba sicer zadeva umetnino samo, je pa nezanesljiva. Kar skušamo doseči po splošni zgodovini, je globlje umevanje življenja, ki to zgodovino tvori, po umetnostni zgodovini pa bi hoteli dospeti do globljega umevanja umetnosti. To je rodilo željo po drugačnem pojmovanju zgodovine umetnosti. Iz tega razpoloženja je Cankar zasnoval svojo knjigo kot zgodovino umetnostnega stila; iz splošnih kulturnih dispozicij dobe želi pokazati smiselnost pa potrebo tega stila; ne graja in ne hvali umetnostnih tvorb, ker jih smatra za nujno posledico duhovnih razpoloženj posameznih dob, in jih predstavlja kot izraz teh razpoloženj; taka umetnostna zgodovina ne sodi in ne predpisuje, marveč analizira in pojasnjuje. Umetnostno zgodovino moremo pojmovati samo kot vrsto dogodkov, ki v časovni zaporednosti druga drugo soodločajo, a ki so hkrati v organizirani zvezi z ostalim razvojem duhovnega življenja. Koncept zgodovine, ki predstavlja umetnino zgolj kot izraz individualne umetniške psihologije, je zgrešen, ker razbija zgodovino na tisoče drobnih individualnih umetniških dejanj. Napačno je to tudi metodično, saj je večina anonimna. C. odklanja tudi razne druge poskuse dvigniti umetnostno zgodovino na njej ustrezno stopnjo in se pridružuje ustanovnikom dunajske šole, ki so ustvarili svojo razvojno sintezo; po njih je umetnostni razvoj avtonomen, logično potekajoč iz forme v formo, iz stila v stil, neodvisen od drugih zgodovinskih dogodkov, med katerimi se vrši. V poudarjanju avtonomnosti umetnosti so šli predaleč, in eden njihovih glavnih predstavnikov, Maks Dvořák, je v predsmrtnem delu o gotiki sam krenil na novo pot in iskal paralel med umetnostjo in ostalimi emanacijami duševnega življenja; zgodovina umetnosti mu je postala »zgodovina duha«. Temelj svoje knjige je Cankar takole označil: »Umetnost je izraz duševnega stanja dobe, družbe in njenih udov, kakor religija, filozofija, nравnost, veda, socialni red, pesništvo, glasba.« Zato se njegova knjiga ogiblje zunanjih zgodovinskih podrobnosti, ki niso v zvezi s stilnim razvojem, opušča inventarsko naštevande in se omejuje na dežele, ki so za razvoj stila važne in na umetnine, ki tvorijo v stavbi pretekle umetnosti konstruktivne člene; ker ji gre za to, da pokaže, kaj je značaj in vsebina stila, so ji bolj važna stilna dejstva nego biografije umetnikov in način postanka umetnin. Čeprav se zaveda, da je tako pisanje zgodovine pomanjkljivo, je prepričan, da njegova pot vseeno vodi k globljim in širšim razgledom v samobitno življenje umetnosti.

Podrobnejšo obrazložitev svojega gledanja na umetnino in njen stil pa je dal Cankar že v zaključnem poglavju (Vsebina umetnine) v

Sistematiki stila: Umetnina je formirani in okolico farmirajoči zakon sam.

Cankarjeva Zgodovina stila je največji poskus te vrste in že zato vzbuja posebno pozornost umetnostnega zgodovinarja. V predgovoru je C. jasno označil povezavo z dunajsko šolo in z delom svojega učitelja M. Dvořáka. Čeprav je bila ta šola izredno plodovita, ji pa vseeno ni uspelo realizirati končni cilj, po njenih načelih napisano umetnostno zgodovino. To je poskusil sicer v delni zvezi z njenimi pobudami Cohn-Wiener petnajst let pred Cankarjem, toda to delo zrealiziralo drugo, zgodnejšo fazo razvoja težnje po zgodovini stila in je njen rezultat močno različen, rekli bi celo, kar suhoparen v primeri s Cankarjevim delom. Prav na njem pa lahko izmerimo znanstveno stvariteljski čin Cankarjev. Cankar je uresničil namreč mnogo več kot oris razvoja stila, v Dvořakovem smislu je podal zgodovino stila kot zgodovino duha.

Predstavniki dunajske šole so večkrat formulirali svoje mnenje o umetnostni zgodovini. Simpatično so spremljali Wölfflinova prizadevanja za osnovne pojme in umetnostno zgodovino »brez imen«, oprto na njej najbolj lastno potezo — stil; podnaslov Wölfflinove knjige o osnovnih pojmihi se v duhu teh teženj glasi Problem razvoja stila v novejši umetnosti. Predstavniki dunajske šole sami pa so svoje reformistično prizadevanje usmerili predvsem na metodo, ki bo enako pravična vsem umetnostnim pojavom v zgodovini. To se je izrazilo posebno v borbi Fr. Wickhoffa, Riegla in mladega Dvořáka proti renesančni (Ghiberti, Vasari in drugi) tezi, da je med antiko in renesanso doba umetnostnega propada; ali proti zgodovinsko krivičnemu ocenjevanju baroka kot manjvredne umetnosti; tu se je uveljavil posebno Riegl, pa tudi Dvořák s pravično ocenitvijo manierizma. Zasluga dunajske šole je, da je podrla mejo med antiko in starokrščansko umetnostjo (Wickhoff, Wiener Genesis), da je zajela v celoten pregled, čeprav še tako sumarično, vso umetnost starega veka (Riegl), da je gradila most od kasne antike preko preziranih umetno obrtnih kultur barbarskih narodov do romanske dobe (Fr. Wickhoff, A. Riegl, M. Dvořák) in drugi most od renesanse do XIX. stoletja (A. Riegl, M. Dvořák). Wickhoff in Riegl sta zavzela stališče tudi do splošnega koncepta umetnostne zgodovine. Wickhoff v letu 1908 objavljeni razpravi Über die Einteilung der Kunstgeschichte in Hauptperioden.⁹ Tu se izreka proti kratkim periodam, ker je po njegovem prepričanju človeštvo doslej samo trikrat spremenilo svoje stališče do umetnosti in začelo nova umetnostna razdobja. Prvo obdobje imenuje biblično (mezopotamsko, egiptovsko), drugo klasično (grško), tretje, po antiki začeto, pa še traja. Takole zaključuje svoja načelna razmišljanja: »Podobno nikdar presihajoči reki teče umetnost brez prekinitve od svojega začetka v časovno neskončnost. Vsi razdelki, ki jih napravimo, ne pomenijo drugega kot, da je potrebno zaradi množine gradiva sem in tja prenehati, da vsrkujemo zrak, nikjer namreč se ne začenja kaka čisto nova umetnost; njene počasne spremembe lahko opazimo samo šele po velikih časovnih dobah.«

O Rieglovem idealu univerzalne umetnostne zgodovine pa je zapisal Dvořák,¹⁰ da je Riegl mislil, da je s tem, da je izhajal od enotne razvojne vrste in identificiral zgodovino stila z zgodovino umetnosti, našel tudi zgodovinski zakon tega razvoja.

Dvořák je svoje stališče do splošne umetnostne zgodovine formuliral leta 1910 v oceni Cohn-Wienerjeve knjige.¹¹ Ta je svoj sistem stilnega razvoja oprl na antitezo konstruktivni — dekorativni stil, ki jo je kasneje spremenil v antitezo tektonski — kontratektonski stil. Izhodišče razvojne vrste je smotrna oblika, konec vsestransko razgibana forma. Zgodovina stila pa predstavlja pravo valovno gibanje med strogo in svobodno formo. To velja predvsem za stavbarstvo in umetno obrt, velja pa mutatis mutandis tudi za razvoj upodabljalno umetnosti. Dvořák je ugovarjal predvsem veljavnosti razmerja med smotrom in formo, ki je izpeljana iz arhitekturne problematike. Ob tem je prav tako treba upoštevati nasprotje forma — narava, ki zajema enakovredno tudi upodabljalno umetnost, ker je v razvoju naturalizma prav toliko pomemben vir zgodovine stila, kakor v menjavanju tektonskih in kontratektonskih stremeljenj. Razvoj umetnosti nikakor ni tako enostaven, da bi ga mogli istovetiti kar z neprekinjenim valovanjem. Ritmični periodičnosti je treba dodati predvsem raziskavo napredka v umetniškem obvladanju nalog in problemov. S tem napredkom zadobé tektonski ideali in izrazila tudi popolnoma novo vsebino. Problem je tako bolj zamotan kakor ga vidi ozki stilni zgodovinar; treba ga je poglobiti s pojmovanjem umetnostne zgodovine kot neprekinjenega razvoja.

Teza o neprekinjenem razvoju umetnostne zgodovine je bila ena glavnih zasnov dunajske šole. Že leta 1893 je Riegl v Stilfragen ob izbranem ornamentalnem likovnem motivu dokazal nepretrganost in doslednost stilističnega razvoja skozi več tisočletij. Pod tem vidikom je umetnostno zgodovinsko opredelil leta 1901 kasnorimsko umetno obrt.

Končno je formuliral umetnostno zgodovinske težnje nove »zgodovinarske« dunajske šole leta 1913 Hans Tietze v knjigi *Die Methode der Kunstgeschichte*. V predgovoru izrecno podčrtuje svojo odvisnost od učitelja Fr. Wickhoffa in Al. Riegla, ki jima ni bilo dano, da bi svojo metodo sistematično dogradila. Osnovno misel je formuliral že leta 1907¹² takole: »Naloga umetnostne zgodovine je povezati v razvojno vrsto nezvezano drug ob drugem ležeče predmete in dejstva.« V *Metodi* (str. 30 in 41—46) pa uči, da je naloga umetnostne zgodovine raziskovanje in predstavljanje vseh dejstev, v katerih se zreali človeško umetnostno hotenje (*Kunstwollen*), v njihovi kavzalni zvezi. Umetnostna zgodovina ne sme pojmovati umetnin kot izolirane, samo od zunanjih činiteljev odvisne pojave, temveč jih mora v duhu evolucijskega načela pojmovati kot člene strnjenih razvojnih vrst. Cilj mora biti genetična umetnostna zgodovina, katera pojmuje razvoj svojega področja načelno na razvoju drugih področij enak način, ne da bi se odrekla svoji posebnosti. Splošni vidiki pa so tile: 1. Razvoj umetnosti je splošen in obsega vse pojave kake dobe; 2. Razvoj umet-

nosti je stalen in neprekinjen; s tem pa se ne trdi, da bi bile vse dobe estetsko enakovredne; stalni in neprekinjeni razvoj pa pomeni neprestano spreminjanje, ki je osnova umetnostne zgodovine; 3. Razvoj umetnosti, kolikor je predmet zgodovinskega raziskovanja, je immanent; 4. Izven umetnostni činitelji spadajo samo toliko v zgodovino, kolikor imajo pomen za oblikovanje forme.

V smislu teh teženj je Cankar doživel problem umetnostne zgodovine v dunajski šoli pred prvo svetovno vojno. Konec vojne in prva leta po njej pa je prav eden glavnih zastopnikov te šole, Maks Dvořák prebil zgodovinski in stilno formalni okvir zgodnje dunajske šole v smislu duhovno vednostne poglobitve umetnostno zgodovinske problematike. Ta problematika je bila, lahko se reče, v zraku, saj se je tudi pod vplivom Wölfflinovega formalizma reformator literarno zgodovinske vede, O. Walzel, pod vplivom kulturne filozofije W. Diltheya nagibal k vedi o književnosti kot vedi o svetovnem nazoru. Presenetljivo je, da je v to smer krenil prav najzvestejši Wickhoffov učenec, Dvořák, ki je prihajal od zgodovine in je prve uspehe žel v eksaktni historični smeri leta 1904 s knjigo *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, ki je zgrajena na grafološko eksaktni Morelli-Lermoljeffovi metodi, ki jo je Wickhoff visoko cenil. Če pa vemo, da se je dunajska šola na začetku XX. stoletja razvijala med dvema poloma, Wickhoffovim historizmom in Rieglovo umetnostno filozofijo, se temu ne bomo čudili. Razvoj sam je v zrcalu časa, ki je podobno Wickhoffovemu objektivizmu v zrcalu impresionizma, snoval v znamenju ekspresionizma, čigar tolmač je postal sam Dvořák, terjal tako preusmeritev. Zreli Dvořák je zadnja leta pred smrtjo združil obe smeri dunajske šole; Rieglovi umetnostni filozofiji se je pridružil vpliv kulturne filozofije Diltheya. Osnova Rieglovih kategorij, optično-taktilno (tudi haptično) je zasidrana v človekovi duševnosti po čutih vida in tipa, ki sta za likovno umetnost najvažnejša. V njegovem umetnostnem hotenju (*Kunstwollen*) se križata svetovni nazor in stilna forma. Dvořák je svojo novo miselnost formuliral leta 1919 na konservatorskem zborovanju v Bregenzu, to je prav v času, ko se je Cankar vrnil k njemu, takole: »Umetnost ni samo reševanje in razvoj formalnih nalog in problemov, ona je vedno in v prvi vrsti vselej izraz idej, ki vladajo v človeštvu, njena zgodovina pa ni nič manj kot zgodovina verstva, filozofije ali pesništva del splošne zgodovine duha.«

Mesto Cankarjevih glavnih del je v metodično teoretični vrsti nauka o stilnih kategorijah med Wölfflinom in Lützelerm. Podobno kakor Wölfflin je tudi Cankar svoj rezultat dosegel empirično brez zamotanih filozofskih spekulacij, vendar za potrebe umetnostne zgodovine zadovoljivo. V sistemu umetnostne zgodovine same kot zgodovine stila in zgodovine duha pa ima svoje mesto med Cohn-Wienerjem in R. Hamannom.¹³ Prvi je umetnostno zgodovino omejil na sam moment stila in njegovega razvoja; drugi je pa označil umetnost »kot smiselni potek duhovnega življenja«. Zgodovina umetnosti ni več samo zgodovina čisto formalnih vrednot, ker vse forme nastajajo iz življenjske vsebine kakega časa. Forma in vsebina je prav toliko važna

kakor vidni pojav in način umetniškega izraza. To približuje Hamanna Marxovi tezi, da je forma brez vrednosti, če ni forma vsebine. Pri vseh treh pa, kakor pri vseh novejših poglobljenih orisih umetnostne zgodovine sploh, se maje prejšnja iz sistema splošne zgodovine in iz arhitekturnih pojavov povzeta tradicionalna delitev na »vekov« in zgodovinske umetnostne sloge, kar vodi k delitvam po smislu stilnega in duhovnega razvoja ustrežajočih novih vidikih idealizma, realizma, naturalizma in podobnih ugotovitev.

Glede ocene Cankarjevega dela v orisanem okviru razvoja umetnostne filozofije in umetnostne zgodovine v prvih treh desetletjih XX. stoletja lahko poudarimo, da je njena pedagoška vrednost za šolo, kateri je dala osnovo, izven dvoma. Kljub vsej kritičnosti, s katero je orisal Cohn-Wienerjevo Razvojno zgodovino stila, mu Passarge¹⁴ priznava kot glavno vrednost njeno pedagoško porabnost, čeprav bi ta zaradi prevelikega poenostavljanja mogla biti za manj šolanega bralca lahko škodljiva. Še večja je v tem pogledu vrednost Cankarjevega dela; saj uresničuje isto zamisel, vendar, kakor smo pokazali, na naprednejši stopnji razvoja umetnostne zgodovine kot zgodovine stila v smislu umetnostne zgodovine kot dela splošne zgodovine duha. Površni poznavalec Cankarjevega dela bi mogoče ob njegovi idealistični doslednosti, s katero je svoje delo zgradil in to v predgovoru k celotnemu delu tudi izrecno branil, zaključil, da ni sodoben in bi ga za to odklanjal; če pa se bo kljub temu bliže seznanil z njegovim sistemom, mu ne bo mogel odreči vsaj pedagoške porabnosti. Za Cankarja kot znansivenika, čigar metoda se kljub idealističnemu poreklu dviga nad ozko prikrojeni ideološki okvir, velja v polni meri priznanje, katero je dal njegovemu učitelju M. Dvořáku sovjetski umetnostni zgodovinar L. Maca v uvodu k ruskemu prevodu izbora Dvořákovih del, ki je izšel leta 1924 pod naslovom *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* in v ruski izdaji dobil naslov *Očerki po iskusstvu srednevekovja* (Moskva 1954) na str. 10 in 11, kjer pravi takole:

»Ne gre za to, da bi pokazali, da je bil Dvořák idealist, vojujoč idealist (nič ni lažje nego dokazati to) in bi bralcu, ko bi ga opozorili na to dejstvo, nudili »idealistični nesmisel« pisatelja idealista. Kajti, kakor pravi Lenin, je idealizem nesmisel samo s stališča vulgarnega materialista. Mi pa smo dolžni iskati tudi v kulturni dediščini idealističnega reda tisto vrednoto, tisto pozitivno (ali tisto, kar bi moglo postati pozitivno), ki more koristiti izgraditvi naše kulture. Če se ozremo po zgodovinarjih, ki so raziskovali umetnost srednjeveškega fevdalizma, se nam pokaže Dvořák, ta najdoslednejši idealist, kot tisti pisatelj, katerega dela lahko kritično porabimo za svoje cilje in naloge... On si prizadeva izhajati od umetnosti, od konkretnih dejstev razvoja umetnosti, in jih hoče razložiti tudi na podlagi »duha«, toda »duha«, ki se razvija, ki je v neprestanem gibanju, kakor ga pojmuje idealistična dialektika. Pojasnjujoč to gibanje nam Dvořák nudi vrsto zanimivih opazovanj, katera, če jih postavimo z glave na noge, lahko postanejo dragocen prispevek k našemu pojmovanju umetnosti danega časa.«

¹ J. v. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Innsbruck 1934.

² Za življenjepis, oceno dela in bibliografijo I. C.-a glej: F. Stelè v ZUZ XIII, str. 95—99; Letopis SAZU, peta knj. (1952—53), str. 67—73; Fr. Sijaneč, Izidor Cankar in slovenska umetnostna zgodovina, v Nova obzorja, letn. 9 (1956 — Maribor), str. 227—231; R. Ložar, Slovenska umetnostna zgodovina, ZUZ XIV, str. 19—35.

³ V. Ukmar, Dr. Cvetko, R. Hrovatin, Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948.

⁴ Fr. Stelè, Umetnostna zgodovina — zgodovinska stroka, Zgodovinski časopis VI/VII (1952—53), str. 802—819.

⁵ K sledečem primeri W. Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930. — W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 1. z. Od Sandrarta do Rumohrja, Leipzig 1921, 2. zv. Od Passavanta do Justija, Leipzig 1924. — Julius v. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, Innsbruck 1934.

⁶ O. Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam 1923. — E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik 1945. — Zdenko Škreb, Mjesto i značenje Emila Staigera u njemačkoj nauci o književnosti, »Pogledi 55«, Zagreb, str. 70—107.

⁷ Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946, str. 45.

⁸ Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft X (1915) in Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVIII (1925).

⁹ M. Dvořák, Die Schriften Franz Wickhoffs II. zv., Berlin 1913, str. 446—454.

¹⁰ M. Dvořák, Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, str. 294.

¹¹ Kunstgeschichtliche Anzeigen 1910, str. 31—34.

¹² Kunstgeschichtliche Anzeigen 1907, str. 17.

¹³ Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Berlin 1932, str. 7.

¹⁴ O. c., str. 67.

Résumé

IZIDOR CANKAR

le fondateur de l'école de l'histoire de l'art de Ljubljana

L'étude représente un aperçu du travail de l'historien de l'art Izidor Cankar, fondateur de l'école de l'histoire de l'art de Ljubljana, à l'occasion de son 70^e anniversaire.

En détail, elle s'occupe surtout de ses ouvrages principaux: 1^o. L'Introduction à la connaissance des arts plastiques, parue en 1926, qui traite de la systématisation des styles. Partant des idées de Heinrich Wölfflin, elle s'appuie sur le parallélisme des trois dispositions psychologiques fondamentales: idéalisme, réalisme, naturalisme, avec les trois styles fondamentaux: linéaire,

plastique, pittoresque. Le résultat correspond aux thèses du livre de H. Lützel: *Die Grundstile der Kunst*, paru 8 ans plus tard. 2°. L'Histoire des arts plastiques de l'Europe Occidentale. Elle a commencé à paraître en 1926 et, en 1951, elle est parvenue jusqu'au milieu du 16^e siècle. Cette histoire de l'art est conçue comme histoire du style, faisant valoir l'idée que M. Dvořák avait reconnue à la fin de sa vie, que l'histoire du style est l'histoire de l'esprit tout court. L'étude situe ces deux ouvrages dans l'évolution de l'histoire de l'art des premières dizaines d'années du 20^e siècle, l'Introduction entre Wölfflin et Lützel, l'Histoire entre Cohn-Wiener et R. Hamann. Partout, I. Cankar a fait valoir ses propres recherches et ses points de vue concernant les problèmes de l'histoire de l'art.

L'école de l'histoire de l'art de Ljubljana, fondée par I. Cankar, se développe suivant les idées de Max Dvořák et de l'école dite «vienneise».

LJUBLJANSKO BAROČNO KIPARSTVO V KAMNU

Melita Stelč, Ljubljana

Baročna Ljubljana pomeni obdobje v življenju in razvoju našega mesta, ki je vzcvetelo pred dobrimi 250 leti in izzvenelo v drugi polovici 18. stoletja. Med številnimi spomeniki, ki nam jih je zapustila doba baroka, za drugimi nikakor ne zaostajajo kiparska dela, saj je prav v tem času doživelo naše kiparstvo pomemben vzpon in si ustvarilo prav v Ljubljani močno središče. Moj namen je zbrati v pregledno celoto do sedaj raztresene ali šele odkrite podatke in priče delovanja ljubljanskih kiparskih delavnic v kamnu ob koncu 17. stoletja in v prvi polovici 18. stoletja. Njih dela so gosto posejana v našem mestu, a je njih delovanje močno poseglo ne samo v njegovo bližnjo okolico in širom po Sloveniji, temveč tudi preko njene meje, predvsem na Hrvaško.

Za boljše razumevanje razvojne stopnje našega kiparstva v tem času in še posebej vloge Ljubljane kot umetnostnega središča je treba poseči nekoliko nazaj v 17. stoletje.

Kot je znano, predstavljata 16. stoletje, posebno pa 17. stoletje v slovenski umetnostni zgodovini prehodno dobo, ki jo je v glavnem mogoče omejiti med dva važna dogodka v našem narodnem in kulturnem življenju, med reformacijo v drugi polovici 16. stoletja in ustanovitev Akademije operozov v letu 1693. Vloga reformacije pri nas se kaže na raznih področjih kulturnega življenja, v likovni umetnosti pa je utrdila sicer neke tradicionalne poteze ter zasidranost slovenske umetnosti v srednjeevropskem okviru, a je končno le uveljavila v slikarstvu in kiparstvu novi, renesančni slog, ki se pa tudi giblje v okviru severne renesanse.¹ Ta severnjaški okus je slovenska reformacija posredovala z nemško opremljenimi ilustriranimi knjigami, še posebej pa s tem, da je naše kulturno življenje navezovala na luteransko Nemčijo in je naše izobraženstvo usmerjala na nemške univerze — v Tübingen, Leipzig in Wittemberg. Celo umetnostni ideali sicer humanistično izobraženega škofa Toma Hrena in prav tako še kasneje Janeza Vajkarda Valvasorja so popolnoma severnjaški. Tudi pri pregledovanju ohranjenih imen kiparjev 17. stoletja v Ljubljani vidimo, da so z malimi izjemami vsa nemška, in to tako v kamnosečstvu kot v rezbarstvu. Podoben pojav opazamo v slikarstvu.^{2a}

Pokaže se torej, da v prvi polovici in sredi 17. stoletja še vedno trdno prevladuje v umetnosti severnjaški okus. V ta razvoj pa so začeli prodirati vplivi novih nazorov, ki jih je posredovalo izobraženstvo in družba, ki se je pričela oblikovati po zmagi protireformacije pri nas. V tej zvezi je igral pomembno vlogo leta 1596 v Ljubljani ustanovljeni jezuitski kolegij in njegova šola, ki je v veliki meri prevzela vzgojo domače inteligence. Glavni tok dijakov se odslej usmerja na italijanske univerze in se tako manjša vpliv nemških univerz in nemške kulture na naše izobraženstvo. V Italiji šolana inteligenca je razumljivo prinašala v Slovenijo tudi nove nazore o kulturi in umetnosti.

Pomen Ljubljane, ki se je vedno bolj razvijala v dokaj močno umetnostno središče, je še narastel, ko se je novi rod izobražencev začel med seboj povezovati in organizirati. Že leta 1688 je bila ustanovljena Dizmova bratovščina — Societas unitorum; pravo zmago baročne kulture pa pomeni po vzoru italijanskih učenih akademij (*accademie letterarie*) leta 1693 ustanovljena *Academia operosorum*. V njej organizirani izobraženci so hoteli s svojimi težnjami in nazori prekvasiti celotno kulturno življenje pri nas. V namene likovne umetnosti posebej so leta 1701 ustanovili *Academio incultorum*, v načrtu pa je bila tudi *Academia trium artium*, o katere dejanskem obstoju in delovanju pa nimamo podatkov.

Važno je dalje dejstvo, da je ob koncu 17. stoletja posegla v razvoj slovenske umetnosti tudi umetnostna teorija. V Italiji šolani izobraženci so si tam osvojili teoretske nazore o umetnosti in jih nato razširjali ter skušali uresničevati doma. V tej smeri si je največ prizadeval eden najbolj vidnih in podjetnih sodelavcev Akademije operozov Janez Gregorij Dolničar pl. Thalberg. Študiral je v Nemčiji in v Italiji pravo, v Ljubljani pa se je kasneje uveljavil kot kronist, umetnostni topograf, monograf in ikonograf. Svoje estetske nazore je najbolje podal v spisu *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, ki je nastal med leti 1700—1714. Estetsko naziranje njega in njegovega kroga se giblje v mejah italijanske estetike 16. in 17. stoletja,² posebno italijanskih umetnostnih piscev Bellorija in Baldinuccija.

Pomembno vlogo pri oblikovanju umetnostnih nazorov ljubljanskega izobraženstva ob koncu 17. stoletja je nedvomno igral tudi Gregorijev sin Aleš Žiga Dolničar. Tudi on je kot oče študiral v Italiji pravo, skušal pa se je izpopolnjevati tudi v slikarstvu in risanju. Kakor omenja oče sam,³ mu je v pismih pošiljal razna poročila in vtise iz Italije ter tako vplival na razmere v domačem mestu. Aleš je napisal tudi več del, ki so z izjemo enega vsa ostala v rokopisu; v njih se nam po subjektivnem vrednotenju ter osebnih prizadetosti predstavi kot naš prvi resnično umetnostno zainteresirani pisatelj.⁴ Med temi spisi je umetnostno najzanimivejši opis Benetk (*Descriptio nobilissimae urbis Venetiae...*),⁵ ki je nastal leta 1703, ko sta z očetom obiskala to mesto. V glavnem sicer popisuje arhitekturo, v dodatku o mestu Padovi pa ima tudi nekaj pripomb o kiparstvu, ki so zanimive za umetnostne težnje tedanjega ljubljanskega izobraženstva. Aleš se sicer ob kiparskih spomenikih ustavlja bolj poredko in ga je resnično privlačilo edino delo kiparja Parodija. Opisuje nam dva kandelabra v cerkvi

sv. Antona in skupino Pietà v cerkvi S. Giustina v Padovi. Fillippo Parodi (1630—1702) je bil doma iz Genove, a je živel več let v Rimu, kjer je bil učenec Berninija in njegova dela nosijo vse značilnosti visokobaročnega, slikovitega kiparstva. Tako usmerjeno kiparstvo je bilo torej verjetno ideal Dolničarja in vsega njegovega kroga.

K razcvetu naše baročne umetnosti v 18. stoletju je pripomogel nedvomno tudi vsestranski, močno z Italijo povezani napredek in procvit na gospodarskem polju, ki tvori nujno materialno podlago za razvoj umetnosti; k boljšim zvezam z Italijo pa je mnogo doprinesla tudi leta 1719 novo zgrajena cesta Dunaj—Trst.

*

Iz prehodne dobe 17. stoletja se nam je za Ljubljano ohranila dolga vrsta imen kamnosekov in kiparjev, ki pa so po veliki večini ostali na ravni obrtnišтва in niso zapustili trajnejših sledov v naši umetnostni tvornosti. Proti koncu 17. stoletja pa prehajamo v obdobje, ko se prično v kiparstvu uveljavljati jasnejši znaki baroka in ko moremo ugotoviti že tudi jasneje izoblikovane umetniške osebnosti in delavnice. Tu se bom omejila na opis delovanja glavnih kiparskih delavnic v Ljubljani od konca 17. do srede 18. stoletja. Iz tega okvira izpadata oba prvotna ljubljanska mestna vodnjaka, Neptunov in Herkulov, ki ju je Steska pripisal kiparju Gašperju Dolmesingerju, ker delo tega kiparja še ne predstavlja uveljavljanja baročne umetnosti pri nas in zasluži obravnavo v drugi zvezi.

Prvo točno ugotovljeno kiparsko delavnico ob koncu 17. stoletja v Ljubljani je vodil Mihael Cussa. Sledil mu je Luka Mislej, nato njegov zet Francesco Robba, zaključek pa predstavlja delavnica Robbovega učenca Franca Rotmana. To je tudi hrbenica naše razprave.

CUSSA MIHAEL (roj. okr. 1657, umrl 1699 v Ljubljani)

Prva poročila o bivanju Mihaela Cusse v Ljubljani, zasledimo leta 1677. V ljubljanskih sodnih protokolih iz tega leta⁶ naletimo na beležko, da je Mihael Cussa, Steinhauer, Inwohner plačeval visok davek, ker je imel 10 pomočnikov (davek 5 gold.) in 2 učenca (brez davka); omenjata se tudi žena in dekla. Med leti 1689—96 je stanoval kot najemnik v šesti hiši na Virantovem vrtu,⁷ nekaj časa skupno s stavbenikom Francescom Ferrato. Nekaj skromnih podatkov o njegovem življenju zasledimo v maticah ljubljanske stolne župnije, kjer stoji, da je bil 12. julija 1693 priča pri poroki zvonarja Gašperja Franchija, 11. januarja 1694 sta bila s Ferrato priči pri poroki Luke Misleja, Cussova žena Doroteja pa 15. oktobra 1694 botra prvemu Mislejevemu otroku. Umrl je 8. oktobra 1699 v 42. letu starosti in so ga pokopali pri cerkvi sv. Petra v Ljubljani.⁸

Že F. Mesesnel je v članku Umetnost Julijske krajine omenil, da je Cussa po rodu iz Vipavske doline.⁹ Vprašanje je dokončno poskusil rešiti E. Cevc,¹⁰ kateremu je pokazal pot oltar v Lokavcu pri Ajdovščini, eno zadnjih Cussovih del, z votivno ploščo: MICHAELE CHVSSA

— CVRAVIT FIERI — EX VOTO — 1699. V isti fari blizu Lokavca je namreč mala vasica »Pri Kuših«, kjer je bil v 18. stoletju lastni priimek »Kuša« še zelo pogost (primeri v krstni knjigi: Kufha, Chufha, Kusha). Tako je zelo verjetno, da je bil naš kipar rojen v vasici pri Kuših blizu Lokavca okrog leta 1657. Ker z veliko verjetnostjo lahko domnevamo, da se je izučil v italijanskih ali vsaj njim bližnjih delavnicah, se je pač podpisoval kot Cussa.

Cussovega kamnoseškega dela je mnogo raztresenega po Sloveniji in Hrvaški. V naslednjem podajam pregled del, ki so dokazana kot njegova po podatkih in računih.

Leta 1687 je prevzel v Ljubljani razna kamnoseška dela.¹¹ Leta 1690 je sklenil z avguštinskim provincialom pogodbo za nov oltar sv. Treh kraljev v cerkvi Marijinega Oznanjenja v Ljubljani (danes frančiškanska cerkev). Dovršil ga je verjetno šele 1691, ker je tedaj potrdil prejem zadnje tretjine zaslužka¹² (sl. 1).

Ljubljanski trgovec Jakob Schell pl. Schellenburg je 26. decembra 1694 sklenil s Cusso pogodbo za oltar sv. Križa v tedanji frančiškanski cerkvi na Vodnikovem trgu. Ko so 1787 to cerkev porušili, je oltar kupil na dražbi župnik Andrej Semen, in tako se sedaj nahaja v Hrenovicah kot oltar sv. Martina, a ne več v prvotni obliki. Na oltarju sta bila dva napisa, ki ju je objavil že V. Šteska¹³ in kronogram z letnico 1699. V hrenoviški župniji v Rakuliku je tudi drugi Cussov oltar iz bivše frančiškanske cerkve, ki ga je bila plačala škapulirska bratovščina.

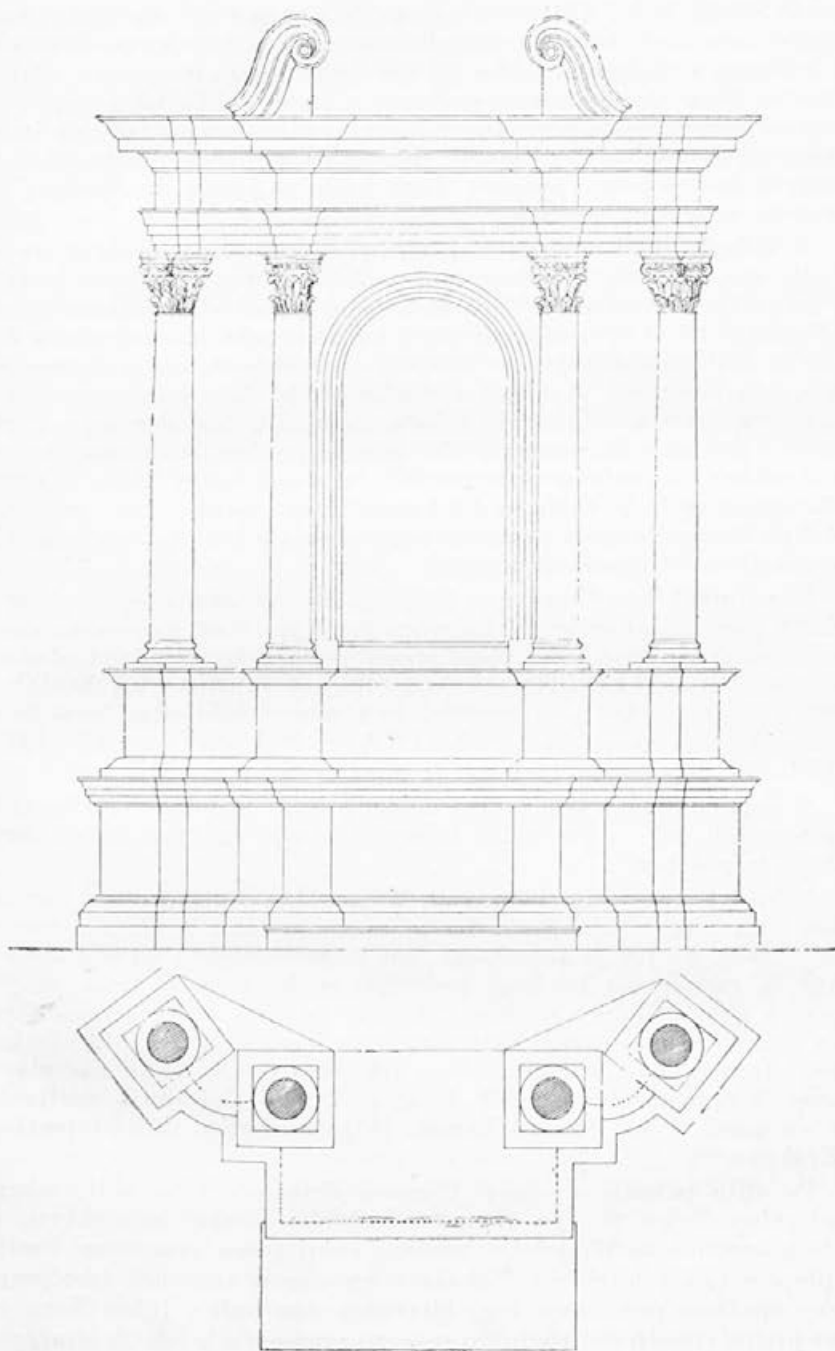
Z grofom Gallenbergom se je Cussa 1. julija 1695 pogodil, da bo napravil oltar sv. Antona Padovanskega za cerkev v Mekinjah (sl. 2). Dne 14. marca 1696 je potrdil v obračunu »Michael Cussa, talgiapietra« prejem določene vsote denarja od grofa Gallenberga »vmb den gemachten Alter S. Antonio zu Minkhendarf.«¹⁴ Po vsem videzu sta delo Cussove delavnice tudi dva manjša stranska oltarja v Mekinjah (oltar Brezmadežne in sv. Frančiška Serafinskega).

Leta 1695 je Cussa sklenil pogodbo s škofom Štefanom Seliščevičem za izdelavo prižnice v stolnici v Zagrebu. Vanjo je vzdana črna plošča z grbom kanonika Znika, napisom in letnico 1696.¹⁵ Ko je škof leta 1698 tožil Cusso v Ljubljani, da še ni vložil črnih plošč v ozadje prižnice, mu je Cussa odgovoril v latinsko pisanem pismu, da jih bo poslal skupno z oltarjem za Karlovac.¹⁶ Dejansko je veliki oltar sv. Trojice v frančiškanski cerkvi v Karlovcu delo Cussove delavnice (1698).

Leta 1696 je Cussa izvršil kameniti oltar za cerkev sv. Krištofa v Ljubljani.¹⁷

Ljubljanski pek Andrej Reven z ženo Ano je pri Cussi naročil oltar za cerkev sv. Florijana. Oltar ima napis s kronogramom (1699): »Andreas Reven civis et pistor et vxor Anna Labacenses altare hoc praelibatis sanctis Dei fieri evraverunt.« Za isto cerkev je Cussa izdelal tudi menzo za drugi oltar, nastavek pa je lesen in iz kasnejšega časa (18. stoletje).

Šteska¹⁸ poroča po podatkih iz listin, da je leta 1694 bar. Marko Oblak pl. Wolkensberg plačal oltar iz črnega marmora za župno cer-



Sl. 1. Kompozicijska skica Cusovega oltarja sv. Treh kraljev
pri franščiškanih v Ljubljani
(risala arh. Zalika Kores)

kev v Škofji Loki. Oltar na evangeljski strani ob slavaloku kaže dejansko vse značilnosti Cussove delavnice; na podstavku pa ima vklesano letnico 1700, kar bi lahko bil čas dovrčitve oz. postavitve oltarja. Oltar na listni strani je temu podoben, a kaže razlike tako v arhitektonskem konceptu kot v ornamentiki barvastih vložkov, tako da lahko sklepamo, da predstavlja kasnejši posnetek Cussovega oltarja, ki so ga postavili kot pendant prvemu. Tudi kipa sv. Lucije in Barbare na njem sta novejšega nastanka.

V zadnjem letu svojega življenja je Cussa prejel naročilo za tri oltarje za cerkev na Blejskem otoku. Dobil je predplačilo in je tako 16. januarja oz. 7. marca 1699 potrdil, da je prejel od Jan. Daniela bar. Gallenfelsa 200 fl. n. v. »a conto per i tre altari che facio di pietra alla madona dell'Lago di sotto la Signoria di Feldas.«¹⁹ Ker je Cussa oktobra tega leta umrl, ni mogel izvršiti naročila. Zato je oltarje dovršil Francesco Ferrata, arhitekt iz Milana, ki je delj časa deloval v Ljubljani.²⁰ Ferrata je 28. januarja 1700 potrdil prejem 36 fl. kranjske veljave od bar. Gallenfelsa »a conto dalli tri altari fatti é possti in opera nella chiesa della B. V. Maria del Lago.«²¹ Ferrata jih je nedvomno izdelal po Cussovih načrtih, saj vsi trije oltarji v blejski cerkvi kažejo vse značilnosti Cussove delavnice.

Iz zadnjega leta Cussovega življenja so nam znana še tri njegova dela. V stari župni cerkvi v Lokavcu pri Ajdovščini stoji oltar Brezmadežne, ob katerem je na listni strani vzdana že omenjena plošča z napisom: MICHAELE CHVSSA — CVRAVIT FIERI — EX VOTO — 1699. V župni cerkvi v Ajdovščini je Cussovo delo oltar Srca Jezusovega, ki ima napis: 16 : P. NICOLAVS. RECESCO . CVRAVIT . FIERI : 99. Popolnoma enak mu je oltar sv. Roka v isti cerkvi.

Seveda moramo k tem večjim delom prišteti še dolgo vrsto manjših kamnoseških del — kot so to kameniti okviri za vrata, okna, umivalniki in podobno.

Mihael Cussa je imel torej ob koncu 17. stoletja cvetočo kamnoseško delavnico v Ljubljani. To je razvidno tako iz števila desetih pomočnikov, ki jih je zoposloval, kot iz precejšnjega števila spomenikov in razmeroma širokega področja, po katerem so ti raztreseni. Cussova dela je lahko spoznati, in sicer po zelo enotnem značilnem tipu sestava in po uporabi raznobarnega kamna, ki v obliki vložkov krasi njegove okvirno črne oltarne arhitekture. On je pri nas glavni zastopnik črnomarmorne mode, ki se je v teku 17. stoletja uveljavila več ali manj v vsej Srednji Evropi, vključno Italijo in prav posebno v Krakovu.^{21a}

Po stilu pripadajo oltarji Cussove delavnice tipu italijanskega zgodnjebaročnega oltarja. Nasproti večdelni oltarni arhitekturi, ki je bila značilna za 17. stoletje, nastopa sedaj jasno zasnovana, enotna in preprostejša arhitektura. Nekako v istem času, sicer nekoliko preje, lahko opazamo prodiranje tega oltarnega tipa tudi v južno Nemčijo, kjer prične izpodrivati tradicijo severno renesančnih »zlatih oltarjev«. Vendar so v Nemčiji ta tip prenesli zaradi pomanjkanja kamna v les in učinek raznobarnih vložkov skušali doseči z ustrezno polihro-

macijo. V 17. stoletju so posebno radi povezovali temno, če ne kar črno in zlato barvo.²²

Osnovna in najpogostejša oblika Cussovih oltarjev je tale: Od tal se dviga nerazgibana, prizmatično oblikovana menza, na katere zadnjem delu stoji ploskovito pojmovan nastavek; v osrednjem delu nastavka je pravokotna, zgoraj ovalno zaključena dolbina za sliko, ki jo ob vsaki strani omejuje po en steber; stebra sta ob vrhu zvezana z ravno, zelo rahlo v prostor prelomljeno gredo; na vsakem krajnem koncu grede se boči četrtrkrožno krilo preklanega slemena; med njima pa se dviga atika, ki včasih v zmanjšanem merilu ponavlja motiv srednjega dela (sl. 1). V nekaterih primerih (Bled, Lokavec) se na obeh zunanjih straneh ob stebrih pojavlja v navpično smer zasukana angelska glava z razpetimi perutnicami, motiv ki učinkuje kot zakrnel ostanek nekdanjih renesančnih oltarnih kril.

To so značilnosti najpreprostejše oblike Cussovih oltarjev, ki tvorijo tudi večino med njegovimi deli. V bogatejših primerih je sestav oltarne arhitekture razširjen v širino in nastopata na vsaki strani po dva stebra. Ena glavnih značilnosti Cussovih del je uporaba raznobarnih vložkov v mrkem črnem okviru osnovnega sestava. Značilno je vedno poudarjen okvir okoli niše za sliko, ki je obdelan kot pas, v katerem so v raznih oblikah vloženi kosi pisanega kamna. Na prednji strani menze so navadno po trije oglati ali okrogli okviri, v katerih so razvrščeni raznobarni vložki, zelo pogosto v obliki vetrnice. To menjavanje vložkov in skladnost njihovih barv daje Cussovim oltarjem zelo pestro in mikavno obliko. To dejstvo je tudi vzrok, da oltarna arhitektura učinkuje že sama na sebi in nas zadovolji, tako da niti ne pogrešamo figuralnega okrasja, ki je pri Cussi redko in maloštevilno. V večini primerov se zadovolji s tem, da namesti samo kako angelsko postavo in to navadno nad gredo na polkrožnem segmentnem loku. Le na večjih, bogatejših oltarjih najdemo figure tudi v osrednjem delu (Mekinjje [sl. 2], Hrenovice).

Tip Cussovih oltarjev je tako po materialu kot po stilni arhitekturni konceptiji jasen, lahko določljiv in opredelljiv. Drugače pa je s figuralnim okrasjem na teh oltarjih. Kot je bilo že rečeno, zasledimo velike kipe bolj poredko. A že bežen pregled te plastike nam pokaže take razlike, da je nemogoče, da bi bila vsa delo enega človeka ali vsaj ene delavnice. V tej zvezi je zanimiv in zelo zgovoren obračun za delo pri oltarju v Mekinjah dne 24. marca 1696, v katerem M. Cussa pravi, da mora dati grof Gallenberg »ymb zben Figurn, alss S. Petro della Cantora et S. Giuani Capistranno, marboro di Genua d'accordo m(one)ta Venetiana L 620, per Küsten et in schiff trogen lassen L 15, per scheff biss Triest bezolt L 9, summa Venediger Wehrung Libic L 642. Item von Triest biss Ober Laybach bezolt Landtswehrung f. 24, per scheff von Ober Laybach biss hiehero sambt Zigern f. 5, summa Landtswehrung f. 27.«²³ Ta obračun nam jasno pove, da je Cussa za oltar v Mekinjah naročil že izklesane kipe v Benetkah in jih od tam dal prepeljati v Ljubljano. Da je imel tesne poslovne zveze tudi z goriškimi kiparji, nam kaže dejstvo, da se je Lucija, žena goriškega kiparja

Leonarda Paccassia leta 1698 po moževi smrti dogovarjala s Cusso za dovršitev marmornatega oltarja za mavzolej Ferdinanda II. v Gradcu.²⁴ Imenovani Paccassi je bil eden izmed članov številne družine kamnosekov in arhitektov, ki je delovala v Gorici že od 16. stoletja dalje.²⁵ Od leta 1695 je delal za imenovani mavzolej v Gradcu in poslal tja osnutke za dva oltarja, od katerih je cesar Leopold enega izbral.²⁶ Delo mu je preprečila smrt, a tudi Cussa je pred izvršitvijo tega načrta umrl. Za podrobnejšo analizo in oceno figuralnega okrasa Cussovih oltarjev bi bilo potrebno pritegniti v primerjavo predvsem istodobni beneški pa tudi goriški kiparski material, kar pa je zaradi pomanjkanja objav trenutno nemogoče.

Velika raznolikost kiparskega okrasja, zveze s kiparji v Italiji in naročila že izgotovljenih kipov v Benetkah nás silijo k zaključku, da moramo v Cussi gledati podjetnika, ki je imel veliko kamnoseško delavnico, v kateri je po lastnih zamislih in načrtih izvrševal oltarne arhitekture ne pa tudi kipov. Značilno je tudi, da se je sam dosledno podpisoval kot »taglia pietra« (kamnosek) pa tudi kot »universae Carnioliae lapicida et architectus.«²⁷ Cussa je torej kar naročal kipe, ki jih je potem vključeval v svoje oltarje. Njegov naslednik Luka Mislej pa je že vabil tuje, italijanske kiparje v Ljubljano, da so mu tu, v njegovi delavnici izdelovali kiparsko okrasje.

Cussa je imel v Ljubljani tesne poslovne in osebne zveze z drugimi umetniki, kar nam kažejo že omenjeni poslovni in osebni stiki z arhitektom Francescom Ferrato, zvonarjem Gašperjem Franchijem in kamnosekom Luko Mislejem.

Od Cussovih učencev in pomočnikov nam je zaenkrat znan po imenu in delu samo eden — JURJEVIČ TOMA. Bil je doma iz Ljubljane, kjer se je verjetno izučil v Cussovi delavnici, a je leta 1694 stopil v pavlinski red v Remetah in tam kot brat umrl leta 1713.²⁸ Njegovo delo sta dva mala stranska oltarja sv. Luke in Poslednje večerje iz leta 1703 v zagrebški stolnici in bogatejši veliki oltar v Remetah. Kukuljević je ta tri dela zmotno pripisal Cussi, kar pa ni mogoče, ker je ta umrl že 1699. Željko Jiroušek je v članku »Kiparska djela iz stare zagrebačke katedrale«²⁹ dokazal, da so vsi trije imenovani oltarji delo pavlinca Tome Jurjeviča. V rokopisu pavlinskega provinciala Nikole Bengera (*Memoriale necrologium*) najdemo zapis, da je leta 1713 umrl v Remetah pavlinec Jurjevich Toma, »conversus statuarius«. Istočasno poroča Benger v »*Annalium ordinis Fratrum Eremitarum S. Pauli*«, da je leta 1713 umrl v Remetah »frater Thomas conversus arte statuaria insignis«.³⁰ Z Jurjevičem je verjetno sodeloval tudi leta 1715 umrli brat Pavel Bellina, »conversus statuarius«. — Jiroušek omenja tudi kip sv. Tomaža, ki je prvotno stal na vrhu oltarja sv. Luke, a se sedaj nahaja v Vrbovcu v Križevcih.

Vsi trije Jurjevičevi oltarji kažejo poteze Cussove delavnice tako v arhitekturni zasnovi kot v preračunani porabi raznobarvnega kamna.



Sl. 2. M. Cussa, oltar v Mekinjah

MISLEJ LUKA (rojen v drugi polovici 17. stoletja, umrl 1727 v Škofji Loki).

Tradicijo kamnoseške delavnice v Ljubljani je po Cussovi smrti povzel Luka Mislej. Zaradi pomanjkanja podatkov ni mogoče določno odgovoriti na vprašanje, če ni Mislej morda naravnost prevzel Cussovo delavnico. To bi bilo možno, saj je Cussa umrl leta 1699, Mislej pa od leta 1701 nastopa kot samostojen mojster in pod svojim imenom prevzema razna dela. Možno je tudi, da je po Cussovi smrti nekaj časa vodil dela Ferrata, ki je dovršil nekatera Cussova naročila. Lahko pa tudi, da sta prav razpad Cussove delavnice in rastoča potreba po kamnoseških delih pri novih gradnjah ustvarila pogoje, ki so Misleju omogočili ustanovitev nove, široko zasnovane kamnoseške delavnice.

Luka Mislej se je rodil v drugi polovici 17. stoletja; ni pa nam znan njegov rodni kraj. Wallner je domneval, da naj bi bil doma iz okolice Vidma,³¹ kjer je pomešano slovansko in italijansko prebivalstvo. Steska pa je ugotovil, da je priimek Mislej razširjen na Vipavskem.³² V Ljubljani se prvič omenja leta 1694, ko se je 11. januarja poročil z Magdaleno »Schefertnizin«; priči sta bila M. Cussa in Fr. Ferrata. Od leta 1700 do 1704 je stanoval skupno s Ferrato na Starem trgu v Prennerjevi hiši, ki jo je 1704 kupil.³³ Od leta 1701 dalje imamo podatke o delu njegove kamnoseške delavnice. Kje je umrl, doslej ni bilo znano, ker v ljubljanskih mrliških maticah ni bila vpisana njegova smrt. Sedaj pa je bil v mrliških objavah bratovščine Der Todt-Angst Jesu Christi najden zapisek, da je Mislej umrl 5. februarja 1727 v Škofji Loki.³⁴ Hišo in delavnico je zapustil Francescu Robbi, ki se je poročil z njegovo hčerko Terezijo.

Po podatkih izpričana dela, ki jih je prevzel Mislej so naslednja: V letih 1701–1705 je izvršil kamnoseška dela za jezuite, ki so popravljali cerkev sv. Jakoba in svoje letovišče pod Turnom. Dalje je sodeloval pri delih za novo ljubljansko stolnico. Leta 1710 je napravil lavatorij za letno zakristijo frančiškanske cerkve v Novem mestu (podobni umivalniki so tudi v zakristiji pri sv. Jakobu v Ljubljani in v frančiškanski obednici v Kamniku).³⁵ Jezuiti so mu tudi poverili delo pri opremi cerkve sv. Jakoba in tako je Mislej prevzel postavitev vseh sedmerih stranskih oltarjev, ki predstavljajo v svoji izvršeni obliki osrednji spomenik ljubljanske baročne kiparsko-kamnoseške delavnice.

Leta 1713 je prevzel nalogo, da postavi v dolbine pod kupolo v ljubljanski stolnici kipe štirih emonskih škofov. Figure je izvršil Angelo Pozzo. Delo njegove delavnice je tudi portal semenišča z giganti, ki je bil postavljen leta 1714, figure pa je izdelal isti Pozzo. Ko so leta 1717–1718 zidali v Ljubljani novo mestno hišo, sta vse kamnito okrasje oskrbela Mislej in Luigi Bombasi (o tem priča tudi plošča z napisom).

Leta 1695 so avguštinci postavili pred svojim samostanom (na današnji Titovi cesti) leseno znamenje v čast sv. Trojici. Ker je ta steber začel propadati, je Marija Konstancija, vdova grofa Turjaškega, sklenila z Mislejem pogodbo za novo kamnito znamenje,³⁶ ki je bilo

izvršeno leta 1722. Figuralni del je nedvomno izvršil mladi Francesco Robba. Leta 1845 so morali znamenje temeljito popraviti in tako se je od prvotne oblike do danes ohranil v Mestnem muzeju samo figuralni del. — Misleju je bila poverjena tudi oprema avguštinske cerkve z oltarji, a je pred izvršitvijo dela umrl.

Mislej je torej vodil kamnoseško delavnico v Ljubljani približno od leta 1700 do svoje smrti 1727. Moral je biti zelo znan in ugleden podjetnik, saj so ga pritegovali k vsem tedanjim večjim in važnejšim delom v Ljubljani (pri mestni občini, pri novi stolnici in pri jezuitih). Za veliko zaposlenost in široki delokrog njegove delavnice govori tudi višina davka, saj je plačeval osebnega, hišnega, deželnega in obrtnega davka nekaj nad 23 goldinarjev³⁷ in sta ga v tem prekašala samo zvonar Gašpar Franchi in Daniel pl. Erberg.

Na vsak način je imel močne osebne in poslovne zveze z drugimi umetniki in podjetniki v Ljubljani, tako s Cusso in s Ferrato. Prva leta je živel kot kamnoseški mojster v zvezi s Francescom Bombasijem; to dokazuje dejstvo, da je ta leta 1704 prosil mestno sodnijo, da mora Mislej pogodbeno zapadli znesek 100 kron plačati in zvezo nadalje vzdrževati, čemur je sodnija ugodila.³⁸ Pri delu za mestno hišo pa je sodeloval z Luigijem Bombasijem.

Enako kot pri Cussi se nam tudi v primeru Misleja porodi vprašanje, ali smemo v njem poleg kamnoseškega mojstra gledati tudi samostojnega kiparja. Izgleda, da je tudi on kakor Cussa spčetka naročal kiparska dela v Benetkah in se je osamosvojil šele z Robbom. Tik pred smrtjo je namreč v Benetkah naročil zalogo afriškega marmora, ki pa so ga spotoma zaplenili, ker še ni poravnal dolga nekemu beneškemu kiparju in nekemu tržaškemu ladijskemu prevozniku.³⁹ Šel pa je dalje kot Cussa, ker je dokaj kakovostne italijanske umetnike vabil v Ljubljano, v svojo delavnico, in so dela tu izvrševali. Od teh so nam po imenih znani in po delih izpričani: Angelo Pozzo, Jakob Contieri in Mislejev kasnejši zet Francesco Robba.

Mislim, da dobimo najboljši dokaz za to, da je Mislej izvrševal samo kamnoseška dela in oltarne arhitekture, figuralno okrasje pa je prepuščal svojim sodelavcem in pomočnikom, če s tega stališča pregledamo njegova dela. Gigante na semeniškem portalu in kipe štirih emonskih škofov v stolnici je izdelal A. Pozzo; figuralni okras na stebri sv. Trojice je zelo verjetno delo mladega Robbe. Figuralni okras sedmih stranskih oltarjev pri sv. Jakobu, katerih izvršitev je prevzel Mislej, nam pokaže naslednjo sliko: Kipe na oltarjih sv. Frančiška Ksav. in Marijinega Vnebovzetja je izdelal J. Contieri; figure na oltarjih sv. Ane in Angelov varuhov so mladostno delo Fr. Robbe; kipi oltarja sv. Janeza Nep. so delo Rotmana in figure na oltarju sv. Jožefa moremo po stilski primerjavi pripisati A. Pozzu. Edino kipa sv. Alojzija in Stanislava na oltarju sv. Ignacija predstavljata v sklopu tega kiparskega materiala osamljen primer in jima ne moremo določiti izvršitelja. Obe figuri sta zelo nerazgibani in predstavljata dokaj grobo in povprečno delo. Vidimo torej, da pri vseh teh delih predstavlja Mislejev delež samo oltarna arhitektura.

Po vsem povedanem lahko mirno zaključimo, da je bil Mislej samo vodja kamnoseške delavnice in podjeznik, ni pa bil sam kipar.

Tip oltarne arhitekture, ki jo je Mislej vpeljal in izdeloval v svoji delavnici, lahko najlepše ugotovimo na primerih sedmih oltarjev v stranskih kapelah cerkve sv. Jakoba v Ljubljani. Poseben in po sestavu bolj kompliciran primer med njimi predstavlja oltar sv. Frančiška Ksav. v posebni kapeli, ostalih šest pa lahko razvrstimo v tri skupine po dva oltarja, ki si medsebojno odgovarjata vsak na eni strani cerkve. Naročilo je Mislej prevzel verjetno pred letom 1714, ko je nastal prvi iz vrste teh oltarjev (sv. Ignacija). Ostali so bili potem postavljeni v raznih letih, posebno pa se časovno razlikuje tudi njihovo figuralno okrasje.

V svoji obliki nam predstavljajo ti oltarji že tip polno razvite baročne oltarne arhitekture s posameznimi variacijami. Tega tipa ne moremo navezati na izdelke predhodne Cussove delavnice, ker se jim je s svojo bujno obliko in razgibanostjo že popolnoma odmaknil. V bistvu je ta oltarni tip odmev baročne oltarne arhitekture v Italiji, kakor jo je uvedel Bernini in so jo drugi umetniki dalje razvijali, tako Fontana, Cortona, Rossi, Rainaldi in drugi. Iz Italije se je ta tip razširil v druge dežele, kjer so ga ponekod, na primer v Nemčiji, radi prenašali tudi v les in kasneje izdelovali tudi v štuku. Veliko vlogo v kompoziciji teh oltarjev igra steber, ki ni več ovit z vinsko trto in podobnim kot v 17. stoletju, ampak je tektonsko stvarno oblikovan, stoji na visoki bazi in ima večkrat svedrasto obliko. V mnogih primerih so stebri podvojeni, tudi potrojeni, močno izstopajo v prostor in vzbujajo vtis prostorninske razgibanosti. Do vedno večje veljave prihaja tudi ogredje, ki dobiva močno razgiban golšast profil. V vsem se močno opaža težnja premagati ploskovitost celote. Ob straneh oltarja nastopajo veliki kipi, ki so mnogokrat kompozicionalno preračunano vključeni v celoto. Ornamentika pa postaja vedno močnejša in bolj plastična.⁴⁰

To so tudi osnovne značilnosti oltarjev v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba. Na njih lepo opazujemo razvoj od začetne stopnje do končne skrajno razgibane oblike. Prvo stopnjo predstavljata oltarja sv. Ignacija in Marijinega Vnebovzvetja, ki se v glavnem razvijata še v ploskvi, sta na vsaki strani omejena od dveh ravnih, okroglih stebrov, ki jih družijo oglato profilirano sleme. Pri naslednjem paru oltarjev sv. Ane in sv. Janeza Nepomuka je vsa arhitektura razvita v prostor, tako da ga konkavno oklepa; stebrov sploh ni in stoje namesto njih figure, pač pa se na vsaki strani razvija po ena mogočna voluta oprta na figuralni konzoli in na njej sedi putto. Zadnjo obliko predstavljata oltarja Angelov varuhov in sv. Jožefa. Tu se razgibanost in vzbočenost v prostor pojavlja že v podstavku, ki je tako harmonično povezan z nastavkom. Po en svedrast steber na vsaki strani nosi mogočno golšasto nabreklo ogredje, iznad katerega se s pomočjo volut dviga atika. Ta tip oltarja kaže močne zveze z oltarji, ki jih je kasneje Robba izdelal za Celovec in Zagreb.

Te velike razlike med posameznimi oltarji porajajo vprašanje, ali je vse izvršil Mislej sam ali pa je pri njih sodeloval že morda Robba

in še kasneje Rotman. Zaradi pomanjkanja podatkov ne moremo zadovoljivo odgovoriti, gotovo pa je, da je bil osnovni načrt enotno izdelan za vso cerkev in da so bile morebitne kasnejše dovržitve in postavitve oltarjev temu prilagojene. Tako tvorijo oltarji v šenjakovski cerkvi estetsko zelo učinkovito in za študij razvoja baročne oltarne arhitekture pri nas poučno celoto.

V sklop Mislijeve delavnice spadajo tudi dela italijanskih umetnikov, ki so v Ljubljani izvrševali figuralno okrasje za dela, naročena v njegovi delavnici. Kot že rečeno so to dela Angela Pozza, Jakoba Contierija in začetno delo Robbe, ki je nato kot zet prevzel Mislejevo delavnico in se razvil v samostojno umetniško osebnost ter daleč presegel svojega tasta in njegove sodelavce. A tudi prva dva, Pozzo in Contieri zaslužita svoje poglavje, ker predstavljata vsak zase zaokroženo osebnost in delo vsakega jasno omenjeno enoto.

ANGELO POZZO

Angelo Pozzo iz Padove je prvi od kiparjev, ki jih je Mislej pritegnil iz Italije v svojo delavnico.⁴¹ V Ljubljani se je verjetno, sodeč po izvršenih delih v letih 1713, 1714 in 1716, mudil samo krajši čas. V Fabijančičevi Knjigi hiš ga nikjer ne zasledimo kot najemnika ali lastnika kakega stanovanja.

Njegova dela v Ljubljani so po časovnem zaporedju naslednja: Leta 1713 so postavili v ljubljanski stolnici v dolbinah pod kupolo štiri kipe čmonskih škofov (Maksim, Flor, Kast in Genadij, sl. 6). Delo je bil prevzel Mislej, ki je dobil zanje 110 gold., izdelal pa jih je Pozzo. Gregorij Dolničar piše o njih: »...statuae lapideae impositae, artificii scalpro insignis sculptoris Angeli de Putis, Itali Paduani efformatae.«⁴² Pozzo je prejel še posebej kot častni dar 4 beneške krone, kakor omenja stolni dekan Anton Dolničar: »Die 12. febr. 1713 persolutus fuit Licas Mislej lapicida pro 4 statuis 7 pedum lapideis, quatuor Sancto ac bon. man. Aemonesium praesulum F. 110. Item statuarius qui easdem elaboravit D. Angelus de Putti, accepit honorarium 4 venet. coronat — 9 fl. 36 cr. Sumptus in Murarios, fabros lignarios etc in collocacione praefatorum Statuarum facti exportant 5 fl. 40 cr.«⁴³ Gregorij Dolničar ga omenja še enkrat: »Angelus de Putis, sculptor celebris, 10. Febr. anni 1713 primo loco s. Maximi ...«⁴⁴

Leta 1714 je Pozzo izdelal figuri dveh gigantov za portal semenišča. Delo je sicer prevzel in obračunal Mislej, a oba kipa jasno kažeta znake Pozzove roke.

V cerkvi sv. Jakoba so leta 1716 postavili oltar sv. Jožefa, ki je bil kot vsi stranski oltarji te cerkve naročen v Mislejevi delavnici. Zato sta tako Steska⁴⁵ kot Vodnik⁴⁶ tudi kipa sv. Dizma (sl. 3) in Barbare, ki stojita na tem oltarju, pripisala Misleju. A oba kipa izražata tako jasno vse značilnosti Pozzovega dela, da ju lahko brez pomisleka vključimo v njegov opus. Domala gola postava sv. Dizme močno spominja na gigante na semenškem portalu, še bolj očitna pa je zveza s figurami na stebru sv. Trojice v Št. Vidu ob Glini na Koroškem (sl. 5),

ki ga je Pozzo izdelal leta 1715.⁴⁷ Na tem stebri stojе figure sv. Trojice, Marije in treh svetnikov. Posebno goli svetnik, ki je privezan k stebri, je po obdelavi in načinu stojе skoraj identičen postavi Dizme pri svetem Jakobu, ki se naslanja na velik križ. Vprašanje je seveda, ali je Pozzo izdelal kipa za šentjakovski oltar že v letih 1713–14, ko je bil v Ljubljani, ali pa se je po delu na Koroškem leta 1715 še enkrat vrnil v naše mesto.



● Sl. 3. A. Pozzo, kip sv. Dizme pri sv. Jakobu v Ljubljani



Sl. 4. J. Contieri, kip sv. Joahima pri sv. Jakobu v Ljubljani

Pozzova dela zelo lahko ločimo od drugih, ker nosijo močan osebni pečat. Vse njegove figure so široke, široke postave in deloma grobo obdelane. Zelo značilna je obdelava golih delov telesa z močno poudarjenimi nabrekli in mišicami. Ta način obdelave je tudi vzrok, da pri njegovih kipih ne prihaja do izraza gladka politura kamna, ki je tako značilna za visoki barok in kasnejše Robbovo delo pri nas. Tudi obleka je izražena v širokih, masivnih gubah. Pozzova dela pri nas

izdajajo način in stil, ki je bil značilen za plastiko druge polovice 16. stoletja in začetka 17. stoletja v Italiji in tako njegova umetnost v času visokega baroka predstavlja zakasnel odmev oblik zgodnjega baroka.



• Sl. 5. A. Pozzo, kip na stebri sv. Trojice v Št. Vidu na Koroškem

JAKOB CONTIERI

Jakob Contieri (tudi Contiero) je bil doma iz Padove, kjer je bil od leta 1689 član »fraglie« kamnosekov in od leta 1709 njen »massaro«. ⁴⁹ V Ljubljani je delal v letih 1720–21 in se sam podpisoval »Iacobus Contierus Patavinus«. ⁵⁰

Njegovo prvo delo v Ljubljani so kipi na oltarju sv. Frančiška Ksav. v stranski kapeli cerkve sv. Jakoba. Delo je prevzel Mislejš, Contieri pa je izklesal dva velika angela, ki stojita namesto stebrov ob

niši in pa zamorskega kralja ter belo kraljico (sl. 11), ki klečita vsak na svojem podstavku ob straneh Contieri je dvakrat vklesal svoje ime, in sicer na blazinico pod kraljem (Iacob. Contierus Patavinus sculpsit) ter na levem kraljičinem podplatu (Iacobus Contierus Patavinus sculpsit).

Leta 1721—22 je Mislejeva delavnica postavljala oltar Matere božje v isti cerkvi. Kipa sv. Ane in Joahima (sl. 4) je napravil Contieri, ki se je na Aninem podstavku tudi podpisal: I. Contieri S.

Znake Contierijevega dela kaže tudi doprsni kip stolnega dekana Antona Dolničarja, ki so ga dali kanoniki leta 1721 postaviti v nišo ob današnjem Marijinem oltarju v stolnici. Čas postavitve se ujema s časom, ko je Contieri delal v Ljubljani.

O delu Contierija drugod ne vemo. Iz literature nam je znano, da je v Vidmu izvršil kip evangelista Mateja za nišo župne cerkve sv. Lucije in nekaj kipov za cerkev filipincev in cerkev sv. Jakoba.⁵¹ V naših krajih pa imamo njegovo delo še v župni cerkvi v Moščenicah, kjer so na glavnem oltarju kipi sv. Ignacija in Frančiška Ksav., v atiki pa Vstali Kristus in dva sedeča angela. Na kipu sv. Ignacija je podpis: Iaco^s. Contierus sculpit, na sv. Frančišku pa začetnice I. C. S.

Delo Contierija je v primeri s Pozzom že naprednejše in se približuje idealom visoko baročne plastike. Figure postajajo sloke in so obdelane finejše, s pridom izrablja tudi že efekte gladke politure kamna. Značilne pa so za njega ostre poteze, ki se pojavljajo tako v obdelavi draperije, kakor tudi v izrazu obraza (na primer sv. Ana v šentjakobski cerkvi, Anton Dolničar).

ROBBA FRANCESCO (roj. okr. 1698, umrl 1756 v Zagrebu)

Življenje in delo Francesca Robbe je od naših baročnih kiparjev najbolj raziskano in obdelano. Precej podatkov o njem je zbral že Steska,⁵² ki je pisal o njegovem delu v Ljubljani in v Celovcu; o Robbovih kiparskih delih v Zagrebu je najprej pisala E. Tietze-Conrat,⁵³ ki jih je proglasila za delo dunajskega kiparja R. Donnerja, kasneje pa V. Hoffiler.⁵⁴ Najbolj intenzivno pa se je z Robbo ukvarjal A. Vodnik,⁵⁵ ki je napisal o njem disertacijo in več krajših razprav. Zato nima smisla na tem mestu ponavljati vse, kar je bilo že povedano in določno ugotovljeno. Treba pa je določiti mesto, ki ga zavzema Robba v sklopu tukaj obravnavanih ljubljanskih kiparskih delavnic in pa splošno v razvoju naše baročne plastike, posebno še, ker pomeni njegovo delo njen višek in obenem tudi že njeno končno razvojno stopnjo.

Robba je bil rojen okr. leta 1698, verjetno v bližini Trsta, umetniško vzgojen pa v Benetkah (podpis »Venetuse«); v Ljubljano je moral priti leta 1721, ko se je vključil kot pomočnik v Mislejevo kamnoseško delavnico. Februarja 1722 se je poročil z Mislejevo hčerko Terezijo in tako po smrti svojega tasta leta 1727 prevzel hišo, delavnico in naročila. Umrl je 24. januarja leta 1756 v Zagrebu.

Ime Robba je italijansko, toda še znano v tržaški okolici. Še leta 1956 je bil med kandidati liste »Frausin« v občini Milje pri Trstu neki Dario Robba. O njegovem življenju in šolanju, preden je prišel v Ljubljano, ne vemo ničesar. Zanimive pa so njegove lastne navedbe v vlogi na magistrat 11. maja 1745, ko je prosil, da bi mu dodelili po pokojnem Mačku izpraznjeno mesto stavbenika. Tam pravi Robba med



• Sl. 6. A. Pozzo, kip sv. Genadija v ljubljanski stolnici



Sl. 7. Fr. Robba, kip sv. Leopolda, Celovec, stolnica

drugim, da se je v Italiji učil in v redu izučil kiparstva in stavbarstva ter da pri postavljanju temeljev za oltarje in javne kipe ni nikoli potreboval kaknega stavbenika.⁵⁰ Zelo verjetno je, da se je Robba izučil v kaki kiparski delavnici v Benetkah. Točno sicer ne moremo določiti izvora njegovega stila in tudi pregled baročne skulpture in arhitekture v Benetkah nam ne daje kakih zanesljivih oporišč za to, čeprav so neke poteze obeh nedvomno beneške. Kljub temu, da ni mogoče Rob-

bovega dela navezati na kako ožjo beneško šolo ali smer, pa je gotovo, da je Robba že ob svojem prihodu prinesel v Ljubljano sodobne pridobitve severno italijanske — benečanske kiparske umetnosti. Ko tako iščemo korenine Robbove umetnosti v tem okolju, se moramo kratko ozreti na razvoj kiparstva v Benetkah v 17. in 18. stoletju.

V drugi polovici 17. stoletja se je rimska baročna plastika, ki se je razvijala pod močnim vplivom umetnosti Lorenza Berninija, pričela razširjati tudi v severno Italijo, kjer so bile posebno pomembno središče Benetke, odkoder so se ti vplivi prenašali v severne dežele. Važno vlogo pri razširjanju tega stila so igrali tudi italijanski umetniki, ki so potovali ali se selili v druge kraje in tam delovali. Tako je v Benetkah v drugi polovici 17. stoletja prevladal vpliv rimskega baroka, ki ga lahko kar istovetimo z Berninijevo smerjo. Njegov stil je v Benetkah posebno razširjal Flamec Josse de Corte (ali Giusto Lecourt), rojen 1627 v Ypernu, a živel nato v Benetkah, kjer je tudi umrl 1697. Njegova dela so v cerkvah dei Frari in S. Nicolo da Tolentino, eno glavnih del pa predstavlja veliki oltar v S. Maria della Salute.⁵⁷ De Corte je ustanovil v Benetkah številno šolo, kateri pripadajo Melchior Barthel, Francesco Cagianca, Antonio Tarsia, Matteo Calderoni, Filippo Catasio, Francesco Bernardoni in Giuseppe Zemiani. V ta krog spada tudi Giovanni Bonazza, katerega relief Poklonitve Treh kraljev je v Cappella del Rosario v cerkvi SS. Giovanni e Paolo.⁵⁸ Berninijev stil je Benetkam posredoval tudi po Alešu Dolničarju toliko občudovani Filippo Parodi (1630—1702) iz Genove, ki je več let živel v Rimu in delal skupaj z Berninijem. Njegova dela so ohranjena v Genovi in Padovi, v Benetkah pa je izvršil pompozni nagrobnik škofa Morosina v cerkvi dei Tolentini,⁵⁹ kjer je skoraj do skrajnih možnosti stopnjeval slikovito obdelavo draperije. V splošnem je glavna stilna značilnost del teh kiparjev vitkost figur, slikovitost v zvezi s polituro in gracioznost. V primeri z rimskim visokim barokom pa vidimo, da postaja draperija statuarična in se ne izraža več toliko kot psihično izrazna funkcija.

V 18. stoletju pa opazamo v razvoju kiparstva vedno večjo diferenciacijo med posameznimi umetnostnimi središči in pokrajinami ter nimamo več takega vodilnega središča kot je bil v 17. stoletju n. pr. Rim. Kiparstvo, ki se v 18. stoletju razvije v Benetkah, predstavlja zadnjo fazo baročne skulpture. V tem času delujejo dalje kiparji iz kroga Josse de Corteja, med mlajšimi pa izstopajo Giuseppe Torretti (1682—1743, reliefi v S. Maria Formosa in v Cappella del Rosario v SS. Giovanni e Paolo) in Giovanni Marchiori (1696—1778, Sibille v cerkvi degli Scalzi in plastike na fasadi cerkve S. Rocco).⁶⁰ Glavni zastopnik gracioznega, slikovito — mehkega zadnjega razcveta Berninijeve smeri pa je Antonio Corradini (1688—1752), ki se je izučil v Benetkah, kjer je izdelal plastike za fasado cerkve S. Staè, a se je nato preselil na Dunaj in tam igral pomembno vlogo.⁶¹ Med drugim je napravil tudi drugi oltar v kripti katedrale v Krki, ki je bil prvotno naročen pri Fr. Rotmanu v Ljubljani.

Pri beneški poznobaročni plastiki pa vzbuja pozornost tudi poteza, ki je na primer pri rimski ne zasledimo. To je izraziti manierizem,

ki se izraža v dolgih, slokih figurah, malih glavah in v labilni stoji ter položajih, v katerih se figure mnogokrat nahajajo.

Robba je zrastel in dobil osnove za svojo umetnost v tem okolju in ko je prišel v Ljubljano, je prinesel k nam oblike beneško predelanega rimskega, a manieristično označenega baroka, v ugodnih razmerah na tej osnovi razvil svoj osebni stil do večje popolnosti in dovršenosti in tako ustvaril zaključno fazo baročne plastike pri nas.



Sl. 8. Fr. Robba, kip na »vodnjaku rek« v Ljubljani

Pri Robbovih kipih že v začetku zasledimo razgibanost telesa, ki je stilno značilna manifestacija notranje akcije.²⁾ Kompozicionalno je telo razgibano v dveh smereh (v kontrapostu) in pregib telesa večkrat spominja na oblike črke S, kar je sicer značilno za baročno plastiko 18. stoletja, toda ne toliko v Italiji, kot v sosednjih deželah, posebno v južni Nemčiji. Obličja njegovih figur so psihično oživiljena in tudi formalno slikovito obdelana, pri čemer se poslužuje močne menjave svetlobe in sence, pri obdelavi las in brade pa vrtanja s svetlom.

V nadaljnjem razvoju Robbove plastike (primerjaj kipa sv. Frančiška Ksav. in Frančiška Regisa pri sv. Katarini v Zagrebu) se zunanja razgibanost v zvezi z notranjo razgibanostjo povečuje; telo se ne giblje samo v svojih delih, ampak že kot celota, in kontrast med svetlobo in senco postaja še močnejši. To slikovitost dosega z močno razgibanostjo ploskev, z ustrezno obdelavo (dolbenjem, zarezovanjem, vrtanjem), najmočnejše pa s polituro. Ta gladka politura je ena izmed značilnosti in pridobitev baroka, ki jo je dokončno uveljavil Lorenzo Bernini, dočim je njegov oče Pietro še ni uporabljal v taki meri.⁶² Kot drugi baročni kiparji tudi Robba uporablja polituro ne samo na golih delih telesa, ampak tudi na draperiji. V nekaterih naslednjih primerih Robbove plastike (figure na oltarjih sv. Katarine in Barbare v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu, kipi na velikem oltarju v frančiškanski cerkvi v Ljubljani) se vsem tem značilnostim pridruži še poudarjeno stremljenje figur kvišku, ki ga izraža celotni gib telesa in gube oblek. Močno začrtana enotna guba pada po telesu poševno od vrha do tal in tako poudarja višinski pogon figure. (Primerjaj tudi njegov kip svetega Leopolda v Celovcu, sl. 7.) V dolgih slokih postavah sv. Filipa in Felicite na oltarju v frančiškanski cerkvi zasledimo manieristično potezo Robbovega stila, ki se med drugim kaže tudi v značilnem nenaravnem razmerju med majhnimi glavami in dolgimi telesi. Dalje opazamo vedno večje razveljavljanje statičnega principa in so figure vedno pogostejše nameščene v najrazličnejših labilnih položajih, tako angeli na čelih, volutah (prim. glavna oltarja pri sv. Jakobu in v frančiškanski cerkvi) ter figure v nekem posebnem načinu »poletovanja« (Bog oče na velikem oltarju frančiškanske cerkve in angela v ljubljanski stolnici). Kar zadeva obdelavo draperije pri Robbi, moramo v splošnem reči, da obleka ni neodvisna od telesa, kot na primer pri Berniniju, ampak mu je največkrat podrejena in tvori z njim organsko celoto.

V zadnji fazi Robbovega razvoja postaja razgibanost figur najbolj intenzivna in do skrajnosti napeta ter slikovita raba svetlobe in sence še bolj poudarjena. Lepe primere te zadnje stopnje predstavljajo figure na vodnjaku pred magistratom v Ljubljani in obe skupini kipov ob oltarju v Križevcih (sl. 8, 9, 10).

To bi bil v glavnih potezah razvoj Robbove skulpture. Veliko večino predstavljajo kipi, ki so zamišljeni kot okras oltarjev in zato se moramo ozreti še na razvoj njegove oltarne arhitekture.

Tip oltarne arhitekture, ki jo je Robba postavljал v prvih letih svojega ustvarjanja, se močno veže na oltarja Angelov varuhov in sv. Jožefa v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani. Bila sta naročena sicer v Mislejevi delavnici, a ni izključno, da je pri postavitvi teh sodeloval že Robba, ki je izdelal tudi figuralni okras za enega izmed njih. Kot je bilo omenjeno že pri Misleju, predstavljajo ti oltarji tip polno razvite baročne oltarne arhitekture. Podstavek in nastavek sta harmonično povezana med seboj, saj se razgibanost in vzbočenost v prostor pojavljata že v podstavku. Po en svedraste steber na vsaki strani nosi močno golšasto nabreklo ogredje, ki izrazito izstopa v prostor. Nad ogredjem se ob straneh razvijata voluti, med katerima se dviga atika.

Oltarje tega tipa je Robba izdelal za jezuitsko cerkev v Celovcu (okr. 1735) in za stolnico ter cerkev sv. Katarine v Zagrebu (1727—29, 1733, 1739). V tej zvezi bi opozorila na gotove sorodnosti v osnovnem konceptu oltarjev »ljublanske frančiškanske podobarske delavnice«; posebno skupina oltarjev v cerkvi na Trsatu močno spominja na pravkar opisani Robbov tip. Zaenkrat še ne moremo reči, ali gre tu za kake direktne medsebojne vplive, gotovo pa je, da imamo tukaj eno redkih stičnih točk med razvojem oltarne arhitekture v lesu in v kamnu na domačih tleh.

1) 2) Višek razvoja pri Robbi in sploh v našem baroku pa predstavljata glavni oltar v frančiškanski cerkvi (1738) in glavni oltar v uršulinski cerkvi (1744) v Ljubljani. V teh primerih je oltarna arhitektura stopnjavana do dotedaj pri nas še nedosežene monumentalnosti in v njo se kompozicionalno preračunano vključuje plastika, ki tukaj tvori pravzaprav samo okras, vendar pa dosledno dopolni arhitekture. Ako se ozremo po zgledih za te Robbove oltarje, si moramo najprej kratko ogledati razvoj, ki je vodil od italijanskega visoko baročnega do pozno baročnega oltarja.

Izrazito visoko baročni tip predstavljajo oltarji, ki sta jih izdelala Bernini in Borromini (n. pr. Borrominijev oltar Oznanjenja v SS. Apostoli v Neaplju (1642) in Berninijev veliki oltar v S. Tommaso di Villanova v Castel Gandolfu (1661). Močan prelom v tej smeri pomeni Berninijev tabernakelj v cerkvi sv. Petra v Rimu. Do skrajne možnosti pa je razvil idejo visoko baročnega oltarja Andrea Pozzo v oltarjih Oznanjenja in sv. Alojzija v cerkvi S. Ignazio in oltarju sv. Ignacija v cerkvi Il Gesù v Rimu ob koncu 17. stoletja. Ti Pozzovi oltarji so postali prototip pozno baročnega oltarja v Italiji in sosednjih deželah.⁶³ Pri oltarjih te vrste je talni načrt razgiban, oltarna arhitektura se plastično boči, prevladuje višinsko stremljenje, golšasto ogredje se krepko lomi, stebri so deloma okrogli, deloma spiralni — kratko: oltar se je kot celota razgibal v višino in prostor pred seboj.

V vrsto oltarjev, ki so sledili temu načinu, moramo postaviti tudi Robbova oltarja v frančiškanski in uršulinski cerkvi. Dejansko najdemo še največ sorodnosti s Pozzovim tipom oltarja, a nikakor ne moremo reči, da bi se Robba neposredno zgledoval po njem. Prav tako tudi v Benetkah ne moremo najti neposrednih predlog za ta Robbov način. V osnovi je Robbov tip sicer podoben Pozzovem, a ga je po svoje predelal, predvsem dodal visoko atiko in dal vsej celoti zelo živahen in slikovit izgled.

3) Zadnjo stopnjo razvoja oltarja pri Robbi predstavlja oltar svetega Križa, ki je bil leta 1756 postavljen v zagrebški stolnici, a je sedaj v stari gotski cerkvi sv. Križa v Križevcih.⁶⁴ Iznad podstavka se dviga nastavek, ki je izdelan v obliki baldahina, izpod katerega pada zastor. Stebri so sploh izginili oziroma so na njih mestu volute. Ob vsaki strani menze stoji podstavek, na katerem sta nameščeni figuralni skupini: Abraham žrtvuje Izaka in Mojzes z bronasto kačo (sl. 9 in 10). Obe skupini sta vključeni v celotno kompozicijo oltarja in v svojih formah povzemata linijo oltarne arhitekture. Tako je Robba tik pred svojo smrtjo premagal zadnjo fazo razvoja baročne oltarne arhitekture.

Pravzaprav je to že oblika oltarja, ki vodi v rokoko, ko odpadejo vsi tektonski elementi, kot so stebri, ki jih nadomestijo volute, razni zavoji in zastori. V zvezi s tem Robbovim delom v Križevcih je zelo mikavna primerjava s prav tako kamenitim oltarjem sv. Trojice v Gradcu (župnija Slavina) na Krasu. Ta oltar je bil postavljen leta 1738, kakor kaže napis na menzi: R. D. Gregorius Penko B. A. 1738.⁶⁵ Nad menzo se dviga nastavek v obliki baldahina, od katerega pada zastor in se širi na obe strani. V sredi je plitvo pogobljena niša in v njej relief Marijinega kronanja. Ob vsaki strani oltarja se dvigata močni voluti, na katerih klečita sv. Anton Pad. in sv. Gregor. Sorodnost oltarja v Križevcih s tem je zelo velika, seveda pa je Robbovo delo mnogo bolj razgibano, preračunano v slikovitih efektih in kompoziciji ter na mnogo višji kvalitetni stopnji. Robbov učenec Rotman je dvakrat porabil ta motiv, v stolnici v Celovcu in v kripti stolnice v Krki.

Od drugih skupin baročnega kiparskega udejstvovanja, ki jih je pri nas vpeljal Robba, si moramo ogledati predvsem njegov »vodnjak kranjskih rek« na Mestnem trgu v Ljubljani. Postavili so ga leta 1732 in tedaj se mu je moral umakniti s tega mesta prejšnji Neptunov vodnjak, domnevno delo Dolmesingerja. Velika je razlika med prvotnim Neptunovim, še renesančno obdelanim in strogo tektonsko pojmovanim vodnjakom in njegovim naslednikom, ki predstavlja tip visoko baročnega vodnjaka. Zato je prav, da si nekoliko ogledamo razvoj, ki je pripejal do te končne oblike baročnih vodnjakov.

V Italiji je v 17. stoletju baročni okus pričel izpodrivati strogo tektonsko grajene renesančne vodnjake. Na končno izoblikovanje baročnega vodnjaka je odločilno vplival Lorenzo Bernini. Naslonil se je na poseben tip vodnjakov, ki so jih v zgodnje baročni dobi pričeli postavljati po vrtovih vil, kjer so jih povezovali z naravo in združevali v njih figuralne in tako imenovane rustikalne motive, skale, dupline in drugo. Od tod izhaja tudi njihovo ime v Italiji, fontana rustica, fontana dello scoglio in v Nemčiji Klippenbrunnen. V figurah so radi upodabljali bitja, ki so v kaki zvezi z vodo, morske živali in pa realne ali mitološke osebe.⁶⁶ Zgodnjo obliko tega načina predstavlja vodnjak morskih pošasti, ki ga je na trgu S. Annunziata v Firencah postavil Pietro Tacca.⁶⁷ Postament vodnjaka je v tem primeru še vedno strogo tektonski, dočim je Bernini pri Fontana del Tritone na Piazza Barberini v Rimu⁶⁸ že tudi podstavek izoblikoval iz teles živali — delfinov. Koncept fontanae rusticae pa je Bernini do kraja razvil v Fontana dei quattro fiumi na Piazza Navona v Rimu (leta 1647).⁶⁹ Štiri alegorične figure je razporedil med skale, ki predstavljajo popolnoma naturalističen, dozdevno neobdelan in netektonski element, a jih je organsko vključil v sklop vodnjaka, ki ga na vrhu zaključuje strogo obdelani in določeni, prizmatični obelisk. To nasprotje med strogo obdelanim obeliskom, ki nekako balansira na nemirnih masah pod seboj, pa daje vsej celoti še neko statično napetost. Vodnjak sam je Bernini kompozicionalno preračunano vključil v osrednji sestav mestnega trga.⁷⁰

V to stopnjo razvoja spada tudi Robbov »vodnjak kranjskih rek«. Sestavni elementi so isti kot pri Berninijevem vodnjaku na Piazza Navona: alegorične figure, skalovje in iz sredine dvigajoči se obelisk.



Sl. 9. Fr. Robba, bronasta kača na oltarju sv. Križa v Križevcih

Zveza je tako očitna, da je nemogoče, da bi Robba ne bil poznal Berninijevega dela osebno ali po kakih predlogah.

Med oblike, ki jih je Robba prevzel po visoki umetnosti v Italiji in jih prenesel v naše razmere, spada dalje vladarski portret. Tudi v tej vrsti je bil Bernini tisti, ki je ustvaril oni osnovni tip, ki je nato vplival na večino portretov evropskih vladarjev v baročni dobi. Začel je vrsto teh del s portretnima kipoma Francesca I. d'Este in francoskega kralja Ludovika XIV., ki ga je delal leta 1665. Za boljše razumevanje pretirane vzvišenosti, ki diha iz teh portretov, je zanimivo pogledati, kakšni nagibi so Berninija vodili k takemu oblikovanju človeške pojave. Delo ob kipu Ludovika XIV. je točno popisal sodobnik Chantelou v svojem Dnevniku, kjer pravi, da je bil Bernini mnenja, da je podobnost portreta z modelom sicer potrebna, ker laiki edino to cenijo, toda važnejša je veličina in odličnost koncepcije: »...es sei die Aufgabe des Porträts, Schönheiten zu steigern und Grösse zu schaffen, Hässliches und Kleinliches dagegen abzuschwächen oder wenn möglich ganz zu unterdrücken, soweit sich dies mit dem Streben nach Ähnlichkeit vereinigen lasse.«⁷¹ Podobno govori o Berniniju Charles Perrault:⁸² »...qu'il n'avait pas garde de copier son pastel —, parce qu'alors son buste n'aurait été qu'une copie, qui de sa nature est toujours moindre que son original.«⁷³ V vrsto tako pojmovanih vladarskih portretov spada tudi doprsni kip Karla VI., ki ga je Robba napravil za slavalok leta 1728 pred prihodom Karla VI. v Ljubljano in ki je sedaj v Mestnem muzeju. Cesar je upodobljen doprsno, v veličastni pozi, oblečen v oklep, z rame navzdol in okrog pasu mu valovi draperija; obraz je ostro izdelan, obdaja ga mogočna, nakodrana lasulja, katere kodri se usipajo daleč čez prsi; glavo mu obkroža lovorov venec. Veliko razliko opazimo, če ta kip primerjamo s Contierijevim doprsnim kipom Antona Dolničarja, ki je obdelan mnogo bolj realistično in portretno bolj verno kot Robbov kip cesarja.

Po povedanem vidimo, da je Robba dobro poznal vse formalne in duhovne pridobitve italijanske baročne umetnosti. Ali jih je poznal osebno ali po tedaj številnih predlogah, je seveda drugo vprašanje, ki nanj zaradi fragmentarnosti podatkov ne moremo odgovoriti. Gotovo pa je, da je ves čas svojega bivanja in delovanja v Ljubljani ohranil živ osebni stik z Italijo, saj je večkrat potoval v Benetke, predvsem zaradi izbire in naročanja marmora.⁷⁴ Ako pa hočemo biti Robbi pravični, moramo reči, da je prevzemal tuje vplive in pobude, a jih je samostojno vsebinsko in formalno predelal ter jim dal svoj individualni izraz. Robba je s svojim delom uresničil težnje Operozov, posebno Dolničarjev, se organsko vključil v razvoj kiparske umetnosti v Ljubljani in s svojimi visoko kvalitetnimi zmožnostmi ustvaril dela, ki so se harmonično vključila med domača dela in danes tvorijo nepogrešljiv del v umetnostnem izrazu našega mesta.

Po Robbovem odhodu iz Ljubljane in njegovi smrti v Zagrebu leta 1756 takoj opazimo upad kiparske tvornosti pri nas. Od njegovih učencev in pomočnikov poznamo edino Franceta Rotmana, ki je nadaljeval tradicijo kamnoseške delavnice v Ljubljani, vendar njegovo delo niti zdaleka ne dosega Robbove umetnosti in izrazne sile. Zaradi



Sl. 10. Fr. Robba, Abrahamova daritev na oltarju sv. Križa v Križevcih

pomanjkanja sposobnih naslednikov in ker je v drugi polovici 18. stoletja prenehala živahna kiparska in kamnoseška delavnost v Ljubljani, je Robbovo delo kljub svoji kvaliteti ostalo domala brez vpliva.

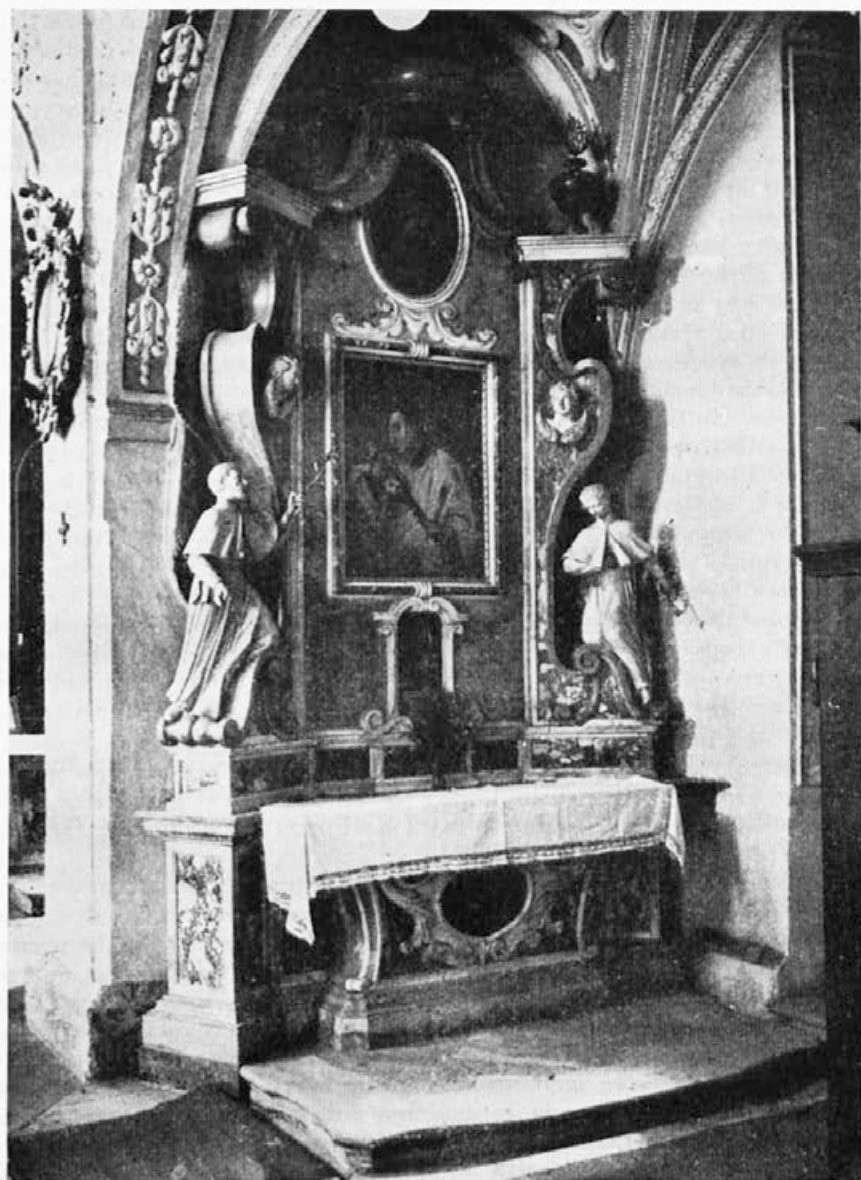
Zanimivo pa je, da na nekaterih lesenih plastikah iz časa okrog srede 18. stoletja opazamo močan vpliv Robbove umetnosti. Tak primer imamo v lesenem figuralnem okrasju štirih stranskih oltarjev v uršulinski cerkvi v Ljubljani. Na njih so kipi sv. Marjete, Neže, Ane, Joahima, Kozme, Damijana, dveh svetnikov v duhovniškem oblačilu in pa kot okras manjši angeli ter putti. O nastanku teh oltarjev ne vemo ničesar, samo v rokopisnem prepisu kronike »Die Geschichte der Ursulinenkirche in Laibach«⁷⁵ najdemo sporočilo, da je bil oltar sv. Uršule postavljen leta 1749,⁷⁶ oltarja sv. Avgušтина in sv. Frančiška Pavelskega pa leta 1750.⁷⁷ Kipi so leseni in pobarvani z belo barvo, ki posreduje videz kamna. V načinu obdelave je jasno viden vpliv Robbovega dela. So pa to dela mnogo nižje kvalitetne stopnje in vsa podobnost z Robbovimi deli je samo v tem, da so nekateri njegovi formalni načini obdelave telesa in draparije preneseni v drug material — les, ki pa kljub svoji beli barvi ne more dajati tistih kontrastov svetlobe in sence ter slikovitosti, ki jih lahko kamnu izvabi ustrezna obdelava. Mogoče je, da je to skupino kipov v uršulinski cerkvi izdelal kak Robbov pomočnik ali učenec, vsekakor pa nekdo, ki je njegova dela dobro poznal.

Podoben primer imamo tudi v dveh kerubih, ki stojita ob straneh glavnega oltarja župne cerkve v Kamniku. Angela sta izdelana iz lesa, belo pobarvana in v svoji kompoziciji, načinu drže in obdevali draperije zelo močno spominjata na Robbove angele v ljubljanski stolnici in pri sv. Jakobu. Po ustnem izročilu sta bila oba kipa prej v Planini, od koder so ju odkupili in prepeljali v Kamnik.⁷⁸

ROTMAN FRANČ (roj. okr. 1710, umrl 1788 v Ljubljani)

Franc Rotman je edini od Robbovih pomočnikov, ki nam je znan po imenu in izpričan po delih. Rodil se je okrog 1710 in Steska domneva, da je bil doma iz Vipavskega, kjer se pogosto ponavlja priimek Rottman (Rodman).⁷⁹ O njegovem življenju v Ljubljani nam je znano, da se je leta 1740 poročil z Justino, hčerko Gašperja Rose in da sta bila priči pri poroki Frančišek Jelovšek in Franc Grabnik (verjetno Grumnik). Meščan mesta Ljubljane je postal leta 1757. Fabjančič navaja v Knjigi hiš, da je bil od leta 1765 do okr. 1770 lastnik hiše v Rožni ulici 27. Umrl pa je v Florijanski ulici 72 dne 11. januarja 1788 v oseminsedemdesetem letu starosti.

Kot že rečeno, je bil Rotman Robbov pomočnik. V zvezi z njim se omenja prvič 22. decembra 1752, ko je terjal Robbo za vsoto 198 gold. 26 kr. 2 vin. Verjetno je pomagal Robbi pri delu za vodnjak pred magistratom in mu ta omenjene vsote ni pravočasno izplačal.⁸⁰ Po Robbovem odhodu v Zagreb in njegovi smrti je Rotman ostal v Ljubljani in prevzel vodstvo kamnoseške in kiparske delavnice. V tem smislu piše tudi Erberg v svojem »Versuch einer krainischen Literaturge-



Sl. 10 a. Fr. Rotman, stranski oltar v stolnici v Celovcu

schichte»,⁸¹ kjer pravi: »Sein Gehilfe Frant Rotman, der denselben überlebte, setzte seine Arbeiten mit vieler Geschicklichkeit fort.«

Rotmanova dokumentirana dela so naslednja: Dne 19. oktobra 1763 je sklenil Rotman pogodbo, v kateri se je obvezal, da bo postavil v cerkvi sv. Janeza Krstnika v Matenji vasi (župnija Slavina) na Primorskem dva stranska oltarja, ki bosta podobna glavnemu oltarju in da ju bo izgotovil leta 1765 ali že 1764. Oltarja sv. Tilna in Ahacija sta bila posvečena leta 1770.⁸² Leta 1766 je Rotman po naročilu prošta Josipa Marije pl. Rechbacha napravil oltar Matere božje, ki stoji ob severni steni v kripti katedrale v Krki. Napravil ga je v Ljubljani in so ga nato prepeljali na Koroško.⁸³ V času med 1768—73 je Rotman delal za cerkev sv. Marije v Zagrebu. O njegovem bivanju v Zagrebu ne vemo kaj točnejšega, napravil pa je za imenovano cerkev glavni oltar in štiri stranske oltarje sv. Jožefa, Žalosine Matere božje, Treh kraljev in sv. Anc.⁸⁴ Leta 1769 se je pogajal z avguštinskim konventom v Ljubljani za nove cerkvene stopnice. Na pobotnici se je podpisal »Francesco Rottman, maestro di Tagliapietre, Scultor di Marmi.«⁸⁵

Po stilski primerjavi moremo pripisati Rotmanu tudi izvršitev kipov sv. Florijana in Roka na oltarju sv. Janeza Nep. v šentjakobski cerkvi v Ljubljani; ne vemo pa točno za čas nastanka teh kipov.⁸⁶

Delo Rotmana ali njegove delavnice bi končno lahko bil tudi tretji stranski oltar ob južni steni stolnice v Celovcu, za katerega nam čas postavitve ni znan (sl. 10 a).

O obsegu Rotmanove kamnoseške in kiparske delavnice v Ljubljani in njegovih pomočnikih ne vemo nič točnega. Pregled njegovega do sedaj znanega dela nam pokaže, da je omejeno samo na izvrševanje oltarne arhitekture in njenega kiparskega okrasja. Zato je prav, da si najprej ogledamo tip njegove oltarne arhitekture.

Oltarja v kripti v Krki (1766) in v Celovcu pripadata tipu pozno baročnega oltarja, kjer so tektonski elementi v glavnem razkrojeni in se tipološko vežeta na Robbov oltar v Križevcih in na onega v Gradcu pri Št. Petru na Krasu.

Enotno skupino tvorijo štirje stranski oltarji (1768—73) v cerkvi sv. Marije v Zagrebu. V primeri z Robbovimi oltarji so mnogo bolj umirjeni; minil je čas bujnega visokega in poznega baroka in počasi že prodirajo elementi klasicizma. Pri zagrebških oltarjih se za menzo dviga nastavek s srednjo nišo za sliko, ki jo ob vsaki strani omejuje po en okrogel stebri; ta srednji del zaključuje ravno golšasto ogredje samo nad stebri izstopajoče v prostor, nad njim pa se bočijo deli razklanega slemena in se med njimi namesto atike nahaja okrogla vaza s plamenčkom. Za Rotmana je značilen motiv hrastovega lista, ki ga uporablja za okras raznih ploskev na oltarjih.

V obeh stranskih oltarjih v Matenji vasi (1765) se pojavlja v glavnem isti tip kakor v Zagrebu, drugačen izgled pa jima daje ornament belih kvadratičnih vložkov na ogredlju, slemenih in atiki ter menjavanje navpičnih belih ter črnih prog na stebrih. Glede na to se je Rotman pač zgledoval po glavnem oltarju, saj se je v pogodbi obvezal, da bosta njegova oltarja podobna glavnemu, ki je bil postavljen leta 1739, a ne vemo, čigavo delo je.⁸⁷

Rotmanovo kiparsko delo obsega figure na glavnem in štirih stranskih oltarjih v cerkvi sv. Marije v Zagrebu in na oltarju sv. Janeza Nep. v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani; oltarja v Matenji vasi pa sta brez figuralnega okrasja. Rotman je izšel iz Robbove delavnice in jasno je, da se v njegovem kiparskem delu poznajo sledovi Robbovega načina in vpliva. Vendar so Rotmanova dela na precej nižji kvalitetni stopnji in v nobenem primeru ne dosega svojega učitelja. Značilnost, ki že na prvi pogled loči Rotmanova od Robbovih del, je v tem, da so Rotmanovi kipi v svoji pojavi masivni in trdno stoje na podstavkih. Izginila je gracioznost in vitkost teles, ne najdemo tudi več pregibov v obliki črke S. Od vseh kipov še najbolj spominja na Robba sv. Frančišek Ksav. v cerkvi sv. Marije s svojo dokaj vitko postavo in razmeroma fino obdelavo draparije. Včasih se pojavlja tudi še dolga podolžna guba, ki je bila tako pogosta in značilna pri Robbi. Vendar pri Rotmanu predstavlja samo golo prevzetje formalnega elementa, ki pa figuri ne daje prav nič več onega značilnega zagona v višino kot pri Robbi. Lep primer tega načina nam nudi kip apostola Tadeja v Zagrebu. Draperija se izraža v težkih, debelih, masivnih gubah, ki so mnogokrat neodvisne od telesne oblike, ga obdajajo kot nekakšen oklep, pod katerim se telo kar izgubi in se ne izraža samostojno kot na primer kipa sv. Efrema in Emerika v Zagrebu. V nekaterih primerih (sv. Florijan in Rok pri sv. Jakobu v Ljubljani) pa se obleka lomi v ostrih gubah, ki tvorijo med seboj ostro ločene majhne ploskve. Zaradi pomanjkanja podatkov ni mogoče določno reči, koliko v vseh teh kipih lahko gledamo osebno Rotmanovo delo in kolikšen je tu delež njegovih sodelavcev oziroma pomočnikov.

Delo Franca Rotmana pomeni torej nadaljevanje Robbove tradicije, a obenem že tudi njen upad. Vendar je on edini, kjer se je Robbov vpliv močneje uveljavil, kajti po Rotmanu pravzaprav preneha širše kiparsko delovanje v kamnu v Ljubljani.

*

Ob tej glavni in vodilni vrsti kamnoseških delavnic so obstajali seveda še drugi, manj pomembni kamnoseški mojstri, ki so opravljali samo groba kamnoseška dela pa verjetno včasih posegli tudi v kiparsko področje. Od teh bi v tej zvezi omenila samo rodbino Bombasi, ki je prišla iz Italije in vzdrževala v Ljubljani kamnoseško delavnico kar skozi tri rodove in bila v tesnih zvezah z vodilnimi kiparji.

Prvi je Francesco Bombasi, ki je prišel iz Benetk in si je leta 1703 pridobil ljubljansko meščanstvo ter se stalno naselil v našem mestu. Spočetka je bil v poslovnih zvezah z Mislejem in ko sta se leta 1704 razšla, ga je Bombasi tožil. Mnogo je delal pri kamnoseških delih za ljubljansko stolnico in stolni dekan dr. Anton Dolničar pogosto navaja njegova dela v svojem poslovnem dnevniku.⁸⁸ Zaposlen je bil tudi pri gradnji semenišča v Ljubljani, leta 1707 pa je prejel plačilo za antependij oltarja štirih evangelistov pri sv. Krištofu. Umrli je v Ljubljani 24. januarja 1715 v 60. letu starosti.⁸⁹

Luigi B. je nastopil kot samostojni kamnoseški mojster neposredno za Francescom in je bil zelo verjetno njegov sin. V listinah se

omenja od leta 1714—1750; do tega leta je bil tudi lastnik hiše na sv. Petra c. 27.⁹⁰ Leta 1717 je postavil složno arkado pred mestno hišo, leta 1736 pa portal pred gledališko sobo v njej. Pri opremi mestne hiše je sodeloval z Mislejem, o čemer priča tudi plošča z napisom. Opravljal je kamnoseška dela za diskalceate (1739), skupno s Frančiškom Grumnikom za novo mestno gostilno in hotel Zum wilden Mann (1742), za cerkev na Rožniku (1743—44) in drugod.⁹¹ O delih izven Ljubljane vemo, da je izvršil v letih 1726 in 1727 sedem kamnitih portalov in umivalnik za zakristijo v župni cerkvi v Komendi.⁹²

Tretji iz te družine je Luigijev sin Carlo B., ki je postal ljubljanski meščan leta 1750 in je bil od leta 1751—61 lastnik hiše na sv. Petra c. 27.⁹³ Leta 1747 je napravil za nekdanjo frančiškansko cerkev na Vodnikovem trgu prižnico, leta 1748 pa novo oltarno mizo, tlak in stopnice. Ko so leta 1787 podirali frančiškansko cerkev, so prižnico prodali cerkvi sv. Petra, kjer je še danes. Prižnica je preproste oblike in sestavljena iz raznobarvnega marmora. Na njej pa so trije reliefi iz belega marmora, ki so izdelani zelo ploskovito in s silno pomanjkljivo globinsko perspektivo.

Zanimivo je, da se v Mariboru leta 1749 pojavi Antonio B., sin Ludovica B. iz Ljubljane. V Mariboru se je namreč 24. septembra 1749 poročil z Gertrudo, vdovo kiparja Matije Weniga.⁹⁴ Leta 1769 pa je dobil plačilo za kamnoseška dela v cerkvi v Št. Petru nad Mariborom.⁹⁵

Jasno je, da so bili vsi člani rodbine Bombasi predvsem kamnoseki in edino Carlo je z reliefi v cerkvi sv. Petra nekoliko presegel ozki okvir kamnoseške obrti.

★

Ob koncu naj podam nekaj splošnih pogledov na razvoj naše baročne plastike v kamnu, in to s posebnim ozirom na vlogo mesta Ljubljane kot njenega umetnostnega središča.

Že površen pregled kiparskih spomenikov v Ljubljani iz konca 17. in iz 18. stoletja nam jasno pove, da je bilo v tem času absolutno vodilno kamnoseštvo in s tem zvezano kiparstvo v kamnu, in sicer sedaj v plemenitem kamnu — marmoru. Kiparstvo v lesu po pomembnosti zaostaja za to vrsto in obenem vzdržuje tradicionalno zvezo s severom, posebno ker ena glavnih skupin, ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica, prinaša k nam neposredno oblike južno-nemškega poznega baroka, ki nagiba že k rokokoju. Tako moremo samostojnemu in na Ljubljano vezanemu razvoju slediti predvsem v vrsti plastike v kamnu. Ta pa nosi očividni pečat vpliva mediteranskega kulturnega kroga, točneje povedano Italije s posebnim posredništvom benečanske umetnosti in vplivov našega domačega Krasa, kjer že zaradi pogojev tal prevladuje kamnoseštvo in kiparstvo v kamnu, toda ne samo v peščencu, ampak tudi v trših, plemenitejših vrstah.

Primere prodiranja italijanskih oziroma nam bližnjih delavnic imamo sicer že tudi v srednjem veku, tako uveljavljanje furlanske smeri v slikarstvu osrednje in severozahodne Slovenije v drugi polovici 14. in prvi polovici 15. stoletja in pa v tej zvezi posebno zanimivo skupino kiparstva v kamnu, ki jo je E. Čevc imenoval »ljub-



Sl. 11. J. Contieri, kraljica na oltarju v kapeli sv. Frančiška Ksaverija
pri sv. Jakobu v Ljubljani

ljanska kiparska delavnica« in je delovala od 40ih let 15. stoletja dalje ter je dobivala pobude od strani kraškega kamnoseštva.⁹⁶ Vendar je na splošno ostal vodilen vpliv severa in s tem zvezana uporaba lesa, peščenca in apnenca v plastiki; to se je še povečalo s težnjami dobe reformacije, ki je utrdila zveze naših krajev s severom. Ostra preorientacija in odklon v italijansko smer je bil mogoč samo po dolgotrajnih pripravah v teku 17. stoletja in z dokončno zmago italijanske baročne kulture v krogu Akademije operosorum. Upoštevati moramo tudi ugodne razmere v gospodarskem in trgovskem življenju tedanje Ljubljane, ki je bilo tudi močno povezano z Italijo. Vse to je prispevalo svoj delež k tolikemu razmahu baročne plastike, saj bi v drugačnih pogojih bila nemogoča nabava dragocenega materiala, predvsem marmora, v tolikem obsegu.

Odmeve in vplive visoke italijanske umetnosti pri naših baročnih kiparjih sem skušala orisati že pri vsakem posameznem od njih. Važnejše in zanimivejše pa je vprašanje, koliko se v vsem tem času izraža Ljubljana že kot samostojno kulturno in umetnostno središče in koliko se je ta njena vloga odrazila tudi v razvoju baročne plastike.

Do neke mere moremo govoriti o lastnem umetnostnem izrazu in načinu že pri Cussi, vsaj kolikor gre za tip oltarne arhitekture, ki je jasno izdelana in lahko opredeljiva. Čeprav se giblje v okviru italijanskega zgodnjega baroka, predstavlja nedvomno v ustaljenem tipu in izdelanih detajlih do neke mere plod lastne zamisli in okusa, predvsem pa danih pogojev in pobud kamnoseške obrti našega Krasa. Kar zadeva Cussova kiparska dela, predstavljajo v naših razmerah pravi italijanski import, saj je naročal v Benetkah kar izgotovljene kipe. Podoben primer je pri Misleju, ki se je pa povzpel toliko dalje, da je pozival v Ljubljano italijanske umetnike (Pozzo, Contieri), katerih delo se sicer vključuje v splošni baročni okvir in ustrezno razpoloženje časa, ni more pa pomeniti organskega člena v domačem, krajevnem razvoju. Najmočnejši osebni pečat je razumljivo dal svojim delom Robba, saj je najmočnejša umetniška osebnost med temi kiparji in tudi ni bil več navezan na naročanje kipov drugod, ampak je vse ustvarjal sam oziroma v svoji delavnici v Ljubljani po lastnih zamislih. Korenine Robbove umetnosti so v italijanski, beneško predelani Berninijevi smeri in tudi pozneje je neprestano sprejemal tako vsebinske kot formalne pridobitve italijanske umetnosti, a jih je po svoje predeloval. Tako je izdelal svoj posebni tip figuralnega kiparstva in pozno baročnega oltarja, ki jim direktnih predlog ne moremo najti niti v Benetkah niti drugod v Italiji in Robbe ne moremo neposredno priključiti nobeni znani beneški delavnici.

Vzporedno z rastjo Ljubljane v samostojno upravno, gospodarsko, kulturno in umetniško središče se je širilo tudi območje njenega vpliva. Glavne pokrajine in smeri, v katere sega delovanje ljubljanskih baročnih delavnic, so naslednje: na Gorenjskem najdemo v okolici Kamnika precej del manjših ljubljanskih kamnoseških mojstrov, v Moravčah pa celo Robbi močno približan oltar; Cussa pa je delal za Bled, Mekinje in Škofjo Loko. Močan prodor ljubljanskih delavnic opažamo na Hrvaško, kjer v tem času ni bilo večjih obrtniških in kiparskih

delavnic; samo tako je razumljivo, da so vso opremo glavnih zagrebških cerkva v baroku prepustili v delo ljubljanskim mojstrom. Tako je Cussa delal za zagrebško stolnico in Karlovac; njegov učenec Jurjevič pa v Zagrebu in Remetah. Robba je delal za stolnico in cerkev sv. Katarine, Rotman pa je opremil z oltarji cerkev sv. Marije v Zagrebu. Na Primorskem so se uveljavili Cussa (Lokavec, Ajdovščina), Contieri (Moščenice) in Rotman (Matenja vas pri Slavini). Nekaj Robbovih del najdemo tudi v jugozahodnem predelu Štajerske pri sv. Frančišku Ksav. in na Vranskem. Posebno zanimivo pa je dejstvo, da se je vpliv Ljubljane razširil celo daleč proti severu, na Koroško. Tako je Robba delal za Celovec, Rotman pa za Krko in Celovec.

Končno pogledimo še na skope podatke, ki so se nam ohranili o osebnem življenju naših baročnih kiparjev in njihovih zvezah z drugimi umetniki. Ti umetniki so tvorili nekako samostojno, tesno povezano skupino tako v poslovnem kot družabnem pogledu. Medsebojno so botrovali svojim otrokom, bili drug drugemu priče pri porokah, skupno prevzemali dela in sodelovali še v drugih primerih. Podobni pojavi takih umetniških združb v 18. stoletju so dokazani tudi v drugih krajih Evrope.⁹⁷ Na tem mestu bi omenila še to, da je te poslovne in predvsem osebne zveze med našimi baročnimi umetniki poskusila v literarni oblika podati Ilka Vaštetova v »zgodovinskem romanu iz baročne Ljubljane« z naslovom *Umirajoče duše*.⁹⁸ Zbrala in predelala je tozadevno gradivo ter po eni strani skušala podati zgodbo o osebnih razmerah med baročnimi umetniki, po drugi strani pa psihološko prikazati notranjo dramo, ki se je razvijala v Misleju in Robbi; pri Misleju, ker je bil samo kamnosek — rokodelc in se ni mogel povzpeti do višin prave umetnosti, v Robbi ker ni mogel tako izpeljati in dokončati svojega dela kot je želel in je pred smrtjo spoznal, da pravzaprav pripada že rodu »umirajočih duš«. Ta poskus Ilke Vašetove je prav zanimiv, čeprav ob kritičnem prebiranju romana zasledimo nekatere netočnosti in omenjanje dejstev, ki zgodovinsko niso dokazana. Vrednost dela je predvsem v tem, da se je lotila snovi in poglavja iz kulturne zgodovine našega mesta, ki je bilo ob času izida knjige tako umetnostno-zgodovinsko kot literarno tako rekoč neobdelano in mrtvo, ter nam v literarni obliki skušala človeško prikazati in približati umetniške osebnosti baročne Ljubljane.

OPOMBE

¹ Prim Stelè Fr., Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, str. 119—150.

^{2a} Stelè Fr., Monumenta artis slovenicae II., Ljubljana 1938, str. 1. 2.

² Stelè Fr., o. c., str. 20.

³ Dolničar Gregorij, Historia cathedralis ecclesiae Labacensis, Ljubljana 1882, str. 56. — Prim. Stelè Melita, Aleš Žiga Dolničar, ZUZ I. n. v. (1931), str. 153, 154.

⁴ Stelè M., o. c., str. 154.

⁵ Dolničar A. Z., Descriptio nobilissimae urbis Venetiae continens templa et monasteria magis precipua palatia et rariores architecturas aliaque notatu digna. Huic accedit etiam itineris ad eandem urbem in singulos dies distributa descriptio, Goritiae Anno 1703 (v rokopisu).

- ⁶ Gerichtsprotokolle der Hauptstadt Laibach 1677, f. 9. (Krumperški arhiv, ODAS.)
- ⁷ Fabjančič V., Knjiga hiš I., str. 329 (v Mestnem arhivu v Ljubljani).
- ⁸ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, ZUZ V. (1925), str. 2—12.
- ⁹ Mesesnel F., Julijska krajina, Ljubljana 1930, str. 71.
- ¹⁰ Čevc E., Kje je bil rojen kipar Mihael Cussa? ZUZ I. n. v. (1951), str. 222—224.
- ¹¹ Kamnite plošče, napise itd. Gl.: Ausgabebücher der Stadt Laibach... 1687 (v Mestnem arhivu v Ljubljani).
- ¹² Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 3.
- ¹³ Napise je objavil Steska V., v Ljubljanski baročni kiparji, str. 3, 4.
- ¹⁴ Podrobna objava računa: Mal J., Umetnostno-zgodovinski zapiski. ZUZ IV. (1924), str. 201.
- ¹⁵ Napis gl.: Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 8.
- ¹⁶ Kukuljevič Ivan, Prvostolna crkva zagrebačka, 1856, str. 42—44.
- ¹⁷ Vrhovnik I., Arhivski paberk i o nekaterih slikarjih in kiparjih 15.—18. stoletja, ZUZ II. (1922), str. 105—129.
- ¹⁸ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 10.
- ¹⁹ Mal J., o. c., str. 152.
- ²⁰ F. Ferrata je nekaj časa sodeloval tudi pri gradnji ljubljanske stolnice. Bil je v zvezah s Cusso in kasneje tudi z Mislejem. Umrli je v Ljubljani 16. junija 1704. (Podatki: Wallner J., Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte. Mittheilungen des Musealvereins für Krain. III. [1890], str. 105—139.)
- ²¹ Mal J., o. c., str. 153.
- ^{22a} Prim. Wl. Tatarkiewicz, Czarny marmur w Krakowie, Prace Komisji historii sztuki X, Kraków 1952, str. 79—152.
- ²² Prim.: Hammer Heinrich, Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbruck 1952, str. 219—229.
- ²³ Mal J., o. c., str. 201—202.
- ²⁴ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 10.
- ²⁵ Cossar Ranieri Mario, Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia, Pordenone 1948, str. 41—42.
- ²⁶ Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXVI., str. 115.
- ²⁷ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 12.
- ²⁸ Steska V., Slovenske umetnine v zagrebskem »Diecezanskem muzeju«, ZUZ XIX. (1945), str. 51—54.
- ²⁹ Jutarnji list 24. XII. 1939.
- ³⁰ Zv. II., str. 446 — gl. pri Jiroušek Zeljko, Kiparska djela iz stare zagrebačke katedrale, Jutarnji list 24. XII. 1939.
- ³¹ Wallner J., Beiträge..., str. 126.
- ³² Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 12.
- ³³ Enako navaja Fabjančič: Luka Misel, Stanizer, stanoval v hiši tik Virantovega vrta, od 1700—1705 kot najemnik, od 1705—1727 kot lastnik. (Knjiga hiš I., str. 330.)
- ³⁴ Zapis: »Der Kunstreiche Herr Lucas Misli (Burger und Steinmetzmeister) zu Bischofflagkh den 5. Feb. 1727.« v Treu- und Lieb-Schuldiges Andenken der Verstorbenen Herren und Frauen auss der Hochlöbl. und Trostreichen Bruderschaft der Todt-Angst Christi am H. Creutz... shranjeno v knjižnici frančiškanskega samostana v Ljubljani.
- ³⁵ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 12—20.
- ³⁶ Pogodba je bila objavljena v Izvestjih Muzejskega društva za Kranjsko 1895, str. 164.
- ³⁷ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 12.
- ³⁸ Steska V., o. c., str. 14.
- ³⁹ Steska V., o. c., str. 20.
- ⁴⁰ O razvoju baročnega oltarja: Hoffman Richard, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. Jhrh. bis zum Anfang des 19. Jhrh. München 1905, str. 126 sl.
- ⁴¹ O Pozzu: Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 20.

- ⁴² Dolničar G., *Historia cathedralis ecclesiae Labacensis*, str. 64.
- ⁴³ V rokopisu: *Accepta et exposita in novam fabricam Basilicae Labacensis ab Anno 1700 usque ad annum 1713*, str. 154.
- ⁴⁴ Dolničar G., *Historia...*, str. 90.
- ⁴⁵ Steska V., *Ljubljanski baročni kiparji*, str. 16.
- ⁴⁶ Vodnik A., *Kipar Francesco Robba*, DS 1930, str. 99.
- ⁴⁷ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon...*, XXVII, str. 471.
- ⁴⁸ Vodnik A., o. c., str. 99.
- ⁴⁹ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon...*, VII, str. 337.
- ⁵⁰ O Contieriju: Steska V., *Ljubljanski baročni kiparji*, str. 22—24.
- ⁵¹ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon...*, str. 337.
- ⁵² Steska V., *Francesco Robba, ljubljanski meščan in kipar*, DS 1902, str. 676—183, 730—737; — *Kipar Francesco Robba v Celovcu*, ZUZ XIII., (1936), str. 70—74; — *Ljubljanski baročni kiparji*, ZUZ V., (1925), o. Robbi str. 81—89.
- ⁵³ Tietze-Conrat E., *Unbekannte Werke von G. R. Donner*. Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission 1905. (III. Band), str. 195—260.
- ⁵⁴ Hoffiller V., *Radnje ljubljanskog kipara Franje Robbe u Zagrebu*, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, nova serija sv. XIV.
- ⁵⁵ Vodnik A., *Francesco Robba (Arhivalna študija)*, Kronika slovenskih mest II. (1935), III. (1936), IV. (1937); — *Kipar Francesco Robba*, DS 1930, str. 97—110; — *Gradnja Robbovega vodnjaka pred mestno hišo v Ljubljani*, ZUZ VII. (1927), str. 121—138; — *Gradnja velikega oltarja v uršulinski cerkvi v Ljubljani*, ZUZ VI. (1926), str. 65—88; — *Robbova oltarna arhitektura*, DS 1944, str. 109—116.
- ⁵⁶ Gl. podrobneje: Vodnik A., *Francesco Robba*, Kronika slov. mest III. (1936), str. 226.
- ⁵⁷ Golzio Vincenzo, *Il seicento e il settecento*, Torino 1950, slika št. 557.
- ⁵⁸ Brinckmann A. E., *Barockskulptur II. (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Berlin 1919, slika 282, 283.
- ⁵⁹ Golzio V., o. c., slika 348.
- ⁶⁰ Golzio V., o. c., str. 719—727.
- ⁶¹ Brinckmann A. E., o. c., str. 380.
- ⁶² Brinckmann A. E., o. c., str. 224.
- ⁶³ Weisbach W., *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. (Propyläen Kunstgeschichte XI.)*, Berlin 1924, str. 70, 88.
- ⁶⁴ Jiroušek Z., *Remek djelo baroknog kiparstva u Hrvatskoj*, Spremnost br. 6.
- ⁶⁵ Zabukovec J., *Slavina. (Prispevek k zgodovini župnij ljubljanske škofije)*, Ljubljana 1910, str. 158.
- ⁶⁶ Weisbach W., o. c., str. 30, 31.
- ⁶⁷ Weisbach W., o. c., slika 162.
- ⁶⁸ Weisbach W., o. c., slika 163.
- ⁶⁹ Weisbach W., o. c., slika 135.
- ⁷⁰ Brinckmann A. E., o. c., str. 244, 245.
- ⁷¹ Brinckmann A. E., o. c., str. 246.
- ⁷² *Mémoires de ma vie.*
- ⁷³ Brinckmann A. E., o. c., str. 247.
- ⁷⁴ Gl. zbrane podatke: Vodnik A., *Francesco Robba. (Arhivalna študija)*, Kronika slov. mest II., III., IV.
- ⁷⁵ Nahaja se v uršulinskem samostanu v Skofji Loki.
- ⁷⁶ Str. 60.: »Den 12. Mai 1749 wurde mit drei Stukkateuren alles vereinbart bezüglich der Aufrichtung des Altares der hl. Ursula. Die Fertigstellung erforderte die Summe von 401 fl. ...«
- ⁷⁷ Str. 61.: »Den 20. April 1750 wurden die beiden Altäre, der des hl. Augustinus und der des heiligen Franz von Paula (heute hl. Angela) von den Stukkateuren vollendet — ausgefertigt. Die Ausgaben für die beiden Altäre beliefen sich samt der den Arbeitern verabreichten Kost und einiger Geschenke auf 830 fl.«
- ⁷⁸ Stelè F., *Politični okraj Kamnik*, str. 16.
- ⁷⁹ Steska V., *Ljubljanski baročni kiparji*, str. 96.
- ⁸⁰ Gl. Vodnik A., *Gradnja Robbovega vodnjaka...*, str. 137, 138.

- ⁸¹ Rokopis iz leta 1825 v Narodnem muzeju v Ljubljani, str. 515.
- ⁸² Zabu k o v e c J., o. c., str. 134.
- ⁸³ To Rotmanovo delo je omenjeno v »Annales Gurcenses seu Protocolum Arhivale incoatum atque in hanc formam Annalium congestum sub Regimine Mariae Josephi baron von Rechbach (1744—89)«.
- ⁸⁴ Podrobneje gl.: B u n t a k Franjo, Župna cerkev sv. Marije u Zagrebu, Zagreb 1939.
- ⁸⁵ Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 96.
- ⁸⁶ B u n t a k navaja kot domnevna Rotmanova dela še oltar sv. Janeza evang. v cerkvi v Gorenji vasi (župnija Gornji Logatec) iz leta 1758 in pa kip sv. Ladislava na oltarju sv. Janeza Nep. v župni cerkvi v Glini (prej v stolnici v Zagrebu). Dalje pripisuje Rotmanu tudi glavni oltar v Codellijevii kapelici v Ljubljani, kar pa je zmotno, ker kipi ne kažejo prav nikakih sorodnosti z znanimi delii Rotmanove delavnice.
- ⁸⁷ Zabu k o v e c J., o. c., str. 132, 134.
- ⁸⁸ Podroben seznam teh del je objavil Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 89—91.
- ⁸⁹ Podatki o Francescu B.: Wallner J., Beiträge..., str. 126; V r h o v n i k I., Arhivski paberki..., str. 106.
- ⁹⁰ Fabjančič V., Knjiga hiš IV., str. 215.
- ⁹¹ Natančnejši podatki o Luigi B.: Steska V., Ljubljanski baročni kiparji, str. 92; V r h o v n i k I., Arhivski paberki..., str. 106; isti, Zatrte nekdanje cerkve in kapele ljubljanske, Zgodnja Danica 1904; Wallner J., Beiträge..., str. 126.
- ⁹² Stelè F., Politični okraj Kamnik, str. 360.
- ⁹³ Fabjančič V., Knjiga hiš IV., str. 215.
- ⁹⁴ Zapisek v matični knjigi (poročni) z dne 24. sept. 1749: »Copulatus est D. Antonius Bombasi f. (?) Ludovici Bombasi Civis et Lapidariae artis mgri Labacensis et Sydon ejus conjugis legi. filius legib. parochianus Labacensis à S. Petro in Suburbio, Lapidida (?) lebs. cum honesta D. Gertrude, dfti D. Mathiae Wenig relicta vidua parochiana Marburgensi. Testes erant D. Leopoldus Pilgramb et D. Josephus Hözl (ODAS).
- ⁹⁵ Račun iz leta 1769 za Št. Peter nad Mariborom: »Dem Herren Bombasi bürgerlichen Steinmetz Maister sein quittung 63 gulden« (ODAS).
- ⁹⁶ Po ugotovitvah dr. Cevca E. Prim. razstavo te kiparske skupine leta 1952 v Mestnem muzeju v Ljubljani.
- ⁹⁷ Prim. podobne ugotovitve za mesto Lvov v uvodu h knjigi: H o r n u n g Z., Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII. stulecia. Varšava 1937, str. 54.
- ⁹⁸ Vaštè-Burger Ilka, Umirajoče duše. Zgodovinski roman iz baročne Ljubljane, Ljubljana 1929.

Résumé

LA SCULPTURE BAROQUE EN PIERRE DE LJUBLJANA

Le XVI^e et le XVII^e siècle représentent dans l'histoire de l'art slovène une époque de transition encadrée de deux événements de première importance pour la vie nationale et culturelle, c'est-à-dire la Réforme dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et la fondation de l'Academia Operosorum en 1693. La Réforme acheva de stabiliser les tendances traditionnelles dans l'art, de même que l'incorporation définitive de l'art slovène dans le cadre de l'Europe septentrionale; enfin elle imposa dans la peinture et dans la sculpture un style nouveau, la Renaissance, mais une Renaissance dans le cadre septentrional.

Dans ce développement, l'influence des idées nouvelles, propagées par les intellectuels et la société cultivée, réétablie après la Contre Réforme, devenait

de plus en plus sensible. Maintenant la plupart des étudiants se dirigent vers les universités catholiques de l'Italie. Les études finies, ces jeunes gens apportaient à Ljubljana des idées nouvelles sur la culture et sur l'art et ils fondèrent différentes sociétés, et c'est la fondation de l'Academia Operosorum qui signifie la vraie victoire de la culture baroque en Slovénie. Le fait très important est que pour la première fois théorie sur l'art prenait part au développement de l'art slovène. L'homme qui a contribué le plus à la théorie sur l'art était un des membres les plus actifs de l'Academia Operosorum, Janez Gregorij Dolničar de Thalberg, qui s'affirma dans notre ville comme écrivain de chroniques, de topographies, de monographies et d'études sur l'iconographie. Ses idées esthétiques et celles de sa société dépendaient de l'esthétique italienne du XVI^e et du XVII^e siècle, surtout des écrivains comme Bellori et Baldinucci.

De l'époque de transition au XVII^e siècle était conservé à Ljubljana un nombre important de noms de sculpteurs et tailleurs de pierres, mais dont la plupart sont restés à un niveau artisanaux sans laisser des traces plus profondes et plus durables dans l'activité artistique slovène. Vers la fin du XVII^e siècle nous passons dans une époque où l'élément baroque s'affirme plus clairement dans la sculpture et où nous pouvons déjà apercevoir quelques personnalités artistiques plus nettement définies et quelques ateliers. Le premier atelier de sculpture était dirigé par Mihael Cussa, il était suivi de Luka Mislej, celui de son gendre Francesco Robba et à la fin de cette série se présente Franc Rotman avec son atelier.

Cussa Mihael. C'est de l'année 1677 que nous avons la première notice de l'existence de Mihael Cussa à Ljubljana; quelques petits renseignements sur sa vie et sur son atelier, lequel comptait 10 aides, nous sont conservés jusqu'à la date de sa mort en 1699 à Ljubljana. Il naquit probablement dans le village Pri Kuših près de Lokavec dans la vallée de Vipava, où encore au XVIII^e siècle le nom «Kuša» était très fréquent.

Beaucoup des oeuvres de Cussa se trouvent dispersées à travers la Slovénie et à travers la Croatie.

Les autels sortis de l'atelier de Cussa se rattachent d'après leur style au type italien de l'autel de la première époque baroque qui contrairement aux oeuvres du XVII^e siècle, d'une architecture compliquée et composée de plusieurs parties, affirment une architecture nettement conçue, unie et sobre. Chez Cussa la couleur dominante est le noir, car tous les autels sont taillés dans la pierre noire que seules les incrustations de pierres de différentes couleurs et de formes différentes égayaient.

D'après les comptes et les textes conservés nous pouvons constater que Cussa commandait à Venise les sculptures toutes faites, qu'il plaçait après dans l'architecture de ses autels. La conclusion nécessaire de tout ça est que nous devons voir dans Cussa surtout le propriétaire d'un grand atelier de tailleurs de pierres dans lequel il exécuta ses propres projets pour les autels, mais il commanda les sculptures en Italie.

De tous les élèves et les aides de Cussa, nous n'avons conservé que le nom de Jurjevič Toma qui a exécuté les deux autels latéraux dans la cathédrale de Zagreb et le maître-autel de Remete, où il mourut en 1713.

Mislej Luka, originaire probablement du Littoral slovène, fut signalé à Ljubljana pour la première fois en 1694 et jusqu'à l'année 1701 il passe pour maître-tailleur. Il mourut en 1727 à Škofja Loka et légua son atelier à Francesco Robba, marié à sa fille Terezija.

Les commandes principales acceptées par Mislej sont: sept autels latéraux de l'église St. Jacques de Ljubljana, le portail du séminaire, 4 statues des évêques d'Emona dans la cathédrale de Ljubljana et le monument de la Ste. Trinité, également à Ljubljana.

Nous sommes obligés de constater pour Mislej ce que nous avons fait pour Cussa, c'est qu'il n'était qu'un habile tailleur de pierres sans être en même temps un sculpteur. Toute la décoration sculptée des autels a été commandée aux sculpteurs appelés d'Italie et travaillant dans l'atelier de Mislej pour son compte. Ces sculpteurs étaient: Angelo Pozzo, Jakob Contieri et le futur gendre de Mislej Francesco Robba.

Angelo Pozzo, originaire de Padoue ne resta à Ljubljana qu'un temps restreint (en 1713, 1714, 1716). C'est à lui que nous sommes obligés d'attribuer les quatre statues d'évêques d'Emona, les deux géants du portail du séminaire et les deux statues de l'autel de Saint Joseph dans l'église de St. Jacques à Ljubljana qui montrent une forte ressemblance avec les figures sur la colonne de la Ste. Trinité à St. Veit sur la Glina en Carinthie.

Jakob Contieri, originaire également de Padoue, travailla à Ljubljana de 1720 à 1721. C'est à lui que nous attribuons les sculptures de l'autel de St. François Xavier et de l'autel de la Vierge de l'église St. Jacques et le buste de Anton Dolničar à la cathédrale de Ljubljana. Il a exécuté aussi les statues pour le maître-autel de l'église de Moščenice sur le Littoral Croate.

Comparé à ce de Pozzo, ressort le caractère plus évolué de la sculpture de Contieri, avec ses effets de la pierre finement travaillée et polie, s'approchant déjà de l'idéal du baroque exubérant.

Francesco Robba. Il est né probablement dans les environs de Trieste vers 1698. Il arriva à Ljubljana en 1721 et resta comme aide dans l'atelier de Mislej jusqu'à la mort du maître en 1727, quand il hérita dans sa qualité de gendre la maison, l'atelier et les commandes. Il est mort à Zagreb en 1756. Sa vie et son oeuvre ont été étudiés à fond par A. Vodnik et V. Steska.

Robba a fait son apprentissage probablement dans quelque atelier de sculpture à Venise, mais les origines de son style nous restent inconnues et même un aperçu d'ensemble de la sculpture baroque vénitienne ne nous offre pas assez de données précises pour en tirer une conclusion satisfaisante. Robba apporta en Slovénie les formes de la sculpture berninienne déjà dans sa manière vénitienne, il donna à ces formes un trait personnel et une grande perfection.

Les traits caractéristiques de sa sculpture sont: corps mouvementés comme signe stylistique manifestant l'action intérieure; la composition en diagonale des corps deux fois en contrapposto (souvent en forme de la lettre S), plus tard apparaît une tendance verticale prononcée des figures, atteinte avec les gestes et les draperies et enfin le trait maniériste exprimé par des rapports anormaux d'une petite tête et d'un corps allongé et avec les attitudes dansantes. Formellement cette sculpture est pittoresque, il use de son ciseau comme un peintre son pinceau, en contrastant les lumières et les

ombres, en travaillant la surface de la pierre d'une façon appropriée, usant du poli et en brisant souvent les plans.

C'était Robba qui nous apporta un autre genre des créations chères aux artistes baroques, le type de la fontaine. La fontaine des rivières slovènes de la place de l'Hôtel de Ville de Ljubljana, type de fontaine de la haute époque baroque trahit une étroite parentée avec la Fontana dei quattro fiumi de la Piazza Navona à Rome, faite par Bernini. Da même le buste de Charles VI réalise le type du portrait royal dans la ligne si brillante, commencée par Bernini avec Francesco I d'Este et Louis XIV.

Après le départ de Robba de Ljubljana et après sa mort à Zagreb en 1756, nous remarquons une baisse de l'activité des sculpteurs chez nous. Faute d'artistes capables de le suivre et à cause de la production affaiblie dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'oeuvre de Robba restait presque sans influence malgré sa haute qualité. Partiellement sensible resta l'influence de son style sur les sculptures en bois des autels latéraux de l'église des ursulines à Ljubljana et sur les deux chérubins en bois du maître-autel de l'église paroissiale de Kamnik.

Rotman Franc. Rotman est le seul des aides de Robba qui nous soit connu de nom et attesté par des oeuvres. Né vers 1710, probablement dans la vallée de Vipava, il est mentionné à Ljubljana pour la première fois en 1740, ensemble avec Robba pour la première fois en 1752. Après la mort de Robba, il prend la direction d'un atelier de tailleurs de pierres à Ljubljana, où il mourut en 1788.

Les oeuvres principales de Rotman sont: deux autels latéraux de Matenja vas en Littoral slovène, l'autel dans la crypte de la cathédrale de Krka, cinq autels de l'église de St. Vierge à Zagreb, deux sculptures de l'autel de St. Jean Népomucène de l'église St. Jacques de Ljubljana et probablement un des autels latéraux de l'église paroissiale de Celovec.

Le développement de l'architecture des autels de Rotman passe de formes décomposées du rococo à une manière plus calme, encore baroque dans certains éléments réunis aux éléments tendant déjà vers le classicisme (Zagreb, Matenja vas).

Il est facile de séparer l'oeuvre sculptée de Rotman de celle de Robba dont la qualité lui reste à jamais inaccessible. Ses sculptures massives se tiennent fermement sur les soubassements et avec la ligne élancée des corps a disparu aussi la grâce des mouvements, les draperies sont devenues des plis épais et lourds qui embrassent le corps comme une armure. Ainsi l'oeuvre de Rotman en continuant la tradition de l'atelier de Robba en marque déjà le déclin.

A côté de la ligne des ateliers principaux des tailleurs de pierres existaient naturellement d'autres maîtres tailleurs moins importants qui ne faisaient que des travaux grossiers de la pierre. Pour ses relations avec les sculpteurs de marque était plus importante la famille Bombasi.

A la fin encore quelques mots sur le rôle joué par la ville de Ljubljana comme centre artistique dans le développement de la sculpture baroque slovène. Un aperçu tout superficiel des monuments sculptés de cette époque nous montre clairement la suprématie de la sculpture en pierre et surtout de la sculpture en matériel plus noble, le marbre. La sculpture en bois cède en

importance le pas à celle-là et d'autre part maintient le contact traditionnel avec le Nord, surtout l'un des groupes, l'atelier franciscain de Ljubljana apporte des influences directes du baroque tardif de l'Allemagne du Sud. Ainsi c'est sur les oeuvres sculptées en pierre seulement que nous pouvons suivre le développement indépendant de la sculpture des ateliers de Ljubljana. Elle porte la marque de l'influence du milieu méditerranéen, plus exactement de l'Italie avec l'intermédiaire de l'art vénitien et avec les influences de notre Karst, car le Littoral slovène connut surtout à cause des conditions géographiques la pierre taillée et la sculpture en pierre, non seulement en grès, mais aussi dans les matériaux plus nobles. Déjà au Moyen-âge ne manquent pas les exemples de la pénétration des ateliers italiens ou slovènes de cette région vers le centre de la Slovénie. Mais en général l'influence nordique restait prépondérante et avec elle l'emploi du bois, du grès et du calcaire en sculpture, se qui ne manque pas de s'accroître à l'époque de la Réforme. Le détour marqué vers le courant italien n'était possible qu'après de longs préparatifs au cours du XVII^e siècle.

Déjà chez Cussa nous pouvons parler d'une expression artistique et d'une manière personnelle du moment qu'il s'agit de l'architecture des autels. Elle représente dans son type le plus définitif et dans l'élaboration des détails jusqu'à un certain point le résultat des réflexions et du goût personnel, mais surtout le résultat des conditions données et des impulsions des tailleurs de pierres du Karst. Les oeuvres de Robba portent la marque personnelle la plus forte, c'est lui qui a créé son type de figure sculptée et de l'autel baroque tardif, auxquels nous ne pouvons trouver des modèles ni à Venise ni ailleurs en Italie.

Parallèlement au développement de la ville de Ljubljana en centre administratif, économique, culturel et artistique du pays s'élargissait aussi sa zone d'influence. Les directions et les régions dans lesquelles s'affirma l'influence des ateliers de Ljubljana sont les suivantes: La Haute-Carniole (Kamnik avec les environs, Bled, Škofja Loka); le Littoral Slovène (Ajdovščina, Lokavec, Moščenice, Matenja vas pri Slavini) et partiellement la région Sud-Ouest de la Styrie. Il est intéressant que la pénétration en Croatie était forte et que le mobilier des églises baroques principales a été fait par les maîtres de Ljubljana. Robba et Rotman travaillaient même pour la Carinthie (Klagenfurt, Gurk).

MARIBORSKI BAROČNI KIPARJI

Sergej Vrišer, Maribor

Vprašanje mariborskega baročnega kiparstva doslej še ni bilo podrobneje obdelano. V strokovni literaturi (J. Wastler: *Steirisches Künstlerlexicon* in Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*) zasledimo nekaj skromnih podatkov o mariborskih mojstrih zgodnjega 17. stoletja, številni drugi in pomembnejši pa so izostali. Prvi, ki se podrobneje ukvarja z mariborskim kiparstvom v baroku, je A. Stegenšek. V članku »Naši Marijini stebri«¹ je posvetil dokaj pozornosti kiparju Jožefu Straubu, v »Konjiški dekaniji«² pa omenja kiparja Krištofa Reissa. V svojem delu »Mariborska stolnica«³ se je mariborskega kiparstva dotaknil tudi dr. Fr. Stelè. Do neke mere pomaga pri reševanju tega vprašanja dr. R. Puff v svojem opisu Maribora.⁴ Nekaj skromnih izpiskov iz matičnih knjig je zbral dr. J. Pajek,⁵ ki se je tudi nekoliko pomudil pri delu kiparja Jožefa Holzingerja.⁶ Več podatkov je našel v matrikah Matija Slekovec,⁷ vendar so tudi ti pomanjkljivi. Pomemben doprinos k zgodovini slovenske Štajerske predstavljata deli Ignacija Orožna in dr. Frana Kovačiča o razvoju, zgodovini in posameznih spomenikih lavantinske škofije,⁸ vsebujeta pa malo podatkov o umetnikih. Vsi navedeni primeri so sicer koristni izsledki, ki pa sami še ne ustvarjajo zaželenih slik. — Da bi si ustvarili o mariborskem baročnem kiparstvu jasnejšo predstavo, je prvenstveno treba pregledati ves arhivski material, kolikor je ohranjen in še ni bil obdelan. Glede tega pa moramo ugotoviti dokaj žalostno stanje. Predvsem moramo poudariti, da je raziskovanje v Mariboru otežkočeno zaradi pomanjkanja arhivskega gradiva, ki je v Ljubljani večinoma ohranjeno. Če v Mariboru zaman iščemo za tistimi prepotrebnimi viri, ki bi najbolj mogli osvetliti baročno dobo, je vzrok pač v tem, da je bil deželni arhiv za Štajersko v Gradcu, in so nam torej najboljši viri danes težko dostopni. Že večkrat je bilo tudi zapisano, da so štajerske oblasti, svetne in cerkvene, prav tekmovale v oddajanju svojih arhivov deželnemu glavnemu mestu.

Drugi vzrok pomanjkanja arhivalij pa je doba okupacije, ki je mnogo dragocenega arhivskega gradiva uničila, ali pa iz naših krajev odvelkla v tujino, odkoder je po vojni sicer priromalo nazaj, toda le v fragmentih. Ogromno dokumentov pa je šlo v izgubo.

Prvi kronist, ki nam je dosegljiv, je Rudolf Puff. Njegovo delo je dragocen dokument bidermajersko razpoloženega časa in nam razme-

roma dobro odkriva sliko tedanjega Maribora, ko se otresa spon podeželskega mesteca in postaja predhodnik novega industrijskega središča. Vendar pa nam Puff v zgodovini Maribora prav malo pove o umetnostnih spomenikih, umetnike pa komajda omenja in še te z napakami. Boljšo in tudi edino sliko o življenju domačih mojstrov dobimo iz matic stolne župnije, delovanje teh ljudi pa spoznamo iz redkih cerkvenih računov.

Poleg arhivskega gradiva je prav tolike važnosti poznavanje celotne spomeniške posesti na slovenskem Štajerskem, kakor tudi onstran naše meje. Le s takim znanjem je mogoče podati dokončno sliko o vlogi mariborskega baročnega kiparstva. Pričujoče delo te slike nikakor ne podaja v popolnosti, saj vprašanje baročne plastike v Mariboru šele načenja in nujno zahteva nadaljnega poglobljanja in obravnavanja skupaj z vprašanjem celotnega baroka na slovenskem Štajerskem in v njegovem sosedstvu.

Pregled baročnih spomenikov v Mariboru

Slika baročnega Maribora je danes, zlasti v primeri z Ljubljano in Gradcem dokaj medla. Redki spomeniki se danes še nahajajo na prvotnem mestu, mnogi so za vselej izginili. Tudi po cerkvah najdemo v Mariboru danes le še malo originalne opreme.

Od cerkva, ki niso več ohranjene, je omeniti cerkev Vseh svetnikov ob Dravi. Leta 1703 je imela 3 oltarje: vseh svetnikov, Naše ljube Gospe in sv. Miklavža. Leta 1785 so jo preuredili v skladišče.⁹ Poleg nekdanje meščanske bolnišnice najdemo v tem času cerkev sv. Duha z 2 oltarjema: sv. Duha in sv. Marije; nedaleč od današnjega frančiškanskega samostana pa cerkev sv. Ulrika, v letu 1736 s 4 oltarji: sv. Ulrika, Valentina, Ljube Gospe in Rozalije. Obe cerkvi so opustili v času Jožefa II. in nista več ohranjeni.¹⁰ Tudi nekdanje kapucinske, poznejše redemptoristovske cerkve (danes stoji na tem mestu frančiškanska bazilika) ni več. Ohranjena je še bivša minoritska cerkev na Vojašniškem trgu. Od leta 1784 pa je služila za vojaški magazin. Od štirih oltarjev, ki so bili posvečeni sv. Ani, Krištofu, Štefanu in Barbari ni ostalo ničesar. Ostal je le kip Matere božje, danes v velikem oltarju pri frančiškanih.¹¹ V jožefinski dobi (leta 1782) so zaprli tudi šele leta 1766 osnovano cerkev celestink (danes poslopje Umetnostne galerije). Njen veliki oltar je danes v Zgornji Polskavi.¹²

Poleg cerkva je bilo tedaj v Mariboru več kapel: tako v gradu na Piramidi; dalje kapela sv. Katarine v Melju s 3 oltarji: sv. Katarine, Sebastijana in Donata, Florijanova kapela v Vetrinjski ulici in druge manjše.¹³

Od še stoječih cerkva je po baročni opremi nedvomno prednjačila stolnica. V ca. 40. ali 50. letih XVII. stoletja je nastal njen veliki oltar, ki ga je daroval meščan Matija Haas. V svojem testamentu leta 1657 je zapisal 500 flr za postavitev visokega glavnega oltarja in popravilo oboka.¹⁴ Novi oltar je stal do leta 1890, ko so ga prenesli v Heiligenkreuz am Waasen pri Leobnu. Iz fotografije in pripovedovanja oči-

vidcev spoznamo, da gre za tip »zlatega« oltarja, okrašenega s hrustančastim ornamentom. Po svojih dimenzijah je prekašal vse ostale mariborske oltarje. Poleg velike oltarne slike »Krst v Jordanu« (danes visi nekoliko obrezana v srednji ladji) in podobe Marije s plaščem, je krasilo oltar 13 večjih pozlačenih figur ter množica puttov; vrh atike je stal kip nadangela Mihaela. — Poleg velikega oltarja je imela stolnica še 13 manjših oltarjev: sv. Mihaela, Ane, Frančiška Ksaverija, Roka, Florijana, Janeza Nepomuka, Srca Jezusovega, Miklavža, Sebastijana, Marije Magdalene, sv. Križa, sv. Trojice in oltar Rožnega venca. Vizitacijski protokol iz leta 1621 omenja tudi oltar sv. Katarine na pevski empori.¹⁵ Od vseh teh oltarjev so se ohranili le trije: Florijanov oltar iz leta 1699, Fr. Ksaverijev iz ca. leta 1714 ter oltar sv. Križa iz leta 1775. Od ostale opreme pa: prižnica iz XVII. stoletja (tipa zlatih oltarjev), rezljana vrata iz približno iste dobe in korne klopi iz leta 1771. Veliki oltar ter tri stranske so nadomestili s psevdogotskimi.

Od ostalih mariborskih cerkva je izgubila prvotno opravo Alojzijeve cerkev že leta 1784. Veliki oltar te cerkve so istega leta prenesli v Kostivnico,¹⁶ prižnico pa v Zgornjo Polskavo.¹⁷ V magdalenski cerkvi so se ohranili trije dokaj skromni baročni oltarji, stranska oba brez plastike, veliki oltar pa je novejši. Jožefova cerkev v Studencih je v 50.—60. letih XVIII. stoletja dobila v svoji opremi umetnine najboljših mariborskih kiparjev. Poleg velikega oltarja, čigar kipi so v muzeju, sta bila še oltarja sv. Andreja in Matere božje. Cerkev ima danes z izjemo stare prižnice psevdorenesančne oltarje.

Od kapelic so se nam ohranile: loretska kapela v gradu iz leta 1655; njena notranjost je kopija Svete hišice iz Loreta. Na ostrešju fasade je ohranjena figuralna skupina (danes precej poškodovana). V bližini mesta sta še kapela sv. Barbare na Kalvariji iz leta 1681 ter kapelica nad Tremi ribniki iz leta 1679. Obe sta brez baročne plastike.

Omenim naj še pomembnejše profane stavbe starega Maribora, ki so izginile ter so morda tudi bile okrašene s plastiko. Mariborski gornji grad (Obermarchburg) so podrli leta 1784. V njem prav gotovo ni bilo več baročne opreme, kajti že v začetku XVII. stoletja je bil v slabem stanju in je služil le še za bivanje vojaštva.¹⁸ V začetku XX. stoletja so podrli v mestu tako imenovano »Freihauskaserne«, nekdanji dvorec grofa Tattenbacha, ki je bil ob svojem času najuglednejše mestno poslopje.¹⁹ V letu 1844 so podrli tudi nekdanji dvorec malteškega viteškega reda v Melju.²⁰ Do leta 1871 je stal baročni grajski portal ob loretski kapeli.²¹ Portal je krasila ovalna okvirna atika, počivajoča na dveh volutah. Na portalu sta bila grofovski grb in plastika ležečega leva (danes nad muzejskim vhodom).

Od ohranjenih stavb je na prvem mestu grad grofov Kislov in pozneje Brandisov. Stavba, ki je doživela v XVII. in XVIII. stoletju več prezidav, hrani v svojem, leta 1749 prizidanem stopniščnem rizalitu kvalitetno baročno skulpturo. Bogati plastični okras predstavlja štukirani strop magistratne dvorane na prehodu iz XVII. v XVIII. stoletje. Pomembna stavba je bivši Vetrinjski dvorec (prvotno last šentpavelskega samostana) s štukirano fasado iz 20.—30. let XVIII. stoletja.²² Okrašena je z jermenasto ornamentiko in s poprsji v nišah nad prvim

nadstropjem. Omeniti je še nekdanji dvorec vetrinjskih cistercijancev (1684—1708), poznejšo kresijo in nato last grofa Breunerja, čigar grb je bil na stavbi.²³ Slednjič bi v neposredni mariborski okolici omenili dvorec Betnavo (ponovno zidan okr. leta 1784), nekdanj posest rodbine Brandis. Nekdanja kapela je danes brez opreme.

Med znamenji, ki so nekoč krasila Maribor, poznamo Marijin spomenik na Glavnem trgu iz leta 1681, na čigar mestu stoji sedanji spomenik. Prvotni steber, postavljen v zahvalo za prestano kugo, je bil manjši. Kip Brezmadežne s tega stebra je po mnenju A. Stegenška istoveten s kipom Matere božje, ki je še pred drugo vojno stal pod Kalvarijo.²⁴ Kip je izginil, spominjam pa se, da je bil nadnaravne velikosti. — Drugo znamenje v mestu je bil Florijanov steber iz konca XVII. stoletja. Kip svetnika je stal na uvitem stebru med dvema drugima kipoma na tedanjem Florijanovem trgu (danes Grajski trg).²⁵ Od ostalih znamenj je vredno omeniti kip sv. Janeza Nepomuka iz okoli 50. let XVIII. stoletja (nekoč v Dravski ulici), dalje več Marijinih kipov. Stali so v nišah raznih hiš ali v bližnjih vinogradih. Ohranjeni so še kipi Immaculatae na Koroški cesti, na vogalu Gosposke ulice in Glavnega trga, v Vetrinjski ulici ter na vogalu Gosposke ulice in Volkmerjevega prehoda. Od stebrov, ki so stali ali še stoje v mestni bližini, omenjam kip Brezmadežne iz meljskega vinograda ter Mater božjo z detetom iz Košakov. Prvi je iz leta 1742, drugi po mojem mnenju iz konca XVIII. stoletja (letnica na podstavku je sicer okrog leta 1829, vendar je to verjetno leto postavitve na tem mestu). Končno bi še dodal kapelico v Kamnici s kipom sv. Janeza Nepomuka, morda iz sredine XVIII. stoletja.

Iz bežnega pregleda bi mogli zaključiti, da je bilo v baročnem Mariboru kar lepo število kiparskih spomenikov, katere so prav gotovo prvenstveno izdelali domači mojstri. Le v redkih primerih vemo za njihova imena. Nekoliko boljša je slika v neposredni mestni okolici. V cerkvah pri Sv. Petru, v Kamnici, v Limbušu in drugod se je barok večinoma ohranil, ponekod tudi arhivi. Ti so redki in pogosto pomanjkljivi, vendar pa dragocen vir, saj smo večinoma po zaslugi teh podeželskih arhivov mogli nekoliko odgrniti zaveso z mariborskega baroka. Navzlic temu pa ostaja seveda vrsta umetnikov, ki jim komaj vemo imena, njihovih del pa ne poznamo, njim nasproti pa stoji dolga vrsta spomenikov neznanih avtorjev.

Kiparji in rezbarji XVII. in XVIII. stoletja

Podatki o XVII. stoletju, zlasti o prvi polovici, so zelo pomanjkljivi, ohranjenih je le nekaj imen rezbarjev, o katerih delovanju pa ne vemo dosti. Res je stoletje polno burnih dogodkov, ki prizadevajo tudi umetnostno delovanje v Mariboru, vendar pa vidimo prav tedaj v Gradcu nastanek stanovske organizacije slikarjev in kiparjev, leta 1619 osnovane Malerkonfraternität, ki raztegne svojo kompetenco tudi nad Mariborom. Nemara bo podrobnejše proučevanje graškega arhiva in prav aktov tega združenja bolje osvetlilo tedanje stanje pri nas;

iz doslej objavljenega graškega gradiva to vsekakor ni dovolj razvidno. Pravila te bratovščine so bila v glavnem podobna kot v ljubljanski Bratovščini slikarjev in kiparjev ter so prepovedovala izvrševanje slikarskega ali kiparskega poklica v Gradcu in po vsej Štajerski vsakomur, ki ni bil član te organizacije.²⁶ Zapiski iz arhiva nam



Sl. 12. Fr. Kr. Reiss, sv. Brunon
(1687)

Pokrajinski muzej v Mariboru



Sl. 13. J. Straub, sv. Ana (1750)

Pokrajinski muzej v Mariboru

zgovorno pričajo, da je bil cehovski duh še v 50. letih XVIII. stoletja prav živ, kjub omejitvam s strani oblasti. Prenekatera tožba, napisana na cesarski dvor, govori o žolčni mržnji konfraternitete do nečlanjenih obrtnikov, tako imenovanih »fretarjev«. Pogosta so fizična obraču-

navanja, intervencije deželnega profosa, odvzem orodja itd. Celo renomirani mojstri pozabijo v obrambo svojih pravic na dostojnost. Branijo se novih mojstrov, zato otežujejo pomočnikom mojstrske izpite, razen če se »priženijo k umetnosti« (zur Kunst heiraten), ko poroče vdovo ali hčer umrlega mojstra in s tem števila članov konfraternitete ne zvišajo. Bratovščina nadzira delovanje po vsej deželi. Ni mi sicer znano njeno poseganje v življenje mariborskih mojstrov, obstojalo pa je nedvomno, saj so tudi tukaj delovali nevčlanjeni fretarji. Leta 1750 prosi bratovščina cesarico Marijo Terezijo za intervencijo v Celju in Lipnici, kjer se niso otresli fretarjev. Cesaričin odlok pa pravi, da se morajo neinkorporirani mojstri »praestitis praestandis« vključiti v organizacijo.²⁷

Nekoliko boljšo sliko o mariborskem kiparstvu dobimo v drugi polovici XVII. stoletja, v času, ko se pričinja barok hitreje širiti tudi po naših krajih. Iz te dobe so nam na razpolago mariborske matične knjige (poročna od 1646, rojstna šele od 1701, mrliška od leta 1662 dalje).

Preden preidemo na baročne kiparje, katerih življenjske in umetniške like je bilo mogoče s podatki in deli trdneje določiti, naj navedem nekaj skopih zapisov o mojstrih zgodnjega XVII. stoletja.

Kot prvega znanega mariborskega rezbarja te dobe srečamo Jurija Deselina, ki postavi leta 1620 novi glavni oltar v cerkvi pri Sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah.²⁸ Ob istem času je omenjen rezbar Jurij Thessel. Leta 1622 prejme naročilo za postavitev oltarja v Št. Pavlu v Labudski dolini.²⁹ Omenjajo ga tudi leta 1628 v nekem spisu mestne straže med vaščani, ki so prevažali vino in blago skozi mariborska mestna vrata.³⁰ Sorodnost med imeni obeh omenjenih rezbarjev vzbuja upravičeno domnevo, da je to ena in ista oseba. Pogoste razlike v tedanjem načinu pisanja naše mnenje še podkrepljujejo.

ADAM NIEDERL

Prvi mariborski kipar, čigar delovanje sega že v drugo polovico XVII. stoletja, je Adam Niederl. Preden je prišel v Maribor, je deloval dve leti (1640–1642) v St. Lambrechtu na Štajerskem, nato med leti 1643–1651 v Judenburgu. Tam sta se mu rodila sinova Adam (1646) in Janez (1647).³¹ Kdaj se je naselil v Mariboru, ni znano, v mestnih matrikah tudi ni najti datuma njegove smrti. Leta 1688 je umrla v Mariboru Magdalena Niederlin »bildthauerin«, verjetno kiparjeva druga žena.³² Iz leta 1658 poznao mestnega sodnika Tomaža Niederla, ki je poklonil magistratu podobo Salomonove sodbe, vendar ne vemo, ali je s kiparjem v sorodu ali ne.

Adam Niederl je avtor oltarja pri Sv. Lovrencu na Pohorju.³³ Orožen omenja leto 1654 kot čas nastanka tega dela, ki pa danes ni več ohranjeno. Po vsej verjetnosti je pripadalo sličnim ustvaritvam tega časa, v katerih se je najbolj uveljavljal tip »zlatega« oltarja. Niederla srečamo leta 1660 v Gradcu, kjer dela ob svečanostih v čast cesarja Leopolda I. Ob tej priložnosti postavijo Gradčani bogato okrašen

slavolok za ceno 9177 flr. Pozvani so umetniki vseh strok in iz raznih krajev Štajerske, Tirolske in Spodnje Avstrije. Poleg Niederla je pri pripravi za isto slovesnost sodeloval tudi mariborski slikar H. G. Khiendl.³⁴

Tudi od Niederlovih avstrijskih del, med katerimi so tudi datirana, ni zaenkrat znano nobeno, ki bi omogočalo primerjanja. V taki situaciji je tudi domnevna zveza med A. Niederlom in že omenjenim velikim oltarjem mariborske stolnice zgolj ugibanje.

RODBINA SCHOY

Bolj znano je iz tega časa ime druge kiparske rodbine — Schoy. Odkod je prišla k nam, sicer nisem mogel zaslediti, vsekakor so Schoyi v 60. letih XVII. stoletja že v mariborskih matrikah. Tam je tudi razvidno, da se je 2. junija 1681 poročil »Joannes Schoy, defuncti Joannis Schoi et eius uxoris Magdalenae filius« s Katarino Terezijo Puecher, priči sta bila slikar Matija Mimbl in Peter Carolo.³⁵ Dne 9. julija 1687 je imenovani Janez, po poklicu kipar, umrl.³⁶ Iz življenja Janeza Schoya in ostale rodbine navajam: leta 1666 umre kiparjeva mati Magdalena,³⁷ leta 1666 in 1672 sta zabeleženi poroki mojstrovih dveh sester, Julijane in Ane Marije; kot priča pri obeh je slikar H. G. Khiendl.³⁸ Leta 1685 je vpisana smrt kiparjevega sinčka Frančiška Jožefa.³⁹ Ker je nam doslej znani Janez Jakob Schoy, graški »Hofkammerbildhauer«, rojen 20. julija 1686 v Mariboru,⁴⁰ je rodbinska zveza med njim in prej omenjenim Janezom nedvomna. Isto pa nam zanesljivo potrjuje celjska poročna matica iz leta 1712, ko se je 11. maja v Celju poročil »Joannes Jacobus defuncti Joannis Jacobi Schoy civis et Sculptoris Marburgy filius legitimus et Civis et Sculptor Graecy...«⁴¹

O delu Janeza Schoya starejšega doslej ničesar ne vemo, menim pa, da je bila njegova delavnica tedaj v Mariboru vodilna. Ker torej vemo, da je bilo kiparstvo rodbinski poklic Schoyev, bi mogli do neke mere osvetliti mladost poznejšega graškega mojstra Janeza Jakoba. Mladi Jakob je vsekakor podedoval očetov talent in ga tudi razvil do pomembne veličine, saj ga smatrajo za najboljšega štajerskega kiparja v prvi tretjini XVIII. stoletja. Jakob sicer ni mogel biti očetov neposredni učenec, izgubil ga je, ko je imel eno leto, prav verjetno pa je sprejemal pobude v nekdanji očetovi delavnici, ki je nadaljevala z delom, ko se je mojstrova vdova leta 1688 poročila s kiparjem Frančiškom Krištofom Reissom. Leta 1701 srečamo madega Jakoba med gojenci ruške gimnazije, ki je vzgojila vrsto pomembnih vojaških in cerkvenih osebnosti, razen tega pa tudi nekaj umetnikov, n. pr. slikarja Vogla, bakrorezca Trosta in druge. Leta 1713 pride Jakob Schoy v Gradec, kjer se stalno naseli. O njegovem življenju je malo znana, več pa o njegovem delu. Med številnimi signiranimi in njemu pripisanimi deli, ki so nastajala v Gradcu in širom Štajerske, poznamo tudi Schoyevo delo pri nas: leta 1728 veliki oltar v Rušah, med 1731 do 1733 pa oltar župne cerkve v Slovenjgradcu.⁴² O njegovem more-

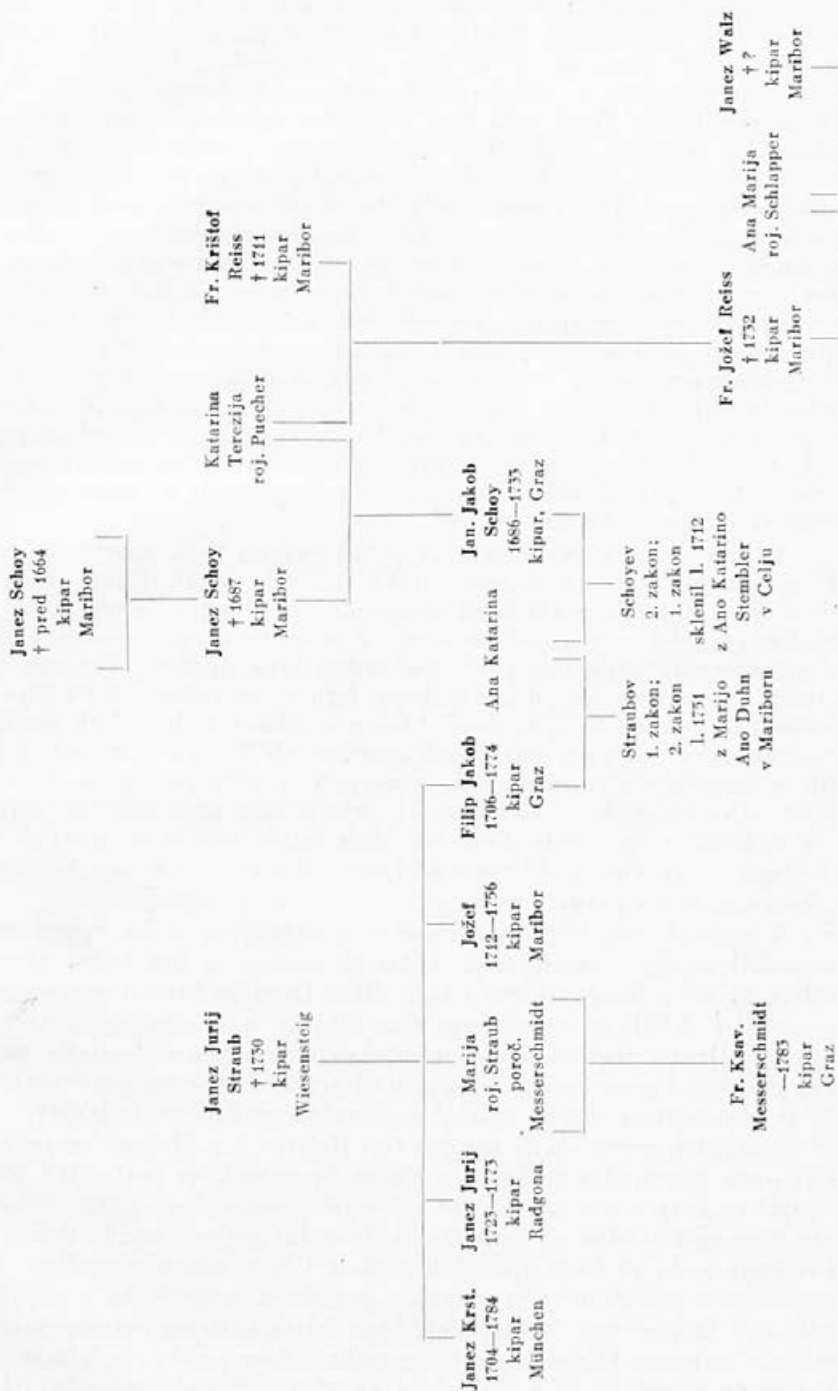
bitnem delu v samem Mariboru ni sledu. Jakob Schoy je sicer osebnost, ki izide iz mariborske kiparske družine, svoj višek pa doseže drugod, v tujini. Mnenja sem, da stika z domačo delavnico tudi pozneje ni opustil, saj so ga z njo še vedno vezale rodbinske vezi. Ker pa je Janez Jakob Schoy izrazita graška umetniška veličina in je tudi doslej znana dela v naših krajih izdelal kot graški mojster, ga v krogu mariborskih kiparjev nisem podrobneje obdelal.

✓ FRANC KRIŠTOF REISS

Dne 30. aprila 1688 se poroči z vdovo Janeza Schoya, Katarino Terezijo, Franc Krištof Reiss, »natus in Leibnitz«; priči sta bila Jakob Drumhuber in Matija Mimbl, ki je bil priča tudi ob prvi poroki Katarine Terezije.⁴³ Ni sicer ugotovljeno, ali je izšel Reiss iz Schoyeve šole, po vsej verjetnosti pa je kot pomočnik prevzel ob poroki z mojstrovo vdovo tudi njegovo delavnico. Zdi se, da je tudi Krištof Reiss pripadal rezbarski družini. Ni mi sicer znana katerakoli podrobnost iz njegovega življenja v Lipnici, po prijazni opombi msgr. dr. R. Kohlbacha iz Gradca pa bi utegnil biti kiparjev oče Wolf Reiss, mizar, ki ga omenjajo v tem mestu med leti 1616–1632. Na ime Fr. Krištofa Reissa naletimo v mariborskih maticah le še ob njegovi smrti dne 25. marca 1711.⁴⁴

Tudi o Reissovem delu imamo za enkrat skope podatke. Edini oporišči za iskanje njegovega opusa sta kratki beležki o kiparju, ki sta ju v svojih delih zapisala I. Orožen in A. Stegenšek. Leta 1687 izvrši Reiss po naročilu priorja žičke kartuzije kipe, ki so stali nad portalom samostanskega poslopja ob potoku.⁴⁵ Nad usločeno gredo je bila nameščena figura sv. Janeza Krstnika (na levi strani) z napisom: Monstravit Seitzium in podobo grofa Otokarja na konju, grbom ter letnico 1165, v sredini je stala soha Marije in napis: Conservavit, pod njo sta bila avstrijski in štajerski grb ter inicialka cesarja Leopolda I. Desno stran portala je krasil kip sv. Brunona s citatom: Fundavit ordinem, dalje letnica 1084 ter grb Celjanov s pripisom: Adauxit 1444. Reiss je prejel za to delo, ki ga je izdelal v aflenskem pešcencu, 50 tolarjev in 1 dukat kot nagrado.⁴⁶ Stegenšek omenja 6 kipov, ki so stali ob vhodu pri mostu, ob potoku 4 in 2 na drugi strani ceste. Avtor teh figur ni omenjen. V mariborskem muzeju se danes nahajajo 4 kipi iz nekdanje kartuzije: sv. Brunon in 3 ženske figure. Med slednjimi in prvim so očitne razlike, da je upravičeno mišljenje o dveh avtorjih. Svetnikova draperija pada vertikalno k tlom, kjer se mehko nabira, ženskam pa se obleka oprijema telesa, kot bi bila mokra. Pogrešamo izrazitejšega baročnega vihranja. Kontura teles, zlasti spodnjih partij, je poudarjena, v obratih teh teles pa zasledimo anatomske napake. Ob razmeroma podrobni obdelavi oblačil presenečajo pri teh ženskih likih kratke, široke in sumarično obdelane glave z značilno vdrtlo zgornjo ustnico. Ženski obrazi so v očitnem nasprotju z močnejšo psihično noto svetnikovega asketskega lica. Kipar svetnic vsekakor ni istoveten z mojstrom sv. Brunona, Krištofom Reissom (sl. 12).

KIPARSKÉ RODBINE STRAUB, SCHOY, REISS, WALZ



Drugo Reissovo delo je oltar sv. Frančiška Ksaverija v kapeli cerkve na Ptujski gori. Nastal je leta 1690, ko so pozidali kapelo v zaobljubo ob kugi, ki je divjala na Štajerskem leta 1682.⁴⁷ Steno oltarnega nastavka z veliko podobo patrona, obdano z drobnim akantovim rastlinjem, flankirata dva korintska pilastra, ki nosita kratko, nad sliko usločeno gredo. V atiki je manjša podoba s sličnim akantovim prepletom kot ob spodnji. Figuralni okras tvorita ob straneh oltarja na konzolah stoječa angela, dva manjša posedata na gredi, dva putta pa v akantovem okviru atike. Angelske glavice krasi podstavek pilastrom, gredo in napisano kartušo. Arhivskih podatkov danes pri nas ni več, drobni kantov ornameč, ki je predhodnik bujnejšega akantovega rastlinja, potrjuje nastanek dela v 90. letih. Primerjava z žičkim kipom je težavnejša zaradi različnosti motiva in tudi materiala. Ptujskogorske figure učinkujejo dokaj mehko, takšna je obdelava udov in obleke. Obraza angelov ne veže nobena sorodna poteza z zamaknjenim svetnikom, to so mehka, okrogla lica otroških potez, nekam zvedavih oči in rahlo zavihanih nosov. V anatomiji mojster nekoliko popusti, dokaj bogato pa je življenje gub, ki valovijo okrog angelskih teles v širokih zavojih.

V precejšnji meri pa nas ptujskogorskega dela spomni plastika Florijanovega oltarja v mariborski stolnici (1699). Rahlo usločeno stebrišče z vitimi in gladkimi stebri obdaja oltarno podobo s kipoma sv. Štefana in Lovrenca ob straneh, v atiki je druga, ovalna podoba v akantovem listju, na gredi pa sedita dva angela. Akantus tega oltarja je masivnejši od prejšnjega, figure pa kažejo dokajšnjo sorodnost s kipi na Ptujski gori. Oba svetnika v dalmatikah sta sicer bolj umirjena od prej omenjenih angelov, oblička pa se mi zde v svojih mehkih obrisih prav podobna angelskim s Ptujске gore. Še večja je sorodnost v obeh strešnih angelih: ista labilna poza sedenja, držanje rok in končno tip obraza. Prav te sedeče figure pa nas spominjajo tudi drugega ohranjenega oltarja v stolnici, v kapeli Frančiška Ksaverija, o katerem bomo govorili pozneje.

V zbirkah mariborskega muzeja je ohranjena atika enega izmed stranskih oltarjev iz stolnice. Atika je zasnovana kot bogat akantov okvir, ki se v krogu spleta okoli slike. Delo je brez dvoma nastalo v začetku XVIII. stoletja; angelska glavica z okvira se nenavadno ujema z drugo glavico, ki je nekoč krasila oltarni steber, obe pa sta kaj podobni tipu glavic z Reissovih oltarjev. Zdi se mi prav verjetno, da je statuarius civitatis izdelal za domačo cerkev več oltarjev.

Stegenšek meni, da bi utegnil biti Reissov kip Matere božje, ki je stal pred minoritsko cerkvijo v Ptuj. Spomenik so posvetili l. 1664.⁴⁸ Nastal je verjetno v zahvalo za avstrijsko zmago nad Turki. Po mnenju Simona Povodna pa je nastal že leto dni poprej, kar bi dokazoval kronogram, ki je baje spadal k stebru.⁴⁹ Sam nisem mogel zaslediti podatkov o tem delu. Kip (danes v ptujskem muzeju) je nadnaravne velikosti, iz peščenca in pozlačen. Mati božja stoji na polmesecu z detetom v naročju. Obraz matere zre nekam topo predse, boljše je dete. Dočim so obrazi različni, bi s kipi angelov s Ptujске gore in deloma

tudi z žičkim menihom do neke mere soglašala draperija, pod katero je čutiti obris telesa, vendar pa bi Stegenškovi domnevi o Reissovem avtorstvu ob dosedanem poznavanju kiparjevega opusa ne mogli pritrditi z večjo zanesljivostjo.



Sl. 14. J. Straub, sv. Roza (30. leta XVIII. st.)
župna cerkev v Selnici ob Dravi



Sl. 15. J. Straub, franciškanski svetnik (30. do 40. leta XVIII. stol.) sedaj v župni cerkvi v Šiški v Ljubljani

Plastike, ki smo jih navedli, so po tematiki in obdelavi dokaj raznolike. Opus Franca Krištofa Reissa je torej še razmeroma pre-slabo osvetljen, da bi mogli o njem izreči dokončno sodbo. Vsa ome-njena dela pa kažejo na izurjenega mojstra, ki je gotovo vzdrževal večjo delavnico, iz katere je izšel tudi kiparjev sin Franc Jožef Reiss.

FRANC JOŽEF REISS

Ko 25. marca 1711 Franc Krištof Reiss umre, preide kiparsko izročilo v roke mladega 22-letnega Franca Jožefa. Istega leta, 9. novembra, je zabeležena poroka Franca Jožefa Reissa »statuariusa«⁵⁰ »dfeti Francisci Christophori Reiss civis statuarii civitatis«⁵¹ z Ano Marijo Schlaper.⁵⁰ Iz tega zakona se rodi 7 otrok, 4 hčere in 3 dečki. Ničesar ne vemo o poznejšem življenju in poklicu preživelih 2 sinov, ki nista v mrliški matici. Leta 1732 Franc Jožef Reiss umre.⁵¹ Ker je tako ime tudi enemu sinu, bi mogli dvomiti, da je to smrtni datum kiparjev, vendar ni v mrliški knjigi drugega Reissa s tem imenom, povrhu pa se leta 1733 poroči Marija Ana, vdova Franca Reissa »civis Undt Pildthauer in Marchburg relicta vidua«⁵² z Janezom Walzom.⁵² Jožefa Reissa srečamo še trikrat kot pričo pri raznih porokah, drugih zapisikov o njem pa ni (Slekovec ga napačno šteje med umrle leta 1711, ko umre oče Krištof Reiss⁵³).

Doslej ne poznamo nobenega dela, ki bi bilo zanesljivo njegovo. Omenil sem že oltar Frančiška Ksaverija v mariborski stolnici. Delo so pripisovali glede na sorodnost z oltarjem istega patrona na Ptujski gori Krištofu Reissu. Ako upoštevamo, da je kapela v stolnici (po kronogramu) iz leta 1714, bi utegnil oltar izdelati Krištofov sin Jožef. Oltarni nastavek s stebrovjem ne teži v prostor, ampak se razvija ob steni. Veliko podobo flankirata dva gladka korintska stebra, nad gredo je plitka atika z dvema angeloma ob straneh in majhno kartušo v sredi. Vrh atike in ob straneh, izven oltarne stene, se spleta akantovo listje v bujni okvir okrog podob. Na konzolah stojita ob stebrih figuri dveh svetnikov. Postavi sta izredno vitki, ozkih ramen in izrazitih koščenih obrazov z nekoliko poševnimi očmi ter močnimi kodri. Kretnje umirjene, brez patosa, v draperiji pogrešamo baročnega vihranja. V celoti učinkujeta kipa v primeri z nastavkom bolj konservativno, manieristično ter sta po mojem mišljenju starejša in ne iz Reissove delavnice. Na Reissovo slog spominjata oba strešna angela, ne bi pa mogel reči, da sta izpod istega dleta kot ptujskogorski kipi. Podobnost je vsekakor dovolj velika, da bi mogli angela uvrstiti v Reissovo delavnico in nemara celo med dela Franca Jožefa Reissa.

LOVRENC KAYSER (KAISER)

Sodobnik Franca Krištofa Reissa je kipar Lovrenc Kayser, ki umre 18. marca 1711, 7 dni pred Reissom.⁵⁴ Iz skopih matičnih podatkov izvemo, da je Kayser leta 1692 priča pri poroki hčerke Marije iz prvega zakona, leta 1695 umre njegova prva žena Barbara, »bildthauerin«⁵⁵. Istega leta se mojster vnovič poroči z Barbaro Dam. Priča je nam že znani Matija Mimbl, slikar.⁵⁶ Ko leta 1712 »Barbara Kayserin eines alten bildthauers weib«⁵⁷ umre, ni v matrikah o rodbini Kayser več sledu.

JANEZ TRÄGER

Ob svoji poroki z Elizabeto Meuthner je leta 1717 omenjen Janez Träger, »statuarius ex Labacensis«. ⁵⁸ O njegovem življenju in delovanju v Mariboru ni prav ničesar znanega. Bržkone se je tu le poročil. Tudi med ljubljanskimi kiparji ni tega imena, pač pa deluje med leti 1693—1696 v Ljubljani kipar Gregor Dragan. ⁵⁹ Ako upoštevamo tedanji način pisanja, bi mogli čitati Träger tudi kot Trager (slično kot Grätz — Gratz) ter ne bi bilo izključeno, da imamo opraviti s sorodnikom ljubljanskega kiparja Dragarja.

JANEZ WALZ

Leta 1735 se pojavi v mariborskem kiparstvu novo ime — Janez Walz, »seiner profession ein Pildthauer«, kakor je zapisano ob poroki z Reissovo vdovo. Tudi Walza ni v matičnih knjigah. Kje in kdaj je mojster umrl, ni razvidno; leta 1741 umre Marija Ana Walzin, ⁶⁰ o otrocih ni sledu. Po vsej verjetnosti je Walz zasedel izpraznjeno mesto »statuariusa civitatis«, ki je bilo doslej v rokah rodbine Reiss, in s tem nadaljeval tradicijo njihove delavnice.

Doslej poznam le nekaj Walzovih del, in to pri Sv. Petru pri Mariboru. Leta 1733 prejme mojster za kip sv. Petra, »vor ein klein Bruderschaft Bildnuss des H. Petri an die todten Bahr vor die Verstorbene Brüder«, 2 flr 30 kr. ⁶¹ Naslednje leto okraši s figurami in ornamentom novi tabernakelj, ki ga postavi mizar Andrej Leeb. Za delo prejme Walz 24 flr. ⁶² Oboje se je izgubilo. Pomembnejša je izdelava prižnice v letu 1736, ko mu plačajo 90 flr ter pol startina vina za 10 flr. ⁶³ Naslednje leto izdela še mali oltar pred cerkvijo, za kar dobi 6 flr. ⁶⁴ Tudi tega oltarja ni več.

V Walzovem delu ne moremo iskati posebnih kvalitete. Oglejmo si prižnico. V florisu ima peterokotno obliko, izbočeno balustrado, okrepjeno s pilastri, ki jo pokriva jermenasti, prepletajoči se ornament. Noga prižnice se stožčasto končuje. Na balustradi sedijo štirje evangelisti, na volutah ostrejša pa so razmeščeni putti, vrh strehe stoji kip Kristusov. Celotna kompozicija učinkuje še dokaj dekorativno, figure pa izpričujejo povprečno roko. Telesa so kratka in anatomsko pomanjkljivo obdelana, obrazi šablonizirani, s srepim pogledom in ozkimi ravnimi nosovi. Draperija je groba ter se mestoma okorno vije (sl. 18).

Precejšnjo sorodnost z Walzovim načinom dela kaže plastika stranskega oltarja sv. Florijana v Mariji Brezje pri Mariboru, zlasti angeli v atiki. Podatkov ni. Z Walzom je morda v zvezi kip Matere božje iz vinograda v Melju. Figura nadnaravne velikosti je rustikalno obdelana, preračunana na pogled iz daljave. S togim izrazom lica, ki spominja na Walzove obraze, stoji na zemeljski krogli. Ogrnjena je s plaščem, ki ji vihra pred telesom. Na hrbtni strani je letnica 1742.

Janez Walz, ki ga R. Puff napačno imenuje Walter, ⁶⁵ je torej povprečen obrtnik, ki v kvaliteti vsekakor zaostaja za Reissoma. Iz

dosedanjega bi smeli sklepati, da je kiparska delavnost v Mariboru od konca XVII. stoletja pa tja do 40-ih let XVIII. stoletja osredotočena na delavnico Schoy—Reiss—Walz. Ne poznamo sicer dela prvega, gotovo pa kaže primerjava Walzovih del s plastiko Reissov precejšen padec umetniške ravni te delavnice.

Morda ni brez zveze z gornjo domnevo dejstvo, da srečamo v istem času v neposredni mariborski okolici zaposlene tujce. Janez Matija Leitner, pomembni graški kipar (Puff ga napačno prišteva med Mariborčane),⁶⁶ je v letih 1736—37 zaposlen na velikem oltarju pri Sv. Petru, kjer je delal že omenjeni Walz. Iz Leitnerjevih potrdil je razvidno, da je prejel za oltar 450 flr in 1 startin vina.⁶⁷ V istem času mu plačajo za kip Kristusovega vnebovzvetja z 2 angeloma 10 flr.⁶⁸ Delal je v Gradcu, od koder so kipe pripeljali k Sv. Petru. Cerkveni računi omenjajo tudi prevozne stroške za kiparja in mizarja iz Gradca. Gradčan je tudi pozlatar Jožef Karher (1739). Drugih Leitnerjevih del pri nas doslej ne poznamo; šentpeterska plastika spada med mojstrova zgodnejša dela. Obe oltarni sliki je izdelal graški slikar Ignac Flurer. Vzrok, da so pri Sv. Petru poklicali k delu novega oltarja tujce, bo morda v tem, ker je bila fara pač premožnejša (tudi prvotni oltar je izdelal tujec), povrhu pa je videti, da v 30. letih v Mariboru res ni kvalitetnejšega kiparja. Nekaj let poprej delajo v Rušah Jakob Schoy in drugi tujci, Mariborčani tudi tam niso zastopani. Ali je morda tudi tam bil isti vzrok?

Od doslej znanih ustvaritvah mariborskih kiparjev iz konca XVII. in prve polovice XVIII. stoletja bi v splošnem mogli reči, da presega obrtniško raven edino Franc Krištof Reiss. Že oddaljenost krajev, v katerih najdemo njegova dela, bi govorila za pomembnost te delavnice. Vendar pa se zdi, da nimamo za Reissom v Mariboru izrazitejše umetniške moči. V 40. letih nastane sicer umetnina, ki je za mesto in okolico edinstvena — plastika grajskega stopnišča, z razvojem umetnosti domačih delavnic pa nima to delo nobene zveze in ga tukaj ne obravnavam.

✓ JOŽEF STRAUB (1712—1756)

Če smemo označiti mariborsko kiparstvo prve polovice XVIII. stoletja kot več ali manj obrtniško, moramo poudariti, da zaveje iz umetnin prišleca iz Würtemberškega, Jožefa Strauba, nov duh. Preden pa se podrobneje seznanimo z njim, si oglejmo rodbino Straubov. Izvirajo iz Wiesensteiga (Württemberg), kjer živi v prvi polovici XVIII. stoletja kipar Janez Jurij Straub. V dveh zakonih se mu rodijo 4 sinovi: Janez Krstnik leta 1704, Filip Jakob leta 1706, Jožef leta 1712 in Janez Jurij ca. leta 1723.⁶⁹ Kakor oče se vsi posvetijo kiparstvu. Janez Krstnik Straub je izmed vseh najvidnejši kipar; študiral je na dunajski akademiji; kot bavarski dvorni kipar pa je odličel mojster cerkvene plastike poznega baroka in rokokoja ter umre v 80. letu starosti. Filip Jakob se naseli v Gradcu in dela pri Jakobu Schoyu. Ko ta leta 1733 umre, poroči Filip njegovo vdovo in prevzame delavnico. Pridobi si

naslov kiparja dvorne komore in deželnih stanov. Kakor Schoy je tudi Filip Jakob izredno plodovit, saj dela po mnogih graških cerkvah, prav tako po številnih gradovih in cerkvah Štajerske. Pri nas mu je pripisana prižnica v župni cerkvi v Slovenjem Gradcu, ki je nastala okrog leta 1760.⁷⁰ Gotovo ni brez pomena Filipova zveza z Mariborom, s katerim ga razen brata Jožefa veže tudi drugi zakon, sklenjen leta 1751 s hčerjo mariborskega mestnega sodnika Desiderija Duhna.⁷¹ Filip Jakob Straub umre leta 1774 v Grazu. Čeprav ni izpričano Filipovo delovanje v Mariboru, se mi zdi verjetno, da je kot ugledni štajerski kipar svojega časa do neke mere vplival tudi na razvoj mariborskega kiparstva, ki ga od približno 1743 dalje zastopa Jožef Straub. Najmlajši izmed bratov Janez Jurij se naseli v Radgoni, kjer umre leta 1773, star pideset let.⁷² Z rodbino Straubov je povezan tudi Franc Xaver Messerschmidt, najvidnejši avstrijski kipar za Donnerjem. Rodil se je leta 1736 v Wiesensteigu, njegova mati je sestra bratov Straubov. V letih 1740—1750 se mladi Messerschmidt šola pri stricu Janezu Baptistu, pozneje pa še pri Filipu v Gradcu, odkoder ga vodi pot na Dunaj k Mateju Donnerju.⁷³

Povrnimo se k Jožefu Straubu. Kot 24-letnega srečamo Jožefa leta 1736 v ljubljanski delavnici kiparja Mihaela Löhra. Do tedaj se je verjetno šolal v očetovi delavnici, morda tudi pri starejših dveh bratih. Kakor je znano, se zaplete med leti 1737—1745 s svojim cehom v spor zaradi samovoljnega sklepanja delovne pogodbe pri diskalceatih.⁷⁴ V teh letih so nedvomno nastajala razna Straubova dela, saj ga najdemo celo na Krasu, kjer se je v štanjelski župni cerkvi pri plastiki velikega oltarja podpisal: »IOSE STRAUP INVENTOR SCULP. ANN 1741 ∞.«⁷⁵ Leta 1743 se prvič pojavi v Mariboru. Iz mestnih matičnih knjig izvemo, da se je 27. junija 1846 poročil »Josephus Straub, Wiesenstagensis ex Bavaria, sculptor Joannis Georgii Straub et Barbarae eius conjugis legiti. filius« z Marijo Jožefo Cowalter, hčerjo trgovca iz Maribora.⁷⁶ Iz njegovega življenja poznamo le nekaj datumov. Mrliška knjiga nam pove, da je bil pokopan 25. marca 1756.⁷⁷ Še istega leta se Jožefa, »defuncti Dni Josephi Straub sculptoriae artis magistri Marburge. superstita vidua« vnovič poroči z Jožefom Wollmacherjem, po poklicu »barockmacherjem« in umre leta 1805.⁷⁸ Matrika nam dalje pripoveduje o smrti 4 Straubovih otrok, ki leto dni po očetovi smrti umro v času od 8. februarja do 16. aprila 1757 v starosti 3, 4, 5 in 9 let.⁷⁹ Še trije zapiski v matični knjigi omenjajo Jožefa Strauba kot poročno pričo, leta 1751 ob poroki brata Filipa, ter leta 1750 in leta 1755.⁸⁰ Poznejši matični zapiski Straubov ne omenjajo več. Straub živi v Mariboru približno 13 let in umre izredno mlad, star šele 44 let. Ni znano, kaj je bil vzrok tako zgodnji mojstrovi smrti, niti kakšna bolezen je pokosila njegovo družino. Nagla poroka Straubove vdove bi dovoljevala misel o težavnem gmotnem položaju, v katerem se je žena znašla po moževi smrti ob 4 malih otrokih, ki se jim je pridružil še postumus Janez. Čeravno vemo silno malo o kiparjevem življenju, pa je njegov opus najzgovornejša priča o talentu, ki je prerano legel v grob.

Del, ki smo jih dosedaj zanesljivo mogli smatrati za Straubova, ni bilo mnogo, nekaj z dokumentom izpričanih ustvaritev pa je znatno osvetlilo in povečalo njegovo zapuščino. Tako smo tudi mogli z večjo zanesljivostjo potrditi domnevo o kiparjevem mladostnem delu, za katero sta že ob dosedanem poznavanju Straubovih del govorila kipa sv. Bernarda Sienskega in Bonaventure (nekoč v ljubljanski frančiškanski cerkvi, danes v župni cerkvi v Šiški). Postavi utegneta ob prvem srečanju spomniti na Robbo, v mnogo večji meri pa so v njih izražene vse značilnosti, ki opozarjajo na Straubov kiparski rokopis in, ki jih bomo srečevali v vseh nadaljnjih njegovih delih. Dolga telesa z močno podolgovatimi lobanjami, značilno svedrastimi kodri, odevajo oblačila, ki se gubajo v globokih vertikalah in pri tleh zaobračajo na stran. Obraze velikih oči in priprtih ustnic bomo srečali skoraj v vsakem Straubovem delu (sl. 15).

Kot drugo znano delo sledi Marijin spomenik na Glavnem trgu v Mariboru z letnico 1743. V kratkih obrisih ponovimo razvoj Marijinih stebrov. Postavljanje teh spomenikov postane priljubljeno v XVII. stoletju s češčejem *Immaculatae*; ker ga je pospeševal cesar Ferdinand III., je število Marijinih stebrov precej naraslo. Turške vojne in kuge so ta običaj še poglobile. Tako poznamo iz te dobe stebre na Dunaju, v Pragi, Celovcu, Ljubljani, Ptuju in Mariboru. Razen teh postavijo stebre tudi v Radgoni, Rogatcu, Sevnici, Ljutomeru, v Laškem, Konjicah, Slovenski Bistrici, Marenbergu, Celju in drugod.⁸¹ Po svoji kompoziciji, številu figur in kakovosti zavzema mariborsko znamenje med našimi Marijinimi stebri gotovo prvo mesto. Znamenje stoji tam, kjer je stal prvotni steber iz leta 1681. Središče spomenika je kaneliran korintski steber s kipom Brezmadežne na vrhu. Ob vznožju stebra stoji kamenita oltarna menza, nad njo je viden relief z umirajočo sv. Rozalijo, nad tem pa kartuša z napisom in kronologom: *In honoreM sIne Labe ConCeptae VIrGInIs eX Voto a pIIIs CIVItatIs InCoLIIs haeC statVa erreCta fIt*. Na levi strani stebra stoje na podstavkih svetniki Frančišek As. (sl. 16), Boštjan in Jakob, na desni Anton Padovanski, Rok in Frančišek Ksaverij. Vso kompozicijo obdaja novejša kamenita križna ograja, ki jo ob stopnicah končujeta dva podstavka, kjer sta pred letom 1896 stala še kipa sv. Janeza Krstnika in Janeza Nepomuka. Pozneje so ju odnesli v Beťnavski dvorec, od tam pa neznano kam. Prav tako manjkata oba putta, stoječa nekda ob kartuši, in 10 krogel z ograje. Stegenšek omenja, da je bil na kipu farnega patrona napis: *IOS.STRAUB FILFECIT*.⁸² Stvari dans ni več mogoče raziskati, zdi se mi pa, da gre tu za pomoto. Kipa farnega patrona Janeza Krstnika sicer ni več, pač pa je viden na podnožju Frančiška del napisa, ki pa se takole glasi: v prvi vrsti: *IOSEPH...*, pod tem pa: *INUENIT ET F...*, vse ostalo manjka. Spomenik so v poznejših časih nekolikokrat restavrirali, je iz aflenskega peščenca in danes v dokaj slabem stanju. Vendar moremo delo vsaj približno oceniti. V kompoziciji sledimo v spodnjem delu spomenika izraziti baročni razgibanosti, razodeti v stopnicah, oltarni menzi, stebrovem vznožju, predvsem pa v razvrstitvi figur okoli središča. Od tod pritegne pogled

v višino vitki steber, na katerem vnovič zaživi baročna ubranost v draperiji in kretnjah Immaculatae.

S Straubovima ljubljanskima figurama ne veže spomenika na prvi videz kaka posebna sorodnost. Dočim sta ljubljanska meniha izredno sloka in malih glav, teh znakov pri mariborskih kipih ni. Figure so



Sl. 16. J. Straub, sv. Frančišek,
Glavni trg v Mariboru (1743)



Sl. 17. Straubova delavnica, sv. Ana
(okr. 1758) Slovenska Bistrica

dokaj razgibane, oblačila v gubah bolj umirjena. Opozarjam pa na tip podolžne lobanje z močnimi svedrastimi kodri, kakor tudi na zabornjene gube, znake, ki jih srečujemo tako pri ljubljanskih kipih kot pri mariborskem Antonu Padovanskem, Frančišku Ksaveriju ter tudi v mnogih poznejših kiparskih delih. Mnenje, da je morda Jožef

delal na spomeniku skupaj z bratom Filipom iz Gradca, utegne biti pravilno. Kakovostnega znanja pa ni Straub dokazal le v posameznih skulpturah; napis pove, da je kipar spomenik tudi zamislil. Z njim pa je uveljavil smisel za reševanje figuralnih kompozicij večjega merila in izrazito občutje za funkcijo spomenika v danem prostoru. Po vsej verjetnosti je žel za to delo zaslužen priznanje. V nekem spisu iz leta 1753 je omenjen kot »der kunstreiche Herr Joseph Straub, Bildhauer alhier«, ⁸³ sicer v baroku priljubljena vljudnostna fraza, ki je pa vendar niso privoščili vsakomur.

V letu 1750 nastane veliki oltar za cerkev sv. Jožefa v Studenci pri Mariboru, Straubovo drugo pomembno delo. Že primerjava s kipi minoritskega oltarja v Ptujju je vzbujala domnevo, da je Straub avtor tega oltarja. Cerkveni račun iz leta 1750 pa je to potrdil: »dem Hr. Straub Bildhauer vermog accord des gemachten Hochaltars zu St. Joseph vor einen Leikauf mit Assach 1 fl.« in dalje: »dem Hr. Bildhauer Straub Vermög Contract gebe a conto wegen den Hochaltar zu St. Joseph 200 fl.«⁸⁴ Leta 1752 prejme nato še 600 flr.⁸⁵ Mizarsko delo opravi Franc Leeb, zlati pa Franc Beinlich. Oltar so konec minulega stoletja podrli in spravili v nekdanji škofijski muzej, danes so kipi v mariborskem Pokrajinskem muzeju. Oltar je bil približno iste velikosti kot veliki oltar ptujskih minoritov. Med stebri so stale 4 figure nadnaravne velikosti: sv. Ana, Joahim, Zaharija, Elizabeta, v sredini je bila v bogatem okviru podoba patrona. Na ogredju je razmestil Straub skupino ženskih figur: Upanje in Ljubezen, sedeči na oblakih, med njima stoječa Vera s križem. Skupino so obletavali putti in kerubi, na vrhu pa je plaval Stvarnik s kroglo v rokah. Ob tabernaklju, ki je ločen od nastavka, sta na segmentih klečala 2 angela, držeča žitni snop in vinsko trto. V primeri s Straubovo ljubljansko plastiko bi mogli opaziti določene sličnosti; draperija je sedaj intenzivnejša, globoke vertikalne gube še prevladujejo, vendar se sedaj pri tleh lijakasto končujejo in ostro zalamljajo, v celoti se zde oblačila bolj razpihana. Obrazi imajo značilno poudarjeni okrogli podbradek, ravne nosove z ozkimi nosnicami, velike oči, rahlo priprta usta in močnejše gubanje čela. Že omenjena podolgovata lobanja se spet pojavlja. To delo je poleg danes uničenih ptujskih plastik zanesljiv in z dokumentom izpričan kažipot pri iskanju Straubovih umetnin. Prav z njim je uspelo ugotoviti vrsto drugih njegovih del (sl. 13, 19, 20, 21).

Minoritski veliki oltar v Ptujju je Jožef Straub izdelal leta 1752 skupaj s prižnico, na kateri je s svinčnikom zapisal: »den 9ten Mai 1752 habe ich Joseph Straub, Bildhauer von Marburg, den hohen Altar wie auch die Kanzell, so wohl vor Bildhauser als Tischler und Mahler vollständig hier her versetzt, Der Mahler ist gewesen mit Nahmen Dominicus Cagoni, der Tischler Franz Leb.«⁸⁶ Veliki oltar minoritov je nosil na hrbtni strani napis, ki je pripovedoval, da so ga leta 1751 na novo postavili ter da je 15 let poprej daroval zanj 1500 flr Franc Ksaver Qualandro.⁸⁷ — V oltarnem nastavku je flankiralo podoba sv. Petra in Pavla 6 stebrov s kompozitnimi kapiteli, nosečih

usločeno in močno profilirano gredo, stena atike je imela v sredini nišo, zaključena pa je bila z ravnima stebričema. Med stebri so stale figure 4 svetnikov minoritskega reda z atributi (sl. 22), ob zunanjih dveh sta bila 2 putta. V niši atike se je med oblaki prikazovala Mati božja z detetom, obdana od poletavajočih angelcev, z vrha je pošiljal žarke sv. Duh, nad njima pa je plaval Stvarnik z zemeljsko oblo v rokah. Nebeško življenje so dopolnjevali 4 vitki angeli, 2 sta se kleče sklanjala z grede, druga 2 sta na stebričih pri vrhu častila devico. V podstavkih stebrov je bilo v reliefu 8 prizorov iz življenja Petra in Pavla, in to od leve proti desni: Križanje sv. Petra, Osvobojenje iz ječe, Peter ozdravlja hrome, Petrov ribolov, Spreobrnjenje Pavlovo pri Damasku, Snidenje Petra in Pavla, Kamenjanje Pavla ter njegovo obglavljenje. Tabernakelj se je na volutah vzpenjal do razgibane strehe, ob straneh sta klečala 2 adoranta, 4 putti pa so se poigrali na strehi in ob volutah.

V istem času je nastala Straubova ptujska prižnica. Običajni poznobaročni tip s cofasto draperijo, usločeno balustrado in zožujočo se nogo so oživljali putti na strehi in balkonu; balkon je bil okrašen tudi z reliefi in rokokojskim ornamentom. Nekoliko pozneje kot veliki oltar in prižnica sta morda nastala oba stranska oltarja iste cerkve, levo oltar Frančiška Asiškega in desno sv. Florijana.⁸⁸ (Podobi obeh patronov so pozneje zamenjali z drugima.) V obeh oltarjih so nosili gladki stebri in pilastri kratko ogredje, na katerem je počivala usločena atika, pri kraju obdana z volutami. Figuralni okras Frančiškovega oltarja sta predstavljali svetnici Barbara in Katrina, v atiki je plaval angel, drugi oltar je imel kipe sv. Florijana in Roka, v atiki pa nadangela Mihaela v borbi s hudičem. Od omenjenih ptujskih del je po bombardiranju cerkve ostalo le nekaj poškodovanih kipov, primerjava po fotografijah pa jasno kaže že omenjene značilnosti Straubove plastike. Figura mariborske sv. Ane in ptujskega redovnika s knjigo kažeta izredno podobnost: drža knjige, patetično iztegnjena levica, masivna, coklam podobna obuvala. Draperija mariborskih in ptujskih figur je tako rekoč ista: globoke navpične gube, isto nabi-ranje blaga na kolenu in nad obuvalom, razlika je večja le v ženskih figurah, ki jim oblačila vihrajo. Straubovi ženski liki nas v resnici spominjajo bahavih baročnih dam. V dekoltiranih in v pasu stisnjenih oblekah, v elegantno S linijo uvitih teles ter z neko gracijo izražajo te svetnice svoje občutke in prožijo attribute. Kameniti gotski kip Matere božje z detetom iz atike ptujskega minoritskega oltarja je Straub po vsej verjetnosti nekoliko predelal, presenetljiva je namreč sličenost s prototipom kiparjevih ženskih obličij.

Po ruških zapiskih je graški kipar Filip Jakob Straub leta 1753 izdelal za 115 flr figuralno okrasje za nove orgle. Z raziskovanjem del Jožefa in Filipa Strauba smo se njunim kiparskim značilnostim toliko približali, da smemo tudi o ruških figurah izreči drugačno sodbo. Delo je brez dvoma Jožefovo in ne Filipovo. Množica robustnih angelskih otrok, ki plezajo po orgelski omari k vrhu, kjer kraljuje David s

harfo v rokah, oba keruba s trobentama in končno neizogibna Jožefova masivna rocaille izpovedujejo v dovoljni meri, kdo je njih avtor.

Okoli sredine XVIII. stol. nastanejo Straubovi oltarji v Št. Vidu pri Ptujju in v Podlehniku. Videmski oltar sv. Roka ponavlja običajno arhitekturno obliko nastavka: usločeno stebrišče in na volutah počivajočo atiko. V središču je kip patrona, ob straneh sv. Jožef in Anton Padovanski, na obhodu izven nastavka sv. Miklavž in Urban; v atiki, ki jo poživljajo 4 putti, je v vencu oblakov goreče srce, nad njimi Mati božja. Plastika so polihromirane in manjšega formata od dosedaj omenjenih, izpričajo pa vso tipiko Straubovih figur. Kip Marije je druge proveniense in starejši.

Straubova sta verjetno tudi oba svetnika v podružnični cerkvi sv. Janeza pri Št. Vidu, dočim so ostali kipi in nastavek najbrže izdelek domačina. Dokaj soroden videmskemu je nastavek oltarja sv. Antona Padovanskega v Podlehniku. K oltarni podobi se obračata 2 svetnikoredovnika, tretji pa stoji zamaknjen in obdan od angelov v atiki, nad obhodom sta še dve figuri sv. Petra in Pavla. Nastavek spremljata masiven školjčni ornament in cvetje. Med figurami je gotovo najizrazitejši levi svetnik, čigar notranjo akcijo podčrtavajo krčevito iztegnjeni prsti in energično zasukano telo. V drugem podlehniškem oltarju, kjer je nastavek v glavnem enak prejšnjemu, najdemo v središču kip sv. Lucije v modni baročni obleki, njej ob strani sv. Miklavža in Izidorja, na vrhu med angeli sv. Agato. Lucija je tip baročne dame, ki smo ga poznali že v prejšnjih Straubovih delih; ikonografsko nov je lik Izidorja, postaranega kmeta s trpečim izrazom v licu. Pripomnil bi, da sta obe cerkvi, Sv. Vid in Podlehnik, pripadali minoritskemu redu, za katerega je delal mojster že v Ptujju. Ob tem dejstvu se mi ne zdi nemogoče vprašanje, ali ni morda Straub tudi v Mariboru kaj izdelal za isti red. Na drugem mestu ga bomo še enkrat omenili v zvezi z minoriti.

Dela, ki smo jih do sedaj omenili, ne predstavljajo celotnega Straubovega opusa, saj je v 13 letih bivanja v Mariboru brez dvoma ustvaril mnogo več. Že ta dela pa nam ga predočijo kot umetnika večjega formata. Njegov prihod v Maribor pomeni uvod v najplodovitejšo fazo mariborskega baroka. Že bežen pogled na delo njegovih predhodnikov nas pouči, da je umetniška raven za Krištofom Reissom občutno padla. Straub, šolan v tujini, vnaša v provincialne razmere nekaj duha velikih baročnih središč s severa. Podrobnosti Straubovega stila smo že spoznali, dodali bi še nekaj splošnih ugotovitev. Ob absolutnem obvladanju materiala (les in kamen) odlikuje njegovo plastiko dovršena zunanja forma. Slednja tudi običajno prevladuje nad duševnim izrazom. Bogat kostum, poza in patos spreminjajo Straubove svetnike v elegantne predstavnike svojega časa. Okornejše pa se zde postave v tedanji noši preprostega ljudstva. Mogli bi reči, da se je kiparjev zagon ob njih dokaj zmanjšal. Oblačila so skromnejša, prepisana iz vsakdanjosti in veter, ki razpihuje svetniške halje, jih redko doseže. Sicer je v obrazih svojih svetnikov z ekstatičnim videzom ustregel vsem značilnostim baročnega čustvovanja, prav tako pa tudi v prika-

zovanju čustev z gesto in držo, vendar pri tem večkrat zahaja v šabloniziranje. Tako se je v psihičnem izrazu le ponekod povzpел nad monumentalno, fizično silovitost svojih likov. Z delom brata Filipa Jakoba se večkrat srečuje, morda še najbolj v angelih, nekaj sorodnih potez najdemo v obrazih. Vendar je Jožefova figura tako značilna v celotni zasnovi kot v detajlu, da nas ne more zavajati v dvome o njegovem avtorstvu.

Čeprav je v njegovem času na severu že v polnem razmahu rokoko, se mu mojster le deloma odziva. Sicer bi o poznejših delih mogli



Sl. 18. J. Walz, prižnica v župni cerkvi sv. Petra pri Mariboru (1736)

reči, da so ekspresivnejša od zgodnjih, izrazi individualnejši, kretnje z iztegnjenimi prsti krčevitejše, zlasti pa je slikovitejša ostro se lomeča draperija. Kljub temu pa Straub ne pozna vitkih, včasih poplesavajočih likov, ki v tem času nastajajo v delavnicah drugih nemških mojstrov. Njegova plastika ostaja masivna, krepkih udov in težkih oblačil, tudi kadar rezbari miniaturne figure. Zlasti vrsta ženskih svetnic v plemiški noši, še bolj pa značilni redovniki nas spremljajo na vsej Straubovi poti.

V arhitekturi Straubovih oltarjev opazamo, da vztraja običajno pri tipu oltarja s 4 do 6 stebri, močno izstopajočo gredo in atiko z volutama, ne pozna pa rokokojske asimetričnosti, niti ne teži v preveliko slikovitost v kompoziciji oltarja. Naprednejši je Straubov ornament, poleg velikih cvetov, zlasti vrtnic, največkrat uporablja rocaille, ki pa nikakor ni lahkotna in igriva. Po tem smatram, da so Straubovi tudi nekateri okviri oltarnih podob.

Med Straubu pripisanimi deli najvidneje izstopa več oltarjev v naših mestih in na podeželju, tem sem pridružil kapelice in slednjič še nekaj plastik iz mariborskega muzeja. Časovno so vsa dela ujeta v konec štiridesetih, predvsem pa v petdeseta leta XVIII. stoletja.

Med Straubove ustvaritve prištevam prižnico ter dva oltarja župne cerkve v Selnici. Tip te prižnice z izbočeno ograjo in konkavno zožujočo se nogo ter razgibano streho srečujemo na Štajerskem pogosto. V figuri na ostrešju (Dobri pastir) in puttih s simboli, sedečih na spodnjem robu balustrade spoznamo že znane kiparjeve obraze. Njegovi putti predstavljajo robustne dečke z značilno široko glavo in izrazitim podbradkom. Prižnico krasita še 2 reliefa in masiven rokokojski ornament.

Straubov je nedvomno tudi oltar Matere božje v severni kapeli iste cerkve. Arhitektura nastavka je podobna kot pri doslej omenjenih oltarjih. V niši stoječi kip Marije je delo druge roke, stranski figuri, sv. Dominik in Roza Limska pa sta povsem Straubovi. V S-linijo zaviti postavi, zamaknjenih obrazov in krčevitih kretenj sta v vrsti nam doslej znanih mojstrovih del novi, v detajlu pa najdemo dovolj zanesljivih Straubovih potez. Tako sta svetnikov stojni motiv in močna, pri tleh zasukana navpična guba enaka kot pri podlehniškem menihu. Obraz sv. Roze je znani straubovski ženski tip, iztegnjena levica z značilno dolgim palcem pa tako rekoč mojstrov podpis (sl. 14). Tudi v atiki zasledimo dovolj sorodnosti: oba flankirajoča angela v nekaki padajoči pozi smo srečali že v Ptuj. Isto bi mogli reči o puttih, ki obkrožajo na oblakih sedečega Stvarnika s kroglo.

Nekako ob istem času je moral nastati oltar sv. Janeza Nepomuka v selniški cerkvi. O arhitekturi bi veljalo isto kot pri prejšnjem, podobno flankirata kipa Janeza Nepomuka in Janeza Evagelista, atika ponavlja priljubljeni motiv venca oblakov s putti. Plastika je manjša kot v Marijinem oltarju, v celoti pa takoj spomni na Strauba.

Izmed kiparjevih likov se nam najbolj vtisnejo v spomin njegovi redovniki. Vse značilnosti teh pa nosita tudi figuri z desnega stranskega oltarja minoritske cerkve v Celju. To sta kipa sv. Ludvika in Bonaventure. Prvi se patetično ozira kvišku in drži v roki mašno knjigo in mitro, z malimi razlikami je ponovitev ptujskega meniha minoritske cerkve, drugi ima razpelo, na hrbtu pa romarski klobuk. Oltarna stena je plitka, flankirana s pilastri, ima razčlenjeno gredo in atiko z volutami. Plastični dekor atike sestavljajo dva keruba, dva putta ter dve vazi. — V pendantu tega oltarja, posvečenemu Mariji, so plastike, razen Janeza Krstnika, ki je poznejši izdelek, brez dvoma Straubovo delo. To so figure Jožefa z detetom, »padajoča« keruba in putti.

V župni cerkvi v Črešnjevcu bi mogli pripisati Straubu dvoje oltarjev. Stranski oltar Matere božje je danes prvotno obliko že spremenil, poleg običajne baročne arhitekture pa nas pozdravljajo znane oblike v flankirajočih plastikah Frančiška Ksav. in Janeza Nep. V atiki, kjer je več angelskih glav, stoji v sredini, obdana od žarkov

figura sv. Štefana, v sosednjem oltarju stojita ob straneh Janez Krstnik in Mati Marija, v atiki pa Anton Padovanski. Običajna karakteristična poteza, zlasti draperija. Tudi postavljanje manjše figure v atiko je značilnost mnogih Straubovih oltarjev, na redovniški tip figur pa ni potrebno posebej opozarjati.

V neodgovarjajoči, sodobno pobarvani obleki se nam predstavi Straub v župni cerkvi v Spodnji Polskavi. Veliki oltar te cerkve je nedvomno njegov. Sv. Štefan je stari znanec iz mnogih doslej znanih del. Okrogloličen, z dvojnimi podbradkom in čopasto lasuljo se proseče



Sl. 19. J. Straub, sv. Elizabeta, detajl (1750)

Pokrajinski muzej v Mariboru

ozira v nebo, klečeč na desnem kolenu. Kristusa in Stvarnika, ki plavata v atiki, obkrožajo debelušni straubovski otroci napetih lic in udov ter kopica enakih glav, ob straneh pa utripata s krili dva keruba. Dva druga zasledimo nad obhodom, kjer najdemo tudi tipično Straubovo cvetno kito, žal neokusno poslikano. Figuri Petra in Pavla med nišo in obhodom sta markantno rezljani; Peter učinkuje nekoliko tuje, izrazito mojstrovo držo in tudi detajl pa kaže Pavel. Figuralni okras tega oltarja je bogat, preseneča pa združitev različno velikih figur v isti kompoziciji. To nam vzbudi sum, da je delo doživelo poznejšo predelavo in pregrupiranje figur. — V isti cerkvi so še 4 stranski oltarji, katerih avtorji mi niso znani, dve plastiki, ki flankirata oltar sv. Družine pa sta verjetno tudi izpod Straubovega dleta.

Župna cerkev v Zgornji Kungoti ima v severni kapeli zanimiv oltar. Ako si odmislimo sodobno plastiko v sredini, nam ostane zbor značilnih kiparjevih angelov. Dva velika angela varuha s čeladama iztegujeta roke nad kmečkima otrokoma na obeh straneh oltarnega obhoda. Atiko obdaja kar šest krilatih figur: dva keruba na volutah in putti. V sredini koraka pod Rafaelovim varstvom mali Tobias. Delo je kljub poslikani površini ohranilo duh in značilnost Straubovih plastik.

V jareninski župni cerkvi sta dva stranska oltarja, katerih plastike nosijo zanesljive znake Straubove roke. Zopet srečujemo značilne kodraste frizure in obrazne poteze, ki smo jih že večkrat omenili. Isto velja tudi za draperijo, stojne motive in geste. Desni oltar ima v običajni oltarni arhitekturi usločeno gredo in na volutah počivajočo atiko, v niši kip sv. Miklavža, ob straneh dva svetnika; v atiki je v vencu oblakov goreče srce, obdano od angelskih glav, na volutah dva značilna Straubova putta. — Pendant je oltar sv. Lovrenca. V enakem arhitekturnem okviru kot pri prvem oltarju se nam prikazujejo svetniki, katerih značilnosti ne bi ponavljali. Pravilnost naše domneve o Straubovem avtorstvu pa potrjuje zapisek v zgodovini jareninske fare,⁹⁰ kjer beremo naslednje: »In der Pfarrkirche wurden 1755. zwei Seitenaltäre zu Ehren dem Hl. Lorenz und Nicolaus errichtet an welchen ein Bildhauer aus Marburg seine Kunstfertigkeit bethätigte.« — Ničesar nam žal omenjeni vir ne pove o velikem oltarju te cerkve. Ta nam kaže danes vsekakor precej spremenjeno lice. Pred nami je običajna baročna arhitektura nastavka s plastiko Matere božje v srednji niši. Ta kip kakor tudi dva flankirajoča ter v atiki sedeča Kristus in Oče utegnejo biti delo iste roke, drugega izvora sta oba zunanja kipa na tem oltarju in gre za slabše, že postbaročno delo. Očividno je doživel oltar več predelav, našo pozornost pa pritegnejo masivni rokokojski okraski ter nekaj angelskih glav ter puttov, ki so Straubovi. Ali je bil morda prvotni oltar njegovo delo?

V zbirkah mariborskega muzeja je še nekaj plastik, ki jih moremo uvrstiti med dela našega mojstra. Kip sv. Janeza Nepomuka iz Studencev spominja na kiparjeve ustvaritve v Selnici in Podlehniku, zlasti po draperiji pa na vse ostale, ki so z dokumenti izpričane. Karakteristično je zamaknjeno lice velikih oči, svedrani kodri, ostro lomljenje in proti tlom lijakasto odprte gube. Od kod delo izvira, ni znano; figura stoji na konzoli in je bila verjetno postavljena kot samostojna plastika. — Drobnna lesena plastika z dominikancema iz Podlehnika. Delce nas na prvi pogled opozori na našega mojstra. Starejša in delo druge roke je srednja figura Matere z dejetom. Klečeča in proti središču sklonjena redovnik in redovnica pa sta uspela ponovitev Straubovega redovniškega tipa ter odkrivata kiparjeve vrline v decentni miniaturni formi. Figure počivajo na podstavkih z rokokojsko ornamentalno motiviko. — Slednjič lahko ob podrobnejšem poznavanju Straubovega opusa prištejemo med njegova dela še ekspresivni lik sv. Janeza Krstnika iz nekdanje žičke kartuzije, ki je sedaj tudi v muzeju. Fiziognomija svetniškega asketa ima v celoti dovolj znakov, ki govorijo za tega umetnika: vihrajoči lasje, poudarjeno velike

oči, priprta usta in ozki nos z velikimi nosnicami. Ta kip sodi brez dvoma med mojstrova najboljša dela.

Jožefu Straubu pripisujem veliki kip sv. Jožefa z detetom v Sli v - n i c i p r i M a r i b o r u. Kip je do leta 1943 stal ob državni cesti, po bombardiranju pa so ga odstranili. Je precej poškodovan, povrh tudi neokusno pobarvan, vendar dobro izraža vso Straubovo karakteristiko: izredna dimenzija, podolžne gube, nabiranje blaga na kolenu, pod



Sl. 20. J. Straub, sv. Ana, detajl (1750)

Pokrajinski muzej v Mariboru

obleko poudarjena desna noga, slednjič absolutna sorodnost obraznih potez deteta z običajnimi kiparjevimi deškimi obrazi. — In še dve plastiki z naših cest: Sv. Anton Padovanski iz kapelice ob cesti med Selnico in Falo, in obcestni sv. Miklavž iz Sv. Lovrenca na Pohorju. Prvi je manjši in stoji v oltarčku, ki ni kiparjev izdelek. Kipec je lesen, močno prebarvan, značilna kodrasta glava in lijakasta draperija pa nam pomagata, da ga ne moremo prezreti in ga zlahka uvrstimo med kiparjeve menihe. Drugi kip predstavlja bra-

datega svetnika, ki se proseče ozira kvišku, celotni koncept figure spominja na Strauba. Kip je nadnaravne velikosti in iz peščenca, podstavek nosi letnico 1754, inicialki J. M. pa nista v zvezi s kipom.

Delo, pripisano Straubovi delavnici: Obseg te delavnice nam ni znan, niti ne vemo, kdo bi bili mojstrovci učenci. V 40. in 50. letu XVIII. stoletja ne zasledimo v Mariboru razen Strauba nobenega drugega mojstra. Morda živi tedaj še Janez Walz, ki pa za Strauba ni mogel biti resen konkurent, Jožef Holzinger pa je tedaj še premlad, da bi tekmoval z njim. Samo po sebi se nam pri tem vsiljuje vprašanje o morebitni zvezi med obema kiparjema. O tem pa bomo spregovorili pozneje.

Opozoril bi še na veliki oltar sv. Jožefa nad Slov. Bistrico. Oltarna plastika: sv. Ana (sl. 17), Joahim (sl. 23), Zaharija in Elizabeta so kopije istih svetnikov z Jožefovega oltarja v Studencih pri Mariboru. Tudi atika s »padajočima« angeloma in Stvarnikom na sredi nas spominja na Strauba v Ptuj, Selnici in drugod. Podrobnejši ogled nas prepriča, da je zamisel nedvomno Straubova ali vsaj povzeta po njem, njegovi so tipi figur, v detajlu pa to ni več njegov način. Obrazi so ostrejši, bolj starikavi, draperija se lomi v drobnejših ploskvah, v celoti manjka figuram Straubova monumentalnost. Putti nimajo tipičnih širokih lic, rocaille je postala gracilnejša. Arhivskih podatkov danes ni več najti. Cerkev so dozidali leta 1757–91.⁹¹ Možno bi torej bilo, da je Straub delo zasnoval, prekinila pa ga je smrt in je oltar dokončala delavnica.

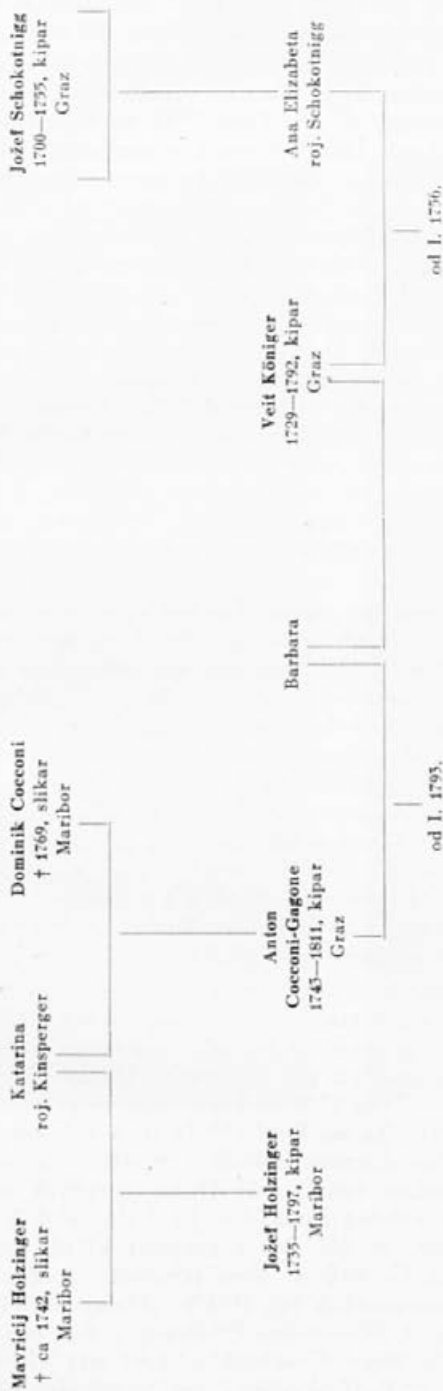
✓ JOŽEF HOLZINGER (1735–1797).

Jožef Holzinger je edini mariborski kipar, o katerem moremo zanesljivo reči, da je domačin. Od kod njegov rod izvira, sicer ne vemo, tudi morebitno sorodstvo z avstrijskim kiparjem istega imena se ni dalo ugotoviti. Vsekakor pa ni Jožef Holzinger Mariborčan samo po rodu in dolgoletnem bivanju v tem mestu, ampak tudi po pomembni vlogi, ki jo ima za baročno kiparstvo tega mesta.

Kakor poroča krstna matica magdalenske župnije v Mariboru, je bil 3. aprila 1735 krščen Joannes Josephus, zakonski sin Janeza Mavricija Holzingerja, slikarja, in žene Katarine. Botra sta mu bila »plemeniti gospod Erhard Emanuel da Ingedorf in Marija Julijana Lehmonin.⁹² Oče Mavricij, ki se je najbrže priselil v naše kraje s severa, je torej stanoval izven mesta. Pri krstu drugega sina Frančiška leta 1737⁹³ in hčerke Marije leta 1739⁹⁴ je pripisano »ex Rann«, t. j. »z brega« (mišljen je desni breg Drave), ob Holzingerjevi poroki pa beremo, da je mojster »origine Lempacensis«, torej iz Limbuša pri Mariboru. Limbuška fara je namreč tedaj obsegala tudi del današnjega Maribora, bivši V. okraj, torej tudi desni dravski breg.

O življenju družine in Holzingerjevi mladosti ni možno kdo ve kaj povedati. Slikar Mavricij je verjetno delal po raznih cerkvah mesta in okolice; v ohranjenih računih magdalenske fare iz leta 1738 in 1740 je omenjeno, da plačajo nekemu slikarju Morizu za opravljeni posel.

RODBINI HOLZINGER IN COCCONI



MARIBORSKI KAMNOSEKI



Slikarja Moriza najdemo tudi v ruških zapiskih.⁹⁵ Po tedanji navadi pogosto imenujejo mojstre le po imenu. Ime Moriz je zapisal tudi župnik v Jožefovem krstnem podatku, pa ga je nato prečrtal in zapisal »Mauritti«. Verjetno bo tudi slika, ki je danes v muzeju in jo smatrajo za Holzingerjevo, delo njegovega očeta. Leta 1743 se Katarina Holzinger vnovič poroči s slikarjem Dominikom Cocconijem.⁹⁶ Mavricijeve smrti nisem zasledil v maticah. Zapustil je torej vdovo s tremi otroki. Povsem razumljivo je, da se je Katarina zopet poročila s slikarjem. Cocconi, ki ga pozneje večkrat srečamo pri delu v mariborski okolici, je torej nadaljeval delo v Mavricijevi delavnici. Mladi Jožef je tako skozi vso mladost živel v okolju, ki je odločilo tudi njegov poklic. Gotovo sta on in brat Frančišek pomagala očimu pri delu. Ruški račun iz leta 1755 govori o Dominiku Cocconiju, ki je s pomočnikom Frančiškom zlatil nove orgle.⁹⁷ V zakonu z Mavricijevo vdovo se rodi Cocconiju troje otrok: 18. oktobra 1743 Anton Valentin, 10. junija 1747 Janez Krstnik, dve leta kasneje hči Marija Barbara. V krog Cocconijevih domnevnih sodelavcev bi smeli torej pritegniti tudi njegova sinova. Antona Valentina srečamo kasneje v Gradcu. Postal je kipar in se uveljavil pod imenom Gagone († 1811). Po poroki z vdovo graškega kiparja Veita Königerja (1793) je prevzel tudi delavnico tega mojstra.⁹⁸

Pri kom je Jožef stopil v uk, ni znano. Izrekel sem že domnevo o morebitni zvezi z J. Straubom. Straub je tedaj edini kvalitetni mojster v Mariboru, kjer proti sredini XVIII. stoletja ne srečujemo po več kiparjev hkrati. Jožef je ob Straubovi smrti star 21 let in do tedaj še ni stopil v javnost, saj se prva znana dela pojavijo šele okrog leta 1760. Ugibanja o vezeh med obema kiparjema bomo skušali pozneje še podkrepiti. Ne zdi se mi pa tudi nemogoče, da bi utegnil Jožef Holzinger pozneje spoznati še katero drugo delavnico. Morda bi bila to delavnica Jožefa Schokotnigga, ki jo je v Gradcu od leta 1756, po poroki s Schokotnigovo hčerjo Elizabeto vodil Veit Königer.⁹⁹ Tja je peljala pozneje pot tudi Holzingerjevega polbrata Antona Cocconija. Določene stilne sorodnosti med Königerjevim in Holzingerjevim kiparstvom zrelejših let bi govorile takemu poznanstvu v prid.

Oglejmo si Jožefovo življenjsko pot. Leta 1758 ga ob poroki z Marijo Ano Hörner že srečujemo kot magistra »sculptoriae artis«.¹⁰⁰ Tudi iz Jožefovih zrelih let vemo le malo povedati. Iz prvega zakona se rodijo 3 otroci, od teh ostane le eden pri življenju. Marija Ana umre leta 1768, stara komaj 36 let.¹⁰¹ Leta 1770 se kipar vnovič poroči z Ano Katarino Korper, hčerjo upravnika na Borlu.¹⁰² Iz tega zakona se rodi kar 19 otrok. Od 4 dečkov ne doraste nobeden, moških naslednikov torej ni.¹⁰³ Sploh pa je izredna umrljivost Holzingerjevih otrok v najzgodnejši življenjski dobi vredna razmišljanja. Poleg slabih zdravstvenih razmer tedanjega časa, se zdi, da je mojster kljub številnim naročilom trpel pomanjkanje. Gotovo ni brez pomena opomba, ki jo navaja R. Puff v popisu stanovanjskih hiš (1847): »Haus No 118 1800. hatte des Haus Maria Holzinger, Witwe des Bildhauers, der mit seinen 19 Kindern lieber darbt, als seine Geschicklichkeit zur Gestaltung frivoler Bilder missbrauchte«.¹⁰⁴ Puff se očitno moti v vdovinem imenu,

ali pa misli hčerko Marijo Terezijo, ki umre leta 1855. Tudi druga kiparjeva hči Alojzija je ob Puffovem času še živa († 1834). Od tod verjetno piscu ta sicer skromni podatek o kiparjevem življenju in miselnosti, ki pa utegne biti resničen. Še nekaj bežnihotic govori v matrikah o Holzingerju: leta 1770 je priča poroki mizarja Eisla, s ka-



Sl. 21. J. Straub, sv. Janez Krstnik
(50. leta XVIII. stol.)
Pokrajinski muzej v Mariboru



Sl. 22. J. Straub, minoritski svetnik
(1752) v nekdanji minoritski cerkvi
v Ptuj

terim tudi skupaj dela; poročna priča je tudi v letih 1777 in 1779,¹⁰⁵ dalje ga najdemo med 64 meščani, podpisniki prošnje za namestitev novega župnika leta 1785.¹⁰⁶ Mojster umre 27. marca 1797 za jetiko, star 62 let.¹⁰⁷ V matrikah je sicer zapisana starost 58 let, odtod tudi doslej napačno sklepanje na rojstno leto 1739. Holzingerjeva rodbina je sta-

novala prvotno v hiši št. 85 (današnja Gosposka 15), od leta 1787 dalje pa v tedanji Windische gasse 123 (Slovenska 22),¹⁰⁸ kjer je tudi umrl. — V istem času živi v Mariboru še drugi Jožef Holzinger (hiša št. 60), ki umre leta 1770 v starosti 46 let.¹⁰⁹ Sorodstva s kiparjem nisem ugotovil, je pa možno.

Od mariborskih kiparjev razvije Jožef Holzinger največjo delavnost, saj so njegova dela raztresena daleč naokrog po slovenskem Štajerskem. Poleg del, ki so zanesljivo njegova, poznamo številna druga, ki kažejo dovolj sorodnosti z njegovim stilom, da moremo mnoge šteti med njegova ali pa vsaj med dela njegove šole. Predno preidemo na opis posameznih del, moram poudariti, da so Holzingerjeve ustvaritve precej raznolike. Mojster deluje polnih 40 let in torej ni čudno, če je tudi njegov stil doživeljal spremembe. Pogosto je tudi slučaj, da je kako plastiko težje spoznati za njegovo delo zaradi poznejšega, stilno neodgovarjajočega preslikovanja. V glavnem bi razdelili Holzingerjevo delo v dve fazi. Pri tem bi opozoril, da vključujem vanj tudi arhitekturo, ki sicer ni neposredno mojstrov izdelek, nastaja pa nedvomno po njegovi zamisli in pozneje verjetno tudi prav v njegovi delavnici. Razdelitev Holzingerzevega dela se nanaša na arhitekturo oltarjev in prižnic; v sicer manjši meri, vendar dovolj dobro pa ji odgovarja tudi razvoj njegove skulpture. Prva faza pričanja nekako v začetku 60. let in traja do ca. 1775, druga se razteza do konca mojstrovega življenja, t. j. do leta 1797. Prva doba obsega dela, v katerih bi mogli zaslediti nadaljevanje v smeri poznobaročne tradicije in ki smo jo spoznali pri Straubu tako v plastiki kot v arhitekturi, druga faza kaže dokončno izoblikovanje kiparjevega sloga ter vplive klasicizma. V posameznih primerih bomo skušali Holzingerjev opus podrobneje opredeliti.

Doba do ca. 1775

Še enkrat bi ponovil domnevo o Holzingerjevem šolanju pri Jožefu Straubu. Zanj ni nikakih pismenih potrdil. Poleg časovnih okoliščin, ki bi ji govorile v prid in smo jih že omenili, bi v precejšnji meri zato pričala kiparjeva zgodnja dela.

Iz leta 1760 nam je znana prva mojstrova pogodba za delo pri S v. R u p e r t u v S l o v. g o r i c a h. Mojster se 21. maja 1760 obveže, da bo do 14. septembra istega leta postavil v kapeli te cerkve oltar sv. Notburge »samt bildhauer und der Tischler arbeit«. Kot plačilo naj prejme 220 flr in 1 dukat, in sicer 100 flr ob začetku, ostalih 120 ob koncu dela. S potrdilom od 1. februarja 1761 mojster potrjuje prejem celotne vsote. Isti oltar je leta 1762 pozlatil slikar Franc Beinlich.¹¹⁰ Z vsó ustvarjalno silo in s pravim baročnim veseljem se je razživel Holzinger v tem oltarju. V nastavek s po dvema stebroma s piščalmi in usločeno gredo, izstopajočo v prostoru na vsaki strani oltarne niše, je postavil mojster množico figur. Kompozicija v niši, ki jo krije baldahin s cofasto draperijo, nam predstavlja v sredini sv. Notburgo, h kateri se obrača v levem kotu klečeči kmet, v desnem počiva voliček. Dva putta se poigravata na nišinem okviru s svetničnimi atributi srpom in košarico.



Sl. 23. Straubova delavnica, sv. Joahim (okr. 1758)
Slovenska Bistrica

Na obhodu in med stebri spoznamo sv. Evfemijo, Katarino, Barbaro in Lucijo, v atiki poleg dveh razgibanih vitkih angelov zopet dva putta in v venčku oblakov Mater božjo. Usločeni tabernakelj z volutami častita dva poklekujoča angela. Rokokojski ornament in vaze dopolnjujejo živahno sliko celotnega nastavka. Svetnice so odeje v pisana oblačila z modnimi stezniki, bogato je vihanje plaščev z ostro lom-

ljeno draperijo. Ljubka je v zamaknjenosti sv. Notburga, umirjena v izrazu in formi. Živahnost pa preveva njene spremljevalke, ki nas v marsičem spominjo Straubovih ženskih tipov (frizura, roke, tudi oči).

Zdi se, da je podeželska fara sv. Ruperta kaj hvaležen Holzingerjev naročnik. Že 7. jan. 1762 sklene mojster pogodbo z grofom Ernestom Herbersteinom, lastnikom bližnjega gradu Hrastovec. Za ceno 250 flr se obveže, da bo izdelal nov veliki oltar, kot pravi pogodba »mit bildhauer und Tischler arbeit nach dem hiezu gemachten Riss und verabredter Massen Mit Möglichstn fleiss bis Ende May dises Jahres«. ¹¹¹ V juniju istega leta potrjuje prejem zneska 125 flr na račun tega dela. Veliki oltar, čigar dokument je v arhivu te cerkve ohranjen, je Holzingerjev, razen kipa patrona sv. Ruperta, ki je nastal pač pozneje in ne kaže nikakih baročnih značilnosti, prav tako je poznejšega izvora tabernakelj, ki ga obdajajo plastike 4 brezpomembnih angelskih figur. Ves oltar kaže običajne arhitekturne elemente: konkavno usločeno stebrišče, obhod, profilirano golšasto gredo, nad njo proti vrhu zožujočo se atiko. Središče oltarja je danes niša s kipom patrona. Verjetno je bila prvotno na tem mestu oltarna podoba, ki so jo naknadno zamenjali s kipom, kajti glede na to, da je ves figuradni okras izdelal Holzinger ter je še dobro ohranjen, ni verjetno, da bi bil kip že v tako slabem stanju, da bi ga bili morali zamenjati z drugim. Ob niši sta figuri dveh svetnikov, druga dva sta na obhodu. Sliko v atiki obdajajo putti in ob straneh dva sedeča angela. Običajne vaze in rokokojski ornament dopolnjujejo celotni sestav. K izrečeni domnevi o morebitnih zvezah med Straubom in Holzingerjem bi videli pomemben prispevek v levem svetniku na obhodu. Njegova draperija je namreč v spodnjem delu izrazito lijakasto odprta in močno spominja na Straubov način. Poudariti je potrebno, da omenjene, za Strauba tako značilne draperije v doslej znanem našem in tudi avstrijskem gradivu njegovih sodobnikov ni najti. Ker je oltar iz leta 1762, torej iz Holzingerjeve zgodnje dobe, ki sem jo v splošnem postavil pod vpliv domnevnega učitelja Strauba, bi bila trditev o njunih zvezah še verjetnejša. — Holzingerjev repertoire v Rupertu s tem še nikakor ni izčrpan. Iz leta 1765—1766 izvira pendant k Notburginemu oltarju — oltar sv. Antona Padovanskega. Holzinger sicer ni izpričan kot avtor s potrdilom, ohranjena je le pogodba pozlatarja Widmanna iz leta 1766. ¹¹² Mislim pa, da ni težko uganiti mojstra tega dela, čeravno nas ne sprejme s tistim temperamentom kot prejšnja. Za razliko od Notburginega oltarja srečujemo tu same moške svetnike, v niši kip patrona z detetom, ob straneh sv. Jožefa, Janeza Krst., na obhodu Sebastjana in Janeza Nepomuka, v atiki Antona Puščavnika. Figure so živahno razgibane, a manj kot prejšnje, zlasti kip Antona Padovanskega pogoša običajno dinamiko. — In še eno delo nastane pri sv. Rupertu leta 1766. V potrdilu od 10. novembra čitamo, da je prejel J. Holzinger 40 flr »a conto der Acordierten Canzel auf St. Ruperti«. Delo je naročila grofica Herberstein. V januarju 1767 je grofov »wein täzeinnehmer« izplačal mojstru še ostalih 50 flr. ¹¹³ Najbogatejši del prižnice je streha, kjer se nam na ožarjenih oblakih, obdanih z angelskimi glavicami, prikazujeta tabli z zapovedmi. Na balkonu, ki izzveni v

obligatni poznobaročni-konveksni nogi, najdemo na čelni strani relief z dvanajstletnim Jezusom v templju. Živahna rokokojska vitica pleza po steni in balustradi.

Med tem dela mladi Holzinger tudi drugod. Leta 1764 nastane nova prižnica v cerkvi sv. Jožefa v Studencih pri Mariboru. Računi omenjajo kiparja in mizarja po 200 flr ter zlatenje prižnice in oratorija za 310 flr.¹¹⁴ Omenjena sta mizar Franz Leeb in pozlatar Widmann, le kiparjevo ime manjka. Primerjava prižnice v Studencih z ono v Kamnici iz leta 1767, kjer je Holzinger zapisan kot avtor, pa pokaže sorodnosti, ki izključujejo vsak dvom o njegovem avtorstvu. Obe prižnici imata polkrožno obliko, valjasto balustrado z reliefi in sedečimi figurami na spodnjem robu. V studenških reliefih so podani 4 prizori iz Jezusovega življenja: Jezus v templju, Oznanjenje na gori, V čolnu na Genezareškem jezeru, Razgovor s Samaričanko; sedeče otroške figure predstavljajo 4 dele sveta: Evropo s krono na glavi, tiaro ter z rogom obilja v rokah, Azijo s turbanom, kadilno posodo in školjko, Ameriko — rdečkožca s turbanom, Afriko — črnca z lokom in puščicami. Noga prižnice se v rahlo konkavni obliki končuje z vegetabilnim ornamenom. Na strehi je skupina: Jezus izroča ključ sv. Petru, v ozadju je rimska bazilika. Če si ogledamo kamniško prižnico, najdemo na balustradi v kartuši relief Bogati ribji lov, dva putta na spodnjem robu (močna je sorodnost med studenško Evropo in desnim putom), v kotih dve vazi; noga prižnice je podobna prejšnji, le ostreje je bogatejša v arhitekturni in figuralni kompoziciji. Kamniška strešna skupina (Vera, Upanje, Ljubezen) je harmonično razgibana, rokoko pa izrazitejši.

V istem letu nastane v Kamnici tudi oratorij. Holzinger prejme tedaj »vor die gemachte bildhauer arbeith auf die Canzl und Oratorio« 40 fl.¹¹⁵ Nikjer pa ni omenjen veliki oltar, ki smo ga doslej prištevali med dela istega leta. Leta 1767 res plačajo pozlatarju Widmannu za zlatenje velikega oltarja, prižnice in oratorija 1029 flr.¹¹⁶ Ne dvomim, da bi bil veliki oltar v Kamnici Holzingerjev, saj govori zanj dovolj jasnih znakov, videti pa je, da so delali daljši čas in je bil tega leta šele gotov. Omenjajo se tedaj stroški za postavitev odra, mizarju Bergerju plačajo za »aufmachung des Laubwerks bei dem Hochaltar« 25 kr, mizarju Leebu za volute pri istem 40 kr.¹¹⁷ Iz povedanega bi sodili, da je Holzinger delo na oltarju že opravil in bil zato izplačan; podatek o tem pa vsekakor manjka, niti ni stroškov za oltarno podobo, ki je gotovo iz istega časa. Oltar je v tlorisu konkavno usločen, menza s tabernakljem povsem izstopa. Obdajata jo dve skupini stebrov, na njih je masivna greda z razgibano atiko. Živahna igra rokokojskih vegetabilnih motivov in volut se vzpenja do vrha. Med stebrovjem na obhodu sta dve figuralni skupini: desno sv. Miklavž in ob njem klečeča žena (sl. 27); levo blagoslavlja sv. Valentin klečečega moža z onemoglim dečkom v naročju. V atiki klečita dva kerubina, vsa stena pa je oživiljena s putti in angelskimi glavami. Tabernakelj (danes nov) flankirata dva angela v vojaški opravi, vihteča kadilnici. — Holzingerjeve figure v Kamnici označujejo dokaj sloka telesa v rahli S-liniji, z majhnimi, nekoliko nagnjenimi glavami. Obligatni baročni patos v gesti in izrazu nas v dobršni meri spomni na Strauba. Njegovemu na-

činu odgovarjajo zamaknjena lica z velikimi očmi in ozkimi nosovi, njegove so vdanostno iztegnjene roke z značilnim palcem. Nanj končno spominja kostum teh Holzingerjevih škofov in device. Gotovo so povzemali umetniki nošo po tiskanih predlogih, odločal pa je nedvomno tudi že s pridom uporabljeni motiv predhodnika. Gubanje je zdaj v primeri s Straubovim drobnejše, pogrešamo tipičnih dolgih gub, blago se zdaj lomi, zdaj preliva. Stojni motiv se pogosto ponavlja, velika stopala s šilastimi čevlji pa bomo srečali še večkrat pozneje.

Iz leta 1771 poznamo Holzingerjevo delo v mariborski stolnici — hrbtišča kornih klopi.¹¹⁸ V 10 reliefih so upodobljeni prizori iz življenja sv. Janeza Krstnika. Na evangeljski strani: Zaharijevo darovanje v templju, Obisk Marije in Jožefa, Obrezovanje, Janez Krstnik uči množico, Krst v Jordanu; na listni strani: Janeza vodijo v ječo, Sporočilo Janezovih učencev, Pojedina pri Herodu (sl. 26). Obglavljenje, Janeza pokopljejo. — V razmeroma plitkem reliefu nam podaja kipar svetnikovo zgodbo. Pripovedovanje na levi je nekam živahnije, na desni se umiri. Precizno rezljane figure sicer živahno gestikulirajo, v pozah pa so precej statične. Oblačila so zdaj zvesta legendi, zdaj baročna. Zanimiva je n. pr. Saloma, izrazita modna figura XVIII. stoletja, ki s prav rokokojsko gracijo prijema za krinolino. V prizoriščih se umetnik močnejše razživi v interieurjih, krajino bolj nakazuje (reka, kopasta drevesa, fantastične grajske arhitekture). Perspektivo mestoma nekoliko pretira (reka, ki teče ob Janezu in Kristusu, se izza figur nelogično končuje). Boljša sta oba večja prizora Obrezovanje in Pojedina, kjer zremo ob odgrnjeni zavesi v Joahimovo in Herodovo sobano. Izmed reliefov, ki smo jih doslej spoznali pri Holzingerju, zavzemajo korne klopi nedvomno prvo mesto. Pozlačeni prizori, zajeti v razgibane temne okvire hrbtišča klopi stopnjujejo celoto do svojstvenega estetskega učinka.

Holzingerjeva dela, ki pripadajo njegovi zgodnji dobi, s tem še nikakor niso izčrpana. Mnoga od njih so nam verjetno še neznana, številna druga, ki mu jih lahko le pripisujemo, pa sem uvrstil ob koncu poglavja. Njegova plastika je v tem času vsekakor krenila naprej. Od zgodnjih del, ki bi jim mogli naštetati znake učitelja, postaja v 70. letih Holzingerjev slog samostojnejši, plastika ekspresivnejša v formi in izrazu. V arhitekturi oltarja opazamo odstopanje od stare tradicionalne oblike nastavka z usločeno gredo, atiko z volutami itd., v korist preprostejše ploskovitejše oltarne stene s povsem ločeno menzo in tabernakljem. Še naprednejši pa je ornament, ki kmalu opusti rokokojsko vitico in se z uvajanjem treznih, suhoparnih girland podredi novemu okusu.

Doba od 1775 do 1797

Kot nekaj mejnih v Holzingerjevem razvoju, ki nam po mojem mnenju dobro kaže pot v novo smer tako v plastiki kot v oltarni arhitekturi, se mi zdi oltar v Križevi kapeli stolnice iz leta 1775. Ni znano, kdo je mojstru zasnoval arhitekturno steno tega oltarja, morda Franc Leeb, ki smo ga s kiparjem že večkrat srečali, morda tudi

Holzingerjeva delavnica sama. V vrsti baročnih oltarjev Maribora in njegove bližnje okolice je ta oltarni tip vsekakor redkost. V splošnem smo dosej srečavali nastavke, ki sicer težijo k razgibanosti in razčlenjenosti, v bistvu so pa še vedno vezani s steno. Drugačen je Križev oltar. Mesto običajne podobe tvori središče razpelo, obdano z žarki, usločeni oltarni nastavek je reduciran na 6 kaneliranih stebrov, ki jih



Sl. 24. J. Holzinger, Marija s Križevga oltarja (1775)
stolnica v Mariboru



Sl. 25. J. Holzinger, sv. Joahim
(60. leta XVIII. stol.)
župna cerkev v Slovenski Bistrici

veže masivno oglato ogredje. Tabernakelj ima obliko bogate baročne omare z rezljanimi vratici in usločeno streho. Figuralni okras ustvarjata poleg križa, ki je starejši izdelek, še kipa Matere božje (sl. 24) in Janeza Evang. ter dva žalujoča putta s sulico in gobo, atiko oživlja množica angelcev s Stvarnikom na oblakih. Vitki figuri obeh svetnikov s kretnjami in obrazom tolmačita svojo bol. Obligatno baročno čustvovanje je dobilo globljo, čeprav manj viharo obliko, obličji razodevata tiho človeško žalost, ki je obšla tudi oba puta. Notranje razpoloženje

podčrtava bogata draperija oblačil; spodnja oblačila, izražena v globokih vertikalnih gubah, se pri tleh nekoliko zavihnejo navzgor, vrhnja pa sta valovita plašča, ki odevata postavi z igro svetlobe in sence v izredno slikovitost. Umirjeno razpoloženje v trikot zajete statične figurale kompozicije nastavka, poudarjeno s treznimi oblikami klasične arhitekture, izzveni v atiki v tipično baročno poigravanje množice figur in oblakov. Relief na tabernaklju: Melkizedekova daritev in Nabiranje mane, je v bistvu enako umirjen kakor reliefi kornih klopi. V pretežno baročno ubranost celotnega dela vnaša kipar elemente klasicizma: vaze z girlandami, vence, patronirani vzorec itd. — V začetku poglavja o Holzingerju sem omenil podobnosti njegovega dela zrelih let z delom zadnjega velikega baročnega kiparja v Gradcu, Veita Königerja. Žalujoca putta z naki Kristusovega trpljenja najdemo v dokaj sorodni obliki pri obeh mojstrih. Pri Königerju ju srečamo nad božjim grobnim graškega Mavzoleja iz leta 1769.

Podobna karakteristika Holzingerjevega dela kot zgoraj bi veljala tudi za plastiko, ki bi jo skorajda mogli smatrati kot nekaj pendant Križevemu oltarju — oltar bratovščine Corporis Christi v Kamnici. Nastal je leta 1778. Cerkveni račun pravi: »Bezahle dem Hr. Holzinger dem Bildhauer Conto über schon vorhin empfangenes vom Bruderschaftsalter mit 297 flr 56 kr.«¹¹⁹ Nastavek je sedaj zopet usločena stena, profilirana s pilastri in z ločeno tabernakeljsko partijo. Figuri obeh belo pobarvanih angelov močno spominjata na figure v stolnici. Levi angel ima ščit z reliefom: Mojzes v puščavi, desni pa z Melkizedekovo daritvijo. Tudi atika je v skromnejši obliki sorodna stolnični: v sredini v oblakih sv. Izidor, obdan od puttov in angelskih glav, ob straneh na volutah angela s kartušama.

V naslednjem letu 1779 srečamo Jožefa Holzingerja v Slov. Bistrici, kjer je po mojem mnenju delal tudi že pred leti (gl. pripisana dela!). Kronika župne cerkve omenja, da plačajo tega leta kiparju iz Maribora po pogodbi 350 flr za novo prižnico.¹²⁰ Njena oblika nas gotovo preseneti. Na ostrešju vidimo na vrhu angela z zapovedmi, pod njim sedijo žene s simboli Vere, Upanja in Ljubezni. Ob spodnjem robu ograje sedita dve svetnici. V odprti knjigi, ki jo drži v rokah desna figura, Marija Magdalena, je bil napis: HaeC seCVnDa post naVfraglVM tabVLa oVlbVs. Na ograji nam trije reliefi prikazujejo Vihar na morju, Izročanje ključev in Ozdravljenje hromege, relief na steni prižnice pa Bogati ribji lov. Pri tem pogrešamo valovite baročne linije ostrešja in balkona, izginile so neizogibne rokokojske kartuše, namesto tega so sedaj arhitekturne oblike enostavnejše, ograja se ne boči več, ostala pa je noga z ornamentalnim zaključkom. Prav ta ima še v sebi rokokojsko dinamiko, nad njo pa se že spletajo tipični klasicistični venci. Reliefe obdajajo pravokotni okviri, stranski pa je ovalne oblike, obdan s cvetjem in zaključen s pentljo. Tudi oglata voluta se pojavlja. Iz povedanega ni težko razbrati, da so to zanesljivi znaki klasicizma. Kljub temu, da je v kroniki ime mojstra izostalo in kljub spremenjeni obliki in arhitekturni formi ter ornamentu je jasno, da je avtor prižnice Holzinger. Spoznamo ga v skulpturah na strehi in v reliefu, kjer ponavlja svetopisemske prizore iz prejšnjih del. Ob naprednem orna-

mentu in arhitekturi, ki nakazujeta zaton baročne umetnosti, ostaja Holzingerjeva plastika zvesta baročni tradiciji. Isto izpričuje tudi veliki oltar v tej cerkvi.

Še prej pa je treba omeniti kiparjevo delo v Hočah pri Mariboru, kjer je bil Holzinger zaposlen pri velikem oltarju. Potrdilo iz leta 1786 govori o 50 flr »vor Bildhauer arbeit betrefend des Tabernäkels und der Alerblathramen«.¹²¹ Mizarsko delo na tabernaklju je opravil mizar Eisl. Oltar ni več ohranjen. — Naslednje leto 1787 je mojster zopet v Slov. Bistrici. Za veliki oltar prejme tedaj 640 flr: zlatenje in barvanje figur (alabasterweiss) pa so izvršili šele l. 1796.¹²² Ako smo pri oltarjih v Mariboru in Kamnici poudarili, da nakazujeta smer v klasicizem, bomo pri bistriškem oltarju mogli ugotoviti, da se je tradicionalni baročni tip že umaknil v korist novega okusa. Nastavek, ločen od menze s tabernakljem, je ploskovit. Poprej daleč v prostor izstopajoče stebrišče je reducirano na dva kanelirana korintska stebra na masivnih podstavkih, ogredje, sicer še golšasto, a manj kot nekdanj, krase konzole. Ogredje poteka vzporedno s steno in se razživi samo v loku nad oltarno sliko (Kremser-Schmidt: Sv. Jernej). Ta je v oltarju izrazito dominantna. Figuri sv. Petra in Pavla stojita izven nastavka ob stebrih. Tudi atika se je umirila, namesto angelov jo flankirata dve klasicistični vazi s plameni. Nastavke spremljajo oglate volute in girlande. Figuri obeh svetnikov sta nadnaravne velikosti. V splošnem ju označuje slikovita obdelava, ki jo poznamo že iz Maribora. Psihični izraz je poglobljen, namesto zamaknjenih pogledov v višino se zdita Peter in Pavel bolj zatopljeni vase. Velike bose noge spominjajo na Holzingerjeve prejšnje ustvaritve. Gubanje je tipično ostrorobno, valovanje plaštev umirjeno, prevladujejo vertikalne gube, pod katerimi ni močnejše čutiti telesa. Pri tleh se obleka zopet »pljuskajoče« pri- vzdiguje.

Z deli pri Sv. Ani na Krembergu in Ljutomeru spoznamo zadnje obdobje Holzingerjeve umetnosti. Po pogodbi, ki jo sklene mojster 27. septembra 1794., se obveže, da bo za 580 flr izdelal tabernakelj in novo prižnico pri Sv. Ani; pri tem so mišljena mizarska in rezbarska dela.¹²³ V približno istem času nastane verjetno tudi nastavek. Oltar sv. Ane po arhitekturni formi odstopa od doslej znanih del. Kipar je za nastavek uporabil polkrožno steno prezbiterija ter med dvema pilastroma zgradil svojo kompozicijo. V niši je plastika sv. Ane Samotretje z Marijo in Jezusom; flankirata jo figuri sv. Joahima in Ane, stoječi na lesenih konzolah; za ogredje nastavka pa služi profilirani napušč, potekajoč vzdolž prezbiterija; atika pa je zavzela sosvodnico. Stvarnik sedi na oblakih, z obeh strani prihajata angela, nad njima je venec oblakov s sv. Duhom in putti. Ločeni tabernakelj z menzo spominja z manjšimi spremembami na Slov. Bistrico; kupolasti baldahin z dvema angeloma ima na vrhu figuro pelikana z mladiči. Plastika kaže znake umirjevanja, v pozi in gestah pa nas spominja na razne že znane Holzingerjeve like, patos je izginil in draperija se je poglela. Še so tu običajni kostumi, rahlo valujoča ogrinjala in v navpičnih gubah razvijajoče se halje, a vse je v primeri s prejšnjimi deli brez dinamike in temperamenta. — Prižnica iste cerkve je verjetno

mojstrovo zadnje delo te vrste. Od svoje poznobaročne predhodnice se že dokaj razlikuje. Streha in balkon se spredaj polkrožno bočita, ob straneh sta ravno prisekana. Ograja je torej umirjena, z močnejšim poudarkom ob spodnjem robu, zaključek noge skromnejši od prejšnjih. Dekor prižnice se izraža v enostavnem klasicizujočem duhu: girlande, vaze s plameni, oglate volute itd. Figuralni okras je razen skromnih angelskih glav odpadel, figura Dobrega pastirja na strehi pa se mi zdi drugega izvora. Običajni relief na čelu balkona, ki je dominiral v vseh Holzingerjevih prižnicah, je nadomestil oglati okvir z rozeto v sredini. Delo torej pogrša značilne mojstrove plastike, kar bi njegovo avtorstvo, ki je pismeno izpričano, moglo postavljati v dvom. Morda bi smeli iz tega sklepati, da je kipar vzdrževal v svoji delavnici tudi mizarja. V nasprotnem primeru bi pač cerkev ne sklenila pogodbe za prižnico brez plastike z njim, ampak z mizarjem, ki bi za izdelavo skromnega figuralnega okrasja sam najel kiparja. Potrdilo svoje domneve bi videl tudi v drugem primeru iz tega časa. V cerkvenem računu pri sv. Petru pri Mariboru naletimo leta 1796 na postavko, ki pravi: »796 sind beygeschaft worden zwei Aufsatzn bei den Frauen und 14 Nothelfer Altären, dafür bezahle dem Hr. Geringer Maller und Hr. Holzinger Bildhauer in Mahrburg ut Nota... 31 flr 53 kr.«¹²⁴ Da plastika omenjenih dveh oltarjev ni Holzingerjeva je vidno na prvi pogled, pripisoval je tudi ne bi njegovi delavnici, marveč je po mojem mnenju starejša. Ne zdi se mi torej nemogoče, da bi kipar ali bolje njegova delavnica res izdelala le nastavka in morebiti še strešne angele.

Slednjič si oglejmo še Holzingerjevo zadnje delo, veliki oltar v Lj u t o m e r u. Kot poroča kronika, je bil dovršen v septembru leta 1797.¹²⁵ Tu nastane vprašanje, ali gre za pomoto v mesecu, kajti mojster umre v marcu istega leta. V tem primeru bi pač delo prišel v letu 1796, ni pa tudi izključeno, da je mojster delo le zamislil, dokončala pa ga je delavnica. Francoske vojne so dovršitev ovirale in šele leta 1810 ga zlati Simon Adamec iz Radgone za 2660 flr. Oltar Janeza Krstnika je v nastavku ob straneh usločen, vendar dominira stena z veliko oltarno podobo. Greda, sicer manj profilirana kot nekdanj, počiva na kaneliranih stebrih in pilastrih ter je nad podobo usločena. Še enkrat srečujemo torej stari baročni oltarni tip v predelani obliki. Tudi v atiki je baročni motiv klasicistično predrugačen; volute in vaze s plameni so oglate. Med stebri stojita Zaharija in Elizabeta, v atiki se še enkrat ponovi priljubljeni motiv s sedečim Stvarnikom ob zemeljski krogli; med oblački in putti, na volutah pa angela z napisnima kartušama. Tabernakelj je kupolastega tipa na stebrih, danes že predelan. V celoti moremo reči, da je motivika povsem stara ter smo jo s spremembami srečavali skozi vso Holzingerjevo dobo. Iz figure je izginilo nekdanje baročno veselje, ki je prevevalo njegove kipe pri sv. Rupertu in drugod. Zaharija zamišljeno kaže na deščico s sinovim imenom, Elizabeta pa nekako utrujeno ponavlja staro gesto in kaže k podobi. Obrazi so ozki, podolgovati, brez nemira, draperija sicer še ostrih robov, pa ne pozna več nekdanje živahnosti. V resnici moremo reči, da pomeni to mojstrovo zadnje delo slovo od baroka.



Sl. 26. J. Holzinger, relief s korne klopi (1771)
stolnica v Mariboru

S pričujočim popisom Holzingerjevo delo nikakor še ni zajeto v popolnosti. Podrobnejše proučevanje štajerskega področja sliko tega pomembnega mojstra še vedno izpopolnjuje. Že zdaj zbrano gradivo pa nam v dovoljni meri osvetljuje njegovo veličino, da jo moremo vsaj približno vrednotiti.

Rekel sem, da je Jožef Holzinger najplodovitejši kipar v Mariboru in morda tudi na vsem slovenskem Štajerskem. Poleg izredne delav-

nosti ga odikuje tudi nesporna kvaliteta. Od primera do primera smo skušali analizirati njegov slog. Strnjeno bi se naš izsledek glasil takole: Doraščajoč v krogih, ki se preživljajo z umetnostjo ali bolje z umetno obrtjo, je mali Jožef gotovo kmalu pokazal smisel za bodoči poklic. Ko deček dorašča, ga pošljejo v uk kiparju. Da utegne biti to Jožef Straub, ne bi sodil le po tem, ker je tedaj edini mestni kipar v Mariboru, ampak ker bi mogel biti tudi dovolj kvaliteten učitelj. Leta 1756 Straub umre, dve leti za tem pa je Holzinger prvič omenjen kot mojster, ki je nato za dolgo dobo tudi edini zastopnik te stroke v Mariboru. Videti je, da mu je slikarska bratovščina dovolila zasesti prav Straubovo izpraznjeno mesto.

Kot Straubov naslednik nadaljuje Holzinger v prvih letih svojega dela še pod močnejšim vplivom tega mojstra. Stilne značilnosti, ki za to govore, smo že spoznali. To so leta Holzingerjeve živahno razgibane plastike (Sv. Rupert, Kamnica), bogatih oltarjev z množico figur in ornamenta. S pridom komponira manjše figuralne skupine. Za razliko od Strauba se nam zde kipi njegove zgodnje dobe kljub določenim sorodnostim iskrenejši, toplejši. Holzinger ne pozna majestetičnih svetih dam in heroiziranih svetnikov, ki so značilni za Strauba. Njegova figura je lahkotnejša, vitkejša. V 70. letih dobiva njegova plastika samostojnejši poudarek. V veliki meri se je otesla stare tradicije: S-linija, pri Straubu še dokaj opazna, pri Holzingerju izginja, enako tudi krčevite kretnje; vtis kompaktnih težkih oblačil zamenja slikovito lomljenje in prelivanje blaga. Končno bi tudi v obrazih zasledili manj šabloniziranja kot poprej. Holzingerjev register obrazov zmore nedvomno več tipov kot jih poznamo pri Straubu; naturalistični obdelavi v zreli kiparjevi dobi odgovarja tudi težnja po izrazitejših individualnih potezah, ki jih nekaterim kipom kar ne moremo odrekati (n. pr. Peter in Pavel v Sl. Bistrici). Izražanje čustev ni več zgolj gestikuliranje; kljub tradicionalni zamaknjenosti bomo mogli ponekod zapaziti globljo psihično noto. Ta se z leti še stopnjuje. Še enkrat bi tukaj omenil, da ne izključujem možnosti, da se je zreli Holzinger vzoroval pri vplivnejšem Königerjevem delu. Z njim ga vežejo včasih sorodne poteze širšega koncepta, podrobnejše primerjanje obeh mojstrov pa vendar omogoča jasnejšo diferenciacijo.

V kiparjevi pozni fazi baročni temperament občutno popusti. Zdi se, kot da bi se vihar čustev polegel. Njih verni tolmač — draperija, ki smo jo srečovali v začetku v drobnih, lomečih se kosih, nato ostrorobno in valovito, je ob koncu znatno umirjenejša. Lica zadobe nekak miren, zamišljen izraz. V polihromaciji nastopa kontrastiranje inkarnata z zlato obleko; učinkoviti so zlasti tudi belo barvani kipi z mikavnim menjavanjem svetlobe in senc. Manj dognan od Holzingerjevih kipov je njegov relief. Videti je, da mu ni kljub temu, da ga stalno uporablja, povsem dorasel. Ni mu sicer mogoče odrekati dovršenega detajla in preciznosti izrezljanih likov; kjer pa je prisiljen podati tudi prizorišče, izgubi zanesljivost in fantazijo. Perspektiva mu je problem, kjer najpogosteje zgreši.

V svojem dolgoletnem ustvarjanju se je Holzinger nedvomno priplžal idealu poznobaročne skulpture, kateremu se je v zadnjih letih

nekoliko odmikal, vendar baročnega okvira ni prestopil. V večji meri moremo to trditi o arhitekturi in ornamentu njegovih oltarjev in prižnic. Znano je, da so oltarji nastajali po predlogah, gotovo pa so kvalitetnejši kiparji v sodelovanju z mizarjem ali pa obratno ob predlogah budili lastno domišljijo in ustvarjali nove kombinacije. V Holzingerjevem življenju srečujemo dela, ki nastajajo v sodelovanju mizarjev Leeba, Eisla in dr. Prav tako pa naletimo na druga, kjer je mojster sam prevzel kiparski in mizarski del. Slednjega prav gotovo ni sam opravljal. Zato se je povezal z mizarskim mojstrom; kot že omenjeno, pa je verjetno te osnutke izvrševala tudi njegova delavnica. V Straubovem delu opažamo v glavnem malo razlik v arhitekturi in ornamentiki; razvoj mu je pač prekinila zgodnja smrt. Tako vztraja pri običajnem tipu oltarja z dvema ali štirimi stebri, golšasto gredo, ki jo v sredini prekinja, in volutno atiko. Ta oltarni tip v mariborski okolici najpogosteje srečujemo, povzame ga z večjo razgibanostjo tudi Holzinger, vendar v 70. letih že uveljavlja klasicistične tendence. Enako je v ornamentiki, ki je brez dvoma najnaprednejša. Straubove oltarje spremlja masivni rokokojski okras, ki ga vselej simetrično razporedi. Holzingerjeva rocaille je drobnejša, bolj igriva in teži k rahli asimetričnosti; sočasno z bolj umirjeno arhitekturo preneha tudi ta ornamentika in jo zamenjajo elementi »zopfa«, klasicistični venci, girlande in pravokotne volute.

Življenjsko delo Jožefa Holzingerja ni povsem zbrano, zahtevalo bo še iskanja in primerjanja, preden bo ugotovljeno v celoti. Tudi obseg in delokrog njegove delavnice bo treba določeneje očitati. Eno pa iz dosedaj zbranega gradiva jasno spoznamo: Za J. Straubom je dvignil Jožef Holzinger raven mariborskega baročnega kiparstva na dostojno višino, tik predno je cerkvena umetnost, za katero so tudi mariborske delavnice izključno delovale, s klasicizmom zapadla hladnemu, brezkrvnemu posnemanju preživetih oblik.

Pripisana dela

Glede na večjo ali manjšo sorodnost s Holzingerjevim slogom sem razdelil dela, ki prihajajo v poštev, v dve skupini. V prvi navajam ona, ki bi po mojem mnenju utegnila nastati pod njegovim dletom, v drugi so dela, ki spominjajo na njegov način, so pa slabše kvalitete. Razume se, da o vseh teh delih ni pismenih dokazil.

Dela, pripisana J. Holzingerju

Okrog leta 1762 postavijo pri Sv. Jožefu v Studencih pri Mariboru oltarja sv. Andreja in Marije. Tega leta ju zlati Fr. Beinlich za 416 flr, kipar v računu ni bil imenovan, po pripovedovanju očitno pa je bil avtor Jožef Holzinger. Oltarja so pozneje podrli. Med kiparjeva zgodnejša dela bi uvrstil oltar sv. Helene v Vuzenici. Plastika, ki jo predstavljajo ob podobi stoječa sv. Terezija in Ferdinand ter dva svetnika v atiki kaže značilnosti mojstrovega začetka

(močno vihranje, S-linija, Straubovim podobne kretnje). Oba graciozna angela, stoječa na konzolah ob velikem oltarju, nas na prvi pogled spomnita Holzingerja, nato pa vendar dopuščata oklevanje med njim ali katerim drugim mojstrom.

Veliki oltar v Zg. Polskavi. Leta 1783 so ga prenesli iz Maribora, kjer je stal v nekdanji cerkvi celestink.¹²⁶ Nastal je po vsej verjetnosti ca. 1766, ko so cerkev odprli. Plastika in arhitektura kažeta živahne forme, ki so lastne zgodnjemu Holzingerjevemu slogu. Med stebri sta figuri sv. Jožefa in Karla Boromejskega, v običajni atiki je nebeški trikot z žarki, na obhodu posedata dva razgibana putta, rokokoski vazi in rocaille pa dopolnjujeta vso kompozicijo. Lik Jožefa spominja na istega pri Sv. Rupertu, nov je v vrsti mojstrovih figur sv. Karel v kardinalski opravi. Oba putta izražata ljubkost podobnih Holzingerjevih krilatecv.

V letu 1769 posvetijo jezuitsko cerkev sv. Alojzija v Mariboru; po razpustu reda je odprta še do leta 1776, ko postane vojaško skladišče in razdelijo njeno opremo na podeželje. Prižnica te cerkve so leta 1784 prenesli v župno cerkev v Zg. Polskavi.¹²⁷ Oblike je tele: razgibano streho krasijo trije putti s simboli Vere, Upanja in Ljubezni, izbočeno ograjo pa dva druga z zapovedmi in ključi ter odprto knjigo v rokah. Relief v kartuši ponavlja prizor (Jezus uči v templju), ki ga poznamo že iz Sv. Ruperta.

Približno v istem času nastane prižnica nekdanje cerkve v Framu. Morda je bila tudi ta prenesena iz ene opuščenih mariborskih cerkva. Je običajen tip poznobaročne prižnice z izbočenim balkonom. Figuralni okras je reduciran na putta s križem; sklepanje na Holzingerja pa vzbuja relief Kristus izroča ključe sv. Petru (isto v Slov. Bistrici).

Za delo našega mojstra bi nadalje smatral Marijin oltar v Slov. Bistrici, verjetno iz konca 60. let. Plastika predstavlja svetega Joahima in Zaharijo, stoječa nad obhodom, v atiki sta obligatna angela, rokokoske vaze ter ornament. Poleg kretenj, ki spominjajo na že znane figure, so dokaj zanesljiv mojstrov znak gube z ostrim robom.

Holzingerjevemu stilu bi ustrezal veliki oltar pri Sv. Lenartu v Slov. gor. Po arhitekturni kompoziciji se uvršča med oltarje s 4 stebri in kratko gredo ter ločeno menzo. Kipi so razmeščeni izven nastavka na podstavkih, levo sv. Peter s ključi, desno Pavel z mečem, v atiki običajni angeli. Ne glede na rokokoske vaze in vitico bomo mogli oltar časovno opredeliti po plastiki. Verjetno je iz konca 60. let.

Prav Holzingerjevo bi mogli imenovati župno cerkev pri Sv. Lovrencu na Pohorju. Mojster je tu zastopan kar s 6. deli. Veliki oltar izpolnjuje množica figur. V niši patron med angeli, ob straneh sv. Peter in Pavel, na obhodu dva škofa; v atiki sv. Mihael, ob njem 4 angeli. Figuri Petra in Pavla spominjata na isti pri Sv. Lenartu, tudi z angeli smo se že pogosto srečali. Nekoliko tuje učinkujeta le oba stranska kipa. V celoti je ves oltar poln mojstrovega duha. Isto izpričujeta oba stranska oltarja te cerkve. Ob sv. Agati in Luciji nehotе pomislimo na Strauba, saj sta zasnovani po njegovem prototipu ženskih svetnic, vendar govori dovolj znakov za Holzingerja. V sosednjem oltarju s kipoma sv. Blaža in Martina bomo mogli ugotoviti, da smo



Sl. 27. J. Holzinger, klečeča žena z vel. oltarja v Kamnici pri Mariboru (1767)

enake postave videli že v Kamnici. Tudi tretji oltar, posvečen sv. Antonu Padovanskemu, je delo našega mojstra. Zopet srečamo sv. Notburgo in Izidorja v kmečkih oblekah. V svetnikovi usločeni drži, na srce položeni levici in zamaknjenem pogledu spoznamo Holzingerjevo tipiko. V oltarni niši je kip patrona z detetom, pod njim v zastekleni vdolbini ležeča sveta Rozalija, v atiki svetnik v okovih. Najbogatejši mojstrov izdelek te cerkve je prižnica. Na njenem obodu sede 4 dečki — deli sveta, kopije figur pri Sv. Jožefu pri Mariboru, na strehi med putti sv. Trojica. Pet reliefov z bibličnimi prizori in bogat ornament dopolnjujejo umetnino. Slednjič je omeniti še oratorij, s katerega nas pozdravljata dva kiparjeva angela in rokokojska vitica.

V vrsto Holzingerjevih del prištevam dalje stranski oltar župne cerkve v Puščavi z dvema svetnikoma ter običajnama angeloma na ogredju.

Mojstrovo delo so prav gotovo kipi velikega oltarja v Vurbergu, sv. Janez Krstnik in Elizabeta, ter oba putta. Znale nam kretnje in draperija so zanesljiv kiparjev podpis. Delo sodi v 60. leta, poznejša pa je prižnica iste cerkve, ki je gotovo tudi njegov izdelek. Streho krasijo putti s simboli Vere, Upanja in Ljubezni, na balkonu je v pravokotnem okviru relief Izročanje ključev sv. Petru. Skratka, vrsta motivov, katere smo že srečali. Reliefni motiv poznamo že iz Slov. Bistrice in Frama, putti so bratci polskavskih in mariborskih angelcev. Končno ponavlja ornament klasicistične vzorce kot v Slov. Bistrici. Prižnica je verjetno iz sred. 70. let. Tudi v proštiji cerkvi v Ptujju se zdi, da je zastopan Holzinger. Njegov utegne biti oltar južne kapele, ki bi ga datiral okrog 1765 ali 1770. Podobo flankirata dva svetnika, na volutah posedata dva angela. Svetnika sta umirjena v izrazu in kretnjah, draperija je podana v tekočih navpičnicah, pri tleh se rahlo privzdiguje.

Med Holzingerjeve umotvore pripada po vsej verjetnosti tudi prižnica v Jarenini. Razgibano balustrado krasí na čelu relief, prikazujoč sceno Bogatega ribjega lova, motiv iz Kamnice in Slov. Bistrice. Njegova obdelava je v glavnem enaka kot v omenjenih cerkvah. Figuralnega okrasa prižnica nima. Na strehi sta običajni tabli z zapovedmi, obdani od žarkov. Streho obdajajo na spodnjem robu cvetne girlande, balustrado pa rokokojske kartuše.

V mojstrovo zgodnejšo dobo bi še smeli šteti delo v župni cerkvi v Spodnji Kungoti. Njen veliki oltar nam zopet predstavi ženske svetnice v tipičnih oblačilih s stezniki. V niši dominira kip sv. Kungote v kraljevski opravi, med stebričjem ob straneh stojita sv. Barbara (desno) in Katarina (levo). Atika je običajna, obrobljena z volutami, vsebujoča v sredini božje oko z žarki, v krogu oblakov. Ob straneh vidimo leteča keruba, dalje dva putta, vazi in pri vrhu na kupolastem zaključku sv. Duha. Gracilen rokokojski ornament spremlja vso kompozicijo. Ženske figure nas spominjajo enakih svetnic pri Sv. Rupertu; do enake ugotovitve nas navajajo putti, angeli in ves dekor. Pri iskanju del J. Holzingerja bomo postali pozorni tudi na oba stranska oltarja iste cerkve. Nedvomno, da sta v današnji obliki dokaj izpremenjena. Oltarna nastavka sta ploskovita, skromnih arhitekturnih ele-

mentov, njun figuralni dodatek pa sta po dva putta, ki posedata na ostrešju. Uvrstiti bi ju mogli med običajne krilate dečke našega kiparja.

Tudi župna cerkev v Svečini se uvršča med Holzingerjeve umetnine. Veliki oltar in prižnica nosita vse znake njegove umetnosti. Oltarni nastavek z običajnimi arhitekturnimi členi je ločen od menze, oltarno sliko obdaja marmorirano stebrovje z močno gredo, ob stebrih stojita sv. Peter in Pavel, figuri, ki sta nam že dobro znani. Atika ima venec oblakov okoli božjega očesa, angelske glavice in neizogibna vitka angela ob straneh. Osrednji del tabernaklja flankirata dva klečeča adoranta, 2 putta pa sedita na vrhu, ornament nosi klasicistične znake: vence, girlande in rozete. Celota nas spomni Holzingerjevih poznejših del iz okoli 70. let. — Enako kot oltar bi mogli datirati tudi prižnico te cerkve. Da je delo istega mojstra, čigar prižnice smo spoznali že v mnogih krajih, se prepričamo brez posebnih težav. Na strehi so trije putti s simboli Vere, Upanja in Ljubezni, na robu balustrade dve sedeča razgibana krilateca, kot jih je kipar izdelal nebroj, med njima v sredini v oglatem klasicističnem okviru relief Predaja ključev. Ornamentalno okrasje so klasicistične rozete, oglate volute in neizogibne girlande.

Dela, pripisana Holzingerjevi delavnici

Med prvima, ki bi ju prisodil v to skupino, sta stranska oltarja pri Sv. Rupertu, kar bi nas glede na celotno Holzingerjevo opremo te cerkve nikakor ne čudilo. Levi oltar ima v niši, obdani z rocailleo, kip Matere božje, ob straneh Joahima in Ano. V pendantu vidimo v niši trpečega Kristusa, ob njem dva angela, v atikah običajne vence oblakov z monogrami.

Nedvomno sta delo iste delavnice dva stranska oltarja v Kamnici: sv. Mihaela in sv. Lucije. V prvem sta kipa nadangela Gabrijela in Rafaela, v drugem pa sv. Barbara in Katarina. Putti, vaze, kartuše in vitice pomagajo datirati to delo v sredo 60. let. Vpliv Holzingerja je očiten, vendar čutimo n.pr. v likih svetnic več okornosti. Figura angela Gabrijela je prav kopija angela iz Sv. Ruperta.

JOZEF ÜBERBACHER (ÜBERPACHER, UIBERBACHER)

J. Überbacher je zadnji v vrsti znanih mariborskih baročnih kiparjev. Leta 1782 se 20. maja poroči Joseph Überbacher »ex provincia Tyrolensi in Pillnehs natus, artis suae statuarius« z vdovo Ano Marijo Matehsin.¹²⁸ Priča mu je znani mizar Anton Parz. Razen mrliških podatkov obeh zakoncev ni ničesar znanega o tej rodbini. Dne 1. januarja 1817 umre za pljučnico Jožef Uiberbacher, stanujoč v hiši št. 178.¹²⁹ Po vsej verjetnosti je to naš kipar. Leta 1823 mu sledi vdova Ana v starosti 74 let. Ničesar ne vemo doslej o njegovem delu. Omenja ga edinole R. Puff, istočasno s Holzingerjem, vendar iz opombe »Ueberbacher aus Tirol 1784 und Holzinger 1784 schufen nichts Unbedeutendes für die Kunst«, ¹³⁰ še ne moremo sklepati na enakovrednost s Holzingerjem.

Mizarji XVII. in XVIII. stoletja

V naslednjih poglavjih bom pri posameznih obrtnikih navedel le opravila, ki so v kakršnikoli zvezi z delom kiparjev. Prav tako sem od življenjskih podatkov, izpisanih iz matičnih knjig, navedel le naj-nujnejše.

Mariborski mizarski ceh je imel pravila že iz leta 1596, v letih 1672 in 1753 so bila izpopolnjena. Kot patrona tega ceha omenjajo sv. Petra in Pavla, geslo pa se je glasil: »Trojna je mera prostoru« (Dreifach ist des Raumes Mass). Pravila so dovoljevala izvrševanje obrti 5 mojstrom, vsakemu s tremi pomočniki. Izpit so polagali z izdelavo omare, okrašene z arhitekturnimi členi. Mojstri okoliških krajev kot Jarenina, Muta, Sv. Lovrenc itd., so bili včlanjeni v tem redu.¹³¹

Med mariborskimi mizarji, ki prihajajo pri našem vprašanju v poštev, je v zgodnjem XVII. stoletju znan Jurij Stützl. Leta 1611 izdelal Marijin oltar v cerkvi Sv. Treh kraljev v Slov. gor.¹³² Leta 1617 ga omenjajo računi pri Sv. Bolfenku na Pohorju, kjer prejme 52 flr.¹³³

Mizar J u r i j M ü l l e r († 1677) izdelal leta 1633 za cerkev na Gorci pri sv. Petru novo prižnico za 94 flr in 41 kr. V njegovi prisotnosti tudi sklene slikar H. G. Khiendl pogodbo za zlatenje te prižnice.¹³⁴

Njegov sodobnik je mizar B e n e d i k t K h u s t e r (Guster) († 1699). Leta 1671 podpiše pri Sv. Petru pogodbo za izdelavo dveh stranskih oltarjev: »den jeden mit zwei Corpus, 4 geschnitten Säulen, Plindtflügeln und 4 engel auf den dähnen, Englsköpfe Und in allen wie In den Abriss Verzeichneten Zu finden ist, ein Jeder Altar sollte sein 16 Schuh hoch und 8 Schuh breit«.¹³⁵ Za delo je prejel 100 flr, deloma v zlatu, deloma v vinu. Iz povedanega je razvidno, da je Khuster izdelal dva »zlata« oltarja z okrnjenimi krili. Po opisu bi smeli sklepati, da gre za dva stranska oltarja stare šentpeterske cerkve, ki so ju leta 1750 prenesli na Gorco.¹³⁶ Predstavljata tip »zlatega« oltarja s hrustančastim ornamentom po stebrih in ob straneh, t. j. na mestu nekdanjih kril.

Poleg domačinov dela v tem času v mariborski bližini tudi mizar J a n e z J u r i j F r i d e r i k R o s s l e r iz Lipnice. Leta 1670 se v pogodbi pri Sv. Petru obveže, da bo izdelal novi »Choraltar« iz dveh delov, s 4 stebri in kipi sv. Andreja, Jakoba, Katarine, Rozalije, Barbare ter s 4 angeli. Kot plačilo je Rossler prejel 140 flr v denarju in 1 startin vina.¹³⁷ Drugo znano delo za naše kraje je njegov oltar pri Sv. Martinu pri Vurbergu. Pogodba iz leta 1672 govori o oltarju iz dveh delov. V spodnjem je postaviti dva rezljana stebra »s finim okrasjem in gredo«, tudi zgornji del naj bo fino okrašen s sv. Duhom na oblakih pri vrhu. Navedene so tudi točne mere.¹³⁸ Tega oltarja danes ni več. Morda je Rossler tudi sam izdelal figure, pogodba ga obakrat imenuje »der feine und kunstreiche Herr«, kar pri drugih mojstrih ni navada. Verjetno je pa za to delo najel domačega kiparja in nato izgotovljeno poslal k Sv. Petru.

Med številnimi mizarji XVIII. stoletja izstopa predvsem rodbina Leeb. A n d r e j L e e b (Leb, Leub) se je leta 1712 poročil z vdovo mizarja Hermana Schulza ter bržkone prevzel tudi njegovo delavnico.

V sodelovanju s kiparjem Walzom ga najdemo leta 1733 v Sv. Petru, kjer je za 10 flr in startin vina izdelal tabernakelj.¹³⁹

Mizarsko obrt nadaljuje po Andrejevi smrti, leta 1739 njegov sin Franc Leeb. Računi pričajo, da je Leeb sodelavec mariborskih kiparjev pri nastajanju mnogih pomembnejših oltarjev. Tako ga najdemo od leta 1750 do 1752 z J. Straubom pri delu velikega oltarja v Jožefovi cerkvi v Mariboru, kjer zasluži 500 flr.¹⁴⁰ Leta 1752 ga omenja Straub kot mizarja velikega oltarja in prižnice pri minoritih v Ptuj. Leta 1760 dela zopet na dveh stranskih oltarjih Jožefove cerkve v Mariboru. Istotam prejme leta 1764 200 flr pri postavljanju Holzingerjeve prižnice. Z delom istega kiparja je povezan tudi leta 1767 v Kamnici, ko mu plačajo 40 flr za izdelavo volut velikega oltarja in prižnice. Razen teh del izvršuje Leeb zakristijske omare, klopi in drugo cerkveno opravo.

Od mizarjev 1. polovice XVIII. stoletja je še vredno omeniti Janeza Tschärmana, ki izdelal leta 1722 za 286 flr klopi v ptujski minoritski cerkvi.¹⁴¹ V drugi polovici XVIII. stoletja je poleg Leeba zaposlen pri kamniškem oltarju tudi Jožef Berger.¹⁴² S Holzingerjem srečamo leta 1786 v Hočah mizarja Antona Eisla, ki postavi novi tabernakelj za 55 flr.

Vidnejšo vlogo med mariborskimi mizarji ima ob koncu XVIII. stoletja Anton Parz. Leta 1773 se je priselil iz Št. Pavla na Koroškem, kjer je štel med najspretnjše mizarje, kot pravi Puff. V Mariboru je stanoval v hiši št. 145. Od njegovih del mi je znano doslej samo eno. Leta 1783 izdelal za 778 flr veliki oltar za cerkev sv. Martina pri Vurbergu. Kot pravi v pogodbi, je prevzel mizarsko in kiparsko delo.¹⁴³ Oltar je od prvotne plastike po vsej verjetnosti ohranil le dvoje puttov v atiki. Glede na njih povprečno kvaliteto utegnejo biti Parzovi. Mojster umre leta 1831, star 87 let in je eden zadnjih baročnih mizarjev v Mariboru.

Slikarji in pozlatarji XVII. in XVIII. stoletja

Poleg kiparja je leseni, polihromirani plastiki neizogiben soustvarjalec slikar — pozlatar ali po domače »fasar«. Nekaj primerov v mariborskem baroku priča o tem, da ti mojstri ne slikajo samo podob in ne zlatijo samo oltarjev, ampak se ukvarjajo tudi s pleskarstvom, barvanjem pohištva in drugim. Jasno je, da v teh mojstrih ne moremo iskati posebnih umetniških kvalit. Prav zanimiv je primer bratov Mittermayer, ki sta v 30. letih XVIII. stoletja zaposlena pri Sv. Petru pri Mariboru. V računu povesta, da sta poleg zlatenja opravila tudi »Tischler samt Tröxler und Schlosserarbeit«.¹⁴⁴

Med slikarskimi mojstri, ki so nam znani kot pozlatarji, je v XVII. stoletju pomemben Matija Mimbl (Mimbel) († 1710). Srečali smo ga že ob poroki Janeza Schoya in tudi pozneje najdemo njegovo ime večkrat v matičnih knjigah. Mimbl je spadal med uglednejše mariborske meščane, ob smrti je zapisano »Rathsverwandter«. Zveza med njim in kiparjem Schoyem bi govorila tudi za poklicno sodelovanje

obeh mojstrov. Doslej poznam le eno Mimblovo pozlatarsko delo. Pogodba iz leta 1673 pri Sv. Petru govori o zlatenju glavnega, verjetno Rosslerjevega, oltarja te cerkve ter stranskega oltarja sv. Fabijana in Sebastjana v tedanji podružnični cerkvi sv. Martina pri Vurbergu: »... ist obgedachter Herr Mimbl verpflichtet den hohen Altar bey meiner Filial Kirch St. Marten, SS:Febiani und Sebastiani geschnitten Zirätten, sambt den Zwayen Platern ganz zuuergulden und den grundt hinterhalb Roth ausszufassen, und auf das Soyberische zuuerfertigen...«¹⁴⁵

Iz srede XVII. stoletja je znan slikar Janez Jurij Khiendl (Kienl, Kienl), »ehrenhafter und kunstreicher Herr, Purger und Maler« († 1685). Njegovo sodelovanje ob svečanostih cesarjevega prihoda v Gradcu leta 1660, kjer je delal s pomočnikom Friderikom Jahnom, smo že omenili. Zanima nas Khiendlovo pozlatarsko delo. Leta 1663 je sklenjena pogodba za zlatenje prižnice na Gorci nad sv. Petrom pri Mariboru. Poleg hrane je prejel slikar še 50 flr. Pomembnejši je kontrakt iz leta 1671 za zlatenje velikega oltarja stare šentpeterske cerkve. Skleneta ga Janez Jurij Khiendl in Filip Khiendl, »beide bürger einer zu Mahrburg, einer in Roitsch«. Glasi se: »Erstlichen versprechen die beiden Mayster den altar (op. verjetno Rosslerjev oltar iz leta 1670) von oben bis auf den bodten Von guden fein Golt völlig ganz zu vergolten die geschnitten bilten sauber auss zu stäfieren.¹⁴⁶ V pogodbi je še zapisano, da prejmeta slikarja kot plačilo 200 flr, poznejši pripisi pa govorijo o višjem znesku. Iz povedanega bi mogli sklepati, da je šlo za tip »zlatega« oltarja.

Slikarja Mavricija Holzingerja († ca. 1742) smo spoznali že v zvezi z njegovim sinom Jožefom, kiparjem. Po vsej verjetnosti je zlatil tudi oltarje. Njegovo delo je leta 1743 prevzel Dominik Cocconi (Cacone, Coccon, Cagon) († 1769) »nobilis et artificiosus Dominus suae professionis Pictor«. Leta 1746 zlati šentpeterske stranske oltarje, istega leta poslika tudi Dizmov oltar v Rušah za 600 flr, leta 1752 ga srečamo s Straubom pri ptujskih minoritih in leta 1755 zopet v Rušah, kjer pozlati za 180 flr nove orgle.¹⁴⁷

Brata Janez in Matija Mittermayr (Mittermayer, Nidermayr) (Janez †?, Matija † 1766) sta izrazita slikarja-obrtnika. Pri pozlatarskem delu ju najdemo leta 1738 pri Sv. Petru pri Mariboru, kjer zlatita kip Kristusovega Vstajenja, leta 1746 pa v Kamnici. Številna druga slikarska in pleskarska opravila pa sta izvršila zlasti v prvi cerkvi.

Franc Beinlich (Beintlich, Peinlich, Peintlich, Peinling, Peindling) († 1763) je leta 1756 zaposlen pri Sv. Jožefu v Studencih, kjer zlati Straubov veliki oltar. Pogodba pravi, da mora Beinlich »die geschnitten Pülthauers arbeits wie auch den Dabernäkhel völlig mit guethen Doccater Golt, undt die gesnithen und sonst Anderen Statuen Undt Engelen sauber Auszu Mahlen, gueth Undt Thauerhaft zu fassen Undt zu Vergolten...« itd. Istočasno slika tudi kor in drugo opravo. Plačajo mu 930 flr in 2 startina vina.¹⁴⁸ V tej cerkvi zlati leta 1762 tudi dva stranska (Holzingerjeva) oltarja za 416 flr.¹⁴⁹ Istega leta pa ga najdemo pri Sv. Rupertu v Slovenskih goricah, kjer mora kot stoji v pogodbi »alle schniz und Laubarbeit ausgenommen bey denen Statuen

Gesichter, Hand und Füess mit guten Golt zu vergolden«. Ostale dele je moral marmorirati. Cena se je glasila 230 flr poleg hrane in prevoznih stroškov.¹⁵⁰

Ime Widmann (Widemann, Wittmann) je v računih večkrat najti. Vendar ni dovolj jasno ali gre za dve osebi, Antona in Franca, ali samo za eno. Widmanna navajajo v Studencih (1765) in v Kamnici (1767 in 1778) ob zlatenju Holzingerjevih del. Ponekod piše le Widmann, ponekod tudi Anton Widmann. Iz leta 1766 ohranjena pogodba za zlatenje Antonovega oltarja pri Sv. Rupertu govori o delu za 210 flr. Podpisal jo je Anton Widmann.¹⁵¹ Leta 1784 je v mrliški matici zapisana smrt Franca Widmanna, »bürgl. Mahler und Fasser«. Že leto dni nato pa najdemo pri istem poslu Jožefo Widmann »Fasser- und Vergoldnerin alda«. ¹⁵² Ker o Antonu odslej ni več sledu, je verjetno, da je to leta 1784 umrlj pozlatař.

Slikar Anton Geringer († 1818) deluje že v času, ko baročno kiparstvo pri nas že upada. Iz leta 1786 je potrdilo za 50 flr, ki jih je Geringer prejel iz zneska grofa Brandisa za zlatenje velikega oltarja v Hočah.¹⁵³ Njegovo ime najdemo leta 1795 skupaj s Holzingerjevim pri Sv. Petru ob postavitvi dveh stranskih oltarjev. Dalje najdemo slikarja pri barvanju zakristijske omare, orgel itd. Zanimiv pa je tudi račun iz leta 1799, kjer potrjuje Geringer prejem 15 flr 30 kr, za izdelavo kipa Vstajenja, in sicer za delo kiparja 5 flr, ostalo za zlatenje. Kip Kristusa je najbrže naročil drugod.¹⁵⁴

Kamnoseki XVII. in XVIII. stoletja

Medtem ko je v kiparstvu v kamnu vez med kiparjem in kamnosekom prav tesna, zavzame pri ustvarjanju lesenih oltarjev to mesto mizar. Kamnoseška dela v Mariboru ne terjajo posebnega umetniškega znanja. Iz računov je razvidno, da gre v glavnem za tlakovanje cerkva, postavljanje stopnic, obokanje oken, vrat itd. V Ljubljani zlahka zasledujemo delo baročnih mojstrov te stroke, poleg cerkvenih del najdemo dokaze njihove sposobnosti v številnih portalih in stopniščih mestnih hiš. Drugače je v Mariboru. Cerkevna oprava je izključno lesena, redki portali in nagrobniki XVII. in XVIII. stoletja pa ne presejajo povprečja kamnoseške obrti.

Cehovska organizacija mariborskih zidarjev in kamnosekov je leta 1764 zadnjikrat določala stroške za vzdrževanje pomočnikov in vajencev, ob tej priliki je sodelovalo nekaj zidarskih mojstrov, od kamnosekov pa A. Bombasi. Pod mariborski ceh so spadali še okoliški mojstri iz Konjic, Bistrice in drugih krajev.¹⁵⁵

Ob koncu XVIII. stol. deluje v Mariboru kamnosek Corttini, o katerem razen skopih družinskih podatkov ničesar ne vemo.¹⁵⁶ Mihaela Perza († 1690) najdemo leta 1688 v stari cerkvi pri Sv. Petru pri izdelovanju 6 oken — lunet za 50 flr.¹⁵⁷ Kamnosek Janez Krst. Schusswaldt iz Maribora naredi leta 1708 stopnice obeh stranskih oltarjev v ptujski minoritski cerkvi.¹⁵⁸ Ko l. 1708 umre, poroči njegovo vdovo Magdaleno kamnoseški pomočnik »zu Ratters-

torf in Chraime Matija Wenig († 1749). Leta 1737 dela pri Sv. Petru, kjer dobi 190 flr.¹⁵⁹ V računih sicer ne navaja, kaj je izdelal, menim pa, da je njegov kameniti portal s tremi angelskimi glavicami in cvetnim okraskom v zakristiji. Leta 1747 in 1749 je zapisan tudi v računih cerkve v Studencih.¹⁶⁰

Po Wenigovi smrti se poroči leta 1749 Gertruda, mojstrova druga žena, z Antonijem Bombasijem (»parochianus Labacensis a S. Petro in Suburbio«),¹⁶¹ sinom ljubljanskega mojstra Ludovika Bombasija. Rodbina nam je po svojem delovanju v Ljubljani dobro znana. Antonija zasledimo v mariborskih matrikah v zvezi z rojstvi in smrtjo otrok do leta 1772, kje pa je sam umrl ni znano. Njegovih del v Mariboru ne poznam, bil pa je, kot se zdi, vodilen mariborski kamnosek, saj smo ga že prej omenili v zvezi s cehom. Iz računov izvemo, da je leta 1764 pri Sv. Jožefu zaslužil 25 flr 54 kr,¹⁶² pri Sv. Petru pa je zapisan leta 1769, vendar tudi tam ni razvidno, za kakšno opravilo je prejel 63 flr.¹⁶³

Štukaterji. Mariborsko štukaterstvo v pričujočem delu ni zajeto. Njegova opredelitev zadeva v veliki meri proučevanje vseh naših baročnih spomenikov te vrste in z njo tudi njenih mojstrov, med katerimi zavzema pomembno mesto rodbina Quadrio. Ker so člani te rodbine delovali v Avstriji in drugod, bo treba pri reševanju vprašanja našega štuka upoštevati tudi dela Quadrijev v tujini. Šele tako proučevanje bo postavilo tudi v jasnejšo luč mariborske štukaterske umetnine (viteška dvorana in stopnišče gradu, sejna dvorana magistrata, stolnica).

Bivanje rodbine Quadrio v Mariboru je izpričano. Ugotavljanje njenega delovanja, ki sega preko meja Slovenije, ne spada v okvir mariborskega baročnega kiparstva. K reševanju vprašanja pa navajam o tej družini nekaj življenjskih podatkov, ki utegnejo biti koristni, saj izpričujejo bivanje Quadrijev v Mariboru za dobrih 15 let.

V mariborskih matrikah se srečamo s Quadrijem prvič leta 1713, ko se Antoniju Jožefu Quadrio in ženi Uršuli rodi sin Frančišek Ksaverij.¹⁶⁴ Ob rojstvu drugega sina Janeza Karla leta 1720, je imenovana žena Ana Marija, s katero se je Quadrio istega leta poročil v Rušah.¹⁶⁵ V maticah najdemo še sledeče otroke: Antona (roj. 1723), Franca Danijela (roj. in umrl 1725) in Marijo (roj. in umrla 1729). Po letu 1729 sled za rodbino v Mariboru izgine.¹⁶⁶

Zaključek

Ko smo tako v glavnih, mestoma skopih obrisih zajeli delovanje baročnih kiparjev v Mariboru, ostaja seveda še marsikatero vprašanje odprto. Med temi vprašanji so gotovo pomembna sledeča: obseg in delokrog mariborskih delavnic, vplivi avstrijskega kiparstva na mariborsko, in ne nazadnje vprašanje kulturnega pomena teh delavnic.

Na prvo vprašanje bomo mogli zaenkrat le deloma odgovoriti. Iz bežnih podatkov smo si skušali ustvariti sliko o kiparjih XVII. in XVIII. stoletja. Mislim, da nam je to vsaj do neke mere uspelo. Podatki o rod-

binskih odnosih kiparjev Schoya, Reissa in Walza so nam lahko zanesljiv dokaz o kiparskem izročilu, ki se je v omenjenih krogih vzdrževalo dobrih 40 let. Sledovi teh delavnic so danes skoraj zabrisani, le nekaj primerov nas opozarja, da je bila tedaj vloga mariborskega kiparstva kar pomembna. Udeležba na Ptujski gori in v Žiški kartuziji, dveh uglednih krajih tega časa, bi to potrjevala. Pri tem moramo namreč poudariti, da Maribor ni bil edino torišče kiparstva na ozemlju slovenskega dela Štajerske. Tudi v Ptuj poznamo nekaj kiparjev, dalje v Slovenj Gradcu, Celju, končno tudi v Konjicah in drugod. Udeležba Mariborčanov bi torej govorila za dokajšnjo kvaliteto. Slabše je stanje v tridesetih letih XVIII. stol. Zdi se, da preživlja tedaj mariborsko kiparstvo neko krizo. Znatno pa se dvigne njegova vloga v sredi XVIII. stol. Dela Jožefa Strauba in Jožefa Holzingerja so poleg domačega mesta okrasila še Ptuj, Celje, Slovensko Bistrico, Ljutomer in druge kraje. Teritorialno bi torej te delavnice, razen v neposredni okolici, delovale še v smeri proti Halozam, Konjicam, Slovenski Bistrici, dalje po vseh Slovenskih goricah, nekoliko manj pa v Dravski dolini. Meje tega delokroga so le približne, pričajo pa, da so bila mariborska dela brez dvoma med vodilnimi v severovzhodni Sloveniji.

Nadalje bi skušali odgovoriti na vprašanje vpliva drugih kiparjev v umetnosti naših mojstrov. Da gre tu izključno za vplive Avstrije in predvsem graškega umetnostnega kroga je jasno, njemu je bil Maribor tudi najbližji. Baročna umetnost na Štajerskem je v zgodnji dobi oprta na obujeno domače rezbarstvo in graški krog priseljenih Italijanov. Poznejše snovanje štajerskega glavnega mesta stoji v znaku pomembnih delavnic slovenskega rojaka iz Gornjega Grada Marxa Schokotnigga (1661—1731) in Mariborčana Janeza Jakoba Schoya (1686 do 1735). S Schoyevo delavnico sta v zvezi Filip Jakob Straub (1706—1774), njegov naslednik, in Jožef Stammel (1699—1765), njegov učenec. Prvi je bližji reprezentativnejši smeri svojega predhodnika, izrazito predan Guggenbichlerjevemu poljudnemu kiparskemu izražanju pa je drugi. Poznobaročno in rokokojsko občutje se zrcali v delih Jožefa Schokotnigga (1700—1755), za njim ga povzame še njegov pomembni naslednik Veit Königer (1729—1792). Z njim pa se tudi že uveljavljajo težnje klasicističnega obdobja. V območju teh mejnikov moremo najverjetneje iskati vezi z mariborskim kiparstvom. — Prezreti pa ne smemo še drugih manjših središč, ki so mogla, seveda v manjši meri, tudi vplivati na Maribor. Pomembna stična točka med zgornjo in spodnjo Štajersko je Lipnica, ki vrši v trgovskem in kulturnem pogledu važno posredovalno vlogo. Nekaj primerov udeležbe lipniških mojstrov v Mariboru bi to potrdilo. — Brez pomena pa najbrže tudi ni bližnja Koroška, kjer je šentpavelski samostan, ki je tudi lastnik nekaterih posestev v mariborski bližini, važen posrednik umetnosti.

Težje je spregovoriti dokončno besedo o neposrednih vplivih na posamezne mariborske kiparje. Največ umetnikov pride k nam iz tujine, gotovo prežive tam tudi Mariborčani svoja »vandrovska« leta; razen že izrečenih domnev o morebitnih stikih, pa bi dela Mariborčanov zaenkrat ne mogli določneje navezati na vplive kateregakoli

graškega umetnika. Prepotrebna, danes še neizvedljiva podrobnejša komparacija z avstrijskim gradivom bo tudi to vprašanje bistveno razjasnila. Doslej znane rodbinske vezi med mariborskimi in graškimi umetniki bi dale do neke mere sklepati tudi na poklicne odnose v primerih rodbin Schoy, Straub, morda tudi Holzinger-Cocconi (Gagone).

Mariborske delavnice delujejo izključno za potrebe cerkve, dvorska uradna smer jim je tuja, naročila za dvorce in palače sprejemajo izključno tujci, največkrat graški umetniki.

V primeri z ljubljanskim barokom doseže Maribor razmeroma pozen razcvet. V času viška ljubljanskega baroka, torej Robbove dobe (med 1720—50), se zdi mariborsko kiparstvo dokaj skromno, njegov višek pa sodi med leta 1750—80, v čas, ko je v svetu baročna oziroma rokokojska umetnost že v zatonu in je klasicistični okus prešel tudi že v cerkveno umetnost. Tudi pri nas je ta vpliv že čutiti, vendar se odraža predvsem v arhitekturi, še bolj pa v ornamentu, spremljevalcih cerkvene plastike. Najvidnejša baročna umetnika Maribora sta Jožef Straub in Jožef Holzinger; s slednjim doseže baročno kiparstvo svoj višek in tudi umre.

Kulturni pomen mariborskega umetnostnega kroga je v primeri z ljubljanskim ali graškim nedvomno manjši, vendar njegove vloge ne kaže zapostavljati. Nesporno je baročna rezbarska umetnost obudila skrite ljudske talente k novemu ustvarjanju, ki je v času reformacije skoraj povsem prenehalo. Z nastajanjem baročne umetnosti, z naročili za podeželje se je umetnost približala ljudstvu in gotovo je bil barok tudi na slovenskem Štajerskem do danes naš najplodovitejši slog. Proučevanja te dejavnosti je tako rekoč šele načeto; poglavje o mariborskem kiparskem krogu pa pomeni nujen uvod.

OPOMBE

¹ Voditelj v bogoslovnih vedah XIV, Maribor 1911, str. 331.

² Stegenšek A.: Konjiška dekanija, Maribor 1909, str. 200—201.

³ Stelè Francè: Mariborska stolnica, ZUZ XIX (1943), str. 22.

⁴ Puff Rudolf: Marburg in Steiermark, Seine Umgebung, Bewohner und Geschichte, Gratz 1847.

⁵ Pajek Josef: Aus dem Garten der Lavanter Diözese, Marburg 1897, str. 36.

⁶ Isti, Der Dom von Marburg, Marburg 1897, str. 14, 15.

⁷ Državni arhiv LRS, podr. Maribor.

⁸ Orožen Ignacij: Das Bisthum und die Diözese Lavant I, Marburg 1875; — Kovačič dr. Franc: Zgodovina Lavantinske škofije, Maribor 1928.

⁹ Puff, o. c. II, str. 108.

¹⁰ Puff, o. c. II, str. 108.

¹¹ Puff, o. c., str. 98.

¹² Puff, o. c., str. 80 in žup. arhiv v Zg. Polskavi.

¹³ Puff, o. c., str. 37.

¹⁴ Pajek, Aus dem Garten ..., str. 38.

¹⁵ Ibid., str. 78 in Puff, o. c., I, str. 71.

- ¹⁶ Orožen, Das Bisthum..., Mbg. 1889, str. 216.
- ¹⁷ Potrdilo iz leta 1784, župn. arhiv v Zg. Polskavi.
- ¹⁸ Fabrici E., Die Burgen der Stadt Marburg a. D., München 1935, str. 4.
- ¹⁹ Puff, o. c., I, str. 42.
- ²⁰ Ibid., str. 140.
- ²¹ Fabrici, o. c., str. 10.
- ²² Puff, o. c., I, str. 39.
- ²³ Ibid., str. 37.
- ²⁴ Stegenšek, Naši Marijini stebri..., str. 331.
- ²⁵ Puff, o. c., str. 35.
- ²⁶ Wastler, o. c., str. 121—126.
- ²⁷ Wastler o. c., str. 121—126.
- ²⁸ Orožen, o. c. I, str. 613.
- ²⁹ Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Kustler, XXX, str. 15.
- ³⁰ Puff, o. c., str. 137.
- ³¹ Po podatkih msr. dr. R. Kohlbacha iz Gradca in Wastler J., Nachträge zum Künstlerlexicon, Mitteil. d. hist. Ver. f. Stmk., XXXIII, 1885, str. 154.
- ³² Mariborska mrliška knjiga I, str. 120. (Vse navedene rojstne, poročne in mrliške knjige mariborske mestne in magdalenske župnije se nahajajo v Osrednjem državnem arhivu Slovenije v Ljubljani.)
- ³³ Thieme-Becker, o. c., XXV, str. 461.
- ³⁴ Kummel E., Kunst und Künstler in ihren Forderungen durch die steir. Landschaft vom 16. bis 18. Jrh., Beiträge zur Kunde steierm. Geschichtsquellen, 16, 1879, str. 101.
- ³⁵ Poročna knjiga I, str. 235.
- ³⁶ Mrliška knjiga I, str. 116.
- ³⁷ Mrliška knjiga I, str. 20.
- ³⁸ Poročna knjiga I, str. 119, 163.
- ³⁹ Mrliška knjiga I, str. 108.
- ⁴⁰ Thieme-Becker, o. c., XXI, str. 272.
- ⁴¹ Celjska poročna knjiga, A, str. 72, ODAS.
- ⁴² Thieme-Becker, o. c., XXX, str. 272. Oltar je bil dokončan 14. julija 1734, kot je zapisano na njegovi hrbtni strani.
- ⁴³ Poročna knjiga I, str. 291.
- ⁴⁴ Mrliška knjiga I, str. 205.
- ⁴⁵ Konjiška dekanija, o. c., str. 200—201.
- ⁴⁶ Konjiška dekanija, o. c., str. 200—201.
- ⁴⁷ Orožen o. c., I, str. 496 in Stelè Fr., Ptujška gora, Celje 1940, str. 27.
- ⁴⁸ Stegenšek, Naši Marijini stebri, o. c., str. 331.
- ⁴⁹ Geschichte des Minoritenklosters und der Pfarre St. Peter und Paul zu Pettau, 1861, str. 334.
- ⁵⁰ Poročna knjiga I, str. 517.
- ⁵¹ Mrliška knjiga I, str. 263.
- ⁵² Poročna knjiga I, str. 702.
- ⁵³ Konjiška dekanija, o. c., str. 201 (opombe).
- ⁵⁴ Mrliška knjiga I, str. 205.
- ⁵⁵ Mrliška knjiga I, str. 147.
- ⁵⁶ Poročna knjiga I, str. 369.

- ⁵⁷ Mrliška knjiga str. 209.
- ⁵⁸ Poročna knjiga I, str. 564.
- ⁵⁹ Fabjančič, Seznam hiš, Ljubljana, str. 59/7.
- ⁶⁰ Mrliška knjiga I, str. 290.
- ^{61.64} Župn. arhiv Sv. Peter pri Mariboru. Studij arhiv. gradiva je na prijazen način omogočil žup. upravitelj A. Zalar, ki se mu na tem mestu zahvaljujem.
- ⁶⁵ Puff, o. c. I, str. 146.
- ⁶⁶ Puff, o. c. I, str. 146.
- ⁶⁷ Žup. arhiv Sv. Peter.
- ⁶⁸ Žup. arhiv Sv. Peter.
- ⁶⁹ Thieme-Becker, o. c., XXII, str. 167.
- ⁷⁰ Thieme-Becker, o. c., XXII, str. 167.
- ⁷¹ Poročna knjiga II, str. 20.
- ⁷² Zahn, Zusätze und Nachträge zu Wastlers Steir. Künstlerlexicon III, str. 93.
- ⁷³ Tietze-Conrat, Österr. Barockplastik, Wien 1920, str. 142.
- ⁷⁴ Thieme-Becker, XXII, str. 167.
- ⁷⁵ Po zapisku D. Komelja.
- ⁷⁶ Poročna knjiga I, str. 809.
- ⁷⁷ Mrliška knjiga I, str. 324.
- ⁷⁸ Mrliška knjiga II, str. 158.
- ⁷⁹ Mrliška knjiga I, str. 326 in 327. Imena umrlih otrok v letu 1757: Marija Terezija Katarina (roj. 1754), verjetno Dominik Ksaverij (roj. 1752), Frančišek (roj. 1750) in Marija Jožefa (roj. 1748). Kmalu po rojstvu sta verjetno umrli dvojčici Marija Ana in Marija Jožefa leta 1747. Dva meseca po kiparjevi smrti se je rodil še Janez Baptist, sled za njim pa je izginila.
- ⁸⁰ Poročna knjiga II, str. 14, 49.
- ⁸¹ Naši Marijini stebri, o. c., str. 329.
- ⁸² Ibid., str. 332.
- ⁸³ Ibid., str. 333.
- ⁸⁴ Inspections Raittung iz leta 1750 in 1752, drž. arhiv Maribor.
- ⁸⁵ Inspections Raittung iz leta 1750 in 1752, drž. arhiv Maribor.
- ⁸⁶ Geschichte des Minoritenklosters..., str. 324.
- ⁸⁷ Ibid., str. 325.
- ⁸⁸ Ibid., str. 324.
- ⁸⁹ Pax et bonum, Ptuj 1939, str. 110, 135, 140.
- ⁹⁰ Beiträge zur Geschichte des Gutes Jahringhof und der dortigen Pfarre St. Maria, 1898, str. 68.
- ⁹¹ Gedenkbuch ders. Stadtpfarre Windischfeistritz, 1860, str. 30.
- ^{92.94} Rojstna knjiga magdalenske župnije, str. 40, 52, 71.
- ⁹⁵ Izpiski iz ruškega arhiva (J. Curk).
- ⁹⁶ Poročna knjiga I, stran ni oštevilčena.
- ⁹⁷ Izpisek iz ruškega arhiva (J. Curk).
- ⁹⁸ Thieme-Becker, o. c., XIII, str. 68.
- ⁹⁹ Thieme-Becker, o. c., XXI, str. 164—65.
- ¹⁰⁰ Poročna knjiga II, str. 69.
- ¹⁰¹ Mrliška knjiga II, str. 12.
- ¹⁰² Poročna knjiga II, str. 117.
- ¹⁰³ Mrliška knjiga II, str. 78, 80, 92.

- ¹⁰⁴ Puff, o. c., str. 62.
- ¹⁰⁵ Poročna knjiga II, str. 120, 165, 175.
- ¹⁰⁶ Škofijski arhiv Maribor.
- ¹⁰⁷ Mrliška knjiga II, str. 126.
- ¹⁰⁸ Mrliška knjiga II, str. 126.
- ¹⁰⁹ Mrliška knjiga II, str. 16.
- ¹¹⁰⁻¹¹³ Župn. arhiv Sv. Rupert v Slov. gor. Te in mnoge podatke mi je oskrbel kanonik dr. A. Ostre, ki mu izrekam na tem mestu zahvalo za vso pomoč.
- ¹¹⁴ Insp. Raitung 1764, župne cerkve Sv. Jožefa v Mbr., drž. arhiv Maribor.
- ¹¹⁵⁻¹¹⁷ Kirchen Raitung žup. cerkve v Kamnici iz leta 1767, drž. arhiv Maribor.
- ¹¹⁸ Arhiv mariborske stolne župnije še ni pregledan in zato ni na razpolago.
- ¹¹⁹ Haupt Kirchen Cassa Rechnung 1778, škof. arhiv Maribor.
- ¹²⁰ Gedenkbuch ..., Sl. Bistrica, o. c., str. 31.
- ¹²¹ Računi hoške župnije, drž. arhiv Mbr.
- ¹²² Gedenkbuch ..., o. c., str. 36.
- ¹²³ Izpisek iz župnega arhiva (dr. A. Ostre).
- ¹²⁴ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹²⁵ Župna kronika v Ljutomeru, str. 427.
- ¹²⁶ Potrdilo iz leta 1785, žup. arhiv v Zg. Polskavi.
- ¹²⁷ Gl. opombo 17!
- ¹²⁸ Poročna knjiga II, str. 189.
- ¹²⁹ Mrliška knjiga II, str. 225.
- ¹³⁰ Puff, o. c., II, str. 199.
- ¹³¹ Puff, o. c., str. 247.
- ¹³² Thiem-Becker, XXXII, str. 245.
- ¹³³ Drž. arhiv Maribor.
- ¹³⁴⁻¹³⁶ Puff, o. c., I, str. 144. Župni arhiv sv. Peter.
- ¹³⁷⁻¹³⁹ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁴⁰ Insp. Raitung žup. cerkve sv. Jožefa iz leta 1752, str. 15 (drž. arhiv Mbr.).
- ¹⁴¹ Geschichte des Minoritenklosters ..., o. c., str. 321.
- ¹⁴² Gl. opombo 115!
- ¹⁴³⁻¹⁴⁶ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁴⁷ Izpisek iz ruškega arhiva (J. Curk).
- ¹⁴⁸⁻¹⁴⁹ Računi župnije Sv. Jožefa v Mbr. (drž. arhiv Mbr.).
- ¹⁵⁰⁻¹⁵¹ Župni arhiv Sv. Rupert.
- ¹⁵² Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁵³ Računi hoške župnije, drž. arhiv Mbr.
- ¹⁵⁴ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁵⁵ Puff, o. c., II, str. 248.
- ¹⁵⁶ Gl. mrliško knjigo II!
- ¹⁵⁷ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁵⁸ Geschichte des Minoritenklosters ..., o. c., str. 323.
- ¹⁵⁹ Župni arhiv Sv. Peter.
- ¹⁶⁰ Računi župnije Sv. Jožefa v Mariboru (drž. arhiv Mbr.).
- ¹⁶¹ Poročna knjiga II, str. 8.
- ¹⁶² Računi župnije Sv. Jožefa (drž. arhiv Mbr.).

¹⁶³ Župni arhiv Sv. Peter.

¹⁶⁴ Rojstna knjiga I, str. 345.

¹⁶⁵ Izpisek iz ruške poročne knjige (J. Curk).

¹⁶⁶ Mrliška knjiga I, str. 240, 252; otroci Franč. Ksaverij, Janez Karel in Anton niso v mariborski mrliški knjigi.

Zusammenfassung

DER MARIBORER BILDHAUERKREIS IM BAROCK

Der Mariborer Bildhauerkreis ist bisher noch nicht einer genaueren Bearbeitung unterzogen worden. Die Einleitung der vorliegenden Abhandlung weist auf einige Werke hin, in denen vereinzelt Bildhauer bereits erwähnt wurden. Ebenso wird auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht die wegen Mangels an Archivalien bei der Erforschungen dieser Frage entstanden sind. Das günstigste Bild über das Leben heimischer Meister bieten also die Matrikenbücher der Stadtpfarre, ihr Schaffen ist aber nur aus selten vorhandenen Rechnungen ersichtlich.

1. Das Kapitel »Mariborer Barockdenkmäler« macht uns mit Kirchen und Profanbauten, die im XVII. und XVIII. Jrh. in Maribor bestanden, bekannt. Von den noch bestehenden Kirchen ist besonders nennenswert der Dom, dessen barocke Einrichtung ehemals 14 Altäre umfasste, von denen aber heute nur noch 3 vorhanden sind. Von den im Freien stehenden Denkmälern und Säulen bewahrte ihren Platz die Pestsäule (1743) am Hauptplatze der Stadt, einige Plastiken befinden sich jetzt im Museum. Eine besondere Stellung nimmt der plastische Schmuck der Burgtreppe (1749) ein.

2. Bildhauer und Bildschnitzer im XVII. und XVIII. Jrh.: Die Angaben über das XVII. Jrh., besonders die der 1. Hälfte, sind sehr mangelhaft. Es sind uns zwar die Namen einiger Künstler bekannt, über ihre Tätigkeit wissen wir jedoch wenig. In den Jahren 1620 und 1622 werden die Namen der Bildschnitzer Georg Deselin (Sv. Trije Kralji v Slov. gor.) und Georg Thessel (St. Paul im Lavanttal) genannt. Allem Anschein nach handelt es sich um ein und den selben Meister.

Durch den Einblick in die Matrikenbücher in der 2. Hlf. des XVII. Jrh. bessert sich die Lage. Der Name des in Maribor weilenden Adam Niederl, Bildhauer aus Judenburg, ist zwar in den Büchern nicht zu finden und ausser dem im Jahre 1654 angefertigten Altar in sv. Lovrenc na Pohorju (Bachern), der nicht mehr vorhanden ist, kann man ihm auch kein Werk mit Gewissheit zuschreiben. 1688 stirbt Margarethe Niederlin, »bildthauerin«.

Eine sichtbarere Stelle nimmt die Familie Schoy ein. Im J. 1687. stirbt Bildhauer Johannes Schoy, ein Jahr vorher wird in der Draustadt Johann Jakob, der spätere Grazer Hofkammerbildhauer geboren. Aus einer in Celje eingetragenen Hochzeit Jakob Schoys geht deutlich hervor, dass er Johanns Sohn war. Über das Leben und Schaffen beider Schoys in Maribor wissen wir fast garnichts. Allerdings erbte Jakob das Talent seines Vaters; sein unmittelbarer Schüler konnte er jedoch nicht sein. Die Werkstatt übernimmt nach Johanns Tod Fr. Chr. Reiss. Das Werk Johann Schoys ist uns unbekannt.

Arbeiten von den J. Jakobs sind bisher zwei gesichert: die Hochaltäre in Ruše (1728) und Slovenj Gradec (1734). J. Jakob Schoy wurde als Grazer Künstlerpersönlichkeit im vorliegenden Werke nicht bearbeitet.

Schoys Stiefvater Franz Christoph Reiss († 1711) gesicherte Werke sind uns in der Karthause Ziče (Portalplastiken, 1687) und Ptujška gora (Fr. Xaveraltar, 1690) bekannt. Nach charakteristischen weichen Umrissen, rundlichen Gesichtern und gemässigtem Kontrapost erkennen wir ihn auch im Floriansaltar des Mariborer Domes, weiters in einigen Altarfragmenten derselben Kirche (heute im Museum). Auch die Muttergottesstatue aus Ptuj (1664) dürfte laut Stegenšek ein Werk Chr. Reiss sein, letzteres ist jedoch nicht genauer festgestellt. Alle erwähnten Skulpturen weisen auf einen rutinierten Meister, der sicherlich eine grössere Werkstatt besass, hin. Auch sein Sohn Franz Josef Reiss († 1732) ist Bildhauer. Sein Schaffen bleibt uns noch ziemlich verdeckt, mit grösserer Sicherheit könnte man ihm nur den Fr. Xaveraltar (1714) des Domes zuschreiben. Sein Stil erinnert an die ruhige, gemässigte Art seines Vaters.

Johann Träger aus Ljubljana wird bei seiner Eheschliessung in Maribor erwähnt. Höchstwahrscheinlich lebte er anderswo. Bei Berücksichtigung der damaligen Schreibensart ist es möglich, dass wir es mit einem Verwandten des Ljubljanner Bildhauer Gregor Dragar aus den 90. Jahren des XVII. Jrh. zu tun haben.

Johann Walz ist Nachfolger der Reisschen Werkstatt. 1735: heiratet er die Witwe Fr. Jos. Reiss. Wenige bekannte Werke zeugen von Walzs mittelmässigen Bildhauerkönnen (Sv. Peter bei Maribor). Die erhaltene Kanzel wirkt im Konzept dekorativ, ihr plastisches Detail ist jedoch ziemlich derb. Auch Walz zugeschriebene Werke festigen die Meinung, dass zu seiner Zeit ein Herabsinken der Qualität der ehemaligen Werkstatt Schoy-Reiss zu verzeichnen ist.

In Verbindung damit erweist sich auch das Wirken fremder Meister in Maribors unmittelbarer Nähe als erklärlich. J. M. Leitner, Bildhauer aus Graz, schafft 1736–37. den Hochaltar zu Sv. Peter. Ähnlich scheint uns der Fall ein Jahr vorher in Ruše zu sein, wo J. J. Schoy und andere Meister aus Graz beschäftigt sind. Auch dort finden wir keinen Mariborer. Die Stadt scheint also in den 30. Jahren wirklich keinen qualitätsmässigen, ständig hier weilenden Bildhauer zu besitzen. In den 40. Jahren entsteht zwar ein Kunstwerk, dass für die Stadt und Umgebung vom grossen Werte ist — das Treppenrisalit der Burg, mit der Entwicklung der heimischen Werkstätten wird aber das Werk keine Verbindung haben und ist hier auch nur erwähnt.

Mit Josef Straub (1712–1765) beginnt für Maribor ein neuer Kunstaufstieg. Einführend sind einige Zeilen den Beziehungen des Meisters zur Familie Straub gewidmet. Ohne Zweifel bestand eine engere Verbindung zwischen ihm und den Bruder Phillip Jakob aus Graz. Nach dem Jahre 1736, als er in Ljubljana mit der Bildhauergunft in Streit geriet, ist wenig über sein Schaffen bekannt. Wir finden ihn jedoch 1741 auch in Štanjel im Karstgebiet. 1745 taucht er mit seinem ersten Werk in Maribor auf, 1746 heiratet er und schon 1756 ist sein Sterbejahr.

Josefs Opus ist ein beredsamer Zeuge von seiner zu früh dahingeschiedenen Begabung. Zwei Plastiken in Ljubljana, auf den ersten Blick an Robba

erinnernd, kennzeichnen die zukünftige Arbeitsart Josef Straubs: schlanke Gestalten in vertikaler tiefer Drapierung, längliche Schädelformen mit starken Lockenfrisuren, grossen Augen etc.

Im J. 1743. entsteht die Mariborer Pestsäule, Sloweniens bestes Denkmal dieser Art. Heiligenfiguren flankieren in barocker Beschwingtheit eine Säule mit der Immaculata in der Höhe. Das Werk ist signiert und beweist Straubs Kompositionssinn und Funktionsempfinden im Bezug auf das Denkmal und den gegebenen. Raum. 1750 verfertigt Straub den Hochaltar zu Sv. Josef in Maribor (heute im Museum), eine seiner besten Arbeiten, die uns überlebensgrosse Figuren in reicher patetischer und monumentaler Form zeigt. In ähnlicher Komposition und Grösse zeigt sich die Ausstattung der im Kriege ausbombten Minoritenkirche in Ptuj (1752) Ungefähr um die selbe Zeit entstanden seine Werke in Podlehnik und Sv. Vid bei Ptuj, mehrere anderen, darunter in Celje, Jarenina, Selnica Sp. Polskava etc. umfassen ebenso Altäre und einige Kapellen.

Die genannten Werke sind zweifellos nur ein Bruchteil der Arbeit Josef Straubs, da er ja in den 15 Jahren seines Lebens in Maribor bestimmt mehr geschaffen hat. Durch seine Werke strömt in die provinzielle Trägigkeit der Geist des beschwingten barocken Nordens. Straubs Plastik demonstriert auf drastische Art das obligate barocke Empfinden, verfällt aber dabei oft einer gewissen Schablone im Ausdruck, der sich so über das physisch Monumentale nur hie und da erhebt. Mit der Arbeit seines Bruders Phillip findet man Ähnlichkeiten in den Gesichtszügen; rüstige, typisch drapierte Figuren tragen aber ihren eigenen Stempel. Straubs Altararchitektur beharrt bei dem Typus mit 4—6 Säulen und einer auf Voluten gestützten Atika. Das Rocaille ist massiv und symmetrisch angebracht.

Dem Werke J. Straubs ähnelt, jedoch auf manieristische Art, der Hochaltar zu St. Josef in Slov. Bistrica. Allem Anschein nach wurde die Arbeit, die Straub entworfen oder sogar angefangen hat, nach seinem Tode durch die Werkstatt beendet (1757).

Josef Holzinger (1735—1797) ist der einzige aus dem Bildhauerkreis, von dem man in Bezug auf seinen Geburtsort und sein Leben in Maribor behaupten kann, er wäre ein Mariborer. Etwaige Verwandtschaftsbeziehungen zu dem österreichischen Bildhauer Fr. J. Ignaz Holzinger konnten nicht festgestellt werden. Josefs Vater Mauritius war Maler, ebenso dessen Nachfolger und Josefs Stiefvater Dominicus Cocconi, Vater des späteren Grazer Bildhauers Anton Gagone. Wo Holzinger seine Lehrzeit verbrachte ist unbekannt. Von selbst stellt sich aber die Frage einer Beziehung zwischen ihm und J. Straub. Ein späterer Aufenthalt in einer anderen Werkstatt ist natürlich nicht ausgeschlossen. Vielleicht dürfte man an Josef Schokotniggs Werkstatt, die nach 1755. in die Hände Veit Königers überging, denken. Verwandte Erscheinungen in Königers und Holzingers reiferen Werken sprechen der Meinung über solche Bekanntschaft zugute.

Holzingers Arbeit, die sich über 40 Jahre erstreckt, umfasst eine grosse Zahl gesicherter und ihm zugeschriebener Werke. Man kann sie in 2 Epochen, die durch Plastik- und Architekturveränderungen gekennzeichnet sind, einteilen. Die 1. Epoche (ca 1760—1775) umfasst die Fortsetzung im Sinne der spätbarocken Tradition, die wir bereits bei Straub kennengelernt haben. Der Einfluss dieses Meisters zeigt sich im grossen Masse in Holzingers Früh-

werken (Sv. Rupert v Slov. gor.). Der für Straub charakteristische am Gewandrand trompettenhaft geöffnete Faltenwurf kommt auch bei Holzinger vor, gleichfalls finden wir Ähnlichkeiten im Heiligentypus. Zur selben Zeit entstehen die Altäre in Studenci und Kamnica bei Maribor sowie auch die Reliefs der Chorstühle im Mariborer Dom. In der 2. Epoche (1775—1797) erscheint Holzingers Still selbstständiger, die Plastik wird expressiver, die Altararchitektur zeigt eine Abweichung von traditionellen, gewundenen Formen zu einfacheren, flachen Altarwänden mit getrennter Mensa und Tabernakel. Noch fortschrittlicher ist das Ornament, dass bald zu den Elementen des Klassizismus übergreift. Der Kreuzaltar des Domes in Maribor (1775) bedeutet einen Wendepunkt im Opus des Meisters. 1779 und 1787 arbeitet Holzinger in Slov. Bistrica, als letzte dokumentierten Werke reihen sich aber die Hochaltäre bei Sv. Ana v Slov. gor. und in Ljutomer ein. Die beiden letzten stehen bereits im Zeichen des nachlassenden barocken Empfindens.

Das Schaffen J. Holzingers bedeutet die fruchtbarste Periode der Mariborer Bildhauerei und vielleicht sogar der ganzen slowenischen Steiermark. Im Unterschiede mit Straub wirkt seine Plastik inniger, vielleicht weniger majestätisch, jedoch mit ähnlichen Formenreichtum wie bei Straub. Die spätere Fase nähert ihn im breitem Konzept den Werken des einflussreicheren V. Königer, bei genaueren Kenntniss beider Meister ist aber eine Differenzierung durchaus ermöglicht.

Zugeschriebene Werke: Vuzenica, Zg. Polskava, Fram, Slov. Bistrica, Sv. Lenart v Slov. gor., Sv. Lovrenc na Pohorju, Vurberg, Ptuj, Svecina etc. Der Werkstatt sind Altäre in Kamnica bei Maribor und sv. Rupert zugeschrieben.

Josef Überbacher (1782) ist der letzte aus dem Mariborer Bildhauerkreis. Sein Werk ist nicht bekannt.

Die nächsten Kapitel behandeln Handwerksleute, die in irgendeiner Beziehung zur Bildhauerarbeit stehen. Tischler werden folgende genannt: G. Stützl (1611), Georg Müller († 1677), Benedict Khuster († 1699), H. Georg Rösler aus Leibnitz, Andreas Leeb († 1759), Franz Leeb († 17??), J. Tschärmann, Josef Berger, Anton Eisl und Anton Parz († 1831). — Maler und Goldfasser: Mathias Mimbl († 1710), H. G. Khiendl († 1685), Mauritis Holzinger († ca 1742), Dominicus Cocconi († 1769), Johann und Mathias Mittermayr, Frane Beinlich († 1763), Anton Widmann († 1784), Anton Geringer († 1818). — Das Steinhauerhandwerk ist ziemlich bescheiden. Eine interessante Familienkette bilden die Meister Johann Schusswald († 1708), Mathias Wenig († 1749) und Antonio Bombasi aus Ljubljana. — Stuckatorenwerke sind in der Abhandlung nicht bearbeitet. Die Familie des Anton Quadrio lebt in Maribor zwischen 1713 bis 1729.

Aus dürftigen Angaben entsteht nun folgendes Bild der Bildhauerzustände im XVII. und XVIII. Jrh. Die Vermerke über Familienbeziehungen Schoy — Reiss — Walz sprechen für eine Werkstatttradition von ungefähr 40 Jahren. Ihre Spuren sind heute so gut wie verwischt, allein die Arbeiten auf Ptujška gora und in der Karthause Žiže zeugen aber für die Wichtigkeit der Mariborer Werkstätte. Dabei muss betont werden, dass es Bildhauer nicht nur in Maribor, sondern auch in kleineren Orten gab (Ptuj, Celje, Sl. Konjice, Slovenj Gradec). Nach einer gewissen Krise in den 30. Jahren des XVIII. Jrh., erhebt sich die Rolle Maribors merklich mit J. Straub und J. Holzinger. Ihre Werke finden sich auf dem Territorium der Slov. gorice (Wind. Bücheln), des

Draufeldes und noch südlicher, weniger jedoch im Drautale. Die Grenzen sind noch nicht genauer gezogen, sie beweisen aber bereits jetzt, dass die Rolle der Mariborer Werkstätte im nordöstlichen Teile Sloweniens die führende war.

Zur Klärung drängt zum Schluss die Frage des Einflusses fremder Bildhauer auf heimische Meister. Dass es sich vor allem um Einflüsse Steiermarks, hauptsächlich des Grazer Künstlerkreises handelt ist klar; nicht zu übersehen wären im geringeren Masse kleinere Bildhauerzentren aus der Nähe. Als solches kann man wohl Leibnitz betrachten, ohne Bedeutung wäre auch Kärnten nicht. Das St. Paul-Kloster verwaltete zu jener Zeit auch in der Mariborer Umgebung grössere Besitze. Schwieriger ist zu beantworten, wo und bei wem die Mariborer Künstler ihre Schulkenntnisse bezogen haben. Nebst den schon ausgesprochenen Hypothesen bleibt eine genauere Definierung dem höchstnotwendigen Studium des noch nicht veröffentlichten österreichischen Archivmaterials, sowie auch einer gründlicheren Vergleichungsarbeit des beiderseitigen Denkmalvermögens vorbehalten.

OSNOVNI VIDIKI ZA ŠTUDIJ »ZLATIH OLTARJEV« V SLOVENIJI*

Milan Zeleznik, Ljubljana

Namen pričujoče razprave je prikazati metodo znanstvenega obravnavanja spomenikov rezbarsko-podobarske delavnosti, ki jo poznamo posebno po njeni glavni skupini, katero je ljudstvo označilo z imenom »zlati oltarji«. Rezultati so posledica študija teh spomenikov na Gorenjskem, imajo pa, kakor sem prepričan, splošno veljaven pomen. Oblikoslovje in izrazoslovje sta za uvod k obravnavanju te snovi zaenkrat moj glavni namen.

Naziv »zlati oltar« se je v slovenski umetnostni zgodovini uveljavil kot strokovna oznaka za lesen, rezljan in poslikan oltarni nastavek 17. stoletja. Tako je te oltarje poimenovalo ljudstvo predvsem zaradi bogate pozlate, verjetno pa tudi zaradi bogatega videza slikovito rezljane ornamentike in množice figur ter posebnega načina osvetljave. Večkrat je namreč v ozadju glavne niše nameščeno rumeno steklo, svetloba pa prihaja do njega od okna po posebnem svetlobnem jašku. Preko vsega prizora v niši je zato razlita rumenozlata svetloba, ki obliva tudi velik del nastavka, tako da nudi celota vtis skoraj pravljичne slikovitosti. »Zlati oltar« namreč ni vsak pozlačen oltar, ampak prav oltar 17. stoletja, na katerem se je bogato razvila fantastična severna ornamentika, ki slikovito prekriva arhitekturne dele in v predrtu rezljanih krilih in polnilih samostojno zaživi, podobna čipki na temnem ozadju. Prav ta fantastična slikovitost pa množica plastik, pozlate in čez vse to se razlivajoča rumena svetloba sestavljajo učinkovito celoto, srečno označeno z nazivom »zlati oltar«. Tako med vsemi slovenskimi umetnostnozgodovinskimi termini skoraj ni bolj posrečenega izraza, saj izvira iz domače, ljudske besedne zakladnice, poimenuje izdelke, ki so največkrat delo domače, pogosto prav ljudske obrti, objame pa hkrati tudi razpoloženski izraz celote.

Literature o zlatih oltarjih je pri nas prav malo. Samostojne razprave o njihovem razvoju sploh nimamo, vedno se omenjajo le v okviru večjih del. Umetnostnozgodovinska literatura o njih se omejuje na nekaj člankov, poglavij in zapisov.

Kakor predstavlja v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi na splošno prva svetovna vojna nekaj mejnika, saj je po njej bila ustanovljena na mladi slovenski univerzi umetnostnozgodovinska stolica in je

* Nagrajeno s Prešernovo nagrado leta 1955.

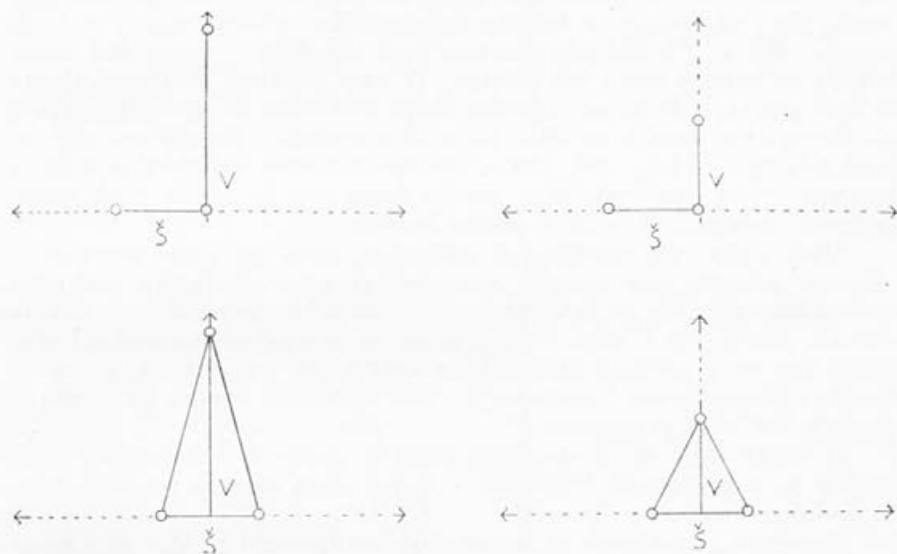
še le tedaj prav zaživelo delo trojice slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, oprto na metode in izročila dunajske šole, tako je ta delitev opazna tudi v literaturi oziroma zapisih o zlatih oltarjih.

Do leta 1924, ko je izšel Steletov Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, je vse pisanje o zlatih oltarjih omejeno zgolj na podatke o posameznih kiparjih 17. stoletja, na kratka poročila in nestrokovne omembe. Tako navaja n. pr. Dimitz kiparja Johanna Pavla Schella in Ferfilo,¹ Radics pa poleg njiju še Costo, Hoferja, Scoreosa (Scoria),² morda sta bila kiparja tudi Degen in Minicz.³ Mojstra Georga Skarnosa, podobarja in ljubljanskega meščana, omenja kasneje tudi Strahl, poleg njega pa še Joh. Bâpt. Costo, Petra Hofferja in Kherna.⁴ Zanimive podatke o slikarjih in kiparjih 17. stoletja v Ljubljani je zbral Julius Wallner v članku Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Opise zlatih oltarjev zasledimo v Stegenškovih topografijah,⁵ dragocena so nekatera Orožnova dela,⁶ mnogo podatkov pa se je ohranilo v raznih župnijskih zgodovinah. Zapiski o zlatih oltarjih so v teh zgodovinah,⁷ kar zadeva zgolj zgodovinske podatke in letnice na predelah, ki so bile pogosto pozneje prebarvane, zanesljivi in točni. Umetnostnozgodovinskega namena pa pri pisanju ti ljudje že tako niso imeli, čeprav so se spuščali tudi v slogovne oznake. Za primer njihovega odnosa do zlatih oltarjev naj sledi značilen odstavek iz Lavtizarjeve knjige Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj: »Mnogo starejša sta stranska dva (oltarja p. c. Breg pri Preddvoru) sv. Ane in Hieronima, delana v barok-slogu 17. stoletja. Takrat je vladala neka vihrava domišljija, ki se je kazala v kiparstvu kot ekstravaganca z obilnim izrezljevanjem, bogatimi okraski, zvitimi stebri, razdeljenimi črtami, mnogoštevilnimi angeljskimi glavami i. dr. Taka dela se zdijo sicer fantaziji lepa zaradi bujnega nakitja in tehniške dovršenosti, toda razumu ne ugajajo, ker so preobložena, prenapolnjena.«⁸

Da je prevladovalo v času nazarenske umetnosti tako mišljenje, ni prav nič čudno, saj je celo J. Flis zelo subjektivno vrednotil oltarje, ko je v knjigi Umetnost v bogočastni službi zapisal: »Pri nas in na severu je vse pretirano in brez pravega pomena; ni torej čudo, da so naši renesanski oltarji na slabem glasu... Prvi čas renesance pa tudi pri nas niso bili oltarji tako velikanski, tako neokretni in neprimerni, kakoršne imamo zdaj. Ta prejšnji čas pa ni 16. stoletje, kajti ta čas je bil jako neugoden za razvoj cerkvene umetnosti; za dobe reformacije so oltarje rajši podirali, kakor da bi jih postavljali nove. Šele v 17. stoletju imamo mi svoje renesanske oltarje, kateri, kar se tiče osnutka, niso tako napačni, toda v farnih cerkvah se nahajajo težko kje, kajti navadno so prenesli stari oltar iz farne cerkve v kako podružnico, pri fari pa so postavili velikega, visokega in širokega, da je zavzimal vso steno do vrha. Oni najstarejši renesanski oltarji se odlikujejo od poznejših (v mislih ima oltarje iz 18. stoletja, ki da so nastali v času »najglobokejšega propada renesanskega sloga«) v tem, da niso tako silno visoki, so preprostejši v sestavi, podobe so čednejše, ne tako izpodtakljivo razgaljene in se ne kretno tako teatralično; angeli so popolnoma oblečeni. Dalje se odlikujejo tudi v tem, da stebri

niso tako visoki, ne tako težki, ampak tanjši, kar bolj pristoji lesu. Svetniki ne stojijo na prostem med stebri, temveč vsak ima svojo dolbino.«⁹ Izdelke so torej zelo subjektivno vrednotili pa tudi pojmi o slogih so bili nerazčiščeni. Eden izmed piscev že omenjenih župnijskih zgodovin je na primer zlati oltar v neki podružnici pripisal kratko malo »rokoko slogu«. Dragocene podatke o posameznih umetnikih je zbral tudi Vrhovnik Ivan v članku: Arhivski poberki o nekaterh slikarjih in kiparjih od 15.—18. stoletja (ZUZ 19).

V Orisu dr. Steleta so bili zlati oltarji prvič strokovno ocenjeni in trdno postavljeni v okvir razvoja. S tem so dobili domovinsko pravico v slovenski umetnostni zgodovini. Takole jih je označil:



Sl. 28. Zgoraj a — spodaj b

»Za XVII. stoletje lahko postavimo med vsemi umetnostnimi strokami prav kiparstvo na prvo mesto i kar se tiče kvalitete dela i kar se tiče stika umetnosti z narodom. Stopilo je na mesto, ki ga je v gotiki zavzemalo stensko slikarstvo. Od približno l. 1620 dalje do začetka XVIII. stoletja, ko se izvrši že omenjeni nov važen preobrat v naši umetnosti in vsem estetskem čustvovanju in pojmovanju, imamo po naših cerkvah nebroj oltarjev in prižnic, pa tudi drugih predmetov kiparskega in rezbarskega značaja, ki nam predstavljajo razvoj te obrti v vsem njenem bogastvu in najmanjših niansah, kakor nam tega ne nudi gradivo nobene druge dobe in umetnostne stroke.

Tvarina, iz katere so ti izdelki narejeni, je skoro izključno les. Že to dejstvo kaže jasno na domovino te umetnosti in njenih oblik — na sever. To je namreč umetniška obrt, ki je cvetela takrat v vsi srednji Evropi in Nemčiji in nam po svojih oblikah in formalnih elementih predstavlja dela tako zvane nemške renesanse. Ustvar-

jale so ta dela domače delavnice, ki so bile raztresene po vsi deželi. Zdi se, da ni bilo važnejšega kraja brez rezbarske in podobarske delavnice. To dejstvo in tudi dela nam pričajo o ozkem stiku takratnega občinstva z umetnostjo. Kajti sicer bi si ne mogli razložiti take množine kvalitativno razmeroma visoko stojećih del; dela pa pričajo tudi o veliki delavniški rutini in ljubezni do dela pri umetnikih...

Oltarji te dobe so sestavljeni nalik slavolokom, pri čemer krila, ki jih nahajamo pri njih v zgodnji dobi, še nedvomno markirajo tradicionalno zvezo z gotskim krilnim oltarjem. Oltar je razdeljen na več dolbin, ki jih obdajajo stebri in bogato profilirano tramovje. V glavni dolbini je navadno kaka velika scena, pogosto Marijin vnebohod, v stranskih pa posamezni kipi. Vsi stebri in sploh vsi arhitektonski deli so pokriti z bogato ornamentiko, glavne stebre ovijajo vinske trte, ki jih obirajo pogosto nagi otročiči — putti. Nič manj bogata ni barvna stran teh oltarjev. V prvi polovici XVII. stoletja je še bolj pestra, v drugi se reducira skoro izključno na kostanjevorjavo ali skoro črno ozadje in zlato (kipi in ornament) ter srebro, prevlečeno z lazurnimi barvami, rdečo, modro in zeleno. V formalnem oziru gre razvoj od preprostosti v smislu renesanse k vedno večji pompoznosti in bogatosti oblik v smislu baroka.

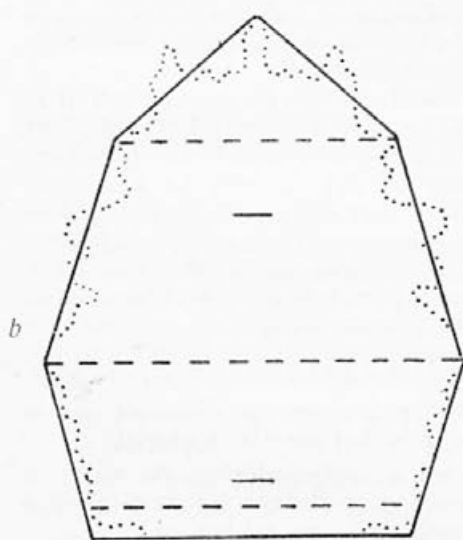
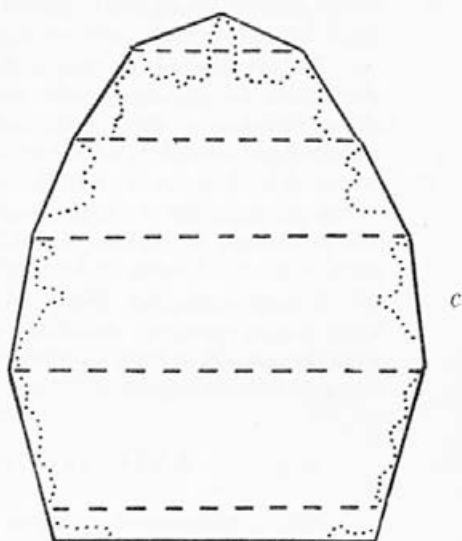
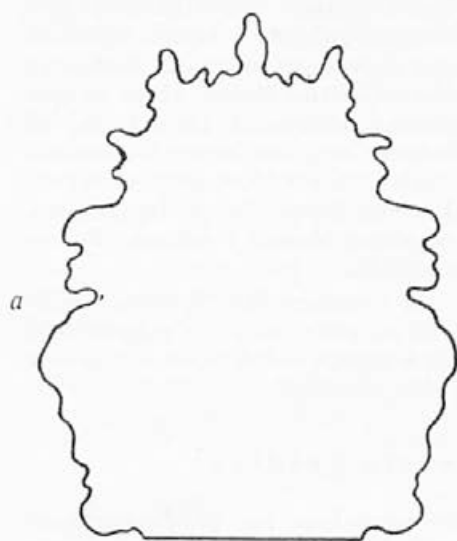
Sledi nekaj najznačilnejših primerov, nato pa pisec nadaljuje: »S temi primeri smo označili za naše takratno umetniško življenje eno važno smer, ki jo lahko nazovemo popularno; njen postanek in estetski značaj sta v ozki zvezi z narodom, z umetnostno preteklostjo naših krajev v zadnjih stoletjih in kulturnimi zvezami, ki so določevale našo kulturno fiziognomijo; tudi stilistični značaj je direkten produkt teh zvez in tradicij.«¹⁰

O zlatih oltarjih je dr. Stele pisal še pozneje v kamniški topografiji in v razpravah Umetnost v kamniškem okraju ter Slikarska in podobarska obrt v Kranju.

Pomembna izvajanja je zlatim oltarjem posvetil M. Marolt v topografskem opisu vrhniške dekanije. Poleg dr. Steleta se je on edini resneje bavil z njimi. Opozoril je na važnost tlorisa in obrisa ter oblike stebrov, ki so mu najvažnejše opore pri zasledovanju razvoja oltarja. Nakazal je problem razmerja oltarnega nastavka do prostora in prikazal razvoj na primerih iz vrhniške dekanije. Maroltova izvajanja so prva podrobnejša študija o zlatih oltarjih pri nas. Važni so tudi podatki v njegovi Celjski topografiji.

V zvezi z Gorenjsko je treba omeniti še J. Veiderja, ki se je v članku Umetna obrt v škofjeloškem okraju dotaknil tudi problema zlatih oltarjev ter pravilno pripisal delavnici Jamškov glavni oltar v Spodnjih Bitnjah.

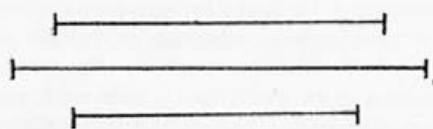
Z literaturo o zlatih oltarjih pa nismo revni samo Slovenci, ampak tudi drugi narodi. Ker je rezbarska obrt cvetela predvsem v alpskih deželah, bi bilo pričakovati, da bo to gradivo obdelano vsaj v sosednji Avstriji in v Nemčiji. Pa ni! Dr. Richard Hoffman je pisal o oltarjih nadškofij München in Freising, leta 1923 je izšla tudi njegova knjiga Bayerische Altarbaukunst, vendar je to v glavnem vse. Obe deli obravnavata oltarje razvojno od pozne gotike do klasicizma;



višina atike

višina glavnega dela

višina predele



širina predele

širina glavnega dela

širina predele

Sl. 29. Obris a, b, c

zlasti drugo ima bogat ilustrativni del. V ostalem se pri nas dostopna tuja literatura omejuje na opise v topografijah in na krajša poročila.

Zadnji čas se z oltarji 17. stoletja v Avstriji ukvarja študentka dunajske umetnostnozgodovinske stolice Gudrun Rotto, ki je to gradivo obdelala v diplomski nalogi oziroma disertaciji. Delo Rotte žal ne obsega koroških oltarjev, katerih prav majhne fotografije so deloma objavljene v koroških topografijah. Oltarje 17. stoletja na Tirolskem je obdelala v svoji disertaciji Barbara Brunswick iz Innsbrucka. V Ljubljano je »zašla« dalje večja razprava Monice Rydbeck: *Renesasskulptur i Skane* iz leta 1950 v švedščini.

Važno vlogo na zlatih oltarjih ima ornamentika. Splošne literature o njej je sicer nekoliko več, manj pa podrobnejše o ornamentiki nemške renesanse 16. in 17. stoletja ali o razširjenosti posameznih vrst v različnih deželah.

Kriteriji za presojo gradiva

Spričo obsežnosti gradiva je osnovna naloga pač ta, da poiščemo merila in kriterije, s pomočjo katerih bi bilo mogoče sicer nepregledno množino največkrat nedatiranih zlatih oltarjev časovno razvojno urediti. Načelo pri izbiri bo naslednje: za kriterij naj velja vsak moment, ki na kakršenkoli način in v zadostni meri pomaga doseči končni cilj, pa naj bo ta način še tako enostaven, na videz celo ne umetnostnozgodovinski. Kriteriji morajo seveda odsevati stilno hotenje časa, v katerem so spomeniki nastali, hkrati pa morajo veljati za vsak oltar, biti morajo torej konstantni. Pri tem je treba upoštevati, da je oltar lahko v celoti, to je po kompoziciji, razdelitvi v prostoru, plastičnem in ornamentalnem okrasu ter deloma celo po materialu, odraz stilnega hotenja dobe in prostora, kar velja tudi za umetnostno manj pomembne ali celo nepomembne primere. Poiskati je torej treba značilnosti, ki družijo vse spomenike, obenem pa kritično presoditi, če se v njih lahko zrealijo stilni pojavi. Pričeli bomo s prav osnovnimi opažanji, ki naj služijo za izhodišče razmotrivanj.

Oltarni nastavek je trodimenzionalen.

Kot tak ima svojo višino, širino in globino, tri elemente, ki so konstantni. Ali ti elementi lahko služijo kot merila, kriteriji?

Višina je pri oltarju razdalja od najnižje ploskve do najvišje zgornje točke, torej razdalja od ravnine spodnjega mejnega profila predele do najvišje točke atike oziroma atičnega zaključka.

Velikost oltarja je lahko odvisna od različnih faktorjev: predvsem od velikosti prostora, v katerem stoji in za katerega je narejen, dalje od velikosti stene, h kateri je prislonjen; odvisna je lahko od sakralno prvenstvenega namena, ki ločuje oltarje v glavne in stranske, pa tudi od izrecne želje naročnika, kar potrjujejo arhivski podatki. Kljub temu pa je višina kot bistveni del razdelitve v prostoru nedvomno lahko odraz tudi stilnega hotenja, seveda le v celotnem kompleksu, to je v razmerju do ostalih elementov.

Če bi bili vsi prostori, v katerih so oltarji, enaki, vse stene, pred katerimi stojijo, enako široke in visoke, če bi oltarje razdelili po skupinah v glavne in stranske in če ne bi bilo izrecnih želja naročnikov, ki so sicer tudi lahko stilni odraz dobe, potem šele bi višino lahko smatrali za kriterij, katerega iščemo. Tako pa primerjave višin med seboj ne pripeljejo do vidnejšega uspeha in višina sama na sebi za naš namen ne more biti zadostno merilo.

Kaj pa širina? Širina je pri oltarju razdalja od skrajne točke na levi do skrajne točke na desni strani. Odvisna je od istih faktorjev kot višina in bi tudi zanjo lahko izpeljali enako razmotrivanje z enakim zaključkom. Ker pa sta višina in širina vendarle lahko odsev stilnega hotenja, je treba na nek način izločiti činitelje, ki preprečujejo rezultat. To dosežemo, če upoštevamo razmerje širine do višine, kar lahko izrazimo ali s številkami, na primer $\text{Š(irina)} : \text{V(išina)} = 1 : 1,5$



Sl. 30. Globina in odklonilni kot pri oltarnem nastavku, kakor ju izraža tloris (risba arh. Zalika Kores)

(širino smo vzeli za enoto), ali geometrično v koordinatnem križu, če širino nanesemo na absciso, višino pa na ordinato (sl. 28 a). Zelo nazorno skico dobimo tako, da polovico širine nanesemo na pozitivno, drugo polovico na negativno stran abscise, na ordinato pa višino. Skrajne točke obeh daljic združimo v trikotnik, ki lahko shematično prikaže celoto (sl. 28 b).

Na opisani način lahko določimo razmerje širine proti višini v celotni zasnovi, lahko pa tudi pri posameznih delih, ki so važni členi kompozicije. Pri celotni zasnovi bo zadostovalo, da bomo izrazili razmerje s številkami, geometrična ponazoritev razmerij pri posameznih delih pa vodi k pomembnemu kriteriju — obrisu.

Oltarni nastavek je navpično simetričen, pre-računan na pogled od spredaj.

Eden izmed elementov kompozicije je razmerje, ki se kaže v odnosu med širinami ali višinami pri posameznih delih. Ker je oltar pre-računan na pogled od spredaj, zajame večino sorazmerij projekcija oltarja v ploskev ali kratko, obris. Natančne, čeprav pomanjšane projekcije oltarja v ploskev ni lahko napraviti, je pa tudi nenazorna (sl. 29 a). Če pa obris poenostavimo tako, da iz njega še vedno lahko razberemo sorazmerja celote in posameznih delov, ne da bi se pri tem bistveno oddaljili od pravega razmerja, nam ta shema lahko prav dobro služi kot kriterij. Dobimo jo na geometrični način.

Izberemo si primerno dolžino za širino predele in v pravilnem razmerju do nje nanašamo vse ostale razdalje. Izbrana dolžina mora biti

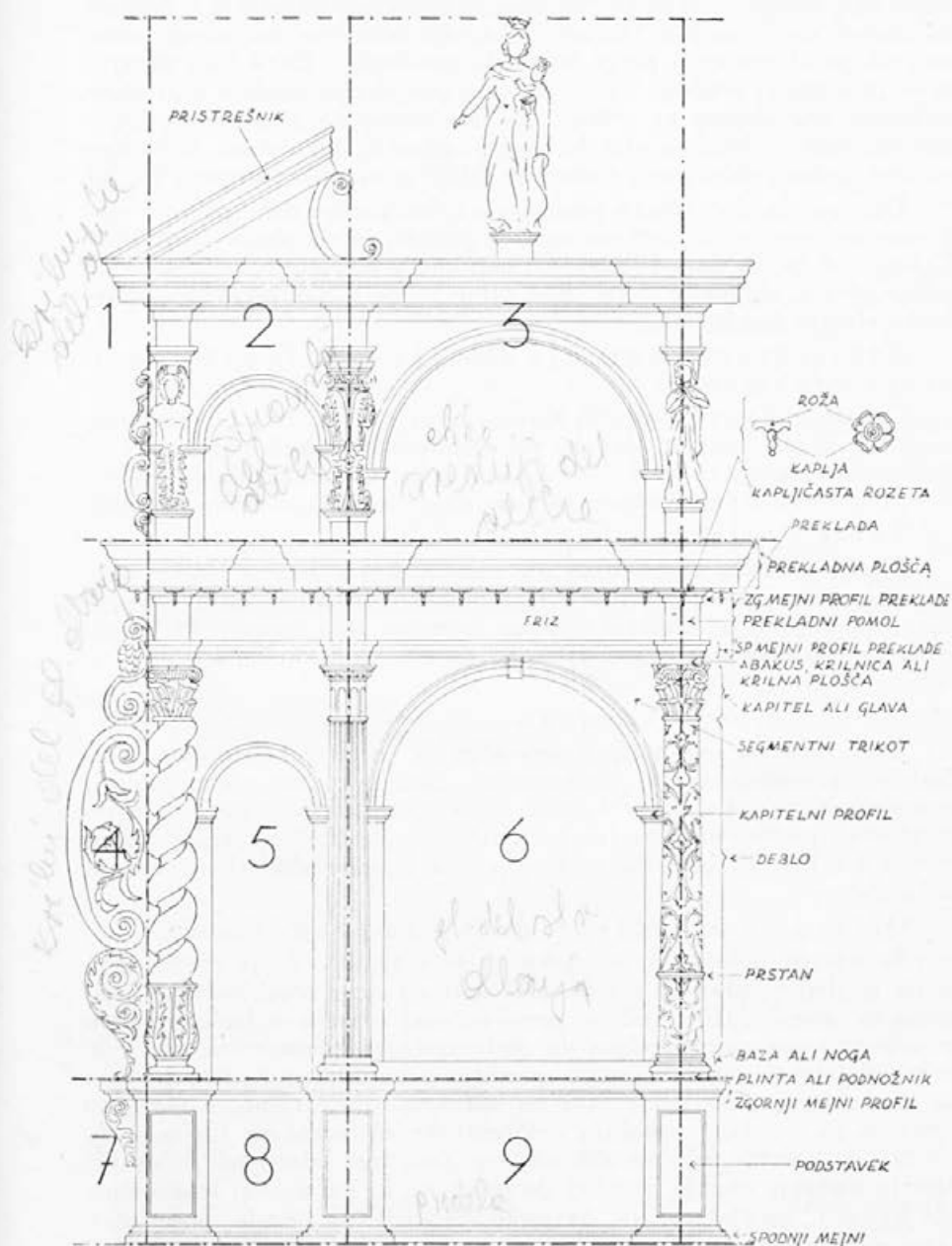
seveda za vse primere enaka. Na ordinatno os nanesemo višino oltarja. Na tej daljici naznačimo višine posameznih delov, predele, glavnega dela in atike ali atičnega zaključka. Nato določimo na ordinati še višine, v katerih dosega posamezni del največjo širino. Skozi te točke potegnemo vzporednice z abscisno osjo in nanesemo nanje širine posameznih delov simetrično glede na ordinatno os. Ko tako nastale konce daljic zvežemo med seboj, spodaj pa obris zaključimo do abscise, dobimo geometričen lik. Če bi ga položili na pravo, primerno pomanjšano projekcijo oltarja, bi črte tega lika večkrat odrezale cele dele projekcije (sl. 29b). Če ji hočemo lik čimbolj približati, ga je torej treba še izpopolniti. Pri tem naj velja načelo, naj lik projekcijo raje uokvirja. Da to dosežemo, moramo upoštevati širine odrezanih delov, načrtati pa jih je treba samo toliko, kolikor je neobhodno potrebno, da pokrijemo pravo projekcijo oltarja (sl. 29c). Uporabna sta oba načina.

Iz tako nastale sheme lahko razberemo propore vsega oltarja, proporce posameznih delov, v njem pa so skrite tudi razvojne zakonitosti obrisa, ki so odvisne prav od naštetih proporcev. Shema naj se imenuje kratko obris. Obris je torej idealna, geometrično poenostavljena, pomanjšana projekcija oltarja v ploskev in lahko služi kot kriterij. Od vseh konstant trodimenzionalnosti je tako preostala le še globina.

Zlati oltar posnema posamezne elemente sestavov arhitekturnih ostenij in je v glavnem grajen po načelu zunanjega poudarjanja nosilnih in nošenih delov.

V primerjavi z označbo višine in širine bi bila definicija za globino naslednja: globina oltarja je razdalja od skrajne točke v ospredju do skrajne ploskve zadaj. Pri tem bi načelno morala biti skrajna ploskev najbolj v ozadje pomaknjena deska hrbta oltarja. Ker pa je oltar preračunan na pogled od spredaj, je treba upoštevati skrajno ploskev, ki se lahko vidi s sprednje strani, obenem pa mora biti stalna, imeti jo mora vsak oltar. Če pregledamo s tega stališča oltar v celoti, vidimo, da je za merjenje najlažje dostopna hkrati konstantna in najbolj primerna ploskev srednjega dela predele. Vprašanje je le, če predela sama v zadostni meri lahko pokaže konstanto — globino. Ker je oltar grajen po načelu nosilnih in nošenih delov, predela pa je skrajni spodnji del in nosilka vseh ostalih delov oltarja, jo prav ona lahko dovolj jasno izraža. Kratko bi torej lahko globino označili kot razdaljo od hrbtne ravnine srednjega dela predele do skrajne točke predele v ospredju (sl. 30).

Ali je tako izražena konstanta lahko kriterij? Globina v glavnem ni odvisna od velikosti prostora, prav tako ne od višine in širine stene, pred katero oltar stoji, pa tudi ne od sakralno prvenstvenega namena. Kot del trodimenzionalnosti pa je tesno povezana z ostalima konstantama, širino in višino. Če bi hoteli to odvisnost zajeti, bi morali upoštevati razmerje med širino, višino in globino, kar otežkoča pozoritev. Vendar pa se globina od vseh konstant trodimenzionalnosti še najbolj približa merilu, kriteriju.



Sl. 51. Deli zlatega oltarja (risba arh. Zalika Kores)

Podobno vlogo kot obris ima pri opazovanju razvoja oltarja v celoti in v kompoziciji tloris. Načelno je tloris prerez oltarja v ravnini, na kateri stoji predela. Zaradi nekaterih odstopov od strogo renesančnih načel grajenja pa je bolje, da uvedemo v tloris tudi skrajno zgornjo ravnino predele. Tloris je torej projekcija predele v ploskev, položeno pravokotno na višino. Če ima označeno globino in tlorise nosilnih delov glavnine oltarja (stebri, pilastri) ter višino, je že sam na sebi, še bolj pa v zvezi z obrisom lahko prav dober kriterij (sl. 30).

Dejstvo, da zlati oltarji posnemajo arhitekturne dele, pa vodi spet k novemu merilu. Ti deli so namreč posneti iz sodobnih arhitektur. Razumljivo je, da se v arhitekturi oziroma v elementih arhitekturnih lupin odraža stil neke dobe. Ker oltar te dele posnema, nam torej lahko služijo kot kriterij.

Arhitekturno ogrodje oltarja pokriva in dopolnjuje ornamentika.

Ornamentika je s pojmom zatega oltarja neločljivo povezan element, je njega bistveni del, ki po rezbarjevih rokah najjasneje in v najbolj razumljivi obliki odraža stil dobe. Ornamentika je stilnim menjavam najbolj podvržena, je konstantna in lahko odličen kriterij.

Večina oltarjev ima kipe.

Plastika, bodisi samostojna ali vezana, kot v našem primeru, je lahko kriterij. Ker pa zahteva metodološko drugačno obravnavo in znanje o plastiki 17. stoletja pri nas še ni na taki stopnji, da bi natančneje datirali posamezne primere, ta, sicer zelo važni kriterij zaenkrat ni bil upoštevan.

Oltar je polihromiran.

Polihromacija nastopa pri vseh oltarjih, je torej konstantna. Najrazličnejše »olepšave« in »restavracije« oltarjev pa so tekom stoletij spreminjale navadno prav barvni izraz spomenikov, zato je število originalno poslikanih oltarjev malenkostno. Praktično torej polihromacija kot kriterij le redko pride v poštev, čeprav lahko dobro odraža stil dobe.

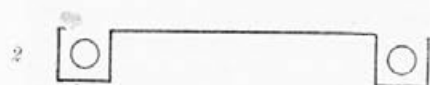
Oltar je postavljen v prostoru pred steno.

Ta njegov položaj je bil nakazan že v trditvi, da je preračunan le na pogled s sprednje strani. Kot kriterij nam zgolj položaj pred steno ne more služiti, več pa pove položaj oltarja v širšem smislu besede oziroma njegov odnos do obdajajoče ga prostornine. Pri tem je seveda treba upoštevati samo sprednjo stran oltarja, ki je prirejena za gledalca. Čeprav oltar sam ne ustvarja prostornine, namenjene človeku, pa vendar uporablja arhitekturne elemente in jih celo sestavlja po načelih sodobne arhitekture. Zato tudi odnos teh delov pri oltarju oziroma oltarja v celoti do prostora, ki ga obliva, lahko služi kot kriterij. Izkazalo se je, da je to celo odlično merilo, posebno v zvezi s tlorisom.

Med razmišljanjem smo prišli do nekaterih zaključkov, izbrani so bili glavni kriteriji za presojo gradiva, videli smo pa tudi, da so najrazličnejši odnosi oziroma razmerja ali proporci lahko važen pri-



tloris s štirimi podstavki v isti ravnini



tloris z dvema podstavkoma v isti ravnini



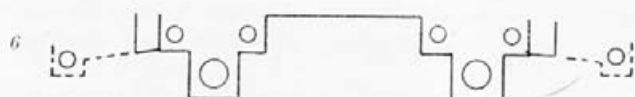
tloris z dvema podstavkoma v isti ravnini in s konzolnim delom



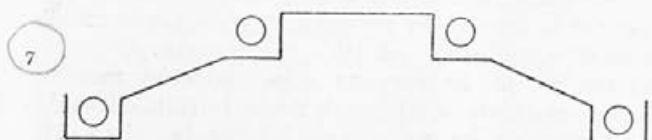
tloris z objemajočim konzolnim delom in dvema podstavkoma v isti ravnini



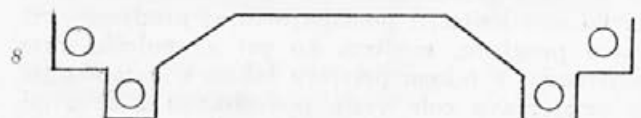
tloris z dvema skupinama podstavkov v isti ravnini



tloris z objemajočim konzolnim delom in dvema skupinama podstavkov v isti ravnini



tloris z objemajočim stranskim delom in štirimi podstavki v različnih ravninah



tloris z objemajočim srednjim delom in dvema skupinama podstavkov v isti ravnini

Sl. 31 a. Tlorisi

pomoček. Proporciji so na primer bistveni del celotne kompozicije, odnos oltarja do prostora je važno merilo, prav s pomočjo razmerja smo dobili kriterij Š : V. Če pregledamo vse že izbrane kriterije in se vprašamo, kakšna so pa razmerja med njimi samimi, nam to vprašanje pokaže pot k spet novim merilom. Tako je tak kriterij lahko odnos med arhitekturnimi deli oltarja in ornamentiko, dalje razmerje med polihromacijo in arhitekturnimi deli, razmerje med figuralnimi motivi in arhitekturo ali celo razmerja v okviru kriterija samega, na primer razmerje določenega ornamentalnega motiva do drugih ornamentalnih motivov ali odnosi arhitekturnih elementov med seboj.

In prav to, da so razmerja med kriteriji samimi lahko spet nov kriterij, je obenem tudi potrdilo, da je pot, ki jo ubiramo, pravilna. Zlati oltar je namreč kompleksna stvaritev, vsak izmed kriterijev lahko osvetli le del celote. Zato se tudi kriteriji v medsebojnih odnosih vežejo v nek višji sestavljeni organizem.

atika						1	2	3	2	1
glavni del ali glavnina oltarja						4	5	6	5	4
predela						7	8	9	8	7

Sl. 32. Vodoravna in navpična razdelitev oltarja ter meja obeh

Če vse osnovne trditve, ki so služile za izhodišče razmotrivanj o kriterijih, združimo v celoto, nastane tale splošna, zgolj opisna definicija:

Zlati oltar je trodimenzionalen, navpično simetričen, polihromiran, navadno rezbarski izdelek, postavljen v prostoru pred steno in zato preračunan na pogled od spredaj, grajen pa v glavnem po načelu zunanjega poudarjanja nosilnih in nošenih delov, ki posnemajo elemente sodobnih arhitekturnih ostenij in ustvarjajo okolje plastikam oziroma slikam, pokriva ali dopolnjuje pa jih ornamentika.

Nobeden izmed kriterijev ni že sam na sebi zadostno merilo, ampak jih je treba gledati v celoti, v njihovih medsebojnih odnosih. Lahko se zgodi, da je ornamentika na oltarju zastarela, obris ali tloris pa kaže napredne tendence. Pogostejši so obratni primeri; zgodi pa se tudi, da več kriterijev govori za neko dobo, a letnica na predeli to ovrže. Navadno gre v takih primerih za močno konservativno ali za zelo napredno delo. Izbrani kriteriji pomagajo torej predvsem pri tipološkem in razvojnem pregledu, medtem ko pri kronološki razporeditvi tu in tam odpovedo. V takem primeru lahko k natančnejši dataciji pripomore le primerjava cele vrste podrobnosti z drugimi oltarji, stilna opredelitev, umetnostno geografska lega, morebitne osebne zveze naročnikov in podobno.



Sl. 33. Konzolni del nosi krilo.
Tabor nad Ihanom, stranski oltar

Foto: Fr. Stele



Sl. 34. Konzolni del nosi podstavek
za kip (krilni baldahin). Križna gora,
stranski oltar

Foto: M. Ž.

Navpična in vodoravna razdelitev oltarja, njegova razdelitev v prostoru in novi izrazi

Zlati oltar je odsev stilnega hotenja dobe in prostora, pri nas konkretno 17. stoletja. Ker noben stil svojih formalnih členov ne ustvari v trenutku, ne da bi jih v tej ali oni obliki pripravljajl že prejšnji čas in ker je na stilne pojave treba gledati razvojno in v njihovih medsebojnih odnosih, je razumljivo, da tudi zlati oltar ni izoliran pojav, ki bi ga lahko opazovali zgolj s stališča njegovih značilnosti, ampak ga je treba smatrati za organičen člen v razvoju oltarja sploh. Če tako gledamo nanj, potem šele so nekateri pojavi, zlasti navpične razdelitve, razumljivi tudi s stališča splošne definicije, izražene v prejšnjem poglavju.

Rekli smo, da je zlati oltar grajen v glavnem po načelu zunanjega poudarjanja nosilnih in nošenih delov. Nosilne dele, povzete iz sodobne arhitekture, predstavljajo pri oltarju navadno: steber, polsteber, pilaster, podstavek, konzola, nošene pa: preklada, prekladni pomol, prekladna plošča ter najrazličnejši mejni in venčni profili, katerim ustreza v zidani arhitekturi venčni zidec. Iz značilnosti njihovih medsebojnih odnosov in organične razvojne povezanosti je mogoče razložiti tudi navpično in vodoravno razdelitev oltarja.

Načelo ravnesja med nosilnimi in nošenimi gradbenimi deli je renesansa prevzela iz antične arhitekture. Ker oltar ni arhitektura v pravem smislu besede, saj ne predstavlja z gmotno lupino omejenega prostora, bi se lahko zdelo, da v arhitekturi uveljavljeno načelo za oltar ne more veljati.

Zanimivo je v zvezi s tem ugotoviti mesto, ki ga ima zlati oltar v likovni umetnosti. Zlati oltar ne omejuje prostora v smislu izoblikovanja zaključenih prostornin. Tudi ga ne omejuje na kakršenkoli drug način, ki bi predvideval doživljanje prostornine z gibanjem v njej, marveč je že po svoji funkciji v prostoru pred steno in po svojem namenu preračunan le na pogled, in še to samo s sprednje strani. Kot trodimenzionalna stvaritev prostor sicer izpodriva in se po tej lastnosti približuje skulpturi, težnja po frontalnosti pa ga uvršča bliže reliefu. Formalni elementi, ki jih uporablja, so isti kot pri arhitekturi, prav na teh elementih in deloma tudi samostojno pa se bogato razvije ornamentika. Če prištejemo k temu še posredno vlogo grafičnih listov pri razširjanju posameznih vrst ornamentike ter polihromacijo, ki je lahko zgolj dekorativnega značaja, lahko pa vključuje tudi figuralne slikarije, je torej zlati oltar v svojem končnem izrazu zmes posameznih elementov skoraj vseh glavnih panog likovne umetnosti.

Ker ga z arhitekturo vežejo formalni členi, princip nosilnih in nošenih delov pa se nanaša na materialni del arhitekture, na njeno lupino, ne pa na njen nematerialni del, prostor, je s tem, da oltar posnema elemente arhitekturnih lupin, podana tudi možnost, da je odvisnost teh delov med seboj vezana na renesančni princip ravnesja. Ima pa ta trditev v zvezi z zlatimi oltarji le relativno vrednost. To ravnesje se že sredi stoletja razrahlja in pozneje poruši. V raz-



Sl. 35. Konzolni del nosi krilno
nišo
Crngrob, stranski oltar

Foto: M. Z.



Sl. 36. Konzolni del nosi stranski del
(z velikim ogredjem)
Breg pri Žirovnici, glavni oltar

Foto: M. Z.

vojni črti zavzema namreč zlati oltar mesto med renesanso in zrelim barokom. Treba je bilo zato izbrati vsaj en kriterij, pri katerem bo mogoče zasledovati prav to specifičnost razvoja. Da je bila izbrana značilnost renesančnega stilnega prizadevanja, to je časovno starejše

dobe, je utemeljeno že biološko razvojno in tudi metodološko edino ustreza.

Nosilni deli so pri oltarju nujno usmerjeni pokončno, v nasprotju z nošenimi, ki so podolžni. S to osnovno značilnostjo ravnovesja si lahko razložimo tudi navpično in vodoravno razdelitev oltarja. Za kriterij prve so torej merodajni nosilci, za kriterij druge pa nošeni deli. Tako si je mogoče zamisliti najširšo splošno shemo zlatega oltarja kot mrežo obojih. V tej splošni shemi imajo ustaljena imena deloma le deli vodoravne razdelitve, to sta predela in atika, sicer pa le še posebna oblika zunanjega dela navpične razdelitve tako imenovano krilo, ki ni vključeno v strogi princip ravnovesja, a je razvojno utemeljeno. Pri poimenovanju ostalih delov oltarja je torej treba ubirati še neprehojeno pot. Tuja literatura podrobnejše razdelitve ne navaja in tako so nova imena, prav tako kot razdelitev sama, deloma plod metode dela. Upoštevajo namreč značilnosti razdelitve obeh komponent ravnovesja v ploskvi (oltar je preračunan na pogled od spredaj!), kjer ima vsak del natančno določeno mesto (sl. 31, 32).

Pri vodoravni razdelitvi oltarja manjka ime za del med predelo in atiko. Ker je to pravzaprav glavni in najvažnejši del oltarja, je najbolj primerno, da dobi enostavno označbo

glavnina oltarja ali glavni del. S tem je zadostno poudarjena njegova osrednja lega in važnost.

Pri poimenovanju delov navpične razdelitve je treba upoštevati, da je zlati oltar navpično simetričen, nova imena je torej treba poiskati le za oni del v sredini, oba para delov ob strani pa imata lahko vsak le eno oznako. Tako naj se imenuje del v simetrali

srednji del in oni poleg njega

stranski del. Obe imeni kot popolnoma opisni oznaki upoštevata značilnosti položajev posameznih delov pri pogledu od spredaj in so jih uporabljali že drugi, čeprav ne dosledno.

Preostali del ni mogoče enostavno imenovati krilo. Krilo je namreč le ena izmed različnih oblik tega dela, ki vključuje večkrat tudi plastiko, namenjeno češčenju, in predstavlja pogosto križanje elementov stranskega dela in krila. Imenuje naj se

krilni del, ker je s tem določno označen kot najskrajnejši zunanji del, vsebuje pa obenem tudi predstavo najobičajnejše variacije tega dela, tako imenovanega krila.

Če združimo shemi vodoravne in navpične razdelitve, dobimo splošno shemo zlatega oltarja, kjer imajo posamezni deli tale imena:

1. krilni del atike;
2. stranski del atike;
3. srednji del atike;
4. krilni del glavnine oltarja;
5. stranski del glavnine oltarja;
6. srednji del glavnine oltarja;
7. del je izjema. Imenovati bi se moral dosledno: krilni del predele. Ker pa predela nima kril, pač pa nastopa na tem mestu



♦ Sl. 37. Sv. Janez v Bohinju, stranski oltar, 1635

Foto: M. Z.

vedno nosilec krilnega ali tudi stranskega dela navadno v obliki konzole, naj se ta del imenuje konzolni del predele;

8. stranski del predele;

9. srednji del predele.

Nova imena je bilo treba poiskati še za nekatere druge elemente, ki nastopajo na posameznih delih oltarja. Včasih je zadostoval dobesedni prevod tuje besede, največkrat pa je bilo treba najti soroden nov izraz. Naj sledi kratek pregled in utemeljitev teh imen.¹¹

V splošni definiciji je bila izražena misel, da posamezni deli zlatega oltarja posnemajo elemente arhitekturnih ostenij. Eden izmed takih elementov je venčni zidec. Oblika venčnega zidca na oltarjih redno nastopa, vendar je izraz v dobesedni rabi nesmiseln. Oltarji so večinoma leseni in ne morejo imeti »zidca«. Treba je bilo torej poiskati izraz, ki naj nadomesti sicer posrečeno oznako nemške besede *Gesims* = venčni zidec, ki pa za naš namen ni prikladen. Tako je nastal termin

venčni ali mejni profil. Oba izraza je mogoče uporabljati kot sinonima za tisto obliko, ki jo v zidani arhitekturi predstavlja venčni zidec. Beseda profil naj pomaga pri predstavi nečesa, kar se razvija v prostor, beseda venčni ali mejni pa naj pove, da poteka profil v podolžni smeri oziroma da ločuje dvojje različnih elementov (sl. 51).

Krilni del ima lahko več oblik. Ena izmed njih je že omenjeno krilo (sl. 55). Večkrat pa nastopa oblika krilnega dela, ki ni niti pravo krilo niti stranski del. Ima namreč figuro svetnika, nima pa lastnega ogredja, temveč le ornamentiko, ki figuro obdaja. Tak krilni del naj se imenuje

krilna niša. Beseda krilna naj ohranja spomin na krilo, ki je razvojno izhodišče takega dela, beseda niša pa naj predoči predstavo, da nastopa v tem delu tudi plastika, ker so pri zlatem oltarju figure redno nameščene v dolbinah, nišah (sl. 55).

Tretjo obliko krilnega dela predstavlja konzola s kipom, nad katerim visi ornamentika kot nekaj baldahin. Imenuje naj se zato krilni baldahin (sl. 54).

Glavnina oltarja večkrat ne nosi atike, ki bi imela svoje nosilce in svoje ogredje, ampak namesto nje nekaj nastavek z bogato razvito ornamentiko, ki lahko služi kot okvir podobam. To je

atični zaključek. Zaključek zato, ker oltar navzgor dobesedno zaključuje, atični zato, ker po legi in namenu spominja na pravo atiko, ki predstavlja pomanjšan, deloma poenostavljen posnetek glavnine oltarja (sl. 57). Delitev doslej enotnega pojma atike, kot oznake za vsak nastavek nad glavnim delom, opremljen s kipi, v atiko v ožjem smislu besede, to je s samostojnimi nosilci in ogredjem opremljeni del, in atični zaključek, je pogojena iz trditve, da je zlati oltar grajen po načelu nosilnih in nošenih delov, nastala pa je iz potrebe, da se že s terminom označi odklon od strogo renesančnih principov grajenja, kot ga izražata na primer tudi krilna niša ali krilni baldahin.



♥ Sl. 38. Suha pri Predosljah, glavni oltar, ca. 1680

Foto: M. Ž.

Zanimiv pojav, prav tako izvirajoč iz atektonskih teženj, je pri zlatem oltarju na neki razvojni stopnji izvotljen steber, ki je poleg tega še predrtó rezljan. Zanj bo uporabljen izraz

lupinasti steber, kar naj nazerno izraža tektonsko bistvo tako oblikovanega nosilca (sl. 38). Spiralno oziroma zavito oblikovani steber bomo imenovali

svedraستی steber (sl. 40); v prostor razviti nosilec stebrov glavnega dela pri predeli pa podstavek (sl. 31).

Pri zlatih oltarjih nastopa cela vrsta ornamentalnih motivov, ki deloma tudi v tuji literaturi še nimajo imen. Spričo množine motivov so bila nova imena izbrana tako, da čimveč motivov označuje ena beseda, ki naj tudi jezikovno ustreza. Glavne vrste ornamentike so:

rimski akant (sl. 41), svitkovje (sl. 42), motiv okovja (sl. 43), motiv draguljev (sl. 44), hrustančevje (sl. 45).

Poleg tega okvirnega izraza bomo uporabljali še podrobnejšo opisno oznako: masivno hrustančevje (sl. 46) in pletencičje (sl. 45).

Jagodje je poseben motiv, ki nastopa na robovih hrustančaste ornamentike. Baročni akant (sl. 47), brazdovje (sl. 48). Posamezni motivi pa so: vrtež (sl. 49), jajčevnik (sl. 50). Zanj uporabljajo v domači literaturi tudi izraza jajčnik in jajčni niz: bisernik, tako je ta motiv lepo imenoval že Flis, vendar so pozneje uporabljali tudi izraz biserni niz; sestavljen je iz traku in biserov; zobnik; že uporabljeni domači izraz je zobati niz; plitvi zobnik, akantov listovnik: motiv akantovih listov v sklenjeni vrsti; navadni listovnik. Tudi ta motiv ima veliko stiliziranih variacij, katerih pravzor je razmeroma naturalistično posnemal sklenjeno vrsto listov. Hrustančasti trak, luskinasti trak, polrozetni trak, vreteničasti trak, ogrlični trak, žlebičasti trak, valoviti trak, venčni trak, hrustančasti venčni trak.

V zgodovino posameznih vrst ornamentike in ornamentalnih motivov se ne bomo spuščali, saj je glavni namen članka prikazati metodo dela, važno pa je, da sedaj, ko smo skušali razčistiti nekatere pojme in uvedli nove izraze, preidemo k podrobnejši razčlenitvi in opisu posameznih delov. To ni več samo splošna shema, ampak podlaga za napotilo, kako je mogoče vsak zlati oltar enostavno, a vendar zadostno opisati v taki meri, da je že iz opisa mogoče razbrati stilno razvojno stopnjo in približno datacijo spomenika. Če upoštevamo še razvojno povezanost s preteklostjo, je mogoče zlati oltar razdeliti na naslednje dele:

Predela (sl. 31, 47, 49). To je tisti del oltarnega nastavka, ki stoji neposredno na menzi in je hkrati nosilec vseh ostalih delov. Če gledamo na oltar kot na stvaritev, ki posnema sodobno arhitekturno ostenje, pripada predeli vloga podstavka ali pritličnega zidca, ne glede na to, da že ime samo izraža to njeno vlogo. Začenja se s spodnjim mejnim profilom, navzgor pa določa njeno mejo zgornji mejni profil. Oba dobro izražata princip nošenja. Mesta namreč, ki sprejemajo ali odvajajo pritisk, so po tem načelu poudarjena tudi na zunaj.

Navpična razdelitev predele je odvisna od navpične razdelitve glavnine oltarja, to pa določajo nosilci ogredij, ki stoje na podstavkih. Po tej razdelitvi lahko ločimo pri predeli srednji del, stranske dele in konzolni del.



• Sl. 39. Konzolni del nosi stranski del (z malim ogredjem. Suha pri Predosljah, stranski oltar

Foto: M. Z.



Sl. 40. Konzolni del nosi stebler (in krilo) Prače, stranski oltar

Foto: M. Z.

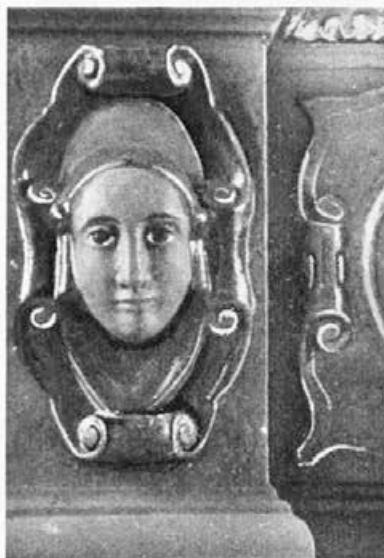
Srednji del vedno ločita od ostalih delov dva podstavka ali dve skupini podstavkov, ki nosijo stebre oziroma ostale nosilce, uveljavljajoče se pri glavnem delu.

Stranski deli so od ostalih ločeni s prav takimi podstavki.

Glavne vrste ornamentike



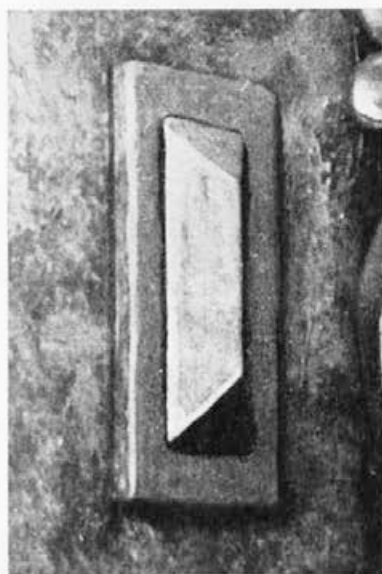
Sl. 41. Rimski akant



Sl. 42. Svitkovje



Sl. 43. Motiv okovja



Sl. 44. Motiv draguljev

Glavne vrste ornamentike



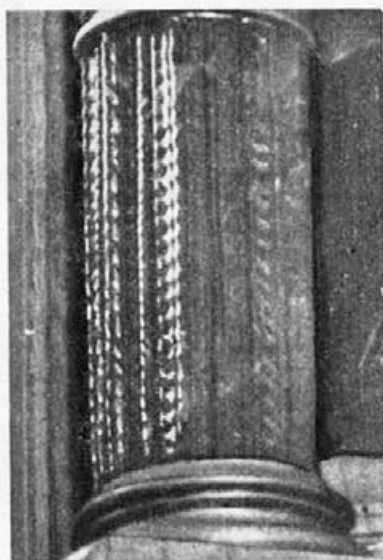
Sl. 43. Masivno hrustančevje



Sl. 46. Pleteničje



Sl. 47. Baročni akant



Sl. 48. Brazdovje

Konzolni del tvori konzola na zunanji strani predele. Konzolni del lahko nosi krilo (sl. 34), podstavek za kip (sl. 33), krilno nišo (sl. 36), stranski del glavnine oltarja (sl. 36, 39) ali steber.

Glede na to razdelitev je predela lahko enostavna ter tri, štiri ali večdelna. Enostavna je takrat, kadar ima samo dva podstavka ali dvojje skupin podstavkov, trodelna, če ima štiri itd.

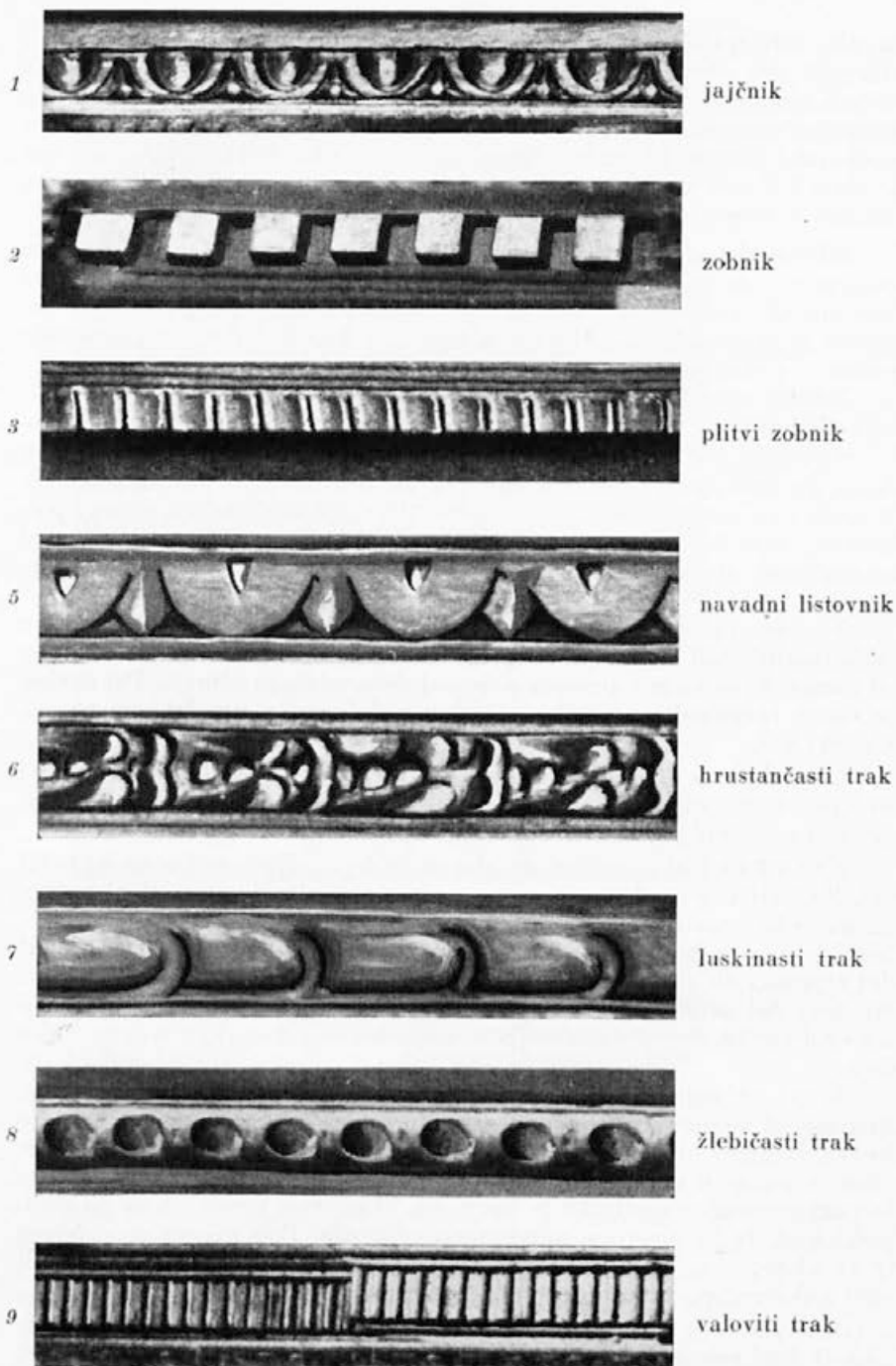
Razmerje predele do prostora je lahko različno. V neki meri se zrcali v podstavkih, ki pri predeli več ali manj izstopajo v prostor in ga na ta način skupno z ozadjem s treh strani zapirajo. Tako zajeti



Sl. 49. Ornamentalni motivi, Vrtež, Tupališče, glavni oltar

Foto: M. Z.

prostor pa v zvezi s celoto največkrat ne more ustvarjati vtisa omejitve in gre bolj na račun reliefnosti oziroma večje ali manjše plastičnosti zlatega oltarja. To razmerje je mogoče izraziti s prostorno oznako podstavka, na primer: globok, srednje globok, plitev. Drugače je tam, kjer ne izstopajo samo podstavki, ampak ves stranski ali konzolni del oziroma zunanja stran srednjega dela. Tu predela prostor objame v veliko večji meri in je že mogoče govoriti o prostor zajemajočem značaju predele. Tako predelo bomo imenovali objemajočo, posamezne dele, ki pomagajo ta vtis doseči, pa objemajoče dele; na primer predela z objemajočim konzolnim delom (sl. 38, 51), predela z objemajočim stranskim delom (sl. 52, 53), predela z objemajočim srednjim delom (sl. 54), kjer si je pod oznako objemajoč predstavljati odklon posameznih delov predele od običajne frontalne



Sl. 50. Ornamentalni motivi

ravnine oltarja. Izraz objemajoč torej ne pomeni, da je konzolni ali stranski del objemajoč že sam po sebi (razen pri srednjem delu), ampak označuje le razmerje teh delov do prostora v zvezi z osnovno navpično ravnino oltarja. V tlorisu je ta odklon mogoče izmeriti v stopinjah; imenovali pa ga bomo odklonski kot. Odklonski kot je ostri kot med osnovno ravnino oltarja in ravnino oklepajočega dela, izražen v stopinjah (sl. 30).

Glavni del ali glavnina oltarja. Ta stoji na predeli in ga navzgor zaključuje ogredje. V navpični razdelitvi so zanj odločilni nosilci ogredja. Ti ga delijo v srednji del in stranske dele. Edini člen, ki izpada iz renesančnega principa nošenja, je krilni del, ki ga je mogoče razložiti s stališča razvojne povezave s preteklostjo (sl. 31).

Nosilci ogredja so lahko: steber, polsteber, pilaster, lizena, kariatida ali herma. Ti nosijo podolžne dele, preklado in prekladno ploščo.

Srednji del glavnine oltarja se nahaja v simetrali. Od ostalih delov ga loči dvoje nosilcev ogredja ali dve skupini nosilcev (sl. 35). V sredi ima nišo za kipe ali okvir za sliko. Oba sta lahko zgoraj polkrožno, pravokotno ali kako drugače zaključena. Del ozadja med lokom niše ali okvira ter nosilcem in preklado se imenuje segmentni trikot.

V prostorni razdelitvi glavnega dela, katero zrcali tudi tloris, je treba razločevati razmerje do prostora, ki se kaže v reliefnosti celote, od onega, ki se kaže v prostor objemajočem značaju oltarja. Pri prvem je važna razporeditev nosilcev v odnosu do ozadja, pri drugem pa odklonski kot.

Ozadje se imenuje ploskev, katero prekinjata niša ali okvir, ki jo s tem raztrgata, razčlenjena pa je lahko tudi s pilastrom ali kakim drugim nosilcem, ki nosi lok nad njima.

Stranski del glavnine oltarja: Zanj velja isto kot za srednji del. Razumljivo je, da ne nastopa v simetrali oltarja in tudi ni nujno, da ga veže s srednjim delom isto ogredje. Lahko je manjši od njega, imeti pa mora svoje nosilce in svoje ogredje. Za kriterij ali je neki del stranski ali ne je odločilno prav ogredje in njegovi nosilci. Če je stranski del nižji od srednjega, se imenuje njegovo ogredje: malo ogredje (sl. 36) v nasprotju z velikim ogredjem srednjega dela.

Krilni del nastopa na skrajni zunanji strani glavnine oltarja. Ena izmed variacij in njegovo razvojno izhodišče je krilo. To je v bistvu izrazito ornamentalni del oltarja (sl. 38, 37). Kadar vključuje, zlasti v poznejši dobi, tudi figuralne motive, so ti vedno v zvezi s splošno ornamentalno motiviko (n. pr. putti, ki obirajo grozdje), ne pa svetniški kipi, to je plastika, namenjena čiščenju. Pod njegovim vplivom in iz odstopov od strogo renesančnega principa grajenja so se razvili tudi nekateri vmesni členi:

Krilni baldahin je krilni del, pri katerem nastopa ornamentika le kot nekaj baldahin nad kipom, ki stoji na podstavku. Pravo krilo to ni, ker vključuje plastiko, namenjeno čiščenju, stranski del pa tudi ne, ker nima lastnega ogredja (sl. 38).

4



bisernik
akantov listovnik

10



polrozetni trak

11



vreteničasti trak

12



ogrlični trak

13

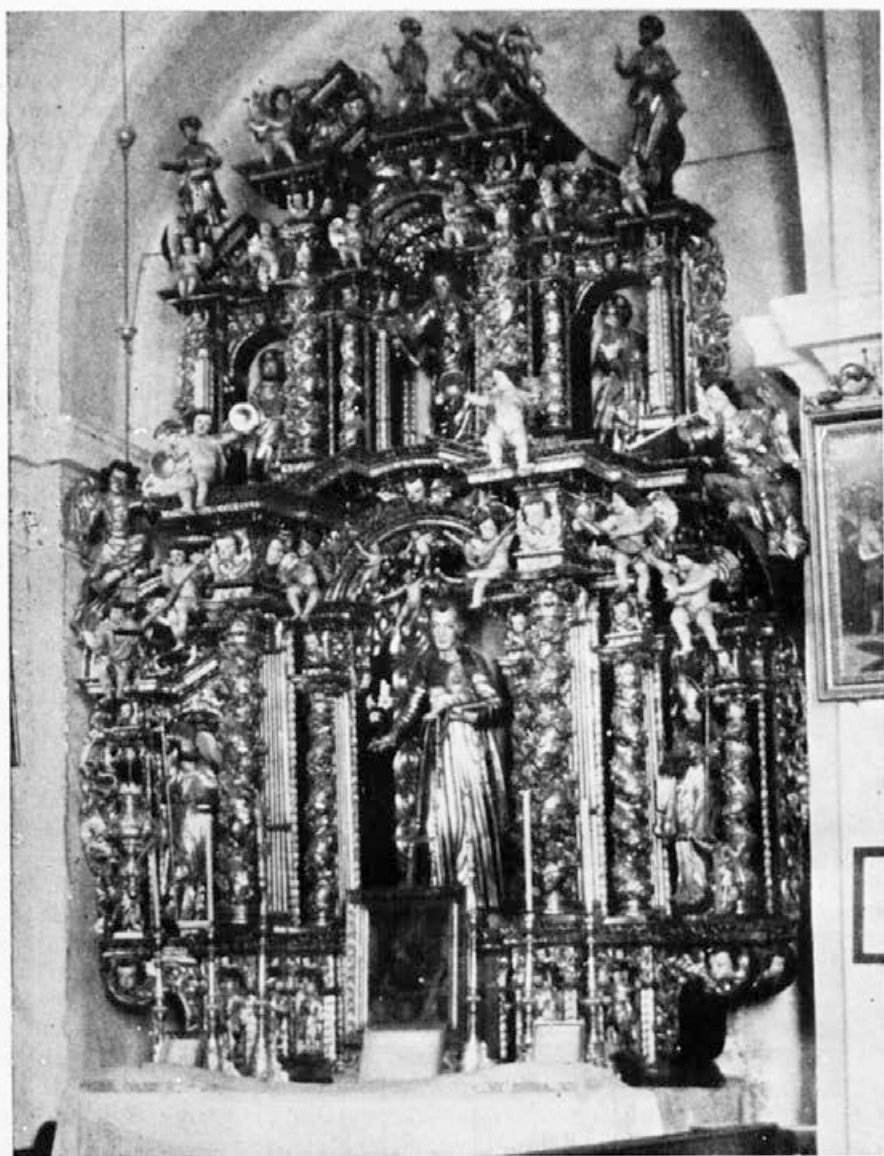


venčni trak

Sl. 50 a. Ornamentalni motivi

Krilna niša je tisti krilni del, ki ima nišo ali predrtino s kipom, okrog katere se strne ornamentika. Lahko ima tudi svoje krilo.

Nosilni deli so pri oltarju lahko: Steber. Za podstavek mu navadno služi pravokotna plošča, podnožnik ali plinta. Sledi baza ali noga, ki je lahko različno profilirana. Deblo je ravno ali svedrasto, ima lahko čašasti nastavek in nosi kapitel ali glavo, preko katerega je navadno položena posebna plošča krilnica ali abakus.

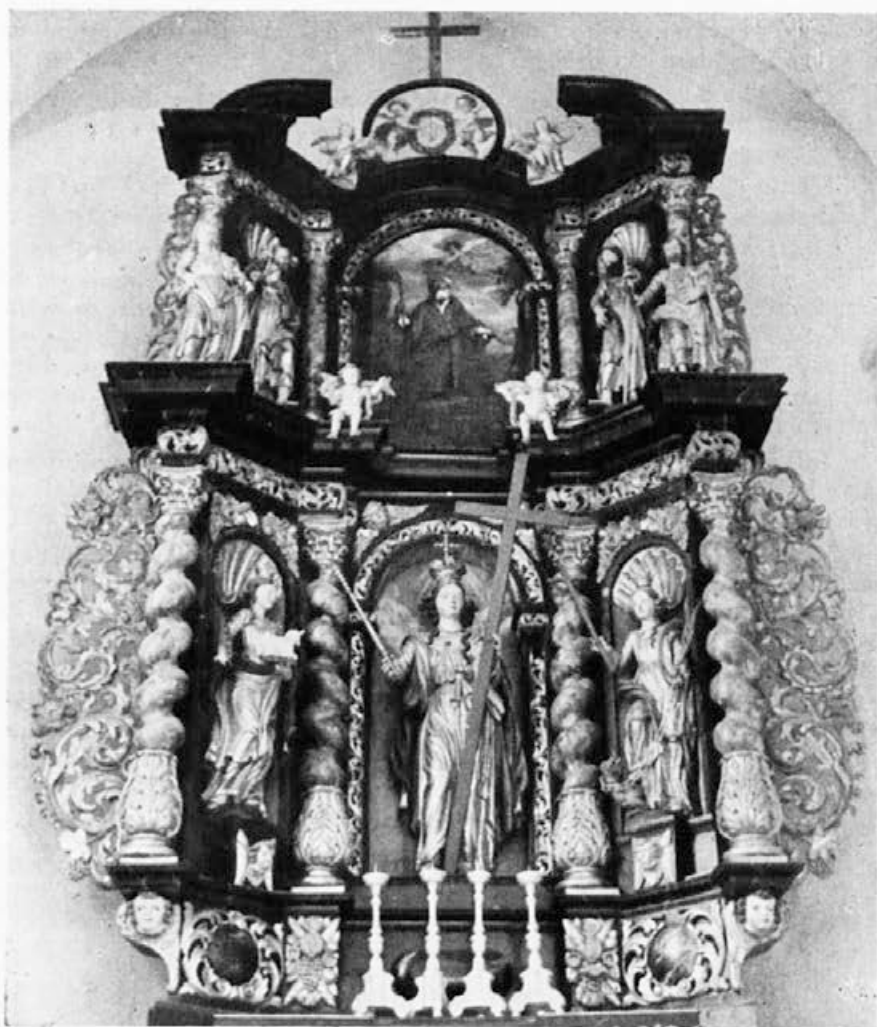


• Sl. 51. Dražgoše (sedaj v muzeju v Škofji Loki), stranski oltar, 1689

Foto: Fr. Stele

Polsteber je razdeljen tako kot steber.

Pilaster je iz ozadja bolj ali manj izstopajoča pravokotna proga, nekak obstenski slop, ki je razčlenjen v bazo, deblo in kapitel. Pri zlatem oltarju baze navadno nima, saj stoji redno za stebrom in je malo viden, namesto kapitela pa ima večkrat kapitelni profil.



• Sl. 52. Grad, glavni oltar, 1708.

Foto: M. Z. X

Volutni pilaster ima deblo oblikovano v obliki volute.

Lizena je podobno kot pilaster iz ozadja izstopajoča pravokotna proga, ki pa ni razčlenjena.

Kariatida ali steber-figura je stoječa postava, ki nadomešča steber.

Herma je človeška figura, ki prehaja spodaj v pilaster.

Nošeni deli so pri oltarju: Preklada. To je tram, položen na nosilce. Pri njem ločimo spodnji mejni profil, friz in zgornji mejni profil. Po obliki je lahko trebušasta ali ravna, lahko pa je tudi poredito rezljana ali lupinasta.

Prekladni pomol naj se imenuje del ogredja nad kapitelom, ki močno izstopa v ospredje.

Prekladna plošča sloni na prekladi v obliki nekakega napušča. Na spodnji strani ima lahko konzole in kapljičaste rozete, spredaj pa poteka venčni profil.

Kapljičasta rozeta je sestavljena iz rože in kapljic. Preklada, naklada in prekladna plošča skupaj sestavljajo ogredje.

Glavni del lahko navzgor zaključuje trikotno čelo ali pa pristrešnik; to je navznoter obrnjeni profilirani del na zunanji strani ogredja, katerega venčni profil največkrat posnema profile ogredja. Lahko je raven, polžast ali kako drugače oblikovan. Vmes stoji navadno podstavek s kipom. Če se med njimi razvije nastavek brez nosilcev in ogredja, ga imenujemo *atični zaključek*. Na glavnem delu lahko stoji tudi poseben samostojni del, atika.

Atika je nastavek nad glavnim delom, navadno njegov pomanjšani in tudi poenostavljeni posnetek. Zanj velja isto, kar smo povedali za glavni del (sl. 31).

Iz raznovrstnih naštetih možnih delov zlatega oltarja izvirajo najrazličnejše kombinacije, katerih množina je videti na prvi pogled nepregledna. Vendar je vsak oltar mogoče razmeroma hitro označiti in ugotoviti, kateremu tipu pripada. Pri tem so važna naslednja opazovanja:

1. Ugotoviti je treba, koliko delov ima glavni del, ker se po njem ravna oznaka vsega oltarja. Če ima glavnina oltarja tri dele, moramo oltar označiti kot tridelen, čeprav je predela enostavna. Konzolni del je v tem primeru nosilec stranskega dela.

2. Ugotoviti je treba ali je kateri od oltarnih delov objemajoč. Oltar dobi v tem primeru oznako objemajoč.

3. Ugotoviti je treba ali je predela enostavna ali večdelna.

4. Ugotoviti je treba, kakšna je atika oziroma zaključek nad glavnim delom.

5. Ugotoviti je treba vrsto krilnega dela.

Vse to je važno za tipološko uvrstitev; za približno datacijo pa je treba upoštevati še vrsto ornamentike.

Primer uporabe te metode¹²

Izbor kriterijev, razdelitev oltarnega nastavka, uvažanje novih imen in sploh vsa dosedanja razmišljanja imajo svoje izhodišče pa tudi svoj pomen in cilj le v zvezi z materialom samim, z ugotavljanjem razvoja zlatega oltarja, saj je šele s tem podana možnost spomenike utemeljeno grupirati v skupine in tipe, črta razvoja pa služi obenem za osnovo kronološki razvrstitvi nedatiranih primerov.

Rekli smo, da je ornamentika stilnim menjavam najbolj podvržena in da najbolj nazorno odraža stil posamezne dobe. Če s tega stališča pregledamo celotni material, se izkaže, da ga lahko grupiramo v tri



Sl. 53. Druljevci, glavni oltar, v začetku 18. stoletja

Foto: M. Z.

oziroma štiri velike skupine, za katere je značilna uporaba določenih vrst ornamentike. To so:

doba, ko nastopajo v ornamentiki renesančni akant, okovni motiv in svitkovje, proti sredini stoletja pa tudi že hrustančevje;

doba hrustančevja, ki jo je mogoče ločiti v obdobje masivnega hrustančevja in v obdobje pleteničja;

čas, ko postane glavno ornamentalno izrazilo baročni akant.

Vsa razdobja je mogoče opredeliti tudi časovno, in sicer prvo v dobo prve polovice stoletja, drugo v čas od 1650—1690, v katerem odpade na pleteničje obdobje od 1670 do 1690, tretje od ca. 1690 naprej (sl. 65).

Oltarji od ca. 1630 do 1650 razvojno¹³

Že za osnovno razdelitev splošne črte razvoja v posamezna obdobja je služil eden izmed izbranih kriterijev — ornamentika, pri podrobnejši razčlenitvi pa naj pomagajo še ostali.

Razmerje med širino in višino. Iz tehničnih razlogov je ta kriterij spremenjen toliko, da širine ne predstavlja širina vsega nastavka oziroma glavnega dela, ampak širina predele. Zato bo označena z malo črko *s*. Torej *s* : *V*, kjer je veliki *V* višina vsega nastavka.

Za to prvo obdobje se giblje odnos širine predele do višine nastavka v razmerju

$$s : V = 1 : 1,7 - 2,4$$

Oltarji so torej razmeroma visoki, saj dosegajo skoraj dva in polkrat večjo višino, kot je širina predele, navzdol pa je meja zaključena že z razmerjem 1 : 1,7.

Obris. Obris v tem razdobju teži k močno šilastemu zaključku, kar daje slutiti že razmerje med širino in višino. Deloma je vzrok temu relativno visoka atika. Manj ostro šilast je obris pri trodelnih glavnih oltarjih na škofjeloškem ozemlju.

Tloris, odnos do prostora. V tlorisu nastopajo tri najenostavnejše variacije: tloris s štirimi podstavki v isti ravnini pri večjih oltarjih, tloris z dvema podstavkoma v isti ploskvi; tloris z dvema podstavkoma v isti ploskvi in konzolnim delom. Zadnji nastopi le enkrat, vendar konzolni del ne nosi stranskega dela glavnine oltarja, ampak le podstavek za kip, krilni baldahin.

Razmerje do prostora je razvidno deloma že iz tlorisov. Oltar prve polovice stoletja je dosledno ploskovit. To je pravzaprav le arhitektonsko razčlenjena stena, pred katero stojijo vitki, ravni nosilci, na njih pa počiva v prostor slabo razvito ogredje. Ti nosilci v začetku sploh še niso samostojni, ampak predstavljajo le poudarjeni del stene, iz katere se izvijajo, kar dobro kaže oltar sv. Ane iz Dražgoš. Tudi niše, ki se prostorno razvijajo v nasprotno smer kot nosilci, so plitve. Vse oltar si je mogoče zamisliti postavljen v ploskem, ostrošilasto zaključenem bloku, kjer tvori zadnjo stran ploskev, v kateri se zaključujejo niše, sprednjo stran pa ploskev, ki se dotika nosilcev oziroma ogredja, kot najbolj izbočenega dela vsakega oltarja. V razmerju do prostora, ki ga obdaja, je tak oltar mogoče označiti kot plitev relief, postavljen pred steno oziroma v prezbiterij.

Arhitektura, odnosi arhitekturnih delov med seboj: Značilna za to razdobje je jasna, tektonska arhitektura. Predela je ravna, podstavek pravokoten in sega do menze. Glavnina oltarja je jasno razčlenjena, ogredje je masivno, razmeroma debelo, oziroma visoko ter poteka v neprekinjeni črti. Niša ali okvir za sliko zavzema



• Sl. 54. Luža, stranski oltar, 1691

Foto: M. Ž.

v srednjem delu skoraj vso površino. Vedno sega le do ogredja. Stranski del ima nišo manjšo kot srednji del, krilni del tega razdobja pa predstavlja krilo in krilni baldahin. Krilo je masivno in čeprav je v bistvu izrazito ornamentalen del oltarja, je v tej dobi pravzaprav dopolnilni arhitekturni člen. Zdi se, da je del stene, izrezan v obliki, kot jo zahteva ornamentika. Steber ni nikdar zavrt, deblo je vitko in ima v tem času štiri različne vrste kapitelov. To so kompozitni, korintski, cilindrični in čašasti. Preklada je navadno trebušasta, krilna plošča pa debela in v prostor slabo razvita. Podpirajo jo navadno plitve

konzole. Izpod krilne plošče visijo kapljicaste rozete z visoko rožo in dolgimi kapljami. Atika je visoka.

Čeprav je uveljavljen princip nosilnih in nošenih delov, med njimi ni klasičnega renesančnega ravnovesja. Glavni nošeni del, ogredje, namreč v primeri z vertikalno razdelitvijo ne predstavlja enakovredne horizontalne komponente, saj nad stebri nabrekne, se s tem razdrobi in še bolj poudarja vertikalnost. To stremljenje je pa značilno za vse arhitekturne dele. Atika je v primeri s širino zelo visoka, enako tudi predela, nosilci so vitki, vertikale prevladujejo.

Ornamentika, njeno razmerje do arhitekturnih delov, odnosi ornamentalnih motivov med seboj

Ornamentika je v tem razdobju ploskovita, linearna, v bistvu plitva aplikacija. Zastopana je s štirimi različnimi vrstami.

Ena je motiv okovja, ki je že po svojem bistvu ploskovit, saj ga sestavljajo ploskoviti elementi, trakovi in geometrični liki, ki posnemajo kovinsko oblogo, okovje. Robovi so navadno nekoliko privihnjeni, jedro pa večkrat pokrito z motivom obrušeni kamnov ali draguljev, kar posreduje še močnejši vtis, da gre za kovinski okras.

Druga vrsta ornamentike, svitkovje, sicer vključuje plastične elemente, saj so robovi svitkasto uviti, vendar celota še vedno varuje videz ploskovitosti. Svitkovje namreč ni nič drugega, kot neke vrste okovje, katerega robovi se zvijajo v svitke. Pri tem je že način tega zvijanja tak, da svitek jasno kaže, da je narejen iz tankega, ploskega materiala.

Motiv rimskega akanta prav tako redno nastopa v plitvi aplikaciji. Že po formi je linearen, poleg tega pa se navadno veže v sistem navpično simetrične krasitve.

Kolikor nastopi ornamentika hrustančevja in to na vsem obravnavanem ozemlju samo enkrat, je ta motivika dosledno ploskovita in posamezne arhitekturne člene le obroblja.

S sklicevanjem na ta način uporabe ornamentike, ki naj varuje ploskoviti izraz celote, pa smo se dotaknili važnega problema, namreč vprašanja razmerja med ornamentiko in arhitekturnimi deli zlatega oltarja.

V prvi polovici stoletja je ornamentika arhitekturnim delom dosledno podrejena. Ta podrejenost izvira deloma že iz ploskovitega značaja uporabljene motivike, je pa hotena, kar morda najbolje kaže krilo, kjer bi se ornamentika lahko najbohotneje razvila, pa ga večinoma samo obroblja.

Venčne in mejne ter navpične profile pokriva deset različnih vrst ornamentalnih motivov, ki so po množini uporabe takole razvrščeni: 1. jajčevnik; 2. bisernik (z dolgim trakom); 3. zobnik; 4. vreteničasti trak; 5. navadni listovnik; 6. akantov listovnik; 7. luskinasti trak; 8. žlebičasti trak; 9. plitvi zobnik; 10. ogrlični trak.

Razumljivo je, da se ti motivi na istem oltarju ponavljajo. Tudi so nekatere vrste namenjene posebnemu profilu. Akantov listovnik



• Sl. 55. Gozd, glavni oltar, 1693 V

Foto: M. Z.

nastopa redno na usločenem venčnem profilu prekladne plošče, zobnik, jajčevnik in vreteničasti trak pa navadno kot zgornji mejni profili preklade. Luskinasti, žlebičasti in ogrlični trak kot navpični profili navadno predstavljajo ali obrobljajo pilaster za stebrom ob niši.

Polihromacija, njen odnos do arhitekture

Kolikor se da sklepati iz redkih, v prvotnem barvnem izrazu nespremenjenih primerov, prevladujejo hladne barve. Precej so uporabljali srebrno, ki je karminasto rdeče ali modro lazirana. V tem času

ima polihromacija vlogo izrazito slikovitega elementa. Ker je arhitektura stroga, ornamentika, ki jo pokriva, pa ploskovita, je med drugim tudi polihromacija eden izmed elementov, ki dajo spomenikom pečat »zlatih oltarjev«. Večkrat nastopajo gladki venčni in mejni profili, na katerih je ornamentika le naslikana. Ta način prav dobro ustreza tektonski obliki arhitekture in ploskovitemu značaju ornamentike. Zato pa imajo oltarji tega časa namesto dolbin s kipi pogosto slike. Njihova dvo-dimenzionalna razsežnost se bolj sklada s ploskovitostjo celote kot trodimenzionalna plastika. Slikani prizori nastopajo tudi na srednjem delu predele in na podstavkih. Barvno so torej oltarji v tem razdobju pestri, polihromacija ne uničuje tektonske jasnosti arhitekturnega ogrodja.

Oltarji od 1650 do 1670 razvojno

Razmerje med širino in višino. V tej dobi je naslednje:

$$\text{š} : \text{V} = 1 : 1,3 - 2,2$$

Navzdol se je torej meja razširila od 1,7 na 1,3, zmanjšala pa se je zato razpon na zgornji meji od 2,4 na 2,2 pri čemer je zlasti važno to, da ima tri četrtine oltarjev razmerje pod spodnjo mejo prejšnjega razdobja. Oltar se je torej na splošno precej znižal.

Obris. Obrisi so še vedno, kot v prejšnji dobi močno šilasti in sloki, v spodnjem delu pa zaokroženi zaradi konzolnega dela.

Tloris, odnos do prostora. Pri tlorisu nastopajo vse oblike iz prejšnjega razdobja: tloris z dvema podstavkoma v isti ravnini, tloris z dvema podstavkoma v isti ravnini in konzolnim delom, z razliko, da zadnji ni več samo izjema, ampak skoraj pravilo. Tem redkejši pa je zato prvi. Konzolni del nosi sedaj tudi stranske dele.

Čeprav se tloris in obrisi bistveno spremenila, se pa v odnosu do prostora vendar čuti razlika. Oltar kot celota je namreč postal bolj plastičen. Deloma pa je to zasluga nove vrste ornamentike, hrustančevja, ki pokriva arhitekturne dele in s svojim plastičnim izrazom prispeva tudi k plastičnosti celote, deloma pa so temu vzrok nekatere spremembe v načinu grajenja, ki ni več tako strogo vezan na princip ravnovesja. S tem izgubi oltar nekaj tektonske jasnosti, plastični detajl pa zato le še bolj zaživi. Oltar tega razdobja je, kot gmota še vedno uklenjen v ostrošilasto zaključen ploski blok, v odnosu do prostora pa ga je mogoče označiti kot globok relief, postavljen pred steno ali v prezbitერი.

Arhitektura, odnosi arhitekturnih delov med seboj: Arhitektura je še vedno tektonsko dovolj jasna. Predela je ravna s podstavki, ki segajo do menze, konzolni del pa je masiven, kolenčasto zalomljen. Sedaj nosi tudi stranske dele glavnine oltarja. Glavni del sedaj ni več tako enotno in dosledno grajen. Če je oltar trodelen, so stranski deli navadno manjši od srednjega, največkrat pa nastopi motiv krilne niše ali krilnega baldahina, oziroma stranski del z malim ogredjem. Kompozicija torej stopničasto narašča, s tem pa dobi srednji del večji poudarek. Jasno je označen kot najbolj važni del



Sl. 56. Crngrob, stranski oltar, 1648

Foto: M. Z.

oltarja, stranska dela sta mu popolnoma podrejena, glavna niša je predrla preklado in sega pri dveh tretjinah obravnavanih oltarjev prav do prekladne plošče. Strožji arhitektonski red prve polovice stoletja je s tem omajan, princip ravnovesja med nosilnimi in nošenimi deli se ruši, enakovredna arhitektonska razčlenitev posameznih delov izginja, srednji del oltarja postaja vedno večji in pomembnejši. Pri

krilnem delu nastopajo vse tri možne oblike: krilo, krilna niša in krilni baldahin. Krilo je še vedno masivno, vendar je spremenilo svoj značaj, postalo je izrazito ornamentalni del oltarja. Krilna niša je zlasti v atiki pogosto brez ozadja, obkroža jo ornamentika, lahko pa ima tudi svoj steber. Krilni baldahin je še vedno masiven. Tri četrtine oltarjev ima še nezavite stebre, pojavi pa se že tudi svedrasti steber. Deblo je večinoma še precej vitko, enkrat nastopi celo čašasti nastavek. Najobičajnejša oblika kapitela je korintski kapitel, nastopa tudi kompozitni (ena tretjina primerov), stranski oltar podružnice na Volči pa ima celo še neke vrste čašasti listni kapitel. Preklada je ravna ali trebušasta, nad glavno nišo navadno okrnjena. Prekladna plošča je v tem razdobju videti tanjša. Vzrok temu je deloma nov način grajenja, ko del preklade nad glavno nišo odpade in vidimo tako prekladno ploščo skoraj v vsej njeni globinski razsežnosti, deloma pa je prekladna plošča prostorno dejansko bolj razvita. Kapljičaste rozete imajo še vedno visoko rožo in dolge kaplje, motiv konzol pa je sedaj že redek (ena četrтина oltarjev). Atika na splošno ni več tako visoka, kot v prvi polovici stoletja.

Stremljenje v višino je še vedno močno. S tem, da se je glavna niša razširila prav do prekladne plošče je na nek način še stopnjevano, omajano pa je zato ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli. Kot protiutež nastopi nekoliko bolj v prostor razvito ogredje.

Ornamentika, njeno razmerje do arhitekturnih delov, odnosi ornamentalnih motivov med seboj

Morda bolj kot vse ostalo se je spremenila ornamentika, ki najbolj nazorno kaže tendenco razvoja. Namesto štirih vrst ploskovite, linearne ornamentike prve polovice stoletja nastopa ena sama vrsta, hrustančevje, ki je že po svojem bistvu in načinu oblikovanja prejšnji nasprotna, plastična. Vzvalovana hrustančasta površina, oblo zaključeni jermenasti izrastki, jagodje na robovih, zavoji, volute in mehke linije, vse to so izrazni elementi te ornamentike.

Kar zadeva razmerje med njo in arhitekturnimi deli, je sprememba v glavnem ta, da ornamentika arhitekturi ni več podrejena, ampak se enakovredno izraža, postane njena dopolnjevalka.

Sreduji in stranski del predele sta sedaj večinoma razčlenjena s kartušo. Podstavek ima skoraj redno motiv angelske glavice s perutni. Na krilih je pritrjen prtič, na njem pa lahko visi sadni obesek. Pojavi se tudi motiv polfigure ali cele figurice v niši podstavka. Angelske glavice so se vgnezdile tudi v segmentni trikot, kjer imajo krila prilagojena njegovi obliki. Nastopajo tudi na konzolnem delu predele in v spodnji tretjini stebra pod prstanom. Prav pojav figuralnih motivov, ki pa so zgolj dekorativno uporabljeni le kot del celotne ornamentike, je za to razdobje zelo značilen in morda najbolj nazorno kaže, kako močno je bilo nagnjenje do plastične obdelave detajlov. Da arhitektura pri tem ni uničena, vidimo dovolj jasno pri konzolnem delu predele, kjer je angelska glava s krili obliki tega člena prilagojena, da rezbar



• Sl. 57. Volča pri Poljanah, glavni oltar, 1642

Foto: M. Z.

večkrat eno perut sploh opusti, drugo pa prilagodi kolenčastemu zavoju. Plastično oblikovalno vlogo hrustančevja dobro kaže krilo. Medtem, ko je bil prej to pravzaprav le del stene, izrezan v obliki kot jo je zahtevala ornamentika, si ga je slednja sedaj popolnoma podredila, krilo samo se je spremenilo v ornamentiko. Ornamentika postane arhitekturnim členom enakovredna. Krilo je sedaj večinoma predrto, vendar le toliko, da ne trpi masivni izraz celote. Vodilna oblika je velik ušesast zavoj s kolenčastimi zalomi, volutami in jagodjem na

robu. Stebre še vedno pokriva večinoma navpično simetrična aplikacija, le pri svedrastem deblu nastopi že naturalistično oblikovana trta.

Na venčnih in mejnih profilih se zvrsti vseh deset motivov iz prejšnjega razdobja, poleg tega pa še pet novih. To so: valoviti trak, venčni trak, hrustančasti trak, polrozetni trak, ki je pravzaprav bolj komplicirana oblika listovnika in brazdovje. Zadnje nastopi le enkrat in je torej izjema. Močno pade uporaba zobnika, ogrlični trak nastopi tudi le enkrat in še to na začetku razdobja, prav tako pa skoraj izgine motiv žlebičastega traku. Na prvo mesto je stopil sedaj akantov listovnik, ki redno pokriva usločene dele venčnega profila na prekladni plošči. Seveda je prilagojen hrustančasti ornamentiki, konci listov so namreč oblo zaključeni. Ime naj motiv obdrži nespremenjeno zato, ker še vedno dovolj jasno kaže obliko svojega vzora — akantovega lista. Razvrstitev motivov po množini uporabe je naslednja: 1. akantov listovnik; 2. navadni listovnik; 3. jajčevnik; 4. luskinasti trak; 5. vreteničasti motiv; 6. bisernik; 7. hrustančasti venčni trak; 8. plitvi zobnik; 9. valoviti trak; 10. polrozetni trak; 11. venčni trak; 12. zobnik; 13. žlebičasti trak; 14. ogrlični trak; 15. brazdovje.

Polihromacija, njen odnos do arhitekture

Ozadja oltarjev so navadno temnokostanjevo ali temnordečerjavo pobarvana, ornamentika pa je zlata, večkrat rdeče ali zeleno lazirana. Barvna lestvica je torej v primeri s prejšnjim razdobjem mnogo topleje uglašena. Polihromacija podpira sedaj predvsem plastični videz ornamentike pa tudi tektonska jasnost arhitekture z njo ni zabrisana.

Oltarji od 1670 do 1690 razvojno

Razmerje med širino in višino v tem času izraža formula:

$$\text{š} : \text{V} = 1 : 1,1 - 1,9.$$

Višina zgornje meje je padla od 2,2 na 1,9, spodnja meja višine pa se je tesno približala enoti, to je širini predele. Večina oltarjev ima razmerje pod 1,5. Jasno torej vidimo, da razvoj nagiba k vedno širši oziroma nižji kompoziciji oltarja, kolikor se ta lahko odraža v opisanem razmerju.

Obris: Obris ni več tako šilast in slok, tudi v zgornjem delu postaja vedno bolj zaokrožen, težišče pa se pomakne od srede v spodnjo tretjino oltarja. To je doba, ko imajo vsaj glavni oltarji, ki niso tako kot stranski vezani na ozek prostor navadno ob steni slavloloka, obliko nekeke monštrance.

Floris, odnos do prostora: Floris se je v tem času bistveno spremenil. Nastopajo sicer še vedno tudi oblike iz prejšnjega razdobja: floris s štirimi podstavki v isti ravnini, floris z dvema podstavkoma v isti ravnini, floris z dvema podstavkoma v isti ravnini in konzolnim delom, vendar sta prvi in drugi že pravi izjemi. Uveljavijo



• Sl. 58. Srednja vas pri Senčurju, glavni oltar, 1642

Foto: M. Z.

pa se štiri nove oblike: tloris z objemajočim konzolnim delom in dvema podstavkoma v isti ravnini, tloris z dvema skupinama podstavkov v isti ravnini, tloris z objemajočim konzolnim delom in dvema skupinama podstavkov v isti ravnini, tloris z objemajočim stranskim delom in štirimi podstavki v različnih ravninah.

Odnos do prostora najnazorneje kažejo štiri nove oblike tlorisa in se je bistveno spremenil. Že v prejšnjem razdobju smo opazili težnjo po vedno bolj plastičnem uveljavljanju gmote oltarja v prostoru, ta tendenca pa se je sedaj jasno pokazala tudi v tlorisu. Oltar je namreč pričel zajemati prostor pred seboj, stranski deli so se zalomili, pojavil se je objemajoči del. Medtem, ko je ta pri tlorisu z objemajočim konzolnim delom in dvema podstavkoma v isti ravnini v prostor slabo razvit, tako da stebri stranskega dela ne dosegaajo ravnine, v kateri se razvijajo nosilci srednjega dela, pa je v tlorisu z objemajočim stranskim delom in štirimi podstavki v različnih ravninah sestav predril imaginarno pregrado standardne ravnine ob stebrih glavne niše. Oltar je močno zajel prostor pred seboj. Seveda je taka rešitev ekstremno enostavna reakcija in za to razdobje niti ni značilna. V ogromni večini namreč prevladuje tip plastično zaokroženega oltarja, kot ga izraža tloris št. 4. Tip št. 7 nastopi le pri dveh oltarjih in je samo napovedovalec velikega preobrata, ki se izvrši pozneje. Imenovalce v tlorisu teh dveh desetletij je tip plastičnega oltarja v obliki monštrance, z rahlo objemajočimi stranskimi deli. V razmerju do prostora, ga je mogoče označiti kot plastiko, postavljeno v prostor. Nastopa pa v tem času tudi oltar s tlorisom, ki ima dve skupini podstavkov v isti ravnini. Tak tip oltarja, pri katerem so ob glavni niši prično kopičiti nosilci, pomeni le variacijo istega stremljenja po osvoboditvi vezanosti na blok gmote, ki revolucionarno uveljavi ekstremni tip s stranskimi nosilci v sprednji ploskvi. Tudi tak tip ni pogost, je pa nekak kompromis razvojne tendence reševanja odnosov oltarja do prostora in je v nadaljnjem razvoju, zlasti v 18. stoletju odigral važno vlogo, seveda v nekoliko spremenjeni obliki.

Arhitektura, odnosi arhitekturnih delov med seboj

V tem razdobju je arhitektura zlatega oltarja najmanj tektonska. Predela je sedaj že rahlo objemajoča, v dveh primerih pa je polno zajela prostor pred seboj. Srednji in stranski del pokrivajo kartuše, konzolni del pa nosi navadno stranske dele glavnine oltarja in je v obrisu kolenčasto zalomljen. Podstavek je pravokoten, sega do menze, nastopi pa tudi že oblika konzolnega podstavka. To, kar je razdobje od leta 1650—1670 pri arhitekturi glavnine le nakazalo, je sedaj dosledno izvedeno. Arhitektonska enakovrednost posameznih delov je razbita, ogredje nima več funkcije strogo ločilnega člena, glavna niša je namreč zrasla visoko nad stranske dele in ogredje predrila ali usločila prekladno ploščo. Načelo ravnesja je porušeno, veliki, masivni stebri nosijo lahke ostanke razbitega ogredja. Rekli smo, da oltar tega razdobja plastično učinkuje. Ta vtis povečuje pri glavnem delu tudi



• Sl. 59 Britof pri Kranju, stranski oltar, 1661

Foto: Fr. Stele

motiv malega ogredja, ki nastopa sedaj tudi v srednjem delu, tako da je s tem še bolj poudarjeno postopno naraščanje gmote, ki jo podolžni nošeni del — ogredje sicer skuša zaježiti, a se mu to ne posreči. Srednja niša, ki je visoko nadkrilila ostale, nakaže težnjo, da bi se združila z atiko. Kjer je ogredje nad nišo razbito in ne samo usločeno, se to do neke mere tudi uresniči. Najpogostejši krilni del postane krilo, redko nastopi krilna niša, krilni baldahin pa le enkrat. Vodilna oblika stebra je sedaj svedrasti steber, uveljavlja pa se še vedno tudi ravni. Pogosta oblika stebra je v tem razdobju lupinasti steber, ki nazorno kaže ne-tektonske težnje. Kapitel je redno prosto stilizirani korintski. Preklada oziroma njeni ostanki so ravni ali trebušasti, uveljavi se tudi lupinasta preklada. Prekladna plošča je nad glavno nišo usločena, boči se nad njo kot lok, večkrat pa na tem mestu sploh izgine. Pogost motiv na njej so polžasto zaviti pristrešniki. Kapljičasta rozeta dobi sedaj plitvo rožo in tudi kaplje niso več dolge. Atika ni visoka.

Klasičnega ravnovesja med nosilnimi in nošenimi deli ni več. Nastopi hipertrofija nosilnih delov. Stebri nosijo lahko ostanke razbitega ogredja, ali pa se kopičijo ob glavni niši. Po obliki so svedrasti, kjer pa nastopajo ravni, so pogosto predrti rezljani ali lupinasti. Na eni strani torej poudarjanje nosilne moči nosilnih delov z njihovim kopičenjem, na drugi strani pa njihova popolna dematerializacija z uvajanjem lupinastega stebra. Oboje izvira iz istega baročnega prizadevanja za slikovitost. Svedrasti steber je prav gotovo bolj slikovit kot ravni, v prostoru se skupina stebrov slikoviteje uveljavlja kot en sam nosilec, predrti rezljan steber lovi svetlobo in senco veliko bolj kot gladek s plitvo aplikacijo. Glavna niša je postala v resnici osrednji element oltarja. V njej nastopajo pogosto cele figuralne, slikovito razgibane skupine, ki jih obliva rumena svetloba. To je klasična stopnja v razvoju zlatega oltarja.

Ornamentika, njeno razmerje do arhitekturnih delov, odnosi ornamentalnih motivov med seboj

Podobno kot je težnja za slikovitostjo našla svoj odraz na primer v prostor objemajočem oltarju, tako je isto prizadevanje zajelo tudi ornamentiko hrustančevja, ki je sicer izrazito plastično usmerjena. Ker izrazni elementi te ornamentike že načelno vodijo k plastičnemu oblikovanju, je bilo treba v smislu težnje za slikovitostjo najti med temi elementi vrzel, s pomočjo katere bi bilo mogoče doseči slikovito formo. Ornamentika torej v prvi vrsti ni smela biti več masivna, njena razdrobitev pa je nujno vodila k lahkotni, igrivi obliki jermenastega prepleta, k obliki pletenciča. S tem se je pa spremenila ornamentika tudi v obrisu, ki predvideva slikovite preplete, predvsem pa v načinu obdelave, predrti rezljana ornamentika je postavila pravilo. Kakšno lahкотnost in slikovitost oblike lahko izraža pletenciče, najbolj nazorno pokažejo oltarji iz tega razdobja sami. Poleg pletenciča se je ohranila tudi oblika bolj masivnega hrustančevja.



•Sl. 60. Volča pri Poljanah, stranski oltar, 1652

V razmerju do arhitekturnih delov je dobila ornamentika sedaj prevladujočo vlogo, prekrila jih je v taki meri, da so pogosto izgubili celo svoj tektonski značaj (lupinasti steber). Ornamentika si je arhitekturo podredila, ni je pa uničila. To se zgodi šele mnogo pozneje, v 18. stoletju. Srednji in stranski del predele pokrivajo navadno kartuše predrtó rezljanega pleteničja. Najpogostejši motiv na konzolnem delu je še vedno angelska glavica, sicer pa tudi v prostor razvita voluta. Sprednja stran podstavka ima prav tako motiv glave z bogatim sadnim obeskom, ob straneh pa kartušo. Krilo je predrtó rezljano. Če ga sestavlja ornamentika pleteničja, je naravnost igrivo lahkotno, kjer pa je hrustančevje še bolj masivno, je s predrtim rezljanjem dosežena velika slikovitost. Motiv puttov, ki so se ujeli v ornamentiko kril, je poznalo že prejšnje razdobje in nastopa tudi sedaj. Svedrasti steber ovija navadno naturalistično stilizirana trta ali pa hrustančasta vitica. Lupinasti steber prav jasno kaže, kako si je ornamentika arhitekturne člene podredila.

Število ornamentalnih motivov na mejnih venčnih in navpičnih profilih se je skrčilo na 11. Izginil je motiv zobnika, ogrličnega traku, polrozetnega traku in plitvega zobnika. Prva mesta zavzemajo še vedno akantov in navadni listovnik ter jajčevnik, mednje pa se je uvrstil tudi valoviti trak. Brazdovje je še vedno redko. Vrstni red ornamentalnih motivov je tale: 1. akantov listovnik; 2. navadni listovnik; 3. jajčevnik; 4. valoviti trak; 5. vretenčasti trak; 6. venčni trak; 7. luskinasti trak; 8. bisernik; 9. žlebičasti trak; 10. hrustančasti trak; 11. brazdovje.

Polihromacija, njen odnos do arhitekture

Polihromacija se ni bistveno spremenila. Ozadja so še vedno temno rjava, glavni barvni poudarek daje oltarju pozlata. Ker je ornamentika arhitekturne dele gostó prekrila, pozlačeni pa so prav ornamentalni motivi, polihromacija razbija tektonski značaj arhitekture, na drugi strani pa pomaga arhitekturnim delom do veljave, saj so temno barvani in se zato ne izgubijo popolnoma v bogastvu ornamentike.

Oltarji od 1690 do 1720 razvojno

Razmerje med širino in višino je v tej dobi enako kot v prejšnjem razdobju:

$$\text{š} : \text{V} = 1 : 1,1 - 1,9.$$

Ni pa enaka razporeditev oltarjev v okviru formule. Razvoj še vedno stremi k poudarjanju širine, večina oltarjev ima zato razmerje 1 : 1,2 do 1,4, pri tem pa odpade precejšnje število primerov na razmerje 1 : 1,2 in 1,3, ki je bilo prej le slabo zastopano.

Obris: Obris se je precej spremenil. Zaključuje ga večinoma topo šilast lok, po obliki pa se vedno bolj približuje pravokotniku oziroma kvadratu.



Sl. 61. Sv. Janez v Bohinju, glavni oltar, 1668 II. Foto: M. Z.

Tloris, odnos do prostora: Medtem, ko je bil v prejšnjem razdobju tloris z objemajočim stranskim delom in štirimi podstavki v različnih ravninah le izjema, postane tak tloris sedaj vodilen. Še vedno nastopajo vse oblike tlorisov od številke 1—5, prvi trije sicer zelo redko, pojavi pa se tudi nova oblika, tloris z objemajočim sred-

njim delom in dvema skupinama podstavkov v isti ravnini, ki predstavlja križanje tipa 5 in 7.

Že v prejšnjem razdobju, ki je ustvarilo plastični tip oltarja, je nastopila tudi posebna oblika oltarja, ki močno zajema prostor pred seboj s stranskimi deli, katerih nosilci so stopili v prvi plan. To je prostorni tip, ki postane sedaj vodilen. Gmota oltarja se je osvobodila vezanosti na blok, to pa je ob koncu stoletja najvažnejši preobrat v razvoju oltarja. Oltar se prične uveljavljati v prostornini kot njen oblikovalec. Prostor se mu ob straneh umakne, da se potem lahko zlije proti sredini, pri prostorno plastičnem tipu pa se valovito preliva pred njim. Medtem, ko je prostorni tip najekstremnejša reakcija, pa predstavlja prostorno plastični tip oltarja način rešitve razmerja do prostora, ki je doživel svoj razcvet šele v 18. stoletju.

Arhitektura, odnosi arhitekturnih delov med seboj

Arhitektura zlatega oltarja je v tem razdobju spet tektonska, prej porušeno ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli se spet poudarja. Predela je sedaj skoraj vedno objemajoča oziroma stopničasto v prostor razvita. Konzolni del nosi navadno le krilo ali krilni baldahin oziroma enega izmed stebrov poudarjene skupine nosilcev. Podstavek sega do menze, pogosto nastopa konzolni podstavek Kompozicija glavnine oltarja postane bolj enotna. Prekladna plošča sega spet vedno preko vsega glavnega dela. Večkrat se sicer nad glavno nišo usloči, vendar je ta nikoli ne predre. Ogredje je spet postalo najvažnejši nošeni del in čeprav ni mogoče govoriti o ravnovesju v renesančnem smislu, saj so nosilni deli pretirano poudarjeni, prihaja zgolj zunanje načelo nosilnih in nošenih delov še vedno do veljave. Upoštevanje statičnih principov namreč narekuje sedaj že tloris, ki postane močno objemajoč, zato je treba v prostor razvite stranske dele graditi že prav od menze. Tak način grajenja pa logično zahteva bolj poudarjeno zgradbo in tako postane stranski del enako visok kot srednji del, ki je z veliko glavno nišo še vedno dovolj podčrtan. Najobičajnejši krilni del postane krilo. Krilni baldahin in krilna niša nastopata le tu in tam v atiki ali pri stranskih oltarjih. Steber je običajno zavrt, lahko je raven, nastopa pa tudi svedrasti lupinasti steber in čašasti nastavek. Deblo krona prosto stilizirani korintski kapitel. Prikladna plošča poteka navadno preko vsega glavnega dela, nad glavno nišo je večkrat usločena. Preklada je ravna. Kapljčasta rozeta ima zelo nizko rožo in kratke kaplje. Atika je nizka, navadno precej široka, nizki so tudi pristrešniki.

Ornamentika, njen odnos do arhitekture, odnosi
ornamentalnih motivov med seboj

V razvoju ornamentike še vedno lahko zasludujemo vedno večje nagnjenje k slikovitosti. Medtem ko je prej to nagnjenje ustvarilo posebno obliko hrustančevja, pleteničje, se je sedaj zateklo k novi



♦ Sl. 62. Čirčiče, glavni oltar, 1679

vrsti ornamentike, k baročenemu akantu. Njegovi izrazni elementi so dosledno slikoviti. To so ostri zalomi, razcefrani obrisi in profili, koničasti listi, hrapava površina ter menjavanje svetlobe in sence. Elementi torej, ki so bistveno različni od onih, ki jih je uporabljalo hrustančevje. Ornamentika je tako postala tudi po zvrsti slikovita. Arhitektura je dobila v razmerju do nje spet vodilno vlogo, vendar ji ornamentika ni popolnoma podrejena. Zanimivo je v začetni dobi tega razdobja mešanje oblik hrustančevja z baročnim akantom. Prične se že po letu 1685. Srednji in stranski del predele pokrivajo kartuše ali pravokotni okviri, konzolni del pa motivika baročnega akanta ali angelska glavica. Krilo sestavlja navadno predrto rezljani

baročni akant, rayne stebre pa pokriva brazdovje. Ta motiv, ki je bil v prejšnjem razdobju na zadnjem mestu, je postal sedaj najobičajnejši. Akantov listovnik še vedno nastopa predvsem na usločenem delu venčnega profila prekladne plošče, plitvi zobnik in bisernik pa sta zelo redka. Posebna zanimivost tega obdobja so popolnoma gladki profili, ki nastopajo dovolj pogosto. Vrstni red motivov po množini uporabe je tale: 1. brazdovje; 2. akantov listovnik; 3. jajčevnik; 4. valoviti trak; 5. venčni trak; 6. navadni listovnik; 7. vretenčasti motiv; 8. bisernik; 9. plitvi zobnik (samo enkrat).

Čas	Arhitekturno ogrodje		Ornamentika	
1630—50	samo na sebi	v odnosu do ornam.	sama na sebi	v odnosu do arh. og.
	tektonsko	nadvladuje	ploskovita s stremljenjem k plastičnosti	podrejena
1650—70	tektonsko	enakovredno	plastična	enakovredna
1670—90	manj tektonsko	večinoma podrejeno	plastična s stremljenjem k slikovitosti	večinoma nadvladuje
1690—720	tektonsko	večinoma enakovredno	slikovita	večinoma enakovredna
Čas	š : v	Odnos zlatega oltarja do prostora		
		z besedo	grafično	
1630—50	1 : 1, 7—2, 4	plitev relief		
1650—70	1 : 1, 3—2, 2	globok relief		
1670—90	1 : 1, 1—1, 9	vezana plastika		
1690—720	1 : 1, 1—1, 9	sooblikovalec prostornine		

Sl. 65

Pestrost ornamentalne motivike se je skrčila, ornamentika je izgubila vodilno vlogo, mejni in venčni profili pričenjajo živeti kot čisti arhitekturni elementi.

Polihromacija, njen odnos do arhitekture

Zdaj, ko postaja arhitekturno ogrodje spet vodilni element oltarne sestava, tudi polihromacija podčrtuje to njegovo vlogo. Ozadja so temnokostanjeva ali skoraj črna, posnema se celo struktura marmora. Ornamentika je pozlačena.

S tem pa je stoletni razvoj končan in smo na pragu novega tipa, visoko baročnega, arhitekturno poudarjenega ali čisto ornamentalnega sestava, značilnega tudi pri nas za prvo polovico in sredo 18. stoletja.

*

Opisana uporaba metode na gorenjskem gradivu je samo prikaz formalne strani razvoja zlatega oltarja na tem ozemlju. Za posebno važne pa so se izkazali še: umetnostnogeografski vidik, problem razmerja zlatega oltarja do ljudske umetnosti, opažanje nagnjenja človeka v neki pokrajini do ene izmed treh osnovnih značilnosti stilskih kategorij (ploskovito, plastično, slikovito), dalje osebne zveze naročnikov in mojstrov, vpliv močnejše umetniške osebnosti v nekem kraju itd.

OPOMBE

¹ Dimitz August, Geschichte Krains IV, Ljubljana 1876, str. 112.

² V raznih virih se različno omenja: Scarevs, Scarnos, Scornes, Skhornus.

³ Radics P., Umételnost in umételjna obrtnost Slovencev, LMS 1880, str. 16—18.

⁴ Strahl Edvard, Die Kunstzustände Krains, Gradec 1884, str. 17—18.

⁵ Stegenšek Avguštin, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905; Konjiška dekanija, Maribor 1909.

⁶ Orožen Ignaz, Das Bisthum und die Diözese Lavant., Theil I—VIII, Maribor, Celje, Gradec 1875—1895.

⁷ Pisali so jih nekateri znani nabiralci zgodovinskega blaga pa tudi manj znani: Crv, Flech, Gabršek, Karlin, Koblar, Lavrenčič, Lavtižar, Lesjak, Pajek, Perne, Pokorn, Slekovec, Skuhala, Šašelj, Volčič, Vrhovnik, Zmazek, Zbogar. Velike zasluge za zbiranje gradiva ima Koblar Anton, ki je zasnoval zbirko Zgodovina fara ljubljanske škofije.

⁸ Lavtižar Jožef, Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj. Ljubljana 1901, str. 165.

⁹ Flis-J., Umetnost v bogočastni službi, Ljubljana 1908, str. 16—17.

¹⁰ Stelè France, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, str. 52—54, 56.

¹¹ Pri poimenovanju številnih ornamentalnih motivov in posameznih delov oltarja je ljubeznivo sodeloval prof. R. Kolarič. Pregledal je vse nove izraze in večini prav on dal primerno končno obliko. Dolžan se mu zato zahvalo, ki presega skope vrstice opombe. Prav pogovori z njim so me utrdili v prepričanju, da je pri strokovnem izrazoslovju nujna pomoč razgledanega jezikoslovca, slavista.

¹² Vsa izvajanja veljajo za gradivo treh gorenjskih dekanij: Radovljice, Kranja in Skofje Loke. Ozemlje, ki ga zajemajo, je dovolj veliko, da smemo na podlagi ocene tega gradiva sklepati tudi na razvoj v ostalih slovenskih pokrajinah.

¹³ Datirano gradivo na Gorenjskem se prične v začetku leta 1634. Sklepati pa moremo na podlagi redkih primerov iz drugih pokrajin, da veljajo ugotovitve za to prvo razdobje za vso prvo polovico 17. stoletja s pripombo, da so oltarji v začetku še strožje renesančno grajeni in močno ploskoviti.

Résumé

POINTS DE VUE FONDAMENTAUX

L'étude «Points de vue fondamentaux pour l'étude des autels dorés» en Slovénie» explique, à l'appui des autels dorés de la Haute Carniole, le procédé méthodique pour l'étude de ces monuments. Elle est importante pour l'histoire de l'art slovène surtout parce qu'elle fixe la terminologie slovène pour les parties constituantes et décoratives de ces autels.

ILUSTRACIJE V SLOVENSKIH PROTESTANTSKIH KNJIGAH*

Breda Puc-Bijelić, Ljubljana

Umetnostni opremi slovenskih protestantskih knjig je doslej prvi posvetil večjo pozornost Walter Schmid v »Mitteilungen des Musealvereins für Krain«, leta 1904. Upošteval je samo najvažnejšo izmed protestantskih knjižnih del, Biblijo. Ugotovil je, da se nekateri lesorezi ponavljajo in da so vzeti iz različnih istodobnih nemških biblij. Mnogi med njimi so datirani in signirani. Izmed lesorezcev ugotavlja samo Heinricha Brosamerja.

Bolj obširno se je ukvarjal z vprašanjem protestantske umetnosti in ilustrirane knjige pri nas dr. Stelè v razpravi »Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini«, ki je izšla v Drugem Trubarjevem zborniku leta 1951; tu govori tudi o pomenu knjižne ilustracije, »v kateri ne moremo gledati priče našega lastnega umetnostnega prizadevanja, ampak je njen pomen v vplivu, ki so ga te grafično razmnožene umetnine imele na razvoj naših ikonografskih predstav in naprednejših stilnih pobud v smislu porenosančnega manierizma«. Poleg Brosamerja imenuje še Johanna Teufela ali Tüfela, Luko Mayerja ter Melchiorja Schwarzenberga in ugotavlja, da so ti in lesorezci, katerih monogrami niso razrešeni, učenci in posnemalci Luke Cranacha st., posebno pa Cranacha ml. in Josta Ammana. Dr. Mikuž pa je v članku »Realizem protestantske grafike« (Ljudska pravica, 1. sept. 1951) poudaril še njihov realizem, ki s svojo pripovednostjo in poljudnostjo prinaša nov umetnostni izvor. Vrsti dosedaj imenovanih rezcev, ki sodelujejo pri ilustraciji Biblije, dodaja še mojstra C. E., mojstra I. R. ter mojstra M. G.

S Trubarjevimi portreti se je delno ukvarjal že dr. F. Kidrič (ZUZ, 1922) v razpravi »Trubarjevi na votivni sliki v Derendingenu«, je pa zgornji monogram na portretu Trubarja iz leta 1578 napačno razrešil. Revidiral ga je dr. Mikuž, ki je tudi proučeval podobo Primoža Trubarja iz leta 1578 in je skušal pravilno razrešiti monograma obeh umetnikov in dognati portretno vernost upodobljenca (Ljudska pravica, 8. septembra 1951, str. 6).

Omembe vreden je dalje dr. A. Gspana »Prispevek k ikonografiji Primoža Trubarja«, ki je izšel v Drugem Trubarjevem zborniku leta

* Nagrajeno s Prešernovo nagrado leta 1957.

1951, kjer razpravlja o treh Trubarjevih portetih in jih podrobno opisuje.

Prezreti pa ne smemo tudi razprave dr. Ljudevita Pivka »Ungnadovi stiki z mestom Frankfurtom ob M.« v Trubarjevem zborniku leta 1908, kjer razpravlja o pogajanjih med Slovenci in frankfurtskimi tiskarji za svetopisemske podobe.

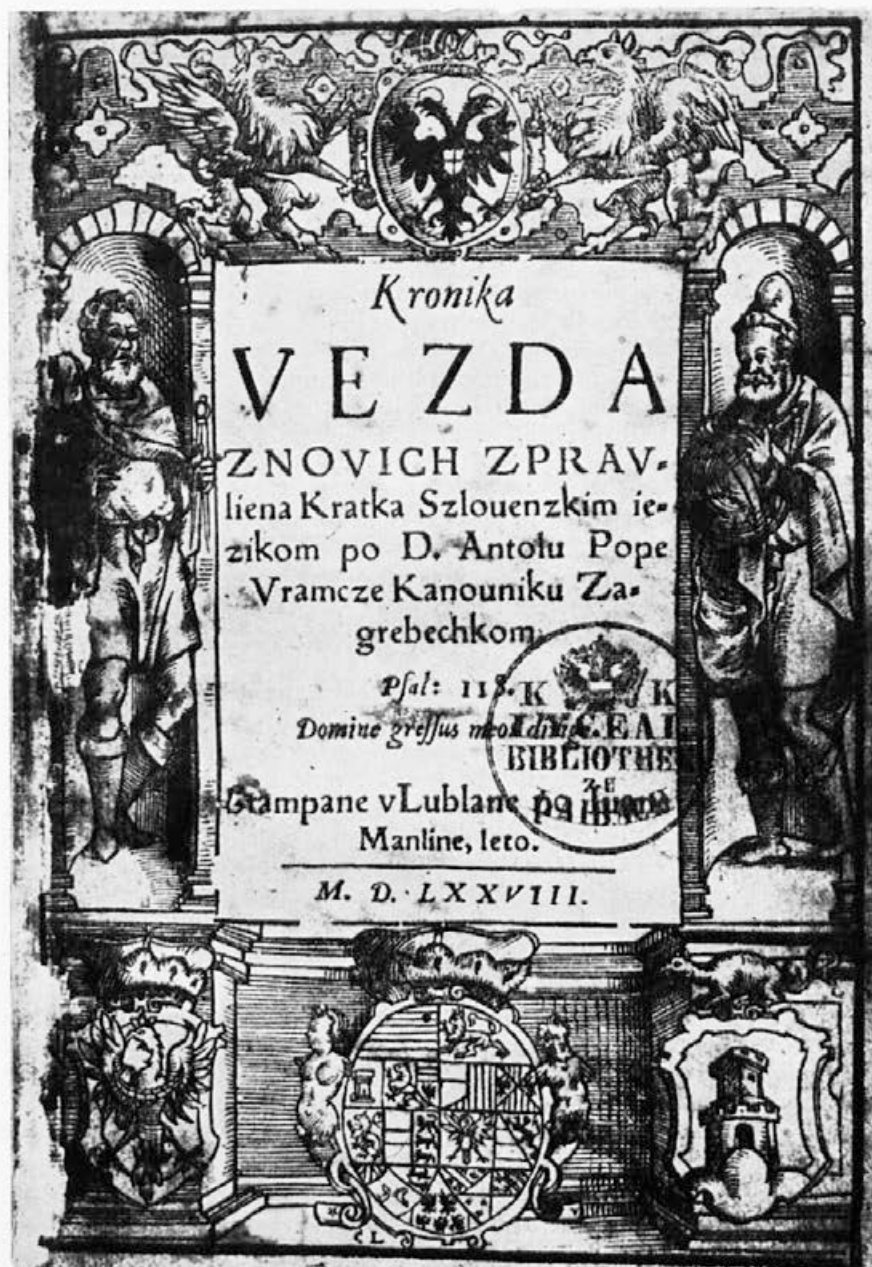
Slovenski ilustrirani protestantski tiski

Velik narodnostni pomen reformacije se izraža v zahtevi protestantov, da naj bo liturgični jezik vernikom razumljiv in da naj vsakdo sam bere sveto pismo. Ta miselnost je rodila na Nemškem številne tiske, ki so najbolj pripomogli k naglemu širjenju novega gibanja. Slovencem je dala prve knjige in književni jezik, šolo, prvo knjižnico in tiskarno, po knjigah pa jih je seznanila tudi z umetnostno dejavnostjo srednje Evrope, izraženo v knjižni ilustraciji.

Prvo tiskarsko središče slovenske knjige je bil Tübingen. Sodelovanje med Trubarjem in baronom Ungnadom je rodilo Biblijski zavod v Urachu. Z utrjevanjem protestantske cerkve in šole na Slovenskem se je pojavila vse nujnejša potreba po tiskarni v Ljubljani. Slovenec Janž Mandelj se je pod vplivom Dalmatina naselil v Ljubljani in do svojega izгона leta 1592 izdal 26 slovenskih tiskov. Od vseh 47 slovenskih protestantskih tiskov, ki niso vsi ohranjeni, jih je samo deset ilustriranih. Ti so:

1. Trubar, Katekizem s pesmimi (Tübingen, Ulrich Morhart, okoli 1551).
2. Trubar, Katekizem s kratko izlago (Tübingen, Ulrich Morhart, 1555).
3. Jurij Dalmatin, Postila (Ljubljana, Joannes Mandelz, 1578).
4. Jurij Juričič, Postila (Ljubljana, Joannes Mandelz, 1578).
5. Anton Vramec, Kronika Vezda (Ljubljana, J. Mandelz, 1577).
6. Dalmatin, Poskusni list z nadpisom: Perve buque Mosessove, Genesis imenovane, Judouski Breshith (Ljubljana, Janž Mandelj, 1580).
7. Dalmatin, Biblija, tu je, vse svetu pismo (Wittenberg, nasledniki Hansa Kraffta, 1584).
8. Dalmatin, Ta celi Katehizmus (Wittenberg, nasledniki Hansa Kraffta, 1584).
9. Dalmatin?, Kratki württembergški Katekizem in hišna tabla z abecejem in primeri za črkovanje (Wittenberg, nasledniki Hansa Kraffta, 1585).
10. Trubar Felicijan-Andrej Savinec, Trubar Primož, Hishna postila D. Martina Lutherja (Tübingen, Georg Gruppenbach, 1595).

Iz Pivkove razprave nam je znana Ungnadova prošnja mestu Frankfurtu ob Meini, kjer ni prosil samo za denarno pomoč za slovensko-hrvatsko književno podjetje, ampak tudi za svetopisemske



Sl. 64. Heinrich Ullrich in monogramist CL, Naslovni okvir h Kroniki Vezda

slike. V pismu piše, da hoče izdati Stari zakon okrašen s podobami, katerih pa še nima. Znano mu je, da je pokojni vojvoda Oton Henrik začel v Frankfurtu tiskati sveto pismo z lepimi podobami in zato prosi zanje. Misli pri tem na prvo izdajo svetega pisma s podobami, ki je izšla leta 1560 v založbi tiskarjev Feyerabenda, Zöpfla in Rascha. Pripravljen je jamčiti za primer, če se na podobah kaj polomi ali če se katera izgubi. Z lastniki onih podob se je osebno pogajal Konzul. Iz nadaljnjih zapiskov izvemo, da se niti takrat niti pozneje ni mogla skleniti kakršnakoli pogodba, čemur je kriva skopost in nezainteresiranost frankfurtskih lastnikov.

V času tiskanja Dalmatinove Biblije so se zopet vršila pogajanja med Slovenci in frankfurtskimi tiskarji zaradi svetopisemskih ilustracij. Poleg Egenolfovih so jih spet najbolj mikale Feyerabendove. Po uporabljenem ilustrativnem gradivu je razvidno, da so se ta pogajanja uspešno končala; to sklepam po naslovnem okviru Dalmatinove Biblije, za katerega sem ugotovila, da je Feyerabendovo delo in je bil porabljen tudi za nemško Biblijo, ki je izšla leta 1570 v založbi tiskarja Feyerabenda.

Umetnost in slovenska reformacija

Z reformacijo, ki pomeni prelom v umetnostnem življenju našega naroda, se pri nas šele končuje srednji vek. Ta doba se odraža v likovni umetnosti na zunaj s spremembo stila in odpiranjem poti novi miselnosti in novim likovnim predstavam. V nasprotju s prej veljavno gotiko, predstavljajo nove stilne poteze severno renesančen, manierističen stil. Namesto doslej vodilnih vrst v likovni umetnosti kot so bile monumentalno stensko slikarstvo, ki zamre sredi 16. stoletja, oltarji, nabožne slike in kipi, se pojavljajo nove. Nagrobno kiparstvo, po stilu severno renesančno, pripadajoče časovno drugi polovici 16. stoletja, zavzema v protestantski dobi vodilno mesto. V arhitekturi se težišče dejavnosti prenese na profano stavbarstvo mest in gradov, ki stremijo za čim večjo udobnostjo. V slikarstvu se z uveljavljanjem meščanstva pojavlja nova panoga, portret. Poleg kamenitega nastopa tudi slikani nagrobnik. Posebno se uveljavlja grafika v obliki ilustriranega tiskane letaka, posebno pa kot knjižna ilustracija.*

Knjižna ilustracija kot posebna panoga umetnostnega snovanja začne svojo pot že sredi prve polovice 15. stoletja v tako imenovanih Blockbücher, tiskanih z lesnih plošč, na katerih je bila izrezana risba in spremljajoče besedilo. Z Gutenbergovo uvedbo tiskarstva s premakljivimi črkami sredi 15. stoletja, ko so se knjige pocenile in postale dostopnejše, se število ilustracij znatno poveča.

Te ilustracije so bile izvršene v lesorezu, ki je vrsta grafike. V 15. stoletju so ilustratorji obrtniki, ki so istočasno risarji predlog in lesorezci. Proti koncu stoletja se slikarjevo sodelovanje omeji na izvršitev risbe na ploščo. Za tiskarsko porabnost pa je ploščo priredil lesorezec,

*O tem Fr. Stelè, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik 1951, str. 119—150.

rokodelec. Religiozni vsebini, ki nastopa prva, se kmalu pridružijo ilustracije povesti starih Grkov in Rimljanov, zbirke novel, kronike, srednjeveški romani in opisi potovanj. Pri prvih lesorezih se slika podreja besedilu, kasneje je spremenjena vsebina ilustracije, ki postane izraz osebnih razpoloženj in izpovedi umetnikovih.

Eno prvih mest, kjer se je ilustracija zelo razmahnila, je bil Augsburg, kjer je izšla prva izdaja svetega pisma s 55 lesorezi leta 1470. V 70. letih 15. stoletja se mu pridružita še Ulm in Köln, v 80–90



Sl. 65. Hans Brosamer, Prizor iz Ezehielovega prerokovanja (Biblija)

letih pa nastopajo poleg že navedenih Mainz, Nürnberg, Strassburg in Lübeck. Šele po tem prvem razcvetu ilustracij se je končno pojavil velik umetnik lesorezne grafike, Albrecht Dürer. Tehnično stran lesoreza je tako izpopolnil in razvil do tolike višine, da je tekmovala z najpopolnejšo risbo. S prodorom umetniške ustvarjalne sile v dotlej obrtniško delo se je stopnja lesorezne knjižne ilustracije naglo dvigala. Dürerjeve pridobitve in izročilo je v Nemčiji v 16. stoletju nadaljevala celo vrsta odličnih lesoreznih mojstrov. Lesorez je dosegel takšno tehnično popolnost, da je postal sposoben izraziti najrazličnejšo vsebino. Prav reformacija je to njegovo prednost bogato izrabila za propagando svojega nauka in svojih borbenih teženj. V knjižni ilustraciji je del

teh teženj našel odmev tudi med Slovenci. Čeprav ta vrsta ne predstavlja prič naše lastne ustvarjalnosti, je za kulturno zgodovino vse pozornosti vredna.

Ilustracija v slovenskih protestantskih tiskih

Ilustracije slovenskih protestantskih tiskov, izvršene vse v lesorezu, so delo tujih, znanih in neznanih nemških umetnikov. Čas njihovega delovanja je celo 16. stoletje. V njihovih delih opazamo še poznogotske, renesančne in tudi že baročne elemente. Včasih se izraža še stara srednjeveška miselnost, drugič se izpoveduje novo humanistično občutje, skoraj redno v formi prevzeti ali prirejeni od južne umetnosti. Kaj vse nam te ilustracije pričajo, naj razloži njih podrobni opis po časovnem redu nastanka tiskov.

1. Catechismus in der windischen sprach

Že v tej prvi slovenski knjigi, ki je izšla leta 1551 v Tübingenu v Morhartovi tiskarni, najdemo na naslovni strani 2 lesorezni sličici, ki predstavljata Jezusa na Oljski gori in Prihod svetega Duha. Jezus na Oljski gori. Na lesorezu vidimo vzpetino obdano z vrbovo ograjo z vhodom v ozadju na desni. V sredini kleči Jezus s sklenjenimi rokami, obrnjen proti levi, kjer se mu je na skalovju prikazal kelih. Na desni strani so trije speči apostoli, od katerih vidimo samo glave. Ni signiran. — Prihod svetega Duha. Lesorez predstavlja dve osebi z nimboma. Obrnjeni sta druga proti drugi in se ozirata kvišku, kjer lebdi golob. Leva oseba je golobrad mladenič, desna pa starejši bradat mož. Ni signiran.

Če primerjamo oblačila figur na obeh lesorezih, s trojnimi ozkimi gubami spredaj, roke in obraze z značilno črto, ki povezuje obrvi z nosom, lahko sklepamo, da gre za delo enega mojstra. Vprašanje je, kdaj sta lesoreza nastala. V čas postanka naše knjige, to je v sredo 16. stoletja, ne spadata in ju lahko datiramo kot mnogo starejša, v konec 15. stoletja. Dejstvo, da sta lesoreza nastala mnogo prej kot je bila izdana knjiga, ne preseneča, saj vemo, da so mnogi lesorezi nastali v drugem kraju in času kot knjiga, za katero so bili porabljeni.

2. Catechismus v slovenskem Jesiku,

ki je izšel leta 1555 v Tübingenu v založbi Ulricha Morharta, ima samo 1 lesorez na naslovni strani.

Na lesorezu vidimo del renesančne cerkvene notranjščine. Ob levi steni je prižnica, s katere govori moška oseba poslušalcem na desni. Izpod loka na levi strani se odpira pogled na del hiše in moža pred njo, na na tleh ležečo ograjo in del obzidja. Lesorezca zanima vprašanje perspektive in prostora, ki ju še ne obvlada dobro. Lesorez ni signiran. Predstavlja protestantovsko pridigo in ga lahko datiramo v prva desetletja 16. stoletja.

3. Passion

V Passionu, ki ga je tiskal Joannes Mandeljc leta 1576 v Ljubljani, so trije nesignirani lesorezi.

Jezus nosi križ (fol. 26). Sprevod se premika skozi vrata obzidja od leve proti desni. V središču slike je s trnjem kronani Kristus s križem na levi rami. Za hip se je ustavil pred klečečo ženo s prtom v levem kotu. Moža pred njim ga priganjata, za njim pa so se zvrstili sulicarji. Lok mestnih vrat je gotško šilast, tudi draperija oblačil kaže še vpliv gotike.

Križanje (fol. 27) z Marijo in Janezom ob strani. Pokrajina je naznačena v skopih obrisih. Vidimo tla in hribe v ozadju. Na nebu se skoraj vodoravno razteza vrsta nakodranih oblačkov. Figuri Marije in Janeza sta statični, obrnjeni nekoliko druga proti drugi. Marija izraža žalost s kretnjo leve, s katero je dvignila del ogrinjala k očem.

Isti lesorez imamo tudi v hrvaškem protestantskem tisku »Trattato utilissimo«, ki je izšel v Tübingenu leta 1565. Razlike med obema lesorezoma so le malenkostne; gre za isto predlogo. Lesorez lahko datiramo v 20. leta 16. stoletja.

Kockanje za Jezusova oblačila (fol. 28). V goli pokrajini se dviga križ, na katerega je pripeto Jezusovo telo. Nad njim se iz oblakov prikazuje Bog Oče. V ospredju klečita dva moža in kockata za oblačila. Nekoliko v ozadju levo dva moža v sodobnih nošah s klobuki na glavah barantata. Na desni, popolnoma v ozadju dve osebi kamenjata tretjo, ki je sklonjena k tlom. Po značilni noši lesorez lahko uvrstimo v sredino prve polovice 16. stoletja.

Časovni presledek med nastankom teh treh lesorezov ni velik. Prvi in tretji sta nastala skoraj istočasno sredi prve polovice 16. stoletja, drugi je nekoliko starejši.

4. Postilla

V Juričičevi Postilli, ki je izšla v Ljubljani in jo je tiskal Joannes Mandeljc l. 1578, imamo na naslovni strani lep okvirni lesorez. V kotih okvira so upodobljeni evangelisti. Zgoraj v sredini se v okovastem okviru prikazuje v oblakih Bog Oče, spodaj sveti Duh. Ob straneh v okviru sta dva renesančna putta. Prazni vmesni prostor izpolnjujejo venci sadja in vijugasti trakovi. V spodnjem delu spodnjega okvira je v sredini ločen monogram H V. To je monogram Heinricha Ulricha, tudi Vllricha ali Vllricha. Ločimo dva, starejšega, ki nastopa okoli leta 1555, in mlajšega, ki deluje okrog leta 1595. Sodeč po izdelavi našega lesoreza in po izdaji knjige, ki je izšla leta 1578, je naš monogramist gotovo starejši, tisti, ki nastopa okrog leta 1555. Heinrich Ullrich, ki je bil doma iz Nürnberga, je bil slikar, lesorezec in bakrorezec. Njegov monogram najdemo na slikah z alegorično in zgodovinsko vsebino na pokrajinskih slikah in okrasnih listih. Pripisujejo mu veliko del. Kdaj je naš lesorez nastal, ni znano, gotovo pa spada med njegova starejša dela, ne daleč od postanka Postille.

5. Kronika Vezda

V Vramčevi Kroniki, ki je izšla leta 1578 v Ljubljani imamo še en list istega mojstra. To je naslovni lesorez (sl. 64).

Ob straneh lesoreznega okvira stojita v renesančnih nišah dva bradata moža, obrnjena proti sredini. Levi se z desnico podpira ob život, v levici drži šestilo, desni drži z obema rokama globus in šestilo. Desni ima na glavi frigijsko čepico. Predstavljata alegoriji dveh znatnosti; mož na desni je morda Pitagora. Zgoraj v sredini držita dva krlata leva okovast okvir, v katerem je nemški državni grb. Praznina okoli njega je izpolnjena z okovastim okrasjem in valovitim trakom. V spodnjem delu okvira so trije grbi. Na levi je grb Kranjske, na desni mesta Ljubljane, v sredi pa dominira sestavljen nedoločen grb. V glavnem spodnjem grbu imamo v spodnjem delu ločen monogram H V in pod tem C L. Monogram H V je monogram Heinricha Ullricha. Zanj je znano, da je poleg že omenjenih del upodobil Pitagoro z napisnim trakom in šestilom. Ostane nam vprašanje, kdo je monogramist C L. Cisto mogoče je, da je lesorez nastal prav za našo knjigo, za kar bi pričal ljubljanski grb v desnem kotu spodaj, in da je monogramist C L vrezal risbo v les v Ljubljani.

Na obravnavanem lesorezu imamo isti okrasni motiv kot na prejšnjem in tudi glave mož so skorajda enake. Brez dvoma je risba Ullrichova. Po nastanku spada lesorez v isti čas kot prejšnji, v začetek druge polovice 16. stoletja. Ostane pa še nerešeno vprašanje monogramista C L in njegovega deleža pri lesorezu; verjetno bo rezec.

6. Poskusni list z nadpisom

Perve buque Mosessove, Genesis imenovane

Jurija Dalmatina je izšel leta 1580 v Ljubljani. Na naslovni strani ima majhen lesorez, kjer sredi oblakov stoji Bog Oče, okoli njega pa so razvrščeni prizori: Na levi Adam in Eva pri drevesu spoznanja, Bog ustvari Evo, na desni Izgon iz raja. V ospredju lesoreza so na levi in desni strani najrazličnejše živali. Signature ni. Lesorez spominja na liste iz Passiona. Po nastanku spada v prvo polovico 16. stoletja.

7. Biblija

prekaša po številu lesorezov vse ostale slovenske protestantske tiske. Izšla je v Wittembergu leta 1584 v založbi naslednikov Hansa Kraffta. Knjigo sestavljajo trije deli v folijih. Naslovne strani teh treh delov so bogato okrašene. Prvi del obsega ves Stari testament, drugi del Preroke, tretji del pa Novi testament. Knjiga vsebuje 222 lesorezov. Nekateri lesorezi se večkrat ponavljajo. Vzeti so iz različnih, skoraj istočasno izdanih nemških biblij.

Naslovni okvir. V naslovni okvir, ki je okrašen z okovastimi in volutastimi dekorativnimi motivi so vključeni prizori iz stare za-

veze. V vrhnjem ovalu je v sredini Bog Oče v oblakih, okoli njega pa prizori: Stvarjenje sveta, Ustvaritev Eve, Prvi greh, Izgon iz raja, in najrazličnejše živali. Na levi strani sta v dveh okvirih Neotova barka in Lot s hčerama, na desni strani pa Mojzes sprejema zapovedi in Zidanje babilonskega stolpa. Spodnji del naslovnega lista ima bogato izdelan okvir, v katerem je latinski tekst; zgoraj in ob strani piše: Wittenberg, anno Dni 1584. Lesorez ni signiran. Podoben lesorez s spremembami samo v spodnjem delu lista imamo v Bibliji dr. Martina Luthra, ki je izšla leta 1570 in sta pri njeni okrasitvi sodelovala moj-



Sl. 66. Johann Teufel ali Thüfel, Tobija ujame v Tigrisu ribo (Biblija)

ster S.HF ali SF, ki je Feyerabendov monogram in Jost Amman. Spremembe med našim listom in listom iz nemške Biblije so skoraj neopazne, razen sredine spodnjega dela okvirja. Namesto latinskega teksta stojijo ob vazi 2 petelina in orel, nad vazo pa je angel z dvema trobentama. Na vrhu, na levi in desni strani spodnjega dela okvira so napisi: Sigmund Feyerabent, Georg Rab in Weygand Kanen Erben. Enako izvedeni prizori iz stare zaveze na levi in desni strani okvirnega lista se ponovijo tudi v Bibliji iz leta 1570, vendar ima samo eden izmed njih monogram S F. Monogramist S F je Sigmund Feyerabent, Lahko sklepamo, da je tudi naš naslovni lesorez Feyerabendovo delo in da so se pogajanja med Slovenci in frankfurtskimi tiskarji zaradi

svetopisemskih podob uspešno končala. Sigmund Feyerabent je deloval v Frankfurtu od leta 1560 do 1580. Izvršil je ilustracije več biblij tako leta 1564, 1565, 1571 in 1584.

Naslovn a stran k drugemu delu Biblije to je k Prerokom se še enkrat ponovi kot naslovna stran tretjega dela. V štirih oglih so upodobljeni v krogih simboli evangelistov, med njimi pa so razvrščeni svetopisemski prizori. Na vrhu sprejema Mojzes božje zapovedi, spodaj je Jezusovo rojstvo, ob straneh pa Abraham daruje Izaka in Malikovanje Izraelcev in božja kazen. Lesorez ni signiran. Čas nastanka je isti kot pri prejšnjem naslovnem listu, toda ni delo istega lesorezca.

1) HB
Ze takoj na začetku Biblije naletimo na ilustracije monogramista H B, to je Hansa Brosamerja. Njemu pripada več lesorezov, od katerih so trije signirani, nekaj pa jih je brez signature. Eden je celo datiran z letnico 1550, ki je tudi najstarejša letnica na lesorezih biblije. Prvi lesorez predstavlja Stvarjenje Eve v ospredju, v ozadju Prvi greh, Izgon iz raja in množico najrazličnejših živali, od miši do slona, od rib do ptičev. Monogram H.B. in letnica 1550 se nahaja v spodnjem desnem kotu slike. Na isti lesorez sem naletela tudi v nemški Bibliji Dr. Martina Luthra, ki je izšla leta 1555 v Wittembergu. Največ ilustracij v tej Bibliji pripada Brosamerju in monogramistu G.L. Vendar nista niti naš lesorez, niti lesorez iz Biblije leta 1555 prvič uporabljena. Gotovo je izšel že leta 1550 kot priča letnica na lesorezu v Bibliji dr. M. Luthra, ki je izšla leta 1550 v Wittembergu, za katero vemo, da je njene ilustracije izvršil Brosamer. Drug signiran lesorez predstavlja prizor iz Ezekielovega prerokovanja (fol. 78/II) (sl. 65). Na odprti ravnini je Brosamer upodobil človeške kosti, ki jih na božji ukaz kliče prerok k vstajenju. Desno zgoraj se je v oblakih prikazal Bog Oče. V kotih slike pihajo antropomorfni vetrovi. Monogram H. B. je na spodnjem robu slike. Tudi ta lesorez se nahaja v Bibliji dr. M. Luthra iz leta 1555. Na tretjem signiranem listu, ki predstavlja Aronove in Mojzesove čudeže (fol. 37/I) pred fa-
raonom, sta dva monograma: na desni strani spodaj H B z lesoreznim nožičem spodaj, na levi strani ob nogi moške figure je drug monogram v obliki križa s piko, ki je monogram Johanna Teufela. Za Johanna Teufela vemo, da je lesorezec iz Wittemberga in da dela v drugi polovici 16. stoletja, prav tako za Brosamerja, da dela ilustracije za tiskarje v Wittembergu do leta 1554, ko umre. Torej bi mogel lesorez nastati proti koncu Brosamerjevega življenja. Brosamerjev monogram z lesoreznim nožičem kaže, da je on vrezal v les risbo, ki jo je napravil Teufel.

X
Značilno je Brosamerjevo risanje dreves in grmov, las in oblika posameznih kodrov. Narava je obdelana z vso ljubeznijo. Vestna je obdelava glav z majhnimi nosovi. Njegova začetniška dela, kjer še slabo obvlada perspektivo, so po stilu sorodna Lembergerjevim. Okoli 36 let star začne posnemati Cranacha st. in nato Cranacha ml. Rojen je bil leta 1500 verjetno v Fuldi in je umrl leta 1554 ali pa kmalu zatem v Erfurtu. Je slikar, lesorezec in bakrozec. Proti koncu 20. let 16. stoletja dela ilustracije za tiskarje v Wittembergu, Magdeburgu in

Leipzigu. V začetku 30 let pa tudi ilustracije za Nürnberg in Ingolstadt. Brosamerjevi lesorezi, kljub ostankom starega združevanja časovno ločenih dogodkov na istem prizorišču in nesodobne draperije na nekaterih lesorezih, kažejo novo renesančno spoznanje v upodabljanju krajine, golih človeških teles in obdelavi naravnih detajlov.

Z največjim številom lesorezov je v Bibliji zastopan Johann Teufel ali Thüfel, saj je samo z njegovim monogramom opremljenih 70 grafičnih listov in od teh je 10 datiranih. Poleg teh 70 listov imamo še



Sl. 67. Mojster CE, Prevoz skrinje zaveze (Biblija)

lesoreze, ki so opremljeni poleg njegovega še z drugimi monogrami: H B (Hans Brosamer), M G (neznani mojster, ki deluje v Nemčiji od 1550 do 1590), HF (neznani lesorezec), ML (Lukas Meyer) in CE (neznani lesorezec). Nadalje mu lahko prisodimo še precej listov, ki niso signirani. Na lesorezih se ponovi letnica 1558 osemkrat, enkrat 1568 in 1569. Brez dvoma je Teufel glavni aktivni ilustrator naše Biblije.

Johann Teufel ali Thüfel je risar in lesorezec iz Wittemberga. Živel je v drugi polovici 16. stoletja. Kot kažejo njegova dela, je izšel iz šole Cranacha ml. Med njegovimi številnimi listi svetopisemske vsebine je samo eden tako označen, da točno poda njegovo ime. Narisan je hudiček v okviru, s ključem in letnico 1551. Vendar ta ne prihaja v poštev pri naši Bibliji. Teufel uporablja različne monograme. Na naših lesorezih se najbolj pogosto pojavljajo v obliki križa s piko, v obliki

čerke T, čerke I T, ki sta vezani ali deljeni, v obliki ključa in v obliki cvetlice, kolikor je to njegov monogram. Teufel je deloval na Saškem kot znan ilustrator biblije; izdelal je tudi podobe saških knezov.

Ustavimo se samo ob nekaterih njegovih listih. Najprej lesorez iz Starega testamenta, ko se spečemu Jakobu prikaže Bog (fol. 18/I). Jakob se je naslonil na drevesni štor, poleg sebe je odložil popotno torbo in zaspal. S smehljajem na obrazu sanja. Iz oblakov na levi se mu je prikazal Bog in po lestvi, ki je speljana med Bogom in njim, se sprehajajo krilatci. Prizor je postavljen v gričevnato pokrajino, kjer se v ozadju na levi razprostira mesto s stolpi, na desni pa drsita po morju dve jadralnici. Monogram je na kamnu desno spodaj v obliki križa s piko.

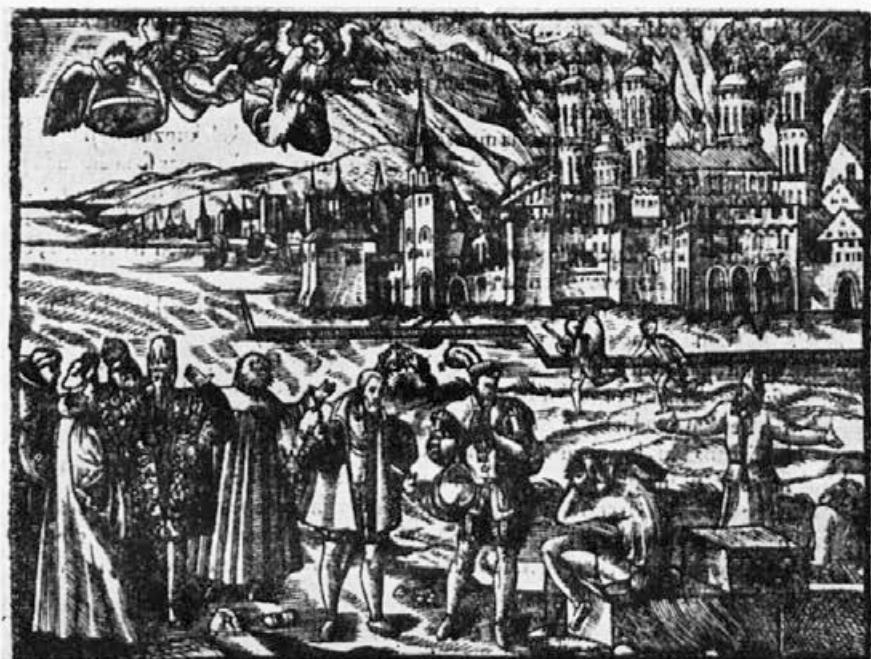
Teufel zelo rad upodablja neporaslo gričevnato krajino, vasi in mesta z mnogimi stolpi in zvoniki, vodovje, ki ga poživilja z vodoravnimi črtkami. Njegovi oblaki in razburkano morje so močno napihnjeni. Pri Teufelu opažamo dva načina upodabljanja: prvega, manj izrazitega s pravilno proporcioniranimi telesi, drugega, bolj izrazitega z izredno dolgimi postavami in majhnimi glavami z nakodranimi lasmi, ki se v pramenih spuščajo na ramena. Spodnji del oblačil je rahlo frfotajoč. Oblaki so močno napihnjeni, črevastih oblik.

Tak izrazit način podajanja najdemo tudi na lesorezu, ki nam predstavlja Tobijo, ko ujamemo v Tigrisu ribo (fol. 150/II) (sl. 66). Ob obali reke Tigris kleči Tobija in drži z obema rokama veliko ribo. Za njim stoji krilati sopotnik s palico v levici in mu nekaj dopoveduje. Pokrajina je neporasla, gričevnata, s trdnjavami v ozadju. V sredini se na visoki skali dviga drevo. Po nebu plove nekaj napihnjenih oblačkov. Monogram I je ob desnem robu slike. V Naglerju beremo pod črko I: »Neznan lesorezec«. Enostavna črka I je tudi na dveh svetopisemskih lesorezih, ki jih je izdal Hans Lufft leta 1572 v Wittembergu. Ena slika predstavlja mladega Tobijo z ribo, druga starega Tobijo, ko pokopava mrtve. Naj omenim, da imamo oba lista tudi v naši Bibliji. Nadalje piše: »Večji del risb za to svetopisemsko izdajo je izdelal Johann Teufel. Morda je črka I tudi eden njegovih monogramov.« In če sedaj primerjamo ta dva lista z nekaterimi Teufelovimi lesorezi v naši Bibliji, ugotovimo, da je pokrajina popolnoma ista, neporasla gričevnata z utrdбами v ozadju. Prav tako so njegove tudi figure, zelo visoke z majhnimi glavami, z rahlo frfotajočo obleko in z lasmi, v katere se zaganja veter. Popolnoma enako glavo angela najdemo v Teufelovem lesorezu k Janezovemu prerokovanju, ko angel zaklene hudiča (149/III). Iz vseh teh ugotovitev lahko sklepamo, da gre za istega mojstra.

3) CE Po številu lesorezov v Bibliji je na drugem mestu mojster CE, ki je morda identičen z mojstrom Enderlejem, ki je bil v tistem času v službi saškega vojvode. Znanih je njegovih 80 listov iz Jezusovega življenja, ki jih je vrezal kot ilustracije k Luthrovi Hišni postili iz leta 1563 (Wittemberg). Nekatere od teh so kasneje uporabili za Luthrovo Biblijo leta 1572 (Hans Lufft, Wittemberg). Mojster CE je izšel iz šole Cranacha ml. Svoje lesoreze označuje z vezanim monogramom C E in lesoreznim nožičem ali brez, včasih pa s številko 4 s križem. V

naši Bibliji je zastopan s 15 označenimi listi. Dokaj je tudi takih, ki so brez oznake in so njegovi (sl. 67).

Bog udari imetje in Joba (fol. 266/I) je eden izmed njegovih signiranih lesorezov. Označen je z vezanima črkama C E in lesoreznim nožičem spodaj. Monogram je na kamnu na sredi slike spodaj. Job ves pokrit s tvari sedi na desni strani pod košatim drevom na gnoju. Pred njim, na levi stojijo žena in prijatelji, ki ga skušajo. V ozadju gori domačija, iz katere pastirji odganjajo živino.



Sl. 68. Mojster IR, Prizor iz Apokalipse (Biblija)

Lesorez je kot vsi ostali njegovi lesorezi v Bibliji povsem realistično pojmovan, tako v upodobitvi krajine kot človeškega telesa in oblek, ki je sodobna noša in jo upodablja do vseh potankosti.

Naslednji v vrsti lesorezcev, ki so številneje zastopani s signiranimi deli, je Lukas Meyer. Z njegovim monogramom so opremljeni trije lesorezi, vendar mu lahko pripišemo tudi nekaj nesigniranih listov. Njegovi signirani lesorezi so: Jožef in bratje (fol. 28/II), Samson podere hišo Filistejcev (fol. 143/I), Samson nese mestna vrata Gaze (fol. 142/I). Na tem zadnjem lesorezu je slikar upodobil moža, ki koraka iz mesta in nese na rami dvokrilna okovana vrata. Slika je popolnoma sodobna, razen stavbe s kupolo in obleke svetopisemskega junaka, kar naj bi gledalca prestavilo v stari svet.

Lukas Mayer ali Meier, doma iz Nürnberga, je bil zelo plodovit lesorezec. Rezljal je grbe, delal ilustracije k botaničnim delom, znan pa je bil tudi kot avtor tako imenovane *Fliegende Blätter*. Bil je učenec Josta Ammana in je rezal v les njegove risbe. Ilustriral je tudi leta 1584 dotiskano izdajo Luthrove Biblije, ki je izšla pri naslednikih Hansa Krafft v Wittenbergu. St. Mikuž domneva, da je list iz te Biblije, ki predstavlja Samsonovo smrt, zelo verjetno istoveten z isto upodobitvijo v naši Bibliji. V tem primeru bi bil lesorez izposojen in tiskan pred odtiskom za Luthrovo sv. Pismo.

Z enim lesorezom so v Bibliji zastopani mojster A W, Melchior Schwarzenberg, neznani lesorezec I R, mojster M G in lesorezec H F.

5) AW
Lesorez monogramista A W se nahaja v tretjem delu Biblije pod naslovom Sv. Jakoba list (fol. 133/III). Od leve proti desni korakajo trije možje in se pomenkujejo. Oblačeni so v halje segajoče preko kolen in ogrnjeni s plašči. V rokah imajo popotne palice, na glavah pa klobuke. Srednji mož s svetniškim sijem je bos, dva druga sta obuta. V ozadju na desni vidimo v odprti prostor gostilne, kjer sedijo za mizo trije možje in poslušajo moža z nimbom. Za gostilno stoji še neka druga stavba, za katero se razteza drevje in hribi. Monogram v obliki spirale je sredi lesoreza spodaj.

Uspelo mi je določiti, da gre za monogramista A W, ki včasih namesto črk uporablja zavoj v eno ali drugo smer. Ta saški umetnik deluje od leta 1525 do 1545. V začetku je bil pod močnim Lembergerjevim vplivom in ga je tudi kopiral. Delal je za Hansa Luffta pri Apokalipsi. Nekaj njegovih del najdemo v Luthrovem Katekizmu, ki je izšel leta 1532 pri Georgu Rhamu; njegova je zbirka Evangelistov in Apostolov (Wittenberg 1538 do 1543) in tudi ilustracije za Luthrovo Cerkveno Postilo. Značilno je njegovo upodabljanje rok, ki so zabuhle, mesnate kot da bi bile brez kosti. Oblake upodablja kot vodoravne ploskve, pred katere postavlja črtkaste gmote. Dogajanje je strnjeno. Dolge obleke iz težjega materiala, ki jih upodablja na začetniških delih, zamenjajo kasneje krajše.

IR
Ilustracija k Janezovi Apokalipsi (fol. 148/III) je signirana z vezanim monogramom IR (sl. 68). V ospredju slike so možje oblečeni v sodobna oblačila. Po obleki sodeč bi bili lahko zastopniki stanov. Skupina mož je zelo razgibana: nekateri se pomenkujejo med seboj, eden med njimi, ki je obrnjen s hrbtom proti gledalcem, dviguje roke v začudenju in gleda v oba angela, ki prinašata nesrečo mestu Babilon. Naslednja dva moža sočutno opazujeta osebo, ki sedi na kamenitem bloku in si v grozi zakriva glavo. Starec na desni je resignirano raztegnil roki. V ozadju se ob morju razteza mesto, iz katerega je bruhnil požar. Iz njega sta pravkar pribežala zadnja dva ubežnika. Monogram je spodaj na levi strani na kamnu. Predstavljata ga vezani črki I R in lesorezni nožič spodaj. Gre za neznanega lesorezca, ki naj bi živel v Wittenbergu. Višek njegovega delovanja spada v leto 1563, toda umetnik je delal sigurno delj. Po umetnostnem stilu pripada krogu Cranacha ml. Brulliot ga označuje kot Gottfrieda Ringlija ali Ringglija. Sodeloval je pri vrsti lesorezov, ki upodablja portrete saških knezov. Nekatere teh listov je rezal po risbah Cranacha ml.

7 MS Pismo apostola Petra (fol. 120/III) je lesorez signiran z monogramom M S in datiran z letnico 1532. Oznaka je na oknu hiše na desni strani. Njen avtor je Melchior Schwarzenberg. Peter sedi pri mizi pod košatim drevesom. V rokah drži pismo in ga izroča slu s sulico v rokah. V ozadju se razprostira krajina z jezerom, mestecem ob levi strani in gorami v ozadju. Ta lesorez nam še bolj kot ostale ilustracije



Sl. 69. Neznani avtor, Krst (Ta celi Catchismus)

govori o sodobnem življenju. Veliko pozornost posveča lesorezec krajini, ki je tu izredno dobro obdelana. Melchior Schwarzenberg je bil risar in lesorezec neznanega porekla, ki se je v prvi polovici 16. stoletja pojavil na Meklenburškem. Leta 1532 je delal za Hansa Luffta v Wittembergu. Lufft je poskrbel, da se je tiskala prva popolna nemška biblija, ki je izšla leta 1534. V tej najdemo Schwarzenbergove lesoreze. Največ listov predstavlja kopije Brosamerja, toda so lepše izdelani.

8 MS Lesorez Korejeva kazen (fol. 88/I) je signiran z monogramom M.G. z lesoreznim nožičem spodaj in črko T s piko (Johann Teufel).

Oba monograma sta na desni strani v potoku. Kot kaže monogram mojstra M.G. je bil ta rezec podobe, ki jo je narisal Teufel. Neznani lesorezec M.G. je deloval v Nemčiji od 1550 do 1590. Verjetno sta dve osebi označevali s tem znakom svoje ime. Njegovi lesorezi so kopije ali variacije na podlagi Josta Ammana.

Monogram mojstra H F najdemo na listu, ki nam predstavlja Adonibezekevo kazen (fol. 132/I). V središču slike kleči kralj Adonibezeke ob tnalu, na katero mu rabljev pomočnik pritiska levico, da mu bo rabelj odsekal palec, kakor je to storil že na desnici. Na levi strani je skupina vojščakov v lepo izdelanih oklepih s čeladami na glavah. Ozadje izpolnjuje mesto, ki je mešanica sodobne in fantastične arhitekture. Fantastika in sodobnost se prepletata tudi v oblačilih nastopajočih oseb. Monograma na lesorezu sta dva: vezani monogram H F z lesoriznim nožičem spodaj v spodnjem delu slike in Johanna Teufela v obliki križa s piko. Teufel je bil risar podobe, katero je monogramist H F vrezal v les. Lesorezec je bil Ammanov učenec. Izdelal je svetopisemske figure Stare in nove zaveze, ki jo je izdal Hans Bogesperger v Frankfurtu. Poleg teh signiranih listov imamo veliko število lesorezov brez oznak. Ti delno pripadajo že omenjenim lesorezcem, delno tvorijo lastne skupine. Eden med njimi *Prerok Jeremija* (fol. 27/III) je datiran z letnico 1561. Lesorezi po svoji izdelavi v ničemer ne zaostajajo in tudi ne prekašajo že omenjenih lesorezcev.

Ilustracije naše Biblije nastajajo v času, ko so bili dani že vsi pogoji za tako delo, ko je cela generacija malih mojstrov predelovala velike pridobitve, s katerimi sta Dürer in Holbein obogatila nemško umetnost. Mali mojstri kopirajo večje, ki so pritegnili v svoj interesni krog tudi italijansko umetnost. Tako so umetniki, ki so ilustrirali Biblijo bili posnemovalci in učenci večjih mojstrov: Hansa Brosamerja, Luke Cranacha st., Luke Cranacha ml., posebno pa Josta Ammana.

8. Ta celi Catechismus

Jurija Dalmatina je bil tiskan istočasno kot Biblija, t.j. leta 1584 v Wittembergu. Knjiga je ilustrirana s 15 lesorezi, ki se stilno nekoliko med seboj razlikujejo. Podelili bi jih lahko med 7 avtorjev. Čas njegovega nastanka je skoraj istočasen. Razen enega so vsi ostali ne-signirani.

Prvo skupino lesorezov predstavljata *Krst* (str. 39). V okroglem obokanem prostoru stoji na podstavku krstilnik v obliki keliha (sl. 69). Okoli njega so se zbrale osebe, ki prisostvujejo dogodku. V središču dogajanja je duhovnik, ki drži nad krstilnikom krščenca in ga obliva z vodo. Na desni strani je njegov pomočnik z odprto knjigo v levici in z vrčem v desnici. Na levi strani sta moška in ženska oseba, ki sta morda botra ali stara krščenca. Za njima se vidita še glavi dveh žena. Vse osebe so oblečene v sodobne obleke. Lesorezec ne obvladuje popolnoma perspektive, kar se najlepše vidi v gradnji prostora. Zanimive so glave figur, ki so izrazite, posebno glava žene.

b) Druga skupina lesorezov je predstavljena z dvema lesorezoma, ki sta nastala istočasno kot prejšnja. Eden izmed njiju predstavlja Obhajilo pod obema podobama (str. 52). Pred steno, ki je odprta z dvema oknom, stoji velik trikrilni oltar, postavljen na široko mizo, na kateri sta dva svečnika s prižganima svečama. Pred oltarjem stojita dva duhovnika, ki obhajata klečeči osebi; na levi strani s kruhom, na desni z vinom. Za njimi se na obeh straneh vije množica ljudi. Kompozicija je simetrična. Tema je izrazito protestantovska in pomaga pri dateranju lesoreza, ki ni mogel nastati pred 20–30 leti 16. stoletja.



Sl. 70. Neznani avtor, Krst
(Ta kratki würtemberški Catechismus)

c) Tretjo skupino zastopa lesorez Jezusov vnebohod (str. 83). Okoli majhne vzpetine so se zbrali apostoli, ki kleče gledajo v nebo odhajajočega Kristusa, od katerega se vidi samo del nog in oblačila, ko se na oblaku dviguje v nebo. V celoti sta vidni samo prednji figuri apostolov, ki sta podani v profilu, od ostalih pa so vidne v glavnem samo glave. Po stilu je lesorez soroden prejšnjemu.

d) V četrto skupino spada signiran lesorez Mojzes sprejema zakone (str. 6). Monogram je na levi strani spodaj v obliki številke 4 s križem. V desnem kotu zgoraj se je iz oblakov pokazal Bog Oče in izročal tabli zakonov pod seboj klečečemu Mojzesu. V ozadju na levi so v dolini postavljeni šotori, za njimi pa se dvigajo nazobčani vrhovi

gora. Monogram, ki ga vidimo tukaj, pripada neznanemu mojstru C E. Če si ogledamo njegove ilustracije v Bibliji, smo presenečeni. Razlika med našim lesorezom in onimi je velika. Oglejmo si n. pr. roke: na tem lesorezu so ogromne z zelo dolgimi prsti, na biblijskih lesorezih pa majhne, sicer nekoliko okorne, a vendar lepo oblikovane. Edina sorodnost med lesorezi bi se našla v izdelavi drevja oziroma grmovja. Če je to lesorez mojstra C E, potem je to gotovo njegovo zelo zgodnje delo.

Izg on A d a m a i n E v e i z r a j a (str. 1). Na desni strani korakata iz raja gola Adam in Eva, na levi za njima pa angel, oblečen v košato obleko z mečem v desnici, ki ga vihti nad glavo. Kompozicija lesoreza je pretehtano simetrična; drevo v sredini deli lesorez v dva dela. Roke angela so oblikovane podobno kot pri prejšnjem lesorezu, pri Mojzesu. Oba lesoreza spadata v isti čas, proti sredini 16. stoletja, dočim so preje opisani nekoliko starejši.

V sredo 16. stoletja bi lahko datirali tudi ilustracijo J e z u s o v e g a r o j s t v a (str. 85). Pred slamo kritim hlevom, za katerim je viden del stolpa z okni, kleči Mati božja z detetom, ki je položeno na stopnico. Za njo stoji Jožef. Tej skupini nasproti klečita dva pastirja, ki sta se prišla poklonit novorojencu. V ozadju na levi se razprostira krajina z gričcem, na katerem se pasejo ovce, mestom in gorami.

Ostane nam še lesorez, ki nima z dosedaj opisanimi ničesar skupnega in jih po svoji izdelavi daleč prekaša. Predstavlja D a v i d a s h a r f o (str. 152). Pogled se nam odpre v del sobe z odprtim polkrožno zaključenim oknom, katerega vrhni del je zastri z zaveso. Skozenj vidimo gričevnato pokrajino s hišami v ozadju. Na težki mizi pred oknom leži odprta knjiga, katero je David pravkar odložil in segel po harfi. Prislonil jo je na podstavek stebra in pričel ubirati strune. David je upodobljen kot silak, z mišičastimi nogami, orjaške postave in nežnega, v daljavo uprtega pogleda. Lesorez spominja na dela Virgila Solisa in Josta Ammana.

Odkod so bili lesorezi vzeti in čigavi so, razen enega, nisem mogla ugotoviti.

9. Ta kratki würtemberški Cathechismus,

ki je izšel leta 1585 pri naslednikih Hansa Kraffta v Wittembergu, je opremljen z osmimi ilustracijami.

Lesorez Ob h a j i l o p o d o b e m a p o d o b a m a (list 10) imamo že v Cathechismu, ki je izšel leto preje. List P r i k r s t u (list 3) je delo, ki je zelo sorodno lesorezu z isto temo v Cathechismu. Krstilnik je do podrobnosti enak, prav tako drža duhovnika in kretnja roke, s katero drži otroka. Enaka je tudi stoja oseb. Njihovo število se je zmanjšalo, ostale so le najvažnejše: duhovnik, pomočnik in oba botra. Kompozicija je v celoti zrealno ponovljena (sl. 70).

Isto sorodnost opazimo tudi pri lesorezu M o j z e s s p r e j e m a p o s t a v o (list 7) z enako imenovanim iz Cathechisma. Kompozicija je popolnoma ista. Prav tako tudi krajina s šotori in nazobčanimi vrhovi gora. Dodana je le skupina Izraelcev, ki častijo zlato tele.

In če primerjamo še lesorez Kristus na križu z Marijo in Janezom (list 5) z istoimenskim iz Passiona (1576) vidimo, da sta skoraj popolnoma enaka, le da je naš nekoliko bolj primitiven.

Za te tri lesoreze bi bilo mogoče reči, da so služili kot predloge lesorezcu, ki so delali podobe v Passionu in Cathechismu. Tudi ostali lesorezi v tej knjigi imajo mnogo skupnega z lesorezi iz Cathechisma, a so slabše izdelani. Datirali bi jih prav tako kot one v čas proti sredi 16. stoletja.



Sl. 71. Virgil Solis, Marijino Oznajenje (Hishna Postilla)

10. Hishna Postilla

je zadnja Trubarjeva in obenem zadnja slovenska protestantska ilustrirana knjiga. Izšla je v Tübingenu na dan Simona in Jude (28. oktobra leta 1595). Pri njeni izdaji so sodelovali Primož Trubar, sin Felicijan Trubar in Andrej Savinec.

Knjiga je opremljena s 109 lesorezi, ki po svoji izdelavi prekašajo vse dosedanje. Od teh se nekateri večkrat ponove. Z največjim številom signiranih lesorezov je zastopan Virgil Solis, z dvema lesorezoma sledi Hans Brosamer, z enim Jacob Lederlein. Glavni ilustrator Postille pa je nedvomno Antonius Sylvius, vendar so vsi njegovi lesorezi brez signature.

Na naslovni strani imamo okvirni lesorez, razdeljen na 6 manjših okvirov, ki se končujejo z volutami. Poživiljeni so z obeski sadja in putti. V zgornjem okviru se prikazuje v oblakih na krogli sedeč Bog Oče z mitro na glavi. V desnici drži tabli zapovedi, v levici kelih. Ob-

dajata ga dve skupini angelov. Na levi in desni strani so razvrščeni prizori: Adam in Eva grešita, Izgon iz raja, Križev pot in Križanje. Ob straneh sta upodobljena na vsaki strani po dva evangelista. Na levi, Matej in Luka, na desni, Marko in Janez. Vsi štirje sede in pišejo, vsi so obrnjeni proti sredini. V spodnjem delu podobe stoji križ, na katerega je pribit Kristus, ob njem pa klečita dve moški figuri: desni, starejši bradat mož v plemiški sodobni obleki in levi, brezbradi mož, oblečen v duhovsko obleko. V ozadju slike teče reka, za njo se razteza mesto.

Moža, ki klečita pod križem, sta gotovo portretiranca. Pojavlja se vprašanje, kdo sta. Brez dvoma je mož na desni strani dr. M. Luther, katerega poznamo iz del lesorezcev Sebalda Behama, Hansa Brosamerja, Cranacha st. in Cranacha ml. Luther je tu zelo podoben upodobitvam zadnjega. Za primerjavo nam dobro služi lesorez iz nemške Biblije, ki je izšla leta 1555 v Wittembergu. Kompozicija osrednje spodnje skupine pri našem lesorezu je ista kot tu. V središču križ s križanim, ob straneh klečita dve moški osebi. Desna je Luthrova, leva pa ni znana. Pri našem lesorezu je leva moška figura nedvomno podpornik protestantskega gibanja, saški vojvoda Friderich poznan iz del Cranacha st., posebno pa Cranacha ml. Lesorez ni signiran. Avtor lesoreza je gotovo eden izmed učencev Cranacha mlajšega.

Na drugi strani naslovnega lista je portret Primoža Trubarja iz leta 1578, katerega bom opisala pri portretih.

V3 Najlepši lesorezi v Postilli so signirani z vezanim monogramom V S, z lesoreznim nožičem ali brez njega. Avtor teh lesorezov je Virgil Solis, ki je bil eden od najplodovitejših umetnikov 16. stoletja. Bil je slikar, bakrorezec in lesorezec. Rojen je bil leta 1514 v Nürnbergu, umrl istotam leta 1562. Največ njegovih del je izvršenih v bakrorezu in lesorezu. Njegova glavna dela izvršena v lesorezih so: ilustracije Passiona iz leta 1553, 1558 in 1562, Ezopa, Kindergesänge, Hortulus animae in mnogi drugi. Imel je mnogo učencev in pomočnikov, ki so izdelovali po njegovih osnutkih.

V Hishni postilli imamo 5 z njegovim monogramom signiranih lesorezov: Bogati mož in Lazar, Obglavljenje Janeza, Marijino oznanjenje, Bog se prikaže Savlu in Usmiljeni Samaritan.

Bogati mož Lazar (str. 116/117). Med dvema stebroma, z draperijo v zgornjem delu, se odpira pogled na kamenito ploščad, do katere vodijo stopnice. Na ploščadi je postavljena bogato obložena miza, okoli katere sedijo osebe v bogatih nošah, ki so deloma sodobne, deloma fantastično orientalske. Ozadje za figurami zakriva preproga. Na levem robu ploščadi stoji mlad mož, ki s kretnjo desnice odganja Lazarja, ki na tleh ob stebri prosi miloščine. Proti njemu se je zagnal tudi pes, katerega vidimo čisto v ospredju ob stopnicah. Levo stran ozadja izpolnjujejo: del ograjenega prostora, del mestnega obzidja s stolpa in nadaljevanje Lazarjeve zgodbe. Monogram V S s pikama je v levem spodnjem vogalu, lesorezni nožič pa na spodnjem desnem vogalu. Isti lesorez imamo tudi v Katolische Bibell, ki je izšla leta 1598 v Kölnu. Lesorez je razen minimalnih sprememb popolnoma enak na-

šemu. Sedaj nastopa v zelo bogatem okviru brez lesoreznega nožiča v desnem spodnjem vogalu.

V *Katolische Bibell*, najdemo še dva lesoreza, ki sta popolnoma enaka našim, zopet z majhnimi spremembami in bogatimi okviri. Lesoreza sta delo istega mojstra, vendar gre za dve različni plošči. Ta lesoreza sta: Janeza obglavljenje in Marijino oznanjenje.

2. Janezovo obglavljenje (str. 92/III), kaže isto kompozicijsko zamisel v pojmovanju prostora kot lesorez Lazar in bogati mož. Zopet je v ospredju odprta ploščad z zavešenim zgornjim delom, ka-



Sl. 72. Virgil Solis, Marijino oznanjenje (*Katolische Bibell*, 1598)

terega podpirajo stebri. Ob mizi sedita kralj Herod in njegova žena, h katerima je pristopil starejši mož v sodobni obleki in jima sporočil, da je dejanje izvršeno. Deloma zakrita za stebrom prihaja Saloma, ki nosi v rokah pladenj z Janezovo glavo. V ozadju, kjer se prikazuje mesto, vidimo pod mestnimi vrati prizor Janezovega obglavljenja. Monogram VS s pikama je na podstavku desnega stebra.

3. Naslednji lesorez Marijino oznanjenje (str. 61/III), ki ima tudi dvojnika v *Katolische Bibell*, nas pripelje v sodobno spalnico mlade žene, ki sedi na renesančnem stolu s prekrižanimi nogami. V naročju drži knjigo, od katere je pravkar dvignila pogled, ko je opazila angelov prihod. Ta je z lahnim korakom prihitel z leve strani, držeč v desnici lilijo, levico pa je pritisnil na prsi v znak spoštovanja. Njegovo oblačilo je še vedno zvihrano in kaže naglico, s katero je

prihiteľ. V sredi med obema je postavljena vaza z rožami, za njo se vidi klop obložena z blazinami in odprto okno s pogledom na krajino in sv. Duha, ki se med žarki spušča proti oknu. Na levi strani se vidi še del vrat, na desni renesančna postelja z baldahinom. Monogram V S je na levi spodaj (sl. 71 in 72).

¹⁵ V Hishni Postilli ima Solis še dva signirana lesoreza: Usmiljeni Samaritan (str. 207/III) in Savlu se prikaže Bog (stran 74/III). Zadnji je po svoji dinamiki in razgibanosti že kar baročen. Na odprti pokrajini vidimo zmedo, ki je nastala, ko se je Savlu in njegovim vojščakom prikazal Bog. V silnem strahu so popadali s konj, ki divje bijejo s kopiti in hrzajo. Vezan monogram V S najdemo na ščitu desnega vojščaka, ki leži na tleh. V levem kotu spodaj je številka 14 z lesoreznim nožičem.

Če strnemo Solisove glavne značilnosti, lahko rečemo, da dobro obvlada kompozicijo. Njegove figure so pregledno razdeljene v prostoru in vsaki je dodeljena več ali manj važna naloga. Gledalcev se ogiba. Osebe so vitkih proporcij in malih obrazov. Lasje so nekoliko nakodrani. Oči so nežne, brez močnega poudarka senc. Nenavaden je njegov način podajanja gub obleke, ki jih doseže z majhnimi, malo zaokroženimi kljukicami. Ozadje je pestro; prikazuje mesto in nürnbergsko pokrajino. Virgil Solis je največ kopiral dela prednikov, tudi Italijanov in Francozov. Originalen je samo v upodabljanju živali in lovske scene. Lepo je znal risati okvire in arabeske ter vaze. Njegova dela vsebujejo vse pridobitve tega časa. Predstavljajo zaključek nemške renesanse. Njegovi sodobniki Jost Amman in Tobias Stimmer pa sta že začetnika baroka.

Postillo je poleg Solisa ilustriral tudi monogramist H B. Predstavljen je z dvema lesorezoma: Kristus med učenci in Davčni novič.

^{HB} Zgodba Davčnega noviča (str. 282/II) se odvija na trgu pred visoko stavbo. V notranjščini stavbe sede farizeji, ki se pomenjujejo. Eden od njih je pristopil k skupini na levi, v kateri je Kristus in ga povprašal o davčnem denarju. Zanimiva na upodobitvi je mešanica noš, od stiliziranih preko sodobnih do orientalskih. Monogram H B z lesoreznim nožičem spodaj je na desni strani spodaj na podstavku stebra. To je monogram Hansa Brosamerja, o katerem sem že govorila ob njegovih lesorezih v Bibliji.

^{IL} Lesorez iz Apokalipse (str. 154/III) je signiran z monogramom I L in srcem v sredi ter z lesoreznim nožičem spodaj. V sredini lesoreza se je v mandorli med oblaki prikazala Marija, stoječa na mesecu z zvezdnato krono na glavi. Ozira se proti levi strani, kjer je upodobljen sedmeroglavi zmaj, Satan, s katerim se bori nadangel Mihael. Na desni strani zgoraj plava Božje Dete k Bogu Očetu. Zraven je vidna Skrinja zaveze.

Monogram I L je signatura Jacoba Lederleina, lesorezca iz Tübingena, ki deluje od 1580 do 1600. On je tudi avtor Trubarjevega portreta iz leta 1578.

^{AS} Največji delež pri ilustriranju Hishne Postille ima neki, dosedaj neznan avtor. Nekaj enakih lesorezov, kot so v Hishni Postilli, le da so v bogatih okvirih, sem odkrila v Katolische Bibell; signirani so z ve-

zanim monogramom A S. Gre za monogramista Antoniusa Sylviusa, ki deluje v 2. polovici 16. stoletja v Kölnu. Izdal je 8 listov v Dietenberški Bibliji, ki je izšla leta 1564 v Kölnu. Njegova dela najdemo tudi v Katoliškem Katekizmu (1570, Köln) in v Majhnem Katekizmu (1576, Köln). Dela za različne tiskarje.

V Hishni Postilli in v Katolische Bibell nastopajo trije enaki lesorezi: Kristus govori svojim spremljevalcem o prihodnjih grozotah, Jezusovo darovanje v templju in Jezusovo rojstvo.



Sl. 73. Antonius Sylvius, Kristus govori spremljevalcem o nesrečah, ki jih bodo zadele (Hishna Postilla)

Kristus govori spremljevalcem (str. 6/I). Na levi strani v ospredju je skupina figur, sredi katerih je Kristus obrnjen s hrbtom proti gledalcem. Kristus pripoveduje svojim spremljevalcem o nesrečah, ki bodo zadele ljudi in so upodobljene v ozadju in na desni strani lesoreza. V ozadju se sredi oblakov še enkrat prikaže Kristus kot Sodnik z mečem in lilijo. Lesorez ni signiran. Enak, toda signiran lesorez z vezanim monogramom A S imamo v Katolische Bibell (sl. 73).

Darovanje v templju (str. 53/I). Prikazana je notranjščina prostora, v katerem se vrši darovanje. Na pognjeni okrogli mizi sedi Dete, ki ga podpira Marija. K njemu se sklanjata dve moški osebi. Z desne strani hiti proti tej skupini Simeon. Za njim stojita še dve moški figuri. Na skrajni levi je pravkar prišla skoz vhod prerokinja Ana. Isti lesorez v Katolische Bibell ima v sredini spodaj vrezan monogram AS.

Jezusovo rojstvo (str. 28/I). Sredi razvalin je okoli deteta zbrana sveta družina. Marija se ljubeče sklanja k njemu, da ga bo

vzela v naročje. Ob njej se veselita dva mala angela. Z leve strani pristopa s prižgano svečo v desnici Jožef, ob katerem ležita na tleh ob kupu sena osliček in vol. Z desne strani sta prišla dva pastirja, od katerih eden z levico kaže na nebo v ozadju, kjer se je spustil z nebes angel s sporočilom pastirjem, ki se vidijo spodaj ob čredi ovac. Ob skrajni desni strani vidimo del hleva. Marija je oblečena v sodobno nošo in predstavlja tip mlade žene iz tega časa. Isti lesorez v Katolische Bibell je signiran z vezanim monogramom A S v levem kotu spodaj.

Tudi večina ostalih lesorezov Hishne Postille pripada monogramistu A S, čeprav niso signirani. Njegove glavne značilnosti, ki so skupne vsem tem lesorezom, so: značilno upodabljanje dreves z navzdol visečimi vejami, upodabljanje sten, stavb in razvalin, ki so vedno kakor naključvane s poševnimi črtkami, značilno je tudi podajanje gub, zlasti na sklepih, ki jih dosega s krivino v obliki črke S. Obrazni tipi starcev in tudi drugih oseb se ponavljajo. Če se vrši dogajanje v naravi, zelo rad postavi v ospredje kako drevo z značilnim debelom. Zelo veliko skrb posveča mladim ženam, ki so vedno v sodobnih oblačilih s sodobno frizuro. Antonius Sylvius je v marsičem soroden Solisu, tako v upodabljanju dreves, tal, deloma tudi v razgibanosti figur. Vendar je Sylvius bolj umirjen in v nekaterih lesorezih slabši (sl. 74).

NN
Poleg teh, imamo še eno skupino lesorezov, ki niso številni in tudi niso signirani. Značilen predstavnik te skupine je lesorez S n e m a n j e s k r i ž a (str. 304/I). Skoraj čez vso sliko dominira izrazito mrtvo Kristusovo telo, katero držita dva moža. Za Kristusovim truplom je skupina Marije z Janezom. Na levi pred vhodom v grob stoji Magdalena. V ospredju slike leži na tleh trnjeva krona, zraven stoji vedro. Na desni, v ozadju se vidi spodnji del križa, del porasle pokrajine in nekaj stavb. Draperija oblačil ni tako vihrava kot na ostalih lesorezih. Kompozicija je pretehtana in umirjena, diagonalna ali simetrična. Moške osebe imajo kratke nakodrane lase. Drevje je drobno nazobčano, prostor okoli oblakov izpolnjujejo vodoravne črte. Lesorezec spada v isti čas kot Solis in Sylvius. Za njima ne zaostaja in jima je v nečem tudi soroden, le da ni njegova obdelava tako igriva kot pri Sylvisu, kar se še stopnjuje pri Solisu.

Na grafičnih listih Postille, ki kažejo stil pozno nemške renesance, vlada velika razgibanost, igra luči in linij. Na nekaterih zasledimo že elemente baroka. Listi se odlikujejo z bogastvom oblik, form in življenjskim podajanjem. Mojstrstvo izdelave lesoreza presega vse dosedanje.

Portreti Primoža Trubarja in njegovih sodelavcev

Najstarejši portreti Primoža Trubarja, Antona Dalmate in Štefana Konzula so nastali proti koncu leta 1561 ali na začetku leta 1562. Vrezani so bili na medeninasto ploščo. Te klišee so uporabljali za okras platnic dedikacijskih primerkov slovenskih in hrvatskih protestantskih knjig, ki so začele izhajati leta 1562 v založbi Ungnadovega biblijskega zavoda v Urachu. Odtiskovali so jih v zlatu na rjavo telečje usnje ali pergament. Trubarjeva podoba je bila odtisnjena na naslovni strani,

ostala portreta pa na hrbtni strani drug nad drugim, ali pa samo eden od obeh.

Trubarjeva podoba prikazuje moža, vidnega do pasu. Obrnjen je pol v desno. Z obema rokama, s katerima se naslanja na polico, pred seboj, drži zaprto knjigo. Oblečen je v sodobno pastorsko obleko z baretom na glavi. V desnem kotu zgoraj se v oblakih prikazuje sv. Trojica. Na levi strani zgoraj je rastlinski ornament, ki ne nastopa vedno. Pod podobo piše: *Primvs Trvber Carnio.*

Zelo sorodna temu sta druga dva portreta: Antona Dalmate in Štefana Konzula. Oba moža sta obrnjena proti desni strani, vidna do



Sl. 74. Antonius Sylvius, Janez krsti Jezusa (Hishna Postilla)

pasu. Oba stojita pred polico, oblečena v protestantsko pridigarsko obleko z baretkama na glavah. Drža rok in ozadje je nekoliko različno.

Anton Dalmata je z rokami, s katerimi drži zaprto knjigo, naslonjen na polico. V ozadju sta ob straneh dva stebra s kapiteli, nad katerima se namesto loka raztezata rastlinska motiva sestavljena iz akanta. Pod portretom piše: *Antonivs Dalmata exvl.*

Štefan Konzul je na popolnoma enak način postavljen v prostor. Na polici pred seboj ima odprto knjigo, v katero z desnico piše, levica pa leži na polici. V ozadju sta ob straneh dva stebra s kapiteli, nad katerima se razteza polkrožni lok. Prazno mesto med lokom in okvirom izpolnjuje akantov ornament. Pod podobo piše: *Stephan Consvl Istrianus: 41:*

Med vsemi tremi portreti so velike sorodnosti in po teh sodeč so delo enega istega mojstra. Vse tri figure so enako postavljene v prostor

(do pasu, na pol v desno), vse imajo pred seboj polico, isti način obdelave rok, posebno Trubarjeve in Konzulove, obdelave obleke, ki je zlasti ob ovratniku in na ramenih drobno črtkana in ne nazadnje obdelave obraza. Od sence proti sredini obraza se vlečejo majhne črtke, ki naj bi plastično podale obraz. Tudi knjigi, ki ju držita Trubar in Dalmata, sta enaki. Vendar je Trubarjev portret nekoliko finejše izdelan. Te tri podobe niso signirane in je avtor neznan. Fr. Kidrič je trdil, da je Trubarjev portret delo zlatarja Jorgerja Blasgerja, živečega v Urachu in da ga je izrezal (on navaja samo podobo Primoža Trubarja) pred 10. marcem leta 1562. A. Gspan pa navaja, da so se našle arhivalije iz Ungnadovega biblijskega podjetja, med drugimi tudi račun za uraškega zlatarja Jorgerja Blasgerja, datiran 10. marca 1562. Morda je on naredil klišeje za platnice.

To bi bilo popolnoma mogoče, če upoštevamo, da v 16. stoletju obrti niso bile tako diferencirane kot danes. Kar se tiče razlike v ozadju Trubarjeve podobe, ko imamo enkrat podobo z ornamentom v levem kotu zgoraj, drugič pa brez ornamenta, je verjetno, da gre za isti kliše, ki ga je Blasger po prvih odtisih le popravil. Blasgerjevo delo je precej obrtniško. Vendar od tehnike, ki jo je narekovala uporaba, tudi ni pričakovati kdo ve koliko detajlov.

Drugi Trubarjev portret je datiran z letnico 1578. Objavil ga je Trubar sam leta 1582 v Novem testamentu, dotiskanem v Tübigenu, leta 1595 pa njegov sin Felicijan v Hishni Postilli. Prvikrat je moral iziti med letom 1578 in 1582. Verjetno je, da je bil objavljen v Trubarjevi Formuli iz leta 1581, ki je izpričana samo po Trubarjevi izpovedi.

Lesorez predstavlja ovalen okvir, katerega obdaja napisni trak. Zgoraj in spodaj se okvir razvije v renesančni zaključek (Rollwerk). V napisnem traku piše: PRIMVS — TRVBERS — CARNIOLANVS — ANNO — AETATIS LXXI. Zgoraj nad ovalom je lesorez signiran s črkama I C in letnico 1578, spodaj pod ovalom pa s črkama I L in lesoreznim nožičem v sredi. Slika nam predstavlja skoraj do pasu na pol v levo postavljeno figuro v pastorski noši. Z desnico drži zaprto knjigo, levica mu pa počiva na desnem zapestju. Trubar je upodobljen kot brkat in bradat mož z redkimi lasmi na glavi, koščnim ostrim nosom in močno privzdignjenimi obrvmi. Monogram I L z lesoreznim nožičem v sredini, ki se nahaja spodaj okvirja pripada Jacobu Lederleinu, lesorezcu, ki je bil doma iz Tübigena in je deloval od konca 70 let 16. stoletja do prvih let 17. stoletja. Njegovo glavno delo so podobe profesorjev tübinske univerze, katere je vrezal v les. Predloge za vrsto tübinskih profesorjev sta risala Jakob Züberlein, katerega monogram I Z najdemo na mnogih delih in Helias Alt. Torej je Jacob Lederlein rezal podobo v les. Kdo pa je monogramist I C, čigar monogram je na zgornjem delu okvira, še ni znano. St. Mikuž domneva, da je sodeloval pri portretu Jacob Züberlein in da je latiniziral svoje ime. Iz začetnih črk I Z naj bi naredili I C.

Res je sicer, da je Züberlein izvršil več del skupno z Lederleinom; s tem pa še ni rečeno, da je tudi tokrat sodeloval z njim. Šele stilna

analiza Züberleinovih del v primerjavi s Trubarjevim portretom bi rešila vprašanje sodelovanja Züberleina pri našem portretu.

Portret je odlično delo. Risba je sigurna in jasna. Nastopa še vprašanje o portretni vernosti Trubarjeve podobe. V času, ko je portret nastal, v času renesančnega individualizma in v času, ko je Trubar še živel, si težko predstavljamo, da ne bi bila upoštevana portretna vernost.

Zaključna beseda

Če strnemo ta opazovanja in dognanja, lahko ugotovimo, da je šele druga polovica 16. stoletja dala pogoje za uresničitev protestantskih umetniških hotenj. Ilustracije, katere smo obravnavali, so bile izposojene od tujih založb, za katere so bile narejene. So delo nemških umetnikov 16. stoletja. Samo za grafični list v Kroniki Vezdi lahko sklepamo, da je bil delan izključno za slovensko protestantsko knjigo, za kar priča ljubljanski grb. Pomen teh ilustracij za Slovence je predvsem v tem, da so nam posredovale množico ikonografskih zasnov in stilno nove, severno renesančne, manieristične vzore. Ker mnogi teh lesorezov ustrezajo dediščini srednjega veka, drugi pa po značaju nemški renesansi, ki likovno nikakor ne pomeni takega rezkega preloma z gotskim izročilom, je ta umetnost nedvomno ustrezala naši, v smislu likovnih predstav malo razviti sredini. Zato je bila zmožna bralcem nazorno približati vsebino teh knjig. Če je srednjeveška iluminirana rokopisna knjiga govorila samo samostancu in ljubitelju izobražencu, je bila ilustrirana protestantska Biblija dostopna vsem: dočim je bil do nje likovni svet našega ljudstva poslikana cerkvena notranjščina, je ta svet Biblija prenesla v dom sam in omogočala intimno, vsakdanje sožitje z njim. Z vsebino, ki so jo te podobe nazorno posredovale, so vzgajale nehote tudi nov okus in s svojimi realistično pripovednimi razpoloženji širile obzorje ljudskih likovnih zanimanj. Tudi s te strani ilustrirane protestantske knjige ne gre podcenjevati.

R é s u m é

DAS ILLUSTRIERTE SLOWENISCHE PROTESTANTISCHE BUCH

Von 47 bisher bekannten slowenischen protestantischen Büchern sind 10 illustriert. Der Autor untersucht ihre Illustrationen inbezug auf ihre Provenienz und ihre Autoren. Es sind nämlich nur wenige davon signiert und wenn, dann mit Monogramen. Die ältesten drei dieser Bücher, Catechismus in der windischen Sprach aus dem Jahre 1531; Katekizem s kratko izlago aus dem J. 1555 und Dalmatins Pasijon aus dem J. 1576 enthalten im Ganzen 6 Holzschnitte, die alle unsigniert sind. — In der Postille Juričič's aus dem J. 1578 ist eine Titelrahmenkomposition mit H V signiert. Sie gehört dem älteren Heinrich Ulrich, der um die Mitte des Jahrhunderts tätig war. — Vramec's Kronika Vezda aus dem J. 1578 hat einen ähnlichen Titelrahmenholzschnitt, der mit H V und C L signiert ist. Das erste Monogram gehört dem er-

wähten Heinrich Ulrich, das zweite konnte nicht aufgelöst werden. Da nach dem Wappen von Ljubljana zu schliessen dieser Holzschnitt für das Buch speziell bestellt wurde, könnte man vielleicht auf den Ergänzter eines Blattes von Ulrich für diesen Zweck denken. — Im Dalmatins Versuchsdruck der Genesis ist ein unsignierter Holzschnitt, der an die Illustrationen aus der Passion erinnert. — Das reichst illustrierte slowenische protestantische Buch ist die slowenische Bibel Dalmatins aus dem J. 1584. Sie enthält 222 Holzschnitte, von denen sich einige wiederholen. Sie entsprechen jenen in den gleichzeitigen deutschen Bibeln. Die signierten Holzschnitte, an die sich eine Reihe unsignierter anschliessen lässt, gehören Sigmund Feyerabend, Hans Brosamer, Johann Teufel, Lukas Mayer, Melchior Schwarzenberg, Enderle (Meister C E). Meister A W, Meister M G, Holzschneider I R und Holzschneider H F. — Dalmatins Ta celi Catechismus aus dem J. 1584 hat 15 Holzschnitte. Nur einer ist signiert mit C E, den wir auch in der Bibel begegnet haben, doch ist der Unterschied so gross, dass wir kaum auf die Identität beider glauben können. — Ta kratki wirtemberski catechismus... aus dem J. 1585 hat 8 Illustrationen. Alle sind unsigniert und werden gegen die Mitte des 16. entstanden sein. — Hišna Postila D. Martina Lutherja... aus dem J. 1595 hat 109 Holzschnitte, die der grössten Zahl nach dem Antonius Sylvius und Virgil Solis angehören; zwei sind von Hans Brosamer, einer von Jakob Lederlein.

Die Druckorte dieser Bücher sind Tübingen, Ljubljana und Wittenberg. Die Illustrationen sind verschiedenen deutschen protestantischen Büchern entnommen. Für die Slowenen haben sie die Bedeutung, dass sie uns neue ikonographische Lösungen und neue nordisch renaissanceartige Dekorationsmotivik vermittelten.

SITTEJEV REGULACIJSKI NAČRT ZA LJUBLJANO

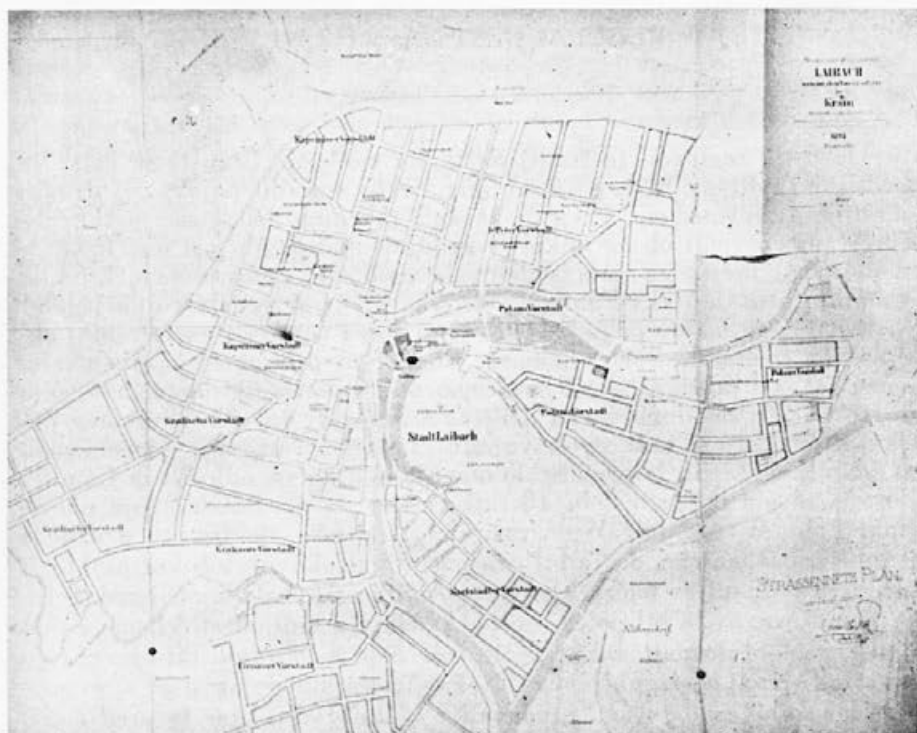
Nace Šumi, Ljubljana

Iz dveh razlogov je študij nastanka moderne Ljubljane, ki se je rodila po potresu 1895, bolj zanimiv kakor sorodni pojavi pri drugih mestih na Slovenskem. Prvič je zavzela takratna urbanizacija v Ljubljani mnogo večji obseg kakor drugod, drugič pa sta pri načrtovanju modernega mestnega dela sodelovala dva zelo pomembna arhitekta, Camillo Sitte in Maks Fabiani.¹ Medtem ko je slovenski rojak izdelal svoj načrt na lastno pobudo, je Sitte svojega napravil na povabilo občinskega sveta. Kakor je namreč znano, so bili občinski svetovalci mnenja, da Ljubljana sama ne premore kvalificiranih domačinov, zato so se obrnili do dunajskega društva inženirjev in arhitektov ter poskušali pritegniti tudi strokovnjake iz Prage. Nazadnje so se izmed ponudnikov, ki jih je predlagalo omenjeno društvo, odločili za Camilla Sitteja in mu poverili delo. Hkrati z njim sta predložila svoja načrta tudi Fabiani in Adolf Wolf, arhitekt Kranjske stavbinske družbe v Ljubljani. Znano je, da je bil pri mestnih strokovnjakih kot najboljši ocenjen Fabianijev načrt, ki so ga porabili za temelj končni redakciji. Njegov projekt je bil poleg mestne redakcije tudi edini, ki smo ga do lanskega leta poznali, zakaj Wolf se nam ni ohranil, Sittejevega pa smo tudi imeli za izgubljenega. Nekaj temeljnih pojasnil je sicer prinesla najdba avtorjevega predavanja v Ljubljani, kjer je pred mestnim občinskim svetom razložil svoje delo in odgovarjal na pripombe posameznih svetovalcev. Lani pa je bil najden izvod načrta v Sittejevi zapuščini, ki jo hrani rodbina na Dunaju.² Na ta način je zdaj zapolnjena občutna vrzel v zgodovini urbanističnih prizadevanj na naših tleh. Zakaj Sittejev načrt za Ljubljano je eden redko zgovornih dokumentov, kjer moremo nazorno razbrati načela, ki jih je ta vodilni predstavnik evropskega »romantičnega« urbanizma ob koncu prejšnjega stoletja formuliral v svoji znani knjigi o gradnji mest³ in ki so našla precejšen odmev v takratni Evropi⁴ (sl. 75, 76, 77, 78).

Sitte je s svojim načrtom zajel območje današnjega širšega središča med Gruberjevim kanalom, Gradaščico, Tivolijem, glavnim kolodvorom in Vodmatom. Zunaj teh meja je upošteval tudi Trnovo. Kakor je pojasnil v svojem predavanju 9. septembra v ljubljanski mestni dvorani, je bilo regulirano področje zamišljeno za prirastek

trideset tisoč prebivalcev, ki ga je predvideval v petdesetih letih; gotovo je, da je bila ta cenitev iz takratnih perspektiv dokaj realna.

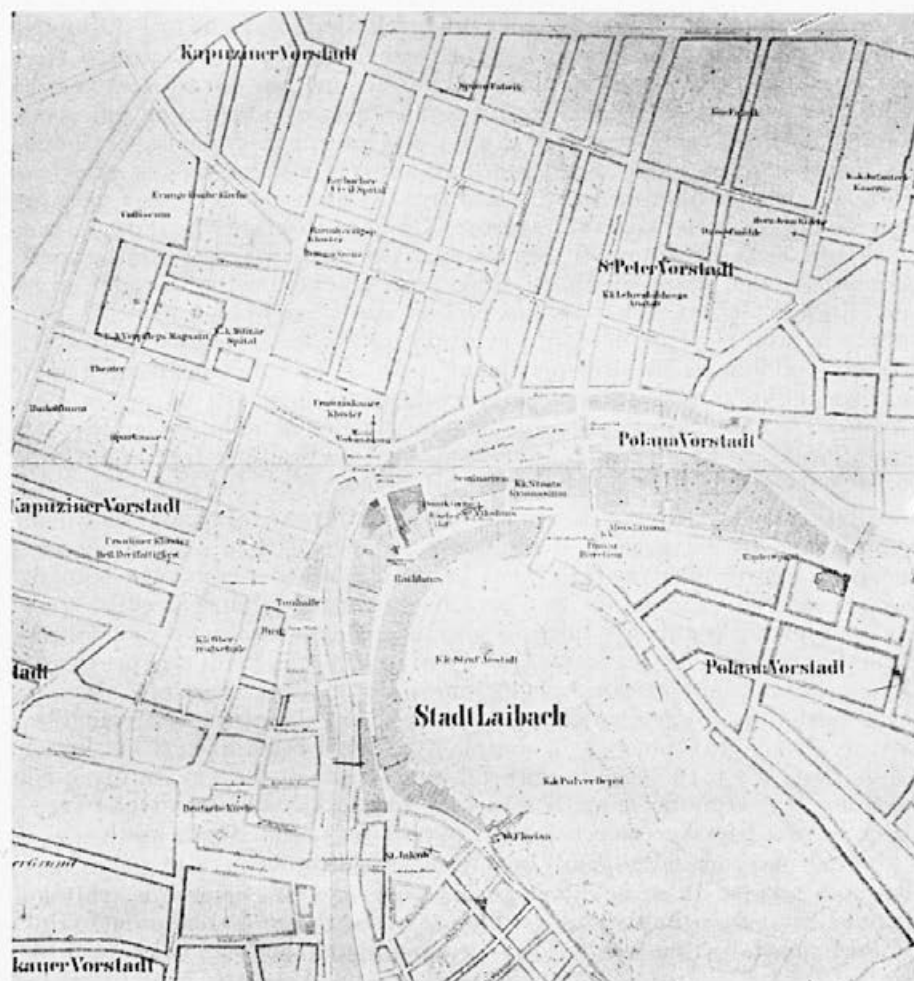
V navedenem predavanju je Sitte poudaril nekatere svoje značilne poglede na oblikovanje mest po estetskih načelih. Predvsem je izrazil svoj odpor proti kvadratičnemu ali ameriškemu sistemu parcelacije,⁶ ki zemljišče razreže v enakomerne kvadrate in kjer potekajo domala enako široke ceste v ravnih črtah. Menil je, da taka parcelacija ni niti ekonomična, ker je vzdrževanje cest predrago, niti ni



Sl. 75. Sittejev regulacijski načrt Ljubljane

lepa, zakaj vnaprej onemogoča vsakršne slikovite krivine in druge nepravilnosti, za katere je v citirani knjigi celo priporočal, naj bi jih ustvarjali umetno, kjer je to mogoče. Izrecno je navedel, da je v Ljubljani žal po tem sistemu že parceliran del zemljišča južno od kolodvora in da tega ni več mogoče bisiveno izboljšati. Drugod pa je, kjer je mogel, uveljavil ta svoj nazor. Načrt nam kaže značilen sistem ukrivljenih ulic, ki vodijo v Tivoli, na območju Vrtače; prelomljene ceste so zarisane na zemljišču med Prešernovo, Gosposvetsko in Titovo cesto; podoben motiv najdemo v Poljanskem predmestju. Najbolj dobrodošla je bila arhitektu gotovo krivenčasta stara cestna mreža v Krakovem in Trnovem, kjer se je zavestno omejil le na razširitev obstoječih poti.

V večji meri kakor pri parcelaciji zemljišča je avtor mogel uveljaviti svoje nazore pri načrtovanju in regulaciji trgov.⁶ Osrednji arhitektonski motiv novo reguliranega predela naj bi bil velik trg, ki je v načrtu zarisan južno od Ajdovščine ob Titovi (prej Dunajski) cesti na prostoru nebotičnika in sosedne južne hiše. Prostor je ugodno



Sl. 76. Sittejev regulacijski načrt za Ljubljano

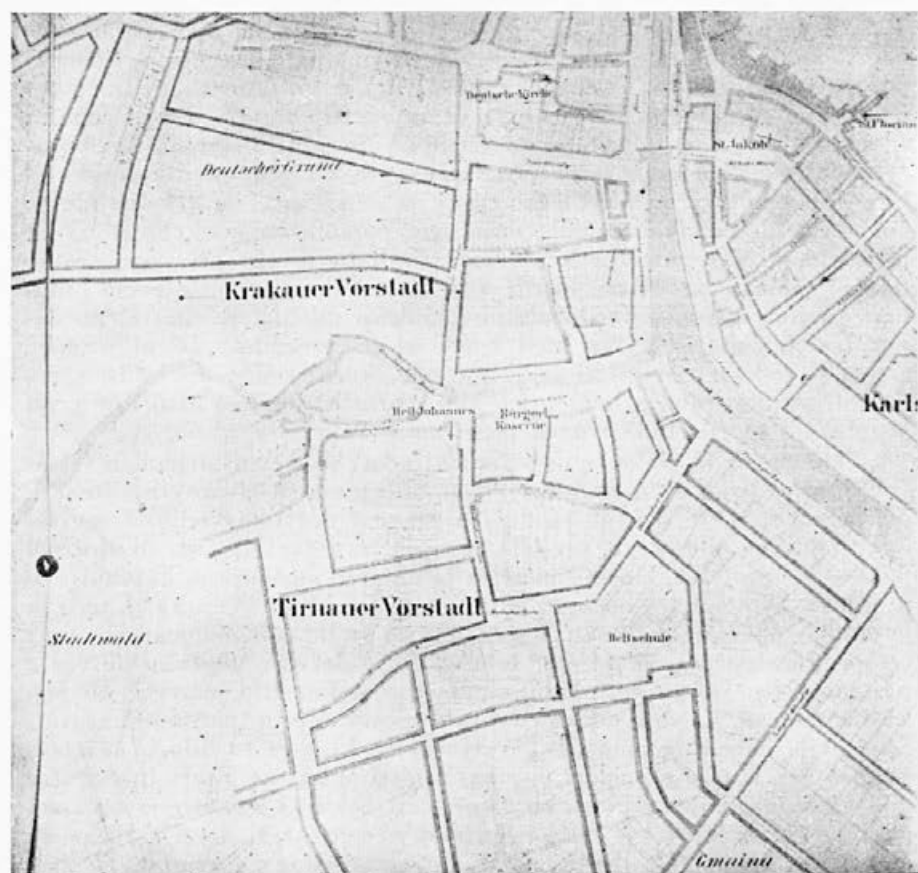
izbran, ker je v bližini stikališča obeh glavnih severnih vpadnic, Gosposvetske (prej Marije Terezije) in Titove ceste. Nasproti uveljavljeni praksi takratnih novih trgov, ki so bili v bistvu le križišča cest, je Sitte zastopal stališče, naj bodo trgi po vzoru starih zasnov te vrste na vse strani zaprti prostori; združijo naj najlepše stavbe kakega mestnega predela. Tudi omenjeni projektirani trg v Ljubljani naj bi bil arhi-

tektonsko središče novega mestnega dela. Kakor je avtor predlagal v predavanju, naj bi bil obzidan z justično palačo, s palačo deželne vlade, z višjo gimnazijo in poslopjem za vojaške pisarne. Projektant je ob tej priliki obžaloval, da so se postavile monumentalne stavbe kakor Rudolfinum, gledališče in Narodni dom tako raztreseno, da jih ni bilo mogoče povezati, ter je postavil zahtevo, da je take stavbe treba zmerom graditi ob kakem lepem trgu, od koder so vse hkrati dostopne očem obiskovalca. Načrtovani trg ustreza avtorjevemu nazoru o tradicionalno zaprtem prostoru, ki zato tudi ne sme biti odrezan od svojih kulis po prometnih cestah; ves promet je usmerjen samo po eni strani, po Titovi cesti, ostali dve ulici sta internega značaja, ki imata le razbremenilno vlogo. Koliko je bilo avtorju na tem, da tako rešitev doseže, spričuje blok na južni strani trga, ki na ta način njegov prostor odreže od prometne Cankarjeve (prej Cesarja Jožefa) ceste. Popolnoma v skladu s projektantovimi »historičnimi« pogledi je seveda tudi glavni poudarek trga, širok rizalit, ki stopa iz gradbene črte na zahodni strani trga. Palača s tem rizaltom bi bila glede na prometne prilike in glede na globino trga osrednja arhitektura, ki bi obvladovala prostor. Nekaj podobnega je Sitte predlagal tudi za novi deželni dvorec (današnja univerza); za primer namreč, da bi ga postavili na mestu starega, ki so ga zaradi potresne škode podrli, je arhitekt predvidel preureditev vzhodne polovice nasada »Zvezde« v odprt trg, s čimer bi nova palača mogla priti do prave veljave.

Druga stran njegovih pogledov na oblikovanje trgov, ki bi jo mogli označiti za izrazito romantično, se kaže v regulaciji Prešernovega trga (prej Marijin trg). Sicer je projektant v predavanju potožil, da je trg tako skažen, da ga skorajda ni mogoče dobro urediti; toda način njegove regulacije odlično potrjuje njegovo zahtevo po zaokroženem prostoru, ki ga zapirajo slikovite, čeprav tudi »nepravilne« kulise: konkavno zarisani vzhodni meji naj ustreza zveržena stavbna črta poslopja, zarisane deloma na prostoru današnje centralne lekarne. Nič manj poučna ni regulacija dveh cestnih križišč. Vogal Maistrove ulice in Tabora naj bi imel izsekan kot, ki bi ustvaril majhen trg. Izjemno zanimiva bi bila regulacija Boršnikovega trga, kjer bi se z Rimske ceste ustavljal pogled na samih slepih kotih.

Med najpomembnejšimi značilnostmi Sittejevega načrta je nedvomno težnja, da se nekatere ceste naravnajo na znamenite arhitekture oziroma na urbanistične dominante ali pa da se novi monumentalni objekti postavijo na kraje, kjer zavzamejo tak pomen. Tako je Sitte lociral cerkev sv. Jožefa z zvonikom ob Poljansko cesto, kjer bi bil ta viden z Vrazovega trga onkraj Ljubljane. Razbremenilna cesta skozi blok hiš od Levstikovega trga v Rožni, Hrenovi ulici, na Vožarskem potu in v Zvonarski ulici do Prijateljve bi odprla pogled na cerkev sv. Jakoba; v tem je tudi njena slabost, ker se ne izteka naravnost na Karlovško cesto. Miklošičeva cesta je speljana tako, da na njej s pogledom zajamemo Frančiškansko cerkev od strani. Zgolj zaradi pogleda na Grad, ki je najznačilnejša urbanistična dominantna, je arhitekt predvidel posebno cesto med Kolodvorsko ulico in Resljevo cesto. Kako se mu je taka rešitev zdela potrebna, se vidi iz tega, da je v preda-

Predvsem poglejmo, kaj se je zdelo Sitteju vredno, da se ohrani in za katere posege je iz različnih razlogov sodil, da so dopustni. Na načrtu je Sitte z lahko sivo barvo toniral tiste zazidane predele, ki so se mu videli najdragocenejši. Tako sta označena v celoti Stari in Mestni trg ter obgrajski blok hiš na Gornjem trgu (prej Florjanska ulica). Poleg tega je tako označen del Poljanskega predmestja med Ljubljano in Poljansko cesto, pa tudi obrežni venec hiš v Šentpeterskem predmestju (Trubarjeva cesta). Da je avtor upošteval Ljubljaničine bregove v celoti, dokazuje opisana označba vrste hiš na levem bregu reke od današnjega Trimostja do Brega. Ostali deli srednjeveške Ljubljane (Novi trg, Levstikov trg in predel do Zvonarske ulice) so naznačeni le v obrisih zazidanih površin, torej z gradbeno črto; prav tako Krakovo in Trnovo. Brez bistvenih sprememb je zarisan Trg revolucije (Kongresni trg). Obseg starih mestnih urbanističnih enot, katerih pomena se je avtor zavedal, je torej zelo velik. S te strani je treba Sitteju šteti v zaslugo, da je s svojim načrtom zastavil svoj ugled za ohranitev stare Ljubljane in da je z njim prispeval k spoznanju njenih vrednot. V glavnem iz prometnih razlogov pa je arhitekt predvidel nekatere posege, ki bi bili pa v škodo staremu mestu. Najbolj radikalen ukrep je nedvomno projektirana razširitev Stritarjeve (prej Spitalske) ulice, s čimer je uničena ozka vijugasta glavna pot v staro središče. Kakorkoli je ta poseg mogoče oceniti kot zelo boleč, je vendar na dlani, da bi bilo v takratnih razmerah komaj mogoče storiti kaj drugega, če ne bi hoteli odrezati obgrajskega mestnega dela od modernega predela; zakaj Stritarjeva ulica je najkrajša zveza od Ajdovščine preko odseka Titove ceste in mimo današnje pošte in Prešernovega trga (ali pa tudi naravnost od kolodvora po Miklošičevi cesti in Prešernovem trgu) do Mestnega trga. Poleg tega se je v zameno za slikovito kuliso te ulice s tem odprl pogled od Trimostja na okras trga pred rotovžem, na Robbov vodnjak kranjskih rek. S tem je mogel Sitte opravičiti svoj ukrep in ni dvoma, da je z upoštevanjem danih razmer sprejemljiv tudi za nas. Zaradi prevoznosti reguliranega obrežja Ljubljane na njenem desnem bregu je predvidel umaknitev stavbne črte skupine stavb južno od Čevljarskega mostu, kar bi bil gotovo zelo škodljiv poseg v panoramo starih hiš z dolgimi hodniki. Med najbolj neprimernimi regulacijskimi ukrepi bi bila umaknitev stavbne črte skoraj vsega obgrajskega dela hiš na Gornjem trgu. Če bi bila ta zamisel, narekovana spet po prometnih zahtevah, izvedena, bi Ljubljana izgubila edini mestni predel, kjer so še ohranjene hiše s srednjeveško značilnostjo tako glede na število osi kakor glede na obliko streh, ki so s čeli obrnjene na ulico. Tembolj je tak poseg nerazumljiv, ker je hkrati projektiral razbremenilno cesto od Levstikovega trga na jugovzhod — toda brez neposrednega iztoka na Karlovsko cesto. Neupoštevanje pomena nekaterih dragocenih arhitektur je regulatorja vodilo v dveh primerih do nepotrebnega posega: prizadeta bi bila Stiški dvorec, ki sodi med najboljše primere zgodnjega baroka prav po svoji zunanjsčini, v Gosposki ulici pa bi izgubili lepo baročno palačo (vogalna Novi trg in Gosposka ulica). Da je arhitekt videl edino zagotovilo nadaljnjega obstoja predmestij v tem, da razširi



Sl. 78. Sittejev regulacijski načrt za Ljubljano

vsaj na eni strani obstoječe ceste in ulice, smo videli v Krakovem in Trnovem; enako pa je storil, kakor nam kaže načrt, tudi s Trubarjevo cesto in okoli Ajdovega zrna (ki ga omejujejo Trubarjeva cesta, Kolodvorska in Prečna ulica). Kakor je sicer resnica, da se na ta način ohrani spomin na staro cestno mrežo, kar predstavlja neko vrednoto, je vendar s tem povzročena izguba starinsko zazidanega miljeja nepopravljivo zlo. Razložiti je ta ukrep mogoče pač le s tem, da se projektantu ambient ni zdel toliko pomemben, da bi ga v celoti ohranil. Edino, kar po Sittejevem predlogu ostane nedotaknjeno, je stara obzidava obrežja, medtem ko bi bil notranji značaj predmestij uničen.

Po povedanem je torej treba reči, da je Sitte s svojim načrtom pokazal vrsto odličnih možnosti za oblikovanje moderne Ljubljane na temelju svojih znanih načel, v splošnem je tudi spoznal v širokem obsegu vrednote starega mesta in predmestij, ni pa našel vselej primernih ukrepov, ki bi zagotovili kolikor mogoče neokrnjeno njihovo življenje.

Ne da bi se spuščal v primerjavo med Sittejevim in Fabianijevim načrtom, ki je bila v bistvenih potezih podana na drugem mestu,⁸ se mi zdi potrebno ugotoviti razločke med njima, kolikor zadevajo staro Ljubljano. V nasprotju s Sittejem je namreč Fabiani v dveh primerih zadostil prometnim potrebam, ne da bi se dotaknil bistvenih potez starega okolja. Prometno je olajšal Gornji trg z razbremenilno cesto od Levstikovega trga na Karlovško cesto; ta neposredni priključek mu je omogočil, da je lahko pustil Gornji trg popolnoma neokrnjen.⁹ Drug tak primer je regulacija Krakovega: tudi tu je ohranil staro cestno mrežo, namesto razširitve starih poti, ki bi kakor pri Sittejevem predlogu predmestje značilno obcestno zazidavo uničila, je začrtal po nepozidanem zemljišču dve novi cesti, ki prevzemata odvišni promet. S tem je pokazal način, ki ga je mogoče skoraj redno uporabiti v podobnih primerih (na primer pri toliko sporni Koslerjevi hiši)¹⁰ in ki ga porabljajo seveda tudi drugod po svetu.¹¹

Odgovoriti je treba še na vprašanje, kaj so mestni urbanisti (Hráský, Duffé) pri končni redakciji¹² od Sittejevih predlogov upoštevali, oziroma kaj se je v Ljubljani po njegovem načrtu izvedlo. Temeljni motiv novega mestnega predela, projektirani veliki trg, ni doživel ugodnega sprejema, mestni načrt se je namreč naslonil na Fabianijevo predlogo, ki ponavlja osnovni motiv stare Ljubljane, čeprav je tudi ta v zadnji redakciji zabrisan. Ustvarjen pa je bil kot nadomestilo zanj trg pred sodno palačo, vendar šele na željo deželne vlade in ne več z naslonom na Titovo cesto kot glavno prometno žilo, marveč ob Miklošičevi cesti, ki vodi od kolodvora v mesto. Mestni načrt je nasproti Sittejevim načelnim pomislekom uveljavil, kjer je to bilo le mogoče, kvadratični sistem parcelacije, v najčistejši obliki na Mirju in v Rožni dolini. Izpeljal je prav tako skoraj v celoti Fabianijevo zamisel okrožne ceste, čeprav je Sitte temu motivu ugovarjal. Uveljavila pa se nista docela niti Sittejev niti Fabianijev predlog za regulacijo Prešernovega trga, medtem ko je obveljala razširitev Stritarjeve ulice. Zavržena je bila parcelacija Karlovskega predmestja, vendar so redaktorji sprejeli polovično Sittejevo rešitev razbremenilne ceste v tem območju. Regulacija Krakovega in Trnovega se v marsičem naslanja na Sittejeve pobude, podobno tudi ureditev Šentpetra, kjer med načrtoma obeh mojstrov ni velikega razločka. Od obeh cest, ki ju je Sitte projektiral zgolj iz estetskih namenov, zaradi pogledov na Grad, niso sprejeli nobene. Po njem predvideno ureditev desnega nabrežja Ljubljanice so razširili tudi na levi breg. Končno imamo v Ljubljani po Sittejevem predlogu (pojavlja se sicer tudi v Fabianijevem načrtu) speljano Miklošičevo cesto, ki je v teku desetletij postala nekaka razstava moderne arhitekture na Slovenskem od potresa do današnjih dni. K vsem navedenim posameznostim je seveda treba prišteti podporo, ki jo je Sitte s svojim ugledom v splošnem nudil takrat še redkim javnim zagovornikom lepote stare Ljubljane.

Gotovo pa bi gledali preozko, če bi samo v zadnjem videli pozitiven doprinos Sittejevega dela za Ljubljano. Res je, da so najpomembnejši njegovi predlogi (naprava trga v središču moderne Ljubljane, izpeljava perspektivne ceste, orientirane na Grad, med Kolodvorsko ulico in

Resljevo cesto, danes že neizvedljivi in potemtakem ni nič otipljivega, kar bi še mogli po njem neposredno prevzeti; toda večno veljavna so načela, ki jih kaže njegov načrt: vselej je treba upoštevati tradicionalne urbanistične vrednote in dominante, vselej je treba gledati na lepoto mesta. Danes namreč navadno pozabljamo, da mora biti urbanizem ne samo praktično ustrežljiv, marveč tudi lep. Navajeni smo največkrat presojati zgolj s funkcionalne plati in uradniško slepo pogosto vidimo le predpise o varstvu cest, vodá in higieni; zavoljo včasih zelo zapletenih postopkov pri obravnavi urbanističnih projektov ostanejo skoraj redno tudi tisti redki sugestivno prepričljivi zasnutki, ki presegajo te okvire in s tem šele prehajajo na področje urbanizma-umetnosti, na pol poti ali pa kratko malo v predalih. Ni pa nobenega dvoma, da zahteve in potrebe po lepotno zadovoljivem urbanizmu nezadržno rastejo: zdaj že slišimo govoriti o oživiljenem pojmu ulice, o potrebi mikavno oblikovanih središč in podobnem. Vse to je znamenje, da se življenje le ni tako zaprlo v izolirane celice, ki jih imenujemo komfortna stanovanja, kakor je to ugotavljal in se bal Sitte, marveč da postaja klic po estetsko prepričljivi zunanji podobi mesta prav tako glasen, kakor je klic po udobnem stanovanju in hitrem prometu. Morda je zavoljo tega lahko spomin na neuresničene Sittejeve predloge danes bolj spodbuden kakor je mogel biti v pretečenem desetletju. Od vseh treh velikih oblikovalcev našega mesta v zadnjih petdesetih letih, Sitteja, Fabijanija in Plečnika.

OPOMBE

¹ N. Šumi, Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani, 1954; na str. 42 v op. 9 je navedena literatura o ljubljanskem potresu 1895; iz te knjige so tudi drugi podatki, ki zadevajo zgodovino regulacijskega načrta.

² Po posredovanju dr. J. Mala in dr. Huberta Kauta, kustosa v Historisches Museum der Stadt Wien, mi je bilo omogočeno najti načrt pri Sittejevi rodbini. G. Marie Sitte ga je dala ljubeznivo na razpolago in dovolila njegovo objavo, za kar se ji iskreno zahvaljujem.

³ Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Fünfte Auflage Wien 1922 (prva izdaja 1889).

⁴ Prim. A. E. Brinckmann, Stadtbaukunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). 1920, str. 104 sl.

⁵ Sitte, o. c., str. 101—115 sl. — ⁶ Sitte, o. c., str. 125—158 sl. — ⁷ Ljubljana po potresu 1895—1910, str. 162. — ⁸ Šumi, o. c., str. 17—18.

⁹ Glej Fabianijev načrt v: Poročilo o načrtu občne regulacije stolnega mesta Ljubljane, Sestavlil Maks Fabiani, Dunaj 1895.

¹⁰ Medtem ko je Sitte tudi tu kratkomalo odrezal stavbi rizalit, temelji vrsta novejših predlogov na prometni razbremenitvi Titove ceste z obvozno oz. obhodno potjo.

¹¹ Prim. Francè Stelè, Problem varstva spomenikov v slovenskih mestih, Kronika slovenskih mest 1936, kjer je na str. 34 objavljen tločrt Kassla s tako rešitvijo. ¹² Prim. Šumi, o. c., str. 18—20 sl.

Résumé

LE PLAN REGULATEUR PROPOSE PAR C. SITTE POUR LJUBLJANA

Des trois plans régulateurs proposés, après le tremblement de terre en 1895, par Camille Sitte, Max Fabiani et Adolf Wolf, naguère, seulement celui de Fabiani était connu; de celui de Wolf, on ne sait rien; et quant à

celui de Sitte, on le croyait perdu. L'année passée, cependant, un exemplaire de ce plan a été découvert dans les archives de famille à Vienne.

Ce plan prévoit l'extension de la ville sur le côté gauche de la Ljubljanka jusqu'à la gare principale, au parc de Tivoli et à la Gradaščica. Au centre de ce nouveau rayon, au sud de l'Ajdovščina, où se joignent les deux principales rues septentrionales, Titova et Gosposvetska, l'architecte a prévu une grande place qui serait le noyau architectonique du nouveau rayon. Dans le tracement de nouvelles rues, Sitte a exprimé son opposition contre la division fade en parcelles carrées qui, cependant, était déjà entamée au sud de la gare. A défaut de bonnes vues sur le point urbanistique dominant, le château médiéval sur la colline, Sitte a tracé une nouvelle rue entre les rues Kolodvorska et Resljeva et, visiblement avec la même intention, une nouvelle rue à travers le jardin des Ursulines qui aboutirait sur la Place de la Révolution. Il employa également des architectures éminentes comme points de vue pour le tracement des nouvelles rues: la rue Miklošičeva est tracée de manière que le regard embrasse l'église franciscaine de côté, la nouvelle église St. Joseph est proposée de manière que son clocher soit visible de la Place de Vraz sur l'autre côté de la Ljubljanka. Avant l'église St Pierre, il prévint une petite place qui aurait fait valoir l'église. Avec la même intention, il voulut modifier le parc de L'Étoile en place ouverte où dominerait le nouveau palais du gouvernement provincial.

En principe, Sitte voulait conserver la vieille cité de Ljubljana avec ses vieux faubourgs. Cependant, à cause des exigences de la circulation, il accepta quelques modifications du réseau existant des rues qui, parfois, auraient nui au milieu: ainsi surtout dans le Gornji trg où, en dépit d'une nouvelle rue proposée, tout-de-même l'élargissement de la vieille rue aurait été nécessaire. La plus acceptable modification proposée est l'élargissement de la rue Stritarjeva, qui est l'entrée principale conduisant du centre moderne dans la vieille cité et qui, en échange de son cours tortueux de jadis, ouvre déjà du pont la vue sur la fontaine de Robba. Dans les faubourgs, il conserva l'ancien réseau des rues mais, fréquemment, il proposa l'élargissement des rues existantes, ce que, certainement, n'aurait pas été une bonne solution parce que, alors, la distance des façades aurait été détruite, quoique la conservation des cours existants aurait eu quelque valeur, spécialement, parce que l'auteur préféra les rues irrégulières aux rues tracées avec la règle.

La rédaction définitive du plan régulateur, exécutée par la municipalité, abandonna toutes les principales propositions de Sitte et s'appuya surtout sur le plan de Fabiani. Au lieu de la grande place abandonnée, Fabiani, suivant le désir du gouvernement provincial, proposa la place devant le Palais de justice qu'on appelait autrefois avec fierté Place slovène. Pour la régulation des faubourgs, le plan de Sitte subsista en partie mais ne fut jamais réalisé; cependant, l'élargissement de la rue Stritarjeva et l'ouverture de la rue Miklošičeva, proposés par Sitte, furent réalisés.

En dépit du refus de ses principales propositions, C. Sitte, par son autorité, a beaucoup contribué à la conservation des valeurs de la vieille partie de Ljubljana.

»IRING« IN ROMANSKA ARHITEKTURA V POLJČANAH

Dr. Marijan Zadnikar, Ljubljana

Po sistematičnem študiju arhivskih in literarnih virov, zlasti pa še s terenskim proučevanjem romanske arhitekture na Slovenskem, se je število spomeniško dokumentiranih stavb tega obdobja s številom ca. 150 v primeri s poprej znanimi več kot popetorilo. Skoraj vse spomenike je bilo mogoče porazdeliti v posamezne skupine po njihovih tlorisnih in tipskih značilnostih, s katerimi se ti spomeniki razlikujejo med seboj in ugotoviti tudi že nekatere umetnostno-geografsko važne posebnosti našega spomeniškega gradiva tega časa. Zato na splošno ne pomeni novo odkritje nekega fragmentarno ohranjenega in torej tipsko ne več določljivega objekta dosti več kot zgolj številčno obogatitev kataloga naše romanske arhitekture in ima zato taka obogatitev večjo lokalnozgodovinsko ceno kot pa umetnostnozgodovinski pomen. V tem smislu tudi nedavna ugotovitev, da je v sedanji zgradbi župnijske cerkve v Poljčanah ohranjen preostanek romanske stavbe, ne bi bila dosti več kot krajevno zanimiva, če ne bi ravno to odkritje v novi luči osvetlilo doslej sicer že znani srednjeveški lapidarni napis, vzidan v južno zunanjščino, kateri govori o nekem »Iringu«, ustanovitelju cerkve in ki postaja sedaj po odkritju nekaterih detajlov romanske arhitekture v Poljčanah še posebno zanimiv.

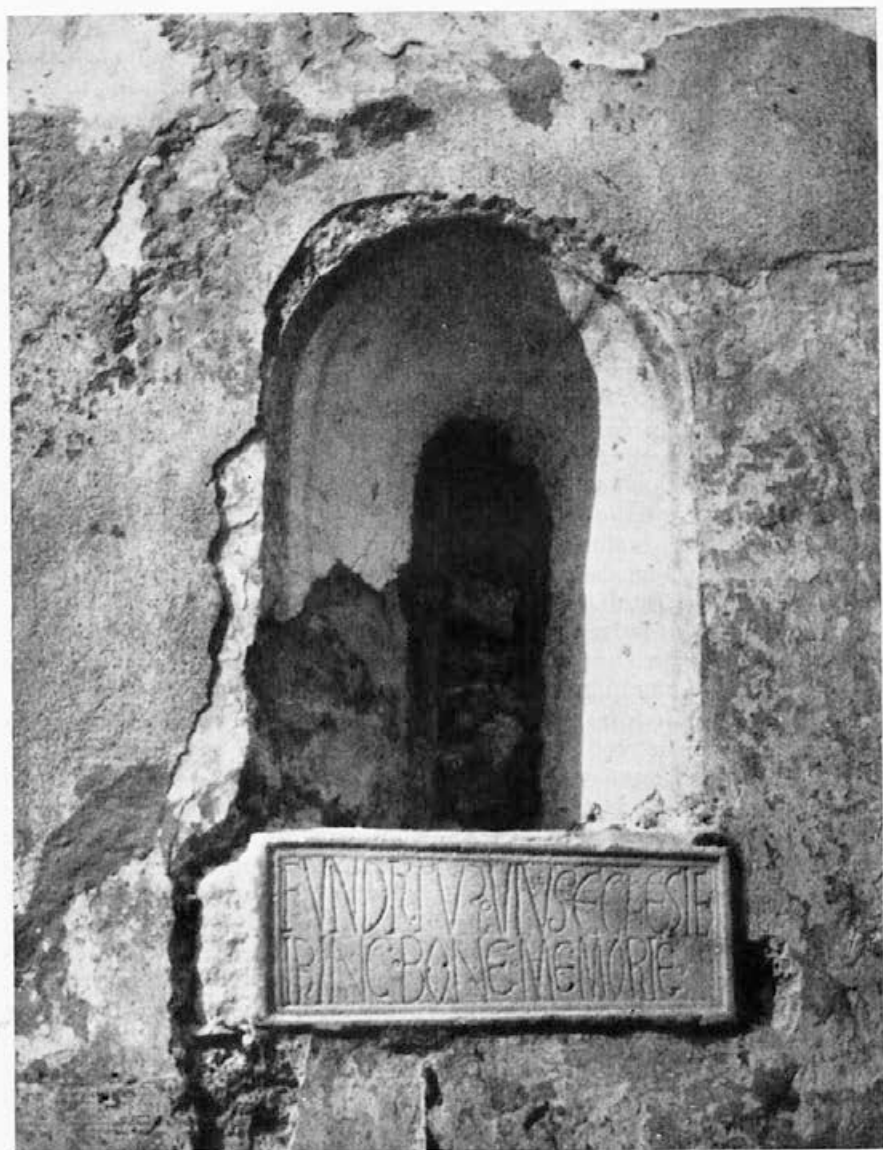
Župnijska cerkev sv. Križa v Poljčanah¹ stoji na vzvišenem svetu (271 m) na južnem robu Dravinjske doline tik pod severozahodnim pobočjem Boča. Njen sedanji stavbni sestav je posledica večstoletnega razvoja in mnogih prezidav, med katerimi je zadnja v letih 1894—95 dala cerkvi njeno sedanjo podobo. Pravokotno na os srednjeveške barokizirane stavbe je bila v tem času namreč pozidana nova zgradba, ki je staro cerkev prerezala na dvoje tako, da sta od nje ostala na eni strani baročno obokani stari prezbiterij in na drugi enako svodeni zahodni del ladje, uporabljena sedaj kot stranski kapeli. Na svojem mestu je poleg dveh pomožnih kulturnih prostorov ostal tudi gotski zvonik na zahodni strani stare cerkve. Njen rekonstruirani tloris pokaže, da je bila v končni obliki v primeri s svojo širino nenavadno dolga. Razen masivnega gotskega zvonika, katerega pritličje je križno rebrasto obokano in vodita vanj od zunaj in iz ladje profilirana gotska portala, ostala stavba doslej ni vzbujala zanimanja umetnostnega zgodovinarja.

Na južni zunanjsčini stare ladje, kolikor se je je ohranilo med zvonikom in prečno postavljeno novo cerkvijo, je bil viden napisni kamen, ki je bil sicer znan,¹ vendar doslej še v nobenem pogledu ni bil podrobneje pojasnjen. Ob študiju tega napisa pa so se na mestu samem pojavila nova odkritja in vrsta novih vprašanj.

Omenjeni napisni kamen je bil vzidan v 5,50 m dolgi ostanek stare južne ladijske stene na zunanjsčini s svojim spodnjim robom 3,30 m od tal. Nad njim se je dalo v zidu slediti dvema razpokama v navpični smeri, ki sta izdajala za zazidano romansko okno z vsemi stilnimi posebnostmi (sl. 79). Os tega okna je 2,60 m od zvonika. Ko je bil vzet iz stene napisni kamen, katerega so položili na okensko polico šele v pogotski dobi, ko je okno izgubilo svojo funkcijo in so ga zazidali, se je pokazala njegova celotna prvotna oblika. Okno je pokončno in polkrožno zaključeno ter za svoj čas tipično zelo visoko postavljeno v steni tako, da je njegov vrh bil komaj 40 cm pod vrhom ca. 5,10 m visoke romanske ladijske stene, katero so v pogotski dobi, morda okrog leta 1600, na kar bi kazali ostanki geometrične slikane dekoracije, za kakih 80 cm povišali. Z močno vrezanostjo v steno se zunanja mera okna od 140×73 cm zmanjša na 96×15 cm v svetlobni odprtini. Ostenje je iz lehnjaka, katerega luknjičava površina je bila zglačena s tanko malto, horizontalne bele črte pa naj bi ustvarile videz stikov med kamenitimi bloki. Svetlobna odprtina je iz ometa, v polkrožnem vrhu pa je sredi zidu ostanek 3,5 cm debelega lesenega ožganega okvira, ki pri požaru zaradi pomanjkanja zraka v steni ni mogel do kraja zgoreti. Verjetno je prav ta požar zahteval obnovo cerkve, pri kateri so tudi okno prevlekli z 1,5 cm debelim ometom in ga ob zunanjem robu dekorativno poslikali. V tem ometu je bil ohranjen železen kovani žebelj, s katerim je bila v svetlobni odprtini z zunanje strani pritrjena zasteklitev. Najdeni ostanek lečastega stekla in košček svinca kažeta na to, da je bilo romansko okence v gotski dobi še v rabi in zastekleno z lečastimi stekli tako, da se ni dalo odpirati (sl. 80). Prav to pa je dalo povod, da so v zgodnjem baroku prebili nova pravokotna okna in srednjeveška zazidali, pri tem pa uporabili odprtino našega okna za namestitvev napisnega kamna, ki je bil dotlej vzidan nekje na drugem mestu.

Romansko okno je tako izdalo starost tega dela stare cerkve, ki se je ohranila med zvonikom in novo, prečno postavljeno ladjo. Preiskava na podstrešju pokaže, da je iz prve gradbene dobe tudi severna ladijska stena z neurejeno gradnjo, ki je med lomljencem močno ometana in so v tem ometu po že od drugod znanem romanskem načinu vrezano potegnjene navpične in vodoravne imitirane fuge, ki naj ustvarijo videz urejene gradnje. Tako se je od romanske cerkve ohranil zahodni del znotraj 5,10 m široke ladje v dolžini 5,50 m. Stene so debele 100 cm in so brez podzidka. V gotski dobi so zahodno fasado te romanske cerkve podrli in namesto nje pozidali v širini ladje masivni zvonik z 1,5 m debelimi zidovi ter ogli iz rezanega kamna. Romanska cerkev je bila nedvomno ravno krita, saj so ladjo pokrili z ravnim lesnim stropom tudi še po povišanju in jo obokali komaj v baročni dobi, za kar je morda dala povod ustanovitev župnije leta





Sl. 79. Poljčane — odkrito romansko okno z vzdanim napisnim kamnom

Foto: M. Zadnikar

1760. Prvotno dolžino romanske cerkve in obliko njenega prezbiterija bi pojasnilo edinole izkopavanje v ladji sedanje cerkve pred slavo-lokom. Romanska stavba je bila po navadi srednjega veka skoraj pravilno orientirana, saj je njena vzdolžna os le ca. 20° odmaknjena od vzhodne smeri proti jugovzhodu.

Poljčane se v zgodovinskih virih kot kraj »Poltsach« prvič omenjajo leta 1245 v zvezi z bližnjim studeniškim samostanom.² Biti so morale v tem času že dobro znane, da so z njihovim imenom lokalizirali novo redovno naselbino v bližnjih Studenicah. V Poljčanah so imeli v 13. stoletju posestva ptujski gospodje,³ leta 1259 se omenjajo tu štiri kmetije Rudolfa in Henrika z Lembacha,⁴ svoja posestva pa je imel sredi 13. stoletja v Poljčanah tudi krški škof Ulrik I. Leta 1251 se je na Bizeljskem pogodil s Friderikom Ptujskim in Henrikom Svibenjskim tako, da sta imenovana dva dobila poleg gradov Planina in Pod-sreda od škofa v fevd tudi njegove dohodke v Poljčanah.⁵ Ta posestva krške cerkve dajejo mogoče dober migljaj za pojasnitev vsebine našega lapidarnega napisu, k čemur pa se bomo še povrnili.

Cerkev v Poljčanah je leta 1251 v listinah prvič izrecno omenjena.⁶ Tega leta je konjiški župnik Peter zamenjal s studeniškim samostanom svoji cerkvi v Poljčanah in Laporjah za sv. Venčesla in Tinje, ki sta bili dotlej kot slivniški podružnici skupaj s faro v Slivnici od leta 1245 dalje samostanska last. Ker pa se v listini iz leta 1251 omenjajo že stare pravice oz. dota poljčanske cerkve (»...ecclesiam in Polzach cum integro jure ecclesiastico ex antiquo possesso...«), smemo njeno starost oceniti v tem času vsaj na več desetletij in njen nastanek pomakniti vsaj v 12. stoletje. Najstarejši del sedanje stavbe, poprej opisani ostanek stare ladje z ohranjenim romanskim oknom v južni steni je lahko še iz tega časa. Taka datacija pa se, kot bomo videli, dobro sklada tudi z že omenjenim napisom, ki omenja ustanovitev cerkve.

Ker se je pri odpiranju zazidanega romanskega okna pokazalo, da napisna »plošča« ni več na svojem prvotnem mestu in da je bila razmeroma pozno vzdana v spodnji del okenske niše, pri čemer so morali njeno odprtino na vsaki strani nekoliko povečati, je bila ob proučevanju objekta vzeta iz zidu, kar pa je dalo spet novo odkritje. Izkazalo se je namreč, da napisna »plošča« ni nič drugega kot hrbtna stran skoraj nepoškodovanega in v celoti ohranjenega rimskega Mitrovega votivnega žrtvenika. Pokončni kvader (85,5 × 28,5 × 24 cm) je izklesan iz belega debeložrnatega pohorskega marmora in je obdelan na treh straneh. Ob vrhu so shematično nakazani običajni ogelni akroteriji, pod močnim venčnim profilom pa je napisna ploskev, ki prehaja v profiliran podstavek. Napis se glasi:

D(eo) I(nvicto) M(ithrae) / L(ucius) ANNIVS / SENECINV(s) / PRO L(ucio) ANN(i)o / VERO NEPO(te) / V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito) (sl. 81).

Votivni oltarček nepremaganemu bogu Mitri je torej postavil iz zaobljube neki Lucius Annius Senecinus za svojega nečaka Lucija Annia Vera. Po razširjenosti Mitrovega kulta pri nas in po epigrafskih momentih lahko novo odkriti antični spomenik datiramo s koncem drugega ali v tretje stoletje.⁷ Kamen je po napisni površini sodeč bil ves zgodnji srednji vek na prostem, dokler ga ni visokosrednjeveški kamnosek uporabil za novi namen. Ker je bil kamen ob vrhu poškodovan in obsekan, kamnosek njegovega vrha ni porabil, vso ostalo hrbtno stran položenega kamna (28,5 × 76 cm) pa je za novi napis priredil tako, da je od tektonske ploskve ostal le ozek okvir s slabim

profilom in je v njem nastala nekoliko poglobljena ploskev (21,5 × 66 centimetrov), primerna za napis. Ta izpolnjuje ves prostor od zgornjega do spodnjega roba v dveh vrstah tako, da se črke obeh vrstic skoraj dotikajo. Napis se glasi (sl. 82):

FVNDATVR + VIVS + ECLESIE
IRINC + BONE + MEMORIE +

kar bi pomenilo, da je »to cerkev ustanovil Irinc blagega spomina«.

Razporeditev in oblika posameznih črk kažeta na to, da izvršitelj — kamnosek ni bil ravno več svojega dela. Črke so stisnjene in potegnjene ter med seboj neenakomerne. Vsako vrstico je pričel klesar tik ob levem robu in mu je zato ob koncu druge ostalo še nekaj prostora. Pri klesanju posameznih črk, ki so v glavnem ostro vsekane v kamen z obojestranskim zarezo, si je pomagal tudi s svedrom, katerega sledovi so zlasti dobro vidni pri črki O v besedi BONE in ob notranjem robu zgornjega okvira. Črka R v besedi FVNDATVR v svoji navpičnici čeprav potegnjena ni dokončana. Da je celotni napis izvršen s poglobljenimi črkami v ravno in vokvirjeno kamnito ploskev, v tem je srednjeveški kamnosek ostal zvest rimski tradiciji, ki se je v tem pogledu ohranila vse do gotike, katera je vsaj pri odličnejših napisih pričela postopati obratno in je s poglobljenim ozadjem dosegala plastične črke.⁸

Kar zadeva jezik in pravopis našega napisa je razumljivo, da je uporabljena zanj latinščina, ki je bila v srednjem veku ne samo v zvezi s Cerkvijo, temveč kot jezik zgodovinskih virov do poznega srednjega veka skoraj izključno v rabi. Naš napis kaže v vseh besedah vulgarne oblike srednjeveške latinščine in pravopisne nepravilnosti. V skladu z dvovrstno razporeditvijo teksta je njegov avtor verjetno hoteno uporabil končno rimo zadnjih dveh besed v vsaki vrsti. Namesto knjižne oblike FUNDATOR je uporabljena vulgarno in morda celo narečno zveneča oblika FUNDATUR, kjer pa ni izključena tudi pomota pisave nevesčega kamnoseka. V besedi HVIVS je izpuščen začetni aspirirani H, kar je pogosto v srednjeveški latinščini, podobno kot tudi posebno od 12. stoletja dalje običajna raba navadnega »e« namesto končnega diphtonga rodilnikovega »ae« v besedah ECLESIE, BONE in MEMORIE. Besedo »ecclesiae« piše naš avtor teksta in po njem kamnosek z enojnim »e«, vse velike črke U pa nadomešča veliki V.⁹ Okrajšav in sigel, ki so že od antike dalje v navadi, se naš pisec ni poslužil in je vse besede v celoti izpisal. Med seboj so ločene z majhnimi krogi, postavljenimi v polovični višini črk, nadomeščajočimi presledke med besedami.

Črke so velike in v glavnem posnemajo rimsko kapitalo, ki pa je v stoletjih vzporedno s pravopisom in obliko močno degenerirala. Postale so bolj sloke in potegnjene, med seboj so neenake in celota kaže močan odklon od klasičnih epigrafskih vzorov. Mešanje kapitalnega in iz knjižne pisave prevzetega unicalnega E, ki v našem napisu celo prevladuje, je značilno zlasti od 12. stoletja dalje,¹⁰ ko je odstopanje od rimskih vzorov običajno,¹¹ čeprav se uncialne forme tudi v lapi-

darni pisavi uveljavljajo že od 4. stoletja dalje.¹² Črka O je v našem napisu obakrat navzgor in navzdol ostro šilasto zaključena. Tako oblikovana se pojavlja posebno z 12. stoletjem in jo poleg mnogih drugih primerov najdemo tudi v napisu na kapitlu iz Alabanze v Španiji, ki je sedaj v muzeju v Cambridge-u, iz leta 1185,¹³ nadalje na dekora-



Sl. 80. Poljčane — rekonstruirano romansko okno po odstranitvi napisnega kamna

Foto: M. Zadnikar



Sl. 81. Poljčane — Mitrov votivni žrtvenik, na čigar hrbtni strani je srednjeveški napis

Foto: M. Zadnikar

tivnem reliefu iz Ravella (Italija) iz konca 12. stoletja,¹⁴ pa tudi v znamenitem napisu mojstra Mateja na spodnji strani portalnega arhitrava v Portico de la Gloria katedrale sv. Jakoba v španski Compostelli iz leta 1188. Ta napis, ki je v pogledu avtentičnosti in dokumentarnosti kakega plastičnega spomenika, edinstven, nudi tudi v ostalih črkah

kakor po svojem splošnem »stilnem« izrazu, kolikor o tem pri epigrafiki lahko govorimo, marsikatero oporo za časovno primerjavo z našim. Poleg že omenjene sorodnosti z značilno prišiljenim O se v njem tudi črke E menjavajo v kapitalni in uncialni obliki, kar vse ni brez pomena za medsebojno primerjavo, če upoštevamo nastanek tudi tega epigrafskega spomenika v drugi polovici 12. stoletja.

Posebno pozornost pa vzbujajo z epigrafskimi posebnostmi v našem napisu črke A, L in R. Črka A v besedi FUNDATVR je popolnoma nenavadna in nastopa v obliki zrcalno obrnjenega in pokvečenega uncialnega A. Tako vklesano jo srečamo v vsem znanem gradivu le na dveh epitafih v Quedlinburgu okrog leta 1100.¹⁵ Njena valovita oporna črta, ki je tuja strogim lapidarnim formam kapitale, je odraz splošnega »stilnega« občutja, ki je zajelo epigrafiko visokega srednjega



Sl. 82. Poljčane — napis o Iringu iz 12. stoletja
na hrbtni strani rimskega Mitrovega žrtvenika

Foto: M. Zadnikar

veka. Podobne valovite linije na črkah A srečamo tudi na poprej omenjenem napisu v Compostelli in drugod. Uncialni A z valovito levo oporo nastopa v vsem 12. stoletju in ga najdemo tudi še pozneje n. pr. v napisu na timpanonu zahodnega portala bivše samostanske cerkve v Isen južno od Freisinga na Bavarskem v začetku 13. stoletja, kjer pa je značaj vseh črk kot celote že popolnoma drug od naših in imajo vse že izrazito uncialne oblike. Podoben A je tudi na zahodnem portalu sv. Petra v Salzburgu iz prve polovice 13. stoletja.¹⁶ Oblika tega A z eno valovito poševnico torej spremlja obe romanski stoletji in je z njo izključen nastanek našega napisa v zgodnjem srednjem veku, kamor bi morda v prvem hipu koga zapeljala njegova rustikalnost. Še značilnejša je v tem pogledu oblika črke L v besedi »ECLESIE«. Njena prečka je spet igrivo valovita, kar se pojavlja komaj od sredine 12. stoletja dalje. Tako visoko postavljena kot v našem primeru pa je doslej v vsem znanem evropskem srednjeveškem epigrafskem materialu popolnoma osamljena (H. Ehrentraut). — Najbolj izrazita je črka R, pri kateri zgornji zaključeni lok in spet živahno valovita cauda

vsak zase samostojno in celo z majhnim medsebojnim presledkom izhajata iz navpičnega debla. Tudi ta oblika je razširjena komaj od sredine 12. stoletja naprej. Podobne forme črke R nastopajo n. pr. na arhivolti zahodnega portala cerkve Saint-Pierre v Aulnay (Charente, Francija) v tretji četrtini 12. stoletja¹⁷ in na arhivolti portala cerkve v Avy v isti francoski pokrajini prav tako iz tretje četrtine 12. stoletja.¹⁸ Oblika te črke je torej skupaj s poprej opisanimi spet značilna za drugo polovico 12. stoletja.

O srednjeveški epigrafiki v primerjavi z antično in starokrščansko žal doslej še nimamo večjega skupnega dela razen nekaj krajših preglednih odstavkov, ki so se odtegnili svoječasnemu izključnemu zanimanju za antiko in so tudi v tej stroki sledili ostalim zgodovinskim znanostim, ki se vedno bolj posvečajo študiju raznih področij srednjega veka in njegovih likovnih prizadevanj. Te študije se nanašajo na geografsko zaključena ozemlja¹⁹ ali pa so splošnega značaja, a so mi žal vse nedostopne.²⁰ Vendar je že dosedanja analiza našega napisa in posameznih črk pokazala, da je moral nastati nekje v drugi polovici 12. stoletja, čeprav daje celotni napis s svojo nepreglednostjo in neenakomernostjo ter okornostjo morda starejši vtis. Upoštevati je treba, da niti avtor teksta niti izvršitelj-kamnosek nista bila preveč kos svoji nalogi in da zato — podobno kakor izdelek ljudske umetnosti v primeri z veliko umetnino — tudi naš napis na prvi pogled ustvarja videz več stoletij starejšega spomenika.

Datacijo v tretjo četrtino 12. stoletja, kakor jo po epigrafskih ugotovitvah na posameznih črkah lahko postavimo za celotni naš opisthographon, t. j. na hrbtini strani starejšega napisa v rustičnih oblikah lapidarne romanske majuskule na novo vklesani spominski tekst, pa lahko dobro vskladimo tudi z znanimi zgodovinskimi podatki o župni cerkvi v Poljčanah, na katere ustanovitev se imenovani napis skoraj nedvomno nanaša. Iring, ki ga napis imenuje ustanovitelja cerkve, je bil v času izvršitve našega napisa že mrtev, saj ga tekst sam (bone memorie) označuje za blagopokojnega. Prav to dejstvo pa je dalo verjetno tudi povod za vzdavo napisnega kamna najprej nekje v bližini glavnega oltarja stare cerkve, od koder je bil po porušenju vsega njenega vzhodnega dela prenesen v odprtino hkrati s to prezidavo zazidanega romanskega okna v zahodnem delu ladje, ki so jo ohranili. Če je bil torej napis izvršen že po Iringovi smrti okrog leta 1180, bi smeli domnevati, da je bila cerkev ustanovljena in postavljena nekaj desetletij poprej za Iringovega življenja, to je okrog sredine 12. stoletja. Ta čas pa bi se tudi dobro skladal s pripombo v poprej omenjeni listini iz leta 1251, da ima poljčanska cerkev »stare pravice«. Če jih za take označuje vir sredi 13. stoletja, potem so lahko vsaj izpred sto let, ko naj bi Iring cerkev ustanovil in jo obdaril s temi pravicami oz. doto.

Nastanek poljčanske cerkve na podlagi navedenih momentov v prvi polovici ali okrog sredine 12. stoletja pa se da dobro vskladiti s splošnimi cerkvenimi razmerami na naših tleh v tem času. V še vedno ne povsem ustaljenih oblikah cerkvene organizacije se je lahko iz prejšnjih dveh stoletij ohranila tradicija ustanavljanja tako imenovanih lastniških cerkva s strani plemičev in raznih zemljiških gospodov. »To

so bile cerkve, ki jih je velikaš postavil na lastni zemlji kot neke vrste pritikline svojega zemljiškega gospostva in ki so ostale tudi nadalje njegova lastnina. Lastnik postavlja in odstavlja pri cerkvi duhovnika, ima od nje gospodarsko korist, razpolaga z njenim dohodkom in imetjem prav tako kot s svojo lastnino. Iz mnogih lastniških plemiških cerkva so nastale na Slovenskem farne cerkve, vendar navadno le za manjši okoliš.²¹ »Pod vplivom nemškega gospodarskega in pravnega reda, ki je vezan na razvoj zemljiških posestev fevdalcev, so se razširile lastniške cerkve plemičev v 10. stoletju posebno na Koroškem, v 11. stoletju pa tudi na Štajerskem in Kranjskem. Pri ustanovitvi take lastniške cerkve niso odločali zgolj idealni nameni, marveč tudi gospodarski. Zato ima »lastniška cerkev« značaj srednjeveškega »gospodarskega podjetja.« Južno od Drave (ki je cerkveno spadala pod Oglej), so pobirali lastniki lastniških cerkva desetino od njih, medtem ko je oglejski patriarh od svojih cerkva v teh krajih vse do patriarha Rabengerja ni pobiral.²²

Ceprav je taka razlaga nastanka poljčanske cerkve sama po sebi verjetna in mogoča, je vendar čas, ko naj bi nastala, že kar nekam pozen za ustanovitev prave lastniške cerkve, ki bi bila izključna last plemiča v omenjeni pravni formi. S koncem investiturnega boja in ob naraščanju cerkvenega vpliva namreč svetni zemljiški gospodje ne ustanavljajo več cerkva v smislu svoje popolne lastnine, temveč jim z darovnicami omogočijo nastanek in tako v Bernardovem duhu podpirajo rast Cerkve. Na ta način so nastali tudi naši prvi samostani Stična, Gornji grad, Vetrinjški itd. V našem primeru zato ni izključeno, da je »Iring« kot zemljiški posestnik v Poljčanah tu ustanovil cerkev in jo izročil pristojni župniji.

Kako pridemo do tega sklepa in kdo naj bi bil njen ustanovitelj?

Iring je staro germansko osebno ime in izhaja iz nemške mitologije (Irings uuec), nastopa pa tudi v nemški junaški pesmi (Heldensage). Iring je tudi legendarni turingijski junak.²³ Tudi naš Iring verjetno ni bil domačega rodu, temveč nemški posestnik teh krajev v visokem srednjem veku.

V zgodovinskih virih, ki zadevajo zgodovino Slovencev in njihovega ozemlja ter bližnjih sosednjih pokrajin, naletimo na ime »Iring« razmeroma pogosto vse od 9. do 13. stoletja. Tako se imenuje vrsta različnih oseb posvetnega in cerkvenega stanu, ki izdajajo razne listine, nastopajo v njih kot priče ali pa so tudi sicer v zvezi z njihovo vsebino.

Leta 898 je cesar Arnulf na prošnjo grofa I r i n g a podelil plemenitemu Svetopolku dvor Krko ter še nekatera druga posestva v Karantaniji v okolici Brež.²⁴

Leta 904 je v listini kralja Ludovika glede nekih posestev na Štajerskem omenjen med fevdniki tudi neki I r i n g.²⁵

Leta 927 se med pričami v listini, izdani na Krnskem gradu na Koroškem, omenja tudi neki I r i n c h.²⁶

Med leti 1006 in 1039 je plemeniti Poppo zamenjal s freisinškim škofom neke svoje posesti za posest plemenitega I r i n g a v Malti na Koroškem v okolici Brež.²⁷

Leta 1154 in 1157 je bil opat belinjskega samostana pri Ogleju Iring.²⁸

Leta 1157 je v Griffenu pri Weitensfeldu na Koroškem krški škof Roman potrdil, da je Hema, vdova po grofu Poponu iz Selč (Zeltschach), v bližini Brež na Koroškem napravila oporoko za svoje premoženje. Med mnogimi drugimi pričami je bil med plemenitniki iz Selč (»Celsachenses«) navzoč tudi Yrinč, verjetno iz rodu selške Heme.²⁹

Tudi listine iz 13. stoletja večkrat omenjajo osebe z imenom Iring. Tako se n. pr. v listini iz leta 1260, s katero sta Sifrid Marenberški in bamberški škof Bertold zamenjala med seboj nekatere gradove in posestva, pojavlja kot priča te zamenjave neki »Iringus de Chunstat.³⁰ Leta 1247 je bil Iring župnik v Pöllau na Štajerskem,³¹ neki njegov soimenjak pa je istega leta omenjen kot notar v zvezi s samostanom Seckau.³² Med leti 1286 in 1298 se večkrat omenja Yring, župnik pri sv. Vidu v Praunlebu pri Leobnu, ki je identičen s pravkar imenovanim notarjem Iringom,³³ dvorni kaplan v Brucku na Muri pa je s tem imenom omenjen leta 1284.³⁴ Leta 1288 je bil neki Yring vicedom na Spodnjem Štajerskem,³⁵ leta 1289 pa je bil Iring arhidiakon Spodnje marke.³⁶

Iz teh pogostih omemb vidimo, da je bilo moško osebno ime Iring tudi v naši neposredni sosesčini med plemiči in cerkvenimi ljudmi v času, ki nas zanima, razmeroma pogosto. Ker pa vemo, da je poljčanska cerkev leta 1251 že stala in je imela takrat že »stare pravice« in smo tudi napisni kamen že postavili v 12. stoletje, ki je hkrati datum ante quem, nihče od v 13. stoletju omenjenih »Iringov« kot ustanovitelj poljčanske cerkve ne more priti več v poštev. V skladu s tem bi torej lahko iskali njenega ustanovitelja le med listinsko izpričanimi »Iringi« v tem času ali nekoliko poprej, pri čemer pa seveda ni nujno, da je naš Iring v znanih listinah sploh omenjen.

Nekako najbolj zaporedoma se v poprej našeti vrsti tako imenovanih oseb pojavlja ime »Iring« na Koroškem v vrstah plemstva iz okolice Brež (Friesach) in se omenja v zvezi s Krko, Malto in Selčami v njihovi bližini. To bi lahko navajalo na misel, da je bilo to ime kar tradicionalno v vrsti tistega koroškega plemstva, ki izhaja ali je v kakršni koli zvezi z rodом grofice Heme oziroma njenih naslednikov, saj je bilo prav na tem ozemlju izhodišče njenega rodu, ki je imel tako bogata posestva ne samo na Koroškem, temveč tudi na Štajerskem in Kranjskem, v bližini Poljčan pa gradove Vitanje, Vojnik, Rifnik in Rogatec.³⁷ Za Poljčane same žal zemljiškega lastnika v 12. stoletju ne poznamo točno, da bi mogli z gotovostjo določiti ustanovitelja tamonjše cerkve v tem času, ni pa povsem izključeno, da njegovo znano osebno ime Iring po pravkar povedanem kaže na zveze s Koroško in da ga moramo iskati med nasledniki Heminega rodu, ki je imel tudi v neposredni bližini Poljčan če že ne v njih samih svoja posestva. V tej zvezi ni morda popolnoma brez pomena že citirani podatek v bizeljski listini iz leta 1251, da je imel krški škof v Poljčanah posestva, katerih dohodke je dajal v fevd. Ali niso bila to morda stara Hemina posestva, ki so skupaj z drugimi prešla pozneje na škofijo v koroški Krki? S tem pa bi bila lahko dobro nakazana zveza med Poljčanami in nasled-

niki Heminega rodu, katerih eden s tradicionalnim družinskim imenom Iring bi bil ustanovitelj poljčanske cerkve. V poštrev bi prihajal lahko celo prav tisti, ki je omenjen leta 1157 med plemenitniki »Ceelsachenses«, torej iz Selč, od koder izhaja Hemin rod, kar pa bi se dobro skladalo tudi z datumom, ki smo ga na podlagi epigrafskega spomenika dobili za ustanovitev cerkve v Poljčanah. Sprva bi bila to lahko še Iringova lastniška cerkev, torej del njegove lastnine, pozneje pa, ko se je okrog leta 1200 organizacija fara že bolj utrdila in pri nas preneha ta pravna uredba, pa je pripadla cerkev konjiškemu župniku (fara Konjice se omenja že leta 1146), ki jo nato leta 1251 v zameno za Tinje in sv. Venčesla skupaj z Laporjami prepusti Slivnici oz. studeniškemu samostanu. Na začetku te razprave opisani ostanek romanske cerkve v Poljčanah je z ohranjenim in restavriranim oknom lahko še iz tega časa. S tem pa imamo postavljeno vsaj približno datacijo v sredino 12. stoletja za nov spomenik romanske arhitekture, ki jo pri nas razen redkih izjem z množico podeželskih stavb z večjo upravičenostjo na splošno prištevamo že gradbenim prizadevanjem naslednjega stoletja.

Če se bodo naša sklepanja o odnosih Poljčan do Koroške v visokem srednjem veku tudi sicer izkazala za točna, potem je naš epigrafski spomenik skupaj s fragmentom romanske arhitekture tudi zgodovini sami storil ne majhno uslugo.

Zahvala. V prijetno dolžnost mi je, da se za mnenja in nasvete, ki so mi jih dali pri pisanju te razprave, prav toplo zahvalim prof. dr. M. Kosu, prof. dr. J. Kelemini, prof. dr. J. Klemencu in asistentu J. Šašlu — Ljubljana, dr. M. Abramiću — Split, prof. dr. H. Pircheggerju — Graz, dr. K. Ginhartu — Dunaj in dr. H. Ehrentrautu — Bonn.

OPOMBE

¹ Omenjajo ga: A. v. Muchar, *Geschichte des Herzogtums Steiermark I*, Graz 1844, 417; J. A. Janisch, *Top-stat. Lexikon von Steiermark II*, Graz 1885, 539; J. Pašek, *Zgodovina Poličanske župnije*, v Mariboru 1898; F. Kovačič, *Zgodovina lavantinske škofije*, Maribor 1928, 81; *Krajevni leksikon Dravske banovine*, Ljubljana 1937, 417.

² F. Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev V*, Lj. 1928, št. 870; J. Zahner, *Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark II*, Graz 1879, št. 461, str. 374.

³ O. l. 1251 Ptujčan Friderik, »apud Polsach«, J. Zahner, o. c. III, št. 97, str. 162.

⁴ J. Zahner, UB III, št. 283, str. 374.

⁵ A. Jaksch, MHDC II, št. 600.

⁶ J. Zahner, UB III, št. 102, str. 169.

⁷ Za datacijo in razlago napisa se zahvaljujem dr. M. Abramiću-Split, prof. dr. J. Klemencu in asistentu J. Šašlu-Ljubljana.

⁸ H. Bergner, *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*, Leipzig 1905, 388.

⁹ Prim. H. Bergner o. c., str. 391 in H. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters*, Leipzig 1854, 234.

¹⁰ H. Bergner o. c., str. 396.

¹¹ H. Otte o. c., str. 240.

¹² C. M. Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik, Freiburg in B. 1917, 25 ter slike 27 in 28; prim. tudi sočasne napise na svinčenih ploščah 12. stoletja, kjer je mešanje kapitalnih in uncialnih črk običajno — H. Ehrentraut, Bleierne Inschrifttafeln aus mittelalterlichen Gräbern in den Rheinlanden, Bonner Jahrbücher 152, 1952, slika 4, stran 200 ter table 40 in 41.

¹³ A. Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien II, Firenze-München 1928, slika 104.

¹⁴ A. Venturi, Storia dell'arte italiana III, Milano 1904, str. 561 sl. 525.

¹⁵ Ta podatek in pripombe o črkah L in R mi je v pismu z dne 18. maja 1956 ljubeznivo sporočil dr. H. Ehrentraut.

¹⁶ H. Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924, slika 95 in 103.

¹⁷ P. Deschamps, Die romanische Plastik Frankreichs, Firenze-Berlin 1930, slika 72.

¹⁸ P. Deschamps, o. c., str. 74.

¹⁹ N. pr. F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande I-II, Freiburg 1890—94; Egli, Die christlichen Inschriften der Schweiz, Zürich 1895 etc.

²⁰ N. pr. A. Klemm, Ueber die Entwicklung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000—1600, Christliches Kunstblatt 1844, N° 8 in 10; P. Deschamps, Etude sur la paléographie des inscriptions lapidaires, Paris 1929.

²¹ J. Zontar, Problem lastniških cerkva in samostanov v pravni zgodovini Jugoslovanov, Slovenski Pravniki XLIX, 1935, 430 sq.

²² J. A. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch I, Stuttgart-Tübingen 1827, 130.

²³ F. Kos, Gradivo II, št. 319 in 320, str. 237—238; A. Jakšch, MHDC I, št. 4 in 5.

²⁴ F. Kos, Gradivo II, št. 337, str. 261.

²⁵ A. Jakšch, MHDC III, št. 89.

²⁶ F. Kos, Gradivo III, št. 22, str. 17; A. Jakšch, MHDC III, št. 216.

²⁷ F. Kos, Gradivo IV, št. 327, str. 172 in št. 367, str. 188; A. Jakšch, MHDC III, št. 930.

²⁸ A. Jakšch, MHDC I, št. 197.

²⁹ A. Jakšch, MHDC IV, str. 554.

³⁰ A. Muchar, o. c. III, 243; V, 361; V, 430; VI, 8.

³¹ A. Muchar, o. c. V, 360.

³² A. Muchar, o. c. III, 244; VI, 8 in 25.

³³ A. Muchar, o. c. VI, 10.

³⁴ A. Muchar, o. c. VI, 52.

³⁵ A. Muchar, o. c. III, 257; VI, 55.

³⁶ L. Hauptmann, Grofovi Višnjegorski, Rad 250, Zagreb 1935, str. 216—217.

Résumé

IRING ET L'ÉGLISE ROMANE DE POLJČANE

L'auteur éclaircit le fond historique d'une inscription jusqu'à présent scellée, sous une fenêtre murée, à l'extérieur de l'église paroissiale de Poljčane. Il a découvert que l'inscription, qui contient le nom d'un certain Iring comme fondateur de l'église, est ciselée dans le dos d'un autel votif de Mithra. D'après son caractère épigraphique, l'inscription appartient au 12^e siècle. Iring serait un noble Carinthien, apparenté à Ste Héma, qui aurait fondé cette église comme sa propre église (Eigenkirche). Puisqu'un document de 1251 établit un rapport entre Poljčane et la propriété des évêques de Gurk, il se pourrait que notre Iring soit identique avec un Iring, nommé parmi les témoins d'un document de 1157, de Griffen en Carinthie.

SLIKE SLOVENSКИH IMPRESIONISTOV U SPLITU

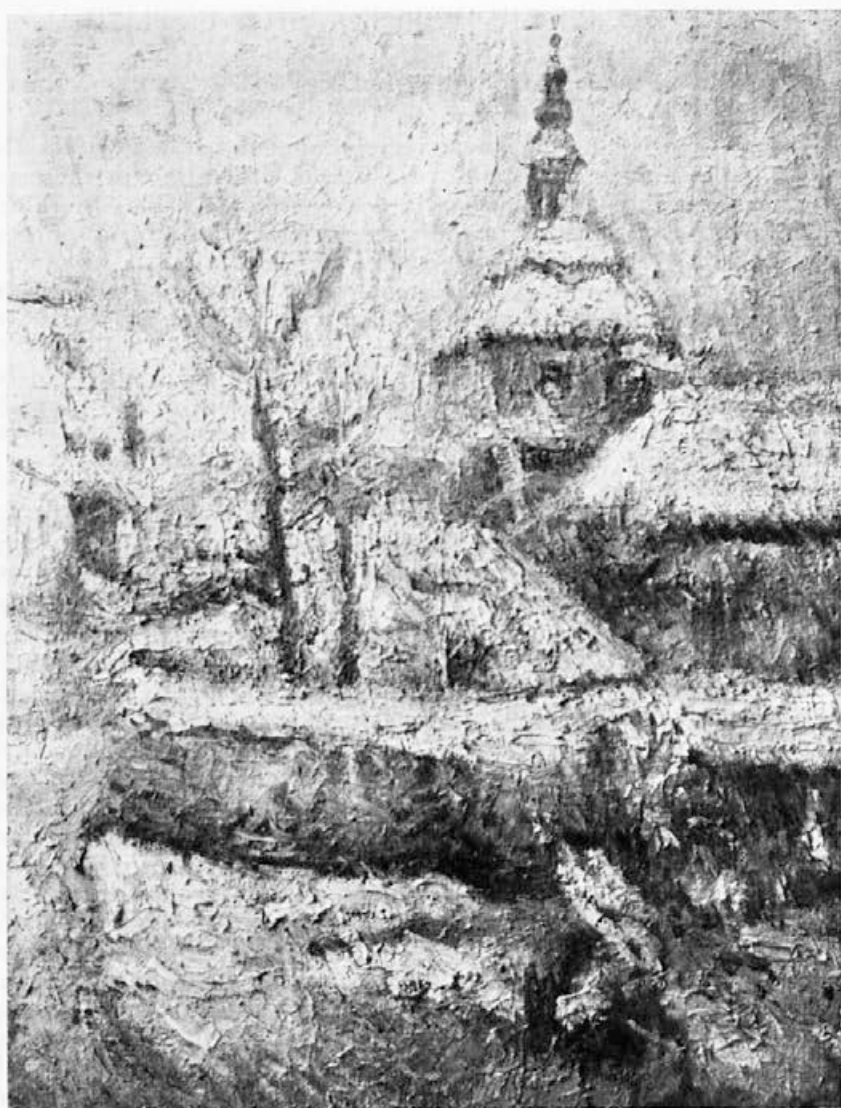
Dr. Kruno Prijatelj, Split

Kao mali prilog definitivnom i cjelokupnom katalogu djela slovenskih impresionista donosimo ovdje kratak opis njihovih radova u Splitu, do sada uglavnom nepoznatih u slovenskoj stručnoj literaturi, uz kratku bilješku o ostalim radovima slovenskih slikara u splitskoj Galeriji. Veliki je značaj skupine slovenskih impresionista ne samo u okviru slovenske umjetničke historije, već i u okviru općejugoslavenskog likovnog zbivanja, te svaki i najmanji prilog njihovom što boljem poznavanju nije bez svoga značaja.

Okosnicu slovenskog impresionističkog slikarstva pravi djelo četiriju njegovih korifeja: Ivana Grohara (1867—1911), Riharda Jakopiča (1869—1943), Matije Jame (1872—1947) i Mateja Sternena (1870—1949). Dok nam od prvog nije poznato u Splitu nijedno djelo, nalaze se u Splitu dva Jakopičeva, tri Jamina i jedno Sternenovo platno.

Splitska Galerija umjetnina posjeduje Jakopičevu sliku »Snijeg« (ulje na platnu, 85,5 × 67,7 cm, br. inv. »U« 37/129), koju je g. 1932 neposredno po svom osnutku, dobila od splitske Općine (sl. 83). Slika prikazuje ljubljanske Križanke i predstavlja još jednu varijantu slikareve obljubljene teme, od koje je najpoznatija realizacija čitave jedne serije platno »Križanke« iz g. 1924 u privatnom vlasništvu u Ljubljani, koje je bilo izloženo na velikoj retrospektivi slovenskih impresionista u Zagrebu g. 1952.¹ Splitska slika, nastala jamačno u isto doba, do u detalje ponavlja kompoziciju ljubljanske sa kupolom Križanki nad slikovitim ljubljanskim krovovima pod snijegom i sa ogoljelim drvećem, ali je tretirana u svijetlijoj kolorističkoj skali i sa pastoznijim namazima. Svjetlo i njegove igre, kao osnovni majstorov motiv, dolazi i tu do izražaja u igrama bijelih površina, koje dominiraju, sa žućkastim, ružičastim, narančastim i plavim akcentima. Slika nosi već osobinu one faze Jakopičevog slikarstva, koju je Stelè karakterizirao »kolorističkim impresionizmom«, premda se na njoj osjećaju još uvijek i tragovi ranijih majstorovih rješenja pejzažnog slikarstva.²

Drugo Jakopičevo djelo u Splitu je »Doručak u polju« u vlasništvu obitelji Znidarčić. To je također ulje na platnu, veličine 58 × 46 cm, sa signaturom R. JAKOPIČ na lijevom donjem uglu (sl. 84). Slika spada u produkte posljednje Jakopičeve faze, u kojima je dominantan koloristički doživljaj, dok se obrisi likova gube u poetičnoj viziji boja, ali je kasnija od slike u splitskoj Galeriji, te je mogla nastati negdje između g. 1930—1935. Pod stablovima jedva se naslućuju obrisi trojice ljudi, koji sjede pri doručku, slikanih u nemirnim igrama modrih, zelenih i ružičastih namaza. Jedan ima na glavi slamnati šešir, drugi je golglav i ima smedju kosu, dok se konture trećeg jedva nazrijevaju. Na dominantnoj plavoj boji pozadine plasmaju živi crveni, narančasti, zeleni, žuti i bjelkasti namazi, znažni i pastozni. Kroz igranje svjetlosnih bljeskova mogu se uočiti breze i jablanovi modrih debila, te narančastih i žutih krošnja, kao i neka nejasna arhitektura, možda mala seoska kapela, kojoj se obrisi gube.



Sl. 83. R. Jakopič, Križanke v snegu

Dok su oba splitska Jakopičeva platna karakteristična za svoga autora, ali ne pridonose mnogo njegovoj fizionomiji, zanimljivija su i kvalitetnija tri Jamina ulja, sva tri u vlasništvu splitske Galerije.

»Rani snijeg« je ulje na platnu, veličine 40×54 cm, broj inv. »U« 95/240, signirano na desnom donjem uglu M. JAMA (sl. 85). Slika je pripadala nekadašnjoj kolekciji Dr. Iva Tertaglie. Na tom su platnu prikazani plastovi sijena pod sniježnim pokrovom. Svojim karakterističnim

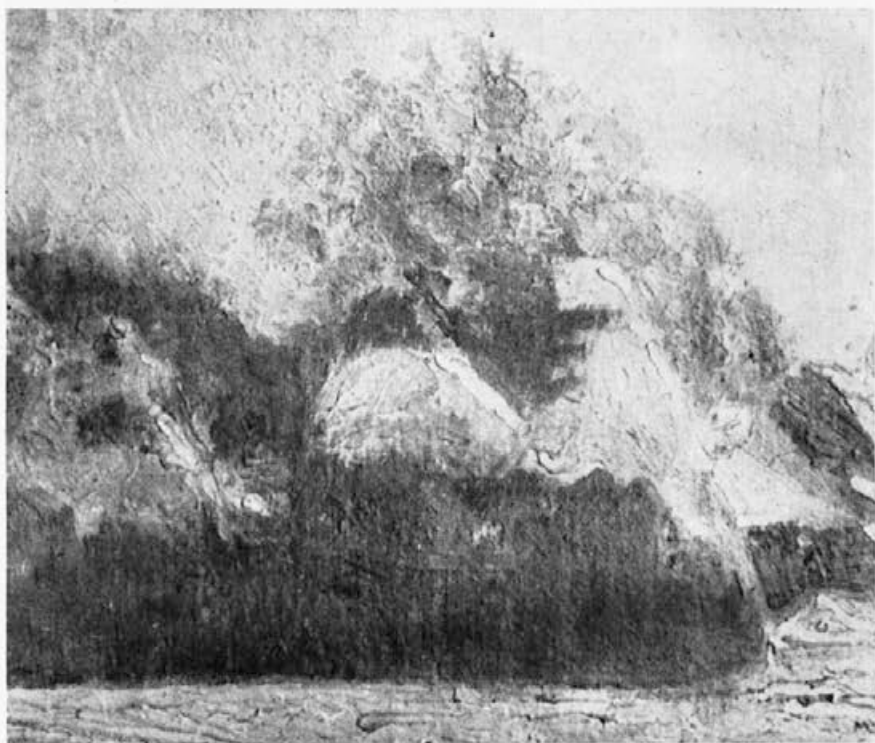


Sl. 84. R. Jakopič, Malica na polju

potezima kista, u vrlo zanimljivom rješavanju svjetlosnog problema, slika je gradjena na osnovnoj bjelkastoj dominanti uz pomoć svijetlo-zelenih, svijetloplavih i svijetlosmedjih tonaliteta. Dok je pozadina sva u skali bijelih, svijetlosivkastih i azurnih tonova, na samim stogovima, kao i na stablima, koja se iza njih nazrijevaju kroz sniježni pokrov, jače se osjeća prevlast plave i zelene boje. Matija Jama, kao slikar, koji je sav svoj slikarski put upotrebio za slikanje svijetla u

pejzažu u najraznolikijim aspektima, ostvario je ovdje zanimljivi zimski ugodjaj, realiziran visokim tehničkim znanjem i individualnim doživljavanjem krajolika.

Slične sklonosti, tako izrazite za Jaminu umjetničku fizionomiju, nalazimo i na slici »Jutro«, nazvanom katkad i »U polju«. Tu je sliku (ulje na platnu, vel. 49 × 72 cm, inv. br. »U« 37/129) poklonila splitskoj Galeriji Općina g. 1932 zajedno sa Jakopičevim »Snijegom«. U uspjeljoj



Sl. 85. M. Jama, Zgodnji sneg

skali zelenih akorda prikazao je tu Jama livadu sa nekoliko prolistalih stabala, od kojih jedno, snažno i monumentalno, tvori okosnicu čitave kompozicije. Pred dalekim plavim fragmentom neba, Jama ovdje gradi, u uspjeljoj igri svijetla, svoj pejzaž u zelenom, oživljujući ga amo-tamo pokojom ljubičastom ili žućkastom flekom. Ima i u ovome pejzažu, kao i u »Ranome snijegu«, jedna iskrena lirska nota, jedna profinjena interpretacija svijetlosnih igara kroz titranje sunca na površini proljetne livade i na krošnjama velikih stabala svježe prolistalih grana.

Skromnija je mnogo po formatu i po kvalitetu treća Jamina splitska slika, »Suma«, koja također potječe iz Tartagline zbirke (ulje na kartonu, vel. 34 × 44 cm, inv. br. »U« 95/239) (sl. 86). Prikazuje

nekoliko stabala širokih zelenih prolisalih krošnja, te je u biti mali pejzažni fragment, koji ipak nosi izrazite osobine svoga auktora. Ne može se ni na ovome ulju, gradjenom u finim gradacijama zelenih akorda na krošnjama drveća i u smirenim igrama svijetla, mimoići neosporna vještina ovoga majstora impresionističkog slovenskog pejzaža, koji i u ovakovim radovima maloga formata i zahvata neminovno ostavlja svoj pečat.



Sl. 86. M. Jama, Gozd

Jedino Sternenovo djelo je »Glava djevojke« u vlasništvu obitelji Rismondo. Ulje na platnu, veličine 45 × 37 cm, signirano je u desnom donjem uglu M. STERNEN 911. Slika prikazuje glavu mlade žene u profilu, tamnosmedje puti i crnih skupljenih kosa. Na pozadini, koja je na donjem dijelu tamna, a na gornjem zelenkastosiva, impostiran je taj lik u odjeći maslinaste boje. Kao da neka duboka sjeta prožima tu figuru mlade žene, slikane karakterističnim umjetnikovim debelim namazima u tipičnoj njegovoj tamnoj skali smedjih i sivih tonaliteta, sa izrazitim njegovim načinom rješavanja svjetlosnog problema. I tu dolazi do izražaja njegova očita sklonost respektiranja objekta, po kojoj je Stelè ispravno karakterizirao njegovo slikarstvo kao »impresionistički shvaćeni realizam«.³ Datirana g. 1911, ta slika po svojim likovnim rješenjima odgovara u potpunosti karakteristikama toga

datuma, koji je i inače važan u životu Mateja Sternena, jer se tada taj majstor, vezan sa Dalmacijom i svojim djelovanjem kao restorator mnogih starih umjetničkih slika po dalmatinskim crkvama i samostanima, preselio u Ljubljano, gdje je ostao do kraja života.⁴

BILJEŠKE

¹ Slovenski impresionisti — izložba Moderna Galerija, maj 1952, Ljubljana 1952, str. 28, slika 8.

² O. c., str. 18.

³ O. c., str. 24—25.

⁴ Osim navedenih slika slovenskih impresionista splitska Galerija posjeduje još slijedeće slike slovenskih slikara, koje navodimo kao dodatak ovom kratkom prilogu: Debenjak Riko, Kraševka, ulje na platnu, vel. 92,50 × 74,50 cm, Jakac Božidar, Pejzaž, pastel, vel. 50 × 48 cm, Jakac Božidar, Ruševine u Idriji, bakropis, vel. 59 × 28,5 cm, Kralj Tone, Prodavačice jaja, ulje na platnu, vel. 86,2 × 64,8 cm, Mihelič France, Mrtva priroda, ulje na platnu, vel. 54,5 × 78 cm, Pregelj Marij, Pejzaž, ulje na platnu, vel. 54,5 × 84 cm, Spacal Lojze, Malo svetište, drvorez u boji, vel. 56,5 × 45 cm, Tršar Marijan, Otac, bakrorez, vel. 19 × 16,5 cm, Zupan Frano, Pejzaž, akvarel, vel. 45 × 50,5 cm.

Résumé

L'auteur publie cinq tableaux des peintres impressionnistes slovènes Jakopič, Jama et Sternena, existants à Split.

PREDMET V LIKOVNI UMETNOSTI

Poglavje IX iz avtorjeve neobjavljene razprave »Predmet v sodobni likovni umetnosti«, 1951.

Dr. Fran Šijanec, Rijeka

Naj bodo razlogi, ki so dovedli do slikarstva še tako različni, dejstvo je, da umetniško oblikovanje predmeta oziroma estetsko prikazovanje motivike, ki uključuje pripovednost predmeta, nikakor ne zmanjšuje umetniške vrednosti in likovne izraznosti slikarske upodobitve. Četudi bi bilo snovno torišče umetnine še tako utesnjeno, vselej se uveljavlja kot prvobiten element umetnine, povsod predočuje določeno vsebinsko dogajanje, najraje seveda v naturalistični umetnosti. Brez nadaljnega smatramo predmetnost kot po sebi pomembno značilnost umetnine, kot sestavni del njenega enovitega in zato tvor-nega organizma.

Zraven estetskih vrednot neposredno danega predmeta obstaja skoraj nič manj važno asociativno predočevanje predmeta v obliki razširjenega predstavnega doživetja (čustev, misli, predočb). Surealizem n. pr. posega celo v podzavestna doživetja. Zraven čisto formalno estetskega pomena izrazne oblike je upodobljen predmet kot posebna in svojstvena vsebinska vrednota (morda idejno pomembna).

Ta ugotovitev naj se ne nanaša na določene stilne enačice, realizma, saj je uporabna obenem tudi za nasprotno stilno vrsto, n. pr. za abstraktno in idealistično pojmovanje.

Vsako pomembnejše umetniško delo bi moralo vsebovati določeno pripovedno funkcijo upodobljenega predmeta. Tudi po tej lastnosti bi mogli oceniti značaj slehernega umetniškega dela, saj je umetnina dokument človečnosti v prizmi individualnih in družbenih potreb okolja.

Razmerje med predmetom in izrazno obliko upodobitve spada med temeljne norme ustvarjalne zakonitosti torej med tiste konstitutivne pojave, ki določajo in soustvarjajo umetnino in brez katerih bi se nam dozdevala umetnina brezpomembna ali manj vredna, torej okrnjena.

Slika ali podoba, ki ničesar ne predstavlja, pa je že po sebi logično nesmiselna in praktično ne more obstajati. V abstraktni umetnosti je postala sama izrazna oblika svojstven predmet upodobitve, predmet in oblika sta torej identična, a predmet je nujno prisoten tudi v taki upodobitvi.

Nedvomno obstaja tako stanje, v katerem je bila predmetnost v tolikšni meri omejena in izločena, da z naturalističnim merilom ocenljivi predmet v liku ne nastopa več in da realistična razlaga in naivno pripovedna smiselnost umetnine povsem odpovedujeta (n. pr. pri abstraktnih umetnostnih smereh). Taka umetnostna smer uporablja kot motiv ali predmet samo čiste formalne vrednote in le optično vizuelne elemente upodobitve. Posluži se načelno le čisto formalnih vrednot izraza, n. pr. prostorskih, ploskovnih, linearnih, barvnih, plastičnih razmerij. S tem pa še vedno ni rečeno, da bi »tako brezpredmetno« upodabljanje bilo umetniško popolnoma brezvsebinsko in nenaravno.

V primerjavi z naturalističnim podajanjem predmeta je videti umetniško hotenje »abstraktno« vrste dozdevno brez tendenčno, saj gre dejansko samo za določen način podajanja osnovnih oblikovnih sredstev. Takšna bi bila tudi stopnja izraznega *l'art pour l'artizma* (»formalizem«). Toda sleherna umetnost je, bodimo iskreni, v odločilnem trenutku larpurlartistična ustvarjalnost, vsaj v večji ali manjši meri. To naziranje je izpričela renesansa, to je potrdil Goethe, v to veruje sodobna umetnost. Vse to pa ne izključuje predmetnosti kot take.

Kakor pomeni premikanje predmeta v »realno« ali v »abstraktno« smer objektivno le osvajanje enega izmed obeh tečajev dualistične interpretacije življenja in umetnosti, tako ne smemo pustiti v nemar osnovnih odnosov med vsebino in obliko; namreč to, da se pripovedno podajanje vsebine nasproti čisto formalnemu vrednotenju le-te v vseh situacijah bistveno razlikuje, in sicer ravno glede na namen in smisel izražanja določene vsebine, pa tudi glede na kakovost sredstev.

Predmetnosti, vezane na vsebino, torej ne moremo zanikati, niti v prvem, niti v drugem primeru. Upravičeno pa dvomimo, da bi zgolj »formalistično« oblikovanje, pa naj bi bilo še tako lepotno »izumetničeno«, ustrezalo vsebinsko globljemu pojmovanju umetnine. Sleherna umetnina nam kot organsko zaključen sestav le predobro osvetljuje svoje zahteve do principov umetniškega ustvarjanja. Pri tem ne gre samo za stilno vprašanje, temveč za načelno estetsko oznako sleherne umetnine, za označbo njene izrazne kvalitete, če hočemo, da tako imenovana »brezpredmetna« upodobitev vzdrži primero s predmetno glede izpolnitve temeljnih pogojev umetnostnega oblikovanja. Kajti ravno splošno dane osnove likovne upodobitve zahtevajo, da mora biti dana

6.34
v vsaki sliki (ali plastiki) neobhodna sestavina pripovednosti, t. j. čisto predmetno pričevanje ali predočevanje določenega snovnega motiva.

Ce ne bi bilo tako in bi »brezpredmetna« upodobitev glede na svojo prvinsko nalogo veljala že za dovršeno, potem moramo taki sliki odrekati najvažnejšo funkcijo čiste likovne umetnine in bi iskali smiselnost njenega obstoja pač v nekem drugem, morda čisto ornamentalno okrasnem krogu upodabljanja. Da pripadajo brezpredmetnim slikam predvsem vidnejše dekorativno formalne naloge, vsebinsko pa doživetja likovne simbolike, naj bo izrecno poudarjeno ter je brez nadaljnega jasno. Taka reducirana ali nepristna slika izpolnjuje lahko kvečjemu dekorativne naloge, in to predvsem na polju ploskovne dekoracije (ornament).

Takó prvo kot drugo vrsto slikarske upodobitve pa moramo smatrati za raznovrstna in med seboj različna področja likovne umetnosti, toda svojstvena funkcija slike, ki podaja svoj predmet neposredno in konkretno, temelji ravno na logični in fundamentalni zahtevi po naravni in neovirani sprožitvi predstavne vsebine, na bogastvu njene čustvene in miselne asociacije. Tu gre za evidenco vsebinskega razodetja, za pripovednost v smislu umetniške pričevalnosti, lahko tudi za neizogibno »literarno« bližino upodobitve, in to celo v primeru ekstremnega preoblikovanja forme ali deformacije, ki morda ogroža konkretnost (čitljivost) predmeta, a vzlic temu še podaja določeno idejno vsebinsko doživetje (ekspresionizem).

Možnosti čustvenega in miselnega dožemanja upodobljenega predmeta ali osnove so seveda vezane na raznothera umetnostna sredstva. To so v bistvu drugačna od literarnih, a zato nič manj stvarna in predmetna. Javljajo se v drugačnem materialu in v drugačnem redu zapovrstja, v načinu, ki ne sme biti literaren, temveč likovno umetnostno pristen. Kubizem gre n. pr. za analizo ali likovno razčlenjevanje prostorskih razsežnosti s sredstvi simultaneizma in za geometrično poenostavljanje oblik.

Simbolno izražanje pa je lahko prav tako predmetno kot oblikovno. To v bistvu nič ne spreminja. Za naše trditve bi našli nešteto primerov, kjer koli. Osnovni zakon se torej glasi: Estetsko ugodje ali umetniško doživetje določene oblikovne kompozicije preide s predmetnim podajanjem na specifične čustvene vrednote, ki se odražajo v upodobljenem predmetu vsebinsko poudarjeno in ki tvorijo skupaj z oblikovnimi vrednotami lika nerazdružljivo zvezo. Eno brez drugega ne more biti, tudi zvrst likovne umetnosti mora razodevati podobno kakor vsako drugo umetniško oblikovanje troje: predmet ali snov, vsebino in obliko.

R é s u m é

L'étude «Le sujet dans les arts plastiques» est le chap. IX. de l'étude manuscrite «Le sujet dans les arts plastiques contemporains», de 1931, qui s'occupe des problèmes des arts plastiques contemporains. Elle parvient au résultat que le plaisir esthétique ou l'expérience artistique d'une composition mise en forme passe, en présentant le sujet, à des valeurs sensibles spécifiques, qui se reflètent dans le sujet représenté et créent avec les valeurs de la forme une unité indissoluble. Les uns ne peuvent pas subsister sans les autres. Les arts plastiques doivent renfermer, comme toute autre création artistique, ces trois parties: le sujet, le contenu et la forme.

