

---

*Georg Zeman, Dunaj**Janez Höfler (Ur.): GOTIKA V SLOVENIJI.*

Katalog razstave, Ljubljana 1995, 436 strani, 238 kataložnih števil s številnimi barvnimi in črno-belimi fotografijami; ISBN 961-6029-08-8.

Objavljeno v: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 48. Jahrgang, Februar 1996, Nummer 1/2, str. 15-19

O kulturni dediščini nekdanjih držav vzhodnega bloka velikokrat nimamo prave predstave. Ta se v najboljšem primeru nekoliko zbistri ob poznavanju posameznih priznanih spomenikov. Razstave, ki predstavljajo umetnostno snovanje določenih dežel in dob, zato lahko štejejo kot dobrodošle priložnosti za ustvarjanje jasnejše podobe o kulturni dediščini naših sosedov. Posrečen primer tovrstnega dejanja je velikopotezna razstava gotske umetnosti na področju današnje Slovenije, ki jo je pripravila Narodna galerija v Ljubljani v času od 1. junija do 1. oktobra leta 1995. Razstavo je spremljala izdaja reprezentativnega kataloga, ki ga lahko uvrstimo kar med strokovne priročnike.

Že zgodovinski uvodni tekst, ki ga je napisal Peter Štih, obravnava del srednjeevropske zgodovine. Od poznega 13. stoletja je bil politični razvoj na področju današnje Slovenije tako kot v sosednjih severnih deželah zaznamovan z napetostjo med Habsburžani in teritorialnimi gospostvi. Rudolf IV. Ustanovnik je s sklenitvijo dedne pogodbe z goriškimi grofi naredil odločilno potezo v svojo korist. Leta 1364 je mejno grofijo Kranjsko potihem povzdignil v vojvodino, deset let kasneje pa so njegovi potomci pridobili še goriške posesti, ki so jim po pogodbi pripadale. Leta 1382 je sledil še Trst. V tem času so stare dinastije v glavnem že izumrle in Habsburžani so se vsaj za kratek čas smeli veseliti obdobja, ko so bili brez prave konkurence. Z vzponom grofov Celjskih, zadnje dinastije z rezidenco na slovenskih tleh (prim. št. 231), so Habsburžani dobili resnega nasprotnika. Dobri odnosi z Luksemburžani, ki so s poroko Barbare Celjske s Sigismundom Luksemburškim postali še tesnejši, so dosegli višek leta 1436, ko je bila celjska grofija povzdignjena v kneževino. Hkrati so si celjski grofje s svojo izredno zagnanostjo na Madžarskem tam pridobili tudi veliko nasprotnikov, kar je tudi povzročilo njihov propad: leta 1456 so v Beogradu umorili Ulrika II. Največjo korist od te smrti pa je imel, čeprav je bil pri samem umoru popolnoma nedolžen, Friderik III., ki je nekaj let poprej s Celjani sklenil dedno pogodbo za notranjeavstrijska posestva. Tako so se Habsburžani dokončno etablirali.

Zgodovinskemu uvodu sledi pregled razvoja na področju arhitekture, kiparstva, slikarstva in nato šele pravi kataložni del. Med vsemi slovenskimi zgodnjegotskimi spomeniki, ki so izrednega pomena tudi za avstrijsko umetnostno zgodovino, se najbolj odlikuje cerkev laičnih bratov žičke kartuzije. Mario Schwarz v svojem tekstu v katalogu (kat. 1) postavlja domnevo, da so zgodnjegotske oblike, ki se pojavljajo v Žičah, delo stavbenikov, ki so prišli neposredno iz vzhodnofrancoskega redovnega središča. Če je njegovo sklepanje pravilno, potem je zgradba, ki je bila zgrajena nekaj let kasneje v stilu t. i. »babenberske posebne gotike«, odločilnega pomena.

Stavbarstvo 13. stoletja na Slovenskem tako kot drugod po Srednji Evropi zaznamuje sožitje poznoromanskih in zgodnjegotskih stilnih elementov. V mestih so gradili predvsem pridigarski redovi, ki so uporabljali oblike, primerne svojim potrebam, medtem ko so župnijske cerkve ostajale v veliki meri zavezane tradicionalnim stavbarskim principom. Na Slovenskem nove arhitekturne oblike 14. stoletja, kot je na primer dvoranska cerkev, žal niso našle plodnih tal. Posebej dragoceno obdobje za umetnostne zgodovinarje pa se začena s prelomom iz 14. v 15. stoletje, iz katerega se je na Slovenskem ohranilo kar nekaj prvovrznih spomenikov – tako arhitekturnih kot tudi kiparskih. Z zgodovinskega vidika to niti ni tako presenetljivo, saj so si v tej dobi nekatere plemiške družine priborile dokajšnjo oblast in vplivno moč. Znano je, da je prav v teh krogih moč opaziti elemente internacionalne gotike, ki se je malo prej razvila zaradi želje po reprezentativnosti velikih evropskih dvorov. K hitremu in enotnemu jeziku umetnosti okrog leta 1400 je prispeval tudi ta socialnozgodovinski fenomen. Najpomembnejše stavbarsko delo tega stila na Slovenskem je zagotovo romarska cerkev na Ptujski gori. Domnevajo, da jo je Ulrik IV. Walseejec morda dal pozidati v zahvalo za srečno vrnitev iz bitke proti Turkom pri Nikopolju (kat. 11). Po tlorisni shemi in prostorski rešitvi je ptujskogorska cerkev podobna velikim romarskim cerkvam na avstrijskem Štajerskem (Maria Zell, Pöllauberg in Strassengel). Cerkev je bila opremljena z izvrstnimi skulpturami, o katerih nekoliko več v nadaljevanju. V 15. stoletju se je tudi na Slovenskem po zaslugi uspešnega gospodarskega razvoja bogato razvijalo stavbarstvo, ki je v tem času sprejemalo tipične poznogotske elemente, kot npr. dvoransko cerkev in ustrezne obočne sheme. Za avstrijsko umetnostno zgodovino je prav gotovo zanimiva župnijska cerkev v Kranjski Gori, ki jo je zgradil Jernej Viertaler (kat. 43). Podoba arhitekture na slovenskih tleh bi bila nepopolna, če bi pozabili na mikavno stavbarstvo primorskih mest, ki so se gledovala po beneških vzorih.

Tudi med plastikami smo na razstavi v Ljubljani lahko odkrili marsikaj zanimivega – tako na primer relief s timpanona cerkve nemškega viteškega reda v Ljubljani (kat. 53), z njim povezano Solčavsko Madono (kat. 54), ptujsko Minoritsko Madono, ki je datirana okrog 1300 (kat. 56), majhno in izredno kvalitetno sedečo Marijo, ki je v katalogu opredeljena kot zgornjen-

sko delo (kat. 57). S številko 58 je bil razstavljen kamnit Marijin kip iz Šempetra, ki govori o tesni povezavi z dunajskim kiparstvom prve četrtine 14. stoletja in ki naj bi jo minoritski cerkvi v Celju poklonil Friderik Lepi. Šempetrska Madona je bila okrog leta 1400 korenito spremenjena, saj so zamenjali glavo deteta ter Marijin obraz. Obrazno masko Matere božje so skrbno namestili na njeno glavo, s katere so poprej sneli prejšnjo. Torej je pri tem šlo za zelo kompliciran postopek, ki si ga po mojem mnenju ni mogoče razlagati z domnevo, da je bila glava že predhodno; v takšnem primeru bi bilo po vsej verjetnosti mnogo preprosteje zamenjati kar celo glavo Marije. Verjetno so kipu, ki je imel nedvomno funkcijo kultne podobe, z novim obrazom skušali dati primernejši izraz, ki bi bolje ustrezal njegovi religiozni funkciji. Primer nas poučuje o tem, kakšne vsebinske konotacije so sodobniki povezovali z izrazom obraza. Danes smo na to navajeni gledati predvsem kot na estetske fenomene internacionalnega sloga.

Številnim tukaj izpuščenim zanimivim plastikam 14. stoletja sledijo dela iz časa okrog 1400. Med najpomembnejše zagotovo sodijo kipi iz romarske cerkve na Ptujski gori ter iz bližnje kapele gradu nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji. K tem izredno lepim eksponatom bi se želel podrobneje vrniti na koncu svojega poročila. Nekaj desetletij kasneje je nastalo delo podobnega mednarodnega pomena, žal le fragmentarno ohranjena skupina Oznanjenja s Ptujске gore, ki je najverjetneje stala pod baldahinom t. i. Celjskega oltarja (kat. 90, prim. tudi 11 f). Naštevanje gotških plastik na Slovenskem bom zaključil z omembo nekaterih še posebej kvalitetnih eksponatov: leta 1484 je Janez Lipec za ljubljansko mestno hišo izklesal odlična kipa Adama in Eve v naravni velikosti, katerih gola torza sta, kot je v katalogu pravilno opaženo, blizu kipoma, ki ju je za beneško doževno palačo izklesal Antonio Rizzo (kat. 93). Fragmentarno ohranjenemu lesenemu reliefu, ki predstavlja stigmatizacijo sv. Frančiška in izvira iz Kamnika (kat. 100), se katalog premalo posveča, saj gre za delo z močnim izrazom, o katerem bi človek želel izvedeti kaj več. (V katalogu je relief poskusno pripisan kranjskemu rezbarju in drzno datiran v čas okoli leta 1490).

Spomeniki gotškega stenskega slikarstva so se na Slovenskem ohranili v velikem obsegu. Ta umetnostna zvrst je v gotiki, kot je splošno znano, tesno povezana z italijanskim umetnostnim prostorom. V več primerih je čutiti vpliv trecentističnih pobud Furlanije, Benečije in drugih, predvsem severnoitalijanskih slikarskih šol. Pojav lahko torej primerjamo s tistim, ki ga pozna tudi koroška umetnost. Seznam slovenskih gotških stenskih slikarij začenjajo v poznem 13. stoletju odlične slikarije na Ptujju (kat. 118), ki so prežete še z dekorativnim občutjem zobčastega sloga. Medtem ko je stenskega slikarstva iz 14. stoletja malo, pa je toliko bolj zanimiva doba okrog 1400, kamor sodijo tudi dela Janeza Aquile (kat. 127-128). Izredno kvalitetne slikarije najdemo v kapeli sv. Križa na Ptujski gori (kat. 138), ki so s svojo brezskrb-

no gracilnostjo ljubek primer internacionalne gotike. Upam, da mi bodo strokovnjaki za srednjeevropsko slikarstvo 15. stoletja oprostili, če preneham z naštevanjem številnih del iz tega časa, saj gre za približno štirideset kataložnih enot. Naslednji vrhunec predstavljajo stenske slikarije Mojstra Kranjskega oltarja v p. c. sv. Primoža in Felicijana v Kamniku (kat. 175). Njegovo osrednje delo, po katerem je dobil tudi ime, predstavljajo table v Österreichische Galerie na Dunaju, ki pa so bile v Ljubljani, tako kot tudi same freske, predstavljene le s fotografijami. Takšna prezentacija je bila vsekakor dobrodošla že zato, ker je pri marsikaterem obiskovalcu porodila željo po ogledu izvirnikov.

Naslednje poglavje v katalogu obravnava tabelno slikarstvo na Slovenskem, ki ima večinoma beneški slogovni značaj. Na tem seznamu seveda najbolj izstopa Ptujski oltar Konrada Laiba, pri katerem je (kat. 188) podana obsežna problematika v zvezi s tem delom.

Med umetninami s področja knjižnega slikarstva, ki jih hranijo slovenske knjižnice, sta za avstrijske raziskovalce zanimiva predvsem oba kodeksa Heinricha Aurhayma, ki ju je svoji cerkvi podaril kranjski župnik Koloman de Manswerd (kat. 210–211). Miniaturnemu slikarstvu sledita še poglavji o mikavnih poslikanih lesenih stropovih ter o profani arhitekturi. Zaključek predstavlja bogata bibliografija, ki bo pomemben pripomoček za bodoče znanstveno delo. Naposled velja poudariti, da se katalog kljub časovni stiski, ki je zagotovo vladala ob redigiranju tega dela, odlikuje po izredno skrbni obdelavi, ki jo, kot vemo, pogosto pogrešamo celo pri publikacijah, ki nastajajo ob mnogo večjih finančnih dotacijah. Posebej velja tudi omeniti izredno dobre prevode tistih kataložnih prispevkov, ki so jih spisali slovenski kolegi. Zadovoljiva je tudi kvaliteta fotografskih reprodukcij. Če bi si smeli kaj želeli, potem bi to bil vsekakor konkordančni seznam slovensko-nemških krajevnih imen, ki bi nemško govorečim bralcem prihranil marsikatero listanje po drugih knjigah.

Na koncu svoje ocene bi želel na podlagi v Ljubljani razstavljenih plastik dodati nekaj temeljnih pripomb k soočanju s srednjeveško umetnostjo. Avtorji posameznih besedil v katalogu se držijo nepisanega umetnostnozgodovinskega pravila, da opozarjajo na »vplive« iz različnih umetnostnih krogov, za kar imajo dober razlog, saj se ravno v tem deloma skriva zgodovinska umestitev določenega dela. Vsekakor pa se velikokrat premalo upošteva, da nimajo vsa opažanja ob neki umetnini enake sporočilnosti. Naravna umetniška rešitev namreč ne izvira iz prevzema enega ali drugega motiva, ampak iz načina njegove izpeljave. Včasih je lahko povsem koristno, če pri samem stilnokritičnem delu popolnoma zanemarimo tip in motiviko, vendar pa lahko tovrstna izključitev predstavlja le delovni pripomoček, saj je analiza tipa in motiva vsekakor potrebna pri problemu razvrščanja gradiva. Datiranje in lokalizacija sta manj pomembna od samih stilističnih kvalitiet, saj so prav motivi velikokrat ali splošno uveljavljeni ali pa zaradi vzorčnih knjig povsem naključno razširjeni.

Seveda lahko motivi ob samem razvrščanju gradiva uspešno rabijo tudi za kaj drugega, na primer takrat, ko se v prevzemanju nekega redkega formalnega ali ikonografskega tipa skriva globlji vsebinski pomen.

Opozoriti je treba tudi na prenatano datiranje ali lokalizacijo. Celó v poznem srednjem veku so viri in gostota sporočil še vedno tako slabi, da so ob resni presoji v večini primerov možne le ohlapne opredelitve. Pri tem ne jemljem pravice do datacij na desetletja ali petletja natančno, vendar so slednje možne le takrat, ko se lahko orientiramo po resnično gosti mreži zanesljivih podatkov. V vseh drugih primerih je potrebno pogumno razširiti okvir datacije.

Svoje pomisleke lahko v tem pogledu ilustriram na prvih dveh razstavljenih plastikah v Ljubljani, na reliefu timpanona tamkajšnje cerkve nemškega viteškega reda in na Solčavski Madoni – povsem nerazumljivo je namreč, zakaj se datacija za timpanon omejuje natančno na čas okrog 1265/70, datacija za Marijin kip pa okrog 1270/80. To časovno razmerje je še toliko bolj presenetljivo, ko pa vendar pri stavbni plastiki namesto pričakovane čiste romanske oblikovne govorice kulturne podobe prevladuje moderna zgodnjegotška forma. Seveda je tudi domneva o poznejšem nastanku timpanona zgolj relativna, saj stilni razvoj verjetno ni potekal linearno in je tako omogočal sožitje različnih stilnih stopenj.

Po mojem mnenju so manj relativna slogovna nesorazmerja med obema umetninama. Horst Schweigert v katalogu očitno prenatano obsoja ugotovitve Ulrike Laubert-Konietzny v zvezi z različnimi stili skulptur. Razlaga o različnem oblikovanju, kot jo predlaga Schweighert, se mi ne zdi dovolj prepričljiva, saj lahko različne naloge vplivajo tako na ikonografijo kot tudi na način in natančnost izdelave, ne pa tudi na dojetje plastičnosti. In to raznolikost je Ulrike Laubert-Konietzny pravilno zaznala.

Prispevki Roberta Wlattniga o plastiki 14. stoletja sicer pričajo o odličnem poznavanju gradiva, vendar pa celoti manjka kritične in sintetične ocene detajlnih opažanj. Počasi dobi bralec občutek, da ima pred seboj delo, v katerem se kalejdoskopsko zrcali to, kar v evropski plastiki zgodnje in visoke gotike velja za dobro in poceni. Velikokrat se ostre ugotovitve o samem stilu izgubljajo po raznih gubah in drugih motivih. In nazadnje, ali je res mogoče posamezne eksponate vpeti v sistem zanesljivih podatkov, tako da bi jih lahko datirali na nekaj let natančno?

Področje, na katerem umetnostni zgodovinarji ob iskanju podobnosti med motivi hitro najdejo vzporednice, je plastika internacionalnega sloga. Dejstvo, da lahko figure iz tega obdobja uspešno razdelimo na osnovne motivne elemente, na eni strani kaže na bistveno značilnost tega sloga, na drugi strani pa na možnosti transferja oblik. Splošno dostopnost oblikovnega besedišča, ki je bilo v uporabi okrog leta 1400, so zagotavljale vzorčne knjige in popotovanja umetnikov. Zanimivejši je verjetno umetnostnosocialni vzrok, ki je botroval tovrstnemu pojavu, namreč v vsej Evropi zaznavna potreba širokih družbenih

slojev po neki »vodilni formi«, ki je morala biti primerna tako za posvetno reprezentanco kot tudi za religiozne pobožnosti.

Oba ljubljanska avtorja tekstov v katalogu o plastiki internacionalne gotike, Klementina Jurančič in Gregor Podnar, sta se torej lahko sklicevala na nekaj dobrih razlogov, ko sta na svojem (izredno lepem!) gradivu raziskovala podobnosti v motiviki sočasne plastike. Vendar bi lahko rigorozno (in priznati je treba – predvsem abstraktno učinkujočo) stilno kritiko zagotovo uporabila plodoviteje, če bi pri razvrščanju gradiva za nekaj časa odmisllila faktorje, vezane na motiviko. Naj se sliši še tako paradoksalno je to, kar se običajno označuje kot »stilna kritika«, pogosto le motivna kritika; prava stilna kritika se žal pojavlja mnogo preredko.

Bralec bo ob mojih doslej le teoretično zastavljenih pomislekih povsem upravičeno terjal razlago na konkretnih primerih. To bom poskušal razložiti na primeru t. i. Mojstra sv. Jakoba. Jurančičeva in Podnar pripisujeta istemu mojstru tako kip sv. Jakoba na Ptujski gori, po katerem je dobil ime, kot tudi plastike tamkajšnjega Rožnovenskega oltarja. Pri kipu romarskega patrona najprej opazimo nenavadne proporce: figura je široka, ima veliko, s širokokrajnim klobukom še dodatno poudarjeno glavo. Zaradi izredno globoke prečne gube, ki poteka skoraj pod višino bokov, je videti zgornja polovica figure pretirano poudarjena. Že sami proporci s poudarjeno glavo učinkujejo kot nestabilen element, kar še dodatno potencira gibanje, ki kompozicije ne povezuje, ampak pogosto vleče v stran, vsekakor pa narazen. V tem smislu velika skledasta guba ne odgovarja na gibanje lasnice in se ne nadaljuje v draperiji zgornjega dela telesa. Gibanje spodnjega dela telesa poteka v desno, zgornjega v levo. Ž »levo« in »desno« je že jasno, da kompozicija ni naravnana tridimenzionalno, marveč na površino. Usmeritvi na tri prostorske dimenzije, ki je običajna pri veliki večini plastik iz časa okrog 1400, se je umetnik izrecno izognil. Lasnica, ki jo tako pogosto upodablja zato, da pogledu sugerira kontinuiteto forme na zadnjo stran figure, se tu vleče vzdolž konture.

Stil figure sv. Jakoba je hitro prepoznaven tudi pri Madoni Rožnovenskega oltarja. Tudi zanjo je značilna velika okrogla glava in čezmerno poudarjanje zgornjega dela telesa. Osupljiv je način, ki celo pri sedeči figuri ustvarja vtis labilnosti: diagonalni obrisi spodnjega dela figure se niti ne združijo v trdnem trikotniku niti se ne nadaljujejo v zgornjem delu telesa, ampak divergirajo, tako da stopala Matere božje navidezno drsijo v stran. Tudi pri Madoni gre za enak odnos do obdajajočega prostora kot pri sv. Jakobu: kompozicija deluje napeto, kar se da lepo razbrati iz drže zgornjega dela telesa in rok.

Osupljivo drugačen stil izdajata asistenčni figuri Marije na Rožnovenskem oltarju, ki sta prav tako pripisani Mojstru sv. Jakoba. Njuni proporci so ožji in manjka jima nenavadna labilnost obeh prej opisanih skulptur. Katarina in Andrej se kontinuirano dvigujeta v višino s širšega podstavka, razmerje med glavo in telesom pa bolj ustreza lepotnemu kanonu interna-

cionalne gotike. Linije njenega sistema gub so združene v neko zaprto obliko, ne obvladujejo jih tiste dinamične in pri tem naključno delujoče oblike, ki vlečejo narazen. Posamezni motivi gub si logično sledijo in so tako rekoč nepremakljivi. Pri teh dveh figurah ne moremo govoriti o preprečevanju prostorskih kompozicijskih struktur. Figure so prostostoječe, na vse strani odprte, a imajo kljub temu eno samo mirujočo os.

Po mojem mnenju asistenčnih figur Rožnovenskega oltarja ne moremo obravnavati kot delo umetnika, ki je avtor kipa sv. Jakoba in Rožnovenske Marije. Kakšen pa je odnos naštetih figur do zanimivega timpanona z Marijo zavetnico s plaščem, ki je bil v baročnem času kot milostna podoba vkomponiran v glavni oltar romarske cerkve na Ptujski gori? Podnar in Jurančičeva sta v primeru stoječe Madone upravičeno ugotovila sorodnost s plastikami Mojstra sv. Jakoba, ki se kaže v širokih proporcijah, veliki okrogli glavi in v manjkajoči naravnosti figure na tretjo dimenzijo. Med drugim se pri opazovanju timpanona pojavi cela kopica vprašanj: katalog navaja, da je za dokončanje slednjega zaslužnih več umetnikov, pri čemer bi me zanimalo, ali ni prišlo do sprememb v poznejšem, morda še gotskem času. Kako bi bilo mogoče pojasniti neorgansko dolgo desno roko Matere božje in grobo izklesane angele, ki nespretno držijo plašč? Izredno kvalitetne pa so miniaturne figure, ki iščejo zavetje, predvsem tiste v prvi vrsti (glave nekaterih so bile v baročnem času zamenjane z lesenimi). Slednje kaže primerjati tudi z obema donatorskima figurama na Rožnovenskem oltarju, saj sta s svojimi vijugastimi oblikami in veliko dušno prostorsko odprtostjo podobni stvaritvam Mojstra sv. Jakoba. Telesa tistih, ki iščejo zavetje, pa izdajajo drugačno govorico: V nasprotju z ekspanzivnostjo oltarnih donatorjev so njihova telesa primarno obrnjena proti Madoni in temu enotnemu konceptu je podrejeno tudi gubanje njihovih oblačil. Škof na primer, katerega glava je, kot vse kaže, še originalna, se poln hrepenenja obrača k Materi božji, pri čemer naprej pomaknjena glava harmonično nadaljuje smer gibanja telesa. Vendar pa kažejo kolena določeno stabilnost, saj poševno držo telesa vzdržujejo v ravnotežju diagonalno potekajoče partije oblačil.

Skupni točki tistih, ki iščejo zavetje, in asistenčnih figur Rožnovenskega oltarja, sta uravnotežena stabilnost, povezana s fino ritmiko, ter močna diferenciacija portalnega reliefa. Pri vseh teh plastikah je treba, ne glede na njihove različne formate, paziti na nianse od fino plisiranih do polnoplastičnih potekajočih gub, ki so bile Mojstru sv. Jakoba neznane.

S »ceterum censeo« bi se želel posloviti od ptujskogorskih skulptur: tudi pri njih manjkajo zanesljivi podatki za določitev natančne datacije, tako da bi se morali odpovedati datacijam na petletje in tudi kronologiji znotraj skupine. Romarska cerkev na Ptujski gori je bila ustanovljena tik pred letom 1400, zato lahko le ugotovimo, da njena notranja oprema ne sodi k zgodnji fazi internacionalnega sloga. Po drugi strani pa slogovni razvoj kaže, da bi bila komaj mogoča datacija po drugem desetletju 15. stol., saj ravno pri delih

Mojstra sv. Jakoba s svojimi velikimi kompozicijami in motivih na oblačilih pogrešamo ornamentalnost tistih del, ki jih običajno datiramo v pozno fazo internacionalnega sloga.

Seveda je bilo v Ljubljani razstavljenih še veliko drugih pomembnih umetnin, med katerimi izstopata obe svetnici in Pietà iz Velike Nedelje. Moj namen je bil, da na primeru plastik, ki so pripisane Mojstru sv. Jakoba ali pa so mu blizu, pokažem, kako lahko za pregledovanje gradiva ob problematiki motivov uporabimo tudi stilnokritično opazovanje. Vsekakor pa obstaja velika prepreka za tak podvig. Prav pri plastikah je na podlagi ilustracij velikokrat težko slediti plastičnim in prostorskim kvalitetam. Idealne delovne razmere bi nudila razstava, na kateri bi lahko slovenske originale primerjali s srednjeevropskimi umetninami iste dobe. Slovenskim organizatorjem je vsekakor uspela ambiciozna razstava, ki so se je lahko razveselili tako strokovnjaki kot tudi zainteresirani laiki. Njeni zagotovo težki realizaciji lahko le čestitamo.

---

*Cene Avguštin, Radovljica*

*Damir Globočnik: 12 JEZNIH MOŽ, 12 ZGODB O SLOVENSKI KARIKATURI.*

Samozaložba: Radovljica 1997, 208 strani, 76 črno-belih reprodukcij

Knjiga 12 jeznih mož s podnaslovom 12 zgodb o slovenski karikaturi, ki je spomladi 1998 izšla v samozaložbi, je plod nekajletnega raziskovalnega dela umetnostnega zgodovinarja, likovnega kritika in kustosa v Gorenjskem muzeju v Kranju mag. Damirja Globočnika, ki je na to temo napisal tudi svojo magistrsko nalogo. Knjigo odlikuje resen strokovni pristop k snovi, ki jo obdeluje, in obsežna dokumentacija, vendar je, kot nam že naslov daje slutiti, pisana tudi za bralce, ki jih morda predmet raziskave po strokovni plati manj zanima. Hkrati pa nam prav pripoved v obliki zgodb takratno dobo ter politične in kulturne razmere približa bolj neposredno in slikovito, še posebej, ker je knjiga bogato ilustrirana.

Iz knjige izvemo, kako je karikatura že od nekdaj zvesta človekova spremljevalka in pomemben dejavnik v njegovih političnih in kulturnih prizadevanjih. Včasih zna biti dobrohotna, največkrat pa ostra, kritična, nemalokrat tudi kruta, zlobna ali celo krivična. Poudarja vrline in odkriva napake, posega v družbeno dogajanje, delovanje posameznika, v njegovo zasebno in javno življenje. Pogosto uveljavlja oziroma uresničuje določen politični, socialni ali kulturni program in tako postaja nepogrešljiv del političnega ali kulturnega boja. Umetnik – karikaturist, osnovno misel, ki jo vsebuje karikatura, oblikovno konkretno, s svojo ustvarjalno domišljijo ostri njeno ost in tako pogloblja njen učinek.