

Dr. S. Mikuš | Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700-1764)

1. Ilovškovo umetniško šolanje.

Dokumentaričnih dokazov o Ilovškovem šolanju pri določenem mojstru nimamo. Doslej se je v naši umetnostno zgodovinski literaturi omenjalo Ilovškovo ime v zvezi z dvema »principaloma«: I. M. Rainbaltom in G. Quagliem. S prvim spravlja našega freskanta v odvisnost matični zapisek njegove poroke l. 1723. Med pričami se namreč omenja Janez Mihael Rainbalt, in Steska, ki je ta podatek prvi objavil, je upravičeno domneval tudi možnost osebno-umetniškega stika obeh slikarjev.¹ Če nam slučajna najdba arhivaličnih dokumentov ali zapiskov ne bo priskočila v pomoč, tega vprašanja v Ilovškovi biografiji pač nikoli ne bomo mogli dvigniti nad hipotetična domnevanja. Zapeljiva je misel stilistične primerjave med Rainbaltovim delom in zgodnjimi oltarnimi podobami Ilovškovimi, vendar nad običajne podmene tudi po tej poti ne bomo prispeli.

Prvo doslej znano Ilovškovo delo, oltarna podoba sv. Frančiška Ksaverija v cerkvi sv. Miklavža nad Šmartinom v Tuhinjski dolini iz leta 1724., je po nekem domačem umetniku tako temeljito preslikana, da razen figuralne kompozicije in upodobitve prostora ni od Ilovškove umetnosti na njej ostalo ničesar. Atična podoba sv. Joba je skoraj povsem nedotaknjena, a po revnejši zamisli, ki so jo sicer po navadi deležne atične kompozicije, nikakor ne more odtehtati spodnje podobe. In če hočemo sedaj z orodjem stilne primerjave razvozljati to temno in hipotetično poglavje o Ilovškovi biografiji, moramo pritegniti še drugi člen, ki je potreben, da moremo sploh realizirati pojem »primerjave«, to so Rainbaltova dela. Sedaj nastane v tem primeru druga težava. V to svrhu mi je dosegljiva le Rainbaltova slika iz leta 1731., ki se nahaja v stiški Zgornji Dragi, s pripomnjo, da tudi ostalo ohranjeno delo ni kdo ve kaj številno. Poglejmo sedaj oblikovne prvine, ki bi govorile za Rainbaltovo principalstvo Ilovšku. Način figuralne kompozicije bi bil v obeh primerih res nekoliko soroden. Skupina na Rainbaltovi sliki je namreč tipičen proizvod našega starejšega domačega konservativnega baročnega rodu. Postave, ki naj snovno ponazarjajo alegorijo spovedne molčečnosti, združujoče v okviru podobe zemeljsko in nebeško sfero, so strpane v tesnem prostoru v nekak trikotniški lik, v katerem je zaznavna le rahla tendenca baročne diagonalne razvrstitve oseb. Prostor je v ozadju (vidno le na levi) zaprt z arhitektonsko kuliso. Podobno je reševano vprašanje figuralne skupine pri Ilovšku. Klečeča figura, križ in svetnikova poza nakažejo kompozicionalen trikotnik, ostale osebe, ki so nespretno razvrščene v prostoru, pa napravljajo vtis gneče. Tudi tu zapre prostor kulisa stene s podločjem. V načinu obdelave teles, o čemer nas more prepričati zgornja podoba svetega Joba, bi tipi oseb, kakršne nam tu predstavi Ilovšek, prav lahko nastali v Rainbaltovi delavnici. Še vedno so figure napravljene v nekakšno fantastično draperijo, s turbani na glavah, draperija se samovoljno guba, geste in poze so uresničene na konservativen, naiven način starejše generacije. Tudi kolorit

je pojmovan v starem tenebroznem smislu. Le razvita krajina, na desni posejana z ruševinami arhitekture, bi govorila za podjetnega ambicioznega zastopnika mlajšega rodu, ki mu je italijanski duh v umetnosti že bližji. Od podrobnosti, ki so za primerjavo najvažnejše, bi opozoril na sličnost med fiziognomijo alegorične postave Vere na Rainbaltovi sliki in obrazom Marije na Ilovškovi sliki sv. Ane iz sv. Martina pri Žalni. Način oblikovanja oči in obrvi, posebno pa partija nosu in ust kažejo neke skupne poteze. Po vsem tem bi mogli morda k arhivaličnemu podatku Ilovškovega odnosa do Rainbalta, ki govori le o osebnem stiku obeh umetnikov, pridejati novo dobrohotno misel tudi umetniške odvisnosti.

Mnogo realnejši in razvidnejši pa je Ilovškov odnos do Giulia Quaglia. Arhivaličnih dokazov tudi za to srečanje nimamo nobenih, vendar moremo na podlagi stilno kritičnih primerjav priti do zaključkov, ki jasno govore o umetniški odvisnosti Ilovška do dela italijanskega mojstra. V naši umetnostno zgodovinski literaturi je to misel prvi jasno formuliral V. Steska², pojavlja pa se posredno in nejasno že od Hoffa sem, s tem da je pripisal šentpeterske freske Quagliu.

V poglavju Metzingerja in njegove umetnosti izraža Steska mnenje, da ni izključeno, da bi l. 1723., ko je Quaglio dovršil poslikavanje ljubljanske stolnice, ne odšla Ilovšek in V. Metzinger z njim v Italijo.³ Za Metzingerja je dokazal Vurnik, da stiki s Quagliem niso verjetni;⁴ pogledjmo pa sedaj, kako stoje stvari z našim freskantom. Quaglio je v jeseni l. 1721. odšel v Italijo, potem ko je dovršil obok semeniške knjižnice in je poslikal v stolnici kapelo sv. Trojice.⁵ Drugo leto spomladi se je vrnil in pričel z delom v ostalih stranskih stolničnih kapelah in delal tu do l. 1723. V tem letu je delo trajalo najbrž do pozne jeseni, kajti na seji dne 13. decembra l. 1723. šele poroča kapitelj o dovršenem delu. Ilovšek je bil — kakor domnevamo — ob času, ko je pričel Quaglio slikati v semeniški knjižnici, najbrž v Ljubljani pri enem od mojstrov ljubljanske slikarske gilde, recimo pri Rainbaltu. Prvič je imel priložnost spoznati Quaglia pri delu v semenišču in morda se je tu tudi podrobneje seznanil s fresko slikarstvom v najboljšem primeru kot pomagač pri dekorativnih delih na oboku. Možnost, da je Quaglio najel pri delu kakega domačega umetnika, ni tako fantastična, kajti malo je verjetno, da bi Quaglio, ki ga je spremljal sin Rafael, na dolgo pot iz Laina v Ljubljano jemal s seboj večje število pomočnikov. Nekaj sličnega je najbrž tudi napravil že l. 1703., ko je slikal obok ljubljanske stolnice; tedaj je k delu pritegnil štiri domačine, ki so ga kasneje kot učenci spremljali v Italijo.⁶ Da bi Ilovšek že l. 1721. le preko zime spremljal Quaglia v Italijo, je kaj malo verjetno. Preostane nam torej leto 1723. po dovršenem delu v ljubljanski stolnici. To leto je Ilovšek dokumentarično dokazan v Ljubljani (poroka 11. IV. 1723), vendar bi njegov odhod s Quagliem iz Ljubljane na pozno jesen zaradi tega ne bil neverjeten. Za naslednje leto 1724. imamo Ilovška drugič omenjenega pri delu za cerkev sv. Miklavža v Tuhinjski dolini. Ta drugi arhivalični podatek omeji verjetnost Ilovškovega bivanja v Italiji na približno eno leto. Če k temu prištejemo še slikarjevo preselitev iz Ljubljane v Mengeš (rojstvo hčere Marije Ane v Mengšu 31. maja leta 1724.), postane potovanje s Quagliem l. 1723. le precej problematično. Kajti ni verjetno, da bi Ilovšek

napravil tako naporno pot do Laina le za eno slabo leto, kakor da bi tudi že v tem času mogel upati na dober umetniški uspeh. Posreden dokaz, da ni tega časa preživel v senci italijanskega mojstra, je tudi kvaliteta slik pri sv. Miklavžu, kakor tudi fresk v Zalogu in Tuštajnu (po l. 1725.). Stilistično sta oltarni podobi zgrajeni povsem v smislu domače tradicije, freske pa tako po pojmovanju prostora, obdelave teles kakor po koloritu ne presegajo dekorativnih detajlov semeniškega stropa ali stolničnih kapel.

Če strnemo svoja domnevanja o neposredni zvezi Ilovška s Quagliem, bomo izrazili verjetnost, da je Quaglio zaposlil mladega slikarja že pri delu l. 1721.—1723. v Ljubljani, da pa Ilovšek l. 1723. Quaglia v Italijo ni spremljal. Toda po veliki umetniški odvisnosti našega slikarja od italijanskega mojstra moramo vendarle predpostavljati tesnejšo osebno učiteljsko zvezo, in ne zgolj poznavanja ljubljanskega dela ali mogoče še Quaglievih risb. Ta tesnejši odnos Ilovška do Quaglia pa moremo postaviti v drug čas, namreč v dobo med 1726 do 1729, ko Ilovška zopet srečamo arhivalično izprijčanega. Iz tega časa nam ni ohranjen noben zapisek in tudi ne delo. Prvo naslednje naročilo, l. 1730. slikani oltar v cerkvi na Žalah pri Kamniku, nosi že oblikovne, izrečno še koloristične poteze kasnejšega Ilovška iz sv. Petra. V tem času — smemo torej domnevati — je odšel Ilovšek po svoji pomočniški dobi morda drugič v Italijo, to pot h Quagliu, s katerim se je seznanil v Ljubljani pri delu za semeniško biblioteko in stolnico ter bil tu verjetno zaposlen kot pomočnik. Izidor Cankar je za Quaglia dokazal, da je imel v Lainu stalno slikarsko šolo.⁷ Tu je imel torej Ilovšek dovolj prilike, da se je seznanil podrobno s Quaglievim delom in mu je prišlo — kakor bi rekli — v »meso in kri«, kar je posebno prišlo do izraza pri Ilovškovih ljubljanskih freskah.

Poglejmo sedaj, kje najdemo v Ilovškovem delu formalne elemente, ki naj nadomeste arhivalične dokaze Ilovšek - Quaglio problema, ter nam razodenejo tudi stopnjo njune umetniške sorodnosti. Še preden preidem na nizanje poedinih primerov, ki bi jasneje govorili za Quaglieve vzorce, moram poudariti, da Ilovšek kot umetnostna individualnost resnično — vkljub eklekticizmu — obstaja in da ob vsaki priliki vsaj skuša ohraniti lastno »invenzione«. Tako vidimo, da Ilovšek sprejema poedine formalne prvine sicer od Quaglia, da pa je, kjer je le mogel, izpremenil vsaj gesto figuri, ali jo zasukal v pozi, vkljub temu, da spomin in vtis na vzornika ostaneta živa. Pred seboj torej nimamo le suhoparnega posnemača, marveč samostojnega umetnika — enega mnogih zastopnikov baročne umetnosti, ki po zahtevi časa samega poseže po umetnostnih zakladih svojega vzornika. Za tisti čas je bil namreč pač važnejši učeči »kaj« kakor pa originalni »kako«.

Pred šentpetrskimi freskami neposredna naslonjenost na Quaglia v Ilovškovem delu ni jasneje razvidna. Ko pa je l. 1733. poslikal prezbiterijski obok v cerkvi sv. Petra, je poznavanje Quaglieve umetnosti prišlo jasno do izraza. Način kompozicije stopnišča, na katerem stoji sv. Peter, ali motiv nošnje bolnika, najdemo pri Quagliu na freski v Bergamo (Conservatorio).⁸ Skupinsko motiv obsedenca in dveh figur na naši sliki močno spominja na prizor obsojenega kralja, ki ga dva vojaka mečeta v ogenj v palazzo Belgrado v Udine. Arhitektura na desni in celotno ogrodje kompozicije pa sta sorodni s sliko Francesca Solimene »Pokolja na Sciu«,⁹ ki je najbrž tudi Quagliu služila za

vzor. Veliki angel nad sv. Petrom na naši sliki je povzet po angelu z oboka kapele sv. Andreja v ljubljanski stolnici, podobno po drži nog, draperije ter geste z desnico pa ga je upodobil tudi Andrea Pozzo na freski sv. Ignacija v Rimu.^{10*} Štirje cerkveni učeniški s pendativov kupole so v tesnih sorodstvenih zvezah s Quaglievimi s semeniške knjižnice. Premirjajmo le svetega Ambroža. Ista gesta desnice držeče pero, podobno vzvalovi preko nje draperija plašča, odprta knjiga v obeh primerih kot rekvizit, le glava je pri našem odločneje zasukana v profil. Sveta Hieronima sta »ikonografsko« podobno pojmovanja, v obeh primerih na pol razgaljena in s križem v rokah. Naš sveti Gregor je videti na prvi pogled originalen, vendar če ga primerjamo s svetim menihom, sedečim na oblakih pod iluzionističnim okvirom levo nad vrati semeniške knjižnice, se zdi, da je cerkveni oče pri njem deloma povzel svojo pozo: drža glave, gesta desnice s peresom in odprta knjiga govorijo za to.

Ladijski obok šentpeterske cerkve je v organizaciji iluzionistične arhitekture nekaka sinteza stropa semeniške knjižnice. Razgibani okvir na stropu je Ilovšek sprejel kot osnovo, ga dimenzionalno razvil ter obenem združil neposredno s slikano arhitekturo robnikov obočnih kap in polj, ki tudi posnemajo Quaglijeve forme, a so v arhitektonskem smislu pri slednjem drugače pojmovane. S snovnega stališča je sledil Ilovšek Quagliu na tem oboku s »sanjsko« zgodbo sv. Ignacija Loyola; Quaglia je namreč v stolnici upodobil na podoben način ustanovitev ljubljanske škofije. Formalna sorodnost je v tem primeru način kompozicije in zavesa, ki je razpeta nad spečim. Žena z otrokom na desni ob prizoru križanja sv. Petra je slična ženski postavi na venčnem zidcu stolnice (kristjana z dvema otrokoma). Od alegoričnih postav osrednje kompozicije spominja Ljubezen po motivu dočeje matere na Quaglijevo figuro s stropa semeniške knjižnice in lunete stolnice. Vera s kelihom spominja na Quaglijevo vero v stolnici. Antični doprsni skulpturi, ki sta v okviru z ozadjem školjčnega motiva, je snovno na več mestih v stolnici upodobil tudi Quaglio. Angel s palmo, noseč oblak s sv. Petrom, je prosto povzet po angelu s stolničnega oboka, zaposlenem s približno istim poslom, močno pa spominja tudi na krilatca z oboka goriške stolnice (nad sv. Cecilijo).¹¹ Drugi angel desno od prejšnjega je po motivu gubanja draperije in deloma tudi poze telesa prosto prerisan po angelu s stolničnega oboka (proti koru).

Kakor je na freskah sv. Petra viden vpliv Quaglijeve umetnosti na umetnostno oblikovanje Ilovškovo, tako se reminiscence na vzornikovo umetnost ponavljajo skozi vso dobo njegovega umetnostnega razvoja. V Codellijevi kapelici, kjer je najbolj »italijanski«, nas preseneča stilistična sorodnost s sodobnimi italijanskimi eklektiki in posredno tudi s Quagliem. Aranžma sprejema Estere pri kralju Asverju po motivu zaves nad prestolom, ali vojščakov na skrajni desni arhitektonskega ozadja, se stilistično ujema s Quaglijevo kompozicijo kralja Salomona in kraljice iz Sabe iz palazza Belgrado (Udine). Evangelist sv. Janez je po motivu sedenja, odprte knjige, izraza lica kakor tudi sicer barvno izrazito soroden mladeniški figuri z oboka semeniške

* Najtežje je delo identifikacije ravno pri teh krilatih bitjih. Le malce spremenjena gesta roke ali rahel obrat telesa v drugo smer, in že imamo pred seboj novo bitje, eno izmed tisočev, kar jih je ustvarila baročna umetnost.

knjižnice (zapadni del). Tudi podobe cerkvenih učencov na stropih v nadstropnih stranskih prostorih so varijante Quaglio-Ilovških tipov s šentpeterskih fresk. Freske s stropa hiše gostilne »Pri vitezu« vsebujejo v osrednjem polju sicer severnjaške poteze, vendar so letni časi v obrobni medalljonih (pomlad, jesen) nastali prosto po ideji Quaglijevih alegorij nebesnih znamenj s stropa palazzo Belgrado v Udine. Osrednja skupina sv. Štefana in angelov v Štepanji vasi je prosto komponirana po skupini s slavoločne stene goriške stolnice (12), desni angel je po drži rok in nog skoraj kopija, dočim je levega iskati na oboku kapele sv. Magdalene v ljubljanski stolnici (motiv leve noge), le da je tu v pozi zasukan v drugo smer. V Šenčurju se je Ilovšek naslonil pri upodabljanju Matere božje na Quagliievo v stolnici, vendar jo je močno po svoje prikrojil. Angel ob sv. Juriju (levo), s palmo v rokah, je prav tako prosto predelan po angelu z oboka v stolnici, desno od Matere božje. Rabelj iz prizora mučeništva sv. Jurija je po drži telesa kakor tudi po kretnji rok z mečem vplivan po Quaglijevem rablju s prezbiterijske stene stolnice (sv. Nikola j osvobodi obsojence). Zanimivo je, da vpliv tujega vzornika v kasnejši fazi Ilovškovega umetnostnega razvoja pojema. Čim starejši postaja Ilovšek in čim bolj se slogovno odmika baročnemu patosu in postaja umirjenejši, realističnejši, tem bolj je Quaglijeva umetnost pozabljena in le še v prav posebnih primerih se Ilovšek zateka po njegovo pomoč. Tak primer imamo na oboku ladijske kupole na Sladki gori. Beli konj, ki fungira med zastopstvom belega kontinenta Evrope in ki se je vzel na zadnji nogi, je točna kopija konja zastavonoše z oboka ljubljanske stolnice (proti koru). V tej kasnejši dobi je viden močnejši vdor Quaglijevega vpliva še v Ilovškovo umetnost na freskah za graščino v Goričanah. Atletske postave upodobljencev in načini kompozicije spominjajo na upodobitve palazzo Belgrado v Udine, vendar je jasno razvidno, kako je tu Ilovšek že krenil v »risarsko« smer in kako je značaj italijanske umetnosti pozabil ter jo po svoje — tudi malo rustikalno — prekrojil.

Poglavje zase tvori odnos Ilovškove umetnosti do Quaglia v kolorističnem oziru. Treba je le neposredno po šentpeterskih ali Codellijevih freskah videti obok semeniške knjižnice, pa si je vsak na jasnem, koliko je v barvnem oziru Ilovšek povzel po vzorniku. Svetlorumeni toni poleg svetlovijoličastih, roza in modrih tonov, rjavo rdeči inkarnat figur, modra, zelena, rdeča draperija kažejo tako sorodnost, kakor da bi zamenjala z italijanskim mojstrom paletu. Le na splošnem konfuzejnem način Ilovškove barvne kompozicije ju razlikuje, kar gre seveda na račun večje barvne kulture Italijana. In poleg tega svetlejša skala Ilovških tonov, kar je pa razložljivo iz slogovnega stanja njegove umetnosti.

Menimo, da smo dovolj jasno označili odnos našega freskanta do G. Quaglia ter s tem tudi neposredno dokazali nujnost osebne stika obeh mojstrov. Posebno poznavanje izvenljubljskih Quaglijevih fresk je posreden dokaz za osebne zveze obeh slikarjev, kajti na osnovi risb si Ilovšek le ni mogel pridobiti tolikega znanja in še posebej poznavanja detajlov Quaglijevega umetniškega dela.

Poleg svojega vzornika in učitelja G. Quaglia je naš »oltromontanec« kot tipičen eklektik poznal tudi ostalo italijansko umetnost. Že za časa svojega

prvega potovanja v Italijo, ki ga je izvršil pač kot pomočnik, je videl dela italijanskih mojstrov; gotovo si je najvažnejše umetnine skiciral v popotno skicirko ter si, kakor je bil običaj, nakupil bakrorezne liste in predloge. V zgodnejšem Ilovškovem delu na freskah gradu Zalog moremo sklepati na Ilovškovo poznavanje benečanske umetnosti. Alegorična figura Zevsa (?) na stropu je prosta kopija Kristusa J. Palme mlajšega iz skupine »Kristus v slavi« v Palazzo ducale¹³ (Benetke). Prav tako bi mogli v pozi počivajočega romarja z istega stropa misliti na Ilovškovo poznavanje Guercino-Tassijevih fresk v palazzo Costaguti¹⁴ (Roma). V kasnejšem delu so vidni vplivi tudi drugih italijanskih mojstrov. Francesca Solimeno smo že omenili. V prizoru »David in Abigail« na freskah v kupoli Codellijeve kapelice je figura Davida po značilnem sproščenem motivu drže telesa nedvomno vplivana po Corrado Giaquintovi sliki »Sv. Peter blagoslavlja vojaka«¹⁵ (Napoli). Stilistična sorodnost kompozicij, ki smo jih že prej navezali na Quagliieve freske iz palazza Belgrado, se ujema tudi z delom Sebastiana Conce (1676—1764)¹⁶ Masivni okvir prezbiterijske šentpeterske freske, zlasti motiv volutnih zvitkov, spominja na okvir fresk Pietro da Cortone v palazzo Barberini, Kristus s kupolne skupine v Šenčurju pa je soroden s Kristusom, sprejemajočim v nebo sv. Petronilo od Guercina. (Pinacoteca Capitolina, Roma.)¹⁷ Morda je dalje tipična Ilovškova Madona z zakristijskega stropa na Sladki gori po kompoziciji in občutju nastala pod vtisom Sassoferratove istoimenske podobe (Brera).¹⁸ Supraport obednice v gradu Habah s prizori Bakhanalij dokazujejo, da je Ilovšek poznal tudi slavne freske Annibala Caraccija v palazzo Farnese v Rimu.¹⁹ Od ostalega bi kazalo omeniti še vpliv Altomonteja na Ilovškovo delo.

Pisana zbirka imen, ki je našla odmev v Ilovškovem umetniškem oblikovanju, nam pokaže našega mojstra kot tipičnega eklektika, ki odbere detajle slavnih mojstrov, da jih združi v novo umetnostno tvorbo. Prav izrazite smeri, sodeč po imenih (razen v kolikor mu je ne posreduje G. Quaglio) Ilovšek ni iskal; če pa gremo do postaj, kjer so se dela vseh teh vzornikov nahajala, moremo sklepati, da je Ilovšek poznal večji del vso Italijo. Veliko del je bilo sicer dosegljivih tudi po bakrorezih, vendar glavne italijanske umetnostne centre je naš freskant gotovo videl osebno.

Interesantno je, da je vpliv severa na neposrednih pobudah v Ilovškovem delu izredno majhen. Slogovne sorodnosti obstajajo, kar je naposled razumljivo iz geografske in kulturne usode naše zemlje, umetnostnih vzornikov pa si Ilovšek na Dunaj ali na Bavarsko, kjer je v tem času živela posebna veja južno evropskega iluzionizma organično, a tudi kvalitetno visoko življenje, ne gre iskat. Preblizu je bila zakladnica visoke umetnosti — Italija, in preveč odločno je bila v tem času težnja kulturnega prizadevanja naše inteligence usmerjena na jug, da bi si šel naš baročni umetnik iskat umetnosti na sever iz »druge roke«. Od mnogih del umetnikov avstrijskega iluzionizma sem našel rahlo odvisnost Ilovška le na freskah Danijela Grana v gradu Hetzendorf.²⁰ Alegorije letnih in dnevnih časov po osnovni zamisli malo spominjajo na Ilovškove freske v hiši »Pri vitezu«. Tako je zima upodobljena kot gol starec, pokrivajoč se s plaščem, jesen kot rejen mladeniški Bakhus, žena z vencem na glavi spominja po izrazu obraza na našo alegorijo neba ali dneva (žena

s plamenico), tudi putto, dvigujoč venec, je soroden z našim, ki se bavi z istim poslom.

Če po vseh teh ugotovitvah na kratko strnemo osnovno misel poglavja Ilovškovega šolanja, bomo rekli, da je prve pobude umetniškega oblikovanja Ilovšek morda dobil pri domačem mojstru I. M. Rainbaltu — nekje v krogu domače baročne tradicije pa gotovo — se v l. 1721.—1723. seznanil s Quagliem in njegovim delom v Ljubljani in sledil nato v času od 1726.—1729. l. italijanskemu mojstru v Italijo, ki jo je kot popotni slikarski pomočnik verjetno že prej spoznal. Po umetnostnem prepričanju eklektik je vestno študiral tudi ostalo italijansko umetnost, posebno maniristične smeri. Čeprav je ustvarjal na tleh, ki so do konca 17. stol. v umetnosti sledila diktatu severne umetnosti, se je neposredno s privzemom formalnega detajla naslonil skoraj izključno na italijanske vzornike in le z malimi izjemami na avstrijske umetnike. Slog iluzionističnega slikarstva, kakor ga je Ilovšek ustvaril na naših tleh, pa — kakor bomo videli — v kulturno geografskem oziru harmonira s severnim umetnostnim področjem. (Dalje.)

¹ Steska, Slovenska umetnost, str. 62. — ² Steska, o. c., str. 82. — ³ Steska, o. c., str. 34. — ⁴ ZUZ, VIII. 1928, str. 105. — ⁵ Izidor Cankar: Giuglio Quaglio, Dom in svet, 1620. L. XXXIII, str. 83. — ⁶ Historia cathedralis ecclesiae Labacensis, Thalnitscher, p. 56. — ⁷ Dom in svet, 1920, XXXIII., str. 82. — ⁸ Dom in svet, l. c. sl. 24. — ⁹ Arte italiana, Volume IV. Milano 1929, T. 196. — ¹⁰ l. c. T. 199. — ¹¹ DiS, 1920, sl. 19. — ¹² l. c. sl. 21. — ¹³ Arte italiana, Volume IV. Milano 1929. T. 203. — ¹⁴ Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, H. III. B. XL. Berlin 1919, str. 137. — ¹⁵ Arte italiana, Volume IV. T. 195. — ¹⁶ l. c. T. 196. — ¹⁷ l. c. T. 192. — ¹⁸ l. c. T. 193. — ¹⁹ Oesterreichische Kunsttopographie, B. XIX. str. 198. — ²⁰ o. c. B. II. str. 40.

France Balantič | Predanost

Nikar še k bregu ne veslaj, mornar,
ljubezen najina še ni pri kraju!
Dobil od mene boš razkošen dar —
zato, mornar, naj veter nosi naju!

Sedaj je čas, ni daleč do noči,
zdaj vem, da zate tiho sem zorela,
zato sladkost ko mleko me tišči,
samota se je v meni razbolela.

Le moje vino vase vse pretoči,
oropaj me, zadaj mi težke rane,
vse vzemi, naj prav nič mi ne ostane!

Potem, mornar, s poljubom me omóči
in bo bridkost ko sol se razpustila
in pred teboj nov dar bom razgrnila.

Dr. S. Mikuž | Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700-1764)

2. Podoba časa in prva stopnja v razvoju Ilovškove umetnosti.

Ze pred tridesetimi leti 18. stoletja je domači umetniški rod pokazal voljo, da prevzame na umetnostnem torišču vlogo, ki so jo doslej opravljali pri nas tuji italijanski slikarji. V. Metzinger si izbere oltarno slikarstvo, Ilovšek freske, stavbenik Maček arhitekturo, Robba, Gaber in Löhr pa kiparstvo. Z dozoritvijo domačega umetnostnega rodu, bi lahko rekli, da je bila doba italijanistične kolonizacije zaključena. In v resnici vidimo v našem primeru, da po l. 1723., ko je zapustil Quaglio Ljubljano, niso naši naročniki več klicali tujega italijanskega freskanta v deželo. Po umetnostno zgodovinski usodi je ta proces podomačenja umetnosti, ki se je odigral v Ljubljani kot središču našega baroka, sličen z nastankom avstrijskega baročnega iluzionizma, povezanega neposredno na tedaj prevažno umetnostno središče — Dunaj. Tako si je usoda teh dveh umetnostnih središč v tem času nehote nekoliko slična. Kakor v Ljubljani tako se tudi na Dunaju v začetku 18. stoletja mudi več italijanskih umetnikov, med katerimi srečamo tudi našega znanca s stolnice, Carla Carloneja. Vendar je na Dunaju doba italijanistične umetnosti razmeroma kratka in kmalu zamenjajo Pozza, Beduzzija, Chiarinija, C. Carloneja domačini, kot J. Rottmayer, Dan. Gran, P. Troger, ki že v prvi tretjini stoletja najdejo podlago za razvoj posebne veje avstrijskega iluzionizma.²¹ Pri nas se je prelom izvršil seveda v mnogo skromnejših merah nekoliko kasneje, vendar pa po istih načelih in na mesto Quaglia je stopil Ilovšek, da ustvari naš slovenski baročni iluzionizem.

Čas, v katerem je nastopil domači umetnostni rod, se v grobih bistvenih potezah ne razlikuje od onega v začetku stoletja izza zidave ljubljanske stolnice.²² Še vedno je živ oni neugnani univerzalistični idealizem baročnega mišljenja in v umetnostnem oziru tako V. Metzinger kot Franc Ilovšek stopata vsaj v začetku po eklekticističnih kolovozih, ki jima jih je nakazal Quaglio in drugi.

Slovenska zemlja z umetnostnim središčem Ljubljano se z živahno razgibanostjo udeležuje pri ustvarjanju nove regeneracijske umetnosti baroka. Kakor idealizem gotike tako je univerzalizem baroka preplaval vso deželo. Vendar, dočim je gotski človek zavračal čutni efekt v umetnosti in sanjal sanje onostranosti na asketskih, togih, vsako čutno lepoto odklanjajočih plastikah, krilnih oltarjih in freskah, je baročni človek rešil problem idealistične, v onostranost usmerjene umetnosti povsem na drug način. Naravo, ki je v naturalizmu renesanse in kasneje v seicentu slavila po antiki največje zmagoslavje, je baročni umetnik postavil za osnovo svoje umetnosti, vendar mu golo obnavljanje dejanske resničnosti nikakor ni zadostovalo. V telesa svetnikov, nebeščanov, pa tudi navadnih smrtnikov je položil svoje viharno razgibano religiozno čustvovanje, potegnil je most od zemeljskih vsakdanjosti do nebeških skrivnosti, združil je zemljo in nebo ter ju organsko povezal v svetu nove baročne umetnosti. Je to doba razvihranih čustev, najgloblje askeze, Frančiškove vere, pa tudi grobega cinizma in brezmejne zaverovanosti v človekovo moč. Doba, v katere zgodnji fazi se Vincencij Pavlanski v brezprimerni ponižnosti primerja

z oslom preroka Bileama, humanist Agrippa pa nasprotno zapiše o sebi: »Ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia.«²³ V nasprotju z renesančnim humanizmom, ki je v filozofiji ponavljal antične avtorje brez kakih vidnejših sistemov, se v dobi baroka razvijejo veliki konstruktivni filozofski sistemi Descartesa, Spinoze in angleških filozofov, analogno kakor se sedaj od poedinih individualno omejenih slik renesanse razvijejo velike, ogromne, oboke pokriva-joče freske.

Val tega baročnega duha in poleta je pljusknil preko italijanskih bregov tudi na naša tla in ves naš barok odmeva od njegovega viharnega šumenja. Kakor v Rimu in Firenzi ali Benetkah tako tudi v Ljubljani stoje ali kleče ali plovejo na oblakih zamaknjeni svetniki ali svetnice božje s čutno lepimi telesi, zvitimi od zamaknjenj, in z vlažnimi očmi, uprtimi v nebeške skrivnosti.

Od umetnostnih struj, ki se razvijejo v Italiji, je za našo umetnost usodnega pomena bolognski eklekticizem. Quaglio, ki je bil učenec Franceschinija, po Coppinisu tedaj »primi Bononiae pictoris«,²⁴ je eklekticistično pojmovanje umetnosti neposredno presadil na naša tla in ga posređoval Ilovšku, vendar je tudi V. Metzinger, ki se je šolal nekje v Italiji, umetnostno popolnoma istega nazora kakor na splošno velik del italijanskih in avstrijskih umetnikov. Estetsko prepričanje eklektikov, ki se nam je pri nas ohranilo v za tedanje estetsko prepričanje naše inteligence prevažnem dokumentu Thalnitscherjeve Zgodovine, temelji v glavnem na idealističnem platoničnem pojmovanju umetnosti. Bellori, ki je osrednja figura v umetnostni historiografiji seicenta in nekak teoretični oče eklekticizma,²⁵ vidi v posnemanju gole narave zmoto. Narava sama je nepopolna in šele oplemenitena z idejo je godna za umetnostno oblikovanje. Umetnik more očistiti naravo z neumornim študijem, ki stremi za izbiro najlepših delov.²⁶ Zato predpisuje umetnikom posebna pravila, ki jih morajo izpolniti, da ustvarijo resnično umetnost. Caravaggiev naturalizem Bellori odklanja, ker le-ta umetnost ponižuje v dekle narave. Baldinucci,²⁷ ki je po prepričanju v glavnem tudi eklekticistično usmerjen, takole zapiše o Caravaggu: Caravaggio... »je isto umetnost ponižal, da je prikazovala... na njegovih platnih dejanja oseb nizkega položaja, posnemajoč vsako njihovo še tako grdo gesto in, kar je največ, ker je tudi svetim slikam dal tako malo dostojanstvenosti s tem, da jih je izpolnil z vsake vrste nizkotnostjo, samo da bi se mu zdela dobro posneta, tako da je bilo več njegovih slik prav zaradi tega snetih z oltarjev na njegovo veliko žalost in sramoto.« In pristavlja nadalje: ...»tako se vsak dan bolj spoznava, koliko umetnost dolguje velikemu Annibalu (Caracciju)...« Eklekticistični teoretiki torej odklanjajo vsakdanje geste, ker so »grde« in »nizkotne«, ter zato predpisujejo posebne recepte za oblikovanje posameznih predmetov. Točno določijo geste rok, držo telesa (grazia, figura serpentinata), lepoto obraza (vaghezza dell'aria delle teste), prav tako pa tudi »kaj« (decoro) in »kako« poedinim umetnostnim kompozicijam (invenzione).

Podobni so estetski nazori Thalnitscherjevega umetnostnega mentorja Joannesa A. Coppinisa. Ta, »vir ...singularis iudicii et experientiae«²⁸ »quidam philosophus absolutus, artis pictoriae gnarus«,²⁹ po svojih umetnostno teoretičnih terminih v mnogočem spominja na Baldinuccijevo literaturo in na splošno tedanje umetnostno teoretično pisanje. Kajti značilno je, da se umetnostno teoretična literatura proti koncu 17. in v 18. stoletje ne razvija kdovekaj in da se

le še napisano frazavo ponavlja (prim. podoben pojav tudi v likovni umetnosti). Tako najdemo v Coppinsovi sodbi o Franceschiniju in Quagliu v mnogočem frazeologijo, ki jo je n. pr. Baldinucci napisal spričo Franceschinijevih fresk v kupoli S. Croce v Firenzi.³⁰ Baldinucci hvali »varietà dell'invenzione«, Coppinis: ingeniosa inventio est vel maxime rara in non primo visa dispositio, / B.: »vaghezza dell'aria delle teste«, / C.: vultium et vivae quasi carnis amoenitas, / B.: »maestà delle figure«, / C.: magnarum figurarum majestas.

To kondenziranje in naučeno ponavljanje nečesa, kar že obstoji — analogija v umetnostnem izbiranju najlepših delov —, ki je tipično za umetnostno teorijo 18. stoletja, pa tvori le majhen, čeprav značilen del celotne baročne kulture. Tudi na drugih poljih se pojavljajo podobni znaki, ki ne napovedujejo ničesar drugega kakor splahnjenje onega prvega aktivističnega baročnega navdušenja. Značilen je v snovnem oziru beg v alegoriko, ki počiva sicer na splošni snovni subjektivizaciji, ki pa postaja vedno bolj sama sebi namen, težko dostopna in skoraj nerazumljiva. To racionalistično igrakanje pa sproti prinaša v umetnosti drugi element, ki je v časih resničnega idealističnega zagona stopil v ozadje, namreč naturalizem razumarskega človeka, ki že prične razkrajati enovito stavbo baročne umetnosti, da jo naposled povede v klasicizem.

Tudi pri nas se prične v prvi polovici 18. stoletja pojavljati racionalistične tendence. Splošni interes našega kulturnega udejstvovanja se usmeri v bolj praktične strani. Metafizika se umika naravnim vedam, z ljubeznijo se goji naravoslovje, pravo in zgodovinske vede (Vurnik). Še leži na vsem kulturnem delu pečat baročnega heroičnega idealističnega duha, vendar sadovi že dobivajo priokus novega, naravnega spoznanja željnega človeka.

Karakterističen primer, razodevajoč duha našega baroka, je onodobno cerkveno govorništvo. Odprimo Sacrum promptuarium očeta Janeza od Sv. Križa.³¹ V neki pridigi omenja med drugim sanje in pravi, da le malo ali skoraj nič ne drži na njihovo verodostojnost, da, smatra jih celo za babjo vero. Vendar se je včasih le že izpolnilo, kar so sanje komu napovedale. Tako na primer Aleksandru Macedonskem, ali Konstansu, sinu cesarja Heraklija, a tudi prerok govori v sv. pismu, da se včasih sanje izpolnijo. Nato navaja lastne sanje o trgu, ljudeh, ki so hiteli po njem, o mizah, ki so bile obložene s sladkim sadjem, cveticami, in prehaja nato k razlagi: trg pomeni svet, miza zakonski stan, šopki in sladko sadje pa tolažbo in veselje, ki ga upajo zakonci najti v njem. Nadalje razpleta misli o zakonu, podpre jih s Plutarhovimi, Pitagorovimi citati, vmes vplete šaljivo anekdoto o nekem Juriju in Špelici, ob koncu pridige, ki je sicer napolnjena z moraliziranjem in latinskimi citati, pa navaja še različne vzglede o Henriku III., očaku Jakobu, o prigodi iz Portugalske dežele itd.

Stilistično in vsebinski je ta tekst Janeza Svetokriškega nad vse zanimiv. Prične se s skepso modernega človeka, ki ne veruje v sanje in jih smatra za vražjeverno stvar. Toda so izjeme, ki so seveda vse resnične, in sicer tiste, ki se tičejo antičnih junakov in na drugem mestu starosvetopisemskih herojev. Pred seboj imamo torej človeka, ki je do določenih stvari že skeptično, kritično razpoložen, ki pa je še vedno zmožen naivno verovati v avtoriteto, v tem primeru oboževane antike, kar je tipično za baročno miselnost. Dalje preide v času tako priljubljeno alegorijo, ko posamezni predmeti krijejo v sebi simbolične pomene in katere bomo na Ilovškovih freskah srečali do nerazumevanja. In

zopet ga zalotimo, ko nekritično citira antične avtorje, a neposredno zaide v anekdoto, vzeto iz realnega sveta, ki v skonstruiranem tekstu deluje približno tako kot mali dečki v pretehtani in zapleteni kompoziciji Ilovškove freske, ki se igrajo in ukvarjajo s sadjem in drugimi realnimi predmeti. S posebno ljubeznijo uporablja že omenjene alegorije. Tako pravi nekje, da je Marija Devica bila zjutraj zelena zavoljo teh veselih skrivnosti, opoldne rdeča zavoljo teh žalostnih, in zvečer bela zavoljo častitih skrivnosti.³² Vse te mistične simbolike kakor tudi drugih misli avtor ne ustvarja originalno, marveč si jih izposoja bog ve od katerega avtorja, ki ga pa v znamenju eksaktnosti pošteno citira. Povsem analogno ustvarja tedaj baročni umetnik, n. pr. freskant. Od mnogih avtorjev si izposodi posamezna dela, da sam ustvari novo umetnostno tvorbo, zaradi katere pa mu v onem času nihče ne bo očital pomanjkanja originalnosti.

Stilistično soroden Janezu Svetokriškemu je Ilovškov in Metzingerjev sodobnik oče Rogerij. Tudi ta se z veliko ljubeznijo poslužuje simbolov, metafor in alegorij. Gradivo nabira pri najrazličnejših avtorjih, katere vestno citira. Vendar zna avtor kljub temu, da je delo zgrajeno iz tujega materiala, na virtuozen način vso to pisano mešanico združiti v celoto, da vpliva enotno in da pokaže glavno idejo.³³ Tudi za to priliko lahko potegnemo paralelo v umetnosti, pogledjmo le n. pr. freskanta, ki množico figur razporedi v prostoru tako, da so vendar podrejene neki osnovni ideji — kompoziciji.

Približno taka je bila kulturna podlaga naše prestolnice, ko je pričel z umetnostnim delom Franc Ilovšek. V prvi fazi umetnostnega razvoja, ki sega do šempetrskih fresk, ustvari v glavnem troje del, ki nosijo pečat približno istih stilnih potez; to so freske v gradu Zalog (1725), poslikana kapelica gradu Tuštajn (po l. 1725) in slikana oltarna arhitektura v cerkvi na Žalah (1730. l.) nad Kamnikom.

V gradu Zalog (delo je na vzhodni steni datirano in signirano: »1725/Illou-scheg. p.«) je stal petindvajsetletni Ilovšek pred nalogo, realno arhitekturo štirih sten in stropa v smislu baročnega iluzionizma razveljaviti in vkomponirati novo arhitektonsko formo, ki bo ustrezala baročnemu življenjskemu čustvovanju, odprla stene v razglede vesoljstva, na strop pa pričarala nebeške vizije. Resnična omejenost, posredovana po arhitekturi, se umakne subjektivnemu preoblikovanju realne danosti v svrhu ustvarjanja nečesa novega, ker meni, da bo po iluziji odtehtalo podobo realnega sveta. Ilovšek je nalogo rešil povsem v skladu s časom. Stene sobe je pokril s slikano arhitekturo stebrov, pilastrov, organiziral področja, ki odpirajo razglede v krajino, da bi povečal vtis resničnosti, prehajajo področja v odprte veže, skozi katere se nato v daljavi vidi krajina etc. Na prosta stenska polja je pritržil medaljone s podobami lovcev in žená, ki se ukvarjajo z istim poslom. Glavna pozornost je posvečena stropu. Kako je Ilovšek iluzionistično pojmoval strop, je izredno značilno za to prvo razvojno umetnostno fazo. Naslikano arhitekturo sten je podaljšal v balustrado, ki se v sredini sten štirikrat balkonsko izboči, za njo pa je postavil namišljeno arhitekturo nekake galerije, ki preraste balustrado in se zaključí v profiliran, v kotih konveksno vzbočen stropni okvir. V okviru se na oblakih prikazujejo alegorične postave: kralj z gorečim žezlom, mladenič v popotni opravi, z orlom, ki ima okrog vratu trak z napisom: HIC PROCUL/A CURIS, v krempljih pa šop bliskov (atribut Zevsa) in putti, zaposleni z najrazličnejšimi opravki. Z okvira je vidna glava

psa, ki laja na prikazni. Ilovšek se je v dosego iluzionističnega vtisa naslonil na kvadraturiste ter dovolj komplicirano izvršil kompozicijo doslikane arhitekture. Še značilnejša je figuralna kompozicija. Figure, ki so svobodno postavljene v prostoru, ne plovejo v vertikalni smeri, niti niso viharno razgibane, marveč so nekam ploskovno brez skrajšav in umirjeno prilepljene na oblake. Ilovšek se je v teh freskah naslonil na starejše italijanske vzorce kakega Guercina (tega sem že omenil v prejšnjem poglavju),³⁴ kjer je sicer upodobljeno gibanje v zračnem prostorju, a še vedno glede na objektivno perspektivo slike. Na podoben način rešujejo probleme v tem času na splošno avstrijski slikarji profanih prostorov,³⁵ a tudi pri nas se nam je v Brežicah ohranila na stilistično enak način poslikana dvorana gradu (prim. strop).³⁶

Snovno se freske povsem skladajo s stilističnim razvojnim stanjem. Snov na stropu je očitno vzeta iz tedaj priljubljene antične mitologije, očitno gre za prebivalce Olimpa, ki so prispeli v ta kraj, sledeč napisu na orlovem traku. Verjetno se v tej snovi skrivajo še kake druge snovne finese, ki pa jih ne bomo najbrž nikoli razvozlati.³⁷

Kakor je s kompozicionalnega stališča po načinu gibanja figur, njihove maloštevilnosti in heroičnega videza zaznaven starinski element, tako so tudi v kolorističnem oziru vidne usedline starejšega baročnega iluzionizma. Rumenkasti toni, ki preprežajo oblake podobno kot sfumato začetniška dela V. Metzingerja, zamolklo rdeči kolorit sten, od katerih se odražajo medaljoni v svetlo-modrih barvah, so pravo nasprotje svetlejši skali Ilovškove barve, n. pr. šempetrskih fresk.

Kmalu po zaloških freskah je Ilovšek poslikal kapelico gradu Tuštajn pri Moravčah. Snovno se freske nanašajo na življenje sv. Janeza Nepomuka. Poslikal je oltarno nišo s prizoroma iz svetnikovega mučenja in smrti, glavno kompozicijo je izvršil v kupoli, in sicer sprejem svetnika v nebo, dočim je v pendantivih kupole uprizoril značilne prigode iz svetnikovega življenja (svetnik spoveduje kraljico, kralj zahteva prekršitev spovedne molčečnosti, svetnikova smrt, svetnikovo rojstvo).

Sedaj je Ilovšek stal pred problemom razveljavljenja kupole kot realne arhitekture. Pendative je obdelal kot samostojna, z dekorjem uokvirjena telesa, nato je naslikal nekak venčni zid, iznad katerega se v štiri strani odpira volutasto lokovje v nebo. Središče kupole je odprto z okvirom oblike pravilnega kroga tako, da se okvir stika na temenih lokovja in ostanejo od naslikane arhitekture dejansko le štiri trikotna polja, v kupolnih kotih poživiljena z antičnimi doprnsnimi portreti, ki nemara predstavljajo štiri filozofe. V ta iluzionistični, nekam začetniško geometrični okvir je Ilovšek vkomponiral skupino: svetnika na oblakih, ki ga pričakuje v nebesih sv. Trojica. Kristusa je Ilovšek morda podoživel po Quagliem tipu iz južne stolnične kapele (Vstali Kristus), prav tako tudi Bog Oče spominja na isto figuro z oboka kapele. Figuralna kompozicija se razvija v prostor nekako v cikcaku, prva diagonala je položena v pozo svetnikovega telesa, drugo smer nakaže motiv razprostrtih Kristusovih rok in tretja, paralelna prvi, se razvije v smeri Kristusovega telesa. Značilno je pojmovano vprašanje gibanja v prostoru. V prav mali razmeri se je Ilovšek v tem zgodnjem primeru postavil na isto stilistično stopnjo kakor Quaglio v stolnici. Kakor se pri Quagliu razlije gibanje iz nebeških višav v nekakem curku v glo-

bino preko okvira, tako je tudi Ilovšek naslikal skupino svetnika z angelci in oblaki, še preden je dosegel nebeške sfere, omejene v okvirjenem krogu, ter na tak način dosegel zvezo med iluzionistično arhitekturo in nebeškim svetom. Seveda očitujejo vse poze teles in način, kako so vsajene v prostor, kakor tudi ostale freske kapelice (n. pr. mučenje svetnika), začetniško neznanje in nespretnost, saj figure kot v Zalogu zopet nekako lepé na ploskvi, vendar za stilno pojmovanje Ilovškove umetnosti so le zanimive. Tip figur, ki jih je — kakor v Zalogu — malo, je velik in telesa so herkulsko obdelana (prim. golo telo svetnikovo v mučilnici). Tudi kolorit je značilen, nekam monoton, sicer je izginil oni rumenkasti sijaj, značilen za zaloške freske, vendar do prave razsvetljave se Ilovšek le ne more še povzpeti.

Tretje delo, ki spada v začetniško smer Ilovškove umetnosti, je slikana oltarna arhitektura na Žalah pri Kamniku (dat. 1730). Dasi razvojno delo, ki obravnava posebno umetnostno nalogo iluzije oltarne arhitekture, mnogo ne pomeni, je vendar z oblikovnega vidika prav zanimivo. Na tem delu že slutimo tistega Ilovška, ki ustvari šempetrške freske. Celotna zamisel je izvršena dokaj monumentalno, med mogočne stebre, noseče atično skupino, postavi na vsako stran vitki postavi svetnikov, dočim v atiki že zbere večje število figur. Kvalitetno je to delo mnogo naprednejše od prejšnjih dveh in, kar je na njem specifičnega za kasnejšega Ilovška, je kolorit. Tipični rozardečkasti in rumenkasti toni so zamenjali prejšnjo, nekam nevtralnno ali neuravnoveseno barvno skalo.

Če strnemo opazovanja, ki smo jih izvršili na treh mladostnih Ilovškovih delih, potem se nam odkrije približno takale slogovna podoba prve dobe Ilovškove umetnosti. Na vsem delu leži pečat začetniške nezrelosti, ki je vidna v deloma nepravilni obdelavi teles, formalni pomanjkljivosti, nespretnem komponiranju, nerazvitem prostoru in neekonomičnem, figuralni kompoziciji neustrezajočem koloritu. Vendar je preko te začetniške pregraje pogrešk vidno določno umetnostno hotenje. Velike močne figure, krepka herkulsko razvita telesa, figuralne kompozicije, sestavljene iz maloštevilnih oseb, značilno »počivanje« figur v prostoru ter končno v kolorističnem pogledu ostanek tenebroznega načina uporabe barve (zlasti Zalog), razločno govore o vplivu starejšega eklektičističnega iluzionizma, ki je s stališča formalne zakladnice še vedno posegal k visoki renesansi, cenil mogočna razgibana telesa, monumentalnost kompozicije in v barvnem oziru ni hotel razsvetliti scene do tolikšne jasnosti, kakor je to delalo n. pr. tretje desetletje 18. stoletja. Formalno pa je tudi v figuralni kompoziciji viden vpliv Quaglia, vendar nekam nedosledno. V Zalogu se peča predvsem z vprašanjem iluzionistične okrasitve profane arhitekture, zlasti stenskih arhitektonskih prospektov, v Tuštajnu načne vprašanje iluzionističnega razveljavljenja kupole, v Žalah, kjer tudi kvalitetno zraste, pa si že ustvari podlago za svoj tipični kolorit, ki je v nekem oziru nadaljevanje barvnega vprašanja Quaglievega stropa semeniške knjižnice v Ljubljani. V tem času Ilovšek dozori, tako da ustvari v naslednjem delu že svoje najbolj monumentalno delo — freske pri sv. Petru v Ljubljani. (Dalje.)

Dr. S. Mikuš | Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700-1764)

3. Doba razcveta Ilovškove umetnosti v znamenju ustanovitve domačega iluzionističnega stila.

Od l. 1731—1734 je bil Ilovšek zaposlen pri poslikavanju cerkve sv. Petra, kjer je poslikal v glavnem tri komplekse notranjščine, in sicer l. 1731. kupolo s pendantivi in laterno, l. 1733. in 1734. prezbitarij in ladijski obok. Realna arhitektura kupole, počivajoče na pendantivih, med katerimi se izvije krepko profiliran venčni zidec, odprta v laterno, je tvorila podlago Ilovškovi iluzionistični slikarski kompoziciji. Najprej je Ilovšek razveljavil realno ploskev pendantivov ter vkomponiral vanjo štiri cerkvene učeničke, nato je postavil v kupolo naslikano arhitekturo štirih potlačenih podločij, ki tvorijo okvir posameznim prizorom iz življenja farnega patrona, med podločja pa je v niše namestil štiri postave starega testameta: Davida, Mojzesa, Noeta in Salomona. Teme kupolne ploskve je razčlenil z dekorativnimi okviri. Od resnične arhitekture je laterna odločilna za način Ilovškove razporeditve kompozicije. Kajti teme kupole, ki je za baročnega umetnika zelo važno — tja postavi vendar nebeške akterje —, manjka in nekak neskončni ukrivljeni arhitektonski pas, ki ostane na ta način od kupole, mu nehote diktira tako rešitev, kot jo je izpeljal v našem primeru Ilovšek. Enotna kompozicija v Cortonejevem, Pozzojevem, ali tudi v kasnejšem Ilovškovem smislu fresk iz Šenčurja ali Sladke gore je tu razpadla na štiri relativno samostojne dele, od katerih ima vsak svojo objektivno perspektivo kakor oltarne slike. Kupola deluje po svojem vtisu zatorej zaostalo in je v perspektivičnem oziru n. pr. na stopnji fresk v palazu Farnese.

Posamezne podobe, ki predstavljajo markantne dogodke iz življenja sv. Petra, so pojmovane povsem v ekleticističnem baročnem smislu. Poglejmo prizor izročitve ključev sv. Petru. Kot vsi prizori je tudi ta postavljen na nekakšno podnožje. Kristus izroča ključve sv. Petru ter kaže obenem z levico v nebesa. Na levo so zbrani apostoli k pobožni asistenci, na desni so prileteli angeli z emblemi papeške oblasti, v zraku se spreletavata putta. Le na skrajni levi je kot oznaka krajine vidno drevje. Figuralna kompozicija počiva v glavnem na diagonalni razvrstitvi oseb; tako tvorita diagonalno od leve na desno sv. Peter in Kristus, kot odmev je ista smer ponovi na kleččih angelih na desni, druga smer od desne v levo pa gre preko angelovih nog, sv. Petra in gruče apostolov. Tudi vsebinsko je delo pojmovano v idealističnem baročnem smislu. Snov je izbrana, markantna in pomembna tako za sv. Petra samega kakor tudi za vse cerkveno občestvo. Zato so prileteli tudi angeli s tiaro in papeško palico, kar je historično pojmovano neresnično, toda miselno čustveno, kakor to dojema baročni človek povsem dopustno. Tudi apostoli na levi se zavedajo po svoji mirni zbranosti in zamišljenosti važnega dejanja pred njimi. Stilno dosledno je, da se lokalizacija dogodka, ki naj bi se sicer vršil v krajini, postavi v nekak indiferenten prostor, ki ga le drevesa na levi vežejo na realni svet. Tudi ostali prizori se slogovno ujemajo s pričujočim. Petrova zatajitev Gospoda je vsebinsko kar se da izrazita. Proti ospredju je Ilovšek postavil sv. Petra, ki je tipična baročna figura. Izbran je najbolj dramatičen trenutek, ko petelin zapoje in peljejo mimo apostola njegovega Učenika. Peter se je v trenutku zavedel svojega greha, silno žalost mu je razgibala postavo in v bolesti je sklenil roke. Vsa miselna in čustvena teža počiva v tej dramatično patetični figuri in vse ostalo ji služi le kot spremljava. Podobno so zamišljeni tudi ostali kupolni prizori.

Po kupolnih freskah je najbrže nastala velika freska na oboku prezbitarija. Realno arhitekturo tvori plitva banja, v katero se od severa in juga nad okni vjedata po dve obočni kapi. Polja med okni je Ilovšek prekril z na-

slikano arhitekturo nekakih konzol, ki nosijo po dve voluti, na kateri se opre masivni okvir osrednje skupine. Prav tako je z motivi volut in školjk prekril polja obočnih kap ter tako ustvaril nekak dekorativni sistem kot nosilca okvira. Snov se nanaša zopet na farnega patrona sv. Petra, in sicer kot čudodelca in zaščitnika revnega človeštva. Na oboku med okni so štiri alegorične figure, predstavljajoče štiri glavne čednosti. Osrednja skupina v masivnem živahno razgibanem okviru predstavlja zopet snovno trenutek, ki je neizrečeno dramatično razgiban. Svetnik, stoječ na vrhu stopnišča, je dvignil desnico in ta trenutek se je zgodil čudež nad obsedencem, ki ga ob vznožju stopnic zadržujeta dva moža herkulskih postav. Bolnik je v pozi največje razburjenosti in je upodobljen v trenutku, ko mu iz ust izhaja peklenški duh; prav tako sta tudi njegova strežnika v hipu največjega fizičnega napora. Žena na levi, z otrokom v naročju, se je v nagli hoji ustavila in zavzeta gleda čudežni dogodek. Figura, sklonjena k Petrovim nogam, poljubljuje rob njegovega plašča in na skrajni desni steguje bolnik roko proti čudodelcu. Figuralna kompozicija je diagonalna in sicer: prva diagonalna poteka od postav na skrajni levi preko telesa žene z otrokom in skupino z obsedencem, druga je nakazana po arhitekturi stopnic in poteka od postav na skrajni levi preko svetnika do gledalcev na balkonu in tretjo tvori diagonalno zasukano telo angela, podprto po motivu oblakov. V to diagonalno razvrstitev oseb je skozi središče slike postavljena še kompozicijska vertikala, ki ji tvori bazo vertikalna poza ženinega telesa, središče svetnik, a vrh gornji del angelovega telesa, ki povzame z roko smer, katero nakaže sv. Peter.

S stališča baročnega iluzionizma pomeni ta freska v Ilovškovi umetnosti napredek. Dočim smo videli kupolne freske perspektivično zaokrožene v same sebe, z očiščem v sredini slike, se je na tej freski pojem perspektive močno subjektiviziral. Očišče je pomaknjeno k vznožju kompozicije, skupina z obsedencem je izvedena v rahlem »scurzo«, prav tako pa tudi sv. Peter in v še večji meri plavajoči angel. Tako da je perspektivično dosežena glede na idealno ploskev podobe nekaka prostorninska globinska diagonalna, ki prisili gledalca, da ji sledi v vsej njeni razsežnosti. Analogno je komponirana tudi arhitektura, stopnišče je gledano v skrajšavi, enako tudi kulisa stebrov in balkonov na desni. To je prva Ilovškova freska, kjer je organično dosledno izpeljal princip skrajšave, dasi le v rahli meri in, kar je glavno, tudi kvaliteto neoporečno.

Po prezbiterijski freski je časovno kot tretje večje delo nastala velika ladijska kompozicija. Kakor sem že omenil, se je Ilovšek pri rešitvi iluzionističnega arhitektonskega problema naslonil na strop semeniške knjižnice G. Quaglia. V realno arhitekturo ladje, ki jo na severni in južni steni osvetljujejo po tri okna, se prav zaradi tega ujedajo po tri izrazite obočne kape. Na vzhodu je obok omejen od slavaloka, na zahodu pa ga zaključuje fasadna stena. V ta resnični svet konstruktivne stene je Ilovšek postavil iluzionistično kompozicijo. Robove obočnih kap je razčlenil v arhitektonske nosilnice, ki se pri vrhu kapiteljsko razširijo, da sprejmejo nase težo okvira; vmesna polja je preoblikoval v nekake niše in vanje postavil alegorije štirih kontinentov; v polja obočnih kap je v sredi oboka vstavil antična poprsja, na krajih v medaljonih pa zgodbe iz življenja prvaka apostolov sv. Petra. Za razmeroma nizko iluzionistično arhitekturo se odpre razgled v širno nebo in gledalec, stoječ v realnem prostoru arhitektonskega telesa, zazre nenadoma nad seboj nebeške skrivnosti, ki se v tem nebesu dogajajo. V oblikovanju iluzije pomeni ladijski obok nekako gradacijo v vertikalni smeri. V kupoli in prezbiterijski freski imamo naslednji vertikalni razvoj: realna arhitektura, nad njo iluzionistična in — kot tretja stopnja — odprto nebo. V tem primeru se pridruži še četrta — višinska plast nebeške gloriije.

Snov freske je tudi to pot izbrana in vsebinsko izredno pomembna. Predstavljena je mučeniška smrt sv. Petra, ki jo je junaško prestal za krščansko vero, v sredini okvira njegova apoteoza in v nasprotnem dnu okvira svetnikova akcija po njegovi smrti. Prikaže se kasnejšemu generalu jezuitov Ignaciju Loyoli ter tako sproži slovito gibanje, ki je imelo mnogo zaslug tudi za razcvet

baročne umetnosti. Kakor na prezbiterijski freski tako je tudi tu vsa akcija pojmovana v trenutni dramatični napetosti. Mučeništvo sv. Petra je pravkar doseglo svoj višek. Dva rablja sta s skrajnim naporom sil postavila križ v jamo, sodnik na levi je še v pozi in gesti ukaza, žena z otrokom na desni se z gesto prestrašenosti in odpora obrača od žalostnega prizora. Dogodek v nebesih je pojmovan na podoben dramatičen način. Angeli so na oblaku pravkar prinesli svetnika v nebo, kajti plašč se mu je šumeče vzvihral kakor od hitrega gibanja. Kristus je prvaku apostolov prihitel v burnem koraku naproti, tudi njemu je v vetru vzplapolalo oblačilo. Osrednji postavi sta kompozicionalno kakor v polkrogu obdani od krepko razgibanih nosečih angelov in dostojanstvenih, svoje dogmatične vrednosti se zavedajočih alegoričnih postav Vere, Upanja in Ljubezni. To gibanje se je preneslo tudi na alegorične postave kontinentov. Azija se je z gesto začudenja zagledala proti nebesom, Evropa je pretresena nad čudežnim dogodkom sklenila roke, Afrika opozarja gledalca na pomembna dejanja, ki se odigravajo v višavah, pa tudi Amerika se je zvedavo ozrla okoli sebe. Tudi prikazen sv. Petra Ignaciju Loyolskemu je kar se da razgibana. Svetnik je prihitel iz ozračja na zemljo, kjer je nad vojakovim ležiščem s široko razprostrtimi rokami obstal. Plašč je še naguban od hitrega poleta. Ignacij, ležeč na postelji, je pravkar bral, a presenečen nad prikaznijo, se je ozrl kvišku. Med osrednjimi prizori pa vse ostali del oboka izpolnjujejo mali in veliki spreletavajoči se angeli, zaposleni z najrazličnejšimi opravili, kar še bolj poveča dojem nemira in gibanja na njem.

S stališča iluzije resničnega gibanja v prostoru je na tej freski Ilovšek dosegel višek. Dočim smo videli na prezbiterijski freski, da je slikar postavil očišče glede na gledalca nekoliko niže, je na tem delu povsem zmagal princip subjektivne perspektive. Ves obok je pojmovan in komponiran glede na subjektivno stališče gledalčeve. Vsa dogajanja na oboku so mišljena kot prizori, optično odvisni od opazovalca. Zato so figure podane v skrajšavah in v najrazličnejših pregibih, angeli se spreletavajo med oblaki, posedajo na obodu okvira, se obračajo v različne smeri. Fresko v prezbitერიju smo mogli šteti še vedno za veliko oltarno podobo, prilepljeno na obok. Tu pa je ta videz izginil popolnoma, vsa kompozicija se je razlila preko širnega obočnega polja in, kar je glavno, smer gibanja se je prenesla na vse mogoče strani.

Na prvi hip se zdi, da se je figuralna kompozicija povsem umaknila kaotični zmešnjavi množice razgibanih figur. Vendar ni tako. Skupina smrti sv. Petra tvori sama zase trikotniško kompozicijo, ki poteka od sodnika na levi do vrha križa in od tod navzdol do žene z otrokom na desni. Obenem je poza sodnikovega telesa pričetek nekake ritmične vijugaste diagonale, ki se vzpne preko angela z vencem malih puttov pod oblakom, velikega angela na desni, nato preko sv. Petra, Kristusa do alegorije Ljubezni in od tod preko angela s kadišnico do postave sv. Petra v Ignacijevi zgodbi. Tej kompozicijski »figuri serpentinati« ustreza druga, nekoliko šibkejša, ki povzame smer drže telesa prikazni sv. Petra, gre preko angelov do figure Vere, od tod na angela, nosečega oblak, in izzveni naposled ob postavi svetnikovi. Vse gibanje se torej dogaja v nekaki kompozicijski osmici, ki ima vozle v snovnem in vsebinskem višku — apoteozi farnega patrona.

Ta premišljena in pretehtana kompozicija, ki pušča možnosti navideznemu prostemu gibanju postav, je značilna tudi z nekega drugega vidika, v katerem pa se dotaknemo slogovno razvojnega mesta, ki ga ta freska zavzema tako v individualnem umetnostnem razvoju Ilovškovem kakor v okviru naše baročne umetnosti in še v območju severnjaške kulturne sfere, kamor po svojih slogovnih potezah tudi spada.

Že zgoraj sem pokazal na analogijo, ki se pojavlja glede na usodo umetnostnega razvoja med našim iluzionističnim slikarstvom in avstrijskim iluzionizmom. Na Dunaju se je razvoj baročnega stropnega slikarstva vršil v prvi polovici 18. stoletja nekako takole.³⁸ Italijanski slikarji, ki se v začetku

³⁸ Dvořák, str. 227 sl.

stoletja mude na Dunaju (Pozzo se od l. 1704. nahaja tu), ustvarijo iluzionistično fresko, ki počiva v glavnem na sodelovanju perspektivično se poglobljajoče arhitekture in figuralne kompozicije, povezanih v silovitem vertikalnem gibanju. Domača umetnostna generacija, ki gradi na pridobitvah italijanskih umetnikov in lastni tradiciji že v dvajsetih letih 18. stoletja, krene na svoja pota. Poprejšnje sozvočje arhitekture in figuralne skupine se zamenja z večjo samostojnostjo obeh formalnih elementov. Še dosledneje se formulirajo posebnosti »avstrijske smeri« nekako v tridesetih letih stoletja. Arhitektura, ki je poprej v drznih konstrukcijah kipela v prostor, je sedaj skoro povsem splahnela. Figuralna kompozicija se je osamosvojila, gibanje, ki je prej šlo izrazito v vertikalno smer, je kakor arhitektonski vzgon pojenjalo. Namesto tega se v rahli ritmični krivulji spreletavajo figure v okviru plitve arhitekture in gibanje je usmerjeno prej navzdol v prostor kakor pa obratno.

To stilistično stanje moremo zlahka opaziti tudi v naših umetnostnih razmerah, neposredno pa na Ilovškovi freski šentpeterskega ladijskega oboka, nastalega v 30ih letih 18. stoletja. Primerjajmo le obok ljubljanske stolnice Italijana G. Quaglia (1706. l.) in delo našega freskanta, da se zavemo velikih stilnih izprememb, ki so se izvršile v tridesetih letih v razvoju naše baročne umetnosti. Quaglio je pojmoval obok ljubljanske stolnice kot enoto, zgrajeno na sodelovanju iluzionistične arhitekture ter figuralne kompozicije. V resnično arhitekturo je postavil na iluzionistični način, in sicer: obočne kape je spremenil v samostojna arhitektonska telesa, nekoliko pod njihovimi vrhovi je vkomponiral mogočni venčni zidec ali boljše ploščado, na kateri se je razvil velik del figuralne skupine, nad njim je na štirih velikih podločjih dvignil novo arhitektonsko telo, ki se zaključuje s pravokotnim venčnim zidcem, da nad njim zraste še en obok v sredini, predrt z okvirjem, odpirajočim se v nebeško glorijsko. V formalnem oziru imamo torej pred seboj trojno višinsko gradacijo iluzionistične arhitekture. Kakor je realni prostor z iluzionističnimi sredstvi zrastle v višino, tako podpre vertikalizem še figuralna kompozicija s principom gibanja. Venec figuralne skupine, ki se je silovito razgiban razvil na venčni ploščadi, doseže svoj vrh v postavi sv. Nikolaja na njenem robu ob slavoloku.³⁹ Smer poze svetnikovega telesa, njegova kretnja z desnico, nakaže prostorninsko diagonalo, ki jo sprejme gesta Matere božje na oblakih, gre preko Križanega in se izgublja na angelskih glavicah v nebeški glorijski. Quaglio je torej tu upodobil gibanje, ki zmaga višinsko vso iluzionistično arhitekturo ter doseže nebeško sfero. To silovito vertikalno gibanje, podprto od globine iluzionističnega prostora, pa v kasnejšem Quaglijevem umetnostnem razvoju poneha. V Ljubljani se nam je ohranil drug dragocen dokument iz kasnejše dobe njegovega umetnostnega razvoja, in sicer — strop semeniške knjižnice. Sprememba stila glede na ljubljansko stolnico je v glavnem dvojna: 1. komplicirana iluzionistična arhitektura se je umaknila enostavnejši organizaciji okvira, ki pripušča odprto večje zračno polje, in 2. figuralna kompozicija se ne vzpenja več v odločni prostorninski diagonali v višino, marveč nakaže z diagonalno krivuljo le težnjo po vertikalnem gibanju. Izidor Cankar je v Quaglijevi monografiji to spremembo Quaglijevega stila opazil in jo je takole odlično označil: »Viharno preletavanje oseb, ki je bilo poprej potrebno kot prostorna vez med resničnostjo in iluzijo, se v semeniški knjižnici umiri in prehaja v lahno plavanje. Hkrati se kolorit jasni, luč je močnejša, sence bledijo — pojav, ki se je že poprej pripravljaj, a se tukaj prikazuje v popolni jasnosti.«⁴⁰ Že prej sem omenil, da se je Ilovšek pri načinu organizacije šentpeterskega stropa naslonil na semeniškega. Sedaj nam postane jasno, da je Ilovšek raje posegel po tem primeru iz stilnih razlogov. Višinska plast je postala tanjša kakor v ljubljanski stolnici in smer gibanja, ki je tam realizirana v diagonalnem višinskem traku, se je tu prenesla v

³⁹ Snov oboka ljubljanske stolnice opiše v svoji »Zgodovini« Thalnitscher (str. 69). Ker navaja tudi literaturo (Ribadineira fol 637) in točno oznako strani bi mogli sklepati, da gre tu za oznako programa, kakor je bilo to običajno v tem času.

⁴⁰ DS, L. XXXIII, 1920, str. 190.

longitudinalno valujoče spreletavanje. Vendar pa je šel Ilovšek v razvoju iluzionistične misli še dalje.

Ilovšek je način organizacije dozdevne arhitekture še bolj poenostavil ter ga tudi po koloristični obdelavi postavil kot nasprotje figuralni kompoziciji.⁴¹ Okvir se je razširil ter dal še večjo možnost vdoru sfernega elementa. Figuralna skupina, oblikovana v kompozicionalni ritmični krivulji, je povsem analogna s sodobnim avstrijskim načinom v tem času. Vertikalno gibanje, kakršno je izvedel Quaglio v stolnici in še deloma nakazal v semeniškem stropu, je tu izginilo, figure se spreletavajo v lahnem poletu, posedajo na rob okvira, zaplovejo navzdol v prostor, nebeški stanovalci so zapustili nebeške domove in se približali zemlji.

Kakor se je izpremenilo pojmovanje iluzionistične arhitekture in figuralne kompozicije, tako najdemo tudi v drugih elementih novo umetnostno naziranje. Najprej kolorit. Sličnost med slogovno bližjim Quaglijevem semeniškim stropom in našo fresko je vidna, vendar je šel Ilovšek v barvnem oziru še korak dalje. Vsa barvna skala se je za nekaj registrov še bolj zjasnila,⁴² kontrasti svetlobe in sence so se umaknili enotnejši, svetlejši luči, ki doseže skoraj prozornost v osrednji skupini. Tudi način rabe barve je postal impresionističnejši in risba se zapostavlja barvni modelaciji. Novemu stilnemu stanju ustreza tudi že deloma izpremenjen način pojmovanja vsebine in snovi. Značilno za dela polnega baročnega sloga je, da se pri izbiri snovi omejuje na enotno religiozno zgodovinsko ali alegorično zamisel. Tak je obok ljubljanske stolnice. Upodobljen je dogodek iz preganjanja kristjanov v Myri za časa pastirovanja sv. Nikolaja v luči ene same ideje, namreč da čaka mučence za Kristusovo vero kot plačilo večno zveličanje. Ves veliki obok z množico figur je vsebinsko zbran okrog ene same ideje, kakor je tudi njegova glavna gibalna poanta združena v eni sami višinski diagonali. Množica postav, ki se gnete na venčni ploščadi in ki predstavlja sicer krščanske heroje v njihovem trpljenju za svoje religiozno prepričanje, je s stališča individualnosti povsem zanemarjena. To je gneča anonimnih ljudi, ki so po svojem prepričanju povezani z enako usodo in šele skupno predstavljajo važno cerkveno občestvo, ki je kmalu preplavilo svet. Važna je torej ideja, ki veže vso to množico v sicer anonimno telo, v katerem pa posameznik individualno nič ne pomeni. Quaglio celo sv. Nikolaja izrazito ne postavi nad svojo čredo in ga je razmeroma težko opaziti v množici teles. Kajti osnovna misel tega prizora je, da nad usodo vseh teh trpečih ljudi čuva božanska ideja krščanske religije, ki je vredna, da se ji posamezni individuum podredi in v tem primeru žrtvuje zanj tudi svoje življenje. Ilovšek je zamisel oboka pojmoval že nekoliko drugače. Še vedno gre pri njem za enotno cerkveno zgodovinsko idejo pomembnosti sv. Petra za razvoj vesoljne cerkve, vendar je obok v glavnem razpadel v tri snovne epizode, ki so tudi časovno oddaljene med seboj (smrt sv. Petra, apoteoza, prikazen sv. Petra Ignaciju Loyoli), in katerim se kot odmev pridružujejo štirje medaljoni iz istega oboka, predstavljajoči prizore iz življenja svetnikovega. Ilovšek torej snovi ni pojmoval toliko z idejnega, vsebinskega stališča kakor iz zgodovinskega, pripovednega opisovanja in je torej pograbil snov od njene zunanje, objektivne strani. Veselje nad epizodo vedno drobi idejno enotnost snovi in je tako mnogo bolj izpostavljeno zunanjemu objektivnemu načinu pripovedovanja, ki pa zopet zahteva realistične lokalizacije in najrazličnejših atributov, ki ne pomenijo nič drugega kakor popuščanje novemu realizmu. Zato je tudi obiskovalcu cerkve sv. Petra Ilovškova snov mnogo lažje razumljiva kot Quaglieva v stolnici, kjer je prav zaradi idejne izbranosti dogodka brez atributov in lokalizacije umevanje celotnega prizora otežkočeno, če ne naravnost nerazumljivo.

⁴¹ Quaglio v stolnici hoče ohraniti videz resničnega nadaljevanja spodnje realne arhitekture s tem, da tudi barvno posnema realno arhitekturo. Ilovšek pa z močnimi rjavimi toni prežeto dozdevno arhitekturo nekako poudari kot samostojno telo ter tako v arhitektonsko enoto postavi heterogen element.

⁴² Enak proces se izvrši tudi v nemškem baroku v tem času. Prim. H. Schmitz: Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland. München 1922. str. 170.

Če po vsem tem povzamemo nove pridobitve, ki smo jih odkrili na Ilovškovem delu na oboku cerkve sv. Petra, pridemo do naslednjega sklepa: slog, ki opušča skonstruirano in umeteljno kompozicijo dozdevne arhitekture in jo nadomešča z enostavnejšo, preprostejšo; slog, ki namesto idealističnega višinskega poleta figuralnih mas upodablja umirjeno, upehano, v realni prostor usmerjeno gibanje; slog, ki vsebinsko opušča enotno religiozno filozofsko idejo ter jo nadomešča z realno epizodo; ta slog ne more pomeniti ničesar drugega, kakor da je na pohodu novi moderni realizem,⁴³ ki se dosledno vtihotaplja v idealistično stavbo baročne kulture, da jo naposled v drugi polovici 18. stoletja razruši. Važnost šentpeterskih fresk, ki se torej povsem organsko uvrščajo v okvir našega in splošno severnjaškega baročnega umetnostnega razvoja, pa počiva prav v tem, da je po analogiji z avstrijskim iluzionizmom dokazana zveza med našo umetnostno provinco in severnim umetnostnim krogom ter je na tak način tudi možno govoriti o nastanku domačega iluzionističnega stila, ki se razvija vzporedno z avstrijskim, in sicer po istih stilnih principih.

V tej dobi (l. 1734.) je nastalo še dvojje del, ki sta sicer za razvoj Ilovškove umetnosti manj važni, pomenita pa velik uspeh, če ju motrimo s kvalitetnega stališča. To so freske v Codellijevi kapelici in v hiši gostilne »Pri vitezu«. V prvem primeru je Ilovšek poslikal kupolo, njene pendantive, deloma stene kapelice ter oboke malih stranskih kapeličnih prostorov. Kupole, kjer je izvršil najvažnejše skupine, ni pojmoval kot enotno, na iluzionističnem principu počivajoče telo, marveč je rešil vprašanje poslikavanja na starejši, eklekticistični način, podobno kakor freske v šentpeterski kupoli. Z mrežo dekorativnih okvirov je razčlenil kupolo v štiri polja, kamor je nato vstavil figuralne kompozicije. Med okvire je vkomponiral putte, cvetlične vence, motive školjk in medaljone. Poedini prizori ne kažejo tendence skrajšav, marveč so perspektivno pojmovani kot samostojna telesa. Te freske so važne, ker se je ob njih Ilovšek formalno izredno visoko povzpел ter se najbolj približal italijanskemu merilu umetnostne vrednosti. Treba je pogledati le alegorično figuro žene z rogom izobilja! Žena je razgibana v baročni lepotni krivulji, mala correggievska glavica je neznansko nežno modelirana, draperija elegantno razgibana. Plemenita je tudi figura Judite v bogati draperiji, s pogledom, uprtim v nebo, ravno tako tudi lepa postava Rebeke. Ilovšek, ki je v šentpeterskih freskah ustvaril stilno usoden dokument, je v tej kapelici uresničil domači lepotni ideal baroka. Risba je ritmično občutena ter harmonično prehaja v slikovite partije draperije. Kolorit je jasen in v barvni kompoziciji ubran. V isto vrsto spadajo tudi freske alegorij letnih in dnevnih časov v hiši gostilne »Pri vitezu«! Freske je treba pojmovati kot oljnate slike, prilepljene na strop. Figuralna kompozicija je tipična za čas, torej diagonalna — in sicer: prvo diagonalo nakazuje poza sedečega Neptuna (od desne v levo), druga smer teče po telesu deklice z netopirjevimi krili (Mrak) in isto smer ponavlja nato plavajoča alegorija Noči. Vsebinsko so freske po svojem alegoričnem pomenu značilne za čas, stilistično pa v razvoju Ilovškove umetnosti ne načenjajo novih problemov.

Naslednje leto (1735) so najbrže nastale freske na prezbiterijskem oboku v cerkvi na Žalostni gori pri Mokronogu! V realno arhitekturo nizke banje, v katero se od severa in juga ujedajo po tri obočne kape, je Ilovšek vkomponiral iluzionistično arhitekturo. Obočne kape so dobile dekorativne okvire, njihova polja so predrta v nebo, ostali arhitektonski deli so zaprti s slikami in dekoravnimi polnili, preko srede oboka pa se je razprostrl masiven, razgiban okvir. Osrednja skupina predstavlja Mater božjo, ki se prikaže sedmim ustanoviteljem servitskega reda. Po zamisli prizorišča se je Ilovšek naslonil nekoliko na šentpetersko prezbiterijsko fresko in tudi stari baročni ogenj je še ostal viden. Figuralna kompozicija je dovolj komplicirana. Sedmero menihov je tako postavljenih v prostor, da tvorijo nekak

⁴³ Za isti čas je dokazal močan naturalistični vpliv v Metzingerjevi umetnosti tudi St. Vurnik, prim. ZUZ, 1929, str. 87 sl.

krog, z gestami rok in snovno pa so povezani z Marijo v trikotniškem liku tako, da tvori celotna kompozicija nekak prostorninski stožec. Kot kompozicijsko pomagalo spremlja v ozadju dogodek usločena arhitektura. Vsebinsko je dogodek zopet preračunan na najbolj dramatičen trenutek. Angeli so prinesli na oblakih Mater božjo s škapulirjem v rokah. Od hitrega poleta se ji je obleka šumno napela in razvihrala. Prav ta trenutek so jo ugledali me-nihi. V neznanskem razburjenju, ki se stopnjuje do ekstaze, sprejemajo ta nepričakovani obisk. Nemir celotne kompozicije še povečujejo svetle in temne partije oblakov in prekopicavajoča se telesa puttov.

S tem delom končujem poglavje cvetne dobe Ilovškove umetnosti, katere višek pomenijo freske v cerkvi sv. Petra, posebno ladijska kompozicija.

(Dalje.)

Opombe k 2. poglavju v prejšnji številki:

²¹ Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Str. 227—241. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte von M. Dvořák. München 1929. Poslej citiram le Dvořák in odg. stran. — ²² Prim. odlično študijo St. Vurnika v ZUZ, IX, 1929, str. 65 sl. — ²³ M. Dvořák: Geschichte der italienischen Kunst, B. II. München 1928, str. 197. — ²⁴ Thalnitscher: Historia, str. 56. — ²⁵ Die Kunstliteratur, von Julius Schlosser, Wien 1924, str. 450. Poslej navajam le Schlosser in odg. stran. — ²⁶ o. c., 592. — ²⁷ Filippo Baldinucci: Vite dei pittori italiani del seicento. Sanconi, Firenze 1922, str. 183—184. — ²⁸ Thalnitscher, l. c., str. 48. — ²⁹ o. c., 56. — ³⁰ Schmerber H. dr. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrh. Strassburg 1906, str. 210. — ³¹ Labaci 1707, Pars V., pridiga: Domi-nica II. post Epphaniam, str. 79 sl. — ³² Pars IV., str. 298 sl. — ³³ Prim.: Dr. Glonar: Med reformacijo in romantiko, l. 1916., Ljubljanski zvon. — ³⁴ Prim. Guercinove freske v villa Ludovisi, v Rimu (Aurora). — ³⁵ Prim. freske v gradu Nußdorf, str. 455, 456, Österreichische Kunsttopographie, B. II. — ³⁶ Stelè, Monumenta II. Fig. 43. — ³⁷ Prim. op. 210. Snov je značilna za miselnost tedanje inteligence. Ljubezen do narave se zakriva v antičnim plaščem nekakega arkadijstva. Po drugi strani pa se v filozofskem oziru rado igračka n. pr. z grškimi protofilozofskimi teorijami, o elementih sveta, zraka etc.

Lado Piščanec | Božja igra

I.

Ko se plavica v žitu je razcvela,
si se vrnila v svojo rodno vas;
a kot spomladi ptic selivk krdela,
prišla si le za kratek čas med nas.

Bila si kot Madona na oltarji:
kot mandelj zožene bile oči
so tvoje od skrivnostno lepih zarij,
ki zasijale so ti v mlade dni.

In ko poslavljalas si se od vsega,
je bil brez vsake boli tvoj pogled;
kot da prišla bi z onstranskega brega
pogledat spet naš bridko lepi svet.

Ločili smo se od tebe brez tesnobe —
globoko je kapljála naša kri.
Bilà si preko zemlje, preko dobe,
tam je globina, tam tesnobe ni.

Dr. S. Mikuž | Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700-1764)

4. Razvoj Ilovškove umetnosti v naturalistično smer.

V l. 1734—1735. je nastala prezbiterijska freska farne cerkve v Kamniku. Realno arhitektonsko podlago tvori plitva banja, v ro se od podolžne smeri zaradi oken urezujeta na vsaki strani po dve široko usločeni obočni kapi. V višini temen obočnih kap poteka naslikani venčni zidec, ki se na podolžnih stenah po enkrat usloči, da tvori okvir za medaljon na poljih med obočnimi kapami. Ilovšek je v tem primeru popolnoma opustil razveljavljanje realne arhitekture oboka z iluzionistično kuliso in je dogajanje samo postavil tik nad svet resničnih prezbiterijskih sten.

Snovno je v sredini oboka upodobil Marijo, ki jo nosijo na oblakih angeli in jo krona sv. Trojica. Nad in pod osrednjo skupino plavajo angeli, noseči štiri medaljone s prizori iz častitljivega dela rožnega venca. Ostali prizori so se razvrstili na venčnem zidcu ob vzdolžnih prezbiterijskih stenah in ponazarjajo dogodke iz veselega (sev. stena) in žalostnega dela rožnega venca (južna stena). Figuralna kompozicija, ki trpi na jasnosti zaradi gneče figur, — kar je poslej v Ilovškovem delu običajen pojav —, je skrbno pretehtana. Mati božja z oblaki, angeli in sveto Trojico tvori kompozicionalno elipso, kateri ustreza druga večja, ki se je razvila okrog nje in jo tvorijo angeli z medaljoni ter figure z večnega zidca in obočnega medaljona.⁴⁴ Mimo nje, paralelno se razvijajo dogodki na venčnem zidcu.

Stilistično razvojno pomeni ta freska v Ilovškovi umetnosti velik napredek k modernemu naturalizmu. Vsebinsko je na prvi hip celotna zamisel oboka pojmovana v baročnem smislu naprednejše kot pa, postavim, v šempetrskih freskah. Preprosta snov Marijinega kronanja je miselno povezana v sklop religioznih teoloških premišljevanj, kakor so skrivnosti rožnega venca; vsak prizor, ki se rodi povsem realno v naravni pogojnosti, skriva v sebi važno versko resnico, če ne že dogmatične, pa vsaj moralizujuče vsebine. Poleg prizorov, ki služijo za posôdo verski izpodbudi in čustvovanju, pa se je na venčnem zidcu posedla še vrsta alegorij, ki skrivajo v sebi ponekod prav temno in nerazložljivo versko simboliko. Kljub temu gostobesednemu moraliziranju in kopičenju izpodbudnih prizorov pa slikar ne more doseči one idejne prepričanosti in dramatičnosti, ki jo je na enem samem prizoru dosegel Quaglio ali še vedno za njim doživel Ilovšek na freskah pri Sv. Petru. Kakor se za mističnimi storijami, ki jih navaja oče Rogerij v izpodbudo in dosego čednostnega krščanskega življenja, že skriva naravno veselje po realističnem fabuliranju, tako se za teološkimi resnicami, ki jih Ilovšek kopiči nad resnično arhitekturo, kaže veselje nad umetnostnim opisovanjem posamezne epizode. Ta je že v ladijski šempetrski freski pričela dobivati na pomenu in tu v vsakem oziru raste. Galerija prizorov, ki se je razvila na venčnem zidcu, ne pomeni — kot n. pr. pri Quagliu — enotne snovi, marveč vrsto relativno samostojnih dogodkov, ki so razmaknjeni v času in prostoru. Kakor umeta Janez od sv. Križa ali oče Rogerij pisano množico alegoričnih metafor, storij in citatov združiti v celoto, tako da ohrani še vedno določeno idejo in obliko, tako zna pa tudi Ilovšek množico figur in prizorov združiti v kompozicionalno celoto koncentričnih elips, ki urejajo posamezne dele v enoten skupinski sklop. Toda z ljubeznijo do snovne posameznosti so odprta vrata naraščanju realizma, ki je na tej freski zaznaven tudi z drugih vidikov.

Pri Sv. Petru je Ilovšek resnični ladijski obok s pomočjo iluzionistične arhitekture dvignil ter ga tako pognal v višino. V Kamniku o vsem tem ni

⁴⁴ Paralelo za način kompozicije v koncentričnih krogih ali elipsah najdemo tudi v sodobnem avstrijskem slikarstvu, in sicer v delu P. Trogerja. Prim. kupolne freske v Altenburgu (1733—1735. l.), Oesterreichische Kunsttopographie, B. V. 2, str. 280.

sledu. Neposredno nad stenami prezbiterja so se nagnetli prizori iz življenja Kristusovega in Matere božje, brez tendence, da se s pomočjo arhitekture razvijejo v višinsko smer. Sorazmerno z odpovedjo dozdevne arhitekture pa je splahnelo tudi gibanje figur. Baročni patos, ki je šumeče preveval prostor šempetrskih fresk, se je tu izpremenil v dokaj mirno spreletavanje osrednje skupine in angelov z medaljoni, dočim je kot kontrast in oklep osrednjemu nemiru postavil Ilovšek dolgo paralelo samostojno individualiziranih in na zemeljski gmoti dogajajočih se prizorov. Značilen element, ki se tu prvokrat obsežneje razvije na Ilovškovih freskah in ki jasno dokumentira njegove nove realistične umetnostne nazore, je krajina. Quaglio je na oboku ljubljanske stolnice, kjer mu je šlo za realizacijo vzvišene ideje krščanskega mučeništva in nebeškega plačila, uporabil kot nosilce te misli le heroizirane ljudi, tako po duhovni razgibanosti kakor po mogočnih michelangelovskih telesih. Postavil jih je v prizorišče iluzionistične arhitekture, kar že samo na sebi nosi pečat neresničnega idealističnega prostora, popolnoma pa je izključil krajinski element. Ilovšek v šempetrski freski, kjer smo že opazili napredovanje v realističnem pravcu, krajine povsem ne izpušča, v prizoru smrti sv. Petra in njegove prikazni Ignaciju Loyoli opazimo motive drevja, s čimer oba prizora zemeljsko lokalizira. Neprimerno izraziteje pa se razvije krajina na naši freski. Prizor Kristus nosi težki križ je v odprti krajini z razgledom na stolp in hribovje, alegorija ničemurnosti in ponosa sedi pred krajinskim ozadjem, Kristus na Oljski gori sloni na resničnem skalovju in Jezusovo rojstvo se dogaja v ruševinastem poslopju. Kakor se je patetično baročno gibanje figur, počivajoče na subjektivnem idealističnem prepričanju, umirilo, objektiviziralo, kakor je izginila dozdevna arhitektonska kulisa, tako se je pojavil realni svet z vsemi svojimi posameznostmi in po svoji lastni objektivni zanimivosti zaposluje baročnega človeka.

Leta 1736 (dat. po kronogramu) so nastale freske v kupoli župne cerkve v Lescah. Zdi se, da je hotel v tem primeru Ilovšek, kar se tiče iluzionistične arhitekture, izpopolniti ono, kar je na razvojno naprednejšem oboku kamniške cerkve opustil. V realno kupolo, ki je ločena od prezbiterijskih sten po venčnem zidcu in je v tlorisu diagonalne forme, je Ilovšek vkomponiral komplicirano dozdevno arhitekturo. Nad venčnim zidcem je vzrastla dozdevna arhitektura, ki se v oglih odpira z nekakimi okni v prosto naravo, v stenah pa ima vgrajene trikotniške okvirje. V višini temenov trikotnikov poteka dozdeven profiliran venčni zidec, na katerem počiva plitva arhitektura, odpirajoča se v oglih s potlačenimi majhnimi podločji, v sredini pa z okvirom okroglega formata, v nebo. Vsi arhitektonski deli so dekorativno razčlenjeni in pokriti z venci, motivi školjk itd. Na levo od oltarja je nad venčni zidec postavil sarkofag, na desno pa postament, na katerem sedi alegorična figura.

Snovno je Ilovšek upodobil Marijino vnebovzetje. Na levi ob sarkofagu in na desni ob postamentu so se zbrali apostoli, ki začudeno strmijo nad čudežnim dogodkom. Dva angela nosita oblak, na katerem kleči Marija, hoteča v nebo, kjer jo pričakuje sveta Trojica.

Figuralna kompozicija je trodelna. In sicer dve skupini apostolov nad venčnim zidcem ter skupina M. B. in sv. Trojice, ki se deloma že odigrava v irealnem svetu. Spodnji del kompozicije je z gornjim zvezan le bolj miselno, dočim je zgornja kompozicija razvita v dveh smereh (diagonalah), ki se križata v Materi božji.

Dasi delo ne zavzema v Ilovškovem umetnostnem razvoju odločilnega mesta, kaže vendarle znake novejšega umetnostnega mišljenja. Delo bi po splošni zamisli mogli primerjati s fresko oboka na Žalostni gori pri Mokronogu. Tip Matere božje, posebno postave apostolov, so tudi neposredno vplivane po tem delu. Vendar kako se je celotna zamisel naturalizirala! Žalostnogorske figure so še v baročnem smislu silovito razgibane, se ekstatično poganjajo kvišku, postave apostolov v Lescah pa so mnogo bolj umirjene, dostojanstvene, kakor tudi po oblikah drobnejše, neznatnejše. Na Žalostni gori je bil ves

dogodek mišljen enotno, združen v eno samo gmoto razburkanih pregibov, gest, bučečega gubanja draperije, menjanja svetlobnih in senčnih partij, pri nas pa je že nakazana delitev zemeljskega dogodka od nebeške vizije, figure so se umirile in preko vse kupole je razlita svetla enotna luč. Dosledno večje zanimanje za detajl, ki se kaže tudi v množitvi vencev, girland in najrazličnejših dekorativnih motivov, je tudi tu močno napredovalo. V dozdevnih odprtinah ob slavoloku sta na njihovih balustradah upodobljena na vzvihani preprogi dva cvetlična šopka v vazah, v tem primeru mišljena že kot pravo tihožitje. Naturalistični element, ki je viden v naraščanju v vsem Ilovškovem delu, je tudi tu pustil svoje sledove.

Poslej je v Ilovškovem slikarstvu, ki bi nam prineslo nova spoznanja v njegovem umetnostnem razvoju, precejšna časovna vrzel. Ilovšek dela v l. 1737 za Nevlje in Kostanjevico, vendar so to dela manjše koncepcije. Edino v prvem primeru nas močno razvita, daleč proti obzorju se poglobljajoča krajina prepričuje o naturalističnem zanimanju, ki v Ilovškovem delu dosledno pridobiva na vrednosti. Od l. 1739—1742 je Ilovšek zaposlen s poslikavanjem kapel v nekdanji diskalceatski cerkvi, toda freske se nam — žal — niso ohranile. Prvo delo, kjer se zopet peča z vprašanji iluzionizma, čeprav le v majhnem formatu, so freske z oboka cerkve v Štepanji vasi iz l. 1744. Tu se je Ilovšek naslonil na starejši način pojmovanja iluzionističnega slikarstva. Realno arhitekturo oboka je razveljavil na razmeroma kompliciran način z dozdevnimi podločji in razgibanim okvirjem, odprtim v nebeško glorio. Celoten vtis, ki ga dobimo o figuralni kompoziciji, je velika stlačenosť in gneča, figure se v svojem poletu komaj potiskajo med okvirjem v nebesa. Snovno je skupina pojmovana v glavnem na stari baročni način. Obok je pri restavraciji mnogo trpel in je zaradi tega kolorit izgubil večinoma vse Ilovškove lastnosti. Zanimivi sta tudi slikani steni v stranskih kapelah cerkve, kjer se je posebno krajinski element krepko razmahnil.

Z naslednjim letom 1745 so datirane freske in slikarije v gradu Habah pri Trzinu. To je drugo večje profano delo po freskah v gradu Zalog pri Moravčah. Kako je že med tem časom izpremenil Ilovšek umetnostni nazor in kako se je na splošno predrugačilo mišljenje časa, nam more lepo pokazati prav to delo. Ilovšek je v Zalogu tudi v vprašanju okrasitve profane arhitekstrop in prikazal na nebu olimpijske prebivalce, stene je odprl v idealistično krajino ter tako ustvaril nov prostor, ustrezajoč heroini nabreklosti zrelega baroka. V Habahu je vprašanje okrasitve povzelo povsem naturalistično smer. Prostor se pojmuje zopet kot individualno telo in imitacije gobelina, toda freska se z njim ne spoji v novo tvorbo, marveč živi kakor v quattrocentu vsaka zase svoje lastno življenje. Tako galantni prizori kakor kitajske »historije« nimajo namena buditi v gledalcu iluzijo novega prostora, marveč so le zato tukaj, da ga predvsem snovno interesirajo. Sploh pomeni celoten koncept habaške dekoracije odločno zmago snovnega interesa, kar je značilno za naturalistično smer todobne Ilovškove umetnosti. Alegorija je odločno potisnjena v stran in zavzema le manj važna mesta (supraporte). Še so poedine slike ponekod v miselni idejni zvezi, predstavljajoče morda »vodni element« ali kaj podobnega, glede na dani prostor, ki ga predstavljajo, vendar je na splošno na mesto simbola stopila epično pripovedna snov. Toda, treba je pripomniti, ko govorimo o snovi, da čista naturalistična snov, kot so jo ta čas upodabljali italijanski in holandski naturalisti, pride sicer pri Ilovšku do veljave, da pa jo potisne na podrejeno mesto okenskih okvirnih polj in kvečjemu še supraportov. Velika polja pa prepreže snov, ki se ji še vedno pozna baročna eklekticistična »noblesse«. Galantni prizori ljubimkanja, plesa, igra sicer v realni toda heroično izbrani krajini in kar je nadvse tipično za čas: eksotična storija iz daljnih vzhodnih dežel, upodobljena prav tako münchhausensko naivno in nekritično, kakor so problematične zgodbe očeta Rogerija iz portugalske dežele, o nemškem cesarju ali pa o perzijski »frave«. Prava naturalistična snov, potisnjena na manj častno mesto, pa izpoveduje

razumljivo dogodke iz realnega sveta. Vojak v onodobni noši je udaril na boben, ribič sedi ob reki in s trnkom lovi ribe, kmet si je zadel na ramo kopačo, mlado dekle s sodobno avbo na glavi je našlo milost slikarjevega čopiča, prav tako tudi bradati Turek, dvorni norec, debelušna žena itd. V teh majhnih medaljonih je torej nepotvorjeni predmet v svoji resnični danosti nadomestil galantno in prisiljeno pozo baročnega kavalirja, kmalu pa mu je bilo usojeno zavzeti tudi častnejše mesto v Ilovškovi umetnosti.

Naslednje leto 1746 srečamo Ilovška zopet pri delu za diskalceate. Poslej nam ni do petdesetih let stoletja znano nobeno važnejše Ilovškovo delo. Z letnico 1750 so datirane freske v kupoli farne cerkve v Šenčurju pri Kranju. V tem delu je Ilovšek nekako povzel dosedanja dognanja na polju iluzionističnega slikarstva ter jih v zaokroženem telesu kupole združil v enotno podobo.

Snov je vzeta iz življenja farnega patrona sv. Jurija. Osrednje polje kupole zavzema sv. Trojica z Materjo božjo, ko sprejema v nebesa sv. Jurija, katerega nosijo na oblakih angeli. V smeri prezbiterijskih kotov so v kupoli upodobljeni prizori iz svetnikovega življenja in smrti. V Kamniku smo videli, da je snov še vedno služila določeni religiozni ideji, poedini deli so skrivali v sebi skrivnosti delov svetega rožnega venca in so šele vsi združeni odkrili celotni smisel kompozicije. V našem primeru pa se je snov že močno naturalizirala. Upodobljeni so prizori iz življenja krščanskega heroja, ki sicer še vedno vsebujejo moralizirajoči smisel plačila za junaško čednostno življenje v nebesih, vendar so povzeti po neki legendi ali življenjepisu in predstavljajo torej resnične dogodke iz svetnikovega življenja. Filozofsko sholastično, v alegorijo zavito vsebino je nadomestila preprostejša poučna, počivajoča na epični fabuli čednostnega življenja krščanskega junaka.

Iluzionistični sistem krasitve kupole je povzel Ilovšek po kamniški freski, le da je napredek v smislu naturalizma še doslednejši. Večni zidec, ki tvori v Kamniku prehod k freskam, je tu odpadel, nadomestil pa ga je nekak podij, na katerem se neposredno razvijajo posamezni prizori. V kupolno telo sta vzrastli le dve večji iluzionistični tvorbi (sev. in južna stena) v obliki voluptastega postamenta, ki igrata v razvrstitvi snovi in figuralne skupine važno vlogo. Figuralna kompozicija osrednje skupine je v glavnem organizirana v dveh z vrhovoma si nasproti stoječih trikotnikih, dočim žive ostali prizori samostojno skupinsko življenje. Ravno po zaslugi iluzionističnih postamentov je prišlo v kompozicionalnem oziru še do doslednejše individualizacije posameznih prizorov, tako da je ona kontinuiteta, ki je bila v glavnem v Kamniku še ohranjena, tu skoraj povsem izginila. Prizori iz svetnikovega življenja, angelski koncert, svetnikova apoteoza, vsak še v svojskem krajinskem okolju, so individualno v sebi zaključeni svetovi, ki so komaj med seboj v miselni zvezi. S porastom individualizacije in naturalistične prvine se je upehalo tudi baročno gibanje. Še baročni duh vihra draperijo, še se krščanski junak patetično udejstvuje v svojem poslanstvu, vendar celotno zamisel preprega neka letargija in figure prej lebde v prostoru, kakor pa da se dvigajo ali plovejo. Obenem s temi pojavi je vzrastla tudi krajina, odprla se je v globino ali arhitektonsko veduto in tudi na postamentih je vzrastel kos resnične zemlje, na katerega so se spustili angeli, zapuščajoč nebeške dežele, da se z ljubeznijo pobavijo z resničnim svetom.

Vendar se zdi to Ilovškovo delo le kot nekaka priprava za velike kompozicije, ki jih je v letih 1752—1753 izvršil na Sladki gori. Freske na Sladki gori so za šempetrskimi drugo največje Ilovškovo delo in, kakor je pri Sv. Petru postavil važen mejnik v osebnem umetnostnem razvoju za trideseta leta 18. stol., tako je to delo za njegovo umetnostno prepričanje v tem času nadvse pomembno.

Ilovšek je v glavnem poslikal prezbiterijsko, ladijsko kupolo, obočni pas ob slavoloku, oboka stranskih kapel, dve obočni poli nad pevskim korom, korovo balustrado in njegov obok. To obsežno površino je Ilovšek v razmeroma kratkem času dveh let dokončal ter tako ustvaril svoje veliko predzadnje delo

pred smrtjo. Ker pa sem umetnostna vprašanja sladkogorskih fresk obširno obdelal že na drugem mestu (prim. DS 1940, str. 544—550; 591—602), moremo preiti k naslednjim poglavjem.

Po tem delu, ki je v mnogočem pospešilo razvoj Ilovškove umetnosti v naturalistično smer, ni do zadnjega velikega podjetja — poslikavanja cerkve v Grobljah od l. 1759—1761 — nastalo nobeno pomembnejše ohranjeno delo. L. 1752 (po kronogramu) je Ilovšek naslikal oltarno arhitekturo v cerkvi Srednje vasi pri Bohinju in isto leto tudi tri freske na oboku farne cerkve v Vipavi. Važnejša je tu osrednja kompozicija Marijinega vnebovzvetja. Ilovšek je fresko pojmoval kot nekako oltarno podobo in je princip iluzionizma le rahlo nakazan. Formalno se je naslonil na freske v Lescah; Kristus, Bog Oče, tip Matere božje in apostoli so deloma posneti po onih freskah. Angelski par, ki nosi Mater božjo, je povzet po angelih iz Štepanje vasi, le da sta angela zamenjala svoji mesti.

Ta dela, ki so nastala še v prvem letu sladkogorskih fresk, za Ilovškov umetnostni razvoj niso kdo ve kaj pomembna. Prav tako tudi freske v škofijskem gradu v Goričanah iz l. 1753. Ilovšek je tu upodobil snov iz rimske in na splošno stare antične zgodovine. Formalno se je naslonil na starejše eklekticistične predloge in le kolorit, ki je postal svetlejši, priča o novem realističnem gledanju na umetnostna vprašanja. Naslednje leto 1754 so nastale Ilovškove freske na Brdu, toda tudi tu ne prinašajo (izvzemši kolorita, ki postaja vedno bolj »resničen«, naturalističen), posebnih izprememb v pojmovanje umetnostnih nalog. Poslej se nam do leta 1758, ko izvrši risbe za glavni in najbrž tudi za stranska oltarja, prižnico in dve antični podobi za Komendo, ni ohranilo nobeno njegovo delo.

Kako je napredoval naturalistični element v Ilovškovi umetnosti, moremo lepo ugotoviti tudi ob stilistični primerjavi komendskih antičnih oltarnih podob Odrešenika in sv. Janeza Evangelista s šempetrsko Madonno iz l. 1734. Primerjajmo le glavo sv. Janeza Evangelista z glavo šempetrske Marije! Kakšna izprememba v načinu modelacije obraza! Obraz Marije pri Sv. Petru je pojmovan močno slikovito. Del glave je jarko osvetljen od nevidnega vira svetlobe, drugi pa se potaplja v temno senco. Risba in kontura je na več mestih pretrgana, oči so oblikovane z rahlim senčnim prehodom, prav tako tudi usta. Lasje (prim. tudi sv. Jožefa) so pojmovani kot slikovita gmota svetlobnih in senčnih kosmičev in okoli glave sije božanski obstret. Popolnoma različno je oblikovana glava komendskega sv. Janeza. Svetlobni vir je ugasnil in preko obraza je razlita enakomerna luč. Senca, ki je legla na obraz, ne služi več slikovitemu razbitju obraza v posamezne svetlo-senčne partije, marveč plastičnemu obokanju naravne okrogline predmeta. Odločno je narasel risarski element. Obrvi, oči, nos, usta, v katerih se vidijo zobje, način obdelave las, vse to je vključeno ali izvedeno z eksaktno risbo. Pred seboj imamo torej isti pojav, kot smo ga zasledili v freskah, namreč porast naturalističnega pojmovanja predmeta, ki je tu viden posebno v naturalističnem detajlu. Pa tudi drugače je viden stilistični prepad med temi oljnatimi deli. Draperija šempetrske Madonne je baročno vzvihrana, ruta na glavi se ji je na levi strani napela, prav tako tudi plašč preko rame in rokav oblačila. Komendski figuri pa sta tudi v pogledu draperije mnogo stvarnejši, da skoraj suhoparni. Preprosta draperija (prim. Odrešenika) skoraj povsem realno gubana, brez sledov baročnega patosa. Tudi tipi obrazov govore za realizacijo predmetov. Šempetrski obraz je vzrastel iz poznavanja italijanskih eklekticističnih idealov, močan je zlasti Correggiov vpliv. Obraz komendskega sv. Janeza pa je daleč od teh lepotnih konstrukcij in nosi po svojem močnem licu, bradi, izrazito oblikovanem nosu, skoraj individualne, modelske poteze.

Tako vidimo, da je v vsem razvoju Ilovškove umetnosti — v freskah in oltarnih podobah — vidno dosledno opuščanje baročnega idealizma v korist naturalizmu ali bolje — racionalizmu novega časa.

Naslednje leto 1759 je pričel Ilovšek s poslikavanjem cerkve v Grobljah in se je tu mudil do l. 1761. To je zadnje datirano in ohranjeno

Ilovškovo delo. V njem je naš freskant poslednjič na široko izpel svoje umetnostno pozno baročno mišljenje in čustvovanje ter nam tako zapustil važen stilistični dokument za razumevanje časa in posebej njegove umetnosti.

Naloga poslikavanja, ki je v tej cerkvi čakala Ilovška, je bila podobna sladkogorski. Tudi tu je Ilovšek pokrtil s freskami dve kupoli, oboka kapel in več obočnih pasov. Vendar je med obema spomenikoma ležala razdalja skoraj desetih let in v tem času so se tako Ilovškovi kakor tudi nazori dobe v odnosu do umetnosti v marsičem izpremenili.

V Italiji, domovini baročne umetnosti, se zaradi konstantnega napredka modernega naturalizma idejno pomembna umetnost velikih fresk in zapletenih historij vedno bolj umika v ozadje. V Benetkah prevzamejo Guardi, Canaletto, Longhi dediščino eklektikov, toda jo v znamenju časa prirojijo po svoje. Pomembna vsebina se popolnoma umakne v ozadje pred veseljem nad snovjo, ki obsega vsa polja vsakdanjega življenja. K temu se pridružijo še novi barvni problemi, reševani v novem modernem smislu. Tiepolo ustvarja ob tem času svoje velike freske: Toda kako se ta dela razlikujejo od onih, pojmovanih v zrelem polnokrvnem baročnem stilu! Gibanje v prostoru, ki je prej počivalo na idealističnih vzmeteh, se pojmuje sedaj kot realni polet, pri katerem sta bravura in resničnostni efekt glavni in edini namen slikarjev. Herojska telesa so zamenjali večinoma navadni, a realno lepi smrtniki, individualizirani v svojem bistvu, v obdelavi teles pa senzualistično izoblikovani. Narava in zračni prostor se razmahmeta do velike dimenzije, človek pa se umakne in stopi v ozadje. S porastom naturalizma se obenem prično vedno pogosteje pojavljati zahteve po vrnitvi k stari klasični umetnosti, ponovno se začne opozarjati na jasno in dognano lepoto antičnih umetnostnih tvorb, s čimer se že pripravljajo tla klasicizmu konca 18. in zač. 19. stoletja. V arhitekturi se pojavljajo zahteve po smotrnosti členov (»funzione«), preprostosti in jasnosti forme. In nekako v času, ko so nastale grobeljske freske, je zapisal beneški esteta F. Milizia na račun protagonistov baročne umetnosti tele usodne besede: »Borromoni in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro de Cortona in Pittura ... sono peste del gusto. Peste ch'ha appetato un gran numero di artisti.«⁴⁵

Tudi na severu se je odnos do baročne umetnosti močno izpremenil. Vedno dosledneje vdira naturalistična prvina v idealno zgradbo baročne kulture. Okoli srede stoletja se tudi tu izvede dualizem nazora, dvojnost narave in ideje, kakor smo ga nakazali pri nas v prezbiterijski kupoli Sladke gore. Brezmejni prostor (pod Tiepolovim vplivom!) prihaja do vedno večje veljave, ljudje stopajo v ozadje in v prvo vrsto prihajajo problemi čim popolnejše upodobitve zračnih in svetlobnih fenomenov.⁴⁶

V takem razpoloženju je pričel Ilovšek svoje zadnje veliko predsmrtno delo. V realno arhitekturo prezbiterijske kupole je vkomponiral iluzionistično arhitektonsko ogrodje, v katerega je s pomočjo okvirov namestil poedine dogodke iz življenja sv. Mohorja in Fortunata, obenem je tudi na isti način na temenu kupole odprl razgled v nebo, kjer se nahaja skupina sv. Trojice in svetnikov. Velika vloga dozdevne arhitekture, ki jo je n. pr. v Šenčurju Ilovšek povsem opustil, napravi na prvi hip videz stilne zaostalosti dela. Vendar pomeni tudi taka rešitev krasilne organizacije prostora v tem primeru napredek. Arhitektura, ki jo Ilovšek uporablja v prejšnjem delu, stremi za tem, da kolikor toliko posname forme realne arhitekture. Tu je Ilovšek naslon na resnično arhitekturo opustil in se povsem predal fantazijskemu oblikovanju. V rokokojskem smislu razgibana in usločena ogredja, volute in okviri morejo eksistirati le kot slikarske dekoracije, nikakor pa ne v resničnem svetu. Tod je torej zmagala ona rokokojska igrivost in lahkotnost, ki je tipična za to poslednjo fazo baročne umetnosti. Po drugi strani pa je šibka okvirna arhitektura, ki nosi videz dekoracije s tem, da je zamenjala masivne konstrukcije običajnih podločil, omogočila razvoj večje prostornosti in zrač-

⁴⁵ Schlosser, str. 173.

⁴⁶ H. Schmitz: Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland. München 1922, str. 174.

nosti. Figuralna skupina, ki je v glavnem pojmovana, kakor smo jo srečali doslej, to se pravi — razdeljena na nebeško zgodbo in določeno število epizod, je vendarle stopila v razvoju korak naprej. Poedini prizori iz življenja svetnikov so tu omejeni od okvirov arhitekture, s čimer je še bolj poudarjen njihov individualni značaj in je zveza z osrednjo skupino še bolj omajana. Kar pa opazi gledalec na prvi pogled, posebno še, če je prišel pravkar s Sladke gore, je tole: število oseb se je zmanjšalo, gneča je izginila in pri akcijah deluje le nujno potrebno število oseb. Poglejmo le »ogelne« prizore kupole, pa se lahko prepričamo o tem. Prostor se je povečal, postal je zračnejši in globlji. Nadvse zanimivo je pojmovana osrednja skupina. Na dnu okvira stoji na oblakih križ s Kristusom, na levi in desni klečita svetnika, iz nebes plove v spremstvu angelcev Bog Oče. Kako drugače bi rešil Ilovšek slično kompozicionalno nalogo v času, ko je še mislil »baročno«! Vso skupino bi krepko razgibal, pognal jo v prostor, ves prizor bi bil poln nemira, plapolanja draperije in ekstatičnih gest. Kako drugače reši nalogo šestdesetletni mojster! Skupina je utrujeno posedla na okviru, telesa so v pozah mirnega klečanja, draperija se je umirila in edini, v močnejšem gibalju je — Bog Oče. Figure, ki so nekdanj razkazovale herkulska telesa, so postale povsem realistično drobne, suhe, to so telesa navadnih smrtnikov, ne pa poveljanih herojev. Tu vidimo, kako se je stari mojster odpovedal hrupnemu vihnemu gibanju, upodabljanju nadjudi, ekstatičnemu in nenaravnemu čustvovanju ter se raje posvetil resničnemu, umirjenemu in iz lastne realnosti razčustvovanemu človeku. Nadvse zanimivo je, kako se tu Ilovškovo umetnostno mišljenje v starostni dobi sreča z umetnostnim prepričanjem V. Metzingerja, ki umre v letu, ko je verjetno nastala pričujoča kupola (1759). Tudi Metzinger opusti epično široko pripovedovanje, kompozicija postane strožja, geometrična, osebe naravnije, in prav tako pojmuje tudi dogodke bolj realistično.⁴⁷ Nad obema umetnikoma plava pač duh časa, ki se že poslavlja od baročnega sveta in počasi odhaja klasicizmu nasproti.

Tudi način pojmovanja prostora in kompozicija skupine nam napovedujeta novi čas. S tem, da se je glavno težišče figuralne kompozicije pomaknilo na rob okvira, ali bolje na njegovo vzočje, je že tu nakazano načelo, kateremu podležejo iluzionisti v drugi polovici 18. stoletja, namreč da se vedno dosledneje odpovedo skrajšavam ter neposredno subjektivnemu pojmovanju perspektive in da se na ta način freske izpreminjajo v ogromne oltarne podobe z objektivnim očiščem in lastno individualizacijo!

V naslednjih letih je Ilovšek poslikal ladijsko kupolo, obočna pasova in oboka stranskih kapel.

Snovno je Ilovšek ladijsko kupolo pojmoval na podoben način kakor prezbiterijsko. Na temenu kupole je prikazano božansko Marijino vnebovzetje, v kupolnih jezikih so se razvrstili štirje prizori iz življenja svetnikov ter njihove smrti, med seboj oddeljeni po različnem arhitektonskem miljeju in po volutasto uvitih nastavkih, nahajajočih se — kakor v Šenčurju — v sredini kupolnih stranic. V snovnem oziru je zopet viden napredek v naturalističnem pravcu, ki je lepo zaznaven, če n. pr. primerjamo to delo z ladijsko kupolo na Sladki gori. Tam je bila snov še vedno v glavnem idejno in miselno pomembna, poedini prizori, pomešani z alegoričnimi figurami, so še vedno skrivali v sebi neke teološke misli, nanizane okoli osrednje, ki jo je obsegala centralna figura Matere božje. V našem primeru je snov že močno dualistično nakazana. Nebeški dogodek, ki je upodobljen na temenu kupole, je svet zase in je le rahlo miselno vezan na zemeljske prizore, ki predstavljajo zopet svoj svet. Snov je heterogena, upodobljeni so prizori iz legende in življenja svetnikov in svetnice kot samostojna zanimiva snov pobožnemu romarju v čednostno izpodbudo. Figuralna kompozicija povsem podpre snovni element. Marijino vnebovzetje tvori zase kompozicionalno telo, ki je v našem primeru celo dovolj prostorno izolirano po praznem prostornem pasu, ki ga le tu in tam preleti putto. Ostali prizori pa žive čisto samostojno individualno življenje.

⁴⁷ Prim. ZUZ, L. XII. 1933, str. 53 sl.

Kakor smo že zgoraj ugotovili, da se je število figur zmanjšalo in da so postale drobnejše, naturalističnejše, tako moremo ta pojav opaziti še v večji meri v ladijski kupoli. Prizori v jeziki kupole so se prostorno razvili v globino, arhitektura je zračnejša in v odnosu do figur resničnejša. Dozdevna arhitektura, ki je na kupoli razmeroma močno razvita, pa razodeva isti značaj kot v prezbitერიju. V še večjem obsegu kakor na Sladki gori se tu pojavi školjčni dekor, ki preraste zdrave arhitektonske člene in oznanja rokokojsko umetnostno obliko časa.

Kakor v prezbitერიju tako se je tudi tu gibanje umirilo. Rablji v prizoru mučenja, kjer je nekoč baročni umetnik našel najlepšo priliko za upodobitev največje duševne in telesne razgibanosti, so se v mirni, skoraj letargični akciji predali svojemu poslu bolj nekako iz dolžnosti kakor pa iz demonske hudobije prejšnjih časov. Tudi svetniki ne iščejo tako dosledno prilike za ekstatične dokaze svoje religiozne prepričanosti, marveč razodevajo prej neko mirno, vdano čustveno življenje. Mimo vseh teh faktorjev, ki različno govore o Ilovškovem realističnem mišljenju, pa je za tako prepričanje nadvse zgovoren dokaz tudi kolorit. Kakor se ob tem času v nemški umetnosti freske zjasnijo in razsvetle, tako se je tudi preko teh prostorov razlil močan val svetlobe. Toda ne svetlobe v baročnem smislu, ki je prinašala sporočila onostranske glorioje, marveč popolnoma resnična svetloba, izvirajoča iz realnega vira luči. Barve se na splošnem zjasnijo, vedno doslednejše se uveljavljajo zeleni toni krajine, svetlega inkarnata in čisti toni posameznih barv.

Kakor je Ilovšek na obočnih pasovih in obokih kapel na Sladki gori dal duška svojemu realnemu gledanju na svet, tako je na podobna mesta tudi tu ovekovečil svoje veselje nad resnično naravo. Stranski kapeli, posvečeni sv. Izidorju in sv. Notburgi, sta s slavoločnima stenama in obokoma postali prizorišče rastočemu zanimanju starega mojstra za resnični svet. Že izbira svetnika in svetnice je značilna za čas. To nista neka pomembna teološko izobrazena nebeška izbranca, marveč preprosta zastopnika kmečkega stanu, ki ju zato narod v tem času z navdušenjem časti in ki že po svojem življenju nudita neštivilno možnosti za naturalistično opisovanje fabule, onodobne kmečke noše, dela na polju, o čemer nas prepriča sleherna podoba sv. Notburge iz tega časa. Ilovšek je, v kolikor mu je le dopuščal prostor, posegel v čudovito življenje obeh svetcev in z neizrečeno skrbjo opisal posamezne dogodke. V majhnih medaljonih se nam odpira pogled v krajino, v košček resničnega sveta, v katerem so preprosti ljudje zaposleni z vsakdanjim poslom, željami in tegobami. Poleg teh dokumentov mojstrovega realističnega mišljenja se zopet pojavljajo majhne postave otrok, ki smo jih srečali že na Sladki gori, in se ne glede na sveto mesto bavijo z najrazličnejšimi vsakdanjimi opravili. Mali deček je zagriznil v jabolko, deklica zajema z roko iz skledice neko jed, zopet drug si je v prešernem veselju obesil nekaj češenj kot uhane za ušesa, in zopet drug tišči k sebi krožnik. Tod se je idejno zapleteno baročno mišljenje pač povsem umaknilo ljubkemu in preprostemu prizoru, povzetemu iz resničnega življenja, ki tukaj kakor na Sladki gori in v drugi obliki na drugem mestu zgovorno izpričuje, kam teži umetnostni razvoj freskanta Franca Ilovška.

Poslej se nam ni ohranilo nobeno Ilovškovo delo. Tri leta po tem zadnjem uspehu njegovega umetniškega genija je štiri in štiridesetletnega slikarja dohitela smrt.

S tem delom je umetnostni razvoj plodovitega freskanta zaključen. Če še enkrat spremljamo umetnika v njegovem snovanju skozi vso dobo njegovega življenja, se nam pokaže naslednji njegov umetnostni razvoj: Najprej ga vidimo, kako zraste iz domače baročne tradicije in velike forme eklekticistične italijanske smeri. Kasneje ga srečamo pri delu s Quagliem, kjer dozori do zavidne višine — kar se nam zgovorno razodene v šempetrskih freskah, v Codellijevi kapelici in Žalostni gori pri Mokronogu. Kot izoblikovana umetnostna osebnost nam ustvari v tem delu domači iluzionistični stil, povezan v krogu srednjeevropskega umetnostnega vpliva in estetsko visoko stoječo

formo domačega baročnega lepotnega ideala. Poslej se Ilovšek v skladu s časom razvija v duhu modernega naturalizma in racionalizma, opušča iluzionistično bravuro, heroični patos, viharo gibanje ter se dosledno bliža resničnemu svetu, krajini in človeku. Kamniški obok, Šenčur, Sladka gora in kot zadnji mejnik Groblje so temeljni kamni njegovega novega umetnostnega prepričanja.

Po njegovi smrti 1764. l. je povzel slikarsko dediščino njegov sin Andrej, o katerem nam je — žal — le malo znanega. Oltarna arhitektura v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu iz l. 1762 ga nam pokaže kot dobrega perspektivista in slikarja arhitektonske vedute, stilistično tesno naslonjenega na očetovo delo. Gotovo je pri zadnjih očetovih delih sodeloval tudi sin, posebno v arhitektonskih detajlih na Sladki gori in v Grobljah.

Šole v doslovnem pomenu besede Ilovšek ni zapustil. Vendar je gotovo, da je iz njegove delavnice izšlo več slikarjev. Tako Franc Jamšek, ki je poslikal l. 1748 cerkev na Skaručni. Prav tako kaže več sorodstvenih zvez z Ilovškovim delom tudi Tušek Anton, ki je l. 1760. dovršil kupolo na Veseli gori pri Šent Rupertu. Zvezo z Ilovškovo delavnico razodeva posebno po kolorističnih znakih tudi slikar »svetih stopnic« na Žalostni gori pri Mokronogu iz l. 1764, ki je verjetno identičen z Andrejem Ilovškom oziroma v prvi vrsti z njegovo delavnico.

Groblje v drugi polovici 18. stoletja naše freskantstvo usahne. Na obzorju je že nova umetnost klasicizma, ki velikim glorijskim baročnega duha ni naklonjena. Zanimanje v umetnostnem oblikovanju se je preokrenilo k novim nalogam in vprašanjem.

5. Ilovškove oltarne podobe in grafično delo.

Tega poglavja ne nameravam obdelati stilno razvojno, in sicer iz tega razloga, ker vsa teža Ilovškovega umetnostnega razvoja počiva na njegovem stenskem slikarstvu. Sicer pa, kdor bo sledil razvojni črti v njegovih freskah, mu ne bo težavno aplicirati posamezne misli tudi na delu oljnatega slikarstva.

Prvo delo, slike za cerkev sv. Miklavža v Tuhinjski dolini (1724), ki smo ga že večkrat omenili, nam nudi možnost, spoznati Ilovškovo delo v okviru domače starejše baročne generacije. Naslednje delo, slika za kapelico v gradu Zalog, predstavljačoč Mater božjo s sv. Jožefom in sv. Antonom Padovanskim (1725), je stilistično sorodna s freskami v grajski dvorani. Delo je zelo v slabem stanju. Ilovšek so osvobodil majhnega formata in koncepcije domačih umetnikov in sestavi sliko v eklekticističnem, baročnem smislu. Kakor v freskah, kjer sledimo v tridesetih letih nenadnemu in kvalitetnemu vzponu Ilovškove umetnosti, tako tudi oltarna podoba zraste do zavidne višine. L. 1734 naslika Ilovšek za šempetrsko cerkev sliko sv. Družine, ki je našla v vseh časih veliko občudovanja. Sicer izraziti freskant je ustvaril v tem delu nedvomno eno najizrazitejših in najboljših tovrstnih del slovenskega baroka. Iz tega časa je najbrž tudi Noli me tangere v isti cerkvi, ki ravno tako spada med prva dela našega oltarnega slikarstva. Formalno sorodni in tudi najbrž v tem času nastali podobi sta sv. Ana iz Sv. Martina pri Žalni in sv. Družina v Narodni galeriji. Poslej se nam je ohranilo nekaj oltarnih slik, ki niso datirane in jih je tudi oblikovno težko časovno opredeliti. Na lik s trnjem kronanega Kristusa s kamniškega oboka (1734—1735) spominja Kristus na sliki Trnovega kronanja, ki se je nekoč nahajala v Štepanji vasi. Drugi dve podobi iz Štepanje vasi: Kristus nosi križ in Kronanje s trnjem sta — slogovno sodeč — najbrž iz kasnejše dobe (1744?). Približno v ta čas spada tudi Zasramovanje Kristusa, ki je sedaj v Narodni galeriji v Ljubljani. Na Lipoglavu v župnišču se nahaja majhna slika sv. Ane, ki je najbrž tudi Ilovškovo delo. Časovno je najbrž nastala v kasnejši dobi. Iz zgodnejšega časa je Mučenje sv. Andreja (signirano) iz cerkve na Rečici pri Bledu. Z letom 1761 sta datirani dve majhni antični podobi Odrešenika in sv. Janeza Evangeli-

sta iz Komende. Verjetno se je tu ohranilo tudi več Ilovških portretov (P. P. Glavarja itd.), ki pa niso arhivalično izpričani in so zato problematični. Od ostalih portretov, ki nosijo stilistične poteze, sorodne komendskim, bi omenil podobo župnika I. A. Schifferja v župnišču v Mengšu in podobo sladkogorskega župnika Mikeca v ondotnem župnišču.

Ilovškovo grafično delo je razen enega primera diplome omejeno na bakrorezne in nabožne podobice. Vse predmete, ki jih tu navajam, hrani arhiv Narodnega muzeja v Ljubljani. Datirano ni nobeno delo in jih je mogoče le približno časovno označiti. Okoli petdesetih let je nastala podobica sv. Urbana za komendsko cerkev. Angelski par, ki nosi svetnika v nebo, spominja na angela iz osrednje vipavske freske (1752), prav tako tudi zamisel kompozicije. V tem času je nastala tudi podobica bratovščine Srca Marijinega v Mekinjah. Levi svetnik ob Materi božji spominja po gubanju draperije in pojmovanju obdelave telesa na sv. Judo iz oltarne freske v Srednji vasi v Bohinju (1752). Verjetno iz tega časa je tudi diploma tretjega reda, ki jo je Ilovšek naslikal za ljubljanske frančiškane. Diploma, ki predstavlja dovolj obširno okvirno kompozicijo, je levo signirana: »Franc Jellouschegg delin. Labaci«. Nekoliko prej je nastala podobica Matere božje s Homca. S formalnih vidikov govori delo za Ilovška. Proti šestdesetim letom stoletja je nastal list s podobo sv. Avgušтина,⁴⁸ ki ga je Ilovšek najbrž napravil za diskalceate. List je levo spodaj signiran: »Franc Jelouschegg del.« Kakor diplomu za frančiškane tako je tudi to podobo vrezalo v baker podjetje Katarine Klauber. S formalnih vidikov, ki očitujejo močan vpliv rokokoja, je nastala okoli 60 ih let tudi podobica Matere božje sv. škapulirja, ki jo je Ilovšek narisal za ljubljanske frančiškane. List je levo spodaj signiran: »F. Illouschegg Inv. et del.« V baker ga je vrezalo podjetje Klauber. Morda je v tem času nastala božjepotna podobica sv. Notburge v Grobljah, ki je točno posneta po istoimenski sliki v tej cerkvi. Kvalitetno je delo slabše in izhaja morda izpod rok njegovega sina Andreja. Signirano Ilovškovo delo (levo: »F. Illouschegg del. Labac.«) je tudi škapulirska Mati božja za bratovščino, ki se nahaja v privatni zbirki g. Ante Gabra. V baker je podobico vrezalo podjetje Katarine Klauber. V isti lasti se nahaja tudi risba roženske Matere božje, ki je levo spodaj signirana: »f:J:d:« in je verjetno edina doslej znana Ilovškova risba. Poleg teh del se nahaja v omenjeni zbirki še več bakrorezov, ki nosijo stilistične znake Ilovškove umetnosti, vendar zahtevajo za pravilno identifikacijo posebne študije.

Na splošno grafično delo ne kaže kdo ve kakšnih kvalitet. Videti je, da je nastajalo le kot naročilo druge vrste v ateljeju sicer tako zaposlenega freskanta. Zaslužilo pa bi kljub temu posebne razprave, kajti prav ta panoga naše baročne umetnosti je pri nas zelo slabo raziskana.

⁴⁸ Morda je nastal v istem času tudi sedaj izgubljeni bakrorez sv. Monike, ki sta hkrati prešla v last Narodnega muzeja v Ljubljani. Prim. *Illyrisches Blatt*, 1839, No. XX., str. 84.