



SLOVENSKA
UMETNOST IN
NJEN EVROPSKI
KONTEKST



IZBRANE RAZPRAVE I
uredila Barbara Murovec

Elektronske izdaje Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta

SLOVENSKA UMETNOST IN NJEN EVROPSKI KONTEKST

IZBRANE RAZPRAVE I

uredila Barbara Murovec

Znanstvena monografija je recenzirana.

<i>Jezikovni pregled</i>	Alenka Klemenc
<i>Oblikovanje in prelom</i>	Andrej Furlan
<i>Izdajatelj</i>	Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Znanstvenoraziskovalni center SAZU
<i>Za izdajatelja</i>	Barbara Murovec
<i>Založnik</i>	Založba ZRC, ZRC SAZU
<i>Za založnika</i>	Oto Luthar

© 2007 Založba ZRC, ZRC SAZU

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7(497.4)(082)(0.034.2)

SLOVENSKA umetnost in njen evropski kontekst [Elektronski vir] :izbrane razprave 1 / uredila Barbara Murovec. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. - (Elektronske izdaje Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta)

Način dostopa (URL): <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/slovenskaumetnost.2007.pdf>

ISBN 978-961-254-049-4

1. Murovec, Barbara
236844032

*Reprodukcija na naslovnici: upodobitev Zavisti, ki odvrča pogled od Herkulove apoteoze, je leta 1721 upodobil Franz Ignaz Flurer na stropu velike dvorane gradu v Slovenski Bistrici.
Za naslovnico so jo izbrali inštitutski kolegi, le oni vedo zakaj.*

SLOVENSKA
UMETNOST IN
NJEN EVROPSKI
KONTEKST



Ljubljana 2007

IZBRANE RAZPRAVE I
uredila Barbara Murovec

KAZALO

NAMESTO UVODA

Pojasnilo urednice	5
--------------------------	---

STANJE RAZISKAV

Mija Oter Gorenčič: Raziskovanje visokosrednjeveške stavbne plastike	8
<i>Research on the Architectural Sculpture of the High Middle Ages</i>	19
Helena Seražin: Lombardske stavbarske delavnice od 16. do 18. stoletja v slovenskih deželah	20
<i>The Lombard Building Workshops in the Slovene Lands from the 16th to the 18th Century</i>	35
Tina Košak: Raziskovanje žanrskega slikarstva 17. in 18. stoletja na Slovenskem	36
<i>The Resaerch on Genre Painting of the 17th and 18th Centuries in Slovenia</i>	50
Franci Lazarini: Arhitektura 19. stoletja na Štajerskem in Kranjskem	51
<i>19th Century Architecture in Styria and Carniola</i>	62
Damjan Prelovšek: Jože Plečnik in mi	63
<i>Plečnik and the Slovenes</i>	73

ŠTUDIJE

Mija Oter Gorenčič: Vpetost visokosrednjeveške stavbne plastike v Sloveniji v sočasno evropsko umetnost na primeru nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki	75
<i>Architectural Sculpture of the High Middle Ages in the Context of Contemporary European Art. The Case of the Church of the Cistercian Monastery at Kostanjevica na Krki/ Landstrass</i>	87
Ana Lavrič: Vloga potridentinskih škofov na stičišču Beneške republike in notranjeavstrijskih dežel	88
<i>The Role of Post-Trent Bishops at the Convergence of the Republic of Venice and the Inner Austria</i>	100
Blaž Resman: Pogledi na Puttija ali o globalnosti lokalnega	101
<i>Some Aspects of Angelo Putti and the Globalism of the Local</i>	113
Barbara Murovec: Antonio Maderni. Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant?	114
<i>Antonio Maderni (1660–1702). Was the Forgotten Weissenkircher's Son-in-Law of Capolago the First of Attems' Fresco-Painters?</i>	122
Marjeta Ciglencečki: Elsa Kasimir in dunajska secesija	123
<i>Elsa Kasimir And The Viennese Sezession</i>	137

PRILOGE

Seznam umetnikov in krajev	139
Viri ilustracij	144

NAMESTO
UVODA

Pričujoča monografija prinaša prvi del izbranih razprav o umetnosti na Slovenskem in o njenem širšem kontekstu, drugi del elektronske izdaje v slovenskem jeziku bo izšel v letu 2008, sočasno pa bo na podlagi študij v obeh spletnih publikacijah pripravljena tudi tujejezična knjiga. Namen objav je predstaviti stanje umetnostnozgodovinskih raziskav in znanstvenih rezultatov po posameznih vsebinskih sklopih, s katerimi se ukvarjajo sodelavci Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti (ZRC SAZU) v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (financira ga Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS), 1. januar 2004–31. december 2008).

Prvi sklop razprav je posvečen refleksiji o raziskovalnih pristopih, metodologiji preučevanja oziroma stanju raziskav ob petih izbranih temah: visokosrednjeveški stavbni plastiki, lombardskih stavbarskih delavnicah od 16. do 18. stoletja, žanrskem slikarstvu 17. in 18. stoletja, arhitekturi 19. stoletja in Jožetu Plečniku. Drugi sklop prinaša pet študij, v katerih so v luči novih spoznanj obravnavani posamezni spomeniki, umetniki, naročniki oziroma (umetnostno)zgodovinski fenomeni: nekdanja cistercijanska cerkev v Kostanjevici na Krki, posttridentinski škofje, Antonio Maderni, Angelo Putti in Elsa Kasimir. V mednarodnem strokovnem jeziku bi se torej reklo, da gre za *state of researches* in *case studies*.

Seveda pa te publikacije ni primerno razumeti kot popoln vpogled v štiriletno raziskovalno delo ali celo poslanstvo oziroma *raison d'être* programske skupine ali kar Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta. Kljub temu pa študije primerno zaobjemajo področja raziskovanja, ki segajo od srednjega veka do 20. stoletja, in s tem predstavljajo nekaj dosežkov, ki so ob številnih drugih nastali v okviru programa.

STANJE
RAZISKAV

RAZISKOVANJE VISOKOSREDNJEVEŠKE STAVBNE PLASTIKE

MIJA OTER GORENČIČ

Stavbna plastika je področje, ki mu umetnostnozgodovinska literatura v primerjavi z arhitekturo, (prostim) kiparstvom, slikarstvom in tudi iluminiranimi rokopisi namenja veliko manj pozornosti, kar pa še zdaleč ne pomeni, da gre za nepomemben del umetnostne dediščine. Njena vrednost se lepo kaže že v dejstvu, da je stavbna plastika starejših obdobj včasih edini materialni ostanek neohranjene arhitekture in s tem lahko dragocena informacija o njenem izgledu; na Slovenskem to še posebej lepo dokazujejo stavbno-plastični kosi, ohranjeni iz nekdanjih križnih hodnikov cistercijanskega samostana v Stični, kartuzijanskega v Žižah in benediktinskega v Gornjem Gradu. Smisel raziskovanja arhitekturnega kiparstva je tudi v tem, da lahko z natančno slogovno analizo ohranjenega gradiva odkrijemo (včasih celo delavniško) povezavo med različnimi lokacijami, ki je sicer ne bi prav lahko prepoznali,¹ ugotovitve datacijske analize pa so nam lahko v pomoč pri preciznejši časovni umestitvi celotne arhitekture ali enega njenih delov.

Ker večina srednje- in zahodnoevropskih držav razpolaga z geografsko velikim umetnostnim prostorom in hkrati s slogovno raznovrstno ter kvantitativno bogato visokosrednjeveško arhitekturno dediščino, je obravnava stavbne plastike v tuji literaturi praviloma omejena le na eno od njenih »zvrsti« (največkrat kapitule, lahko tudi timpanone, redko konzole, baze, sklepnike) in le na eno pokrajinsko enoto ali celo le na eno samo arhitekturo. Takšne zamejitve se za gradivo, ohranjeno v Sloveniji, ne zdijo smiselne, saj je količina ohranjenih kosov dokaj pregledna, hkrati pa slogovne razlike med posameznimi pokrajinami niso tako velike, da jih ne bi mogli obravnavati znotraj ene same študije. V nadaljevanju predstavljam nekaj osrednjih del, iz katerih izhajajo sodobne raziskave srednjeveške stavbne plastike. Slednje so tako zunaj kot tudi znotraj slovenskih državnih meja v zadnjih desetletjih vedno pogostejše.

Pogled v zgodovino raziskovanja arhitekturnega kiparstva nas najprej sooči s tako maloštevilnimi študijami, da lahko skorajda vsa dela s to tematiko, nastala zlasti v prvih treh desetletjih preteklega desetletja, interpretiramo kot t. i. temeljno literaturo. Značilno je, da se jih večina osredotoča na kapitule, ki so slogovno in ikonografsko med najpovednejšimi kosi stavbne plastike. Izpostaviti je potrebno vsaj naslednja dela: Richard Hamann je

¹ V slovenskem gradivu je tak primer npr. povezava med lokacijama Gorenji Mokronog in Svibno.

obsežno razpravo posvetil kapitelom v magdeburški stolnici,² Wilken von Alten je skušal podati zgodovino starokrščanskega kapitela,³ Richard Kurt Donin je popisal romanske portale na Nižjeavstrijskem,⁴ Karl Ginhart se je posvetil razvoju kapitela med antiko in pozno gotiko,⁵ Hans Karlinger je študijo namenil romanski kamniti plastiki Bavarske in Salzburga,⁶ Emma Alp je v drobni knjižici skušala razrešiti in sistematizirati kompleksen problem razvoja kapitela v 12. stoletju na območjih, kjer se je razvila gotika,⁷ celostno problematiko romanske stavbne plastike, ohranjene znotraj ene – v tem primeru avstrijske – države, je skušal zaobjeti Karl Novotny,⁸ središče razprave Adolfa Gessnerja je bila kapitelna plastika 13. stoletja v jugovzhodni in zahodni Nemčiji,⁹ zgodovino in razvoj kapitela v nemškem stavbarstvu srednjega veka je poskusil ubesediti Hans Weigert,¹⁰ Eugene von Mercklin pa se je posvetil problemu figuralne kapitelne plastike, a »le« v antični umetnosti.¹¹ Osrednji problem večine od naštetih del je – kljub posameznim zelo ambicioznim naslovom – izbor gradiva, ki je običajno omejen na nekatere najbolj reprezentativne kapitele ali druge kose stavbnega kiparstva, relevantne za obravnavani čas in prostor. Seveda je takšna zamejitev dokaj pričakovana in logična, saj gre za pionirska dela in hkrati za temo, ki lahko s preobsežnim naborom spomenikov iz znanstvene razprave kaj hitro preide v nekakšno samozadostno tipološko grupiranje. V slovenskem prostoru zaradi maloštevilnosti spomenikov in geografsko zelo majhnega ozemlja, kar omogoča in sugerira celostno obravnavo vseh ohranjenih kosov iz posameznega obdobja, takšne analize le težko vzamemo za vzorčne, služijo pa nam lahko kot pregled nad različnimi metodološkimi pristopi, ob prevzemanju katerih je potrebno imeti zadostno kritično distanco. Starejša literatura pri iskanju sorodnih del npr. pogosto ni presegla tipološke oziroma ornamentalne analize, kar lepo ilustrira študija Geneviève Micheli o geometričnem kamnoseškem okrasju 11. stoletja v pokrajinah

² Richard HAMANN, Die Kapitele im Magdeburger Dom, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 32, 1909, pp. 56–80, 108–138, 193–218, 236–270.

³ Wilken von ALTEN, *Geschichte des altchristlichen Kapitells. Ein Versuch*, München 1913.

⁴ Richard Kurt DONIN, Romanische Portale in Niederösterreich, *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 9, 1915, pp. 1–105.

⁵ Karl GINHART, *Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik*, Wien 1923.

⁶ Hans KARLINGER, *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050–1200*, Augsburg 1924.

⁷ Emma ALP, *Die Kapitele des XII. Jahrhunderts im Entstehungsgebiete der Gotik*, Detmold 1927.

⁸ Karl NOVOTNY, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930.

⁹ Adolf GESSNER, *Die Entwicklung des gotischen Kapitells in Südwest- und Westdeutschland im 13. Jahrhundert*, Würzburg 1935.

¹⁰ Hans WEIGERT, Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 5, 1936, pp. 7–46, 103–124; Hans WEIGERT, *Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters*, Halle 1943.

¹¹ Eugen von MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.

Aisne in Oise.¹² Avtorica stavbno plastiko med seboj povezuje in uvršča v skupine večinoma zgolj na temelju sorodnega dekorja, slogovni in geografski kontekst pa je pogosto povsem v ozadju.¹³ Pri kapitelni plastiki mora povezovanje upravičevati precej več kriterijev, med katerimi so temeljni predvsem primerljiva osnovna oblika kapitelnega jedra, razporeditev okrasnega volumna, kompozicija okrasja, soroden izbor dekorativnih motivov, sorodna kiparska oziroma kamnoseška obdelava itd.¹⁴ Tem se danes poleg upoštevanja tedanjih cerkveno-političnih in dinastičnih povezav pridružujeta kritična obravnava arhivskih virov, ki so v starejši literaturi nemalokrat interpretirani problematično, za celostno in relevantno analizo pa še v nekaterih evropskih državah že močno uveljavljen interdisciplinarni pristop, ki klasičnim umetnostnozgodovinskim analizam pridružuje naravoslovne raziskave, med katerimi je potrebno izpostaviti zlasti dendrokronologijo ter t. i. *Bauforschung*. Vsaka obravnava stavbne plastike mora namreč nujno biti »še« nadgradnja predhodne celovite študije pripadajoče arhitekture.

Med temeljnimi deli, iz katerih mora izhajati malodane vsako sodobno raziskovanje stavbne plastike, je nadalje potrebno omeniti vsaj še razprave o razvoju srednjeveškega vegetabilnega ornamenta Denise Jalabert¹⁵ in Lottlise Behling,¹⁶ na katere se v najnovejšem času naslanja monumentalna serija Johna Jamesa,¹⁷ ki je v zadani nalogi – fotografsko dokumentirati (ena knjiga ima povprečno 4000 reprodukcij) in datirati prav vse ohranjene kapitele z listnatim okrasom vseh cerkva v pariškem bazenu iz časa še pred 1130 do 1250 – neprimerljiva s čimerkoli doslej. Kljub vsej ambicioznosti projekta močno moti skoraj popolna odsotnost znanstvenega aparata, saj je tekstovnemu delu v do sedaj izdanih knjigah omenjene serije namenjeno komaj nekaj strani. Ob tem se vnovič odpira vprašanje smiselnosti obravnave prav vseh ohranjenih stavbnih členov (tu celo samo kapitelov) iz do-

¹² Geneviève L. MICHELI, *Le décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XIe siècle. Recherches sur Morienval et son groupe*, Paris 1939.

¹³ Cf. Danielle VALIN JOHNSON, *Architectural Sculpture of the Aisne and Oise Valleys During the Second Half of the Eleventh Century*, *Cahiers archeologique*, 37, 1989, p. 19.

¹⁴ Cf. Éliane VERGNOLLE, *Chronologie et méthode d'analyse. Doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 9, 1978, pp. 141–162; VALIN JOHNSON 1989 (n. 13), pp. 19–21; Danielle VALIN JOHNSON, *The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture. Verifying the Steps of Methodology*, *Gesta*, 28/1, 1989, pp. 11–20.

¹⁵ Denise JALABERT, *La flore gothique, ses origines, son évolution*, *Bulletin monumental*, 90, 1931, pp. 181–246; Denise JALABERT, *La première flore gothique aux chapiteaux de Notre-Dame de Paris*, *Gazette des Beaux-Arts*, 73, 1931, pp. 283–304; Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du moyen âge en France*, Paris 1965.

¹⁶ Lottlisa BEHLING, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln-Graz 1964.

¹⁷ John JAMES, *The Ark of God. The Creation of Gothic Architecture. An Illustrated Thesaurus. The evolution of foliate capitals in the Paris Basin 1170 to 1250*, 1, 2, Hartley Vale 2002; John JAMES, *The Ark of God. The Creation of Gothic Architecture. An Illustrated Thesaurus. The evolution of foliate capitals in the Paris Basin before 1130*, Hartley Vale 2006.

ločenega obdobja na geografskem področju, ki se lahko pohvali z izjemno številnimi arhitekturnimi spomeniki. V takih primerih je za kvalitetno analizo verjetno bolje postaviti jasne meje, ki še omogočajo razpravo na znanstvenem nivoju in ne preidejo v prozaično »tipološko katalogiziranje«. V 20. stoletju je tako vrsta bolj in manj kvalitetnih študij nastala z omejitvijo le na eno zvrst stavbne plastike, le na posamezno geografsko regijo ali celo le na eno samo cerkev. Marsikatero od teh del v raziskovanju srednjeveške stavbne plastike pomeni pomemben ne samo vsebinski, marveč tudi metodološki prispevek.¹⁸

¹⁸ E. g. H. A. DIEPEN, *Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die nord-französische bauplastische Invasion an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des XIIten Jahrhunderts*, Haag 1931; Erwin KLUCKHOHN, *Die Kapitellornamentik der Stiftskirche zu Königsluter. Studien über Herkunft, Form und Ausbreitung*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 11/12, 1938/39, pp. 527–578; Hans MAURER, *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf*, Basel 1952; Gerda WULFF, *Die Eigenart des spätromanischen Kapitells in Deutschland*, Erlangen 1952; Heinrich L. NICKEL, *Untersuchungen zur spätromanischen Bauornamentik Mitteleuropas*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 3, 1953/54, pp. 25–74; Dieter GROSSMANN, *Das Palmetten-Ringband-Kapitell*, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1, 1961, pp. 23–56; Richard STROBEL, *Romanische Architektur in Regensburg. Kapitell, Säule, Raum*, Nürnberg 1965; François MAURER-KUHN, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Bern 1971; Alan BORG, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford 1972; Gert RESSEL, *Schwarzrheindorf und die frühstaufische Kapitellplastik am Niederrhein*, Köln 1977; Helmut BUSCHHAUSEN, *Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem*, Wien 1978; Maylis BAYLÉ, *La Trinité de Caen. Sa place dans l'histoire de l'Architecture et du Décor Romains*, Paris 1979; Dietrich von WINTERFELD, *Der Dom in Bamberg*, 1, 2, Berlin 1979; Walter WULF, *Die Kapitellplastik des Sugerbaus von Saint-Denis*, Frankfurt am Main 1979; Richard STROBEL, *Mittelalterliche Bauplastik am Bürgerhaus in Regensburg*, Tübingen 1981; Ernő MAROSI, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts*, Budapest 1984; Éliane VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, Paris 1985; Agnieszka Magdalena LULIŃSKA, *Studien zu den Wurzeln der mittelalterlichen serbischen Bauplastik*, Bonn 1986; Jean CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris 1987; Richard HAMANN-Mac LEAN, *Künstlerlaunen im Mittelalter. Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt* (ed. Friedrich Möbius), Weimar-Böhlau 1987, pp. 385–452; Gernot FISCHER, *Figurenportale in Deutschland 1350–1530*, Frankfurt am Main 1989; VALIN JOHNSON 1989 (n. 13), pp. 18–45; Felicia BROSCHEIT, *Figürliche Darstellungen in der romanischen Bauornamentik des Rhein-Maas-Gebietes*, Köln 1990; Nurith KENNAAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Aldershot 1995; Stephanie LIEB, *Die Adelog-Kapitelle in St. Michael zu Hildesheim und ihre Stellung innerhalb der sächsischen Bauornamentik des 12. Jahrhunderts*, Köln 1995; Holger MERTENS, *Studien zur Bauplastik der Dome in Speyer und Mainz. Stilistische Entwicklung, Motivverbreitung und Formenrezeption im Umfeld der Baumaßnahmen des frühen 12. Jahrhunderts*, Mainz 1995; Ruth MEYER, *Frühmittelalterliche Kapitelle und Kämpfer in Deutschland. Typus – Technik – Stil*, Berlin 1997; Anat TCHERIKOVER, *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine c. 1090–1140*, Oxford 1997; Stefanie LIEB, *Die romanische Kapitellornamentik der Runneburg in Weißensee, Burg Weißensee »Runneburg« Thüringen. Baugeschichte und Forschung*, Frankfurt am Main 1998, pp. 280–298; Myrielle BOSS-FAVRE, *La sculpture figurée des arcs romans de France*, Zürich-Québec 2000; Jens REICHE, *Architektur und Bauplastik in*

Visokosrednjeveška arhitekturna plastika, ohranjena v Sloveniji, je v kontekstu zahodnoevropskega razvoja stavbnega kiparstva nedvomno marginalna tema, ki pa je kljub temu vredna znanstvene obravnave. Slovenski umetnostni prispevek je v primerjavi z velikimi francoskimi, nemškimi, italijanskimi pa tudi avstrijskimi, madžarskimi ter hrvaškimi idr. dosežki in stvaritvami obravnavanega časa deloma tudi zaradi geografsko omejenega prostora skromen. Kljub temu lahko ugotovimo, da so pri nas v 12. in 13. stoletju vendarle bili na delu tudi relativno kvalitetni kamnoseki, ki so k nam zelo verjetno prišli predvsem prek redovnih ali dinastičnih povezav in so bili vsaj deloma seznanjeni z aktualnim evropskim umetnostnim dogajanjem, hkrati pa tudi sami večji ustvariti nekaj z zahodnoevropsko umetnostjo vendarle primerljivih umetnostnih spomenikov. Podobno kot v večini drugih evropskih držav je srednjeveška stavbna plastika v Sloveniji večjega interesa deležna šele v zadnjem času. Predno pogledamo, kateri raziskovalci so ji doslej posvetili največ pozornosti, si je smiselno postaviti vprašanje, koliko si pri ukvarjanju z izbrano temo lahko pomagamo s primarnimi viri.

Arhivski dokumenti so za stavbno plastiko 12. in 13. stoletja v Sloveniji le malo uporabni, saj o kakšnih kamnoseških delih ne govori prav nobena listina.¹⁹ V pomoč pri datacijski in stavbnozgodovinski analizi so nam lahko le podatki o ustanovitvi ali posvetitvah ter različne omembe posameznega spomenika. Tovrstne listine so za visoki srednji vek pri nas večinoma že evidentirane, velikokrat reproducirane in komentirane tako s strani umetnostnih kot tudi občnih zgodovinarjev. Najdba kakšnega arhivskega dokumenta, v katerem bi bil natančneje opisan potek gradnje ali v katerem bi bilo celo izrecno omenjeno klesanje kamnoseških izdelkov, je zelo malo verjetna; glede na pregledanost arhivov lahko s presenečenjem postreže le kakšno naključno odkritje. Dela z objavljenimi ali komentiranimi arhivskimi viri, na katera se je pri raziskovanju sicer smiselno opreti, so

Burgund um 1100. Die Kirchen von Gourdon und Mont-Saint-Vincent, Petersberg 2002; Marcello ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, Paris 2003; Jochen STAEBEL, *Notre-Dame von Étampes. Die Stiftskirche des 11.–13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms 2003; Jens REICHE, Die älteste Skulptur am Modeneser Dom und die Herkunft Wiligelmos, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 47, 2004, pp. 259–310; Bernhard RÖSCH, *Spätmittelalterliche Bauplastik in Franken und am Mittelrhein 1280–1450. Entwicklung, Stil und Werkstätten*, Hamburg 2004; Uta Maria BRÄUER, *Romanische Bauornamentik im ehemaligen Herzogtum Sachsen. Riechenberg, Huysburg, Ilsenburg*, Köln 2006; Ute DERCKES, *Das historisierte Kapitell in der oberitalienischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts*, Weimar 2006; Stefan BÜRGER, *Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiß. Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600*, Weimar 2007; in še številna druga.

¹⁹ Kot izjemo bi lahko navedli omembo [...] *quidam homo nomine Michael natione latinus arte vero cementarius, tempore antecessorum nostrorum de longinquis provinciis adveniens, iam diu arte sua nostro monasterio plurimum profuit* [...] v kodeksu stiškega izvora št. 688, fol. 183r, ki ga hrani Österreichische Nationalbibliothek. Zadnja obravnava listine pri Janez HÖFLER, Folknandus ali Aldeprandus? K najstarejši zgodovini cistercijanskega samostana v Stični in njegovi rokopisni zapuščini, »Hodil po zemlji sem naši ...«. *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici* (ed. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, pp. 123–137 (s starejšo literaturo).

predvsem topografski poskusi ali zgolj gradiva za historično ali umetnostno topografijo Josepha von Zahna, Franza Schumija, Franca in Milka Kosa, Avgušтина Stegenška, Marijana Marolta, Franceta Steleta, Pavleta Blaznika, Staneta Mikuža, Jožeta Curka, Ivana Zelka, Janeza Höflerja, Jožeta Mlinariča, Güntherja Bernharda idr.²⁰

²⁰ Za izbrano temo so relevantna zlasti dela Joseph von ZAHN, *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark 798–1192*, 1, Graz 1875; Joseph von ZAHN, *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark 1192–1246*, 2, Graz 1879; Franz SCHUMI, *Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain 777–1200*, 1, Laibach 1882–1883; Franz SCHUMI, *Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain 1200–1269*, 2, Laibach 1884–1887; Joseph von ZAHN, *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark 1246–1260*, 3, Graz 1903; Avguštin STEGENŠEK, *Dekanija Gornjegrajska*, Maribor 1905; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev. Druga knjiga (801–1000)*, Ljubljana 1906; Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev. Tretja knjiga (1001–1100)*, Ljubljana 1911; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev. Četrta knjiga (1101–1200)*, Ljubljana 1915; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev. Peta knjiga (1201–1246)*, Ljubljana 1928; France STELE, *Politični okraj Kamnik. Umetnostno topografski opis*, Ljubljana 1929; Marijan MAROLT, *Umetnostni spomeniki Slovenije III. Dekanija Celje*, Maribor 1931; Milko KOS, *Srednjeveški urbarji za Slovenijo, I. Urbarji salzburske nadškofije*, Ljubljana 1939; *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark. Ergänzungsheft zu den Bänden I bis III* (ed. Hans Pirchegger, Otto Dungern), Graz 1949; Jože CURK, *Topografsko gradivo I. Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966; Jože CURK, *Topografsko gradivo z območja občine Ormož. Kulturni spomeniki na ozemlju občine Ormož*, Ljubljana 1967; Jože CURK, *Topografsko gradivo II. Sakralni spomeniki na območju občine Žalec*, Celje 1967; Jože CURK, *Topografsko gradivo IV. Sakralni spomeniki na območju občine Slovenske Konjice*, Celje 1967; Jože CURK, *Topografsko gradivo V. Sakralni spomeniki na območju občine Mozirje*, Celje 1967; Jože CURK, *Topografsko gradivo VII. Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelsah*, Celje 1967; Jože CURK, *Topografsko gradivo IX. Sakralni spomeniki na območju občine Laško*, Celje 1967; Jože MLINARIČ, *Topografija posesti kostanjeviške opatije 1234–1786*, Maribor 1972; Milko KOS, *Gradivo za historično topografijo Slovenije (za Kranjsko do leta 1500)*, Ljubljana 1975; Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora, 2. zvezek, do 1259*, Maribor 1975; *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark 1260–1276* (ed. Gerhard Pferschy), Graz 1975; Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora, 2. zvezek. Listine 1260–1309*, Maribor 1976; Stane MIKUŽ, *Umetnostnozgodovinska topografija grosapeljske krajine*, Ljubljana 1978; Janez HÖFLER, *Trije popisi cerkva in kapel na Kranjskem in Slovenskem Štajerskem s konca 16. stoletja*, Ljubljana 1982; Ivan ZELKO, *Historična topografija Slovenije I. Prekmurje do leta 1500*, Murska Sobota 1982; Pavle BLAZNIK, *Historična topografija Slovenije. Slovenska Štajerska in jugoslovanski del Koroške do leta 1500*, Maribor, 1: 1986, 2: 1988; Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in pražupnijah na Slovenskem. Prolegomena k historični topografiji predjožefinskih župnij*, Ljubljana 1986; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Pražupniji Radovljica in Kranj, Acta ecclesiastica Sloveniae*, 10, 1988, pp. 201–251; Günther BERNHARD, *Studien zum Urkundenwesen der Kartause Seiz zwischen 1164 und 1410*, Wien 1989; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Pražupnija Mengeš, Acta ecclesiastica Sloveniae*, 14, 1992, pp. 80–119; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem, 3: Pražupnija Šenpeter pri Ljubljani*, Ljubljana 1995; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem, 6: Koroška in Štajerska (južno od Drave)*, Ljubljana 1995; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem, 5: Dolenjska 2*, Ljubljana 1997; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slo-*

Za stavbno plastiko so manjšega pomena slikovni viri. Kljub temu jih je potrebno pregledati vsaj pri obravnavi samostanske in grajske arhitekture, čeprav so celostne upodobitve posameznega stavbnega kompleksa iz 17. ali 18. stoletja za romansko-zgodnjegotske faze običajno (pre)malo povedne.²¹

Med prve »strokovne« omembe arhitekturne plastike, ohranjene znotraj današnjih državnih meja, moramo šteti objave raziskovalcev, topografov, konservatorjev in drugih sodelavcev Centralne komisije za raziskovanje in ohranitev umetnostnih in zgodovinskih spomenikov na Dunaju. Svoja opažanja in poročila o popotovanjih po slovenskih cerkvah so konec 19. in v začetku 20. stoletja objavljali v *Mittheilungen der k. k. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. Pomemben vir predstavljajo tudi terenska opažanja raziskovalcev, objavljena v reviji *Der Kirchenschmuck*, ki jo je izdajalo krščansko umetnostno društvo sekavske škofije, ali v *Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark* itd. Med avtorji v omenjenih in tudi drugih publikacijah izstopajo zlasti Konrad Črnologar, Ivan Franke, Janez Gradt, Johann Graus, Karl Haas, Hans Petschnig, Janez Vrhovec idr.

Med raziskovalci s konca 19. stoletja je potrebno omeniti vsaj še Petra pl. Radicsa in njegov članek iz leta 1880 *Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev v Letopisu matice slovenske*²² ter Janeza Flisa in njegovo monografijo *Stavbinski slogi zlasti krščanski. Njih razvoj in kratka zgodovina z dodatkom o zidanju in popraviljanju cerkva* iz leta 1885. O stavbni plastiki je razmišljal tako v poglavju Romanski slog kot tudi v poglavjih Poznoromanski (prehodni) in Gotski slog.²³

venskem. Pražupniji Stara Loka in Šentpeter pri Ljubljani, *Acta ecclesiastica Sloveniae*, 20, 1998, pp. 305–368; Günther BERNHARD, Listine oglejskega patriarha Pil-grima I. za samostan v Stični, *Zgodovinski časopis*, 54, 2000, pp. 487–521; Günther BERNHARD, Ustanovna listina gornjegrajskega benediktinskega samostana. Interpolirana nova izgotovitev iz leta 1243, *Historični seminar* 3, Ljubljana 2000, pp. 9–19; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Primorska: Oglejski patriarhat, Goriška nadškofija, Tržaška škofija*, Nova Gorica 2001; *Gradivo za slovensko zgodovino v srednjem veku 6/1 (listine 1246–1255)* (ed. France Baraga), Ljubljana 2002; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Pražupnija Cerknica*, *Acta ecclesiastica Sloveniae*, 26, 2004, pp. 125–191; Günther BERNHARD, Zur diplomatischen und paläographischen Kritik von Zisterzienserurkunden aus Stična/Sittich und Rein, *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter. Das Skriptorium der Reiner Mönche*, 2005, pp. 33–51; Günther BERNHARD, *Documenta patriarchalia res gestas Slovenicas illustrantia. Listine oglejskih patriarhov za slovensko ozemlje in listine samostanov v Stični in Gornjem Gradu (1120–1251)*, Wien-Ljubljana 2006.

²¹ E. g. Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre deß Hertzogthums Crain*, Nürnberg-Laibach 1689 (ponatis J. Krajec, Novo mesto 1877–1879); Fritz POPELKA, *Die Landesaufnahme Innerösterreichs von Johannes Clobucciarich 1601–1605*, Graz 1924; Georg Matthäus VISCHER, *Topographia Ducatus Stiriae, 1681* (ed. Ivan Stopar), Ljubljana 1971.

²² Peter pl. RADICS, *Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev, Letopis matice slovenske leta 1880*, 1880, pp. 4 ss.

²³ Janez FLIS, *Stavbinski slogi zlasti krščanski. Njih razvoj in kratka zgodovina z dodatkom o zidanju in popraviljanju cerkva*, Ljubljana 1885, pp. 64 ss.

V prvi polovici 20. stoletja, ko se je pri nas pričelo akademsko raziskovanje zgodovine umetnosti, so za romansko in zgodnjegotsko obdobje poglobljenega pomena zlasti študije Franceta Steleta. Njegovo osrednje raziskovalno področje srednjega veka je bilo sicer slikarstvo, a bežne omembe ohranjene stavbne plastike v objavljenih delih ali tudi samo notice v njegovih terenskih zapisih, ki se nanašajo na stavbno plastiko, so zaradi slabe ohranjenosti gradiva včasih lahko izjemno dragocene.²⁴ Zgolj bežne informativne omembe o obstoju posameznega kapitela, baze, lunete ali celo zgolj romanske faze ipd. najdemo sicer tudi pri Jožetu Gregoriču, Franu Kovačiču, Josipu Malu, Ignaciju Orožnu, Viktorju Steski idr.²⁵

Do najpomembnejših in znanstveno najkvalitetnejših izsledkov o srednjeveški umetnostni tvornosti na Slovenskem je stroka prišla v drugi polovici prejšnjega stoletja. Ta čas sta s svojimi študijami o srednjem veku najbolj zaznamovala Emilijan Cevc in Marijan Zadnikar. Največje pozornosti je bila stavbna plastika obravnavanega časa deležna s strani prvega, ki je v svojem temeljnem delu o slovenskem srednjeveškem kiparstvu, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, poleg proste plastike obravnaval tudi najkvalitetnejšo arhitekturno.²⁶ Tudi Marijan Zadnikar je posegel na področje stavbne plastike, in sicer ob obravnavi romanske arhitekture, ki se ji je posvečal tako s preglednimi kot tudi specialnimi razpravami. Delovno mesto konservatorja na tedanjem ljubljanskem zavodu za spomeniško varstvo mu je omogočilo, da je sodeloval pri številnih izkopavanjih, analizah, rekonstrukcijah in obnovitvenih posegih, ki jih je skupaj z vsemi novimi odkritji in dognanji sproti objavljaj v številnih člankih in razpravah.²⁷

V zadnjih desetletjih 20. stoletja je bil velik korak naprej v raziskovanju srednjeveške umetnosti narejen z razstavo *Gotika v Sloveniji*, ki je bila pod vodstvom Janeza Höflerja leta 1995 postavljena v ljubljanski Narodni galeriji. Ob projektu, ki ga je spremljal tudi znanstveni simpozij, so sodelovali številni

²⁴ Osnovo predstavljata deli France STELE, *Umetnost in Slovenci, Dom in Svet*, 36, 1923, pp. 182–188; France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924. Njegove terenske zapiske in fototeko hrani Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

²⁵ E. g. Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, Marburg–Graz 1875–1893; Josip MAL, *Zgodovina umetnosti pri SHS*, Ljubljana 1924; Franc KOVAČIČ, *Slovenska Štajerska in Prekmurje*, Ljubljana 1926; Franc KOVAČIČ, *Zgodovina Lavantinske škofije (1228–1928)*, Maribor 1928; Viktor STESKA, *Romanske cerkve na Slovenskem, Zbornik za umetnostno zgodovino*, 16, 1939/40, pp. 85–89; Jože GREGORIČ, *Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 1, 1951, pp. 1–36.

²⁶ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963; cf. Emilijan CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966; Emilijan CEVC, *Gotško kiparstvo*, Ljubljana 1967 (*Ars Sloveniae*); Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970; Emilijan CEVC, *Gotška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973.

²⁷ Pregled objav v: Ana ZADNIKAR, Bibliografija dr. Marijana Zadnikarja, »Hodil po zemlji sem naši ...«. *Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici* (ed. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, pp. 47–59.

domači in tuji raziskovalci.²⁸ V katalogu in simpozijskem zborniku so za arhitekturo in deloma tudi stavbno plastiko 12. in 13. stoletja najpomembnejši prispevki avstrijskih umetnostnih zgodovinarjev Maria Schwarza ter Horsta Schweigerta.

Po razstavi je srednjeveška arhitekturna plastika zanimanje vzbudila še nekaj raziskovalcem. O arhitekturi in dekorativni plastiki nekdanje samostanske in župnijske cerkve v Kostanjevici na Krki je v razstavnem katalogu pisal že Robert Peskar, kasneje pa svoja dognanja objavil še v zborniku ob 750-letnici prve omembe Kostanjevice na Krki,²⁹ pomemben korak v razvoju raziskovanja arhitekturnoplastičnega gradiva na Slovenskem pa je bil po razstavi storjen še z objavo Janeza Höflerja o Mojstru Solčavske Marije in z njim povezano stavbno plastiko.³⁰ Osrednje delo te skupine predstavlja timpanon nekdanje ljubljanske križevniške cerkve, ki se kot figuralno in ikonografsko najbogatejši primerek visokosrednjeveške stavbne plastike v Sloveniji lahko pohvali z najboljšo raziskanostjo.³¹

Zadnje desetletje v raziskovanju srednjeveške stavbne plastike v Sloveniji pomeni svojevrstno prelomnico. Dotlej je bila ta tema, kot smo pokazali, največkrat obravnavana le bolj ali manj mimogrede ob analizi arhitekture, z objavami Roberta Peskarja in avtorice pričujočega prispevka pa dobiva vse pomembnejše mesto. Peskar je k večji raziskanosti srednjeveškega stavbno-plastičnega gradiva, ohranjenega pri nas, pripomogel zlasti z delom o stavbarskih delavnicah na Goriškem v drugi polovici 15. in prvi polovici 16. stoletja³² ter s še neobjavljeno doktorsko disertacijo o arhitekturi in arhitekturni

²⁸ Ob razstavi sta izšla kataloga *Gotika v Sloveniji* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995; *Gotika v Sloveniji. Svet predmetov* (ed. Maja Lozar Štamcar), Ljubljana 1995; ter zbornik razprav *Gotika v Sloveniji. Zbornik simpozija* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995.

²⁹ Glej Robert PESKAR, Kostanjevica na Krki, nekd. samostanska c., *Gotika v Sloveniji* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 46–49; Robert PESKAR, Srednjeveška arhitektura in stavbna plastika v Kostanjevici na Krki, *Vekov tek. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, pp. 437–453.

³⁰ Janez HÖFLER, Die Werkstätte des sogenannten Meisters von Solčava und die Architekturplastik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Slowenien und in der Steiermark, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen* (ed. Janez Höfler, Jörf Traeger), Regensburg 2003, pp. 143–159.

³¹ Gre predvsem za dela Emilijan CEVC, Romanski Marijin kip v Velesovem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 1, 1951, pp. 86–118; Emilijan CEVC, Mojster Solčavske Marije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3, 1955, pp. 105–146; Horst SCHWEIGERT, Mojster Solčavske Marije, *Gotika v Sloveniji* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 137–140; Horst SCHWEIGERT, *Zur frühgotischen Plastik in der Steiermark, Gotika v Sloveniji. Akti mednarodnega simpozija* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 65–78; Horst SCHWEIGERT, Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, *Gotik* (ed. Günter Brucher), München-London-New York 2000, pp. 318 ss. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2); HÖFLER 2003 (n. 29), pp. 143–159.

³² Robert PESKAR, *Arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice (1460–1530)*, Nova Gorica 1999.

plastiki okoli 1400.³³ Nepričakovana odkritja v križnem hodniku cistercijske opatije Stična, kjer so v letu 2000 po naključju naleteli na odlično ohranjene kose romanske stavbne plastike, pa so bila povod za raziskavo romansko-zgodnjegotske stavbne plastike, čemur sem se posvetila avtorica pričujočega prispevka. Teme sem se lotila v še neobjavljeni disertaciji, kjer je na vpogled celostna analiza vseh ohranjenih kosov arhitekturnega kiparstva 12. in 13. stoletja v Sloveniji.³⁴ V raziskavo sem zajela tako vso samostansko kot tudi neredovno arhitekturo, gradove ter profane stavbe, pod pojmom »stavbna plastika« pa sem obravnavala vse kapitole z nakladami, baze, konzole, sklepnike, lunete, rebrne ali ostenske izteke, talne, venčne in kapitelne zidce ter druge kamnite reliefno obdelane kose, ki so se ohranili iz omenjenih dveh stoletij. Dejstvo, da je bila stavbna plastika doslej obravnavana le bolj ali manj priložnostno, je imelo za posledico številne paradokse, neusklažene trditve in neustrezne interpretacije, ki jih v disertaciji skušam razrešiti. Pri raziskovanju so mi bila za zgled sorodna, zgoraj omenjena monografska dela v tujini. Izhajala sem predvsem iz sodobnih umetnostnozgodovinskih metod, pri čemer je potrebno omeniti, da je naravoslovno raziskovanje, ki je drugje pomemben sestavni del obravnave posameznega spomenika, pri nas šele v povojih. Kljub tej pomanjkljivosti menim, da sem spomenike obravnavala kar se da celostno, k čemur so prispevali predvsem neobremenjenost z dosedanjimi ugotovitvami, dobro poznavanje prednosti in slabosti metodoloških pristopov dosedanjih raziskav, široka terenska seznanjenost s sorodnimi arhitekturami v tujini (npr. obisk vseh ohranjenih kartuzijanskih samostanov v Evropi iz 12. in 13. stoletja), izogibanje prehitrim sklepom na podlagi (nezanesljivih) arhivskih virov, zlasti o posvečevanju cerkva, ki ne pomenijo nujno tudi končanja gradnje, upoštevanje vloge naročnika in njegovih rodbinskih povezav, obravnava stavbne plastike v odnosu do ohranjene arhitekture, optimalno razbiranje stavbnega razvoja *in situ* itd.

S študijami obeh nazadnje omenjenih raziskovalcev se zapolnjuje vrzel v domači strokovni literaturi, ki je doslej zevala ob monografskih obdelavah

³³ Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji*, Ljubljana 2005 (tipkopis doktorske disertacije).

³⁴ Mija OTER GORENČIČ, *Romanska in zgodnjegotska arhitekturna plastika na Slovenskem*, Ljubljana 2007 (tipkopis doktorske disertacije). Med že objavljenimi študijami so pomembne zlasti Mija OTER, Stiška arhitekturna plastika 12. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 8, 2003, pp. 5–22; Mija OTER, Arhitekturna plastika nekdanje cistercijske cerkve v Kostanjevici na Krki. Vprašanje tipologije in umestitve v srednjeevropski prostor, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, pp. 5–19; Mija OTER GORENČIČ, Neuentdeckte romanische Bauplastik im Zisterzienserkloster Stična (Sittich), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 58, 2004, pp. 5–12; Mija OTER, Motiv glave v romanski stavbni plastiki, *Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, pp. 7–26; Mija OTER, Sakralna arhitektura in arhitekturna plastika 13. stoletja v Prekmurju, *Zbornik soboškega muzeja*, 8, 2005, pp. 231–245.

romanske in gotske arhitekture,³⁵ srednjeveške plastike kot celote,³⁶ srednjeveškega stenskega slikarstva³⁷ ter deloma tudi iluminiranih rokopisov.³⁸ Služile naj bi tudi kot temelj nadaljnjim raziskavam visoko- in poznosrednjeveške arhitekture in njenega stavbnega kiparstva pri nas.

V prihodnje bo pri obravnavi stavbne plastike nujno vzpostaviti interdisciplinarno sodelovanje z ustreznimi naravoslovnimi strokami, ki omogočajo geološke, dendrokronološke, kemijske idr. raziskave, poleg tega pa bodo potrebni tudi tesnejši kontakti z arheologi in konservatorji, kar bi moralo pripeljati tudi do pričetka analize posameznega arhitekturnega spomenika na način, ki ga v nemškem prostoru definira termin *Bauforschung*. Posebne raziskave bi bilo potrebno posvetiti stavbni plastiki konca 13. in 14. stoletja, ki ji je bilo doslej namenjeno še najmanj pozornosti. Izkoristiti bi bilo potrebno predvsem majhnost slovenskega geografskega prostora, ki omogoča celostno analizo prav vseh stavbnoplastičnih kosov posameznega obdobja, saj bi tovrstni kvalitetno opravljene pregledi lahko služili kot vzorčne študije sosednjim in morda tudi drugim državam. Prav natančna obravnava stavbne plastike je namreč pri raziskavi večine arhitekturnih spomenikov izjemno pomembna in nemalokrat lahko bistveno doprinese k preciznejši datacijski in slogovno-primerjalni opredelitvi posameznega stavbnega kompleksa.

³⁵ Zlasti Marijan ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959; Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973; Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982.

³⁶ CEVC 1963 (n. 26); Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970.

³⁷ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, Ljubljana 1996; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Primorska*, Ljubljana 1997; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Okolice Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo Krajino*, Ljubljana 2001; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Štajerska s Prekmurjem*, Ljubljana 2004 (vse s starejšo literaturo).

³⁸ Zlasti Nataša GOLOB, *Srednjeveški kodeksi iz Stične: XII. stoletje*, Ljubljana 1994; Nataša GOLOB, *Srednjeveški rokopisi iz Žičke kartuzije (1160–1560)*, Ljubljana 2006.

Sometimes architectural sculpture is the only remaining element of the older unpreserved architecture and thus a valuable piece of information. Most of Western and Central European countries comprise geographically extensive artistic space and, at the same time, rich and numerous architectural heritage with a variety of architectural styles. Therefore, investigation of architectural sculpture is mostly limited only to one of its elements (mostly capitals, sometimes also tympana, more rarely bases, bosses and consoles). Such limited research practice does not seem to correspond to the situation in Slovenia as the amount of the preserved pieces is easily scanned and due to smaller stylistic variability between the geographical units, the material fits into one study. In the future, the study of architectural sculpture in Slovenia should include interdisciplinary research with natural-science fields, which enable geological, dendrochronological, chemical and other types of research. In addition, closer cooperation with archeologists and conservators should lead into a thorough analysis of individual architectural monuments in the way which is in German termed as *Bauforschung*.

LOMBARDSKE STAVBARSKE DELAVNICE OD 16. DO 18. STOLETJA V SLOVENSКИH DEŽELAH

HELENA SERAŽIN

Organizacija in dela lombardskih stavbarskih delavnic,¹ ki so delovale v slovenskih deželah od 16. do 18. stoletja, so bili doslej predstavljeni le po posameznih deželah; tako so po zaslugi Rochusa Kohlbacha, Johanna Meisterla in Jožeta Curka nekoliko bolje raziskane lombardske stavbarske delavnice na Štajerskem in delno na Koroškem,² Raineri Maria Cossar pa je nekatere lombardske stavbne mojstre in arhitekta vključil v svoj pregled umetnosti na Goriškem.³ Stanje raziskav je na Kranjskem zaradi slabo ohranjenega arhivskega gradiva najslabše; nekaj vrzeli so zapolnila novejša pregledna dela s področja sakralne arhitekture 17. in 18. stoletja in monografske obravnave posameznih stavbnih mojstrov in objektov,⁴ sistematično pa tega poglavja slovenske arhitekturne zgodovine doslej še nihče ni proučil.⁵

Po turški zasedbi večine Balkanskega polotoka leta 1473 so bile zaradi vpadov turške vojske, ki so si sledili med leti 1469 in 1483, neposredno ogrožene tudi slovenske dežele.⁶ Nenehna turška nevarnost je v 16. stoletju

¹ Pojem »lombardske stavbarske delavnice« označuje skupine arhitektov, stavbnih mojstrov, klesarjev in zidarjev, ki so bili doma z območja okoli lombardskih jezer (Lago Maggiore, Lago Varese, Lago di Lugano in Lago di Como) in so navadno kot potujoči sezonski delavci delali na gradbiščih po vsej Evropi.

² Rochus KOHLBACH, *Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann*, Graz 1961; Johann MEISTERL, "Italiener" in *der Steiermark. Ein Beitrag zur Migrations-, Social- und Wirtschaftsgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Graz 1997 (tipkopis doktorske disertacije); Jože CURK, Celjsko gradbeništvo med renesanso in historicizmom, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 66 (n. s. 31/2), 1995 pp. 236–258.

³ Raineri Maria COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948.

⁴ Helena SERAŽIN, *Razvojni tokovi v arhitekturi na Goriškem, Vipavskem in v Posočju od 1650 do 1780. Vpliv Benetk na sakralno arhitekturo Goriško-gradiščanske grofije*, Ljubljana 2000 (tipkopis magistrske naloge); Metoda KEMPERL, *Romarske cerkve – novogradnje 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Arhitekturni tipi, poslikave, oprema*, Ljubljana 2001 (tipkopis doktorske disertacije); Daša PAHOR, *Tradicija gotike v arhitekturi 16. in 17. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2007 (tipkopis doktorske disertacije).

⁵ Cf. Helena SERAŽIN, Le botteghe edili ed i cantieri degli architetti lombardi nei paesi sloveni (Austria Interna) dal XVI al XVIII secolo, *Mélanges de l'École française de Rome, Italie Méditerranée*, 2008 (v tisku).

⁶ Notranjeavstrijske dežele, med katere so sodile Štajerska, Koroška, Kranjska, istrska Pičenska grofija, Goriška grofija in pristanišče Trst, so se v času vladavine avstrijskega nadvojvode Karla Habsburškega (1564–1590) znotraj Svetega rimskega cesarstva oblikovale v samostojno politično-upravno enoto s sedežem v Gradcu.

sprožila gradnjo novih utrd in obsežne prezidave obstoječih obzidij večjih mest in krajev na Štajerskem, Kranjskem, v Istri in na Hrvaškem. Na prvi obrambni črti so se tako znašli kraji na ozemlju ogrsko-hrvaške kraljevine v t. i. *Vojni krajini*, ki so bili finančno podprti z davki, zbranimi izključno v notranjeavstrijskih deželah.⁷ Za utrjevanje jugovzhodne meje so Habsburžani poiskali tedaj najboljše italijanske arhitekta in vojaške inženirje: ko se je cesar Maksimilijan II. (vladal med 1564 in 1576) odločil najeti najspособnejše takratne specialiste za vojaško arhitekturo, so njegovi veleposlaniki iskali arhitekta predvsem v Benetkah, Mantovi, Ferari, Urbinu, Firencah in Rimu.⁸ Prvi generaciji italijanskih arhitektov in stavbnih mojstrov, ki so prišli na Dunaj in v Gradec, je bila s cesarskimi odloki zaupana naloga priskrbeti in zaposliti večše gradbenike in zidarje. Cesarski razglasi so bili bržkone podobni tistemu, ki ga je *Löbliche Kayserliche Hoff-Kriegs-Canzley* izdala 9. februarja 1739 za gradnjo utrdbe v Beogradu.⁹ Naloga poiskati usposobljene zidarje je bila zaupana arhitektu Donatu Feliceju d'Alliu (1677–1761),¹⁰ ki je izšel iz »dinastije« lombardskih stavbenikov, s katero se v 16. stoletju začne t. i. »graška arhitekturna šola«, ki je obvladovala gradbeništvo na Štajerskem in Koroškem.¹¹

ŠTAJERSKA IN KOROŠKA

Začetnik »graške arhitekturne šole« je bil Domenico dell'Allio (o. 1515–1563),¹² ki je leta 1544 začel delati kot prvi »nadzornik za vojaško

V predindustrijski dobi so bile pomemben vir naravnih surovin, kot so les, železo, živo srebro in kamena sol, zaradi trgovskih poti in zvez z italijanskimi deželami (predvsem z Beneško republiko in Markami) pa so že od srednjega veka dalje predstavljale pomembno ekonomsko silo. Po priključitvi teh dežel k drugim avstrijskim provincam leta 1619 ter tudi po terezijanskih reformah v drugi polovici 18. stoletja je administrativni center teh dežel ostal v Gradcu (Ferdo GESTRIN, *Slovenske dežele in zgodnji kapitalizem*, Ljubljana 1991, pp. 16–17).

⁷ GESTRIN 1991 (n. 6), pp. 17–18.

⁸ Kot primer navajam pismo Maksimilijana II. svojemu beneškemu veleposlaniku baronu Francu Thurnu 2. marca 1566: [...] *pro defensione regnorum et dominiorum nostrorum contra istos tam immensos Turcarum conatus animadvertimus, nobis opus esse pluribus bonis et industriis architectis, quorum opera uti queamus in fortificatione locorum finitimorum* [...] poiskati in se z njimi pogoditi za cesarsko službo (citirano po Hans von VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem K. U. K. Haus-, Hof- und Staats- Archiv in Wien, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, 1892, p. XXXIX, reg. 8717).

⁹ Arhiv Slovenije (AS), Vicedomski urad za Kranjsko, fasc. I/146, Lit. Z I–3, 9/2. V pogodbi, se je Donato dell'Allio, inženir in cesarski stavbni mojster, zavezal najti najmanj sto sposobnih zidarjev.

¹⁰ Franco CAVAROCCHI, Allio, Donato Felice d', *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2, München–Leipzig 1992, pp. 529–531.

¹¹ Jože CURK, O utrjevanju slovenještajerskih mest v 16. stoletju, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 30, 1982, p. 6.

¹² Franco CAVAROCCHI, Dankmar TRIER, Renate BÖNING, Allio, Dome-

arhitekturo notranjeavstrijskih dežel« in v tej službi ostal do smrti. Na podlagi najmodernejših principov vojaške arhitekture, ki so temeljili na obrambi s sistemom bastijonov in so se konec 15. stoletja razvili v Lombardiji, je moderniziral stare utrdbe in zgradil nove, kot npr. Schloßberg v Gradcu ali varaždinsko utrdbo, ter zgradil mestna obzidja v Mariboru, Radgoni, na Ptuju, v Brežicah in Celovcu,¹³ ki pa so bila ob širitvi mest v 19. stoletju večinoma porušena. V vseh naštetih primerih je Domenico pripravil načrte, gradnjo pa sta vodila njegova brata Gianmaria in Andrea dell'Allio.¹⁴ Domenico pa se ni omejil zgolj na vojaško arhitekturo. Njegovo najpomembnejše delo je glavno krilo štajerske deželne hiše v Gradcu (1558–64), v katerega je uvedel lombardsko-beneške elemente 15. stoletja, kot so bifore, trifore in pilastrsko arkadno dvorišče. V podobno preprostem renesančnem jeziku, značilnem za to šolo, je bila zgrajena tudi mestna hiša v Mariboru.¹⁵ Nadvojvoda Karel II. je Domenica nagradil s plemiškim naslovom, zaradi tako pridobljene veljave in s tem povezanih naročil pa je ta veja družine dell'Allio ostala na Štajerskem in se naselila tudi v Celju, kjer je stavbarska delavnica s tem priimkom delovala še v 17. stoletju.¹⁶

Domenico je iz Lugana poleg bratov Gianmaria in Andrea pripe-ljal s seboj tudi druge arhitekta, stavbne mojstre in zidarje.¹⁷ Velika večina dell'Alliovih sodelavcev je izvirala z majhnega ozemlja, omejenega na kraje ob comskem in luganskem jezeru. Tako imenovani mojstri *comaschi* so že v 15. stoletju vzpostavili vezi s kraji na ozemlju Beneške republike, ki so mejili na Goriško grofijo.¹⁸ V drugi polovici 16. stoletja je glavno mesto grofije predstavljalo najpomembnejši prehod za lombardske arhitekta in umetnike na poti proti Gradcu. V štajerski prestolnici se je izoblikovala skupnost

nico d', *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2, München-Leipzig 1992, pp. 527–528.

¹³ KOHLBACH 1961 (n. 2), pp. 38, 108–109; CURK 1982 (n. 11), pp. 6–8.

¹⁴ KOHLBACH 1961 (n. 2), p. 39; Mira ILIJANIĆ, Der Baumeister Dominico de Lallo und sein Kreis an der Windischen Grenze, *Siedlung, Macht und Wirtschaft. Festschrift Fritz Posch zum 70. Geburtstag* (ed. Gerhard Pferschy), Graz 1981, pp. 373–375. Domenico je za mesec dni dela prejel plačilo 30 goldinarjev, njegov brat Gianmaria pa 16 goldinarjev.

¹⁵ Nace ŠUMI, *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966, pp. 99–100.

¹⁶ CURK 1995 (n. 2), p. 239. V 18. stoletju je v Celju živel Giovanni Francesco Allio, arhitekt samostanske cerkve v Samoboru na Hrvaškem. Priimek Lallo se je v Celju ohranil do današnjih dni.

¹⁷ KOHLBACH 1961 (n. 2), pp. 38–39; MEISTERL 1997 (n. 2), p. 124. Dionisio Tadei da Gandria je bil poročen s hčerko Domenica dell'Allia. Z Dionisijem so sodelovali tudi njegovi trije bratje in sin. Iz dokumentov je razvidno, da je z Domenicom sodelovalo pet članov družine Verda, njegovi sodelavci pa so bili tudi Valentin Treveno iz Lugana in Benedetto della Porta.

¹⁸ Dela in odmeve najpomembnejših beneških renesančnih arhitektov, kot so Bartolomeo Buon, Mauro Codussi in Pietro Lombardo, lahko najdemo v Kopru (južna stranska portala stolnice) in v njegovem zaledju (oltar sv. Petra v Svetem Petru nad Dragonjo, delo delavnice Pietra Lombarda (cf. Samo ŠTEFANAC, Reliefi v sv. Petru nad Dragonjo in delavnica Pietra Lombarda, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 29, 1993, pp. 77–86) ter v Čedadu (stolnična fasada) in Spittal na Koroškem (grad Porcia).

italijanskih arhitektov, inženirjev, stavbnih mojstrov, zidarjev, kamnosekov, klesarjev in štukaterjev, ki je konec 16. stoletja štela že več kot osemdeset mož.¹⁹ Zato je leta 1589 cesar Karel I. v Gradcu ustanovil ceh zidarjev in kamnosekov, njegova pravila pa so se v 17. stoletju prenesla tudi na zidarske in kamnoseške cehe po vseh notranjeavstrijskih deželah.²⁰

LUGANO		LAGO DI COMO	
Gandria:	Tadei, Verda	Como:	Facono
Laino d'Intelvi:	Bolla, Ferrabosco, Vintana	Lago di Como:	Viscardo
Lanzo:	Biasino, Piazza, Spazio	Riva:	Della Porta, Vasalio
Lugano:	dell'Aglio = Allio ali Lalio, Reppa, Troiano		
Pellio di sopra:	Terzano	MILANO	
Ponna:	Marmoro	Lodi:	De Pomis
Rovio:	Carlone	Milano:	Andretti, Arcanato, Bianco, Della Torre, Molciano
Scaria:	Carlone		
Verna:	Bertoletto, Solario, Valnegro		

Kraji v Lombardiji in ob jezerih, od koder so prišli člani stavbarskih delavnic v notranjeavstrijskih deželah v drugi polovici 16. stoletja.

Tako kot dell'Allio so bili vsi stavbeniki, ki so prišli *da Milan*, zaposleni predvsem z gradnjo utrd ob meji s turškim imperijem; Domenicu dell'Alliu so v službi nadzornika za vojaško arhitekturo notranjeavstrijskih dežel sledili praviloma drugi Lombardi: Francesco Tibaldi (1564–69), Geronimo Arcanato (1573–75), Giuseppe Vintana (1576–84), Francesco Marmoro (1584–94), Cesare della Porta (1595–97), Ottavio Zanuoli (1603–6), Alberto Marconi (1607–15) in Giovanni Pietro de Pomis (1615–33).²¹ Lombardska prevlada v gradbeništvu je bila posledica organizacije znotraj stavbarnic: vsak stavbni mojster oziroma gradbeni nadzornik je sodeloval predvsem s člani lastne družine in sorodniki, ki so tvorili jedro stavbarske delavnice, pri večjih in zahtevnejših projektih pa so se lombardske stavbarske delavnice povezale med seboj.²² Še v drugi polovici 16. stoletja so bili skoraj vsi lombardski arhitekti in zidarji sezonski delavci, že v začetku 17. stoletja pa so

¹⁹ MEISTERL 1997 (n. 2), pp. 129–192.

²⁰ StLA, A. Graz. Stadt, K 58/434; KOHLBACH 1961 (n. 2).

²¹ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 124.

²² Za ilustracijo stanja zadošča spomniti, da je na Štajerskem in Kranjskem v drugi polovici 16. stoletja delovalo devet članov družine della Porta, sedem članov družine Tadei, pet članov družine Verda, štirje člani družine Marmoro in trije člani družine dell'Allio (MEISTERL 1997 (n. 2), pp. 129–132, 155–158, 167–170, 178–180, 187–191).

se začeli naseljevati v novi domovini in so s seboj iz Ticina pripeljali žene z otroki ali pa so se poročili z vdovami ali hčerkami svojih italijanskih stanovalskih kolegov, ki so živeli v Gradcu ali v drugih notranjeavstrijskih mestih.²³ V bližini *Eiserner Tor*, ob hiši dvornega arhitekta in slikarja Giovannija Pietra de Pomisa (1569 circa–1633), se je razvila graška italijanska četrt;²⁴ ta zaprta skupnost je imela v prvi polovici 17. stoletja na področju gradbeništva skoraj popoln monopol. Leta 1638 je bilo od dvanajstih vodij graškega zidarskega ceha kar enajst Italijanov in en sam domačin.²⁵ Tako se je dogajalo, da sta dvočlansko komisijo, ki je ob prošnji za sprejem lombardskega ali drugega italijanskega stavbnega mojstra v graški ceh presojala o njegovem predloženem modelu, sestavljala njegova rojaka ali celo sorodnika.²⁶

Sredi 17. stoletja je Gradec postal center stavbarstva, kamor so v ukhodili vajenci iz celotne Notranje Avstrije in iz drugih avstrijskih dežel do Salzburga.²⁷ Dejstvo, da je bila v štiridesetih in petdesetih letih velika večina vajencev Neitalijanov,²⁸ napoveduje zaton italijanske prevlade v notranjeavstrijskih deželah v drugi polovici 17. stoletja in kasnejši prenos središča stavbarstva na Dunaj. Sinovi arhitektov in zidarjev niso vedno ostali v domačih delavnicah in prevzeli poklica svojih očetov,²⁹ ki so se pogosto ukvarjali tudi z drugimi ekonomskimi dejavnostmi: Tadei, della Porta, Marmoro in Valnegro so namreč posedovali tudi peči za žganje apna, opekarne, kamnolome, vinotoče ipd.³⁰

Z lombardskimi stavbarskimi delavnicami v notranjeavstrijskih deželah pa je povezano tudi uvajanje novih arhitekturnih tipov v sakralni arhitekturi; dotlej so bila namreč vsa prizadevanja na področju arhitekture skoraj izključno osredotočena na gradnjo utrd in utrjenih plemiških dvorcev, medtem ko je bila sakralna arhitektura praviloma zapostavljena. Protestantizem, ki je v drugi polovici 16. stoletja vplival na razvoj renesančne kulture in umetnosti v slovenskih deželah, je prinesel spremembe tudi na arhitekturnem področju. Utrditev reformirane vere je uveljavila drugačno arhitekturno tipologijo oziroma vzore cerkva mdr. s centralnim tlorisom, ki so jih, kot npr. v Govčah pri Žalcu, prvi uvedli prav lombardski arhitekti. Cerkev v Govčah je bila zgrajena med letoma 1582 in 1589 po načrtih Pietra

²³ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 294.

²⁴ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 127.

²⁵ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 125.

²⁶ StLA, Graz Stadt, K 60, 439, *Anfingbuch der Maurer und Steinmetzer*, fol. 16v, 18v. *Carlo Dimaniss* [Domani?] *maurer Pallier* je bil na primer v ceh sprejet po tem, ko sta Pietro Forti in Antonio Valnegro odobrila njegov *maister Stukh* oziroma model. Potem ko je 24. aprila 1644 nakazal znesek 20 goldinarjev, je Carlo Domani tudi uradno postal član graškega zidarskega ceha.

²⁷ StLA, A. Graz Stadt, K. 60, H. 439, *Meister- und Gesellenbuch der Maurer und Steinmetzeren (aus Zunftrube)*. Iz vajeniških pogodb je razvidno, da je uk za zidarja trajal dve ali tri leta, za kamnoseka pa od tri do pet let.

²⁸ StLA, A. Graz Stadt, K. 60, H. 439, *Meister- und Gesellenbuch der Maurer und Steinmetzeren (aus Zunftrube)*.

²⁹ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 294.

³⁰ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 127.

Antonia Pigratta in Francesca Marmora († 1595),³¹ ki sta bila oba spreobrnjenca v evangeličansko veroizpoved.³² Spremembi okusa naročnikov pa gre verjetno pripisati tudi prošnjo Giovannija Pietra Vintana za štipendijo za študij arhitekture v nizozemskih deželah.³³

KRANJSKA

Pravo podobo o dejavnosti lombardskih arhitektov, inženirjev, zidarjev, kamnosekov in štukaterjev od 16. do 18. stoletja na Kranjskem otežuje dejstvo, da so v dokumentih navadno navedena le imena nekaterih stavbnih mojstrov, vezanih na velike projekte vojaške arhitekture 17. stoletja. Tak je primer nekega Francesca iz Lugana, prebivalca Ljubljane,³⁴ ki je med leti 1567 in 1571 vodil popravila dveh gradov v Celju in leta 1572 zgradil mestna vrata v Radgoni na Štajerskem.³⁵ Najpomembnejši vir za raziskavo tega področja, namreč cehovske in bratovščinske knjige zidarjev in kamnosekov največjih mest na Kranjskem, ki so vsebovale sezname svojih članov, niso ohranjene, čeprav so vsaj za Ljubljano, Kamnik in Celje morale obstajati že v 17. stoletju, saj je cesar Leopold I. 6. oktobra 1676 tem mestom potrdil cehovske privilegije in splošna pravila za delovanje.³⁶

Nepopoln seznam zidarjev in kamnosekov, ki so delali v Ljubljani, lahko delno sestavimo na podlagi podatkov v davčnih knjigah:³⁷ vsak meščan je bil namreč davčni zavezanec, brez meščanstva pa noben obrtnik ni smel izvajati svojega poklica.³⁸ Prošnja za meščanstvo je morala vsebovati

³¹ KOHLBACH 1961 (n. 2), p. 111; MEISTERL 1997 (n. 2), pp. 155–156, 161–162.

³² Daša PAHOR, Protestantska cerkev v Govčah pri Žalcu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 41, 2005, pp. 65, 67. Ker je bila stavba povsem porušena že leta 1600, rekonstrukcija te dodekaedrične strukture temelji na opisih njenih sodobnikov.

³³ COSSAR 1948 (n. 3), p. 63; KOHLBACH 1961 (n. 2), p. 85.

³⁴ Mojster Francesco je morda leta 1575 vodil popravila ljubljanskega mestnega obzidja (Anton SVETINA, Pogoji za sprejem v meščanstvo in pravni položaj ljubljanskih meščanov od 16. do 18. stoletja, *Iz starejše gospodarske in družbene zgodovine Ljubljane*, Ljubljana 1971, p. 194).

³⁵ CURK 1995 (n. 2), pp. 236–237. Za delo v Celju je Francesco dobil 2495 gld = 11.255 beneških liber (1 gld (fl) = 1 Pfunt = 60 krajcarjev (kr); leta 1590 je bil 1 beneški liber (L) = 20 beneškim soldom (S) = 13 1/3 kr) (Sergij VILFAN, Denar, *Enciklopedija Slovenije*, 2, Ljubljana 1988, p. 232).

³⁶ CURK 1995 (n. 2), p. 237; AS, Vicedomski urad za Kranjsko, fasc. I/146, Lit Z I–3. Omenjena pravila ljubljanskega zidarskega in kamnoseškega ceha, ki so bila potrjena leta 1685, so bila enaka tistim, ki jih je graškemu cehu odredil že cesar Karel I. leta 1589 in so jih morali v 17. stoletju prevzeti vsi zidarski in kamnoseški cehi v avstrijskih deželah.

³⁷ Ker so bili davčni zavezanci le lastniki hiš in mojstri – lastniki obrtnih dovolilnic, ni mogoče ugotoviti, koliko delavcev in vajencev je delalo v ljubljanskih zidarskih in kamnoseških delavnicah.

³⁸ Ivan SLOKAR, Rokodelstvo in industrija v Ljubljani od konca srednjega veka do leta 1732, *Ljubljanska obrt od srednjega veka do začetka 18. stoletja* (ed. Vlado

dokaz o rojstvu kandidata v zakonski skupnosti in od leta 1599 dalje tudi o njegovi pripadnosti rimskokatoliški veri,³⁹ kandidat je moral posedovati ali kupiti hišo znotraj mestnega obzidja ali burgfrieda, biti pa je moral tudi član ustreznega ljubljanskega ceha;⁴⁰ zadnji pogoj pa je lahko izpolnil le, če je bil ljubljanski meščan. Videti je, kot da bi šlo za sistem, ki je tujcem onemogočal pridobitev meščanstva, kljub temu pa je to, kakor lahko razberemo iz davčnih knjig, nekaterim lombardskim mojstrom uspelo.⁴¹ V najstarejši davčni knjigi iz leta 1600, ki jo hrani Zgodovinski arhiv Ljubljana, sta vpisana brata Abbondio in Giovanni de Donino, ki sta poleg davkov za tekoče leto plačala tudi pretekle davke v dokaj visokem znesku 66 fl.⁴²

Brata de Donino izvirata iz družine lombardskih stavbenikov, ki so na Kranjskem in Štajerskem dokumentirani med letoma 1584 in 1652.⁴³ Prvi član te družine, ki je prišel v Ljubljano, naj bi bil Abbondio, v mestu dokumentiran od 1584, umrl pa je kmalu po letu 1616. Njegova dejavnost na Kranjskem je bila na začetku vezana na vojaško arhitekturo, saj ni izključeno, da je iz Gradca prišel za javnega mestnega arhitekta.⁴⁴ Njegovo ime je v ljubljanskih davčnih knjigah vpisano redno vsako leto od 1600 do 1612, od leta 1613 do smrti pa je v knjige vpisan brez nakazila davkov.⁴⁵ Abbondio je takrat namreč postal nadzornik za gradnjo cest na Kranjskem,⁴⁶ kot državni uslužbenec pa je užival privilegij neplačevanja mestnih davkov v kraju bivanja in delovanja, čeprav je skupaj z bratom Giovannijem Battistom, ki je v mestu dokumentiran od 1600, sodeloval pri popravilih stare ljubljanske stolnice.⁴⁷ Od leta 1605 do smrti 1616 je Giovanni Battista pogosto dokumentiran v službi škofa Tomaža Hrena, med leti 1607–08 pa je zgradil kapucinski samostan.⁴⁸ Tudi on je bil v Ljubljani lastnik hiše, med leti 1601 in 1603 pa tudi vinotoča.⁴⁹

Po smrti Abbondia in Giovannija Battista je videti, da je preživela le

Valenčič), Ljubljana 1972 (Publikacije Mestnega arhiva ljubljanskega. Razprave, 3), p. 55.

³⁹ SVETINA 1971 (n. 34), p. 166.

⁴⁰ SVETINA 1971 (n. 34), p. 156.

⁴¹ SVETINA 1971 (n. 34), p. 156. Tujec je moral v mestu posedovati hišo, prošnji za podelitev meščanskih pravic pa je moral priložiti potrdilo o rojstvu, potrdilo o izvajanju obrti in potrdilo o osebni svobodi.

⁴² Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), LJU 488, XVII, škatla 429, Davčne knjige 1600–1615, pp. 28 v–29: *Abondio Donin Maurer 3 fl; Neulichen und alten rest 47 fl. Hannß Donin 4 fl; Absstand 12 fl.*

⁴³ Uroš LUBEJ, Donino, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 28, München–Leipzig 2001, p. 557.

⁴⁴ LUBEJ 2001 (n. 43), p. 557. Abbondio je leta 1589 zgradil novo orožarno, v letih 1593–94 pa je vodil popravila obzidja ljubljanske utrdb.

⁴⁵ ZAL, LJU 488, XVII, škatla 429, Davčne knjige 1600–1615.

⁴⁶ *Zgodovina cest na Slovenskem*, Ljubljana 1972, p. 128.

⁴⁷ LUBEJ 2001 (n. 43), p. 557.

⁴⁸ LUBEJ 2001 (n. 43), p. 558.

⁴⁹ ZAL, LJU 488, XVII, škatla 429, Davčna knjiga 1600–1603. Davki za hišo in izvajanje obrti so znašali 9 fl za tri leta, medtem ko je moral za vinotoč plačati 20 fl.

ena stavbarska delavnica de Donino: v davčne knjige je kot edini vpisan Abbondio de Donino mlajši (1591–1652), rojen v Ljubljani in dokumentiran kot meščan tega mesta.⁵⁰ Očetovo in stričevo hišo je prezidal v eno večjo, postavljeno v četrti na Novem trgu.⁵¹ Njegova bratranca Francesco (dokumentiran od 1609, umrl leta 1639) in Giovanni Pietro (dokumentiran od 1607, umrl pred 1640),⁵² nikoli ne nastopata med davčnimi zavezanci, čeprav sta očitno delala v Abbondiovi delavnici in najverjetneje celo stanovala v isti hiši. Vse to je mogoče razbrati iz plačila davkov s primerjavami z drugimi ljubljanskimi zidarji, npr. za leto 1647:⁵³

Zidarski mojster		<i>Hausgulden</i> [davek na hišo]	<i>Extraordinari</i> <i>Contribution</i>	<i>Handwerk / Gwerb</i> [davek na obrt]
Jacob Tomasin	-	35 kr	35 kr	1 fl 20 kr
Jacob Oblakh	-	-	-	1 fl 30 kr
Abondio Donino	4 fl	1 fl 45 kr	1 fl 30 kr	5 fl
Matthia Srakher	-	35 kr	30 kr	1 fl 30 kr
Bastian Khlobauf*	-	-	-	10 fl

* *Khlobauf* je plačal davke za izvajanje trgovine.

Abbondio je plačeval davke za tri zidarske mojstre, s toliko sposobnimi mojstri pa je lahko organiziral delo istočasno na več deloviščih.⁵⁴ Glavna cehovska pravila so mu namreč dopuščala v delavnici zaposliti največ 8 zidarjev in 2 vajenca, slednja le za tri leta,⁵⁵ medtem ko so za navadno delovno silo – *manuali* – navadno poskrbeli naročniki sami.⁵⁶ Iz pisma generalnega vikarja Francesca Massimiliana Vaccana škofu Otonu Friedrichu Buchheimu 29. julija 1643 je razvidno, da je imela delavnica de Donino na gradbenem področju popoln monopol ne le v Ljubljani, temveč v vsej kranjski deželi:⁵⁷ *Non ritrouiamo qui maestro muratore buono altro che quel Bondio,*

⁵⁰ SVETINA 1971 (n. 34), p. 155. Meščanstvo je bilo osebna pravica, ki ni bila dedna oziroma prenosljiva.

⁵¹ LUBEJ 2001 (n. 43), p. 557.

⁵² LUBEJ 2001 (n. 43), pp. 557–558. Giovanni Pietro de Donino, sin Giovannija Battista, je postal ljubljanski meščan leta 1615.

⁵³ ZAL, LJU 488, XVII, škatla 440, Davčna knjiga 1647.

⁵⁴ Med obrtniki, primerljivimi z de Doninom, lahko omenimo le kamnoseka Giulia Urbanisa (2 fl, 52 kr, 45 kr, 4 fl) in rezbarja Jurija Skarnosa (2 fl, 1 fl 45 kr, 1 fl 30 kr, 15 fl) (ZAL, LJU 488, XVII, škatla 440, Davčna knjiga 1647).

⁵⁵ StLA, A. Graz. Stadt K 58/434. Cehovska pravila za zidarje in kamnoseke, 1589, točki 7 in 8.

⁵⁶ SVETINA 1971 (n. 34), p. 196. Najtežja dela so opravljali prebivalci mesta, ki so bili sicer svobodni, niso pa bili lastniki hiše in zato niso mogli zaprositi za meščanstvo, kot taki niso mogli odpreti lastne obrtniške delavnice, lahko pa so delali v določenem poklicu pri drugih.

⁵⁷ Eden od razlogov za nastalo situacijo je bil gotovo odlok Mestnega sveta iz leta 1571, ki je tujim zidarjem brez meščanstva prepovedoval delo v mestu (SVETINA

*homo di impouerir ogni ricetto. Pero habbiamo giudicato, che se V. E. gli fuori potesse gratiosamente ritrouare qualcheduno, quale fosse galanthuomo, et uolesse venir dentro in Cragno, sarebbe di gran auantaggio [...] qui in Lub.a et à tutto il paese. Senza fallo quel tale non sarebbe si scontuatore come questo Bondio, al quale conuien dare, quello addimanda, perche è solo, et non se ne ritrouano d'altri.*⁵⁸ Pritožbe zaradi prepočasnega napredka del de Doninov so bile pogoste,⁵⁹ še posebej v zimskih mesecih, ko so bila gradbišča zaprta.⁶⁰

Sredi 17. stoletja, ko je turška nevarnost na Kranjskem v veliki meri že pojenjala, so bili samo v Ljubljani zgrajeni in predelani številni samostani, cerkve in palače, ki že sami po sebi, brez upoštevanja drugih krajev te dežele, presegajo zmoglosti ene same delavnice. Zato je ljubljanski škof vzel v službo drugega lombardskega arhitekta, kamnoseka Francesca Olivierija († 1655), o katerem je le malo znanega: v Ljubljano je prišel z Reke, kjer je sodeloval pri gradnji jezuitske cerkve sv. Vida, med leti 1646 in 1655 je bil zaposlen kot deželni arhitekt za Kranjsko, pogosto pa je bil tudi v službi ljubljanskega škofa Buchheima.⁶¹ O razlikah v kvaliteti med Abbondiom de Doninom in Francescom Olivierijem pove veliko že predračun, ki sta ga oba predložila za gradnjo zidu v novi škofijski kuhinji: prvi je predvidel stroške v višini 48 kr, drugi pa 90 kr.⁶² Izbrana je bila cenejša ponudba di Donina,⁶³ leta 1653 pa sta mojstra združila svoje moči pri gradnji samostana in cerkve ljubljanskih klaris.⁶⁴

Pomen Olivierija pa ni le v ustvarjanju konkurence delavnici de Donino, temveč predvsem v uvajanju novih, iz Lombardije izvirajočih tipov sakralne arhitekture, ki so se kasneje razširili po Kranjski in jih predstavljajo tri romarske cerkve.⁶⁵ Najbolj zanimiva med njimi je cerkev Marijinega vnebovzvetja pri Novi Štifti pri Ribnici, zgrajena med leti 1641 in 1671, saj se s svojo oktogonalno zasnovo in zunanjimi hodniki najverjetneje zgleduje po cerkvah Santa Maria Incoronata v Lodiju in veronski Santa Maria di

1971 (n. 34), p. 183). Zaradi nemoralnega vedenja predhodnikov od leta 1601 za meščanstvo ni mogel zaprositi noben neporočen Italijan (SVETINA 1971 (n. 34), p. 164). Potem je tu še vprašanje posledic protireformacije, saj je bilo med številnimi prebivalci mesta, ki so pripadali evangeličanski veri in so bili leta 1599 izgnani, tudi veliko število Italijanov, med njimi gotovo tudi lombardski arhitekti in zidarji.

⁵⁸ Ana LAVRIČ, Umetnostna dejavnost škofa Otona Friderika Buchheima v ljubljanski škofiji, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, p. 38, n. 52.

⁵⁹ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 39.

⁶⁰ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 38. Gradbišče je bilo zaprto od sredine oktobra do sredine aprila.

⁶¹ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 37.

⁶² LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 38.

⁶³ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 39.

⁶⁴ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 55.

⁶⁵ S prihodom jezuitov v Ljubljano 1597 so bile v sakralno arhitekturo uvedene nove rimske tendence. Gre za tip podolgovate cerkve s tlorisom latinskega križa in stranskimi kapelami, transeptom in kupolo, ki pa se v 17. stoletju v slovenskih deželah ni v celoti uveljavil.

Campagna Micheleja Sanmichelija.⁶⁶ Francescu Olivieriju je pripisana še podobno zasnovana cerkev sv. Jožefa na Vinjem Vrhu pri Semiču, začeta 1647, ki je postala vzor za druge cerkve v okolici.⁶⁷ Drugi model cerkve, ki ga je v lokalno arhitekturo prinesel Olivieri, je razpotegnjen oktagon elipsoidne oblike, ki povzema obliko oratorija Blažene Device Marije v San Bernardo di Albairate iz 1641 in kapele San Remigio v vrtu samostana Sant'Ambrogio v Milanu iz okoli 1630, oba deli Francesca Marie Richina.⁶⁸ Ta tip je bil uporabljen za romarsko cerkev sv. Jožefa nad Preserjem pri Ljubljani, zgrajeno 1658.⁶⁹ Zadnji lombardski arhitekturni tip predstavlja romarska cerkev sv. Trojice nad Vrhniko, zgrajena med 1642 in 1654 ter delno predelana 1677.⁷⁰ Preprosta enoladijska cerkev povzema dvopolno zasnovano cerkve San Fedele v Milanu, ki je delo Pellegrina Tibaldija.⁷¹ Vse tri naštetje kranjske cerkve so bile pripisane Olivieriju,⁷² prvo in zadnjo pa povezuje tudi delavnica Serenio iz Lugana, ki je v obeh izdelala štukaturni okras;⁷³ omenjena delavnica je skoraj istočasno delala za družini naročnikov obeh cerkva, Eggenberge in Khisle, pri krašenju njihovih palač v Gradcu oziroma Mariboru.⁷⁴

Francesco Olivieri je z uvajanjem novih arhitekturnih oblik zgodnjega lombardskega baroka pustil pomembne sledi v arhitekturi 17. stoletja na Kranjskem, zelo malo pa jih je ostalo v obliki dokumentov. Čeprav je v Ljubljani deloval devet let in je v mestu tudi pokopan, mu namreč za izvajanje poklica ni bilo treba zaprositi za meščanstvo. Kot deželni arhitekt je bil opravičen plačevanja davkov, pogosto pa je delal tudi za škofa, ki je bil kot samostojen fevdalec izvzet iz mestnih zakonov. Iz ohranjenih dokumentov se da razbrati, da je bil Olivieri predvsem načrtovalec in stavbni mojster,

⁶⁶ Nace ŠUMI, Nova Štifta pri Ribnici, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 8, 1970, pp. 95–105; Milan ŽELEZNIK, *Nova Štifta na Dolenjskem*, Maribor 1971 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 29); Damjan PRELOVŠEK, Romarska cerkev v Novi Štifti na Dolenjskem – odmev Sanmichelijeve arhitekture v Sloveniji, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 30, 1982, 2, pp. 87–95; KEMPERL 2001 (n. 4), pp. 130–137; LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 37.

⁶⁷ KEMPERL 2001 (n. 4), p. 137–138.

⁶⁸ Giovanni Battista MADERNA, Per un censimento dei monumenti lombardi, *Arte lombarda*, 15/1, 1970, pp. 71–82.

⁶⁹ Marijan MAROLT, *Dekanija Vrhnika. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije, 2), p. 109; Nace ŠUMI, Izhodišče za cerkev sv. Jožefa nad Preserjem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 10, 1973, pp. 111–116; KEMPERL 2001 (n. 4), pp. 145–147.

⁷⁰ MAROLT 1929 (n. 69), p. 35; Nace ŠUMI, Pregled cerkvenega baročnega stavbarstva v loškem območju, *Loški razgledi*, 4, 1957, p. 60; KEMPERL 2001 (n. 4), pp. 84–98; LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 37.

⁷¹ KEMPERL 2001 (n. 4), p. 94.

⁷² LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 37. Olivieri je na Kranjskem prvič dokumentiran prav pri gradnji romarske cerkve na Vrhniku.

⁷³ Damijan PRELOVŠEK, Barok, *Enciklopedija Slovenije*, 1, Ljubljana 1987, p. 190; Barbara JAKI MOZETIČ, *Vtis obilja. Štukatura 17. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 1995, p. 17; Blaž RESMAN, Vrhnika. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 14, Ljubljana 2000, p. 383.

⁷⁴ JAKI MOZETIČ 1995 (n. 73), p. 68.

izvedbo pa je prepuščal lokalni delavnici de Donino. Nekajkrat je Olivieri dokumentiran tudi kot mojster *tagliapietra* – kamnosek: lokalni kamen, iz katerega je izklesal glavni portal škofijske palače v Ljubljani,⁷⁵ izvira iz kamnoloma, ki ga je sam odkril v bližini mesta,⁷⁶ videti pa je celo, da je bila trgovina s kamnom ena od dejavnosti, s katerimi se je ukvarjal.

Razen o de Doninih in Olivieriju je o drugih lombardskih stavbenikih 17. stoletja na Kranjskem le malo znanega; večino nam jih odkrivajo le spomeniki sami, kot npr. kapela sv. Frančiška Ksaverja ob jezuitski cerkvi v Ljubljani iz 1667,⁷⁷ ki jo v zgornjem delu krasijo štukature, pripisane delavnici Diega Carloneja.⁷⁸ Na začetku 18. stoletja v ljubljanskih davčnih knjigah ni mogoče več zaslediti imen lombardskih stavbenikov, čeprav je Ljubljana prav v tem času doživela arhitekturni razcvet. Iz nekaterih dokumentov je mogoče razbrati, da so tuji arhitekti in zidarji, med njimi tudi Lombardi, v mestu delali ilegalno, brez uradnega dovoljenja, organizirani v zaprte in samozadostne skupine.⁷⁹

GORIŠKA GROFIJA

Gradnja in prezidave utrdb niso bile aktualne le za jugovzhodne kraje Notranje Avstrije: po smrti zadnjega goriškega grofa Leonarda leta 1500 so vse njegove posesti, ki so v resnici pripadale Oglejskemu patriarhatu pod upravo Beneške republike, prešle v last cesarja Maksimilijana I., ki na teh ozemljih ni priznal beneške oblasti. Marca 1508 je tako izbruhnila vojna, v kateri so Benečani zasedli vse večje gradove grofije in jih spremenili v utrdbe, kot npr. gradova v Gorici in Trstu. *Serenissima* je ostala gospodarica vse Furlanije do leta 1511, po tem letu pa je v vojni proti Cambrajski ligi izgubila vzhodni del dežele vključno z Gradiščem ob Soči, ki je prešel v roke Habsburžanov. Zaradi strahu pred turškimi vpadi in nenehne beneške grožnje je celotno ozemlje nekdanje Goriške grofije postalo vojno območje, podobno tistemu na vzhodni meji Notranje Avstrije. V najpomembnejših utrdbah Gorici, Gradišču ob Soči in Trstu so bile ustanovljene nove službe *Baumeister*, *Pausschreiber*, *Pauszahlmeister* in *Püpenmaister* ali *Pipenmeister*, nad katerimi je bdel *Paussuperintendenten zu Görz*, cesarski arhitekt

⁷⁵ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 42.

⁷⁶ LAVRIČ 2004 (n. 58), p. 40, n. 68.

⁷⁷ Damijan PRELOVŠEK, *Cerkev sv. Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, p. 11. Naročnik so bili kranjski deželni stanovi.

⁷⁸ JAKI MOZETIČ 1995 (n. 73), p. 45. Atribucija ne vzdrži, saj se je Diego Francesco Carlone rodil šele leta 1674, umrl pa 1750 (Silvia A. COLOMBO, Simonetta COPPA, *I Carloni di Scaria*, Lugano 1997 (Artisti dei laghi. Itinerari europei, 2), p. 127).

⁷⁹ Blaž RESMAN, Bibiena in drugi arhitekti nesojenega črnuškega mostu. *Quidquid fundamento non bene posito superstruxeris corrueat, Acta historiae artis Slovenica*, 7, 2002, p. 72. Po potrditvi cehovskih pravil leta 1685 so postale pritožbe članov o dejavnosti tujih arhitektov in zidarjev v Ljubljani zelo pogoste in nujne.

Goriške grofije.⁸⁰ V drugi polovici 16. stoletja najdemo med njimi številne potujoče lombardske arhitekta in zidarje, ki so v deželo prišli iz Gradca: Gerolamo da Lugano (1548), Giacomo da Milano (1548–65), Francesco da Pozzo (1552–58) s sinovoma Bartolomeom in Guglielmom (1556), Pietro Ferabosco (1565), Natale Angiolino (1565), Pietro Pomis (1569–1633) in Francesco Marmorio (1584).⁸¹ Nekaterim med njimi je cesar za dobro opravljeno službo podelil goriška državna posestva, kot npr. Giovanniju Pietru di Pomisu, graškemu dvornemu arhitektu in slikarju, ki je pogosto nadziral popravila in predelavo utrdb v Gradišču ob Soči, Trstu in na Reki.⁸² Di Pomis je bil deležen letnih dohodkov 80 akrov velikega zemljišča v gozdu Panovec pri Gorici.⁸³ Drugi lombardski arhitekti in zidarji pa so si na Goriškem kupili nepremičnine z namenom, da se tu za stalno naselijo. *Maestro Francesco de lugan murador* [Francesco da Pozzo] je bil lastnik številnih njiv v vaseh okoli Gorice, bil pa je tudi lastnik opekarne v Renčah, ki jo je vodil *Maestro Michel di Mian* [Milan].⁸⁴ Francesco, tudi on pogosto v vlogi nadzornika gradnje utrdb v Gorici, Gradišču in Trstu, se je leta 1557 vrnil v domovino s plemiškim naslovom, ki mu ga je cesar podelil za dolgoletno uspešno službo.⁸⁵ Arhitekti, vojaški inženirji in zidarji, ki so služili v omenjenih utrdbah, pa se niso smeli brez posebnega dovoljenja oddaljiti s svojega delovnega mesta: Jacopo Traversa, ki je bil med leti 1630 in 1639 *Püpenmeister* v Gorici, je moral novembra 1639 prositi za posebno dovoljenje, da bi smel za deset tednov obiskati svoje starše v Milanu.⁸⁶ Ker ga je naslednje leto na tem mestu zamenjal Giovanni Battista Trauersa,⁸⁷ lahko upravičeno domnevamo, da je ostal v Lombardiji.

Izjema med temi arhitekti so bili številni člani družine Vintana (Vintan, Vintano, Ventana), po rodu iz kraja Laino d'Intelvi,⁸⁸ saj so se naselili v Gorici. Najslavnejši med njimi je bil Giuseppe Vintana, ki ga je po smrti njegovega očeta Corrada v Gradišču ob Soči 21. novembra 1561 nadvojvoda Karel II. imenoval za cesarskega arhitekta Goriške grofije z letno plačo 60 goldinarjev.⁸⁹ Leta 1581 ga je na njegovo lastno prošnjo zamenjal brat Giambattista, *Pauschreiber zu Gorz*, ki je dokončal nekatera dela v Gorici, Trstu in Tolminu, ki jih je začel že Giuseppe.⁹⁰ Ta je bil 14. oktobra 1576

⁸⁰ StLA, Hofkammer, pisma od 1564 do 1650.

⁸¹ COSSAR 1948 (n. 3), pp. 41, 57.

⁸² StLA, Hofkammer, pisma od 1616 do 1626.

⁸³ StLA, Hofkammer 1616-III-105; 1616-X-17; 1634-V-16.

⁸⁴ COSSAR 1948 (n. 3), p. 57.

⁸⁵ COSSAR 1948 (n. 3), p. 57.

⁸⁶ StLA, Hofkammer 1639-XI-65. Jacopo Trauersa je v prošnji zapisal, da je minilo že mnogo let, odkar ni videl svojih staršev in da bi jih rad, preden umrejo, za deset tednov obiskal v Milanu.

⁸⁷ StLA, Hofkammer 1640-IV-5.

⁸⁸ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 301.

⁸⁹ COSSAR 1948 (n. 3), p. 57.

⁹⁰ COSSAR 1948 (n. 3), p. 62. MEISTERL 1997 (n. 2), p. 192, napačno piše, da je bil Giambattista Giuseppejev sin.

imenovan za cesarskega arhitekta Vojne krajine in javnih stavb v notranjeavstrijskih deželah, v tej službi pa je ostal do smrti leta 1587 v Gorici.⁹¹ Njegov sin Giampietro je od nadvojvode Ferdinanda II. prejel triletno štipendijo za študij arhitekture na Nizozemskem,⁹² njegov bratranec Giangiacomo, Giambattistov sin, tudi on arhitekt, pa je vodil prenovo utrdb Goriške grofije in Trsta po gradiščanskih vojnah okoli leta 1620. Giangiacomu je poroka s Katarino Suardi leta 1605 omogočila vstop med goriško plemstvo.⁹³

Eden prvih lombardskih arhitektov na Goriškem, ki niso bili povezani z vojaško arhitekturo, je bil Giovanni Andrea Larduzzi iz Toscolana pri Gardskem jezeru. Leta 1661 je pripravil načrte za romarsko cerkev Karmelske Matere božje samostana bosonogih karmeličanov na Kostanjevici pri Gorici.⁹⁴ Notranjščino proti koncu 17. stoletja predelane cerkve sta izdelala stavbenika Giovanni Torre in Gianbattista Gianni.⁹⁵ Zadnji, ki je prišel iz *Villa di Son Vico Val Lugano Nel Stato di Milano*, je bil predstavnik domače goriške stavbarske delavnice.⁹⁶ V oporoki Alberta Giannija, sestavljeni leta 1741, so naštetni vsi člani te družine na Goriškem razen Antonia, stavbnega mojstra iz Gradišča ob Soči.⁹⁷ Za dediča sta bila določena nečaka, brata Pietro Antonio in Gianbattista Gianni, ki sta proti koncu 17. stoletja delala v Gorici, kjer sta zgradila uršulinski samostan s cerkvijo (1678).⁹⁸ Pietro je obokal goriško stolnico in obok pripravil za freskiranje slikarju Giulio Quagliju (1668–1751) iz Laina d'Intelvi; delo je bilo ob pomoči mladega Carla Innocenza Carloneja (1686–1775) opravljeno leta 1702.⁹⁹ Da je bil Pietro sposoben arhitekt, priča vabilo leta 1702 v Ljubljano, da bi ocenil gradnjo tamkajšnje stolnice.¹⁰⁰ Le leto dni kasneje mu je v Ljubljano sledil tudi Quaglio s Carlonejem,¹⁰¹ da bi s freskami okrasil stolnično notranjščino.¹⁰² Pietrov brat je sodeloval pri predelavah v kosta-

⁹¹ MEISTERL 1997 (n. 2), p. 191.

⁹² COSSAR 1948 (n. 3), p. 63.

⁹³ COSSAR 1948 (n. 3), pp. 64–65.

⁹⁴ Helena SERAŽIN, Samostanska cerkev na Kostanjevici pri Novi Gorici, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000, pp. 69, 71–72.

⁹⁵ SERAŽIN 2000 (n. 94), p. 75.

⁹⁶ Helena SERAŽIN, Goriške in gradiščanske stavbarske delavnice v 18. stoletju, *Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca* (ed. Alenka Klemenc), Ljubljana 2000, p. 392.

⁹⁷ O Giannijih cf. Helena SERAŽIN, Gianni, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 53, München-Leipzig 2007, p. 228.

⁹⁸ COSSAR 1948 (n. 3), pp. 101–102.

⁹⁹ SERAŽIN 2000 (n. 96), p. 392. Za več o Quagliju cf. Izidor CANKAR, *Giulio Quaglio. Prispevek k razvoju baročnega slikarstva*, Ljubljana 1920; Giuseppe BERGAMINI, *Giulio Quaglio*, Udine 1994.

¹⁰⁰ Ana LAVRIČ, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve po dokumentih Janeza Antona Dolničarja, in: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ed. Ana Lavrič), Ljubljana 2003, p. 449.

¹⁰¹ COLOMBO, COPPA 1997 (n. 78), p. 49.

¹⁰² LAVRIČ 2003 (n. 99), pp. 463–464.

njeviškem samostanu leta 1688,¹⁰³ nasledil pa ga je Albertov bratranec, Carlo Gianni,¹⁰⁴ ki je v Gorico najverjetneje prišel neposredno iz okolice Luganskega jezera.¹⁰⁵

V oporoki Alberta Giannija je kot zadnji naveden vnuk ali nečak Saverio, tudi on rojen v okolici Luganskega jezera med leti 1712 in 1719.¹⁰⁶ Leta 1736 se je poročil s hčerko lokalnega stavbnega mojstra¹⁰⁷ in bil tako dokumentirano prvi član družine, ki se je naselil v Gorici in tu ustanovil lastno stavbarsko delavnico, medtem ko so bili drugi člani družine bržkone potujoči sezonski delavci.¹⁰⁸

Namen tega kratkega arhitekturnozgodovinskega pregleda je predvsem opozoriti na kompleksnost in večplastnost obravnavanja arhitekturnega ustvarjanja v slovenskih deželah v stoletjih, ki so pri nas doslej veljala za anonimna.¹⁰⁹ Tok lombardskih arhitektov in stavbnih mojstrov v notranjeavstrijske dežele je v nasprotju z dosedanjim prepričanjem neprekinjeno tekkel do konca 18. stoletja in se ni omejil zgolj na gradnjo utrdbene arhitekture v časih, ko so slovenske dežele ogrožali turški vpadi.¹¹⁰ Gradec je v drugi polovici 16. stoletja postal cilj za mnoge potujoče lombardske stavbne mojstre, arhitekta in zidarje, organizirane v skupine iz članov iste družine. Ti so vzdolž zunanjih meja gradili moderne utrdbe, glavno mesto Notranje Avstrije pa so iz srednjeveške spremenili v renesančno prestolnico. Njihova cehovska pravila so postala obvezujoča tudi za druge avstrijske dežele, do konca 17. stoletja pa so številni lombardski stavbni mojstri, ki so se naselili tudi v slovenskih deželah, ostali člani graškega ceha, iz katerega so tudi izšli. V lokalno arhitekturo posameznih dežel so vnesli nove arhitekturne tipe, ki so se le nekaj let pred tem uveljavili v Milanu, z njimi pa so začrtali temelje avstrijske baročne arhitekture; to so jim omogočali tesni stiki z domovino tudi po selitvi z družinami na ozemlje Svetega rimskega cesarstva. Morda

¹⁰³ SERAŽIN 2000 (n. 94), p. 75.

¹⁰⁴ SERAŽIN 2000 (n. 96), p. 393.

¹⁰⁵ COSSAR 1948 (n. 3), pp. 245–246; SERAŽIN 2000 (n. 94), p. 77; Stefano ALOISI, La chiesa e il convento dei Domenicani di Cormons. Vicende architettoniche ed artistiche (1716–1779), *Ce fastu?*, 77/1, 2001, p. 73; Helena SERAŽIN, Massarijeva prenova koprške stolnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 40, 2004, p. 183, n. 31.

¹⁰⁶ SERAŽIN 2000 (n. 96), p. 393; Igor SAPAČ, Baročni arhitekti na Slovenskem, *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2007, p. 240.

¹⁰⁷ SERAŽIN 2000 (n. 4), p. 393.

¹⁰⁸ SERAŽIN 2000 (n. 96), pp. 389–390, 393, 394, 399.

¹⁰⁹ ŠUMI 1966 (n. 15); Nace ŠUMI, *Arhitektura XVII. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1969.

¹¹⁰ V slovenski umetnostnozgodovinski literaturi prevladuje mnenje, da so lombardski mojstri gradili predvsem utrdbeno in podeželsko plemiško arhitekturo 16. stoletja (ŠUMI 1966 (n. 15), p. 42). Zadnje raziskave Daše Pahor kažejo na to, da so lombardske stavbarske delavnice na Slovenskem ne le gradile tudi sakralne spomenike, kot sta npr. cerkev pri Sv. Treh Kraljih v Slovenskih Goricah ali Marijina cerkev v Leskovcu pri Krškem, temveč da so se znale odlično prilagoditi zahtevam in okusu naročnika (PAHOR 2007 (n. 4), pp. 102–106).

so prav zaradi dobrega poznavanja novosti, do katerih so hitro prišli preko po vsej Evropi razvejane mreže stavbarskih delavnic, lombardski stavbeniki v slovenskih deželah gradili celo »nemške« protestantske cerkve. Do 18. stoletja so ostali vodilni stavbarji na najpomembnejših gradbiščih in so, kot je bilo razvidno iz primera ljubljanskih de Doninov, lahko imeli monopol nad stavbarstvom vse dežele. Sredi 18. stoletja so lombardske delavnice svoj primat na področju stavbarstva že povsem izgubile; čeprav je moč lokalnih cehovskih organizacij že docela opešala, so jih v večjih mestih izpodrinili predvsem domači, italijansko izobraženi arhitekti, tako da so preživele le še v obrobni notranjeavstrijskih deželah, kot je bila Goriška grofija.

Naštete ugotovitve so le skupek izhodišč za nadaljnje preučevanje arhitekturne zgodovine slovenskih dežel od 16. do 18. stoletja. Potrebne bodo predvsem poglobljene arhivske raziskave posameznih spomenikov, arhitektov in naročnikov ne le v domačih, temveč predvsem v avstrijskih in italijanskih arhivih, saj je prav zaradi migracijske narave delovanja lombardskih stavbarskih delavnic potrebno slovenski patrimonij vpeti v širši okvir srednjevropske arhitekture in umetnosti.

The paper deals with the building workshops and building activity of Lombard architects and building masters in the Slovene lands, and presents the monuments from the 16th to the 18th century (i. e. in Carinthia, Lower Styria, Carniola and Gorizia County, which once made constituent parts of Inner Austria). The skills of the Lombard architects and building masters were mainly needed in the 16th and 17th centuries in fortifying the castles and fortresses in the wars against the Turks and the Venetian Republic, although the inflow of Lombard masters never ceased and continued freely until the first half of the 18th century.

In the second half of the 16th century, Graz became the destination of numerous itinerant Lombard architects and building masters who were organized in bigger groups or workshops, mostly consisting of the members of one family. The statutes, sanctioned in 1589, of the Graz builders' and stone-cutters' guild became universal for builders' guilds in all of the provinces of Inner Austria. Lombard architects introduced new architectural models into local architecture, the models that had only recently become fashionable in Milan, thus proving their close relatedness and constant contacts with their homeland even if they had settled for good in Austrian lands (examples of pilgrimage churches in Nova Štifta, Sv. Jožef above Preserje near Ljubljana and Sv. Trojica above Vrhnika). All until the early 18th century, Lombard masters played the leading role in the field of architecture; they passed over their skills also to the local masters' sons who, in the course of time, ousted Lombard fellows, and the center of architectural creativity moved to the new state capital – Vienna. Thus, in the first half of the 18th century, due to the pressure from the local builders' guilds, itinerant Lombard workshops managed to survive only in the distantmost Austrian provinces, such as Gorizia County.

RAZISKOVANJE ŽANRSKEGA SLIKARSTVA 17. IN 18. STOLETJA NA SLOVENSKEM

TINA KOŠAK

Čeprav je zgodovina slikarstva 17. in 18. stoletja na Slovenskem med bolj priljubljenimi raziskovalnimi področji, je bilo profani tematiki, tako tudi žanru, doslej posvečeno relativno malo pozornosti, kot celota je bilo obdelano le tihožitje.¹ Vzrokov za takšno stanje raziskav je več. Ker gre praviloma za dela manj znanih ali še pogosteje povsem neznanih slikarjev, ki so tako slogovno kot ikonografsko močno eklektična, jih je zelo težko natančno opredeliti. Le redko se namreč pri raziskovanju žanrskega slikarstva 17. in 18. stoletja na Slovenskem srečamo z delom ali slikarjem, za katerega lahko upravičeno domnevamo, da je nanj vplivala samo ena slikarska šola ali smer. Hkrati gre za izredno obsežno zvrst, ki jo tudi v tujini redko obravnavajo v celoti. Sodobna opredelitev žanra je namreč drugačna od klasifikacije in poimenovanja v zgodnjem novem veku. Za vrsto upodobitev, ki jih danes označujemo kot žanrske, so namreč do 18. stoletja poznali veliko različnih izrazov oziroma jih šteli pod več zvrsti. Beseda *genre* je francoskega izvora in pomeni 'vrsto' ali 'tip', kot mednarodno uveljavljen izraz za ikonografsko zvrst pa se v današnjem smislu uporablja šele od sredine 19. stoletja dalje.² Do poznega 18. stoletja so v Franciji izraz *peinture de genre* uporabljali (za razliko od t. i. *peinture d'histoire*) za »manj cenjene« ikonografske zvrsti, kot so tihožitje, krajina, upodobitve živali in prizori, ki jih danes praviloma posplošeno definiramo kot upodobitve vsakdanjega življenja.³ Čeprav ta definicija za žanr ni vedno povsem ustrezna, je pogosta tako v poljudni in strokovni literaturi kot v znanstvenih publikacijah o žanrskem slikarstvu. Kot prizore »vsakdanjih ljudi sredi njihovega običajnega življenja« je žanr opredelil že Luc Menaše.⁴ Kot podobe vsakdanjega življenja sta žanr definirala tudi Ksenija Rozman⁵

¹ Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1989.

² Cf. Wolfgang STECHOW, Christopher COMER, The History of the Term Genre, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 33, 1976/77, pp. 89–94.

³ STECHOW, COMER 1976/77 (n. 2), pp. 89–90; Helen LANGDON, Genre, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), 12, New York 1996, pp. 286–298.

⁴ Luc MENAŠE, *Holandsko slikarstvo 17. stoletja*, Ljubljana 1960, p. 31; cf. tudi Luc MENAŠE, Žanr, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon. Bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priručnik likovne umetnosti Zahoda v 9000 geslih*, Ljubljana 1971, coll. 2380–2381. Tu je Menaše žanr opisal kot ikonografsko zvrst, ki upodablja »vsakdanje življenje vsakdanjih ljudi«, pri čemer je pojem vsakdanji postavil pod narekovaj.

⁵ Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*, Narodna galerija, Ljubljana 1993, p. 25.

in Milček Komelj.⁶ Razsežnosti žanra, njegove definicije in tipologije je v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi prvi podrobneje obravnaval Lev Menaše.⁷ Povsem jasen odgovor na vprašanje, kaj žanrsko slikarstvo zaobjema in kakšna je njegova definicija, je težko izoblikovati tudi zato, ker gre za širok pojem, za mnoge žanrske prizore 17. in 18. stoletja pa lahko rečemo, da se poigravajo z gledalčevo recepcijo in njegovim razumevanjem »vsakdanjega in resničnega«.⁸

Med 16. in 18. stoletjem se je poimenovanje različnih tipov žanra v posameznih evropskih deželah razlikovalo. Medtem ko se v nizozemskih in flamskih zapuščinskih inventarjih pojavljajo številna »imena«, ki ustrezajo raznim vrstam žanra, kot na primer *boerendans* (kmečki ples), *boerenbruyloft* (kmečka svatba), *kortegaard* (upodobitev vaških straž ali vojakov), *geselschap* (vesela družba) itd.,⁹ so opisi žanrskih upodobitev v kranjskih inventarjih daljši. Za razliko od poimenovanj, kot so portret, krajina ali različni tipi tihožitij (sam izraz »tihožitje« še ni bil v uporabi), gre pri žanru praviloma za podrobnejše opise naslikanih prizorov.¹⁰ Iz zapuščinskih inventarjev in starih prodajnih katalogov lahko torej razberemo, da so v času največje produkcije žanrskih del, v 17. in prvi polovici 18. stoletja, vsako izmed teh del dojemali drugače in da je imel v takratnem okolju vsak izmed omenjenih tipov žanra dokaj specifično vlogo in pomen. Prav analiza funkcij posameznih tipov žanra, njihova vloga v zbirkah in vsebinski pomen v širšem kulturno-historičnem kontekstu so v tujini že vrsto let najpomembnejši poudarki raziskav žanrskega slikarstva.¹¹

⁶ Milček KOMELJ, *Žanr*, *Enciklopedija Slovenije*, 15, Ljubljana 2001, pp. 289–291.

⁷ Lev MENAŠE, *Žanr v zahodnoevropskem slikarstvu od srednjega veka do danes*, Ljubljana 1977 (tipkopis magistrskega dela).

⁸ Za pregled terminologije v drugih jezikih in debato o definicijah žanra 17. stoletja cf. e. g. Konrad RENGER, *Lockere Geselschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtsbausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970, pp. 9–16; Konrad RENGER, On the History of Research Concerning the Interpretation of Genre Painting, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered* (ed. Wayne E. Franits), Cambridge 1997, pp. 9–14; *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting* (ed. Peter C. Sutton), Philadelphia-Berlin-London 1984; Albert BLANKERT, What is Dutch Seventeenth-Century Genre Painting?. A Definition and its Limitations, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984* (ed. Henning Bock, Thomas Gaehtgens), Berlin 1987, pp. 9–32. Wayne E. FRANITS, *Dutch Seventeenth-Century Painting, its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven 2004, pp. 1–5.

⁹ Cf. e. g. Eric DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 1–12, Brussels 1984–2004; *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIIten, XVIIIten und XVIIIten Jahrhunderts* (ed. Abraham Bredius), 1–7, Den Haag 1915–1919; Lydia DE PAUW-DE VEEN, *De begrippen "schilder", "schilderij" en "schilderen" in de zeventiende eeuw*, Brussels 1969, pp. 167–179.

¹⁰ Za transkripcije nekaterih inventarjev cf. e. g. Uroš LUBEJ, *Slikar Almanach in njegovi naročniki, Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, pp. 41–58.

¹¹ Za najnovejše študije o različnih tipih žanrskega slikarstva 17. in začetka 18. stoletja cf. e. g. *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi*

Kot pri drugih slikah zgodnjega novega veka, hranjenih v slovenskih umetnostnih zbirkah, je tudi pri žanrskih podobah provenienca pogosto povsem neznana, kar otežuje raziskave izvora in časa ter načina uvoza dela. Morda sta tudi slabša kvaliteta in zaprtost zbirk (veliko del je v tudi za strokovno javnost težko dostopnih depojih muzejev ali v zasebni lasti) razlog, da so se raziskovalci posvečali le posameznim žanrskim podobam, hranjenim na Slovenskem.

V večini zgodnejših študij o slovenskem slikarstvu med 16. in 18. stoletjem je žanru v najboljšem primeru namenjena zgolj kratka oznaka, navadno v povezavi z Almanachom ali slikama Fortunata Berganta (1721–1769) *Ptičar* in *Prestar* (nahajališče neznano). Številnim in do nedavnega tako rekoč v celoti anonimnim tabelnim slikam, od katerih je večina do povojnih časov visela na stenah slovenskih graščin, se do šestdesetih let prejšnjega stoletja ni posvetil nihče.

Avtorji, ki se žanra dotaknejo v pregledih posameznih opusov slikarjev, se praviloma omejujejo na deskriptivni pristop ali pa delo zgolj omenijo. Redkeje so v pregledu zgodnejšega slikarstva vključene slogovne analize žanrskih del, ki so večinoma precej skope in praviloma vsebujejo le opredelitev sloga in oceno kvalitete upodobitev. France Mesesnel je leta 1925 v članku o portretnem slikarstvu od 16. stoletja dalje Almanachove *Kvartopirce* (Narodna galerija, Ljubljana) označil za »prezanimiv spomenik baročnega nizozemskega genrea«. ¹² Da so opredelitve omenjene slike nihale med žanrom in skupinskim portretom in se pogosto nagibale k slednjemu, je razvidno tudi iz razprav Stanka Vurnika ¹³, Franceta Steleta ¹⁴ in Emilijana Cevca. ¹⁵ Če se interpretacije *Kvartopircev* v zgodnjih pregledih pogosto razlikujejo, pa se avtorji z izjemo Luca Menašeja, ki je sliko pripisal severnoitalijanskemu slikarju, ¹⁶ strinjajo, da se Almanach slogovno navezuje na severnjaško slikarstvo. Kljub številnim omembam Almanachu sorodnega severnjaškega miljeja, ki vključujejo navezavo na posamezne predele današnje Kraljevine

nella pittura italiana (ed. Francesco Porzio), Milano 1998; FRANITS 2004 (n. 8); *Satire en vermaak. Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610–1670* (ed. Pieter Biesboer et al.), Zwolle 2003 (katalog razstave Frans Halsmuseum, Haarlem); *Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*, Rotterdam-Stuttgart 2005, Elmer KOLFIN, *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies*, Leiden 2005; Lyckle de VRIES, *Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de zeventiende eeuw als vertellen-de schilderkunst*, Amsterdam 2005.

¹² France MESESNEL, Portretno slikarstvo na Slovenskem od XVI. stoletja do danes, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 5, 1926, pp. 121–141.

¹³ Stanko VURNIK, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 8, 1928, pp. 1–18.

¹⁴ France STELE, *Monumenta artis Slovenicae II. Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938, p. 5, pripiše *Kvartopirce* (neznanemu) slikarju konca 17. stoletja. Cf. tudi France STELE, Slikarstvo v Sloveniji v XVI. in XVII. stoletju, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 7, 1965, p. 214.

¹⁵ Emilijan CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 110.

¹⁶ Luc MENAŠE, *Avtoportret na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1958, pp. 24, 59, 116.

Nizozemske, pa je navajanje le-teh še danes neenotno. Če torej pojasnimo terminološko zmedo konkretno: Emilijan Cevc je v katalogu razstave o umetnosti 17. stoletja na Slovenskem Almanacha povezal s Caravaggiovim holandskim nasledstvom.¹⁷ Čeprav se v slovenski umetnostnozgodovinski terminologiji beseda holandski pogosto uporablja za celotno Nizozemsko, ta izraz v povezavi z caravaggisti ni mednarodno uveljavljena oznaka, ki bi ustrezala politično geografskim razmejitvam. Cevc je imel v mislih skupino utrechtških caravaggistov, ki pa z nobeno izmed današnjih provinc Holandije (Severno in Južno Holandijo) niso imeli veliko skupnega, saj so ustvarjali v provinci Utrecht.¹⁸ V 17. stoletju je Republika Nizozemska (1581–1795) poleg ekonomsko najmočnejše in najobsežnejše Holandije, ki je obsegala današnjo Južno in Severno Holandijo, vključevala še šest drugih provinc. Danes je vseh provinc v kraljevini dvanajst. Uporaba oznak Holandija in Nizozemska kot sinonimov je torej v zgodovinskem smislu napačna, čeprav je res, da v nemški in celo v nizozemski umetnostnozgodovinski literaturi *holländisch/Hollandse* v pridevniški obliki včasih ne označuje samo Holandij temveč tudi širše območje, ki sega preko meja današnje Nizozemske.¹⁹ Izraz »holandski« je kljub temu, da se pojavlja tudi v tuji literaturi, problematičen predvsem takrat, ko govorimo o slikarjih, ki so delovali zunaj meja takratne Holandije. V anglosaški (umetnostno)zgodovinski literaturi ima izraz *Netherlandish painting* drugačen pomen kot *Dutch painting*. Prvi navadno vključuje nizozemsko in flamsko slikarstvo, medtem ko se drugi navezuje izključno na nizozemsko slikarstvo. Poleg izraza *Flanders (Flemish painting)* je uveljavljen mednarodni izraz za Flandrijo tudi *Southern Netherlands (Zuidelijke Nederlanden)* in do začetka 18. stoletja *Spanish Netherlands (Spaanse Nederlanden)*, za Nizozemsko pa *Northern Netherlands (Noordelijke Nederlanden)*. Slednji se uporablja tudi za obdobje do razglasitve republike leta 1581. Za slikarstvo 17. in 18. stoletja na območju današnje Flandrije je v slovenskem jeziku morda najbolj ustrezno kot termin uporabljati »flamsko slikarstvo«, za slikarstvo 17. in 18. stoletja na območju Republike Nizozemske pa »nizozemsko slikarstvo«.

Podobno kot pri *Kvartopircih* so tudi zgodnji opisi *Ptičarja* in *Prestarja* skopi. Viktor Steska poudari večjo kvaliteto slednjega in ga primerja z opusom Murilla, medtem ko se mu zdi *Ptičar* tehnično precej manj dodelan.²⁰

¹⁷ Emilijan CEVC, Slikarstvo 17. stoletja, *Umetnost XVII stoletja na Slovenskem I*, Ljubljana 1968, p. 64; cf. tudi Emilijan CEVC, Almanach, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiter und Völker*, 2, München-Leipzig 1992, p. 579.

¹⁸ Izraz »utrechtški caravaggisti« uporabi v poznejših študijah tudi Cevc; cf. Emilijan CEVC, J. V. Valvasor kot mentor slikarjem, *Janez Vajkard Valvasor Slovincem in Evropi*, Ljubljana 1989, p. 193; Emilijan CEVC, Almanach, *Enciklopedija Slovenije*, 1, Ljubljana 1987, p. 44.

¹⁹ Tako so na primer v: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984* (ed. Henning Bock, Thomas Gaetgens), Berlin 1987, razprave o različnih nizozemskih slikarjih, vključno z Adriaenom Brouwerjem (1605–1638), ki je svoje najbolj ustvarjalno obdobje preživel na Flamskem.

²⁰ Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. 1. del: Slikarstvo*, Ljubljana 1927, pp. 90, 93.

V drugem delu Steletovih *Monumenta artis Slovenicae* sta sliki sicer reproducirani, vendar ju avtor, podobno kot Almanachove *Kvartopirce*, posebej ne omenja.²¹ Špelca Čopič je Bergantovi upodobitvi opisala kot »slikarsko mikavni figuri ljubljanskega mesta«,²² Anica Cevc pa je »nelepa, skoraj zlobna tipa iz predmestja«²³ označila za prvi podobi baročnega realizma, ki ju odlikuje »psihološka prepričljivost ali asketska zamaknjenost«.²⁴

Prvo študijo Bergantovega *Ptičarja* in *Prestarja*, ki je hkrati tudi prva samostojna študija o žanru 18. stoletja na Slovenskem, je prispeval Lev Menaše. S pomočjo slogovne in ikonografske analize je sliki poskušal umestiti v kontekst italijanskega žanrskega slikarstva.²⁵ Primerja ju predvsem z opusi v Rim priseljenih *bambocciantov* in z upodobitvami asketskih moških likov Jusepeja Ribere, imenovanega Lo Spagnoletto (o.1590–1652). Riberove doprsne moške podobe predstavljajo formalni začetek te slikarske zvrsti v Italiji.²⁶ Sliki umesti med upodobitve petih čutov, ki so v ikonografskih ciklih doprskih podob pogoste tako v nizozemsko-flamskem kot italijanskem slikarstvu, pri čemer *Ptičarja* označi za alegorijo sluha, *Prestar* naj bi predstavljal okus, preostale podobe Bergantovega cikla pa naj se ne bi bile ohranile. Menašejeva študija Bergantovih žanrskih upodobitev pa se ne konča le pri slogovni in ikonografski analizi (slednja temelji predvsem na tipološki analizi in analizi upodobitev atributov), saj se dotakne tudi vprašanja naročnikov tovrstnih ciklov in njihove funkcije v prostoru in tako, čeprav nekatera izmed teh vprašanj ostanejo odprta, k umetnini pristopi povsem celovito.²⁷

Menašejev poskus vključitve funkcije slikarskih del in vprašanja naročništva sicer predstavlja prvo *case study* žanrskega slikarstva pri nas, vendar pa leta 1977, ko je avtor objavil omenjeni članek, v slovenski umetnostni zgodovini tovrstni pristop, ki vključuje tako ikonografsko in slogovno analizo upodobitev kot študij profila naročnikov in funkcije del, ni bil povsem nov. Na podoben način, pa vendarle s precej manjšim poudarkom na slogovni in predvsem ikonografski analizi del, se je vprašanja odnosa do tujih slikarjev in njihove zastopanosti v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v razstavnih katalogih Narodne galerije leta 1960 in 1964 lotila že Ani-

²¹ STELE 1938 (n. 14), repr. 53.

²² Špelca ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 58.

²³ Anica CEVC, *Fortunant Bergant 1721–1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 15.

²⁴ Anica CEVC, *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, pp. 22, 23.

²⁵ Lev MENAŠE, *Žanrski motivi peterih čutov v italijanskem slikarstvu*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 13, pp. 97–108.

²⁶ MENAŠE 1977 (n. 25), pp. 102, 106. Gre za doprsne upodobitve anonimnih figur, ki predstavljajo različna razpoloženja. Menaše v prispevku uvede izraz »doprsni moški lik«. V angleškem prevodu povzetka je ta preveden z »bust«. V nizozemskem in flamskem slikarstvu je za tovrstne doprsne »like, ki z izrazito mimiko predstavljajo svoja čustva«, že od 17. stoletja dalje uveljavljen izraz »tronie«. Beseda »tronie« v nizozemščini pomeni izraz, grimasa. V 17. stoletju so ta izraz uporabljali za označevanje upodobitev doprskih anonimnih likov in portretov; cf. <http://www.rkd.nl> (Thesaurus); *Woordenboek der Nederlandsche taal*, s. v. tronie, dostopno na: <http://gtb.inl.nl>. Tudi v angleščini je »trony« uveljavljen termin.

²⁷ MENAŠE 1977 (n. 25), p. 106.

ca Cevc.²⁸ Čeprav Cevčeva žanru in njegovi vlogi v zbirkah kranjskega in štajerskega plemstva ni posvetila posebne pozornosti, sta bili njeni uvodni študiji v obeh delih *Starih tujih slikarjev* ključnega pomena za nadaljnji študij profanih del tujih slikarjev. Z vidika metodološke primerjave s sočasnimi objavami drugod pa je kataloga težje obravnavati, saj gre podobno kot pri nekaterih uvodnih študijah v poznejših razstavnih katalogih za strokovna besedila, namenjena širšemu krogu obiskovalcev.

Na razstavah *Stari tuji slikarji I* in *II* so bila prvič predstavljena žanrska dela 17. in 18. stoletja, ki so del zbirk slovenskih muzejev, v lasti javnih institucij in zasebnikov. Poleg že večkrat omenjenega Almanacha, ki je postal ikona žanrskega slikarstva na Slovenskem, so bila z žanrskimi upodobitvami na razstavi zastopana tudi slavna imena evropskega slikarstva, kot so Jan Kupetzky (1667–1740), David Teniers ml. (1610–1690), Jan Asselijn (o. 1610–1652) in Martin Johann Schmidt im. Kremersschmidt (1718–1801).²⁹ Čeprav so bile mnoge atribucije znanim tujim slikarjem v poznejših študijah zavržene, je prispevek Anice Cevc k nadaljnjemu raziskovanju zelo pomemben. Publikaciji *Stari tuji slikarji I* in *II* sta bili namreč izhodišče za poznejše objave o delih manj znanih slikarjev v slovenskih zbirkah.³⁰

Leta 1989 je ob odprtju razstave *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk* v Narodni galeriji pod istim naslovom izšel katalog Ksenije Rozman in Federica Zerija, ki je po delu *Avtoportret na Slovenskem* (1958) Luca Menašaja prvi pregled profane slikarske zvrsti pri nas.³¹ Rozmanova v uvodnem delu kataloga obravnava tematiko celovito, s splošno predstavitevijo tihožitja, njegovih slogovnih značilnosti in tipologije.³² Omenjeni uvod pa, za razliko od uvoda v *Starih tujih slikarjih*, ne vključuje analize naročnikov in funkcije tihožitij v zbirkah na Slovenskem. Priprave pregledne razstave o žanrskem slikarstvu od začetkov do sodobnosti se ni lotil še nihče. Vprašanje pa je, če bi bila takšna predstavitev sploh smiselna, saj ima žanr izredno široko skupino podzvrsti, ki se v posameznih umetnostnozgodovinskih obdobjih razlikujejo tako po funkciji kot po sporočilnosti, zato jih je težko obravnavati z enotno metodologijo. Tudi v tujini pregledi žanra od njegovih začetkov do

²⁸ Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV–XIX. stoletja. I: Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1960; Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV–XIX. stoletja. II: Slovenska Štajerska in Prekmurje*, Narodna galerija, Ljubljana 1964.

²⁹ CEVC 1960 (n. 28), p. 36, kat. 90, repr. 45 (Martin Johann Kremersschmidt: *Vedezevalec*), p. 40, kat. 109 (Jan Asselijn: *Prizor iz holandskega upora ?*), p. 42, kat. 114 (David Teniers mlajši: *Kmečko dvorišče*); CEVC 1964 (n. 28), p. 26, kat. 21, repr. 44 (Jan Kupetzky: *Pijoči mož*).

³⁰ Cf. e. g. Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983; ZERI, ROZMAN 1989 (n. 1); ZERI, ROZMAN 1993 (n. 5), p. 25; Federico ZERI, Ksenija ROZMAN, *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke*, Narodna galerija, Ljubljana 1997. Za dela v zbirkah na slovenskem Štajerskem cf. tudi Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije).

³¹ ZERI, ROZMAN 1989 (n. 1).

³² ZERI, ROZMAN 1989 (n. 1), pp. 13–32.

današnjih dni niso več običajni.³³ Študije žanrskega slikarstva se omejujejo s kronološkimi in geografskimi kriteriji, še pogostejše so raziskave žanrskega dela posameznega opusa ali pa kronološko zamejene študije posameznega tipa žanra oziroma skupine žanrskih slikarjev. Žanrskih slik v slovenskih muzejskih zbirkah je žal premalo, da bi jih ločevali tipološko.³⁴ Bolj smiselna je kronološka delitev na žanr 17. in 18. stoletja, torej žanr v obdobju baroka, in žanr 19. in 20. stoletja. Z vidika zbirateljstva zanimiva in aktualna bi bila tudi predstavitev posameznih zbirk v celoti.

V uvodu h katalogu *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*, ki je izšel ob odprtju istoimenske razstave v Narodni galeriji leta 1993, je Ksenija Rozman napisala kratek pregled zgodovine na razstavi prikazanih ikonografskih zvrsti (izpuščena sta tihožitje in akt) in njihovih značilnosti. Kot pri drugih zvrsteh je tudi poglavje o žanru podano precej posplošeno, kot pregled zgodovine zvrsti od začetkov do 19. stoletja. Čeprav je bil katalog posvečen (pretežno tujim) slikarjem iz slovenskih zbirk, Rozmanova v uvodu razstavljenih del ne umesti v širši evropski kontekst, temveč to stori le v posameznih kataloških enotah. Kot pomanjkljivost moramo omeniti, da se avtorica tudi v tej publikaciji ne posveti posameznim zbirkam in naročnikom razstavljenih slik.³⁵

Poleg Leva Menašaja je o vsebinskih in motivnih značilnostih žanra na Slovenskem pisal tudi Jure Mikuž.³⁶ Mikuževa interpretacija Bergantovega *Ptičarja* in *Prestarja* predstavlja neposredni naslon na ikonografski pristop t. i. ikonologov, ki se že od šestdesetih let ukvarjajo z »razkrivanjem« simbolnega pomena nizozemskega slikarstva 17. stoletja.³⁷ Najpomembnej-

³³ Za celovit pregled zgodovine žanra cf. e. g. *Pictures of Everyday Life. Genre Paintings in Europe 1500–1900*, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh 1954.

³⁴ Njihovo majhno število se ujema z redkimi omembami žanrskih upodobitev v zapuščinskih inventarjih 17. in 18. stoletja na Kranjskem. Po inventarnih popisih sodeč je imelo kranjsko plemstvo v svojih zbirkah največ nabožnih podob (zlasti upodobitev Matere božje in Križanja) in portretov, precej pogostejša od žanra pa so tudi tihožitja.

³⁵ ZERI, ROZMAN 1993 (n. 5), pp. 13–29.

³⁶ Jure MIKUŽ, *Nema zgovornost podobe. Telo in slovenska umetnost*, Ljubljana 1995, pp. 39–72.

³⁷ Čeprav bi bil za Mikuževe študije o vsebini slik primeren izraz ikonologija, se ta v slovenski umetnostnozgodovinski stroki le redko uporablja. Tudi za metode poglobljene ikonografske obravnave, ki bi jih, če upoštevamo mednarodno terminologijo (cf. Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967, p. 3), morali imenovati ikonologija, se pri nas pogosteje uporablja beseda ikonografija, zato sem se odločila, da jo bom v takšnem »širšem« pomenu uporabljala tudi sama. Z ikonologiji (ikonološki) poimenujem le zgoraj omenjeno skupino nizozemskih raziskovalcev in njihove metode. Za podrobnejšo razlago in zgodovino t. i. ikonološkega pristopa cf. e. g. Eddy DE JONGH, *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting, Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered* (ed. Wayne E. Franits), Cambridge 1997, pp. 21–56; Eddy DE JONGH, *The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting, The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, pp. 200–223, Eric Jan SLUIJTER, *New Approaches in Art History and Changing Image of Seventeenth-Century*

ši predstavnik in začetnik te skupine, Eddy De Jongh je v svojih številnih publikacijah prilagodil Panofskyjevo metodo interpretacije slikarstva 15. stoletja značilnostim nizozemsko-flamskega slikarstva 17. stoletja. Za najpomembnejšo lastnost nizozemskega in flamskega slikarstva 17. stoletja je navedel t. i. »navidezni realizem« (*schijnrealism, seeming realism*), ki močno spominja na pojem »skriti simbolizem« (*disguised symbolism*) Erwina Panofskyja. De Jongh s pomočjo različnih *claves interpretandi*, navadno so to emblemi ali grafične knjižne ilustracije, pogosto pa tudi literarna besedila, razkriva simbolična sporočila, skrita v naslikanem dogajanju. Tudi Mikuž je simbolizem *Ptičarja* in *Prestarja* povezal z emblemi in grafikami. Pomen *Prestarja* je tako pojasnil z emblemom iz dela *Emblemata* (1624) Johana de Bruneja, na katerem dve roki, vsaka v svojo smer vlečeta eno samo presto, in s sliko *Vesela družba* (Utrecht, Centraal Museum) Jana van Bylerta (tudi Bijlert, 1597/98–1671), na kateri se za presto potegujeta moški in ženska, pri čemer moški spoštuje »pravila igre« in presto drži le z enim prstom, ženska pa z dvema.³⁸ Podoben prizor, kjer se za presto potegujeta dve moški figuri, najdemo tudi na *Pregovorih* (Berlin, Gemäldegalerie) Pietra Bruegla st.³⁹ Simbolni pomen Bylertove slike je bil z de Brunovim emblemom prvič povezan že v katalogu razstave *Tot lering en vermaak*, s katero je šola Eddyja De Jongha požela velik uspeh.⁴⁰ Naslov kataloga aludira na pomen in vlogo nizozemskega slikarstva 17. stoletja, ki naj bi takratno družbo poučevalo s pomočjo zabavnega. De Jongh v uvodu kataloga pojasni svoje videnje, da naj bi se v nizozemskem slikarstvu 17. stoletja v navidezno vsakdanjih prizorih *skrivala* moralistična sporočila (včasih lahko ena podoba vsebuje več različnih sporočil), ki jih lahko dekodiramo s pomočjo emblemov, napisov na grafikah in sodobnih literarnih besedil.⁴¹ Na podlagi priljubljenega dela *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt* (1632), v katerem je Jacob Cats o pregovorih zapisal, da naj bi ti bralcu omogočali več interpretacij, je De Jongh predlagal tudi večpomenskost slikarskih del.⁴² Čeprav je v omenjenem uvodu večkrat poudaril, da je pomen žanrskih upodobitev združeval poučno s prijetnim, vlogi prijetnega in zabavnega niti v tej niti v poznejših študijah ne posveča pozornosti.

Tudi žanrskih slik iz slovenskih zbirk smo se pogosto lotevali s prepri-

Dutch Art between 1969 and 1990, *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, pp. 261–267.

³⁸ MIKUŽ 1995 (n. 36), pp. 62–65.

³⁹ Za razlago pregovora *elck treckt om dlanxte* cf. e. g. *Woordenboek* (n. 26), s. v. *trekken*.

⁴⁰ Eddy DE JONGH, *Tot lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw*, Rijksmuseum, Amsterdam 1976, pp. 69–71 (za angleško izdajo uvoda cf. n. 41). Za kritiko te interpretacije cf. Peter HECHT, *The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art. An Appeal to Common Sense*, *Simiolus*, 16, 1986, pp. 178–179.

⁴¹ Za angleški prevod uvoda v katalog cf. Eddy DE JONGH, *To Instruct and Delight, Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden 2000, pp. 83–105.

⁴² DE JONGH 2000 (n. 41), p. 95.

čanjem, da se za upodobljenim dogajanjem skriva moralistično opozorilo. Kot rečeno je *Ptičarja* in *Prestarja* na ta način interpretiral Jure Mikuž, ki *Ptičarja* umesti v kontekst nizozemsko-flamskih erotičnih upodobitev moških s ptičjo kletko in ga poveže s simbolom »ječe ljubeznik«. ⁴³ Kot De Jongh, ki je bistvo »navideznega realizma« iskal v pogosto z erotiko prežetem moralizmu, ⁴⁴ tak pomen tudi Mikuž prepozna v erotičnem simbolizmu *Ptičarja* in *Prestarja*. Na podoben način smo »prikrito simboliko«, skupaj z opozorili na negativne posledice popivanja, kajenja, iger na srečo in na minljivost človeškega življenja, večkrat pripisali Almanachovim *Kvartopircem I* in *II*, skrite pomene pa vedno znova iskali tudi v drugih žanrskih slikah, ⁴⁵ nikoli pa se nismo vprašali, ali je bila za naročnike obeh slik ta simbolika res prikrita. Če se danes le s težavo prebijamo skozi pomene žanrskih del, to še ne pomeni, da je bila njihova vsebina tako »zakodirana« tudi za takratno publiko, ki sta ji bili sodobna emblematika in literatura še blizu. Takšen pogled na recepcijo žanrskega slikarstva je samo ena izmed kritik, usmerjenih na dejonghovski koncept navideznega realizma ali po naše prikrite simbole. ⁴⁶ Že od osemdesetih let dalje je kritika naperjena tudi proti ločevanju formalnih lastnosti slik od njihove vsebine. ⁴⁷ Peter Hecht je v zvezi s pomenom in vlogo žanrskega slikarstva ubral povsem drugačno stališče od De Jongha. V svoji študiji o tako imenovanih *fijnschilders* (v dobesednem prevodu fini slikarji) ⁴⁸ Hecht zagovarja tezo, da je vsebina povezana predvsem s poudarjanjem slikarskih sposobnosti in da je nanjo vplivala konkurenčnost

⁴³ MIKUŽ 1995 (n. 36), pp. 55–60.

⁴⁴ Cf. e. g. Eddy DE JONGH, A Bird's Eye View of Erotica. Double Entendre in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden 2000, pp. 21–59.

⁴⁵ Cf. e. g. MIKUŽ 1995 (n. 36), p. 51; Miklavž KOMELJ, Pomenska dvojnost Almanachovih Kvartopircev I, *Acta historiae artis Slovenica*, 4, 1999, pp. 53–58; Uroš LUBEJ, Geneza dveh Nypoortovih slik, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 40, 2004, pp. 157–177; LUBEJ 2005 (n. 10), pp. 21–58; Matej KLEMENČIČ, Uroš LUBEJ, Ferdinand ŠERBELJ, Kmečka družina, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, pp. 143–145; Mateja BREŠČAK, Matej KLEMENČIČ, Pastir in pastirica, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, pp. 146–147; Tina KOŠAK, Almanachovi Kvartopirci v slogovnem in ikonografskem kontekstu nizozemsko-flamskega slikarstva 17. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, pp. 87–95.

⁴⁶ Za kritiko De Jonghovega koncepta navideznega realizma in debato o simbolnih pomenih v nizozemskem (žanrskem) slikarstvu cf. e. g. Svetlana ALPERS, *The Art of Describing*, Chicago 1984, pp. XXIV; Peter HECHT, Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of Some Current Hypotheses, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered* (ed. Wayne E. Franits), Cambridge 1997, pp. 88–97; HECHT 1986 (n. 40), pp. 173–187.

⁴⁷ Cf. e. g. Eric Jan SLUIJTER, Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw?. De problemen van een vraagstelling, *De Werkelijkheid achter vernis. Zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Leiden 1990, pp. 6–7.

⁴⁸ Skupina leidenskih žanrskih slikarjev, za katere je značilen minuciozen slog in ostri svetlobni kontrasti.

na trgu; pri tem zanika prisotnost simbolnega pomena.⁴⁹ Svetlana Alpers pomen nizozemskega slikarstva poveže z znanostjo in vizualno kulturo 17. stoletja.⁵⁰ Vsebinske značilnosti nizozemskega slikarstva so po njenem mnenju v takratni Evropi povsem specifične, saj naj bi nizozemsko slikarstvo za razliko od italijanskega komuniciralo z gledalcem le preko vizualne deskripcije. Alpersova torej zavrne De Jonghovo teorijo o skritem pomenu in poudari koncept realizma.

O tem, da moralizma nizozemskega slikarstva 17. stoletja ne gre povezovati ravno z vsako upodobitvijo, je pisal Eric Jan Sluijter, ki je v sočasni literarni teoriji zaman iskal potrditev De Jonghove teorije o poučnosti slik. V besedilih in traktatih o slikarstvu v 17. stoletju pisci poudarijo zabavni vidik slik, nikoli pa ne omenijo moralističnega.⁵¹ Sluijtrov vidik je pomemben tudi za nadaljnje raziskovanje žanra na Slovenskem. Čeprav lahko moralizem, značilen za nizozemsko slikarstvo 16. in 17. stoletja, »pripišemo« marsikateri žanrski upodobitvi iz slovenskih zbirk, so pomembni tudi drugi vsebinski poudarki. Veliko žanrskih del, med drugim tudi *Kvartopirce I* in *II*, *Dečka s puranom* (Narodna galerija, Ljubljana), nekatere gostilniške prizore iz slovenskih muzejskih in zasebnih zbirk in številne žanrske upodobitve iz Valvasorjeve grafične zbirke, bi bilo tako mogoče raziskati tudi z vidika humorja. Najnovejše ugotovitve namreč kažejo, da je marsikatero delo nizozemsko-flamskih slikarjev, ki smo ga do nedavnega imeli za izrecno moralističnega, sočasno publiko predvsem dodobra nasmejalo.⁵² Komičnost lahko med drugim prepoznamo tudi pri Bergantovih *Ptičarju* in *Prestarju* ter Almanachovih *Kvartopircih*.⁵³

V slovenski umetnostni zgodovini postaja raziskovanje žanrskega slikarstva 17. in 18. stoletja, njegovih slogovnih in ikonografskih značilnosti in vloge v zbirkah naročnikov zadnje desetletje bolj priljubljeno. Delno je k temu pripomoglo odkritje in nakup Almanachovih *Kvartopircev*

⁴⁹ *De Hollandse fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Rijksmuseum, Amsterdam 1989; cf. tudi HECHT 1986 (n. 40), pp. 173–187; HECHT 1997 (n. 46), pp. 88–97.

⁵⁰ Cf. ALPERS 1984 (n. 46).

⁵¹ SLUIJTER 1999 (n. 37), p. 265; cf. tudi Eric Jan SLUIJTER, Didactic and Disguised Meanings?. Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Painting of this Period, *Looking at Seventeenth-century Dutch Art. Realism Reconsidered* (ed. Wayne E. Franits), Cambridge 1997, pp. 79–87.

⁵² Cf. e. g. Svetlana ALPERS, Realism as a Comic Mode. Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes, *Simiolus*, 8, 1975/76, pp. 115–139; Mariët WESTERMANN, *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1997; Mariët WESTERMANN, How Was Jan Steen Funny?. Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century, *A Cultural History of Humour*, Cambridge 1997, pp. 134–178; Rudolf DEKKER, *Lachen in de Gouden Eeuw. Een geschiedenis van de Nederlandse humor*, Amsterdam 1997, pp. 49–54; KOLFIN 2005 (n. 11); Walter S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley 2006.

⁵³ Za vidik hudomušnosti v *Kvartopircih* cf. e. g. Lev MENAŠE, Še eni Kvartopirci, *Razgledi*, 16, 1996, p. 28.

II in posledično vse večje zanimanje za opus tega slikarja. Poleg Federica Zerija in Ksenije Rozman, ki sta poskušala pojasniti slikarjevo slogovno in delavniško izhodišče,⁵⁴ se je Almanachu posvetil predvsem Uroš Lubej. Na podlagi omemb v virih je predstavil razloge za njegovo poistovetenje z nizozemskim slikarjem Hermanom Verelstom (1641/42–1702), ki se je v tretji četrtini 17. stoletja mudil na Kranjskem.⁵⁵ Korak naprej v raziskovanju slikarjevega opusa so tudi Lubejeva interpretacija pomena tihožitja na *Kvartopircih I* s pomočjo emblemov iz priljubljenega Visserjevega dela *De Sinnepoppen* (1614) in arhivske raziskave slikarjevih naročnikov na Kranjskem.⁵⁶ Njegove študije pa ne posegajo le na področje Almanachove aktivnosti na Kranjskem, saj pojasnjujejo tudi vlogo in opus drugih nizozemsko-flamskih slikarjev, med katerimi zavzema posebno mesto Justus van den Nypoort (1645/49–po 1698).⁵⁷ Metodološko je Lubejev pristop, ki združuje tako slogovno kot ikonografsko analizo, hkrati pa še analizo arhivskih virov in slikarjevih naročnikov, dodelan, saj gre za raziskovanje slikarstva v širšem kulturnozgodovinskem kontekstu s poudarkom na njegovi vlogi in funkciji v takratni družbi. Za tak celoviti pristop k likovnemu delu se je na primer že pred De Jonghom zavzemal iznajditelj ikonografskega sistema ICONCLASS Henri van de Waal, v zadnjih letih pa se zanj odločajo številni umetnostni zgodovinarji.⁵⁸ Celovito obravnavo, ki je poleg temeljite slogovne in ikonografske analize ter pregleda arhivskih podatkov vključevala tudi za slovenski prostor pionirsko študijo tehničnih in materialnih značilnosti del, je Almanach dobil ob nedavnih publikacijah, simpoziju in razstavi v Narodni galeriji.⁵⁹

⁵⁴ Zeri in Rozmanova sta Almanacha povezala s flamskim caravaggistom Theodorjem Romboutsom (1597–1637) in z Nizozemcem Wouterjem Pietersz. Crabethom II (o. 1594–1644), *Kmečko družino* pa primerja z žanrskimi deli Giacoma Cerutija (1698–1767) in Giacoma Francesca Cipperja (1664–1736); cf. ZERI, ROZMAN 1983 (n. 30), pp. 75–76; ZERI, ROZMAN 1989 (n. 1), pp. 54; Ksenija ROZMAN, *Slikar Almanach. Odkupljena slika Kvartopirci II*, Ljubljana 1996; ZERI, ROZMAN 1997 (n. 30), pp. 144–145.

⁵⁵ Uroš LUBEJ, Prispevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, pp. 45–46; LUBEJ 2005 (n. 10), pp. 21–58.

⁵⁶ LUBEJ 2005 (n. 10), pp. 21–58.

⁵⁷ Cf. LUBEJ 1997 (n. 55), pp. 33–52; Uroš LUBEJ, Justus van der Nypoort na Kranjskem, *Varstvo spomenikov*, 27, 1997, pp. 54–68; LUBEJ 2004 (n. 45), pp. 157–177; LUBEJ 2005 (n. 10), pp. 210–211.

⁵⁸ Za njegov pristop in pogled na ikonografijo cf. e. g. Henri van de WAAL, *Traditie en bezieling. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleeraar in de kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden op 22 maart 1946*, Rotterdam–Antwerpen 1946; cf. tudi Eric Jan SLUIJTER, *Traditie en bezieling. Henri van de Waal (1910–1972)*, *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Amsterdam 1998, pp. 145–168; KOLFIN 2005 (n. 11), p. 11.

⁵⁹ Cf. Tamara TRČEK PEČAK, Ivo NEMEC, Andrej HIRCI, Andreja DE GLERIA, Katja KAVKLER, Materialna in tehnična plat slik Almanacha in njegovih sodobnikov, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005. Za tehnični in materialni vidik Almanachovih del cf. tudi Andrej HIRCI, *Multispectral Analysis*

Drugačen pristop, osredotočen predvsem na pomensko večplastnost *Kvartopircev*, je ubral Miklavž Komelj. Pri tem se je naslonil na Mikuževo interpretacijo tihožitja na *Kvartopircih I*,⁶⁰ pri obeh različicah pa predlagal prisotnost pomenske dvojnosti. Karta igre *trappola* v rokah desne figure na *Kvartopircih II* tako v prenesenem pomenu (z besedno igro) opozarja gledalca, da se lahko ob početju, uprizorjenem na sliki, ujame v past. Protagonisti na *Kvartopircih I* pa naj bi bili organizirani v pare, skladne po izgledu in razpoloženju, ki po Komeljevem mnenju predstavljajo »nekakšno konspirativnost, v kateri se udeleženci zabave očitno zavedajo nekega drugega pomena dogajanja«. ⁶¹ Čeprav je ta interpretacija precej abstraktna, pa bi k njeni večji prepričljivosti lahko prispevala primerjava s sorodnimi deli iz zahodnoevropskega slikarstva. Toda avtor za primerjavo motiva »dvojice« slikarjeve lastne podobe in ženske navede le Rembrandtov *Avtoportret s Saskijo* (Dresden, Gemäldegalerie), preostalih vsebinskih poudarkov (med drugim tudi simbolične postavitve protagonistov v obliki osmice oziroma zanke), pa ne umesti v širši kontekst žanrskega slikarstva.⁶²

Almanachov žanrski opus je že več let mednarodno aktualna tema. Vprašanja slikarjevega porekla in slogovnega konteksta njegovih del sta se poleg Federica Zerija v okviru večjih pregledov srednjeevropskega slikarstva dotaknila še Klára Garas in Francesco Porzio.⁶³ Največ pozornosti pa je Almanachu med tujimi raziskovalci posvetil Michele Tavola, ki je na podlagi motivne in slogovne primerjave Almanachovih *Kvartopircev*, *Dečka s puranom* ter do pred kratkim njemu pripisane *Kmečke družine* (Narodna Galerija, Ljubljana) z deli poznih naslednikov Caravaggia v Lomba_01rdiji slikarja povezal s severnoitalijanskim slikarskim miljejem.⁶⁴

of Paintings from the Second Half of the 17th Century in Carniola, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, pp. 249–266; Ivo NEMEC, Katja KAVKLER, Andreja DE GLERIA, The Paintings Attributed to Almanach and Herman Verelst. Materials and Techniques, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, pp. 267–282; Tamara TRČEK PEČAK, Miha PIRNAT ml., Barbara GOSAR HIRCI, The Conservation and Restoration of Paintings by Almanach and his Contemporaries, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, pp. 237–248.

⁶⁰ MIKUŽ 1995 (n. 36), pp. 50–52, je *Kvartopirce I* prvi interpretiral v smislu moralističnega opozorila na razvade, kot so kajenje, popivanje in igre na srečo, v vžigalni vrvi, ki poleg majolik in čaše stoji na pručki v ospredju, pa prepoznal simbol pogube.

⁶¹ KOMELJ 1999 (n. 45), p. 54.

⁶² KOMELJ 1999 (n. 45), pp. 55–57.

⁶³ Cf. Klára GARAS, Deutsche Meister und Werke des 17. Jahrhunderts. Der Barock in Mitteleuropa, *Bulletin du Musée Hongrois du Beaux-Art*, 86, 1997, p. 54; Francesco PORZIO, La Famiglia di contadini, *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pittochi nella pittura italiana* (ed. Francesco Porzio), Milano 1998, pp. 424–425.

⁶⁴ Cf. Michele TAVOLA, Almanach, *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 5, 2000, pp. 109–116; Michele TAVOLA, La presenza di Almanach in un importante mostra bresciana. Alcune considerazioni a margine, *Acta historiae artis Slovenica*, 6, 2001, pp. 175–185; Michele TAVOLA, Alcune novità per Almanach, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 38, 2002, pp. 184–199; Michele TAVOLA, Poskus rekonstrukcije Almanachove likovne kulture, *Almanach in slikarstvo druge polovice*

Almanach je tako na čelu s svojimi žanrskimi deli v (slovenski) umetnostni zgodovini že desetletja aktualna tema, ob kateri se kažejo zelo različni pogledi raziskovalcev.⁶⁵ Te lahko vsaj deloma pripišemo izraziti eklektičnosti slikarjevega opusa, nenazadnje pa tudi njegovi še vedno nepojasneni identiteti.

Žal se zgodba o raziskovanju tabelnega žanrskega slikarstva 17. in 18. stoletja na Slovenskem, ki se je pri Almanachu začela, z njim (vsaj zaenkrat) tudi konča. Preko njegovih in Bergantovih del, razen redkih primerov, raziskave žanra doslej še niso segle. Na obravnavo tako čaka tudi vprašanje družbeno-kulturnega konteksta in vloge žanra v zbirkah kranjskih in štajerskih naročnikov. S tovrstnim pristopom pa bi bilo mogoče pomembno obogatiti tudi vedenje o drugih profanih slikarskih zvrsteh. Več pozornosti bi veljalo posvetiti tudi ikonografiji in tipologiji žanra in drugih profanih zvrsti. Kot rečeno, bi bilo mnoga žanrska dela upravičeno raziskati tudi z vidika humorja. Da bi razumeli humorno sporočilnost slikarstva 17. in 18. stoletja, pa moramo ugotoviti, kakšen je bil odnos do humorja v takratni družbi, katere vrste humorja so prevladovali v literaturi in ustnem izročilu in kakšen je bil naročnikov odnos do komičnega. Komičnost dela je torej potrebno raziskati z vidika sočasnega sprejemnika, pri čemer je treba upoštevati, da so bile meje humornega precej drugačne od tistih, ki jih poznamo in priznavamo danes. Glede na mnoge žanrske upodobitve se je namreč gledalec v zgodnjem novem veku dodobra nasmejal tudi ob prizorih, ki so za večino današnjih gledalcev grobi.⁶⁶ Hkrati je recepcija humorja vedno močno vezana tudi na družbeni in nacionalni kontekst, odvisna pa je tudi od gledalčevih karakternih značilnosti.

Tudi zapuščinski inventarji ponujajo kot vir za raziskovanje slikarstva in zbirateljstva še veliko možnosti.⁶⁷ Potrebna bi bila podrobnejša analiza

17. stoletja na Kranjskem (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, pp. 59–68; Michele TAVOLA, Federico Zeri e la fortuna critica di Almanach, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, 2006, pp. 9–17.

⁶⁵ Vsebinske in slogovne značilnosti Almanachovih *Kvartopircev* sem v kulturnozgodovinskem kontekstu nizozemsko-flamskega slikarstva 17. stoletja obravnavala tudi sama: Tina KOŠAK, *Almanachovi Kvartopirci. Stilna in ikonografska primerjava v okviru nizozemsko-flamskega slikarstva 17. stoletja*, Ljubljana 2005 (tipkopijske diplomske naloge); KOŠAK 2006 (n. 45), pp. 87–96. Pred kratkim je na temo Almanach diplomirala tudi Renata KOMIČ, *Almanach*, Ljubljana 2007 (tipkopijske diplomske naloge).

⁶⁶ Za razlike med sodobno in zgodnjenovoveško recepcijo humorja cf. e. g. Mariët WESTERMANN, Jan Miense Molenaer in the Comic Mode, *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age* (ed. Dennis P. Weller), North Carolina Museum of Art, Raleigh 2002, pp. 43–62.

⁶⁷ Za študije slikarskih zbirk v zapuščinskih inventarjih kranjskega in štajerskega plemstva cf. e. g. Jasna HORVAT, »Slike razveseljujejo oko in krasijo sobe«, *Theatrum vitae et mortis humanae. Prizorišče človeškega življenja in smrti. Podobe iz 17. stoletja na Slovenskem / Theatrum vitae et mortis humanae. The Theatre of Human Life and Death. Images from the Seventeenth Century in Slovenia. Razprave* (ed. Maja Lozar Štamcar, Maja Žvanut), Ljubljana 2002, pp. 131–148, Igor WEIGL, O francoskih grafikah, loparjih in grofičinem strelovodu. Oprema in funkcije dvorca Dornava v 18. stoletju, *Dornava. Vrišerjev zbornik*, Ljubljana 2003, pp. 180–249;

terminologije, uporabljene za slikarske zvrsti v zapuščinskih inventarjih, in primerjava z rezultati tovrstnih raziskav v tujini.⁶⁸ S pomočjo kvantitativne analize slikarskih del v inventarjih lahko ugotovimo, katere zvrsti so bile najbolj zastopane v posameznih obdobjih ali v posameznih zbirkah in kakšen je bil njihov cenovni razpon. Takšne študije, ki so drugod po Evropi že vrsto let pomemben del umetnostnozgodovinskih raziskav,⁶⁹ zahtevajo tudi znanja s področja statistike in ekonomije, lotiti pa se jih je treba interdisciplinarno, z ozirom na sočasne ekonomske vidike in družbene razmere.

Arhivske študije umetnostnih zbirk lahko posežejo tudi na področje bivalne kulture.⁷⁰ Ohranjeni kranjski inventarji so žal za tovrstne raziskave manj uporabni, saj so le redki popisani po prostorih. Raziskave otežuje tudi dejstvo, da precej objektov, v katerih so bile slikarske zbirke, ni več ohranjenih; drugi so prenovljeni, razpored prostorov v njih pa je pogosto spremenjen. Za razumevanje kulturnozgodovinske podobe naših dežel bi bila rekonstrukcija zbirk in njihove funkcije v prostoru zagotovo pomembna, gre pa za zahtevno raziskavo, saj je glede na povedano preučevanje precej težavno, večkrat pa povsem nemogoče.

Arhivski viri pa nam morda lahko povejo kaj več tudi o tem, kako so posamezne zbirke nastajale in kje ter kako so naročniki kupovali slikarska dela. Čeprav je bila večina slik verjetno pridobljena preko neposrednih naročil, možnosti obstoja trgovine z umetninami ne moremo povsem zanikati. Za zahodnoevropski prostor, Nemčijo in Italijo vemo, da je bila trgovina z umetninami v zgodnjem novem veku zelo kompleksna dejavnost, v kateri se poleg standardnih vlog kupca, trgovca in posrednika pojavljajo tudi kombinirani profili, kot so »slikar trgovec«, »slikar posrednik« in »trgovec zbiratelj«, za vse pa velja, da so veliko potovali in svojo dejavnosti opravljali tudi v drugih deželah.⁷¹ So ti poklici obstajali tudi pri nas ali so zbiratelji sli-

LUBEJ 2005 (n. 10), pp. 21–58; cf. tudi Marko ŠTUHEC, *Rdeča postelja, šcurki in solze vdove Prešeren. Plemiški zapuščinski inventarji 17. stoletja kot zgodovinski vir*, Ljubljana 1995; Marko ŠTUHEC, *Materialna kultura plemstva na Kranjskem v prvi polovici 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis doktorske disertacije).

⁶⁸ Cf. e. g. DE PAUW-DE VEEN 1969 (n. 9).

⁶⁹ Cf. e. g. John Michael MONTIAS, Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art, *Art History*, 10, 1987, pp. 455–466; John Michael MONTIAS, How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories, *Simiolus*, 30, 2003, pp. 217–235; za bibliografijo Johna Michaela Montiasa cf. Art-Historical Publications by John Michael Montias, *In his Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias* (ed. Amy Golahny), Amsterdam 2006, pp. 23–28; cf. tudi *Economic History and the Arts* (ed. Michael North), Köln 1996; *Art Markets in Europe, 1400–1800* (ed. Michael North), Aldershot 1998; *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert* (ed. Michael North), Berlin 2002; Michael NORTH, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, London-New Haven 1997; *Economia e arte secc. XIII–XVIII. Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi" 30 aprile – 4 maggio 2000* (ed. Simonetta Cavaciocchi), Firenze 2002.

⁷⁰ Cf. e. g. John Michael MONTIAS, John LOUGHMAN, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000. Za poskus rekonstrukcije dornavske zbirke po prostorih cf. WEIGL 2003 (n. 67), pp. 180–249.

⁷¹ Za različne profile na trgu z umetninami v 17. in 18. stoletju cf. e. g. Alexander

ke pridobivali le preko neposrednih naročil? Kakšna je bila vloga potovanj (zlasti t. i. grand tours) pri izoblikovanju okusa in zbirk našega plemstva in kako so na razvoj zbirateljstva pri nas vplivala velika trgovska mesta, kot so na primer bližnje Benetke? Kakšna je bila vloga domačih in tujih slikarjev in kdo je sploh v 17. in 18. stoletju na Slovenskem veljal za domačega ali tujega slikarja? Vprašanja o družbeno-ekonomskem položaju slikarjev, njihovih migracijah in njihovem odnosu z naročniki so pomembna tudi v širšem evropskem (umetnostno)zgodovinskem kontekstu, za nas pa zanimiva tudi zato, ker bodo odgovori nanja bržkone pojasnili marsikatero uganko o (žanrskih) slikah v slovenskih zbirkah.

THE RESEARCH ON GENRE PAINTING OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES IN SLOVENIAN COLLECTIONS

SUMMARY

The paper deals with the state of research on genre painting in Slovenian collections in the 17th and 18th centuries. Although painting of the 17th and 18th centuries is one of the widely discussed subjects in Slovenian art history, genre painting has, similarly to other profane genres (excluding still life), so far not been subject to systematic research.

The various methodologies used by Slovenian researchers for the investigation of style and iconography of genre paintings are compared with the research practice abroad, especially in the Netherlands, where the investigation of genre painting and its historiography is the subject of the ongoing debate.

Many aspects of genre painting in Slovenia, including its position within broader European context, special aspects of its iconography (e. g. the presence of humour), its role within the collections and its value with regards to other genres, require further attention.

COWAN, Foreigners and the City. The Case of Immigrant Merchant, *Mediterranean Urban Culture 1400–1700* (ed. Alexander Cowan), Exeter 2000, pp. 45–55; Everhard Korthals ALTES, *De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw*, Leiden 2003, pp. 45–149; za značilnosti evropskega trga z umetninami v zgodnjem novem veku cf. e. g. Marten Jan BOK, *Vraag en aanbod op Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*, Utrecht 1994; *Art Markets* 1998 (n. 69); *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750* (ed. Neil De Marchi, Hans J. Van Miegroet), Turnhout 2006. Za značilnosti trgovine s slikami v Benetkah cf. e. g. Isabella CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

Arhitektura časa med okoli 1780 in 1918, ki jo v grobem lahko označimo s slogoma klasicizem in historizem, dolgo ni bila deležna resnejših umetnostnozgodovinskih raziskav in še danes spada med slabše raziskana področja umetnostne ustvarjalnosti na Slovenskem.¹ Še pred nekaj desetletji se je domala vsa stavbna dejavnost tega časa vrednotila negativno.² To ni nikakršna slovenska posebnost, podobno so ocenjevali stavbarstvo 19. stoletja tudi drugod, v nekoliko boljšem položaju je bila le inženirska arhitektura. Glavni očitek arhitekturi navedenega časa je bil eklekticizem. Po mnenju piscev se v 19. stoletju ni oblikoval poseben slog, temveč naj bi se le ponavljale oblike prejšnjih obdobij. V srednji Evropi, zlasti na območju nekdanje Avstro-Ogrske je do spremenjenega vrednotenja prišlo v šestdesetih letih preteklega stoletja. Leta 1963 je potekal v dvorcu Anif pri Salzburgu prvi posvet na temo historistične arhitekture z naslovom *Historismus und bildende Kunst*, ki pomeni začetek raziskovanja historističnega stavbarstva.³ Leta 1970 je izšla knjiga Renate Wagner-Rieger o dunajski arhitekturi 19. stoletja, ki še danes velja za temeljno delo. V njej je avtorica obravnavala dunajsko stavbarstvo od okoli leta 1770 do začetka prve svetovne vojne z različnih vidikov, predvsem slogovnega, tipološkega, deloma tudi naročniškega. Delo je pomembno zlasti zato, ker je v njem prvič podan pregled slogovnega razvoja dunajskega stavbarstva v tem času, vključno s periodizacijo, ki je še danes velja. Ker so bili kranjski in štajerski spomeniki odvisni od Dunaja, predstavlja knjiga temeljno izhodišče tudi za raziskave našega patrimonija.⁴ V istem času je pod vodstvom Wagner-Riegerjeve izšla tudi enajst knjig obsegajoča serija *Die Wiener Ringstraße*.⁵ Po zgledu Dunaja so pričeli preučevati klasicistično in historistično arhitekturo tudi drugod po Avstriji, sintezo dognanj pa predstavlja poglavje o arhitekturi 19. stoletja v peti knjigi zbirke *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*.⁶

¹ Ob klasicizmu in historizmu je na prehodu iz 19. v 20. stoletje zlasti v Ljubljani ključen slog secesija, ki pa ni predmet obravnave tega članka. Prav tako sem se omejil le na slovenski del Štajerske.

² Glej zlasti spodaj citirane tekste Franceta Steleta, Frana Šijanca in Emilijana Cevca.

³ *Historismus und bildende Kunst* (ed. Ludwig Grote), München 1963 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 1)

⁴ Renate WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

⁵ *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche* (ed. Renate Wagner-Rieger), 1–11, Wien-Graz-Köln 1969–1981.

⁶ Walter KRAUSE, *Baukunst, 19. Jahrhundert* (ed. Gerbert Frodl), München-Berlin-London-New York 2002 (*Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 5), pp. 179–239.

Poleg preglednih del, obravnava posameznih arhitektov in stavb so že relativno zgodaj začele izhajati tudi bibliografije za arhitekturo (in umetnost) 19. stoletja. Prvo, ki obsega dela, izdana v letih med 1940 in 1966, je uredila Hilda Lietzmann,⁷ Stephan Waetzold pa je urednik osem knjig obsegajočega bibliografskega pregleda v nemščini pisanih prispevkov, vezanih na arhitekturo, arhitekturno teorijo, nove gradnje, prenove ipd., objavljenih v časopisju nekdanjega Nemškega cesarstva, Avstro-Ogrske in Švice med leti 1789 in 1918.⁸ Žal pa delo ne obsega vse temeljne periodike; za raziskovanje avstrijske (in s tem tudi slovenske) arhitekture manjka zlasti bibliografija *Mitteilungen der k. k. Zentral Kommission ter Wiener Bauhütte*.⁹

Tudi slovenska umetnostna zgodovina je stavbarstvo klasicizma in historizma sprva vrednotila negativno. Tako kot drugod, je bil tudi pri nas glavni očitke »ponavljanje« starejših slogov, pomemben pa je tudi pogled Franceta Steleta na arhitekturno tvornost 19. stoletja, ki ga je podal v svojem *Orisu* leta 1924. Poleg očitkov o eklekticizmu (celotno obdobje naj ne bi bilo ustvarilo nobenega novega tipa v cerkvenem stavbarstvu)¹⁰ je arhitekturi 19. stoletja prilepil še etiketo anacionalnosti, ki je bila za Steleta negativna lastnost.¹¹ Avtor je izhajal iz stališča, da so stavbe načrtovali predvsem tuji arhitekti, ki po njegovem mnenju niso imeli stika »z miljejem in grudo«. ¹² Ravnali so se po modi, zato njihova dela predstavljajo tujek v naši umetnostni tvornosti, prav tako pa historistične stavbe niso zadovoljile »umetnostnih potreb mase«. ¹³ Za obravnavani čas naj bi bila značilna dezorientiranost okusa, saj naj bi merilo postala »novost in namišljena, teoretska slogovna pravilnost«. ¹⁴ Avtor obžaluje odstranitev starejših stavb, ki so jih zamenjali s »psevdo pristnimi«. ¹⁵ V tekstu navaja tudi tezo, da je bila parola časa »v Ljubljani zidati kot sta zidala Dunaj in Gradec, v malih mestih pa po ljubljansko«, ¹⁶ kar bi le pogojno lahko držalo za Kranjsko, pri štajerskih mestih pa Ljubljana zagotovo ni imela nobenega vpliva. Kljub negativni oceni pa nekaterim delom avtor vseeno priznava določeno kvaliteto, na primer frančiškanski cerkvi v Mariboru in cerkvi Srca Jezusovega v Ljubljani. ¹⁷

⁷ *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940–1966* (ed. Hilda Lietzmann), München 1968 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 4)

⁸ *Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in dem deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789–1918* (ed. Stephan Waetzold), Nendeln 1977.

⁹ Cf. recenzijo Harold HAMMER-SCHENK, Hermann HIPPE, *Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert*, *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 36, 1978, pp. 149–160.

¹⁰ France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924, p. 92.

¹¹ STELE 1924 (n. 10) pp. 93, 148.

¹² STELE 1924 (n. 10), p. 93.

¹³ STELE 1924 (n. 10), p. 94.

¹⁴ STELE 1924 (n. 10), p. 95.

¹⁵ STELE 1924 (n. 10), p. 95.

¹⁶ STELE 1924 (n. 10), p. 94.

¹⁷ STELE 1924 (n. 10), p. 93.

Negativno vrednotenje historizma je vidno tudi pri Franu Šijancu, ki pa je v kratkem pregledu gradbene dejavnosti 19. stoletja (kot uvod v poglavje o moderni slovenski arhitekturi) izhajal bolj s stališča inventivnosti kot (a)nacionalnosti, prav tako pa ne govori več o vplivu Ljubljane na druga slovenska mesta.¹⁸ Stavbarstvu klasicizma in historizma je izjemno nena-klonjeno tudi pisanje Emilijana Cevca. V *Slovenski umetnosti* označuje 19. stoletje kot dobo, ki je zadoščala sama sebi, brez lastnega sloga, ki si je vse sloge prillašala, sama pa ni ustvarila nobenega.¹⁹ Opazen je močan vpliv učitelja Steleta, saj tudi Cevc govori o senci Dunaja, vdajanju kozmopolitstvu, oddaljevanju od domačega genija ipd.²⁰ Negativnim pogledom navkljub pa je Cevčev tekst izjemno izčrpen, kar se tiče števila obravnavanih spomenikov, in vključuje mnogo uporabnih podatkov.²¹

Pod vplivom spremenjenega odnosa do arhitekture klasicizma in historizma v Avstriji je tudi pri nas prišlo do prvih raziskav stavbarstva 19. stoletja. Kaže, da je bila ključna že omenjena knjiga Wagner-Riegerjeve iz leta 1970, saj so le nekaj let za njo izšli prvi teksti o našem patrimoniju. V vseh prispevkih je tudi že uporabljena njena periodizacija. Prvi pregledni članek je o arhitekturi 19. stoletja v Celju prispeval leta 1972 Peter Povh,²² dve leti kasneje je o Mariboru pisal Iztok Premrov,²³ Damjan Prelovšek pa je v članku o prenovi ljubljanske deželne hiše (Lontovža) v poznem 18. stoletju predstavil (sicer skromno) gradbeno dejavnost tistega časa in se osredotočil na pomembnega inženirja Jožefa Schemerla, ki je kasneje postal vodja dvornega gradbenega urada na Dunaju.²⁴ Isti avtor je v predavanju v Moderni galeriji, ki je bilo kasneje objavljeno v reviji *Sinteza*, predstavil ljubljansko stavbeništvo prve polovice 19. stoletja, kar je prvi umetnostnozgodovinski pregled arhitekture tega časa v glavnem mestu Kranjske.²⁵ Leta 1978 je bil v Radovljici organiziran simpozij *Umetnost 19. stoletja na Slovenskem*, katerega namen je bil na novo ovrednotiti to obdobje. Za preučevanje arhitekture sta pomembna zlasti referata Naceta Šumija in Damjana Prelovška. Avtorja sta skušala ovreči starejše negativne poglede na klasicistično in historistično arhitekturo ter predstaviti

¹⁸ Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961, p. 409.

¹⁹ Emilijan CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 146.

²⁰ CEVC 1966 (n. 19), p. 147.

²¹ Na tem mestu naj omenim, da je Cevčev pogled na historistično arhitekturo ostal nespremenjen tudi po tem, ko je pri nas prišlo do drugačnega vrednotenja navedenega stavbarstva; cf. Emilijan CEVC, *Cerkvena umetnost med leti 1890–1941 (Obrobna skica)*, *Cerkev, kultura in politika 1890–1941*, Ljubljana 1993, pp. 255–256.

²² Peter POVH, *Celjska arhitektura v 19. stoletju*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 9, 1972, pp. 41–56.

²³ Iztok PREMROV, *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 45, n. s. 10/2, 1974, pp. 341–380.

²⁴ Damjan PRELOVŠEK, *Deželna hiša v Ljubljani v 18. stoletju*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 11–12, 1976, pp. 307–321.

²⁵ Damjan PRELOVŠEK, *Ljubljanska arhitektura v prvi polovici 19. stoletja*, *Sinteza*, 36–37, 1976, pp. 41–56.

nekatero probleme raziskovanja teh spomenikov.²⁶

Monografije o stavbarstvu 19. stoletja na Slovenskem zaenkrat še nimamo, dobro sintezo predstavlja ustrezno Prelovškovo poglavje v knjigi *Umetnost na Slovenskem*, v katerem pisec poleg samega pregleda natančno prikaže stanje v takratnem avstrijskem gradbeništvu, poleg tega pa se ukvarja tudi z vprašanjem iskanja nacionalne identitete v obravnavanem času, tudi kar se tiče izbire arhitekta in sloga.²⁷ Ob navedenem tekstu so pomemben vir podatkov različna gesla v *Enciklopediji Slovenije*.²⁸

Od posameznih mest je najbolj poglobljeno obravnavo doživela Ljubljana. Že Nace Šumi je v svojo knjigo o ljubljanski secesijski arhitekturi iz leta 1954 vključil nekaj spomenikov poznega historizma, ki v njegovem pregledu arhitekture po ljubljanskem potresu (1895) tvorijo posebno skupino.²⁹ Pomembne tekste je v šestdesetih letih prispeval zgodovinar Vlado Valenčič, ki je v svojih člankih obravnaval urbanistični razvoj Ljubljane (zlasti razvoj mesta po podrtju obzidja), regulacijske načrte, pravne predpise, vlogo Kranjske stavbinske družbe, objavil pa je tudi veliko podatkov o posameznih stavbnih mojstrih in njihovih delih.³⁰ Seveda pa se kot zgodovinar ni ukvarjal z umetnostnozgodovinsko analizo arhitekture, s tega stališča je ljubljansko arhitekturo obravnaval zlasti Damjan Prelovšek.³¹ Posebno področje predstavlja urbanizem, saj je ravno 19. stoletje čas, ko je večina mest dobila svojo današnjo podobo. Z urbanizmom Ljubljane se je poleg Valenčiča ukvarjala

²⁶ Nace ŠUMI, Nekateri problemi preučevanja umetnosti 19. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 14–15, 1979, pp. 213–217; Damjan PRELOVŠEK, Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 14–15, 1979, pp. 219–222. Med teoretičnimi teksti je pomemben še: Nace ŠUMI, Pregled razvoja slovenske arhitekture, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana 1975 (Pogledi, 2), pp. 49–52.

²⁷ Damjan PRELOVŠEK, Stavbarstvo 19. stoletja in iskanje narodne identitete, *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do današnjih dni*, Ljubljana 1998, pp. 245–261.

²⁸ Zlasti Damjan PRELOVŠEK, Bidermajer, *Enciklopedija Slovenije*, 1, Ljubljana 1987, pp. 266–268; Damjan PRELOVŠEK, Historizem. Arhitektura, *Enciklopedija Slovenije*, 4, Ljubljana 1990, pp. 25–28; Damjan PRELOVŠEK, Klasicizem. Arhitektura, *Enciklopedija Slovenije*, 5, Ljubljana 1991, pp. 85–86.

²⁹ Nace ŠUMI, *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954. Na tem mestu naj omenim, da je v večini primerov precej težko klasificirati stavbe na poznohistoristične in secesijske, saj je »čistih« primerov malo, eno se je ponavadi prepletalo z drugim.

³⁰ Vlado VALENČIČ, Gradbeni razvoj Ljubljane od dograditve južne železnice do potresa l. 1895, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 9/3, 1961, pp. 135–144; Vlado VALENČIČ, Oblikovanje Ljubljane v prvi polovici XIX. stoletja, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 14/3, 1966, pp. 141–152; Vlado VALENČIČ, Ljubljansko stavbeništvu v prvi polovici 19. stoletja, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 17/2, 1969, pp. 72–84; Vlado VALENČIČ, Ljubljansko stavbeništvu od srede 19. do začetka 20. stoletja, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 18/3, 1970, pp. 135–146.

³¹ Zlasti PRELOVŠEK 1976 (n. 24), pp. 307–321; PRELOVŠEK 1976 (n. 25), pp. 41–56; PRELOVŠEK 1998 (n. 27), pp. 245–261. O Ljubljani cf. tudi: Franci LAZARINI, *Arhitekturne preobrazbe Ljubljane med leti 1780 in 1848*, Ljubljana 2006 (tipkopis diplomske naloge).

zlasti Breda Mihelič.³² V tem sklopu so pomembna tema regulacijski načrti, bodisi parcialni bodisi celostni. S predpotresnimi se je ukvarjal zlasti Valenčič,³³ več pozornosti pa je bilo namenjene obema popotresnima, Sittejevemu in Fabianijevemu.³⁴ Od arhitektov, inženirjev in stavbnih mojstrov so bili monografske obdelave zaenkrat deležni Jožef Schemerl,³⁵ Francesco Cocconi,³⁶ Anton Cragolini³⁷ in Josip pl. Vancaš.³⁸ Na tem mestu je potrebno omeniti tudi disertacijo Monike Jaeger o graškem arhitektu Leopoldu Theyerju, v katero sta vključeni tudi njegovi ljubljanski deli, Kresija in Filipov dvorec.³⁹ Natančneje obravnave so bile deležne tudi nekatere gradnje, zlasti Cukrarna,⁴⁰ kupola ljubljanske stolnice,⁴¹ Deželno gledališče (danes Opera),⁴² Narodni dom (danes Narodna galerija),⁴³ Škofijska gimnazija in Zavod sv. Stanislava v Šentvidu,⁴⁴ Mestna hranilnica,⁴⁵ v krajših prispevkih pa so

³² Breda MIHELIČ, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Ljubljana 1983, pp. 7–11; Breda MIHELIČ, Prešernov trg v Ljubljani, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 25, 1999, pp. 94–130; Breda MIHELIČ, Kongresni trg z Zvezdo – spomenik urbane umetnosti zgodnjega 19. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 27, 2001, pp. 114–144.

³³ VALENČIČ 1961 (n. 30), pp. 135–139.

³⁴ ŠUMI 1954 (n. 29), pp. 9–23; Nace ŠUMI, Sittejev regulacijski načrt za Ljubljano, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 4, 1957, pp. 211–220; Maks FABIANI, *Regulacija deželnega stolnega mesta Ljubljane*, Ljubljana 1899 (reprint Ljubljana 1989).

³⁵ PRELOVŠEK 1976 (n. 24), pp. 307–321.

³⁶ Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanski stavbni mojster Francesco Coconi, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, pp. 109–134.

³⁷ Lelja DOBRONIČ, *Bartol Felbinger i zagrebački graditelji njegovo doba*, Zagreb 1971, pp. 50–54; Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanski stavbni mojster Anton Cragolini, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 29/2, 1981, pp. 96–102.

³⁸ Boris BOVHA, Arhitekt Josip. pl. Vancaš, *Zbornik simpozija ob stoletnici začetka gradnje prve slovenske gimnazije*, Ljubljana 2002, pp. 9–22.

³⁹ Monika JAEGER, *Der Architekt Leopold Theyer. 1851–1937*, Graz 1988 (tipkopis doktorske disertacije).

⁴⁰ Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanska Cukrarna. Zgodovina stavbe in njena umetnostnozgodovinska ocena, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 20/1, 1972, pp. 17–26.

⁴¹ Viktor STESKA, Kupola ljubljanske stolnice, *Kronika slovenskih mest*, 6/3, 1939, pp. 158–164; Ana LAVRIČ, Načrtovanje in zidava kupole ljubljanske stolnice, *Varstvo spomenikov*, 37, 1997, pp. 32–53.

⁴² Damjan PRELOVŠEK, Stavba deželnega gledališča v Ljubljani, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 26/3, 1978, pp. 159–166; Damjan PRELOVŠEK, The Provincial Theatre Building in Ljubljana, *Theatre Architecture of the Late 19th Century in Central Europe*, Cracow 1993, pp. 91–97.

⁴³ Gojko ZUPAN, Svetilnik duha. Narodna galerija – pot iz Narodnega doma v vzorčni muzej 21. stoletja, *Osemdeset let Narodne galerije*, Ljubljana 1998, pp. 35–54; Monika PEMIČ, »Die nationale Idee zog in unsere bürgerlichen Kreise ein«. Das Vereinshaus Narodni dom zu Ljubljana, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 42, 2006, pp. 92–113.

⁴⁴ Damjan PRELOVŠEK, Arhitekt Vancaš in stavba škofovih zavodov, *Zbornik simpozija ob stoletnici začetka gradnje prve slovenske gimnazije*, Ljubljana 2002, pp. 23–28.

⁴⁵ Damjan PRELOVŠEK, Poslopje Mestne hranilnice ljubljanske, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 24/1, 1976, pp. 43–47. V članku avtor na kratko

bili predstavljeni še Deželni muzej Rudolfinum (danes Narodni muzej),⁴⁶ predelave frančiškanske cerkve v 19. stoletju, zlasti njene fasade,⁴⁷ ter arhitektura in zgodovina gradnje cerkve sv. Jožefa na Poljanah.⁴⁸

Mnogo manj prispevkov je o arhitekturi drugih mest. Z mariborskim urbanizmom in arhitekturo se je prvi ukvarjal Jože Curk.⁴⁹ Z arhitekturnega stališča je pomemben že omenjeni Premrovov članek, urbanistične spremembe v 19. stoletju pa sta obravnavali Jelka Pirkovič-Kocbek in Marjeta Ciglencečki.⁵⁰ Omeniti je treba še nekaj prispevkov o virih za arhitekturno zgodovino Maribora⁵¹ ter dva članka, ki prinašata podatke o življenju in delu mariborskih stavbnih mojstrov (t. j. izvajalcev in ne avtorjev načrtov), vendar brez slogovnih oznak njihovih opusov.⁵²

Tudi s Celjem se je prvi ukvarjal Curk, ki se je mesta lotil z vidika urbanističnega razvoja, pri čemer je upošteval geografska in zgodovinska izhodišča.⁵³ Z arhitekturnega vidika je še zmeraj temeljno delo Povhov članek. Od stavb pa sta bila deležna obravnave Narodni dom in Nemška hiša. Obe poslopji sta zaradi napetih mednacionalnih odnosov v Celju pred prvo svetovno vojno zanimivi tudi (ali predvsem) za zgodovinarje. Tako je zgodovinar Andrej Studen predstavil zbiranje sredstev, natečaj, gradnjo, usodo in pomen Nemške hiše. Avtor se sicer z umetnostnozgodovinsko analizo zgradbe ne ukvarja, na podlagi virov pa mu je uspelo rekonstruirati notranjščino stavbe.⁵⁴ Narodnemu domu je bila ob stoletnici posvečena šte-

obravnava tudi Hotel Union in stavbo Ljudske posojilnice.

⁴⁶ Peter PETRU, Matija ŽARGI, *Narodni muzej v Ljubljani*, Ljubljana 1983 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 123), pp. 22–23; Matija ŽARGI, Iz gradbene zgodovine Narodnega muzeja, *Varstvo spomenikov*, 35, 1995, pp. 18–24.

⁴⁷ Damjan PRELOVŠEK, Arhitekturna zgodovina in pomen frančiškanske cerkve v Ljubljani, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ed. Silvin Kranjc), Ljubljana 2000, pp. 290–296.

⁴⁸ Alenka KUŠEVIČ, Cerkev sv. Jožefa v Ljubljani, *Varstvo spomenikov*, 38, 1999, pp. 50–79.

⁴⁹ Jože CURK, Maribor (Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris), *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 37, n. s. 2, 1966, pp. 63–95; Jože CURK, Maribor (Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris) II, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 39, n. s. 4, 1968, pp. 83–105.

⁵⁰ Jelka PIRKOVIČ-KOCBEK, *Izgradnja sodobnega Maribora. Mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976*, Ljubljana 1982, p. 11; Marjeta CIGLENEČKI, Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju, *Studia Historica Slovenica*, 6/2–3, 2006, pp. 531–556.

⁵¹ Jože CURK, *Viri za gradbeno zgodovino Maribora do 1850*, Maribor 1985 (Viri, 1); Zdenka SEMLIČ-RAJH, Jože CURK, *Od ideje do načrta. Izbor gradbenih načrtov Okrajnega urada Maribor 1854–1868*, Maribor 2004.

⁵² Jože CURK, Mariborski gradbeniki v času baroka in klasicizma, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 57, n. s. 22/2, 1986, pp. 289–234; Jože CURK, Mariborsko gradbeništvo med sredinama 19. in 20. stoletja, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 75, n. s. 40/2–3, 2004, pp. 301–332.

⁵³ Jože CURK, Razvoj celjske mestne vedute, *Celjski zbornik*, 1957, pp. 251–269; Jože CURK, Celje – urbanistično-gradbeni zgodovinski oris, *Celjski zbornik*, 1963, pp. 5–44.

⁵⁴ Andrej STUDEN, Beseda, dve o Nemški hiši v Celju, *Celjski zbornik*, 1991, pp. 39–52.

vilka *Celjskega zbornika*. S področja arhitekturne zgodovine sta pomembna prispevka Matije Golnerja o arhitekturi stavbe ter Branke Primc o prenovi med drugo svetovno vojno uničene fasade.⁵⁵

Poleg Maribora in Celja je za raziskovalce zanimiva tudi Rogaška Slatina, ki je največji strnjen kompleks klasicistične arhitekture v Sloveniji. Z njo se je ukvarjal Ivan Stopar.⁵⁶ Nekaj pomembne historistične arhitekture je tudi na Ptuj, ki je sicer v 19. stoletju izgubil svoj primat med štajerskimi mesti.⁵⁷ Omeniti je potrebno še Curkov članek o ormoških zidarskih mojstrih, ki prinaša zlasti biografske podatke, medtem ko o njihovih delih ne govori.⁵⁸

V drugi polovici 19. stoletja se je razvil poseben tip meščanske vile (v osnovi gre za pomanjšano plemiško palačo). Njihova arhitektura je raziskana zlasti za področje Gorenjske.⁵⁹ Do sedaj objavljeni prispevki so obravnavali meščanske vile na Bledu in v Bohinju, v Kamniku in Radovljici.⁶⁰ V prihodnosti bo potrebno natančneje obdelati še vile v Trziču in na Jesenicah, ki so bile po drugi svetovni vojni večinoma uničene.⁶¹ Neraziskane pa ostajajo vile v drugih kranjskih in štajerskih mestih, pri čemer bi se morale raziskave osredotočiti tudi na primerjave z arhitekturo vil drugod po monarhiji.⁶²

Čeprav raziskovanje arhitekture 19. stoletja poteka že več desetletij, ostaja še mnogo tem neobdelanih. Kot smo videli, predstavlja velik problem dejstvo, da je bila večina raziskav skoncentriranih na Ljubljano, mnogo slabše so raziskana druga mesta, še slabše arhitektura zunaj mest. Glavni poudarki študij so: avtorstvo in datacija stavb, slogovni razvoj posameznih mest in stavbnih tipov (npr. meščanske vile) ter urbanizem, pri čemer je poudarek

⁵⁵ Matija GOLNER, Arhitektura Narodnega doma v Celju, *Celjski zbornik*, 1997, pp. 135–144; Branka PRIMC, Prenova zunanjsčine Narodnega doma, *Celjski zbornik*, 1997, pp. 145–158.

⁵⁶ Ivan STOPAR, Rogaška Slatina – edinstvena klasicistična aglomeracija na slovenskih tleh, *Sinteza*, 3, 1965, pp. 72–74; Ivan STOPAR, *Rogaška Slatina*, Maribor 1973 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 40); Ivan STOPAR, Rogaška Slatina. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 10, Ljubljana 1996, p. 253.

⁵⁷ O arhitekturi 19. stoletja na Ptuj: Marjeta CIGLENEČKI, *Ptuj. Najlepsi pa je zame Ptuj*, Maribor 1995, p. 65; Jože CURK, Ptuj. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 10, Ljubljana 1996, pp. 6–7; *100-letnica magistrata Ptuj*, Ptuj 2007.

⁵⁸ Jože CURK, Ormoško gradbeništvo med renesanso in historicizmom, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 73, n. s. 37/1–2, 2001, pp. 287–296.

⁵⁹ Nika LEBEN, *Meščanske in podeželske vile na Gorenjskem od srede 19. stoletja do prve svetovne vojne*, Ljubljana 2001 (tipkopis magistrske naloge).

⁶⁰ Nika LEBEN, Arhitekturni oris kamniških meščanskih vil, in: Zora Torkar, Nika Leben, *Meščanske vile na Kamniškem od osemdesetih let 19. stoletja do prve svetovne vojne*, Kamnik 2002, pp. 33–48; Nika LEBEN, Oris vilske četrti v Radovljici v prvi polovici 20. stoletja, *Avguštinov zbornik. 50 let Gorenjskega muzeja*, Kranj 2003 (Gorenjski kraji in ljudje/Gorenjski muzej Kranj, 24), pp. 179–188; Nika LEBEN, Blejske in bohinjske vile v stilni govorici historizma in secesije, *Bled 1000 let*, Bled 2004, pp. 347–362.

⁶¹ Za vile v Trziču in na Jesenicah cf. LEBEN 2001 (n. 59), pp. 50–60.

⁶² Za osnovne podatke o ljubljanskih meščanskih vilah cf. Mateja ACCETO, *Meščanske vile v Ljubljani*, Ljubljana 1997 (tipkopis diplomske naloge).

predvsem na širitvi mest in regulacijskih načrtih. Preučevanje temelji na virih iz slovenskih arhivov, manj je upoštevano tuje gradivo, ter na domoznanski literaturi. Pomembno izhodišče so tudi stare vedute, zlasti pri poskusih rekonstrukcij prvotne podobe stavb.⁶³ Večinoma spregledan vir pa je sočasno arhitekturno,⁶⁴ konservatorsko⁶⁵ in drugo časopisje.⁶⁶

Potrebno bi bilo narediti pregled arhitekturnega razvoja za vsako deželo posebej (upoštevajoč stare deželne in ne današnjih državnih meja), primerjavo med deželama, kakor tudi natančneje opredeliti vlogo kranjske in štajerske arhitekture znotraj sočasnega avstrijskega stavbarstva. V tem pogledu so še vedno premalo upoštevane povezave in vplivi večjih umetnostnih središč, zlasti Dunaja, pa tudi Gradca (predvsem v primeru Štajerske), Trsta in Prage. Avstrijsko gradbeništvo v 19. stoletju je bilo močno centralizirano, kar je povzročilo soroden videz arhitekture po vsej monarhiji, hkrati to tudi pomeni, da stavbe, zgrajene v obravnavanem času (zlasti konec stoletja) na Kranjskem ali Štajerskem, v ničemer ne zaostajajo za sočasno arhitekturo drugih avstrijskih mest. Velik delež pri tem imajo dunajski arhitekti, ki so izdelovali načrte za celotno monarhijo. Najkvalitetnejše arhitekturne spomenike 19. stoletja tako na Štajerskem kot tudi na Kranjskem so načrtovali bolj ali manj pomembni avstrijski arhitekti, kot so Franz Anton Hillebrandt, Karl Rösner, Teophil Hansen, Max von Ferstel, Friedrich von Schmidt, Emil Förster, Richard Jordan, Robert Mikowics idr. Poleg njih je delovala vrsta manj kvalitetnih (a še vedno solidnih) avtorjev, ki so izdelali načrte za precejšnje število stavb po celotni monarhiji. Omenimo le Raimunda Jeblingerja iz Linza in Hansa Pascherja iz Gradca, ki sta delovala predvsem na področju sakralne arhitekture. Dela dunajskih, graških in drugih avstrijskih arhitektov na Kranjskem in Štajerskem je potrebno umestiti v njihov opus, hkrati pa ugotoviti vpliv navedenih avtorjev na naše stavbarstvo.⁶⁷ Tako bomo lažje opredelili pozicijo štajerske in kranjske arhitekture 19. stoletja znotraj nekdanjega cesarstva.

Tako za sakralne kot za profane stavbe je potrebno poiskati zglede. Zaenkrat je bilo to narejeno le za nekaj profanih zgradb, tako je bilo na primer ugotovljeno, da sta ljubljanska Tavčarjeva hiša oziroma hotel Evropa (arh. Carl Tietz, 1867–1869) in celjska Mestna hranilnica (arh. Hans Frau-

⁶³ Pomembnejše izdaje: Ivan STOPAR, *Stare celjske upodobitve*, Celje 1980; Ivan STOPAR, *Ljubljanske vedute*, Ljubljana 1996; Jože CURK, *Mariborske vedute*, Maribor 2004.

⁶⁴ E. g. *Allgemeine Bauzeitung*, *Wiener Bauhütte*, *Wiener Bauindustrie Zeitung*, *Architectonische Rundschau*, *Der Bautechniker*, *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins*.

⁶⁵ *Zlasti Mittheilungen der k. k. Zentralkommission*, *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*, *Izvestja Društva za krščansko umetnost*, *Ljubitelj krščanske umetnosti*, *Die Kirchenschmuck*. O slednjem cf. Vida UREK, *Slovenica v reviji Kirchenschmuck (1870–1905) – Bibliografski popis*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 9, 1972, pp. 145–158.

⁶⁶ *Dom in svet*, *Zgodnja Danica*, *Kmetijske in rokodelske novice*, *Laibacher Zeitung*, *Marburger Zeitung*, *Pettauer Zeitung*, *Cillier Zeitung*, *Grazer Tagespost* idr.

⁶⁷ Dela avstrijskih arhitektov na Kranjskem in slovenskem delu Štajerske ponavadi v pregledih njihovih opusov niso upoštevana. Izjema je že omenjena disertacija o Leopoldu Theyerju.

enender, 1887), narejeni po zgledu dunajskega Heinrichshofa (arh. Teophil von Hansen, 1861–1865; podrt po drugi svetovni vojni),⁶⁸ da se Deželno gledališče v Ljubljani navezuje na arhitekturo dunajskega Volkstheatra in dresdenske Opere,⁶⁹ ljubljanska Mestna hranilnica na zagrebško Prvo hrvaško hranilnico.⁷⁰

Novost v gradbeni dejavnosti 19. stoletja so obvezni natečaji pri vseh javnih stavbah. V marsikaterem primeru gre za natečaj v sodobnem pomenu besede (anonimni izdelki, žirija, nagrade ipd.).⁷¹ Čeprav gre za pomemben vir pri preučevanju (zlasti profane) arhitekture, stroka do sedaj natečajem in predstavitvi neizvedenih projektov, ki so včasih celo bolj zanimivi od realiziranih, ni namenjala posebne pozornosti. Med redkimi izjemami omenimo izbiranje načrta za kupolo ljubljanske stolnice ter natečaje za ljubljansko Deželno gledališče, Deželni muzej Rudolfinum, Narodni dom in Deželni dvorec (s predstavitvijo neizvedenega načrta Josepha Marie Olbricha).⁷²

Slabo raziskano področje predstavljajo naročniške študije. V okviru cerkvenih naročnikov je bila na več mestih poudarjena vloga ljubljanskega škofa Jakoba Missie (1884–1898), pod katerega okriljem je deloval arhitekt Raimund Jeblinger,⁷³ natančneje pa je bil obravnavan Missijev naslednik na ljubljanskem škofovskem prestolu Anton Bonaventura Jeglič (1898–1930), ki je iz Sarajeva v Ljubljano povabil arhitekta Josipa pl. Vancaša.⁷⁴ Kot naročnik še ni bil raziskan lavantinski škof Mihael Napotnik (1889–1922), čeprav je zaslužen za marsikatero štajersko cerkev.⁷⁵

Med zasebniki je bilo več pozornosti namenjene Jožefu Kalasancu baronu Erbergu, podporniku stavbnega mojstra Francesca Coconija.⁷⁶ Posebno mesto med profanimi naročniki imajo župani. Ti so pomembno vplivali na gradbeno dejavnost v mestih. Med njimi je najbolj znan ljubljanski župan Ivan Hribar (1896–1910), ki je vodil prenovu mesta po potresu.⁷⁷ V litera-

⁶⁸ O Tavčarjevi hiši v Ljubljani cf. PRELOVŠEK 1998 (n. 27), p. 250; o celjski Mestni hranilnici POVH 1972 (n. 22), pp. 95–96; o Heinrichshofu WAGNER-RIEGER 1970 (n. 4), p. 207.

⁶⁹ PRELOVŠEK 1993 (n. 42), p. 95.

⁷⁰ BOVHA 2002 (n. 38), p. 19.

⁷¹ Zakon o natečajih za javne stavbe je bil izdan leta 1849; cf. PRELOVŠEK 1990 (n. 28), p. 25.

⁷² O kupoli stolnice: LAVRIČ 1997 (n. 41), pp. 32–53; o Deželnem gledališču: PRELOVŠEK 1978 (n. 42), pp. 159–166; PRELOVŠEK 1993 (n. 42), pp. 91–97; o Deželnem muzeju Rudolfinum: ŽARGI 1995 (n. 46), pp. 18–24; o Narodnem domu: ZUPAN 1998 (n. 43), pp. 37–42; PEMIČ 2006 (n. 43), pp. 95–96; o Deželnem dvorcu: Damjan PRELOVŠEK, Olbrichov projekt deželnega dvorca v Ljubljani, *Sinteza*, 18–19, 1970, pp. 23–30.

⁷³ Cf. PRELOVŠEK 2002 (n. 44), p. 24.

⁷⁴ PRELOVŠEK 2002 (n. 44), pp. 25–26. Članek ponuja tudi odličen prikaz razmer v cerkveni arhitekturi na prelomu stoletij na Kranjskem.

⁷⁵ Napotnik je tudi avtor knjige o frančiškanski cerkvi v Mariboru: Michael NAPO-TNIK, *Die Basilika zu Heiligen Maria, Mutter der Barmherzigkeit, in der Grazer-vorstadt zu Marburg*, Marburg 1909.

⁷⁶ PRELOVŠEK 1997 (n. 36), pp. 127–129.

⁷⁷ Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanska arhitektura Hribarjevega časa, *Grafenauerjev*

turi sta bili izpostavljeni še vlogi mariborskih županov Andreja Tappeinerja (1861–1867) in Aleksandra Nagyja (1886–1902).⁷⁸

Pri raziskovanju stavbne dejavnosti 19. stoletja je treba upoštevati tudi takratno zakonodajo s področja gradbeništva ter vlogo posameznih ustanov pri oblikovanju stavb. O pravnih predpisih govorijo zlasti omenjeni prispevki Vlada Valenčiča in Damjana Prelovška ter geslo Stavbinski red Andreja Studna v *Enciklopediji Slovenije*.⁷⁹ V navedenih tekstih so obravnavani akti, ki so veljali za Kranjsko (s poudarkom na Ljubljani), medtem ko štajerski predpisi še čakajo na obdelavo, predstaviti pa bi bilo treba tudi zakone, ki so bili skupni vsem deželam habsburške monarhije. Poleg zakonodaje bo potrebno raziskati, v kolikšni meri so se arhitekti ravnali po gradbenih priročnikih, saj so bili ti v 19. stoletju precej razširjeni.⁸⁰

Med institucijami, ki so vplivale na arhitekturno dejavnost pred 1848, sta pomembni zlasti deželna gradbena direkcija in dvorni gradbeni urad (pri tem bi bilo zanimivo ugotoviti vlogo njegovega dolgoletnega vodje, Jožefa Schemerla),⁸¹ v drugi polovici stoletja pa so pomembni gradbeni uradi (tako na državnem, deželnem kakor tudi na lokalnem nivoju). Stroka do sedaj ni namenjala večje pozornosti različnim državnim direkcijam, zlasti s področja vojske, pošte, železnice, šolstva ipd., ki so za svoja poslopja po celotni monarhiji uporabljale tipske načrte.

V drugi polovici 19. stoletja se je v Avstrijskem cesarstvu razvilo konservatorstvo. Vpliv raznih spomeniškovarstvenih institucij, npr. C. kr. centralne komisije za raziskovanje in varovanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov, Umetnostnega društva sekavske škofije, Spomeniškega sveta za lavantinsko škofijo, Društva za krščansko umetnost,⁸² na sočasno štajersko in kranjsko stavbeništvo še ni bil predmet obravnav. Poleg samih ustanov pa je nujna preučitev vloge pomembnejših konservatorjev in korespondentov dunajske Centralne komisije, tako pri novogradnjah kot pri prenovah starejših stavb. Na Kranjskem sta to zlasti Franc Avsec (1863–1943) in Josip Dostal (1872–1954), na Štajerskem pa Johannes Graus (1836–1921) ter Avguštín Stegenšek (1875–1920).⁸³ Slednja sta pomembna tudi kot pisca. Med teksti obeh avtorjev je treba posebej izpostaviti Stegenškovi topografiji dekanij Gornji Grad in Konjice, v katerih je enakovredno starejšim spome-

zbornik, Ljubljana 1996, pp. 597–606.

⁷⁸ PREMROV 1974 (n. 23), pp. 348, 360; CIGLENEČKI 2006 (n. 50), p. 534.

⁷⁹ VALENČIČ 1966 (n. 30), pp. 141–144; VALENČIČ 1970 (n. 30), pp. 135–136; PRELOVŠEK 1976 (n. 25), pp. 47–49; Andrej STUDEN, Stavbinski red, *Enciklopedija Slovenije*, 12, Ljubljana 1998, p. 293.

⁸⁰ E. g. Mathias Fortunat KOLLER, *Der practische Baubeamte in 3 Theilen*, Wien 1800²; Lothar ABEL, *Allgemeiner Baurathgeber*, Wien 1893.

⁸¹ O gradbenih direkcijah cf. PRELOVŠEK 1976 (n. 25), pp. 50–51.

⁸² a osnovne podatke o Društvu za krščansko umetnost cf. Gašper CERKOVNIK, Društvo za krščansko umetnost v Ljubljani, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 43, 2007, pp. 288–305.

⁸³ O konservatorjih in korespondentih Centralne komisije cf. Janez HÖFLER, Raziskovanje srednjeveške umetnosti na Slovenskem, *Zgodovinski časopis*, 48/4, 1994, pp. 450–451.

nikom obravnavana tudi arhitektura devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja.⁸⁴

S stališča zgodovine stroke bi bilo potrebno analizirati, kakšen odnos so imeli sočasni pisci do historistične arhitekture. Ob omenjenih konservatorjih je potrebno preučiti tudi pisanje Janeza Flisa (1841–1919), predavatelja zgodovine cerkvene umetnosti na ljubljanskem bogoslovju in avtorja *Stavbinskih slogov*, prve v slovenščini pisane knjige o arhitekturi.⁸⁵

»Boj« med Slovenci in Nemci v obdobju, ki ga pogosto označujemo kot čas prebujanja narodov, je segal tudi na področje arhitekture. Odražal se je v zidavi Narodnih domov (Ljubljana, Maribor, Celje), ki so bili ponavadi delo čeških arhitektov, Nemci pa so Slovencem konkurirali s svojimi družabnimi objekti, najbolj znan primer je celjska Nemška hiša. Vsak narod se je začel identificirati z določenim slogom, pri čemer pa je potrebno omeniti, da so bile razlike v resnici precej neznatne in je pri opredelitvi neke stavbe za nemško ali slovensko odločala zlasti nacionalna pripadnost lastnika.⁸⁶ Problematika »nacionalnega sloga«, s katero sta se ukvarjala Damjan Prelovšek in v novejšem času tudi Monika Pemič, je izjemno kompleksna. V raziskave bi bilo potrebno poleg umetnostne zgodovine pritegniti tudi druge stroke, zlasti zgodovino in sociologijo. Prav tako bi morali stanje pri nas primerjati s situacijo pri drugih avstroogrskih narodih (na primer pri Madžarih in Čehih).

Kako neustrezno je lahko pretirano opazovanje arhitekture 19. stoletja »skozi nacionalna očala«, nam kaže primer ljubljanskega Narodnega doma. Sodobnike je njegova streha spominjala na streho praškega Narodnega gledališča (Narodni divadlo), čeprav je ta odmev strehe dunajske dvorne opere (ta pa je povzeta po strehi Palladijeve Bazilike v Vicenzi).⁸⁷ Uveljavilo se je zmotno prepričanje, da gre za primer t. i. češke renesanse. Šele novejše raziskave Monike Pemič so pokazale, da dela arhitekta Škabrouta nimajo nič skupnega s češko renesanso, ampak gre za univerzalen, po vsej monarhiji razširjen historizem. Tako ni ljubljanski Narodni dom, ki so si ga sodobniki zamišljali kot središče vseh Slovencev, s svojo arhitekturo prav nič slovanski, veliko bližje je dunajski kot pa sočasni češki arhitekturi (za razliko od mariborskega Narodnega doma, kjer je arhitekt Veyrich za zgled vzela Narodni dom v Pardubicah).⁸⁸

Raziskovanje arhitekture klasicizma in historizma na Štajerskem in

⁸⁴ Avguštin STEGENŠEK, *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905 (Cerkveni spomeniki lavantinske škofije, 1); Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki lavantinske škofije, 2). Stegenškovo življenje in delo osvetljuje zbornik simpozija o Avguštinu Stegenšku, ki je v tisku (*Studia Historica Slovenica*).

⁸⁵ Janez FLIS, *Stavbinski slogi. Zlasti krščanski, njih razvoj in kratka zgodovina*, Ljubljana 1885. Flisovo pisanje o arhitekturi je obravnavano v knjigi Fedje Koširja o arhitekturni teoriji na Slovenskem, ki bo predvidoma izšla v letu 2008.

⁸⁶ O problematiki »narodnega sloga« cf. Damjan PRELOVŠEK, Narodni slog v slovenski arhitekturi, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, pp. 115–126.

⁸⁷ PRELOVŠEK 1998 (n. 86), p. 122.

⁸⁸ Cf. PEMIČ 2006 (n. 43), p. 98.

Kranjskem poteka že približno tri desetletja, vendar pa je treba poudariti, da prevladujejo študije ljubljanske arhitekture. Raziskovalci so se do sedaj ukvarjali predvsem z avtorstvom in datacijo stavb ter podajanjem pregleda slogovnega razvoja. Preučevanje je temeljijo zlasti na domačih arhivskih virih, domoznanski literaturi ter starih upodobitvah, neupoštevana pa je ostala sočasna periodika. Nekaj pozornosti je bilo namenjene vplivu večjih umetnostnih središč, zlasti zgleodom za posamezne zgradbe. Zapostavljeni ostajajo pri nas delujoči dunajski, graški in drugi avstrijski arhitekti. V manjši meri so se raziskovalci dotaknili natečajev, vloge naročnikov, zakonodaje, raznih državnih uradov in spomeniškega varstva, neobdelano je področje sočasnih arhitekturnih tekstov. Zanimiva, a precej kompleksna tema je vprašanje t. i. narodnih slogov. V bodoče bo k preučevanju te problematike treba pristopiti interdisciplinarno, hkrati pa poskusiti najti vzporednice z drugimi narodi nekdanje monarhije. Ključen desiderat v raziskovanju kranjske in štajerske arhitekture 19. stoletja pa se zdi vključitev slovenskih spomenikov v kontekst avstrijske arhitekture.

Similarly to other Central European countries, the classicist and historicist architecture in Styria and Carniola has not been subject to art historical research for a long time as it was considered eclectic and »non-national«. In the last three decades, since the research of the 19th century architecture in Slovenia has been in progress, researchers dealt mainly with architecture in Ljubljana and, to a certain extent, Maribor and Celje, while other places remain unexplored. In the future, the research should thus focus on the remaining territories of Styria and Carniola. In addition to the so far neglected themes, such as commissioning as well as the role of legislation, preservation of monuments and architectural newspapers, Slovenian architectural monuments should also be considered in the context of Austrian architecture.

Sedmega januarja 1957 dopoldne je v šestnosemdesetemu letu starosti na svojem domu v Trnovem umrl arhitekt Jože Plečnik. Zdelo se je, da je z njim za vedno odšel tudi čas, ki ga je moderna arhitektura že davno za zmeraj prehitela. Kljub temu so mu ob smrti izkazali dolžno spoštovanje in mu je časopisje skoraj brez izjeme posvetilo daljše ali krajše priložnostne zapise o njegovem delu. Steletov nekrolog *Od obliča do velemejstra* v *Koledarju Mohorjeve družbe* za leto 1958¹ je bil prvi resen in še vedno branja vreden poskus zaokrožene podobe o preminulem arhitektu.

Sledil je globok molk. O Plečniku se ni pisalo ne govorilo. Tudi na šoli, na kateri je poučeval skoraj petintrideset let, študentje niso izvedeli ničesar o začetniku slovenske moderne arhitekture, tako globok je bil prepad med Plečnikovo zazrtostjo v klasično lepoto in velikimi koraki v industrializacijo ter socializacijo hiteče slovenske dežele. Edini veliki vzornik povojne generacije je bil francoski arhitekt Le Corbusier, in ko so se nekoliko odprle meje in je bilo mogoče potovati v Skandinavijo, se mu je pridružil še Finec Alvar Aalto. Plečnikovo ime se ni več pojavljalo v dnevnem časopisju, temveč le še občasno v nekaterih strokovnih glasilih ali v leksikalnih geslih. Največ zaslug, da ga nismo čisto pozabili, sta imela njegov dolgoletni prijatelj France Stele in učenec Marjan Mušič. Stele nikoli ni imel nikakršnih pomislekov glede Plečnikove veličine, Mušič pa je v okviru študija zgodovine stavbarstva napisal o arhitektu nekaj tematskih esejev in jih leta 1963 objavil v knjigi *Arhitektura in čas*.² Mimogrede velja omeniti, da me je prof. Mušič v imenu SAZU poslal k Strajničevim sorodnikom v vojvodinsko Rumo, kjer sem odbral Plečnikove risbe in pisma, ki jih je nato leta 1979 Akademija odkupila in so sedaj shranjena v njeni knjižnici.³

Ob bližajoči se deseti obletnici arhitektove smrti se je scena zasukala. Na Dunaju so se spet začeli zanimati za arhitekturo secesijskega časa in Otto Wagner ter z njim Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann ter Adolf Loos so doživljali vsesplošno strokovno rehabilitacijo. V njihovi senci so se veselili ponovnega priznanja tudi številni Wagnerjevi učenci. Boris Podreka,⁴ ki je po očetu Slovenec in je v Trstu obiskoval slovensko gimnazijo, se

¹ France STELE, *Od obliča do velemejstra*, Koledar Mohorjeve družbe za leto 1958, Celje 1957, str. 46–62.

² Marjan MUŠIČ, *Arhitektura in čas*, Maribor 1963 (*Arhitektura na prelomu stoletja*, str. 270–279; *Plečnik in Meštrovič*, obdobja sodelovanja in prijateljstva, str. 280–301; *Plečnik in Kotěra*. Ocena njunega dela in vplivov na oblikovanje češkoslovaške arhitekture, str. 303–307).

³ Glej Ana KOBLAR-HORETZKY, *Zapuščina Koste Strajniča*, *Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti*. Objave, 9, Ljubljana 1988.

⁴ Arhitekt Podreka je šele pozneje v svojem priimku črko k zamenjal z dvojnim c.

je še kot študent arhitekture, kljub negodovanju svojega profesorja Rolanda Rainerja, začel zanimati za »nekonvencionalne« arhitekto začetka dvajsetega stoletja. V tržaški reviji *Most* je leta 1964 objavil članek s študijske poti po sosednji Češkoslovaški, *Češka: Plečnik, Loos, Fuchs*, ki je pomenil nov, s tradicijo neobremenjen poskus vrednotenja slovenskega arhitekta. Dve leti pozneje je v okviru dunajske Gesellschaft für Architektur priredil prvo pregledno razstavo o Plečniku.⁵ Avstrijska strokovna kritika jo je ocenila zelo pozitivno, medtem ko je slovensko časopisje dunajski dogodek bolj ali manj prezrlo. Pozneje je razstavo pokazal še v Trstu, na Češkem pa se je ob koncu praške pomladi za njo izgubila vsaka sled.

V Sloveniji, ki se nikakor ni mogla otresti diktata funkcionalistične ideologije, je Plečnik še naprej veljal za suho vejo arhitekture in je našel zagovornike skoraj samo še v ozkem krogu svojih učencev in pri duhovščini. France Stele se je obletnice njegove smrti spomnil s knjigo *Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898–1899*,⁶ za katero je ob pomoči arhitektovega nečaka Karla Matkoviča zbral in komentiral najzgodnejšo ohranjeno korespondenco. Z njo je odprl znanstveno, na zgodovinskih virih utemeljeno preučevanje Plečnikovega življenja in dela ter nakazal nadaljnjo smer študija, ki pa ga sam ni več utegnil nadaljevati.

Od tistih, ki so bili blizu vladajočim politikom, je v Plečnikovo poslanstvo verjel le Lojze Gostiša. Po njegovi zaslugi je ostareli arhitekt predsedniku Titu na Brionih postavil kamnit paviljon.⁷ Gotovo je veliko pripomogel tudi k temu, da je po Plečnikovi smrti, kljub željam nekaterih kulturnih ustanov, njegova zapuščina ostala skupaj, Matkoviču pa je mesto Ljubljana odobrilo skromno pokojnino z namenom, da jo hrani in uredi. Dunajska razstava je Gostišo spodbudila, da se je s sebi lastno temeljitostjo tudi sam lotil enake naloge. Za dokumentiranje Plečnikovih del doma in v tujini je najel izvrstna zagrebška fotografa Nenada Gattina in Nina Vranića. Srečno naključje kratkotrajne praške pomladi je Gostiša izkoristil za dostop do dotlej strogo zaprtega grajskega arhiva v Pragi. Nada Prašelj mu je vzorno sestavila še danes vsega spoštovanja vredno umetnikovo bibliografijo. Rezultat Gostiševih prizadevanj je bila obsežna razstava leta 1968 v Narodni galeriji z imenitnim katalogom, v katerem je bil ob novem fotografskem gradivu in obsežni bibliografiji ponatisnjen Steletov tekst iz *Mohorjevega koledarja*.⁸ Ta dogodek je nekoliko odtajal slovenski odnos do umetnika. Priznali so mu, da je vsaj v mladosti sodil v evropsko avantgardo, njegovih praških in ljubljanskih stvaritev pa si še vedno nihče ni upal šteti

⁵ Ob razstavi je izšel ciklostiran katalog: BORIS PODREKA, *Josef Plečnik 1872–1957. Wien-Prag-Laibach*, Wien 1967, ki ga je Podreka istega leta še nekoliko razširil ob novi postavitvi razstave v kripti Plečnikove dunajske cerkve.

⁶ France STELE, *Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898–99*, Ljubljana 1967.

⁷ Damjan PRELOVŠEK, Jože Plečnik. Pavilion Briuni, *Oris*, 8/4, 2000, str. 148–157.

⁸ *Arhitekt Jože Plečnik* (ur. Lojze Gostiša), Ljubljana 1968. Gostiša je dal katalog ponatisniti ob priliki razstave na Gospodarskem razstavišču leta 1986, vendar v slabši kakovosti.

za sodobno arhitekturno umetnost. Glasnik takega spremenjenega odnosa do arhitekta je postal Nace Šumi z oceno razstave v reviji *Sinteza*.⁹ Po njem je veljalo pravilo, da je bil Plečnik na Dunaju avantgarden, v Pragi monumentalen in v Ljubljani dekorativen, pri čemer se je zadnjih dveh oznak še vedno držal negativen prizvok.

Neodvisno od Steleta in Gostiše je v Ljubljani rojeni Marko Pozzetto istega leta v Torinu izdal monografijo o Plečniku,¹⁰ prvo po Strajničevi iz leta 1920. V njej je zbral v tujini dostopno gradivo in ne glede na to, kaj si je o arhitektu kdo mislil v Sloveniji, poudaril, da gre za evropsko pomembnega ustvarjalca. Čeprav je njegova knjiga tako rekoč padla v prazno, saj Plečnika tedaj v Italiji nihče ni poznal, ker slava Wagnerjeve šole z Dunaja še ni prodrla k našim sosedom, je bila knjiga vseeno dobrodošla spodbuda za študij njegovega dela v domovini. Istočasno je v Mariboru izšla tudi knjiga *Plečnik in njegova šola*,¹¹ v kateri je vdova arhitekta Dušana Grabrijana objavila moževe članke. Zlasti zanimiv je del s citati iz dopisnih knjig Ognjišča akademikov arhitektov, saj marsikaterih danes ni več mogoče preveriti. Grabrijan jih je razvrstil v tematsko zaokrožene celote in nanje oprl sodbo o svojem učitelju Plečniku. Ker so članki nastali še za Plečnikovega življenja, je njihova sporočilnost omejena na iskanje, kako učiteljevo delo presojati s stališča sodobne arhitekturne doktrine, pri čemer se je Grabrijanu posrečilo pokazati na več stičnih točk. Sedem let pozneje je svoj pogled na učitelja podal tudi Janko Omahen.¹² Glavna odlika njegovega pisanja je, da nam je na skoro literaren način naslikal atmosfero Plečnikove šole in odnose, ki so vladali v njej, manj zanimive pa so avtorjeve vrednostne sodbe o učiteljevi arhitekturi. Vse pisanje preveva grenak občutek, ker ga je Plečnik sredi študija odslovil in je moral šolanje končati pri profesorju Vurniku.

Dogodke leta 1968 sem kot študent spremljal z velikim zanimanjem, saj sem bil v rojstni hiši že od vsega začetka v stiku z njegovimi deli. Moja dilema, čemu vse to, kar me je vsakodnevno obdajalo, ne ustreza sodobnim predstavam o dobri arhitekturi in zakaj Plečnik ni raje na Thonetov način upogibal lesa, ampak ga je staromodno žagal in oblepljal z oplato,¹³ je razrešil šele Podreka ob pripravah na svojo dunajsko razstavo. V našo hišo ga je napotil arhitekt Edvard Ravnikar, ki se je konec šestdesetih let spet spomnil svojega učitelja Plečnika, o katerem prej ni več hotel veliko slišati. Podreka mi je svetoval Dunaj, kjer sem začel odkrivati smisel Plečnikove arhitekture in dojel, v čem je njegov odločilni prispevek k stavbni umetnosti prve polovice dvajsetega stoletja. Začelo me je zanimati vse, kar se je drugim zdelo nepomembno, saj so v Ljubljani znani Loosov članek *Ornament in zločin* iz leta 1908 razumeli z enačajem, to je, ornament je zločin, in jim je zato

⁹ Nace ŠUMI, Dve razstavi moderne slovenske arhitekture, *Sinteza*, 10–11, 1968, str. 1–18.

¹⁰ Marco POZZETTO, *Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner*, Torino 1968.

¹¹ Dušan GRABRIJAN, *Plečnik in njegova šola*, Maribor 1968.

¹² Janko OMAHEN, *Izpoved*, Ljubljana 1976.

¹³ Gl. Stane BERNIK, Sodobno oblikovanje sedežnega pohištva v Sloveniji, v: Vesna Bučič, *Stol v petih tisočletjih*, Ljubljana 1973 (razstavni katalog), str. 43.

ostala zaprta pot do razumevanja jedra Plečnikove umetnosti. Pod Šumijevim vplivom sem se lotil edinega na videz neproblematičnega arhitektovega obdobja in obdelal njegov dunajski čas. Karel Matkovič me je sprva, ko sem k njemu hodil prebirat Plečnikova pisma, gledal z nezaupanjem, pozneje pa je le uvidel, da mislim resno. Eden prvih rezultatov mojega dela je bila manjša Plečnikova razstava v Gradcu leta 1975, ki jo omenjam samo zato, da bi pokazal, kako je počasi Plečnikovo ime začelo odmevati tudi pri naših sosedih. Dunajski likovni kritik Kristian Sottriffer mi je omogočil, da sem v Avstriji leta 1979 izdal svojo prvo knjigo, ki je sedem let pozneje doživela nekoliko dopolnjen ponatis.¹⁴ To delo je odigralo ključno vlogo pri poznavanju našega Plečnika v nemškem govornem področju, pa tudi zunaj njega. Sledilo je nekaj predavanj v tujini, na katerih sem lahko predstavil svoj pogled na Plečnika. V Ljubljani za natis originalnega teksta ni bilo zanimanja, saj ne Mladinska knjiga, ne SAZU, ne Slovenska matica knjige niso hotele sprejeti v svoj založniški program.

Po Matkovičevi smrti je Stane Bernik, tedaj še visok mestni politični funkcionar, dosegel ustanovitev arhitekturnega muzeja v Plečnikovi hiši. V njem sprva ni bilo nikogar, ki bi se želel poglobiti v študij Plečnikove arhitekture. Kot uvod v še vedno ne docela opravljeno inventarizacijo arhitektove zapuščine je leta 1975 sledila manjša razstava spomenikov narodno-osvobodilnega boja,¹⁵ ki je bila plah poskus umetnikovega umeščanja med stroko in politiko. Položaj se je spremenil z ravnateljstvom Petra Krečiča. Ta se je sprva bolj navduševal za odmeve konstruktivizma na Slovenskem, a je pozneje raje prisluhnil bolj lukrativnemu zanimanju tujine za našega Plečnika in je skupaj z nekaterimi raziskovalci iz Oxforda leta 1982 organiziral manjšo razstavo s poudarkom na arhitektovih urbanističnih rešitvah, ki je potovala po Angliji in Španiji. Spremljal jo je katalog,¹⁶ ki je bil tedaj edina angleškemu občinstvu dostopna publikacija o slovenskem arhitektu.

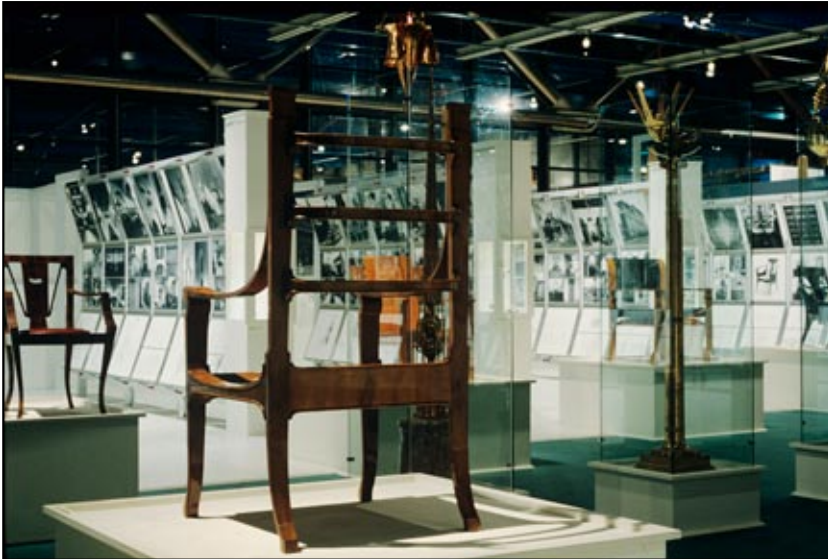
Z uveljavljanjem tako imenovane postmoderne ob koncu sedemdesetih let je interes za Plečnika skokovito narasel. V Ljubljano so prihajali nekateri znani arhitekti, med njimi Rob Krier in Paolo Porthogesi, ki so iskali duhovne prednike novega sloga. Zaradi ljubezni do antike in izvirnega načina njenega preoblikovanja, se jim je Plečnik zdel zelo primeren, čeprav je v resnici njegova umetnost zelo daleč od postmoderne filozofije. Svoje Münchenske študente je v Ljubljano pripeljal tudi arhitekt Podreka in z njimi opravil prvo, v marsičem še danes vzorno analizo Plečnikovih najpomembnejših stavb in mestnih ureditvenih posegov. Leta 1980 je izšla v obliki posebne publikacije Tehniške univerze v Münchnu,¹⁷ žal v zelo skromni nakladi.

¹⁴ Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten 1896 bis 1914*, Wien 1979 (druga izdaja 1986).

¹⁵ Peter KREČIČ, *Spomeniki NOB Jožeta Plečnika in njegove sole*, Ljubljana 1975 (razstavni katalog).

¹⁶ *Jože Plečnik 1872–1957. Architecture and the City*, Oxford 1983 (s prispevki Iana Bentleyja, Đurđe Gržan-Butina, Petra Krečiča, Richarda Michaela Andrewsa in Naceta Šumija).

¹⁷ Boris PODRECCA, *Jože Plečnik. Seminar in Laibach*, München 1980.



1

1. Plečnikova razstava v pariškem Centru Georges Pompidou, 1986

Vse to ni šlo neopaženo mimo mlajše generacije slovenskih arhitektov, zbranih okoli glasila *Arhitekturni bilten - AB*. Kot mentor se jim je pridružil profesor Edvard Ravnikar, ki je bolj kot Plečnikovo navezanost na Dunaj poudarjal njegovo domnevno izhodišče v angleškem gibanju Arts and Crafts.¹⁸ Živahna dejavnost okoli revije *AB* je v Ljubljano privabila tudi nekaj tujih zgodovinarjev arhitekture. Leta 1983 je v organizaciji Filozofske fakultete, Arhitekturnega muzeja in revije *Sinteza* prišlo do prvega simpozija o Plečniku, na katerem se je predstavilo več domačih in tujih raziskovalcev, v razpravi pa so sodelovali tudi nekateri Plečnikovi učenci.¹⁹ Sledil je simpozij v Benetkah,²⁰ katerega pobudnik je bil profesor Luciano Semerani. Ne brez zasluge pri tem je bil Dušan Blaganje, ki se je tedaj izpopolnjeval na beneški šoli za arhitekturo.

Vrhunec mednarodnega zanimanja za Plečnika pa je bila velika razstava v pariškem centru Georges Pompidou leta 1986. Pomenila je hkrati zaključek večletnih prizadevanj za promocijo slovenskega arhitekta v tujini. Njen iniciator je bil spet Boris Podreka, ki je za svojo zamisel pridobil direktorja mednarodnega centra za design v Berlinu François Burkhardta. Ko je ta čez leto ali dve prevzel mesto direktorja Centra za industrijsko

¹⁸ Gl. Edvard RAVNIKAR, Vitalnost Plečnikovega neoklasicizma, *Arhitektov bilten*, 62–63, 1982, str. 3–7.

¹⁹ Prispevki s simpozija so bili objavljeni leta 1984 v 65.–68. številki *Sinteze*. Njihovi avtorji so bili: Stane Bernik, Nace Šumi, Boris Podrecca, Luciano Semerani, Peter Krečič, Damjan Prelovšek, Zoran Manevič, Željka Čorak, Tomáš Valena, Lojz Cerar, Ivo Marojevič, Đurđa Gržan Butina, Ian Bentley, Tine Kurent, Mirko Juteršek in Milan Mihelič.

²⁰ Ob tej priliki je leta 1983 v Benetkah izšla italijanska izdaja 62.–63. številke *Arhitekturnega biltena* iz leta 1982 z naslovom *Jože Plečnik. Il ritorno del mito*. V njej so objavljeni teksti Luciana Semeranija, Edvarda Ravnikarja, Marijana Mušiča, Borisa Podrecca, Aleša Vodopivca, Damjana Prelovška, Dušana Blaganjeta, Jurija Kobeta, Janeza Koželja, Aljoše Kolenca, Saše Ostana in Mateja Vozliča.

oblikovanje v Pompidoujevem centru, so priprave lahko stekle. Poleti 1985 sem skupaj z obema imenovanimi sodeloval pri izdelavi koncepta razstave. Ker se je med delom pokazalo, da rabimo sposobnega sodelavca, ki bo znal v Sloveniji organizirati izdelavo eksponatov in reševati zapletene logistične probleme, smo k sodelovanju povabili še Lojzeta Gostišo. Postavitev si je zamislil Podreka, sam pa sem sodeloval pri strokovni vsebini in zbiranju gradiva. Pariško razstavo si je ogledalo skoraj pol milijona obiskovalcev in je bila, gledano statistično, druga najbolj obiskana likovna prireditev tistega leta v Franciji.²¹ Med kritiki je doživela veliko priznanj. Prvo, nič manj ugledno ponovitev z dodatkom del Plečnikovih učencev iz zbirke Arhitekturnega muzeja je razstava doživela konec istega leta na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. Burkhardt je poskrbel, da so jo nato v skoraj neokrnjeni obliki videli še v Madridu, na Dunaju, v Münchnu, Karlsruheju, Milanu in Benetkah. Ob tej priložnosti so izšli nemški,²² italijanski,²³ španski²⁴ in angleški²⁵ prevod kataloga, medtem ko sem za ljubljansko postavitev zasnoval čisto novo publikacijo z reprodukcijami razstavnih panojev in glavnimi zgodovinskimi podatki.²⁶ Kot se morda zdi nenavadno, je bila to prva pregledna praktična informacija o Plečnikovem delu. V zelo skrčeni obliki je razstava nato potovala še v Združene države Amerike, leta 1994 pa jo je Arhitekturni muzej poslal še v Stockholm.²⁷ Pompidoujev center jo je na koncu odstopil Arhitekturnemu muzeju, kjer si jo je še danes mogoče ogledati v Fužinskem gradu.

Pred uspešno predstavitvijo Plečnika v tujini in po njej sem med drugim napisal nekaj monografskih tekstov o posameznih stavbah (Vzajemna zavarovalnica, Peglezen, Žale, Kraljevi dvorec v Kamniški Bistrici). Sledila je moja monografija o arhitektu za avstrijsko založbo Residenzverlag.²⁸ Istega leta je Peter Krečič pri Državni založbi izdal svojo nekoliko obširnejšo knjigo.²⁹ Razlika med obema deloma je predvsem ta, da je Krečič nesorazmerno malo prostora namenil Plečnikovemu delovanju na Dunaju in v Pragi in se omejil bolj na opisovanje stavb. Prav tako v svojem delu ne omenja vpliva

²¹ *Jože Plečnik architecte 1872–1957*, Paris 1986 (razstavni katalog s prispevki François Burkhardta, Friedricha Achleitnerja, Petra Krečiča, Eda Ravnikarja, Alaina Arvoisa, Cristine Conrad von Eybesfeld, Damjana Prelovška, Vladimirja Šlapete, Alene Kubove, Guya Balangéa, Borisa Podrecca, Luciusa Burckhardta in Linde Burkhardt).

²² *Jože Plečnik Architekt 1872–1957*, Villa Stuck, München 1987.

²³ *Jože Plečnik Architetto 1872–1957*, Scuola Grande San Giovanni Evangelista, Venezia 1988.

²⁴ *Jože Plečnik Arquitecto (1872–1957)*, Madrid 1987.

²⁵ *Jože Plečnik Architect: 1872–1957*, Cambridge, Mass. 1989.

²⁶ *Arhitekt Jože Plečnik*, Ljubljana 1986.

²⁷ Ob razstavi je izšla publikacija *Arhitekt Jože Plečnik 1872–1957. Dunaj-Praga-Ljubljana. Razstava v Stockholmu 1994*, Arkitekturmuseet, Stockholm 1994 (s prispevki Jörana Lidvalla, Petra Krečiča, Milana Kovača in Petra Fistra).

²⁸ Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg-Wien 1992.

²⁹ Peter KREČIČ, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992.



2. Plečnikova razstava na praškem gradu, 1996

2

Semperjeve teorije o oblačenju, ki sem jo kot ključno za razumevanje Plečnikovega načina komponiranja izpostavil v svoji knjigi,³⁰ čeprav si je Krečič za cilj svojega pisanja zadal prav pojasnitev tega vprašanja.

Ker so po zatrtju demokratičnega gibanja na Češkoslovaškem spet nepredušno zaprli praški grad in z njim arhiv, ni bilo lahko pisati o tem obdobju arhitektovega delovanja. Ob obisku Prage leta 1989 sem lahko videl le neznamen del grajske notranjosti, vse drugo pa mi je ostalo nedostopno, čeprav je šlo za uradno študijsko izmenjavo med slovensko in češko akademijo znanosti. Po padcu berlinskega zidu sem predsedniku Havlu napisal pismo s prošnjo za ogled gradu, na katero sem iz njegove pisarne dobil pozitiven odgovor. V času Demosove vlade je predsednik Lojze Peterle v Prago na službeni obisk odpeljal kulturnega ministra Andreja Capudra in arhitekta Tomáša Valeno, ki se je že prej ukvarjal z raziskovanjem grajskih vrtov.³¹ Dogovorili so se za Plečnikovo razstavo na praškem gradu, ki so jo s podnaslovom *Arhitektura za novo demokracijo* odprli deset let po pariški. Njeno postavitve je prevzel Tomáš Valena, tehnični del je s svojimi sodelavci vodil sin zadnjega Plečnikovega češkega učenca Karla Řepe Miroslav, sam pa sem bil edini slovenski predstavnik v pripravljalnem odboru. Dosegel sem, da smo katalog močno razširili predvsem z reprodukcijami načrtov iz praških arhivov, skupaj z arhivarko Věro Malo pa sem med drugim sestavil podrobno kronologijo Plečnikovih ureditvenih posegov.³² Iz Slovenije smo na praški

³⁰ Krečič je do tega spoznanja prišel šele nedavno. Gl. Peter KREČIČ, Jožamurka & Murka Brezjanka, *Piranesi*, 14/25, 2007.

³¹ Tomáš VALENA, Plečnik's Gärten am Hradšchin in Prag, *Baurwelt*, 77/39, 1986, str. 1482–1493. Članek je bil pozneje še nekajkrat ponatisnjen, med drugim tudi v *Arhitektovem biltenu*.

³² *Josip Plečnik-Architekt Pražského Hradu*, Praha 1996 (razstavniki katalog s prispevki Věre Běhalove, Kennetha Framptona, Jana Frolíka, Andrewa Herscherja, Jane Hornekove, Petra Hotěbora, Wolfganga Kempa, Petra Krajčija, Zdeněka Lukeša, Věre Male, Ákosa Moravánszkyja, Marca Pozzetta, Damjana Prelovška, Jörga

grad pripeljali veliko pohištva. Zlasti posrečena je bila Valenova predstavitev Plečnikovega liturgičnega posodja, ki jo je v celoti finančno pokrila naša država.³³ Pri njeni organizaciji je sodeloval Lojze Gostiša. Ob razstavi je bil posnet tudi film z naslovom *Dragi mojster*. Prva tuja postaja razstave je bila na ljubljanskem gradu. Za to priložnost sem napisal posebno publikacijo,³⁴ ki je nadomeščala češki katalog. Plečnikovo liturgično posodje je bilo posebej razstavljeno v ljubljanski Narodni galeriji.³⁵ Pozneje je grajska uprava razstavo pokazala še v Tehničnem muzeju v Tel Avivu (z močno skrajšanim katalogom v hebrejščini) ter v Češkem kulturnem centru v Parizu in v Arhitekturnem muzeju v Bruslju. Zajeten katalog, ki pomeni prvo celovito predstavitev dela Plečnika in njegovih učencev na Češkem, so pozneje prevedli še v angleščino.³⁶ Razstava na praškem gradu je bila izredno pomembna za popularizacijo slovenskega arhitekta med Čehi, medtem ko je pri nas še dolgo izzivala polemične prispevke vseh, ki pri njej niso sodelovali.

Spremenjeni politični klimi je v Ljubljani sledila široko zastavljena prenova Plečnikovih Žal,³⁷ ki jo je vodil njegov učenec in nekdanji sodelavec pri tej nalogi arhitekt Vlasto Kopač. Kompleks je namreč od leta 1980, ko so ga zaprli iz ideoloških pomislekov, začel propadati. Od pomembnejših dogodkov devetdesetih let velja omeniti še izdajo treh vodnikov po Plečnikovi arhitekturi.³⁸ K sodelovanju sta me pritegnila Andrej Hrausky in Janez Koželj, ker sama nista imela dovolj gradiva. Ves ta čas pa je minil tudi v znamenju prevajanja obeh monografij, Krečičeve in moje. Krečičev *Plečnik* je v močno skrajšani obliki izšel v italijanščini,³⁹ francoščini⁴⁰ in angleščini.⁴¹ Sam pa sem svojo knjigo na podlagi podatkov, do katerih sem prišel ob pripravah na praško razstavo, temeljito predelal. Leta 1996 je izšla pri založbi Yale University Press⁴² in doživela zelo pohvalno kritiko Josepha Rykwerta,

Stabenowa, Vladimírja Šlapete, Rostislava Šváche, Tomáša Valene, Vladislave Valchárove, Tomáša Vlčka, Jindřicha Vybírala in Pavla Zatloukala).

³³ Damjan PRELOVŠEK, Kelih kot metafora antične keramike, *Plečnikovi kelihbi – Plečnik's Chalices*, Arhitekturni muzej, Ljubljana 1996 (razstavni katalog).

³⁴ Damjan PRELOVŠEK, *Poezija v kamnu. Arhitekt Jože Plečnik na praškem gradu*, Ljubljana 1997. Leta 2001 je tekst izšel v Pragi v novi likovni podobi s spremno besedo Václava Havla z naslovom *Architekt Josip Plečnik. Práce pro prezidenta Masaryka*.

³⁵ Peter KREČIČ, *Jože Plečnik. Zakladi zlata, zakladi duba. Plečnikovo sakralno posodje*, Ljubljana 1997.

³⁶ *Josip Plečnik – An Architect of Prague Castle*, Prague Castle Administration 1997 (knjigi je bilo dodanih nekaj slik z razstave v Pragi in izpuščeno nekaj teksta).

³⁷ Damjan PRELOVŠEK, Vlasto KOPAČ, *Žale arhitekta Jožeta Plečnika*, Ljubljana 1992.

³⁸ Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova Ljubljana*, Ljubljana 1996; Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova Slovenija*, Ljubljana 1997; Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnik v tujini*, Ljubljana 1998.

³⁹ Peter KREČIČ, *Plečnik. Lettura delle forme*, Milano 1992.

⁴⁰ Peter KREČIČ, *Plečnik. La lecture des formes*, Liège 1993.

⁴¹ Peter KREČIČ, *Plečnik. The Complete Works*, London–New York 1993.

⁴² Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik 1872–1957*, New Haven–London 1997.

hkrati pa je bila v Angliji razglašena za eno najboljših znanstvenih del tistega leta. Po letu 2000 je izšla še v češkem⁴³ in italijanskem⁴⁴ prevodu, zadnjič v čisto novi podobi.

Zanimanje za Plečnikovo urejanje Ljubljane v Italiji ni potihnilo. Rezultat tega je bila razstava v Oderzu⁴⁵ leta 1996, ki so jo postavili skupaj z Arhitekturnim muzejem. Po daljšem premoru se je tudi arhitekt Podreka lotil enake teme z razstavo, ki jo je za mesto Ljubljana v sodelovanju z Arhitekturnim muzejem leta 2003 postavil v Gradcu.⁴⁶ Čisto mimo nas pa je šla delna ponovitev Plečnikove razstave sakralne umetnosti v dunajski Secesiji ob njeni stoti obletnici; postavljena je bila leta 2005 v benediktinskem samostanu v Beuronu. Njen avtor profesor Hubert Krins je ob tej priložnosti izdal tudi dober katalog.⁴⁷

Predaleč bi nas zaneslo, če bi naštevali vse tekste, ki sva jih do današnjih dni napisala v glavnem Krečič in jaz. Leta 2005 sta Peter Krečič in Veselin Miškovič v Narodni in univerzitetni knjižnici razstavila načrte za njeno gradnjo,⁴⁸ dve leti pozneje pa še kopije načrtov za Ljubljano, ki jih je med drugo svetovno vojno knjižnici podaril Plečnik.⁴⁹ To je bila zame dobra priložnost, da sem se bolj posvetil arhitektovim neuresničnim vizijam za slovensko prestolnico.⁵⁰ Ob koncu leta 2006 sem na pobudo arhitekta Adolpha Stillerja skupaj s hčerko Evo Prelovšek postavil večjo pregledno Plečnikovo razstavo v stavbi dunajske zavarovalnice Wiener Städtische Allgemeine Versicherung,⁵¹ ki ima podružnico tudi v Ljubljani in je zato želela v avstrijski prestolnici predstaviti značilen del slovenske kulture. Kmalu za tem je Slovenija izpolnila svojo že več let neizpolnjeno obveznost do Poljske in v Krakov poslala razstavo, ki jo je pripravil Peter Krečič. Mednarodni kulturni center v Krakovu je razstavo pospremil z dvojezičnim katalogom.⁵²

Lanskoletna petdeseta obletnica Plečnikove smrti bi minila čisto neo-

⁴³ Damjan PRELOVŠEK, *Josip Plečnik. Život a dílo*, Šlapanice 2002.

⁴⁴ Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik 1872–1957*, Milano 2005.

⁴⁵ *Jože Plečnik. Lo spazio urbano a Lubiana*, Pinacoteca Alberto Martini Oderzo 1996 (razstavní katalog s prispevki Gina Malacarne, Paole Rosso, Petra Krečiča, Alberta Ferlenga, Sergia Polana in Sissi Castellano).

⁴⁶ *Jože Plečnik und Ljubljana. Der Architekt und seine Stadt*, Stadtmuseum, Graz 2003 (razstavní katalog s prispevki Roberta G. Dycka, Darinke Kladnik, Petra Krečiča, Mela Goodinga in Damjana Prelovška).

⁴⁷ *Beuroner Kunst in der Wiener Secession 1905–2005*, Beuron 2005.

⁴⁸ *Načrti za stavbo Univerzitetne biblioteke v Ljubljani: Jože Plečnik, Aleksander Dev, Hrvoje Brnčić*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2004 (razstavní katalog).

⁴⁹ *Da ne pride v pogin in pozabljenje. Plečnikova vizija Ljubljane – slovenskih Aten. Arhitektov dar knjižnici*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2007 (razstavní katalog).

⁵⁰ Damjan PRELOVŠEK, Plečnikova vizija slovenske prestolnice, *Da ne pride v pogin* 2007 (op. 49), str. 19–29.

⁵¹ *Josef Plečnik. Architekt in Wien, Prag und Laibach* (ur. Adolph Stiller), Salzburg 2006 (s prispevki Friedricha Achleitnerja, Stephana Templa, Damjana Prelovška in Adolpha Stillerja).

⁵² *Jože Plečnik. Architekt i wizjoner / Architect and Visionary*, Kraków 2006 (razstavní katalog s pripevki Jacka Purchle, Petra Krečiča in Friedricha Achleitnerja).



3

*3. Razstava v Narodni galeriji v
Ljubljani ob 50. obletnici Plečnikove
smrti*

paženo, če s hčerko ne bi na hitro predelala in dopolnila svoje dunajske razstave. Postavitev v Narodni galeriji je bila po dolgem času spet velik dogodek za Slovenijo. Razstavo si je ogledalo čez dvajset tisoč obiskovalcev, kar se pri nas zgodi zelo redko. Nekoliko okrnjena je nato potovala po Sloveniji, doslej so jo videli v Murski Soboti, Mariboru in Novi Gorici. Kljub temu pa se v miselnosti večine naših kulturnikov ni dosti spremenilo. Slovenska tradicionalna predstava o kulturi ostaja še naprej vezana na pisano besedo, slikarstvo, glasbo, gledališče in film. Naše predsedovanje EU bomo sicer počastili z razstavo o največjem slovenskem arhitektu, ki jo Boris Podreka pripravlja v bruseljski Kraljevski galeriji lepih umetnosti, ne menimo pa se za pozive z drugih koncev sveta, kjer bi tudi želeli spoznati našega Plečnika. Edino, kar se je v jubilejnem letu 2007 posrečilo izpeljati večjega, je priprava gradiva za razglasitev Plečnikove Ljubljane za spomenik državnega pomena. Če na koncu potegnemo črto, moramo, žal, ugotoviti, da so nam praktično vse velike razstave o slovenskem arhitektu organizirali in plačali drugi, kar nikakor ni dobro spričevalo naše kulturne politike. Zdi se, da je tujina veliko bolj zainteresirana za našega Plečnika od nas samih. Tako bi Čehi radi spravili njegovo praško cerkev celo na UNESCO-v seznam svetovne kulturne dediščine.

The paper presents a survey of the hitherto studies on the Slovene architect Jože Plečnik (1872–1957) and the promotion of him. His name became known to the world through the great 1986 retrospective exhibition in the Centre Georges Pompidou in Paris. Ten years later an exhibition that was met with a similarly wide response was organized by the Czechs. The ultimate finding of the paper is that almost more than his natives it was the foreign countries that contributed greatly to the spread of the architect's fame.

VPETOST VISOKOSREDNJEVEŠKE STAVBNE PLASTIKE V SLOVENIJI V SOČASNO EVROPSKO UMETNOST NA PRIMERU NEKDANJE CISTERCIJANSKE CERKVE V KOSTANJEVICI NA KRKI

Cistercijanski samostan *Fons beatae virginis Mariae*, drugi in zadnji tega reda na slovenskih tleh, je leta 1234 nedaleč od svojega tržnega središča Kostanjevica na Krki v redovni filiacijski liniji Morimond – Villers Betnach – Vetrinj ustanovil koroški vojvoda Bernard II. Spanheimski, kar nam sporoča njegova druga ustanovna listina, ki jo je za isti samostan izdal leta 1249.¹ Samostan, v katerem sta bila pokopana ustanovnikova žena Juta ter sin Bernard, je deloval vse do ukinitve leta 1785.²

Stavbni kompleks nekdanje cisterce je bil tekom stoletij večkrat prezidan,³ po razpustitvi samostana pa je postal sedež uprave državnih posesti, deloma je bil prepuščen propadu, deloma pa je bil celo porušen.⁴ Redovna cerkev, ki je rušitvi ušla le za las, je konec 19. oziroma začetek 20. stoletja dočakala v zelo klavnem stanju. Ko je konec dvajsetih let preteklega stoletja France Stele v notranjščini izpod baročne preobleke pričel načrtno odkrivati njeno prvotno podobo,⁵ je postalo jasno, da je kljub barokizaciji, ki je najbolj spremenila njen visokosrednjeveški videz, prostor vsekakor vreden temeljite obnove in restavracije. Steletova prizadevanja je prekinil požig, ki je 1942 poškodoval cerkev in del samostana. Čeprav je do vnovičnih konservatorsko-restavratorskih posegov prišlo že po koncu druge svetovne vojne, ni bilo mogoče preprečiti zrušenja zahodnega in južnega samostanskega trakta v letih 1947 in 1948 ter zvonika v letu 1956, kar je

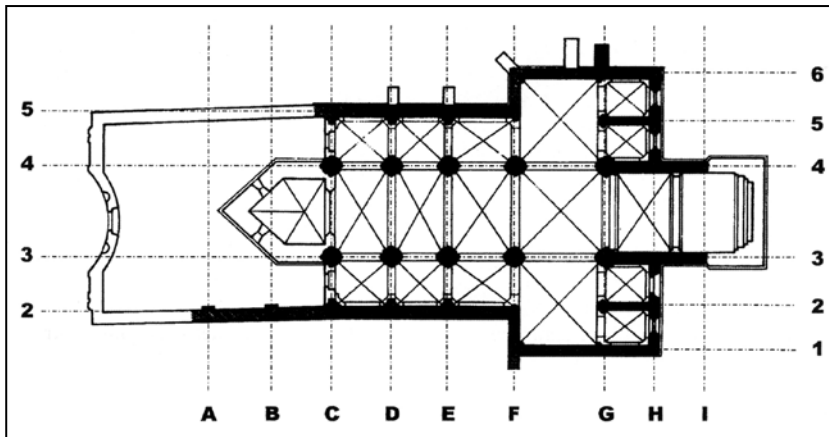
¹ O ustanavljanju, vzrokih za dve ustanovni listini idr. cf. Jože MLINARIČ, *Kostanjeviška opatija 1234–1786*, Kostanjevica na Krki 1987, pp. 127–145.

² Cf. MLINARIČ 1987 (n. 1), pp. 489–491.

³ Pregled listinsko dokumentiranih del pri MLINARIČ 1987 (n. 1), pp. 232–233, 270, 287–288, 374, 435, 446–451, cf. tudi Marijan ZADNIKAR, *Kostanjeviški kloster »Fontis S. Mariae«*, Ljubljana 1994, pp. 40–42.

⁴ Cf. Alenka ŽELEZNIK, *Kostanjevica na Krki – prenova samostanskega kompleksa, Vekov tek. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ed. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, p. 456.

⁵ France STELE, *Varstvo spomenikov od 1. VII. 1929 do 1. VII. 1930*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 11, 1931, pp. 86–87; France STELE, *Varstvo spomenikov od 1. VII. 1930 do 31. XII. 1931*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 12, 1933, p. 90.



1. Tloris nekdanje samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki (sedanje stanje) z vrisanimi osmi

1

bil dokončni povod, da se je dve leti zatem pričel obsežen projekt prenove in restavracije celotnega samostanskega kompleksa in še posebno cerkve.⁶ V notranjščini slednje je danes prezentirana vsa ohranjena srednjeveška podoba, rekonstruirani ali deloma obnovljeni pa so južna arkadna stena glavne ladje, baročni obok ter vzhodni in zahodni zaključek glavne ladje.

Nekdanja redovna cerkev v Kostanjevici na Krki je v tlorisu sledila t. i. fontenayskemu tipu (sl. 1);⁷ pozidana je bila torej v obliki latinskega križa kot triladijska stavba z izstopajočim transeptom in dvema med seboj prostorsko ločenima ravno zaključenima kapelama na vsaki strani daljšega glavnega oltarnega prostora s prav tako ravnim vzhodnim delom. Bazilikalno zasnovani prostor, ki ga je prvotno bržkone v celoti pokrival križnobrebrasti obok, naj bi bil sprva domnevno daljši za dve traveji.⁸ Glavno ladjo so od stranskih v spodnjem delu ločevale šilaste arkade, ohranjene še na severni strani. Njihovi polstebri so skupaj z redkimi originalnimi na južni strani, onimi iz vzhodnih kapel ter z obočnimi snopastimi služniki in posameznimi ohranjenimi konzolami nosilci raznolikega kamnoseškega okrasja.

In situ, torej v sami cerkvi, je bolj in manj celovito ohranjenih 66 kapitelov in njihovih naklad, 65 baz in trije sklopi trojnih konzol. V lapidariju, ki je danes del Galerije Božidarja Jakca, hranijo še 20 kapitelov, en sklepnik in več fragmentarno ohranjenih konzol, zidcev, baz, naklad, rebrnih iztekov ipd. En kapitel hrani ljubljanska Narodna galerija, v še neurejenem delu samostanskega kompleksa pa je še 24 ostankov kapitelov oziroma njihovega vegetabilnega okrasja.⁹ Vse naštetu je kljub fragmentarni ohranjenosti sku-

⁶ O poteku obnovitvenih del ŽELEZNIK 2003 (n. 4), pp. 455–465 (s starejšo literaturo).

⁷ O tem Matthias UNTERMANN, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, Berlin 2001, pp. 610–616 (s starejšo literaturo).

⁸ Takšna rekonstrukcija v: Robert PESKAR, Srednjeveška arhitektura in stavbna plastika v Kostanjevici na Krki, *Vekov tek. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ed. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, pp. 439, 441; cf. tudi Robert PESKAR, Kostanjevica na Krki, nekdanja samostanska c., *Gotika v Sloveniji* (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 46–49.

⁹ Pregled vseh kosov stavbne plastike kostanjeviške cisterce v: Mija OTER

paj z lapidarijskimi kosi kvalitativno in kvantitativno najbogatejši primer poznoromansko-zgodnjegotskega arhitekturnega kiparstva v Sloveniji.

Kot lahko sodimo po slogovni govorici kostanjeviške stavbne plastike, je bila gradnja samostanske cerkve pričeta najverjetneje že okoli leta ustanovitve,¹⁰ in sicer pri južnih vzhodnih kapelah, saj tamkajšnji kapiteli s čašasto-kubičnimi jedri izkazujejo najstarejšo razvojno stopnjo. Nedolgo zatem je moral biti pozidan celotni vzhodni del, saj lahko pri kronistu Janezu Vetrinjskem preberemo, da je bila Juta, ki je umrla 1236,¹¹ pokopana pri oltarju sv. Janeza,¹² ta pa je stal v severni notranji vzhodni kapeli, ki se od ostalih vzhodnih razlikuje tudi po bogatejši vegetabilni ornamentiki.¹³ Gradnja se je nato nadaljevala v smeri proti zahodu, kjer je v oblikovanju kamnoseškega okrasja kapitelov transepta ter kvadrata sečišča glavne in prečne ladje v primerjavi z ladijskimi kapiteli opazna občutno višja kvaliteta.

Ohranjena stavbna plastika je bila v večji meri dokončana bržkone že okoli sredine 13. stoletja.¹⁴ Darovnica češkega kralja Otokarja II. Přemysla iz leta 1270, v kateri je za devet let namenil po trideset mark srebra na leto *pro edificatione monasterii*,¹⁵ bi se lahko nanašala na gradnjo manjkajočih sa-

GORENČIČ, *Romanska in zgodnjegotska arhitekturna plastika na Slovenskem*, Ljubljana 2007 (tipkopis doktorske disertacije), pp. 249–284. – Nahajališča kapitela, reproduciranega v monografiji Marijana Zadnikarja (ZADNIKAR 1994 (n. 3), p. 153), med raziskavo ni bilo mogoče najti.

¹⁰ Prvi menihi naj bi se v Kostanjevici naselili že pred letom 1234, cf. MLINARIČ 1987 (n. 1), pp. 130–143; PESKAR 1995 (n. 8), p. 46. – Kot domneva PESKAR 2003 (n. 8), pp. 438, 446, 449, naj bi bil vzhodni del cerkve brez kapitelov in oboka dokončan še pred letom 1236, s tem da naj bi bil jugovzhodni del po njegovem mnenju zgrajen že ob ustanovitvi samostana leta 1234.

¹¹ Cf. Peter ŠTIH, Rodbina koroških Spanheimov, prvih gospodov Kostanjevice, *Vekov tek. Zbornik ob 750. letnici prve listinske omembe mesta, Kostanjevica na Krki 1252–2002* (ed. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, p. 70.

¹² Cf. *Monumenta historica ducatus Carinthiae* (ed. Avgust Jaksch), 4/1, Klagenfurt 1906, nr. 2614. Oltar se v listinah omenja leta 1320, MLINARIČ 1987 (n. 1), p. 132.

¹³ Cf. Marian FIDLER, *Austria Sacra oder Geschichte der ganzen österreichischen, weltlichen und klösterlichen Klerisey beiderlei Geschlechtes*, 3/5, Wien 1783, p. 103; Georg Heinrich HOFF, *Historisch-statistisch-topographisches Gemaelde vom Herzogthume Krain und demselben einverleibten Istrien*, 2, Laibach 1808, pp. 82–83; MLINARIČ 1987 (n. 1), p. 132; Mija OTER, Arhitekturna plastika nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki. Vprašanje tipologije in umestitve v srednjeevropski prostor, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, pp. 11–12.

¹⁴ Cf. Johann GRAUS, Mariabrunn bei Landstrass, *Kirchenschmuck*, 12, 1902, p. 190; Emilijan CEVC, Kostanjeviški samostan, *Varstvo spomenikov*, 1, 1948, p. 13; Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, pp. 48–49; Emilijan CEVC, *Gotsko kiparstvo*, Ljubljana 1967 (Ars Sloveniae), p. XLVI; Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, pp. 79, 125; Marijan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982, p. 299; ZADNIKAR 1994 (n. 3), pp. 114, 126; PESKAR 2003 (n. 8), pp. 446, 449.

¹⁵ MLINARIČ 1987 (n. 1), p. 165; Jože MLINARIČ, Župnija sv. Jakoba v kostanjeviškem mestu do konca 18. stoletja, *Vekov tek. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ed. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, p. 134.

mostanskih kompleksov, med katerimi bi bil poleg križnega hodnika lahko tudi še zahodni zaključek cerkve, njena oprema ipd.

Kot že omenjeno, je bila cerkev torej pozidana na tlorisu latinskega križa, ki je z burgundskim Fontenayem postal nekakšen prototip cerkva cistercijanskih samostanov. Trditev Marijana Zadnikarja, da gre v primeru Kostanjevice za »značilno zgodnjegotsko cistercijansko arhitekturo burgundskega tipa z »bernardinskim« tlorisom, kakršne so tačas in tudi še kasneje v okviru reda nastajale povsod po Evropi«,¹⁶ drži le deloma, saj so cistercijani t. i. bernardinski tloris konec 12. in v začetku 13. stoletja uporabljali ob sočasni konkurenci s kapelnimi vzhodnimi zaključki, v sami Burgundiji pa so ravne vzhodne zaključke pričeli opuščati pravzaprav že v letu Bernardove smrti († 1153).¹⁷ Kostanjevica je torej v tretjem desetletju 13. stoletja z izbiro ravnega vzhodnega zaključka oziroma »idealnega« tlorisa cistercijanov posegla pravzaprav po konservativnejši, pa čeprav v redu tedaj še vedno priljubljeni obliki.¹⁸

Z vprašanjem zgledov, ki so bili odločilni za kostanjeviški obočni sistem, se je ukvarjal predvsem Robert Peskar, ki je opozoril na nekaj domnevno skoraj identičnih arhitekturnih rešitev posameznih ogrskih, a tudi spodnjeavstrijskih spomenikov, med katerimi je izpostavil zlasti Aracs, Zsámbék in Lilienfeld.¹⁹

Kombinacija različnih, v primeru oboka torej ogrsko-avstrijskih vzorov pa je še bolj očitna pri stavbni plastiki. Z njo se je v starejši literaturi celostno skušal spopasti le Jože Gregorič, ki je edini predlagal sistematizacijo ohranjenega gradiva. Ker je bazna plastika malodane enotnega videza, je za obravnavo smiselno izbral le kapitole in jih uvrstil v pet skupin.²⁰ Njegova tipologija se je ob novih raziskavah pokazala za neustrezno, saj v predlagane tipe ni mogoče uvrstiti vseh ohranjenih kapitelov. Prav zato je bila v novejši literaturi ponujena nova,²¹ v skladu s katero lahko prav vse kostanjeviške kapitole razdelimo v šest skupin: 1. čašasto-kubični kapitoli s stiliziranimi vogalnimi listi, 2. čašasti brstni kapitoli, 3. čašasti kapitoli s kombinacijo geometrijske in organske ornamentike, 4. čašasti kapitoli z organsko ornamentiko, 5. čašasti venčni kapitoli ter 6. čašasti figuralni kapitoli.

Predno si pogledamo vplive, ki so bili odločilni za oblikovanje kostanjeviškega kapitelnega okrasja, se ustavimo pri bazah. S potlačenimi torusi, segajočimi prek kvadratnih plint, so prepoznavne predvsem po baznih konzolicah. Te v 13. stoletju v slovenskem stavbnoplastičnem gradivu po-

¹⁶ ZADNIKAR 1994 (n. 3), p. 171; cf. PESKAR 2003 (n. 8), p. 452.

¹⁷ Cf. UNTERMANN 2001 (n. 7).

¹⁸ Cf. UNTERMANN 2001 (n. 7), p. 472.

¹⁹ PESKAR 2003 (n. 8), p. 442.

²⁰ Jože GREGORIČ, Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 1, 1951, p. 10; skupine je poimenoval takole: 1. čašasti kapitel s štirimi gladkimi jezikastimi listi brez zavojev, 2. izraziti brstni kapitel, 3. palmetni kapitel, 4. kombinacija tipa dve in tri, 5. kapitel, na katerem nastopi mesto ogelnih zavojev na gladki čaši živalska in človeška glava.

²¹ OTER 2004 (n. 13), pp. 8–11.

znamo še z Grada nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, iz Vuzenice in Gornjega Grada, njihova uporaba pa je seveda še veliko širša, saj je motiv v srednjeevropskem prostoru namreč precej pogost (npr. *capella speciosa* v Klosterneuburgu, Zvíkov, Tišnov, Pannonhalma itd.), sicer pa izvira iz Francije (npr. St. Omer, St. Denis itd.).²²

Z iskanjem primerjalnega arhitekturnoplastičnega gradiva se je med prvimi ukvarjal France Stele.²³ Največ sorodnosti je videl v cerkvi nekdanje benediktinske opatije Já k in v dunajski Michaelerkirche, kar so za njim povzeli tudi drugi raziskovalci, zlasti Emilijan Cevc, Jože Gregorič in Marijan Zadnikar.²⁴ V nadaljnjih raziskavah se je vedno bolj poudarjal ogrsko-češko-moravski vpliv,²⁵ kot splošno primerljive pa so se omenjale zlasti še lokacije Bélapátfalva, Pannonhalma, Lébény, Osegg in Tišnov.²⁶ V novejših raziskavah je nato Robert Peskar opozarjal predvsem na ogrska izhodišča,²⁷ avtorica pričujočega prispevka pa sem doslej skušala pokazati, da se z Ogrsko da primerjati le del ohranjenega gradiva, saj je mdr. čutiti tudi vpliv dunajske Michaelerkirche ter še nekaterih avstrijskih cerkva in samostanov, in da v ožjem srednjeevropskem prostoru ni mogoče najti zgledov in paralel za najkvalitetnejše kose kostanjeviške stavbne plastike.²⁸

V Kostanjevici je bilo na delu nedvomno več kamnosekov različne kvalitete; Emilijan Cevc je domneval najmanj tri različne roke.²⁹ Sama menim, da lahko razlikujemo dve glavni skupini. Za prvo je karakteristično plitvo reliefno oblikovanje kamnoseškega okrasja ter *horror vacui*, ki ga ustvarja

²² Cf. e. g. Robert BRANNER, *Burgundian Gothic Architecture*, London 1960, p. 53; Ernő MAROSI, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts*, Budapest 1984, repr. 369; Ulrike SEEGER, *Zisterzienser und Gotikrezeption. Die Bautätigkeit des Babenbergers Leopold VI. in Lilienfeld und Klosterneuburg*, München-Berlin 1997, pp. 117 ss, repr. 62; Tibor ROSTÁS, A Veszprémi úgynevezett Gizella-kápolna épülete a 13. században, *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára* (ed. Tibor Rostás, Anna Simon), Budapest 2000, pp. 61–79, repr. 14; PESKAR 2003 (n. 8), p. 446.

²³ France STELE, Samostan v Kostanjevici, *Koledar Družbe sv. Mohorja za navadno leto 1947*, Celje 1947, p. 100.

²⁴ Cf. CEVC 1948 (n. 14), p. 14; GREGORIČ 1951 (n. 20), p. 11; Marijan ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959, p. 73; Marijan ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, Ljubljana 1970 (Ars Sloveniae), pp. 15, 50.

²⁵ Cf. France STELE, L'architecture cistercienne en Yougoslavie, *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut moyen âge jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Actes du XIX^e congrès international d'histoire de l'art*, Paris 1958 (1959), p. 132; CEVC 1963 (n. 14), p. 49; CEVC 1967 (n. 14), pp. 6, 46; Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura*, Ljubljana 1969 (Ars Sloveniae), p. 12; KOMELJ 1973 (n. 14), p. 130; Marijan ZADNIKAR, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, Celje 1973, pp. 82–83; Andrej SMREKAR, *Kostanjevica na Krki in okoliške vasi*, Kostanjevica na Krki 1982, p. 9; Ivan KOMELJ, Nekateri značilnosti arhitekture samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki v 13. stoletju, *Redovništvo na Slovenskem. Benediktinci, cistercijani, kartuzijani* (ed. France M. Dolinar), Ljubljana 1984, pp. 244, 245; ZADNIKAR 1994 (n. 3), p. 176.

²⁶ CEVC 1963 (n. 14), p. 49; ZADNIKAR 1994 (n. 3), p. 176.

²⁷ PESKAR 1995 (n. 8), pp. 48–49; PESKAR 2003 (n. 8), pp. 446, 449.

²⁸ OTER 2004 (n. 13), pp. 5–19.

²⁹ CEVC 1948 (n. 14), p. 14; CEVC 1963 (n. 14), p. 48.

predvsem tesen preplet polpalmet, vitic in deteljičasto oblikovanega listovja, v to skupino pa uvrščam tudi venčne kapitule. Druga skupina je prepoznavna po višji kvaliteti; kapitelno okrasje ustvarja dinamična igra svetlobe in sence, ki je posledica uporabe globokega reliefa.

Kapitelna ornamentika prve skupine odslikava neke značilnosti, ki jih v visokem srednjem veku lahko najdemo v stavbnoplastičnem gradivu širšega srednjeevropskega prostora, in sicer tako avstrijskega kot tudi češkega, ogrskega, moravskega in bavarskega. Tipično je, da med posameznimi medsebojno sicer primerljivimi lokacijami ni mogoče najti slogovno ali tipološko popolnoma identičnega okrasja, marveč »le« neke splošnejše sorodnosti, ki pa so nedvomno povezane in so očitno rezultat več med seboj tesno prepletenih zgledov. Z opisanim fenomenom se v prvi polovici 13. stoletja srečuje celoten srednjeevropski prostor. Nemški raziskovalci govorijo npr. o t. i. splošnem poznoromanskem ornamentalnem jeziku, za katerega naj bi bil značilen neki enotni vir vzorcev s širokim repertoarjem motivov, ki so jih uporabljali kamnoseki in jih v vedno novih in bolj ali manj izvirnih kombinacijah združevali med seboj.³⁰ Ernő Marosi govori celo o srednjeevropski poznoromanski šoli,³¹ saj v prvi polovici 13. stoletja na vseh osrednjih srednjeevropskih gradbiščih, med njimi zlasti v Spodnji Avstriji, na Moravskem in Ogrskem, srečujemo kompleksen preplet najrazličnejših medsebojnih in zunanjih (nemških, italijanskih, francoskih) vplivov.³²

Neke splošne paralele s prvo skupino stavbne plastike, katere okrasje bi poimenovala Kostanjevici lasten srednjeevropski slog, lahko najdemo torej malodane na vseh pomembnih gradbiščih srednjeevropskega geografskega prostora, povsem identično slogovno ali tipološko oblikovane ornamentike pa (še?) ne poznamo. S kapitelom D4>E4³³ (sl. 2) lahko primerjamo npr. eno od konzol na severni steni glavne ladje v Pannonhalmi iz t. i. druge gradbene faze 13. stoletja (sl. 3), enega od kostanjeviških lapidarijskih kapitelov lahko vzporejamo s kapitelom prvega severnega stebra glavne ladje dunajske Michaelerkirche,³⁴ venčnim kapitelom, ki so se kot tip razvili v

³⁰ Cf. Georg FRANK, *Das Zisterzienserkloster Maulbronn*, Hildesheim-Zürich-New York 1993, p. 137; Imre TÁKACS, Die Erneuerung der Abteikirche von Pannonhalma im 13. Jahrhundert, *Acta historiae artium*, 38, 1996, p. 49; Achim HUBEL, Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, *Das Münster*, 56, 2003, pp. 326–346.

³¹ MAROSI 1984 (n. 22), p. 168.

³² Cf. Enrico CASTELNUOVO, Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 1979, pp. 265–286; Jiří KUTHAN, *Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und in Mähren*, München-Berlin 1982, pp. 31–32.

³³ Oznake kapitelov z usmerjenostjo proti nasprotnemu slopu ustrezajo tlorisni shemi.

³⁴ O tamkajšnji kapitelni plastiki predvsem Sabine VEITS, *Die spätromanische und gotische Kapitellplastik der Wiener Michaelerkirche*, Wien 1988 (tipkopis diplomske naloge); Mario SCHWARZ, Die architekturgeschichtliche Analyse bis 1626, *St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988*, Wien 1988, pp. 106–119; Sabine VEITS, Die stilistische Entwicklung der Kapitellplastik, *St. Michael, Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988*, Wien 1988, pp.



2



3

2. Kapitel D4>E4 iz nekdanje samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki
3. Konzola iz cerkve, Pannonhalma, benediktinski samostan

Normandiji v tretji četrtini 11. stoletja kot transformacija korintskega kapitela, lahko v srednjeevropski umetnosti najdemo prav tako številne paralele v najrazličnejših izvedbah, in sicer tako na Bavarskem (npr. v Bambergu stolnica; v Regensburgu Niedermünster, sv. Jakob in St. Emmeran) kot tudi Avstrijskem (stolnica v St. Pöltnu, kostnica v Mödlingu, župnijska cerkev v Wiener Neustadtu, sv. Štefan in sv. Mihael na Dunaju, križni hodnik v Zwettlu, nekdanja redovna cerkev v Lilienfeldu), Moravskem (križni hodnik nekdanje opatije v Třebiču), Ogrskem (zlasti Ják in Lébény), v Italiji itd.³⁵ Stavbno plastiko prve skupine z njej lastno različico splošnega pozno-

124–131; Mario SCHWARZ, Wien I., Michaelerplatz, Pfarrkirche St. Michael, *Früh- und Hochmittelalter* (ed. Hermann Fillitz), München–New York–Wien 1998 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1), pp. 305–307; OTER 2004 (n. 13), pp. 15–17.

³⁵ Cf. e. g. Alfred WENZEL, Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Trebitsch, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, pp. 47, 397–399; Richard Kurt DONIN, *Der mittelalterliche Bau des Domes zu St. Pölten*, Wien 1932, pp. 45 ss; Ernst GALL, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, 1, Braunschweig 1955, p. 322, repr. 139; Renate WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, 1–2, 1956–1957, repr. 65; Richard STROBEL, *Romanische Architektur in Regensburg. Kapitell, Säule, Raum*, Nürnberg 1965, repr. 17; Jean HUBERT, Les galilées des églises monastiques de Déols et de Vouillon, *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son 70. anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.É.S.C.M.* (ed. Pierre Gallais, Yves-Jean Riou), Poitiers 1966, pp. 843–862, repr. 6, 7; Maylis BAYLÉ, *La Trinité de Caen. Sa place dans l'histoire de l'Architecture et du Décor Romains*, Paris 1979, pp. 76 ss, repr. 50–78; De-thard von WINTERFELD, *Der Dom in Bamberg*, 1, Berlin 1979, p. 409, repr. 597, 692, 668, 692, 715, 597; MAROSI 1984 (n. 22), pp. 109–111, 114; Jean-Marie BERLAND, La tour-proche de Saint-Benoît-sur-Loire. Architecture et sculpture au cours de l'Histoire civile et religieuse, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 17, 1986, pp. 133–196, repr. 13–27, 29, 30; Ernest BLIN, *Cathédrale du Mans, chapiteaux du XIIIe siècle*, Sainte-Jamme 1986; Éliane VERGNOLLE, Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses à propos de Saint-Sever, *Saint-Sever. Millénaire de*



4



5

4. Kapitel G1 iz nekdanje samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki
5. Del kapitelnega okrasja, Fécamp, cerkev sv. Trojice

romanskega ornamentalnega jezika moramo torej nujno povezovati s širšim srednjeevropskim in ne le z ogrskim prostorom.

Drugo skupino stavbne plastike (sl. 4) predstavlja skromnejše število kapitelov s kvalitetnejše izklesanim okrasjem. Za polpalmetno-brstno ornamentiko, izklesano v globokem reliefu, ustreznih primerjav zaenkrat še ni bilo mogoče najti. Kot dokazujejo nekateri normanski primeri (sl. 5), pa je zglede bržkone potrebno iskati v francoskem prostoru.

Kot je pokazala opravljena analiza, so morali biti v Kostanjevici v delu najprej kapiteli južnih vzhodnih kapel, katerih vzor je bil tedaj v redu že dolgo ne več strogo spoštovani aksetski ornamentalni jezik. Ali je te kapitelle izklesala prva ali druga skupina, pravzaprav niti ni tako bistveno. Če niso morda celo delo neke tretje skupine – vsaj omeniti velja tudi možnost, da bi bili na delu menihi sami –,³⁶ bi stavbno plastiko jugovzhodnih kapel prej

l'abbaye. Colloque international 25, 26 et 27 mai 1985, 1986, pp. 184–197; George ZARNECKI, *Romanesque Sculpture in Normandy and England in the Eleventh Century*, *Further Studies in Romanesque Sculpture*, 4, London 1992, pp. 209–210; OTER 2004 (n. 13), pp. 14–15.

³⁶ O tej temi e. g. Robert de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, pp. 235–237; Marcel AUBERT, *Existe-t-il une architecture cistercienne?*, *Cahiers de civilisation médiévale*, 1, 1958, p. 157; Anselme DIMIER, *Les moines bâtisseurs*, Paris 1964, pp. 73–75, 108, 110–111; Arthur KINGSLEY PORTER, *Medieval architecture. Its origins and development*, 2, New York 1969, pp. 181–193; Louis Julius LEKAI, *The Cistercians, ideals and reality*, Kent 1977, p. 264; Caroline Astrid BRUZELIUS, *Cistercian High Gothic. The Abbey Church of Longpont and the Architecture of the Cistercians in the Early Thirteenth Century*, *Analecta cisterciensia*, 35, 1979, pp. 4 ss; Peter FERGUSSON, *Architecture of Solitude. Cistercian Abbeys in Twelfth-Century England*, New Jersey 1984, pp. 165–172; Peter J. FERGUSSON, *The Builders of Cistercian Monasteries in Twelfth Century England*, *Studies in Cistercian Art and Architecture* (ed. Meredith Parsons Lillich), 2, Kalamazoo 1984, pp. 14–29; Christopher BROOKE, *St. Bernard, the Patrons and Monastic Planning*, *Cistercian Art and Architecture in the British Isles* (ed. Christopher Norton, David Park), Cambridge-London-New York-New Ro-

pripisala prvi skupini, saj med kapiteli spodnjih etaž v cerkvi ni nobenega, ki bi ga lahko pripisali drugi skupini. Kamnoseki prve so namreč izklesali vse pritlične ter večino kapitelov v zgornjih ladijskih partijah, med njihovim delom pa so v Kostanjevico morali priti kamnoseki (kamnosek?), ki so izklesali večino transeptnih kapitelov, vključno z večino onih v kvadratu sečišča glavne in prečne ladje, in jih pripisujem t. i. drugi skupini.³⁷ Kamnoseki prve in druge skupine so nekaj časa v Kostanjevici delali verjetno bolj ali manj sočasno.

Na tem mestu se je smiselno vprašati, če in v kolikšni meri se okras kostanjeviških kapitelov povezuje s stavbno plastiko evropskih cistercijskih samostanov. V zvezi s tem je najprej potrebno opozoriti, da je kapitelno okrasje nekdanje redovne cerkve v Kostanjevici na Krki odličen primer razvoja umetnosti cistercijanov. Kapiteli južnih vzhodnih kapel od preostalih ne odstopajo le po slogovno konservativnejših, namreč čašastokubičnih zasnovah, ampak tudi po ornamentiki, ki je omejena zgolj na stilizirane vogalne liste, ponekod poudarjene s sredinsko žilo (sl. 6). Takšno (ne)ornamentiranje je več kot tipično za »bernardovsko« stopnjo cistercijskega stavbnega kiparstva, ki ne pozna bogatega okrasja oziroma je omejena na funkcionalnost ter askezo. Prav kapiteli, okrašeni zgolj z vogalnimi listi, so ena najtipičnejših realizacij te zahteve, kar lahko ilustriramo s celo vrsto cistercijskih cerkva,³⁸ odsotnost bogate ornamentike pa je očitno ustrezala tudi v 13. stoletju novonastalim t. i. beraškim redovom, saj soroden okras kapitelov najdemo npr. tudi v glavni ladji frančiškanske cerkve v Salzburgu (sl. 7) idr.

Ideal zapovedane askeze in preprostosti so po Bernardovi smrti leta 1153 spoštovali vse manj in manj. Na področju stavbne plastike cistercijanov je okrasje kaj kmalu prešlo preproste geometrične in shematske listne forme, saj jih je pričela nadomeščati vedno bogatejša vegetabilna in nato še

chelle-Melbourne-Sydney 1986, pp. 17 ss; Ambrosius SCHNEIDER, *Der Baubetrieb der Cistercienser, Die Cistercienser* (ed. Ambrosius Schneider et al.), Köln 1986, p. 56; Krystyna BIAŁOSKÓRSKA, *La fabrique du maître Simon et son activité en Pologne dans la première moitié du XIIIe siècle, un cas isolé ou un témoignage de la évolution de la pratique de construire chez les cisterciens?*, *Arte medievale. Ratio fecit diversum, San Bernardo e le arti. Atti del congresso internazionale*, 1, Roma 1994, pp. 71–74; Zygmunt ŚWIECHOWSKI, *Die Zisterzienser und die frühe Skulptur im Osten, Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert* (ed. Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop), Frankfurt am Main, 1, 1994, p. 307; Annegret LAABS, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430*, Petersberg 2000, pp. 177 ss; Günther BINDING, Matthias UNTERMANN, *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt 2001, pp. 188–192, 208–227; Jürgen KAISER, *Die Zisterzienserabteikirche Otterberg und die spätstaufische Baukunst am Oberrhein*, Köln 1998, p. 269; UNTERMANN 2001 (n. 7), pp. 208–227.

³⁷ PESKAR 2003 (n. 8), p. 449, tako kapitele nižje kvalitete kot tudi transeptne kapitele povezuje z Madžarsko, s čimer se sama na podlagi opravljenih raziskav ne strinjam.

³⁸ Cf. e. g. Georges FONTAINE, *Pontigny, Abbaye cistercienne*, Paris 1928, pp. 119–126.



6



7

6. Kapitel G6>H5 iz nekdanje samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki
7. Kapitel v glavni ladji, Salzburg, frančiškanska cerkev

figuralna ornamentika. Prav to pa nam izkazuje tudi stavbno okrasje v Kostanjevici na Krki. Vse razen pravkar omenjenih kapitelov namreč prekriva bolj in manj raznovrstno vegetabilno okrasje, na zahodnem delu ladje pa se s človeškimi in živalskimi glavicami pojavi že celo figuralika. Če se ustavimo najprej pri slednji, lahko znotraj umetnosti cistercijanov kaj hitro najdemo parelele. Na eno od njih je opozoril že Emilijan Cevc, ko je kot primerjavo imenoval kapitel na paviljonu vodnjaka nekdanjega cistercijanskega samostana v BÉlapátfalvi,³⁹ živalsko ali človeško glavicico pa v prvi polovici 13. stoletja najdemo še v stavbni plastiki marsikaterega drugega evropskega cistercijanskega samostana.⁴⁰ V Kostanjevici so torej samo v najstarejšem, tj. (jugo)vzhodnem delu cerkve posegli po asketskem okrasju, nato pa v celoti prevzeli »sodobno« bogato vegetacijo in celo figuraliko, kar bi lahko primerjali s sorodno situacijo v samostanu L'Escale-Dieu.⁴¹

Med kostanjeviško stavbno plastiko z bogatim, a botanično še ne prepoznavnim vegetabilnim okrasjem izstopajo kapiteli s kombinacijo geometričnih prepletov in stiliziranega rastlinja. Čeprav se morda na prvi pogled zdi, da gre za eno od kostanjeviških posebnosti,⁴² to ne drži, saj kombinacijo vegetacije ter pentljastega ali mrežastega vzorca najdemo na številnih primerih stavbne plastike in celo vitrajev evropskih cistercijanskih samostanov

³⁹ CEVC 1963 (n. 14), p. 49.

⁴⁰ Cf. e. g. Zygmunt ŚWIECHOWSKI, Jan ZACHWATOWICZ, *L'architecture cistercienne en Pologne et ses liens avec la France*, *Biuletyn historii sztuki*, 20, 1958, pp. 164–165; Marie-Anselme DIMIER, Jean PORCHER, *L'Art cistercien*, Saint-Léger-Vauban 1974, repr. 47; Jacques BOUSQUET, *Le rôle des Cisterciens dans la décadence de la sculpture romane. Exemples et réflexions*, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 15, 1984, pp. 40–42; ŚWIECHOWSKI (n. 36), 1994, 1: pp. 304–305, 2: p. 149; Terry N. KINDER, *Die Welt der Zisterzienser*, Würzburg 1997, p. 399.

⁴¹ BOUSQUET 1984 (n. 40), p. 41.

⁴² Takšno mnenje v PESKAR 2003 (n. 8), p. 445.

(sl. 8),⁴³ v tem kontekstu pa je zgovorna tudi t. i. *Reiner Musterbuch*.⁴⁴ Pen-
tljasti ali mrežasti okras je bil zunaj redovne umetnosti na stavbni plasti-
ki visokega srednjega veka sicer najpogostejši v francoski, zlasti normanski
(pred)romaniki.⁴⁵ V (zahodno)evropski (pred)romanski umetnosti izjemno
pogost je tudi palmetni motiv s kostanjeviškega kapitela E4>F4,⁴⁶ posebno

⁴³ Cf. e. g. SWIECHOWSKI-ZACHWATOWICZ 1958 (n. 40), pp. 162–165; Eva FRODL-KRAFT, Das »Flechtwerk« der frühen Zisterzienserfenster. Versuch einer Ableitung, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1965, pp. 8, 11–12; Anselme DIMIER, *L'Art cistercien hors de France*, Saint-Léger-Vauban 1971, repr. 101, 116, 119, 128, 129; DIMIER-PORCHER 1974 (n. 40), repr. 125, 126; Helen JACKSON ZAKIN, French Cistercian Grisaille Glass, *Gesta*, 2, 1974, pp. 17 ss; Meredith PARSONS LILLICH, Monastic Stained Glass. Patronage and Style, *Monasticism and the Arts* (ed. Timothy Gregory Verdon), Syracuse 1984, p. 218; Neil STRATFORD, St. Bernard and the Visual Arts, *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, 1–2, London 1998, pp. 424–425, repr. XXVI.12.

⁴⁴ O t. i. *Reiner Musterbuch* Werner TELESKO, Sammelhandschrift (»Reiner Musterbuch«), *Früh- und Hochmittelalter* (ed. Hermann Fillitz), München-New York 1998 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1), pp. 556–557 (z nadaljnjo literaturo).

⁴⁵ Cf. e. g. Richard HAMANN, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, 2, Marburg an Lahn 1923, repr. 197–199; Jurgis BALTRUŠAITIS, *La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane*, Paris 1931, pp. 152–161, repr. 50, 63; Marie DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain et sculpture romane. Recherche sur les formes*, Paris 1937, pp. 67–102; Marcel ANFRAY, *L'architecture normande, son influence dans le nord de la France aux XIe et XIIIe siècle*, Paris 1939, pp. 337–379; Geneviève L. MICHELLI, *Le décor géométrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XIe siècle. Recherches sur Morienval et son groupe*, Paris 1939, pp. 59–60, 71, 73; François BUCHER, *Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz*, Bern 1957, pp. 132–133; KINGSLEY PORTER 1969 (n. 36), pp. 274–282; Rene CROZET, *L'art roman en Saintonge*, Paris 1971, tab. LIII, LIV, LXXVIII; Victor RUPRICH-ROBERT, *L'architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre*, Paris 1971; Gert RESSEL, *Schwarzrheindorf und die frühstauferische Kapitellplastik am Niederrhein*, Köln 1977; BAYLÉ 1979 (n. 35), repr. 80–82, 110, pp. 105–110, 148; Olivier BEIGBEDER, Raymond OURSEL, *Forez-Velay roman*, Saint-Léger-Vauban 1981, repr. 71–74, 77–80; Louis GRODECKI, Les débuts de la sculpture romane en Normandie. Bernay, *Le moyen âge retrouvé*, 1986, pp. 69–114; Erica DEUBER-PAULI, *Cathédrale Saint-Pierre. Les chapiteaux*, Genève 1988, pp. 162, 163, 165, 222, 223, 225, 247; ZARNECKI 1992, IV (n. 35), pp. 211 ss; Marie-Pierre CREPIN, *Les chapiteaux de l'église Saint-Vincent de Chantelle*, Bourbonnais 1997, pp. 22, 25, 39, 258; Anat TCHERIKOVER, *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine c. 1090–1140*, Oxford 1997, repr. 7, 128, 261, 369; Elizabeth den HARTOG, Related Capitals in far-away Places. On a Group of Capitals in the Wartburg, Schwarzrheindorf and the Meuse Valley, *Kunst der Stauferzeit im Rheinland und in Italien* (ed. Volker Herzner, Jürgen Krüger, Franz Staab), Speyer 2003, pp. 11–27.

⁴⁶ Cf. e. g. BALTRUŠAITIS 1931 (n. 45), pp. 52–53; Kenneth John CONANT, The Third Church at Cluny, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, 2, 1939, pp. 327–357, repr. 15; Richard STROBEL, Katalog der ottonischen und romanischen Säulen in Regensburg und Umgebung, *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, 22, 1962, pp. 357–432, repr. 92; Henry P. MAGUIRE, A Twelfth Century Workshop in Northampton, *Gesta* 1970, pp. 11–25, repr. 16; Maylis BAYLÉ, La sculpture du XIe siècle a Jumièges et sa place dans le décor architectural des abbayes normandes, *Aspects du monachisme en Normandie* (ed. Lucien Musset), Paris 1982, repr. 3, 4; Bruno ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta, il romanico e il gotico*, Ivrea 1995, repr. 117; Paule WILLIAMSON, *Gothic Sculpture 1140–1300*,



8. Kapitel v vzhodnem traktu križnega hodnika, Maulbronn, nekdanji cistercijanski samostan



9. Sklepnik, Kostanjevica na Krki, lapidarij

9

priljubljen pa je bil prav v umetnosti cistercijanov.⁴⁷ Omenim naj še motiv listov, ki so izklesani v eno smer, kot da bi jih zajel piš vetra, kakor vidimo na kostanjeviških F4>G6, G3>F4 in NG1, saj je v zahodnoevropski umetnosti prav tako zelo pogost (npr. Amiens, Notre-Dame; Paris, Notre-Dame, Regensburg, sv. Ulrik itd.),⁴⁸ njegov izvor pa lahko iščemo v antični stavbni plastiki.⁴⁹

Za konec naj opozorim še na povezavo posameznih kosov kostanjeviške stavbne plastike z nekaterimi spomeniki znotraj današnjih državnih meja. Ustrezni kapiteli prve skupine s polpalmetno ornamentiko ter ohranjeni sklepnik (sl. 9) so namreč očitno predstavljali izhodišče za okrasje posameznih kapitelov oziroma konzol v zahodni zunanji empori nekdanjega samostana dominikank v Studenicah ter za enega od ohranjenih kapitelov v lapidariju Pokrajinskega muzeja Ptuj. Prav ta »notranjeslovenska« povezava pa zopet jasno odlikava vpetost visokosrednjeveške umetnostne tvornosti na slovenskih tleh v tedanjo evropsko, saj tipološko in slogovno enak

New Haven 1995, repr. 126; Benedict FORNDRAN, *Die Kapitellverteilung des Kreuzgangs von Moissac. Disposition und Funktion der Skulptur eines kluniazensischen Kreuzgangs*, Brühl 1997, repr. 102a1, 102b2, 102c3, 102d4; POESCHEKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Romanik*, München 1998, tab. 68, p. 98.

⁴⁷ Cf. FRODL KRAFT 1965 (n. 43), p. 14; JACKSON ZAKIN 1974 (n. 43), pp. 17–28, repr. 1, 2, 6, 18, 19, 20; Helen JACKSON ZAKIN, *French Cistercian Grissaille Glass*, Syracuse 1977, pp. 119 ff; *I Cistercensi in Calabria* (ed. Zinzi Emilia), Soveria Mannelli 1999, repr. 25.

⁴⁸ Stephen MURRAY, *Notre-Dame Cathedral of Amiens*, Cambridge 1996, repr. 13; Hans WEIGERT, *Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 5, 1936, repr. 102–103.

⁴⁹ Cf. Rudolf KAUTZSCH, *Kapitellstudien*, Leipzig 1936, pp. 140–152; Esther GRABINER, Léon PRESSOUYRE, *Chapiteaux à feuilles d'acanthé fouettées par le vent, L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'antiquité à la renaissance. Actes du colloque tenu du 1^{er} au 5 octobre 1990 à La Sorbonne*, Paris 1993, pp. 357–382.



10

10. Korni sklepnik, Požega, frančiškanska cerkev

način oblikovanja kamnoseškega okrasja najdemo tudi na nekaterih kosih stavbnoplastičnega okrasja frančiškanskega samostana v hrvaški Požegi (sl. 10). Omenjeno skupino pa deloma lahko povezujemo tudi s tedanjo ogrsko umetnostjo, konkretno z nekaterimi kosi stavbne plastike premonstratenske cerkve v Türijah,⁵⁰ kar je vnovični dokaz tesne prepletenosti evropske srednjeveške umetnostne dediščine, v mozaiku katere je slovenski prispevek kljub svoji skromnosti dovolj prepoznaven in vsekakor nepogrešljiv.

ARCHITECTURAL SCULPTURE OF THE HIGH MIDDLE AGES IN THE
CONTEXT OF CONTEMPORARY EUROPEAN ART
THE CASE OF THE CHURCH OF THE CISTERCIAN MONASTERY AT KOSTANJEVICA NA KRKI/ LANDSTRASS

SUMMARY

Sculptural elements preserved from the church of the Cistercian monastery *Fons beatae virginis Mariae* at Kostanjevica na Krki represent the richest group of Late Romanesque and Early Gothic architectural sculpture in the Slovene Lands. They date from around 1234, when the monastery was founded, until the mid-13th century. Stylistically they reflect a mixture of various origins and influences. At first, researchers emphasized mostly their resemblance with the sculptural decoration of the Benedictine abbey in Jak, Hungary and the Church of St. Michael in Vienna. In addition to these influences, the author analyses the possible sources in other Hungarian and Austrian churches and monasteries and emphasizes parallels within the architecture of the Cistercian order. The origins of individual ornamental motifs are identified also by means of the broader comparison with Central and Western European, especially French, monuments.

⁵⁰ Cf. Tibor ROSTÁS, Három drávántúli emlék a 13. századból, *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok* (ed. Tibor Kollár, Tibor Rostás), Szeged 2007, pp. 212–293.

VLOGA POSTTRIDENTINSKIH ŠKOFOV NA STIČIŠČU BENEŠKE REPUBLIKE IN NOTRANJEAVSTRIJSKIH DEŽEL

Prispevek obravnava obdobje po tridentinskem koncilu in se omejuje na čas od leta 1564, ko so bile notranjeavstrijske dežele pod nadvojvodom Karlom združene v upravno enoto s sedežem v Gradcu, do leta 1628, ko je Karlov naslednik Ferdinand, tedaj že cesar Ferdinand II., oglejskim patriarhom prepovedal kakršnokoli jurisdikcijo na avstrijskem ozemlju.¹ Ob splošnih zgodovinskih dejstvih se članek osredotoča predvsem na vprašanja, ki zadevajo cerkvene predpise in vlogo škofov na področju cerkvene umetnosti.

* * *

Tridentinski koncil (1545–1563) je bil odgovor najvišjega cerkvenega učiteljstva na protestantsko refomacijo. Posvetil se je predvsem kontroverznim teološkim definicijam spornih tem in vprašanjem katoliške preнове, ob tem pa določil tudi osnovne smernice za sakralno umetnost.² Umetnosti je priznal veliko oznanjevalno in vzgojno vlogo, zato je škofove zadolžil za nadzor nad njeno vsebino,³ ki je morala biti ortodoksna in moralno neoporečna,⁴

¹ Prim. Giuseppe TREBBI, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia*, Udine 1984 (Storia della società friulana. Sezione studi e testi), str. 175; Ivan GRAH, *Izveštaji novigradskih biskupa Svetoj stolici (1588–1808)*, *Croatica Christiana Periodica*, 9/16, 1985, str. 73.

² V zadnjem času se je sakralni umetnosti potridentinskega obdobja posvetila zlasti Sanja CVETNIČ, *Ikonografija nakon Tridentinskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb [2007], z navedbo relevantne starejše literature. V zvezi z Istro je vpliv tridentinuma na umetnost nakazala tudi Nina KUDIŠ BURIĆ, »U sjeni ratnih sukoba i pod budnim okom obnovljene crkve«. *Slikarstvo u Istri od početka 15. do sredine 17. stoljeća*, v: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb 2006, str. 64–70.

³ *Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatum nova collectio, 9: Concilii Tridentini actorum pars sexta* (ur. Stephanus Ehses), Freiburg im Breisgau 1924, str. 1077–1078. Odlok 25. seje »De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus« mdr. določa: *Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere aut tumultuarie accomodatum, nihil profanum nihilque inonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo.*

⁴ *Concilium Tridentinum* 1924 (op. 3), str. 1078. Odlok 25. seje »De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus« mdr. določa: *Omnis porro*

in za odpravo napačnega češčenja svetih podob, razširjenega zlasti med ljudstvom. Poleg tega je koncil škofom naložil tudi vso skrb za popravilo in okras cerkva na njihovem pastoralnem območju. Natančnejših določil za sakralno umetnost ni podal, pač pa jih je izoblikovala praksa tozadevno posebno zavzetih tridentinskih škofov. Najpomembnejšo razlago oziroma konkretizacijo tridentinskih umetnostnih napotkov nedvomno predstavljajo *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, ki jih je leta 1576 objavil Karel Boromejski za milansko škofijo, a so bile s časom v Cerkvi splošno sprejete; njihov vpliv je kmalu prodrl tudi na ozemlje, ki ga obravnava ta prispevek.

Odgovornost za izvedbo koncilskih odlokov v posameznih škofijah je ležala na ramenih škofov, katerih oblast se je po *tridentinumu* okrepila, vendar so se morali podrediti vse večji kontroli rimskih kongregacij. Kot najpomembnejše sredstvo za realizacijo dekretov in s tem za utrditev katolištva so bile predpisane vizitacije in sinode, ki naj bi jih posttridentinski škofje na svojem področju redno izvajali. Za uvajanje reformnih odredb na terenu je Sveti sedež leta 1571 vpeljal tudi apostolske vizitacije,⁵ papež Sikst V. pa je kot sredstvo nadzora leta 1585 obnovil staro prakso, da morajo škofje ob obisku »ad limina« podati papežu tudi poročilo o stanju škofije (*relationes de statu ecclesiae*).⁶ Odloki vizitatorjev so bili pogosto pomembna spodbuda za naročila novih umetniških del,⁷ zapisniki vizitacij, sinod in relacij pa so dragocen vir za umetnostnozgodovinske raziskave spomeniške dediščine.

* * *

Položaj škofij na mejnem področju med Beneško republiko in Notranjo Avstrijo je bil zaradi neusklajenosti med cerkvenoupravno in politično razdelitvijo njihovega teritorija precej zapleten in je povzročal stalne jurisdikcijske konflikte.⁸ Nenehne napetosti med *Serenissimo* in Avstrijo so škofo močno ovirale pri njihovem prizadevanju za katoliško prenavo, saj so jim oteževale pastoralno delo, zlasti redne vizitacije njim podrejenih župnij in sklicevanje na sinode oziroma udeležbo na njih. Oglejski patriarh, vazal Beneške republike, je imel namreč pod svojo pastirsko palico večnacionalno škofijo, ki je bila usodno ločena na beneški in avstrijski del.⁹ Podobna raz-

superstitio in [...] imaginum sacro usu tollatur, omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur.

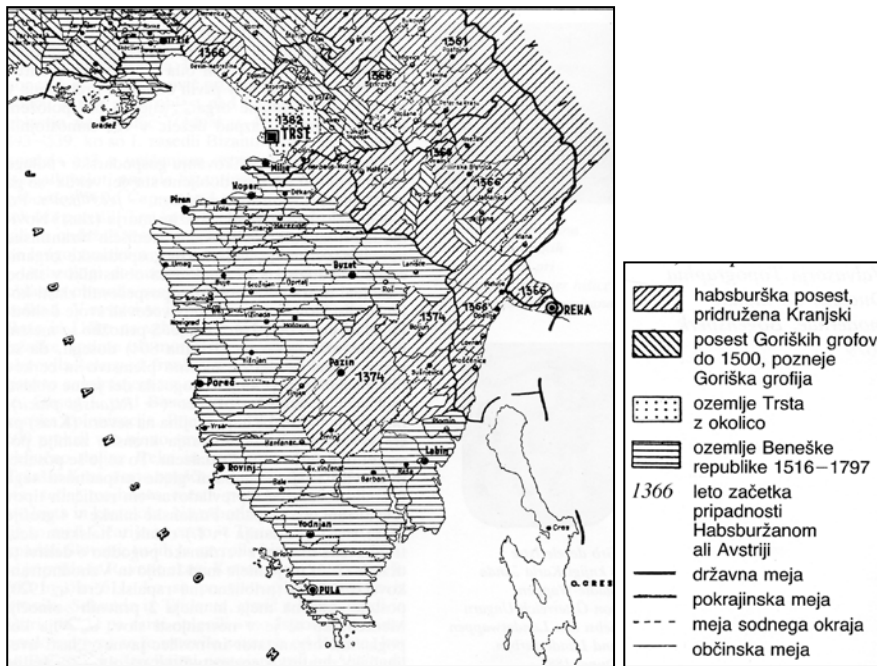
⁵ Prim. Ana LAVRIČ, *Ljubljanska škofija v vizitacijah 17. stoletja. Vizitacije kot vir za umetnostno zgodovino*, <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/lavric.vizitacije.2007.pdf>, str. 16; TREBBI 1984 (op. 1), str. 99.

⁶ Prim. Ivan GRAH, Izvještaji pičanskih biskupa Svetoj stolici (1589–1780), *Croatia Christiana Periodica*, 4/6, 1980, str. 1; TREBBI 1984 (op. 1), str. 207.

⁷ Prim. KUDIŠ BURIČ 2006 (op. 2), str. 64.

⁸ V obravnavanem času so katedro oglejskega patriarha zasedali Daniele Barbaro (1550–1574), Luigi Giustiniani (1574–1585), Giovanni Grimani (1585–1593), Francesco Barbaro (1593–1616), Ermolao Barbaro (1616–1622), Antonio Grimani (1622–1628) in Agostino Gradenigo (1628–1629).

⁹ Arhivsko gradivo, ki se nanaša na slovensko ozemlje znotraj nekdanjega Oglejskega



1. Politična razdelitev Slovenskega primorja in Istre 16.–18. stoletja z zemljevida Milka Kosa, 1945 (rokopis)

deljenost je povzročala preglavice tudi istrskim škofom,¹⁰ ki so bili sufragani oglejskega patriarha, in razen tržaškega ter pičenskega beneški podložniki. Ker so razen novigrajske njihove škofije segale delno na avstrijsko državno področje, so bili odvisni tudi od odločitev notranjeavstrijske vladarske hiše, podobno kakor sta bila tržaški in pičenski za del svojega teritorija vezana na voljo *Serenissime*.¹¹ V avstrijskem delu sta poseben jurisdikcijski problem predstavljala pazinski in reški arhidiakonot, ki sta sodila pod po-

patriarhata, je v zadnjem času v videmskem Nadškofijskem arhivu in Arhivu nadškofijske kurije sistematično evidentirano; gl. Lilijana ŽNIDARŠIČ GOLEC, Jure VOLČJAK, Videm, Italija. Evidentiranje arhivskega gradiva, ki je izven države ter zadeva Slovenijo in Slovence (popisi in poročila), *Obvestila*, 21/2, 2005, str. 107–132; 22/2, 2006, str. 46–70; 23/1, 2007, str. 77–94. Za opozorilo na objave se najlepše zahvaljujem kolegu Juriju Volčjaku.

¹⁰ Gre za škofije Trst, Koper, Novigrad, Poreč, Pulj in Pičen. V Trstu so v obravnavanem času škofovali Giovanni Betta (1560–1565), Andrea Rapicio (1567–1573), Niccolò de Coret (1575–1591), Giovanni Bogarin (1592–1597), Ursino de Bertis (1598–1620) in Rinaldo Scarlichi (1621–1630), v Kopru Adriano Valentico (Adriano Beretti, 1556–1572), Antonio Elio (1572–1576), Giovanni Ingenerio (1576–1600), Girolamo Contarini (1600–1619) in Girolamo Rusca (1620–1630), v Novigradu Matteo Priuli (1561–1565), Girolamo Vielmi (1570), Antonio Saraceno (1582–1606), Francesco Manin (1606–1619) in Eusebio Caimo (1619–1640), v Poreču Pietro Gritti (1553–1573), Cesare de Nores (1573–1597), Giovanni Lipomano (1598–1608) in Leonardo Tritonio (1609–1631), v Pulju Antonio Elio (1548–1566), Matteo Barbabianca (1567–1582), Kludij Sozomenos (1583–1605), Kornelij Sozomenos (1605–1618), Uberto Testa (1618–1623), Innocenzo Serpa (1624), Rodolfo Sforza (1625–1626) in Giulio Saraceno (1627–1640), v Pičnu pa Daniel Barboli (1563–1570), Georg Reitgartler (1573–1600), Antonio Zara (1601–1621), Karl Weinberger (1621–1625) in Pompeo Coronini (1625–1631).

¹¹ Pod Benetke je spadala Grimalda.

reškega oziroma puljskega škofa. Habsburžani so si vztrajno prizadevali, da bi župnije na svojem ozemlju izvzeli izpod patriarhove oblasti. Prvi korak je napravil cesar Friderik III. z ustanovitvijo ljubljanske škofije, ki se je, čeprav podrejena neposredno papežu, morala s patriarhi še dolgo boriti za priznanje eksemptnosti in za jurisdikcijo nad pridobljenimi župnijami. Pozneje je Avstrija poskušala doseči reorganizacijo cerkvenoupravne razdelitve s predlogom, da bi se ustanovile škofije tudi po drugih notranjeavstrijskih deželah, a zaman.¹² Zlasti vneto se je zavzemala za škofijo v Gorici, kjer je bil leta 1570 ustanovljen arhidiakonot.¹³ Prostrani oglejski patriarhat, ki je poleg Furlanije in Goriške obsegal tudi večji del Kranjske, Spodnje Štajerske in Koroško južno od Drave, je tako vse do ukinitve sredi 18. stoletja segal globoko na avstrijsko ozemlje, čeprav je bil tod že zdavnaj izgubil dejansko škofovsko oblast.¹⁴

Sklepe tridentinskega koncila je oglejski patriarh Giovanni Grimani svoji duhovščini objavil na sinodi, ki jo je leta 1565 v Ogleju vodil njegov generalni vikar Jacopo Maracco.¹⁵ Sinodalne konstitucije naj bi obvezovale tudi avstrijski del oglejske škofije, toda nadvojvoda Karel jih za svoje podložnike ni potrdil.¹⁶ Sinoda se je posvetila aktualnim vprašanjem boja proti protestantizmu in vzpostavitve cerkvene discipline, preprečiti pa je hotela tudi »štiftarsko« vnemo postavljanja novih cerkva, kapel in znamenj na krajih, kjer naj bi se po veri ljudstva dogajali čudeži in prikazovanja.¹⁷ Duhovnikom je tudi naročala, naj vernike pouče o pravilnem češčenju svetih podob in naj skrbe za čistočo cerkva, paramentov in bogoslužnega posodja, češ da je »neprimerno pri svetih rečeh zanemarjati, kar se niti pri posvetnih



2. Trst, stolnica sv. Justa

¹² Predlogi so se nanašali na Gorico, Velikovec (Beljak), Celje in Novo mesto; prim. Johann RAINER, *Die Entwicklung der Diözesaneinteilung Innerösterreichs, Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 / Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628*, Klagenfurt-Ljubljana-Wien 1994, str. 267–278.

¹³ Jožef BENKOVIČ, *Ljubljanska škofija in škofijske sinode, Voditelj v bogoslovnih vedah*, 4, 1901, str. 419–420. Škofiji v Gorici je nasprotoval zlasti Barbaro, Bizanti (Bizancij) pa je predlagal celo odpravo tamkajšnjega arhidiakonata; gl. Josip GRUDEN, *Doneski k zgodovini protestantstva na Slovenskem, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 17, 1907, str. 126; TREBBI 1984 (op. 1), str. 181.

¹⁴ Prim. *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale* (ur. Sergio Tavano, Giuseppe Bergamini), Milano 2000.

¹⁵ BENKOVIČ 1901 (op. 13), str. 416 sl.; Giacomo MARCUZZI, *Sinodi Aquileiesi*, Udine 1910, str. 401 sl.

¹⁶ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 218–225, 425 (sinodalne konstitucije).

¹⁷ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 220: *Non vengano erette nuove capelle o chiese o statue nelle vie o nei campi col pretesto di qualche miracolo o visione o rivelazione, senza prendere parola di Noi, giacchè essendo i popoli contenti di novità, il diavolo per lo più si trasforma in angelo di luce, e si serve della semplicità di alcuni, oppur anche della malizia, per ingannare gli uomini: cosa che più di una volta abbiamo sperimentata* (latinsko besedilo na str. 420).

ne spodobi«. ¹⁸

Kako je realizacija odlokov tridentinskega koncila potekala v istrskih škofijah, je v letih 1579–1580 kot apostolski vizitator prišel preverjat veronski škof Agostino Valier. ¹⁹ Posebno dober vtis je nanj napravil poreški škof Cesare de Nores, ki se je tedaj že lahko pohvalil s semeniščem. ²⁰ V Pulju in njegovem predmestju je Valier več kot polovico cerkva našel v razvaljenem stanju, ²¹ ob prihodu v Novigrad ga je osupila opustelost mesta in kaj klavrn sprejem, ²² navdušil pa ga je Koper s svojimi zgradbami in kulturo. ²³ Zadovoljen je bil tudi nad verskim stanjem istrskega glavnega mesta, kjer je svojčas širil reformatorske ideje škof Peter Pavel Vergerij (1536–1548 izgnan), ²⁴ a sta jih njegova naslednika Tomaž Stella (1550–1556) in Adrijan Valentico (1556–1572) dotlej že uspešno izkoreninila. ²⁵

Posebne zasluge za katoliško prenovu Kopra je Valier pripisoval Giovanniju Ingeneriju, ki je tamkajšnjo katedro zasedel leta 1576 in je dotlej že sklical škofijsko sinodo ter opravil vizitacijo svojega pastoralnega področja. Apostolski vizitator je po vsej škofiji pregledal stanje cerkva in njihove opreme oziroma obveznega inventarja ter podal navodila za izboljšavo oziroma odpravo nepravilnosti. Nekaj neprimernih oltarjev oziroma slik je ukazal nadomestiti z novimi, vzrok za to menjavo pa je bil očitno estetske narave, saj je bila oprema ponekod že stara (*vetus*), drugod pa ni ustrezala njegovemu okusu (*non admodum decens, indecens*). Likovna dela je veliki erudit namreč ocenjeval po italijanskih merilih in prav v skladu z njimi je pri ne-



3. Koper, stolnica Marijinega vnebovzvetja

¹⁸ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 413: *Absurdum est enim in sacris negligere, quod dedecet in prophanis*.

¹⁹ TREBBI 1984 (op. 1), str. 117. Za Valierovo vizitacijo istrskih škofij gl. Armando PITASSIO, *Diffusione e tramonto della Riforma in Istria. La diocesi di Pola nel '500*, *Annali della Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Perugia*, 10, 1968–70 [1970], str. 5–65; Lorenzo TACCHELLA, Mary Madeline TACCHELLA, *Il cardinale Agostino Valier e la riforma tridentina nella diocesi di Trieste*, Udine 1974; Arduino AGNELLI, *Recenti studi sulla visita in Istria di Agostino Valier*, *Atti. Centro di ricerche storiche – Rovigno*, 6, Trieste 1975/76, str. 203–211; Ana LAVRIČ, *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579. Istriae Visitatio Apostolica 1579. Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerii*, Ljubljana 1986; Ana LAVRIČ, *Podoba Kopra v vizitacijskem poročilu veronskega škofa Agostina Valiera, Koper med Rimom in Benetkami. Prispevki k zgodovini Kopra / Capodistria tra Roma e Venezia. Contributi per la storia di Capodistria*, Ljubljana 1989, str. 65–72;

²⁰ Ivan GRAH, *Izveštaji porečkih biskupa Svetoj stolici (1588–1775)*, *Croatica Christiana Periodica*, 7/12, 1983, str. 2, 5.

²¹ Ivan GRAH, *Izveštaji pulskih biskupa Svetoj stolici (1592–1802)*, *Croatica Christiana Periodica*, 11/20, 1987, str. 33.

²² GRAH 1985 (op. 1), str. 64.

²³ GRAH 1985 (op. 1), str. 64. Edvilijo GARDINA, *Zorzi Ventura Brajković. Manierizem v Istri okrog leta 1600*, Narodna galerija, Ljubljana 2003, str. 27, meni, da je šele Valierov prihod premagal anemičnost lokalnega slikarstva, ki je vladala pred letom 1580.

²⁴ O protestantizmu v Istri gl. GRAH 1980 (op. 6), str. 24; GRAH 1983 (op. 20), str. 3.

²⁵ GRAH 1987 (op. 21), str. 29; Paolo NALDINI, *Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis, ljudsko Koper, Benetke 1700 / Koper 2001* (Knjižnica Annales Majora), str. 69, 70, 101.

katerih izrazil navdušenje z besedami, da so »veličastna« oziroma »odlična«; posebno všeč so mu bila na primer dela Vittoreja in Benedetta Carpaccia. Kar zadeva vsebinsko stran, je povedno predvsem njegovo naročilo, naj iz cerkva odstranijo upodobitve Svete Nedelje.²⁶ Sicer pa v ospredju njegovega zanimanja ni bila umetnost sama, ampak predvsem izpolnjevanje tridentinskih predpisov glede sakralnih stavb, opreme in liturgije. Iz njegovih odlokov je razvidno, da je nanj poleg prijateljevanja s Karlom Boromejskim vplivala tudi veronska tradicija, saj je njegov predhodnik Matteo Giberti, ki je uvedel nekatere za prihodnost pomembne novosti, veljal za nestorja katoliške reforme. V Veroni je tako na primer že pred koncilom po cerkvah vidno ločil prostor za laike in kler ter za moške in ženske, uvedel je postavitev tabernaklja sredi velikega oltarja in klavzuro v ženskih samostanih. Po njegovem zgledu je tabernaklje povsod propagiral tudi Valier, čeprav še niso bili splošno predpisani.²⁷ Valierova vizitacija, ki je na področju celotne Istre obrodila pozitivne sadove na verskem področju, je spodbujevalno vplivala tudi na umetnostno dejavnost.

* * *

Versko stanje je bilo – bolj kot v škofijah, ki so sodile pod *Serenissimo*²⁸ in kjer se Luthrov nauk ni dolgo trajno uveljavil, – kritično v Notranji Avstriji, kjer se je protestantizem močno razširil, patriarh pa zaradi političnih vzrokov v teh deželah ni mogel opraviti vizitacije, dokler mu te zaradi zaskrbljenosti nad položajem vendarle ni dopustil nadvojvoda Karel.²⁹ Med letoma 1581 in 1583 je avstrijsko področje v imenu patriarha Giovannijsa Grimanijsa vizitiral njegov generalni vikar Pavel Bizancij.³⁰ Najprej (1581) je prepotoval Koroško in Kranjsko (njegov popis cerkva na Kranjskem, ki ga hrani Nadškofijski arhiv v Vidmu, je pomemben vir za slovensko medievalistiko)³¹ potem (1583) še Goriško. Cerkveno disciplino je našel v razsulu, cerkve pa zanemarjene in slabo oskrbovane, čeprav so se mu zdele po obliki sicer dovolj lepe; presenetile so ga predvsem tiste, zgrajene po gozdovih in na samotnih krajih, ki so s svojo udobnostjo in opremo pričale o nekdanji pobožnosti njihovih ustanoviteljev.³² Našel je tudi nekaj cerkva in kapel, ki so se jih polastili luterani in se zato v njih ni več opravljala mašna daritev.

²⁶ LAVRIČ 1986 (op. 19), str. 5, 96, 99. *Imago S. Dominicae* se omenja npr. v Šmarju pri Kopru in Koštaboni.

²⁷ LAVRIČ 1989 (op. 19), str. 65, 68.

²⁸ Beneška republika je omejevala cerkveno jurisdikcijo, zato ji je papež Pavel V. izrekel interdikt; gl. GRAH 1983 (op. 20), str. 6.

²⁹ GRUDEN 1907 (op. 13), str. 3, 11, 54–55.

³⁰ BENKOVIČ 1901 (op. 13), str. 441; GRUDEN 1907 (op. 13), str. 53 sl.; TREBBI 1984 (op. 1), str. 101.

³¹ Janez HÖFLER, *Trije popisi cerkva in kapel na Kranjskem in Slovenskem Štajerskem s konca 16. stoletja*, Ljubljana 1982 (Viri za zgodovino Slovencev, 6). Poleg Bizancijevega seznama cerkva na Kranjskem (1581) sta objavljena tudi Montagnanova popisa cerkva na Štajerskem in Dolenjskem (1592/1596).

³² GRUDEN 1907 (op. 13), str. 58–59.



4. Novigrad, župnijska cerkev sv. Pelagija (nekdanja stolnica)

Po mnogih krajih se je zgražal nad nesnažnimi hranišči za sveto Rešnje Telo, nad umazanimi paramenti in cerkvenimi posodami. Cerkljanskemu župniku Krištofu Schwabu, ki je »oskrnil cerkev« (bržčas gre za cerkev v Češnjevku ali pa na Spodnjem Brniku), ker je dal v njej naslikati svojo ženo in otroke, je za ta »drzni zločin« naložil globo 500 cekinov. Denarno kazen je izrekel tudi mengeškemu župniku Luku Sittichu, ker je dal »nedostojno« naslikati v cerkvi svojega strica.³³ Glede na stanje, na kakršnega je naletel ob ogledu, si Bizancij od same vizitacije ni obetal kakega posebnega uspeha. Nadaljnje izvajanje reforme v Notranji Avstriji pa je graški dvor spet zastavil, saj ni hotel priznati odlokov škofijske sinode, ki je leta 1584 potekala v Vidmu pod predsedstvom Bizancija in poreškega škofa Cesara de Noresa,³⁴ čeprav se je udeležilo precej duhovnikov z avstrijske strani.³⁵

Potem ko je leta 1592 zasedel papeški prestol Klemen VIII., je rimska kurija za notranjeavstrijske dežele pripravila program apostolskih vizitacij.³⁶ Že kmalu, to je leta 1593, se je z avtoriteto apostolskega vizitatorja podal na Goriško patriarhov koadjutor Francesco Barbaro in ob koncu vizitacije sklical duhovnike na t. i. malo sinodo v Gorici.³⁷ Kanonične obiske je še isto leto nadaljeval po oglejskih župnijah na Kranjskem, Štajerskem³⁸ in Koroškem,³⁹ medtem pa tudi že nasledil umrlega Grimanija na patriarhovem sedežu. Svoj reformni program je duhovščini najprej predstavil na sinodi v San Daniele leta 1595, nato pa znova v Čedadu (1600), Gorici (1602) in Vidmu (1605).

Že leta 1596 je kot metropolit sklical v Vidmu t. i. provincialni koncil. Ta je bil pomemben za celotno oglejsko cerkveno pokrajino, h kateri so sodile tudi škofije v Trstu, Kopru, Novigradu, Poreču, Pulju in Pičnu. Udeležila se ga je večina sufraganskih škofov, med njimi tudi vsi istrski (novigrajski in koprski po zastopniku) z izjemo tržaškega.⁴⁰ Na zborovanju, s katerim je hotel utrditi svojo oblast v obsežni provinci, je Barbaro slovesno razglasil odloke *tridentinuma* in vzpostavil pogoje za versko in moralno prenovo ce-



5. Poreč, župnijska (stolna) cerkev Marijinega vnebovzetja

³³ Emilijan CEVC, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981, str. 326; Ana LAVRIČ, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, 1, Ljubljana 1988 (Dela I. razreda SAZU, 32), str. 31.

³⁴ Papež Gregor XIII. je de Noresa leta 1585 imenoval za apostolskega vizitatorja oglejske škofije; gl. GRAH 1980 (op. 6), str. 19.

³⁵ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 227 sl., 432 sl., GRUDEN 1907 (op. 13), str. 127; TREBBI 1984 (op. 1), str. 136.

³⁶ Rimska kurija je pod Klemenom VIII. izdelala program apostolskih vizitacij spodnje Avstrije; prim. TREBBI 1984 (op. 1), str. 99, 104–105.

³⁷ Na sinodo so bili povabljeni duhovniki goriške grofije in gradiškega glavarstva; gl. MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 237–239, 261. Konstitucije so bile natisnjene; gl. TREBBI 1984 (op. 1), str. 109 sl., 113.

³⁸ BENKOVIČ 1901 (op. 13), str. 421. Odlomek iz vizitacije, ki jo je objavil Della Bona, navaja August DIMITZ, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813. Mit besonderer Rücksicht auf Kulturentwicklung*, 3, Laibach 1875, str. 323 sl.; prim. TREBBI 1984 (op. 1), str. 110.

³⁹ TREBBI 1984 (op. 1), str. 127 sl., 227.

⁴⁰ Pičenski škof je bil navzoč; gl. MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 269; TREBBI 1984 (op. 1), str. 199; prim. GARDINA 2003 (op. 23), str. 37.

lotne metropolije. Kot izrazito prorimsko naravnani⁴¹ je ob tej priložnosti za vso oglejsko cerkveno pokrajino ukinil oglejski obred, čeprav ga *tridentinum* zaradi častitljive tradicije ni prepovedal, in uvedel rimskega. Kljub temu je v istrskih škofijah še toleriral staroslovansko bogoslužje,⁴² za katerega se je posebno zavzemal poreški škof Cesare de Nores.⁴³

V koncilskih konstitucijah je Barbaro v glavnem ponovil odredbe iz San Daniela, med njimi tudi tiste pod naslovom *De ecclesiis et pio in eis versandi modo*.⁴⁴ Poudaril je postavko, ki se je nanašala na specifično problematiko oglejske pokrajine, to je na hrambo evharistije v stenskih kustodijah (*custodiae laterales*),⁴⁵ ki jo je še nadalje dopuščal,⁴⁶ z odredbo *Non si facciano iconi di pittura o di scultura di qualsiasi storia ecclesiastica senza consultar noi*⁴⁷ pa je vzpostavil nadzor nad umetnostno produkcijo. Stare podobe, ki jih je razjedel in uničil čas, naj bi po njegovih navodilih spoštljivo sežgali, njihov pepel pa odvrgli v piscino sakrarija.⁴⁸ Zapovedal je namestitvev kropilnikov ob vходу v cerkev, odpravo oltarjev zunaj nje in odstranitev verig, s katerimi so bile opasane nekatere cerkve sv. Lenarta.⁴⁹ Določil je tudi, da so za okras oltarjev dolžni poskrbeti tisti, katerih naloga je to že dotlej bila.⁵⁰ S kaznijo interdikta je zapretil cerkvam, po katerih bi še nadalje stale krste z mrličmi, namesto da bi bile položene v zemljo ali v grobnice, te pa niso smele segati nad nivo tlaka.⁵¹



6. Pula, župnijska (stolna) cerkev Marijinega vnebovzetja

⁴¹ Barbaro je imel na papeškem dvoru tudi svojega sorodnika Cinzia Aldobrandinija; gl. TREBBI 1984 (op. 1), str. 191–194.

⁴² TREBBI 1984 (op. 1), str. 199 sl; prim. GRAH 1980 (op. 6), str. 2, 19.

⁴³ GRAH 1980 (op. 6), str. 19; GRAH 1983 (op. 20), str. 2, 5.

⁴⁴ *Delle chiese e del modo di intrattenervisi piamente; degli altari e delle sacristie*; gl. MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250–251, 261, 267; TREBBI 1984 (op. 1), str. 225 (konstitucije so bile natisnjene).

⁴⁵ TREBBI 1984 (op. 1), str. 225.

⁴⁶ Zaradi spoštovanja do najsvetejšega zakramenta naj bi stenske kustodije, kjer so jih še obdržali, pozlatili ali poslikali; prim. MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 245: *se non sono decenti, s'indorino, e si adornino all'interno con qualche pittura. Le portelle delle custodie laterali costruite con grate di ferro, se mai avessero tropo larghi i fori, quanto prima sieno munite interiormente di lamina di ferro, acciocchè mano temeraria non possa col metter entro le dita ad iniuriam se inferre.* Kjer pa so kustodije namenili za shranjevanje svetih olj, naj bi z njih odstranili podobo Kristusa in napise; prim. MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250: *Dalla parte del Vangelo, se pur in qualche luogo fu un tempo nella parete la custodia della S. Eucharistia, e le finestre portano ancora dipinta o scolpita l'immagine di Cristo Signore, o iscrizione dalla quale si potesse capire che ivi è il Sacramento del Corpo di Cristo; si tolgano immagini e segni sifatti per non dar occasione di errore in cosa di tanta importanza. In dette finestrelle ben difese si conservino i sacri olii in vasetti d'argento con serratura ben salda a chiave.*

⁴⁷ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250.

⁴⁸ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250: *I brandelli o pezzi di immagini stesse che sono consumate dalla vecchiezza, ed altre cose ecclesiastiche lacere o spezzate quali si sieno che fossero combustibili, si brucino, e le ceneri siano gettate nel serbatoio del sacrario.*

⁴⁹ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250: *Nell'ingresso della chiesa, dalla parte dell'epistola, di fronte al battistero, sia il vaso di pietra dell'acqua santa cogli aspersioni. Si distruggano tutti gli altari che sono fuori delle chiese; e si tolgano quelle catene di ferro, con cui alcune chiese vengono cinte.*

⁵⁰ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 251: *Le spese tutte necessarie per adornare gli altari si facciano da coloro che prima erano soliti di farle.*

⁵¹ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250: *Sieno distrutte tutte le casse dei cadaveri nelle*

Da bi preprečil radovedne poglede v svetišče, je ukazal zastekliti in zamrežiti okna.⁵² Posebej je poudaril, naj bo cerkev ločena na moški in ženski del.⁵³ Kot neprimerno dostojanstvu svetega kraja, ki ga konstitucije izpostavljajo in ga je bilo treba obvarovati pred posvetno zlorabo, je prepovedal vsakršno trgovanje pred cerkvijo, celo prodajo votivnih predmetov.⁵⁴

* * *

Duhovniki z avstrijske strani so se smeli udeležiti le goriške sinode, ki je potekala leta 1602; na njej je bil kot poslanec nadvojvoda Ferdinanda navzoč tudi ljubljanski škof Tomaž Hren.⁵⁵ Barbaro je v Gorici večinoma ponovil svoje prejšnje dekrete,⁵⁶ a prvič se je zgodilo, da so bile določbe celovito zbrane in slovesno objavljene in so s tem postale obvezne za vso duhovščino *a parte Imperii*.⁵⁷ Za ureditev cerkvenih stavb in opreme je Barbaro postavil nekaj natančnejših odredb (dejansko gre za ponovitev določil iz San Daniela in Vidma), ki določajo higienski standard, predvsem pa v duhu *tridentinuma* poudarjajo spoštovanje svetega prostora in zakramentov. Glede krstilnikov, ki naj bi imeli lepo kamnito krnico in okrašen pokrov, je ukazal, naj jih postavljajo na evangeljsko stran ob vhodu v cerkev ter ograde z ograjo, kot pendant pa naj na listno stran nameste kamnit kropilnik. Za hrambo evharistije je dopuščal bodisi stenske kustodije bodisi tabernaklje na oltarjih, vendar je odredil, naj jih okrasijo s pozlato ali slikarijo. Nadalje je določil, da se mora zaradi vzvišenosti bogočastja vsa cerkvena stavba bleščati v čistoči in okrasju. Od starosti razpadle svetniške podobe in slike je ukazal sežgati, zahteval je, naj podro oltarje, ki so stali zunaj cerkve, in odstranijo verige, s katerimi so bile nekatere stavbe opasane (mišljenje so



7. Piacenza, župnijska cerkev Marijinega oznanjenja (nekdanja stolnica)

chiese, portando i cadaveri in terra sacra o dentro al sepolchro, e non si permetta che più si facciano. Se questa costituzione non è osservata, fin d'ora dichiariamo la chiesa soggetta all'interdetto ecclesiastico finchè le casse sono distrutte; e le sepolture che occorre talora di fare, nelle chiese vogliamo che sieno fatte a piano terra così che nulla sia di prominente che serva d'inciampo a chi passa: e il pavimento della chiesa sia serbato intiero, nè si rompa se non per costruire la sepoltura di muro e di volta.

⁵² MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 250: *Le finestre delle chiese, per le quali stando nelle case dei privati si vede entro la chiesa, si chiudano con vetri e con ferriate, e non si aprano.*

⁵³ Določil je tudi, naj bodo ženske pokrite (*velate*). Delitev ženske in moške strani v cerkvi je že pred koncilom vpeljal moralno rigorozni veronski škof Matteo Giberti; prim. LAVRIČ 1989 (op. 19), str. 65.

⁵⁴ MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 251: *che non presumano di vendere, nè permettano che siano vendute nello stesso vestibolo della chiesa, e molto meno entro la chiesa, candele, o membra di cera, o statue, o tabelle dipinte, o altri segni quali si vogliono.*

⁵⁵ Za udeležbo duhovnikov z avstrijske strani se je patriarh vsakokrat pogajal s Habsburžani, vendar je redno prihajalo do zapletov in prepovedi, le h goriški sinodi leta 1602 se je spet zbralo veliko število duhovnikov iz notranjeavstrijskih dežel; gl. TREBBI 1984 (op. 1), str. 224.

⁵⁶ To je, kar je bil določil že na t. i. mali goriški sinodi (1593) in v poznejših dekretih.

⁵⁷ *Decreta promulgata ab ill.mo et rev.mo domino Francisco Barbaro patriarcha Aquileiae et principe in dioeciesana sinodo Goritiae habita nationis Germanicae et Sclavonicae dioecesis Aquileiensis, anno Domini MDCII, die XXV Iunii, Utini 1602.* Vsaka župnijska cerkev je morala imeti en izvod; gl. TREBBI 1984 (op. 1), str. 161.

cerkve sv. Lenarta), naložil pa jim je tudi, naj poskrbe za primerno število spovednic. Klerikom je priporočal, naj svoja bivališča okrase s podobami Kristusa in svetnikov, da bodo ob njih gojili pobožnost. Med postavkami, ki se nanašajo na cerkveno umetnost, je bil najvažnejši ukaz, ki je vzpostavljaj nadzor nad umetnostno produkcijo. Določal je, naj poslej nihče ne postavlja novih oratorijev, oltarjev, slik ali kipov s kakršnokoli versko vsebino, ne da bi se bil prej posvetoval s patriarhom ali njegovimi arhidiakoni, ki pa so se bili dolžni prej marljivo poučiti o dekretih 25. seje tridentinskega koncila.

Pri sestavi konstitucij se je Barbaro zgledoval pri odredbah Karla Boromejskega, ki je postal vzor potridentskih škofov in hkrati norma, po kateri naj bi le-ti vodili svoje škofije. Ob tem velja omeniti, da je patriarh dobro poznal tudi drugo avtoriteto *tridentinuma*, tj. bolonjskega škofa kardinala Gabriela Paleottija.⁵⁸ Z njim sta bila povezana predvsem patriarhova ožja sodelavca in namestnika Giovanni Battista Scarsaborsa in Agostino Bruno. Scarsaborsa je kot dober latinist Paleottiju v latinščino prevedel njegov traktat *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*,⁵⁹ ki je ena temeljnih, na koncilskih smernice vezanih razprav o umetnosti. Bruno, ki je svojčas služboval tako pri Boromejskem kot pri Paleottiju, pa je patriarhu Barbaru za njegovo duhovščino med drugim pripravil tudi knjižico s praktičnimi napotki za cerkveno umetnost, ki nosi naslov *Instructio pertinens ad structuram, instaurationem, ornatum, suppellectilem, et cultum templorum, aediumve, sacrarumque rerum dioecesis Aquileiensis*.⁶⁰ Delo je v bistvu skrajšana priredba Boromejevih inštrukcij in je izšlo v Vidmu leta 1605.⁶¹

* * *

Sufragani, ki so se leta 1596 udeležili pokrajinskega koncila v Vidmu, so bili dolžni Barbarove konstitucije objaviti v svojih škofijah, in sicer na prvi sinodi, ki so jo sklicali.⁶² Kot primer, kako so nalogo izpolnili istrski škofje, pogledjmo koprškega ordinarija Giovannija Ingeneria, ki v Vidmu sicer ni bil osebno navzoč, pač pa je tja poslal svojega namestnika. Sinodo je sklical leta 1597 in na njej zvesto ponovil patriarhove odloke, vendar jih je prilagodil tudi specifičnim lokalnim problemom in razmeram.⁶³ V konstitucijah obravnava spoštovanje praznikov, dostojno obhajanje bogoslužja in

⁵⁸ Za Paleottija gl. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

⁵⁹ TREBBI 1984 (op. 1), str. 211–213. Italijanska verzija Paleottijeve knjige je izšla leta 1582, prevod pa 1594.

⁶⁰ *Istruzione appartenente alla struttura, alla restaurazione, all'ornato, alla suppellettile, e al culto dei templi e delle chiese e delle cose sacre della diocesi aquileiese*.

⁶¹ TREBBI 1984 (op. 1), str. 214–215. Opozoriti velja tudi na Trebbijevo pripombo (str. 236), da so Brunovi vizitacijski zapisniki iz Karnije iz let 1602–1603 spisani z občudovanja vredno natančnostjo.

⁶² MARCUZZI 1910 (op. 15), str. 268.

⁶³ *Synodus dioecisana Justinopoli habita ab Episcopo Joanne Ingenerio anno 1597*, Tergesti 1867 (izvod hrani tudi Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani).

podeljevanje zakramentov, spodobno vedenje in nošo duhovnikov ter njihovo dolžnost, da skrbe za vzdrževanje, okras in čistočo cerkva ter opreme.⁶⁴ Za vso škofijo je, očitno predvsem pod vplivom Agostina Valiera, predpisal, naj se evharistija hrani na velikem oltarju, izjemo pa dopustil le v stolnici⁶⁵ ter v piranski in izolski kolegiatni cerkvi. Kot neprimerno je ukazal odpraviti navado tamkajšnje mladine, ki se je ob praznikih in v postu zbirala v kapeli sv. Križa ter tam krožila in postajala brez pravega spoštovanja.⁶⁶ Da bi zavaroval svetost Božje hiše, je tudi zapovedal, naj se pred vrati stolnice takoj opusti vse trgovanje in naj tam poslej ne puščajo več konj ali drugih živali.⁶⁷ V skladu z ukinitvijo oglejskega obreda je zapovedal uporabo novih brevirjev in misalov, da pa bi dosegel poenotenje bogoslužja v škofiji, je od vseh podrejenih cerkva zahteval, da se ravnajo po obredu in liturgičnem koledarju koprške stolnice.⁶⁸

Vsi vrhovni pastirji istrskih škofij so si prizadevali izpolniti tridentinske odloke na svojem ozemlju, a so jih pri tem ovirale gmotne težave, nezdrava klima, pomanjkanje duhovnikov in liturgičnih knjig, epidemije, praznoverje ljudstva, turški vpadi v avstrijskem delu, predvsem pa pogubne posledice t. i. uskoške vojne, ki se je vnela med Beneško republiko in Habsburžani v letih 1615–1617 ter opustošila posest, razvalila številne cerkve in zdesetkala prebivalstvo, kar je bilo še posebno katastrofalno v obmejnih krajih.⁶⁹ Istrski škofje so bili tudi v stalnih sporih z bratovščinami, ki so skrbele za številne cerkve in kapelice po škofijah, ordinarijem pa niso dopuščale nadzora nad upravljanjem svojega premoženja, čeprav bi ga ti po cerkvenih predpisih morali imeti.⁷⁰

⁶⁴ *Synodus dioecesisana* 1867 (op. 63): 140. *Habbino a cuor tutto quello, che puo esser d'honesta et ornamento della chiesa. [...] 142. Avertiscano, che tutta la chiesa sia monda, massimamente gli altari. [...] 149. Habbino cura del santuario che stia bene e stia coperto. 150. Le nostre chiese tutte siano sempre monde et bene coperte...*

⁶⁵ Frančišek Zeno je leta 1660 prenesel Nasvetejše iz tesne kapelice pod tribuno na uglednejše mesto v kor na »grobnico« sv. Nazarija, vendar so ga pred nastopom škofa Ingeneria spet vrnili v tesno in neprimerno kapelo pod tribuno; gl. NALDINI 2001 (op. 25), str. 14–15, 30, 75–76.

⁶⁶ *Synodus dioecesisana* 1867 (op. 63): 153: *E perchè nella nostra chiesa cathedral vi è un costume disconveniente, che non mancano molti giovani di questa patria che si riducono il giorno delle feste e la quadagesima nella capella del crucefisso e vi fanno circoli e stano con qualche proposito manco che honesto.*

⁶⁷ *Synodus dioecesisana* 1867 (op. 63): 154: *Inanci alla porta della nostra chiesa cathedral immediatamente non vi se feci mercato alcuno, ne ve si lassi star cavalli ne bestie di sorte alcuna.*

⁶⁸ *Synodus dioecesisana* 1867 (op. 63): 155. *Non vi sia in uso per le nostre chiese altri brevii e mesali, che novi. 156. Tutte le chiese della nostra Dioecesi cerbino confrontar il loro officio col stile della nostra cathedral et secondo il calendario di questa.*

⁶⁹ Trpela je zlasti pičenska škofija; gl. GRAH 1980 (op. 6), str. 4; GRAH 1983 (op. 20), str. 12–14.

⁷⁰ GRAH 1980 (op. 6), str. 2; GRAH 1987 (op. 21), str. 29, 41. Beneška republika je od leta 1579 iz političnoekonomskih vzrokov poskušala in pozneje ji je tudi uspelo podvreči bratovščine in cerkveno premoženje državni kontroli, povsod je postavljala laične upravitelje in vzela škofom nadzor. A vendar so bili škofje po cerkvenih predpisih dolžni na vizitaciji pregledati poslovanje vseh laičnih ustanov;

Kljub neugodnemu položaju so se škofje lotevali obnovitvenih, gradbenih in umetnostnih del in nekateri med njimi so se kot umetnostni naročniki še prav posebno izkazali. Med njimi je bil npr. pičenski škof Antonio Zara (1601–1621), ki je obnovil katedralo in dvorec ter pomnožil cerkveni inventar.⁷¹ Za temeljito obnovo škofijskega dvorca je bil zaslužen tudi novigrajski škof Francesco Manin (1606–1619), prijatelj Karla Boromejskega.⁷² Osebnostno zavzet za obnovo cerkva po škofiji je bil puljski ordinarij Julij Saraceno (1627–1640), ki se je proslavil tudi z obnovo katedrale in dvorca.⁷³ Med koprskimi škofi obravnavanega časa izstopata zlasti Tomaž Stella (1550–1566) in Giovanni Ingenerio (1576–1600): prvi je škofijski dvorec povečal z novimi stavbami,⁷⁴ drugi ga je povišal in razširil ter na kraju, kjer je dotlej stal neki antični spomenik, vzdikal spominsko ploščo v čast papežu Gregorju XIII. kot simbolno znamenje zmage krščanstva nad poganstvom oziroma katolištva nad protestantizmom.⁷⁵ Ingenerio, čigar umetnostna dejavnost se je vidno razmahnila po Valierovi vizitaciji njegove škofije, je naročal tudi slikarska dela tako v Benetkah pri Palmi Mlajšem kot v Kopru, kjer je bil povezan zlasti z mojstrom Zorzijem Venturo Brajkovićem.⁷⁶ Ta naj bi ga, kot sklepa Edvilijo Gardina, na slikah večkrat upodobil, in sicer v pomenu potrditve krajevnega škofa, da je slika »verodostojna«.⁷⁷ Če bi to držalo, bi bila škofova figura prej simbolna kot portretna (na Brajkovićevih slikah jo namreč srečujemo tudi po Ingenerijevi smrti) in se tudi ne bi nujno vezala na njegova naročila. A čeprav je omenjena teza vabljiva, velja pripomniti, da gre v večini primerov za tradicionalni tip *sacra conversazione*, ki v Cerkvi ni bil sporen in sam po sebi ni zahteval posebne potrditve uradne cerkvene avtoritete. Zato se vendarle zdi verjetneje, da gre za naročila, ki so bila na tak ali drugačen način osebno povezana s konkretnim škofom in zato prej kakor o nadzoru pričajo o umetnostni iniciativi, značilni za katoliške nadpastirje posttridentinskega obdobja. Prav ob njihovem zgledu in spodbudi se je namreč razcvetela umetnostna dejavnost tudi v lokalnih, predvsem slikarskih delavnicah, v Kopru najprej z Zorzijem Venturo, s ka-

prim. GRAH 1985 (op. 1), str. 69.

⁷¹ GRAH 1980 (op. 6), str. 3.

⁷² GRAH 1985 (op. 1), str. 66.

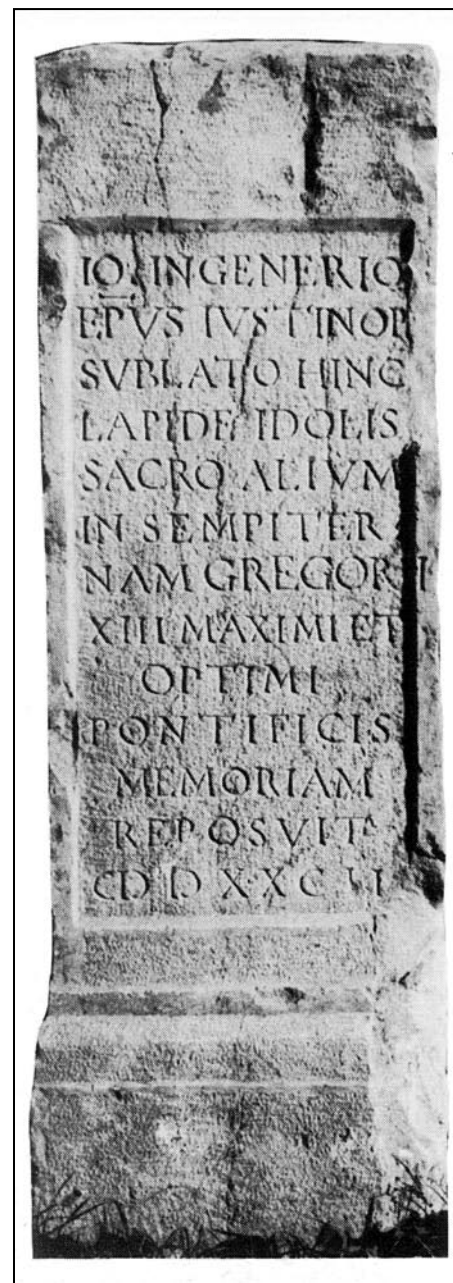
⁷³ GRAH 1987 (op. 21), str. 41.

⁷⁴ NALDINI 2001 (op. 25), str. 42–43, 69–70.

⁷⁵ NALDINI 2001 (op. 25), str. 43, 72–73; Matej ŽUPANČIČ, *Inter utrumque tuta, Koper med Rimom in Benetkami. Prispevki k zgodovini Kopra / Capodistria tra Roma e Venezia. Contributi per la storia di Capodistria*, Ljubljana 1989, str. 15, 17, sl. 5; GARDINA 2003 (op. 23), str. 29. Dolgo izgubljeni napisni kamen je bil najden leta 1988 v temeljih škofijske palače.

⁷⁶ Za Ingenerijevo umetnostno dejavnost gl. GARDINA 2003 (op. 23), str. 18–19, 29–32, 36–37, 39–41, 52, 69–71, 76, 79, 87–88, 94.

⁷⁷ GARDINA 2003 (op. 23), str. 18–19, 29–32, 37, 39, 41, 45, 55, 71, 76, 79, 88, 94; gl. tudi recenzijo: Radoslav TOMIČ, *Zadarski slikar Ventura in slikarstvo v Istri, Umetnostna kronika*, 3, 2004, str. 16, ki za oltarno sliko za cerkev sv. Pavla Puščavnika na Galovcu pripominja, da je težko pritrčiti domnevi, da bi bil v liku škofa upodobljen koprski škof Giovanni Ingenerio; za problematiko portretnih likov Venturovega slikarstva gl. KUDIŠ BURIČ 2006 (op. 2) str. 68.



8. Ingenerijeva spominska plošča v čast papežu Gregorju XIII., 1582, Koper, škofijska palača

terim se je po nekajdesetletnem premoru nadaljevala domača tradicija, nato z »mojstrom oltarne slike iz Funtane«, v Labinu z Antonijem Moreschijem, v Piranu s Tomažem Gregolinom itd.⁷⁸ Tako kot povsod po katoliškem svetu se je tudi v tem prostoru uveljavila značilna posttridentinska ikonografija, ki je med ljudmi utrjevala nauk katoliške Cerkve in pobožnost.⁷⁹

THE ROLE OF POST-TRENT BISHOPS AT THE CONVERGENCE OF THE REPUBLIC OF VENICE AND THE INNER AUSTRIA

SUMMARY

The paper presents how the guidelines of Trent related to sacred art were substantiated in the first decades after the council in the border area between the Republic of Venice and the lands of the Inner Austria, i.e. on the territory where the situation of the dioceses was rather complicated due to the disparity between the ecclesiastical-administrative division on the one hand and the political division on the other hand. Important impulses were provided by apostolic visitations: first the visitation tour by Agostino Valier, who visited all Istrian dioceses in 1570–80, then the visitations by Francesco Barbaro, who visited Gorizia in 1593 and also Carniola, Styria and Carinthia. Important for the entire territory of the Patriarchate of Aquileia was the so-called provincial council that was convened in 1596 in Udine by Barbaro in the role of the metropolitan, and for the Austrian part (a parte Imperii) of the Patriarchate the Gorizian synod of 1602 was important. The decrees and guidelines encouraged the commissioning of works of art. The bishops played an important part as patrons in this field, since on their pattern and on their initiatives also the artistic activities in local Istrian workshops began to flourish.

⁷⁸ GARDINA 2003 (op. 23), str. 31. Za situacijo v slikarstvu gl. tudi: Tomaž BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo*, Koper 1983, str. 23–67; KUDIŠ BURIĆ 2006 (op. 2) str. 67–69.

⁷⁹ Za ikonografijo gl. npr. CVETNIČ [2007].

Najstarejši zapis o Angelu Puttiju v umetnostni literaturi je nastal v Ljubljani: v svoji *Zgodovini ljubljanske stolnice* je Janez Gregor Dolničar napisal, da so bili leta 1712 v štiri velike niše v slopih pod stolnično kupolo postavljeni velikanski kamniti kipi, ki jih je z umetniškim dletom izklesal slavni kipar Angelo Putti, Italijan iz Padove.¹ Res je sicer *Historia* v tisku izšla šele leta 1882, a kiparjevo ime tudi dotlej ni bilo izgubljeno med okruški časa, saj se je pod enim od omenjenih kipov, pod škofom Genadijem, tudi kar nespregledljivo podpisal.² Mlada slovenska umetnostna zgodovina je Puttija seveda poznala, čeprav samo po tem podpisanem in izpričanem delu,³ vendar podatka ni posredovala redakciji Thieme-Beckerjevega leksikona, zato v njem Puttijevega slovenskega deleža ne najdemo – bodisi ker se je odgovornim zdelo njegovo delo preveč lokalno ali ker je bil za z majhnostjo in z nacionalnim obremenjeno stroko videti preveč globalen; najbrž pa se štirje kipi sicer neznanega baročnega avtorja niso zdeli dovolj pomembni, da bi se splačalo ob njih odpirati preveč vprašanj (»globalni« Quaglio je v istem zvezku zastopan tudi s celotnim ljubljanskim delom⁴). Angelo dei Putti, Angel od Angelcev, je bil torej v *Občem leksikonu upodabljajočih umetnikov od antike do sedanjosti* zastopan samo s skromnim številom v starejši literaturi omenjenih del iz Ferrare (kjer so ga viri naredili za Trevižana in za sto let postarali) in iz Vicenze; posebej stoji ob tem še podatek, da je istoimenski kipar iz Padove leta 1715 naredil kužno znamenje v Šentvidu na Glini.⁵ Troje lokalnih navedb torej, ki se niso zmogle sestaviti v enovito sliko. Odtlej je bilo o Puttiju in njegovem delu odkritega in objavljenega že marsikaj in četudi je šlo za bolj ali manj lokalne poglede, se jih je nabralo

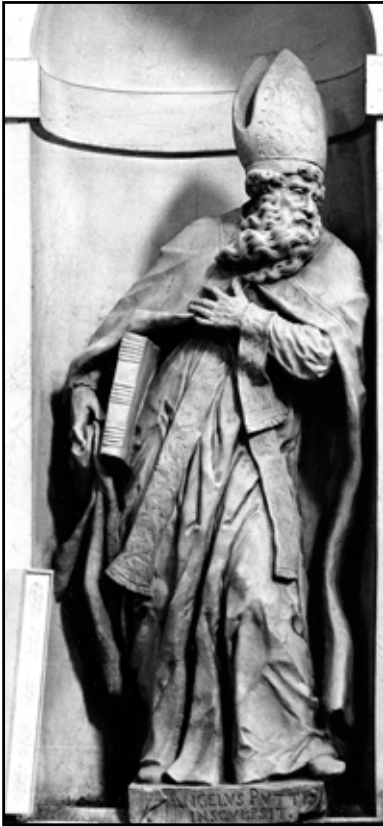
¹ Joannes Gregorius THALNITSCHER, *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, Labaci 1701 (rokopis v Semeniški knjižnici v Ljubljani), p. 155; prim. Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ur. Ana Lavrič), Ljubljana 2003, str. 164, 318; v resnici so začeli kipe postavljati šele 10. februarja 1713; gl. Ana LAVRIČ, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve po dokumentih Janeza Antona Dolničarja*, v: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714*, Ljubljana 2003, str. 488.

² ANGELVS PVTTI. / INSCVLPSIT.

³ Viktor STESKA, Ljubljanski baročni kiparji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 5, 1925, str. 19–20.

⁴ Quaglio, Giulio (Julius) II, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (prva ur. Ulrich Thieme, Felix Becker, ur. zv. Hans Vollmer), 27, Leipzig 1933, str. 494.

⁵ Putti, Angelo dei, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (prva ur. Ulrich Thieme, Felix Becker, ur. zv. Hans Vollmer), 27, Leipzig 1933, str. 471.



1



2

1. Angelo Putti: emonski škof Genadij,
Ljubljana, stolnica

2. Angelo Putti: emonski škof Kast,
Ljubljana, stolnica

toliko, da skupaj ustvarjajo kar prepričljivo globalno podobo.

Angelo Putti se je rodil okoli 1675–1680 v Padovi. Sam se je sicer ponosno deklariral za Padovanca celo v podpisu na kakšnem svojem delu, a Padova se za tega svojega sina doslej ni zmenila in lokalni padovanski pogled na Puttija nam popolnoma manjka – celo podatek o kraju rojstva poznamo le iz sekundarnih virov, čas rojstva pa so poskušali izračunati po tem, koliko bi bil lahko star, ko se je leta 1699 v Vicenzi vpisal v kiparski ceh. Vičentinski pogled je veliko bolj angažiran in se je doslej izkazal med italijanskimi tudi za najbolj produktivnega: Paola Toniati je leta 1964 objavila temeljni članek o Marinalijevih pomočnikih Giacomu Cassettiju in Angelu Puttiju, v katerem srečamo prve konkretne, arhivsko podkrepjene navedbe o mojstru in kritičen pregled dotlej znanih del v okolici Vicenze; Puttija je zdaj lahko identificirala z avtorjem šentviškega znamenja, njegova ferrarska dela pa postavila v čas okoli 1725.⁶ Tudi širši, »beneški« pogled temelji na vičentinskem, vendar je Semenzato naredil nekaj zmede, ko je Puttiju pripisal vse svetniške figure v nišah ladje župnijske cerkve v Villaverli, ne le podpisanih (in dotlej pripisanih) sv. Kajetana in Terezije, ter objavil reprodukcijo kipa sv. Alojzija, ki s Puttijem nima nič opraviti.⁷ Napako sta

⁶ Paola TONIATO, *La scuola dei Marinali. Giacomo Cassetti e Angelo di Putti*, *Arte Veneta*, 18, 1964, str. 152–157.

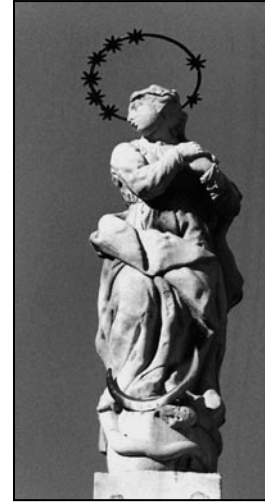
⁷ Camillo SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, str. 37, 104–105, repr. 83–84.



3



4



5

v *Italijanskem biografskem leksikonu* popravila Franco Barbieri in Francesca Lodi,⁸ ki sta sicer postavila nekatera Puttijeve dela pod vprašaj, na primer kipa Herkula in Kakusa na videmski Piazza Contarena, in z A. P. F. signirane kipe na fasadi Biblioteche Bertoliane v Vicenzi, ki da bi bili lahko tudi delo Andree Peracca; od Puttijeveh del zunaj Italije sta tudi onadva še vedno upoštevala le šentviško znamenje. Kaj posebnega se v italijanskih pogledih na Puttija odtelj ni spremenilo. V Ferrari so se otreli skeps o Puttijevega rodu in o času nastanka njegovih del: en stranski oltar v stolnici ter štirje svetniški kipi na fasadi cerkve sv. Karla zdaj veljajo za delo padovanskega prišleka Angela Puttija iz leta 1725.⁹ Ali je v vičentinski pogled na kiparja prinesel kaj novega zadnji pregled tamkajšnje sakralne plastike iz Marinalijeve delavnice,¹⁰ mi ni znano.

S pezo lokalne samozadostnosti je ves čas obremenjen tudi avstrijski pogled. Puttijevo ime¹¹ je na šentviškem znamenju prebral in prvi objavil Karl Ginhart,¹² Goešovega epitafa v župnijski cerkvi v Strassburgu (prav tako kot znamenje datiranega v leto 1715) sprva ni prepoznal kot Puttijevo delo,¹³ a mu je pozneje upravičeno pripisal tudi tega.¹⁴ Rochus Kohlbach

3. Angelo Putti: epitaf kardinala Johanna Goeša, Strassburg, ž. c. sv. Miklavža

4. Angelo Putti: kužno znamenje (del), Št. Vid na Glini

5. Angelo Putti: Brezmadežna, Neumarkt

⁸ Franco BARBIERI, Francesca LODI, De Putti (Di Putti), Angelo, *Dizionario biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, str. 92–95.

⁹ Berenice GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura e scultori a Ferrara. 1598–1796*, Ferrara 2004, str. 158–161.

¹⁰ Giuseppe GALASSO, Orazio Marinali e la sua bottega. Opere sacre, *Scultura a Vicenza* (ur. Chiara Rigoni), Verona 1999.

¹¹ ANGELI DE PVTTI. / PATAVINI / OPVS.

¹² Karl GINHART, *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes St. Veit. Gerichtsbezirke St. Veit, Althofen und Eberstein*, Klagenfurt 1931 (Die Kunstdenkmäler Kärntens, 6/2), str. 27.

¹³ Karl GINHART, *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes St. Veit. Gerichtsbezirke Gurk und Friesach*, Klagenfurt 1930 (Die Kunstdenkmäler Kärntens, 6/1), str. 97–98.

¹⁴ Karl GINHART, Strassburg, *Reclams Kunstführer Österreich*, 2, Stuttgart 1968, str. 749.

je leta 1956 atribuiral Puttiju še kip Brezmadežne na znamenju, ki ga je v Neumarktu tik za štajersko mejo leta 1717 postavil Jožef Angelo Bon, isti kamnosek kakor šentviško znamenje.¹⁵ Mlajša raziskovalka koroškega kiparstva Barbara Kienzl je Goešov epitaf sprva pripisovala istemu kiparju, ki je izklesal plastike na oltarju sv. Bernarda v Vetrinju,¹⁶ pozneje se je za silo sprijaznila s Puttijevim avtorstvom;¹⁷ ker je na šentviškem znamenju spregledala podpis, je brskala za njim po arhivih in našla tu še podatek, da je šentviški mestni svet še leta 1719 plačal Puttiju 40 gld. za popravilo vodnjaka,¹⁸ kar je zadnja arhivska omemba kiparja pred njegovo ferrarsko epizodo. Vsekakor je videti Puttijevo profil v avstrijski perspektivi dovolj meglen in hkrati dovolj privlačen, da mu je mogoče po potrebi pripisati še kakšno delo, kakor je pred kratkim storil Luigi Ronzoni. Večji del kiparske opreme v dunajski palači Daun-Kinsky, nastale v letih 1715–1719, je atribuiral Lorenzu Mattielliju, zraven pa pristavil še domnevo, da bi bil lahko v zgodnjih letih sodeloval pri njej tudi Mattiellijev svak Angelo Putti, ki da je hkrati z njim zapustil vičentinsko Marinalijevo delavnico in odpotoval na Dunaj¹⁹ – od Puttijevega del pozna Ronzoni le šentviško znamenje, o katerem ugiba, ali ga je kipar naredil *in situ* ali na Dunaju. Seveda je tako sprevrčanje dejstev in atribuiranje na pamet možno le v samozadovoljnem lokalnem ambientu, katerega kratkovidni pogled ne seže niti do najbližjega soseda in ki sploh ne računa z možnostjo, da bi kdo utegnil vedeti kaj več.

Slovenski pogled na Puttija se je medtem širil in spreminjal; prav slovenski umetnostni zgodovinarji smo bili glede Puttija najmanj ozki, saj smo bili že zaradi svoje majhnosti prisiljeni ves čas gledati tudi onkraj plota okoli svoje gredice. Že leta 1957 je Melita Stele v komparaciji s šentviškimi plastikami pripisala Puttiju tudi (dotlej Misleju atribuirana) atlanta na semeniškem portalu iz 1714 in oltar sv. Jožefa iz 1716 v šentjakovski cerkvi v Ljubljani.²⁰ Njena ugotovitev, da »Pozzova²¹ dela zelo lahko ločimo od



6. Angelo Putti: semeniški portal, Ljubljana

¹⁵ Rochus KOHLBACH, *Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956, str. 404.

¹⁶ Barbara KIENZL, 4.13 Altarentwurf ..., *Hemma von Gurk. Katalog. Ausstellung auf Schloss Strassburg/Kärnten*, Klagenfurt 1988, str. 367.

¹⁷ Barbara NEUBAUER-KIENZL, Plastik, v: Barbara Neubauer-Kienzl, Wilhelm Deuer, Eduard Mahlknecht, *Barock in Kärnten*, Klagenfurt 2000, str. 58–59.

¹⁸ KIENZL 1988 (op. 16), str. 367.

¹⁹ Luigi A. RONZONI, Die Skulpturenausstattung des Palais Daun-Kinsky. Der Vizekönig Wirich Daun und Lorenzo Mattielli, *Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung*, Wien 2001, str. 117. Avtor se sklicuje na Ilse SCHÜTZ, Lorenzo Mattielli und die Vicentiner Bildhauerschule, *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, n. F. 16, 1997, str. 273, ki pa govori le o tem, da sta Mattielli in Putti hkrati zapustila Vicenzo in da je mogoče najti sledi Puttijeve dejavnosti na Koroškem in v Ljubljani. Simptomatično je, da tudi Schützeva ne navaja nobene literature, v kateri bi se omenjala Ljubljana.

²⁰ Melita STELE, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 43–45.

²¹ Nasilna "delatinizacija" imena Putti v Pozzo, pod kakršnim je kipar donekdavna v slovenski literaturi povečini nastopal, je gotovo precej prispevala k neprepoznosti njegovih slovenskih del v širših okvirih.



7



8

7. Angelo Putti: sv. Dizma, Ljubljana,
ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Jožefa

8. Angelo Putti: sv. Barbara, Ljubljana,
ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Jožefa

drugih, ker nosijo močan osebni pečat [...]«, je opogumila tudi druge in leta 1973 je Emilijan Cevc objavil o našem kiparju z gledno monografsko študijo, v kateri mu je prepričljivo pripisal še kipa na velikem oltarju radovljiške župnijske cerkve (1713) in svetnika na obhodnih lokih velikega oltarja pri Sveti Luciji pod Dobrčo, od ljubljanskih kamnitih del pa še Ignacijev oltar pri Šentjakobu iz leta 1714.²² Puttijev slovenski opus je s tem dosegel kritično maso, onkraj katere so postale nadaljnje atribucije lažje in samoumevnejše; poslej so bili med njegova dela prišteti še negroidno poprsje iz Mestnega muzeja,²³ maskeron na stopniščnem portalu nekdanje Strassoldove hiše na ljubljanskem Novem trgu,²⁴ angel trobentač na vrhu oltarja sv. Frančiška Ksaverja pri Šentjakobu,²⁵ kipi na Jernejevem oltarju v cerkvi sv. Neže na Kumu,²⁶ atlanta s stopniščnega portala Strassoldovega gradu Zalog pri Moravčah, ohranjena na Strmolu,²⁷ portret dekana Janeza Antona Dolničarja v ljubljanski stolnici²⁸ in trije reliefi z *Arma Christi* v kapeli smledniškega

²² Emilijan CEVC, Kipar Angelo Putti in njegovo delo na Slovenskem, *Zbornik za likovne umetnosti*, 9, 1973, str. 257–271.

²³ Emilijan CEVC, Rimsko ali baročno doprsje iz stare Ljubljane?, *Arheološki vestnik*, 25, 1974, str. 578–585.

²⁴ Damjan PRELOVŠEK, O dveh ljubljanskih baročnih portalih, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 30, 1982, str. 206–207.

²⁵ Damjan PRELOVŠEK, *Cerkev sv. Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, str. 13.

²⁶ Blaž RESMAN, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995, str. 60–61.

²⁷ RESMAN 1995 (op. 26), str. 50–51.

²⁸ Matej KLEMENČIČ, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani*, Ljubljana 1998, str. 25–27; atribucijo je pozneje potrdila arhivska najdba: Metoda KEMPERL, Angelo Putti in Dolničarjevo poprsje v ljubljanski stolnici. Arhivska potrditev atribucije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 38, 2002, str. 227–230.



9



10



11



12



13



14

9. Angelo Putti: sv. Peter, Kum, p. c. sv. Neže

10. Angelo Putti: sv. Hieronim, Kum, p. c. sv. Neže

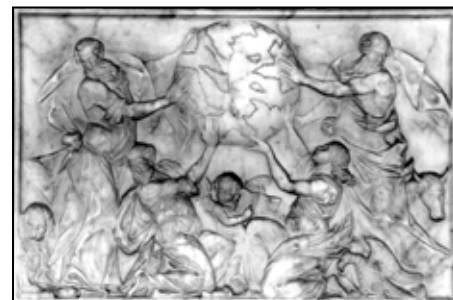
11./12. Angelo Putti: atlanta z gradu Zalog, Strmol

13. Angelo Putti: portret Janeza Antona Dolničarja, Ljubljana, stolnica

14. Angelo Putti: portret Filipa Karla von Fürstenberga, Šentandraž v Labotski dolini, ž. c. sv. Andreja

gradu.²⁹ Ko pa smo se s Kranjske, kjer je Putti živel in ustvarjal od 1712 do (vsaj) 1717, ozirali naokoli po sosednjih deželah, se je pokazalo še nekaj del, ki so jih primerjave s tukajšnjim gradivom dovoljevale pripisati njegovemu dletu. Na Štajerskem je poleg Brezmadežne v Neumarktu Puttijevo delo tudi kiparski okras oltarja sv. Križa v župnijski cerkvi v Slovenskih Konjicah,³⁰ dovolj prepričljiva pa se zdi tudi Klemenčičeva atribucija portreta lavantinskega škofa Filipa Karla von Fürstenberga (o. 1718) v Šentandražu v Labotski dolini,³¹ če ga primerjamo z Dolničarjevim.

Slovensko gledanje čez planke pa je nehote razširilo tudi italijanski pogled na Puttija oziroma prineslo na plan še en lokalni pogled nanj – goriškega. V celotni Furlaniji-Julijski krajini sta bila Puttiju dolgo pripisana samo kipa gigantov Herkula in Kakusa, ki sta prišla na trg Contarena v Vidmu iz 1716 podrte palače Torriani in ki ju domačini ljubeznivo kličejo za Floreana in Venturina; padovanskemu kiparju ju je bil leta 1965 pripisal Carlo Someda de Marco.³² Atribucija temelji na sorodnosti kipov z deli Orazia Marinalija, ki je za Videm dokazano večkrat delal, in na vednosti o tem, da je bil Putti Marinalijev učenec in pomočnik, ter se je obdržala do danes,³³ četudi je bila že večkrat postavljena pod vprašaj.³⁴ Vsekakor bi bilo koristno plastiki še enkrat podrobneje pogledati v luči primerljivih slovenskih del, zlasti semeniškega portala; Puttijevo oblikovanje mišičastega golega telesa se tu precej razlikuje od Marinalijevega, in če sta videmska velikana res iz tega časa, bi verjetneje sodila kar med lastnoročna dela Orazia Marinalija. Primerjave z nekoliko mlajšim slovenskim gradivom so že dokazale, da je Puttijevo delo kiparski okras prižnice, ki jo je leta 1710 v goriški stolnici postavil tamkajšnji kamnosek Pasquale Lazzarini.³⁵ atribucija, ki ima poleg stilistične podlage tudi kar sprejemljivo arhivsko potrdilo, saj se je Putti kot priča podpisal na pogodbo, ki jo je leta 1710 Lazzarini sklenil z reškimi jezuiti za postavitev velikega oltarja v njihovi cerkvi sv. Vida,³⁶ se je tudi v italijanski umetnostnozgodovinski literaturi brez težav prijela.³⁷



15. Angelo Putti: Štirje evangelisti, relief na prižnici, Gorica, stolnica



16. Angelo Putti: atika velikega oltarja, Sveto pri Komnu, p. c. sv. Tilna

²⁹ Blaž RESMAN, Še o nekaterih baročnih kamnitih oltarjih, *Acta historiae artis Slovenica*, 10, 2005, str. 53–54.

³⁰ Matej KLEMENČIČ, Nataša Polajnar Frelj: Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 37, 2001, str. 156–159.

³¹ KLEMENČIČ 1998 (op. 28), str. 25, 27.

³² Carlo SOMEDA DE MARCO, I giganti di Piazza Contarena a Udine, *Avanti cul brun*, 32, 1965, str. 244–248.

³³ Giuseppe BERGAMINI, Sergio TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Reana del Rojale 1984, str. 410; Paolo GOI, Il Seicento e il Settecento, *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia, 2: Dal Quattrocento al Novecento*, Pordenone 1988, str. 163.

³⁴ BARBIERI, LODI 1991 (op. 8), str. 93; Martina FRANK, La scultura nel Friuli-Venezia Giulia. Dal Quattrocento al Novecento, *Venezia arti*, 6, 1992, str. 156.

³⁵ RESMAN 1995 (op. 26), str. 76–79.

³⁶ Radmila MATEJČIČ, Udio goriških i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke, *Zbornik za likovne umetnosti*, 14, 1987, str. 170.

³⁷ Paolo GOI, Scultura del Settecento nel Friuli-Venezia Giulia, *Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli*, Milano 1996, str. 97–98;



17



18

17./18. *Angelo Putti: angelca ob tabernaklju velikega oltarja, Kobarid, ž. c. Marijinega vnebovzvetja*

Med Puttijevim postankom v Gorici v letih 1710–1711 je nastalo še eno regimentno delo, veliki oltar v Svetem pri Komnu (prenesen semkaj konec 18. stoletja iz goriške minoritske cerkve): kipi angelov in putov v njegovi atiki so kakor Puttijevo podvojen simbolični podpis.³⁸ Kipi na oltarju v Podgori, ki jih je skušal uvrstiti v Puttijevo opus atributivni iluzionist Massimo De Grassi,³⁹ niso njegovi, pač pa sta iz tega časa Puttijevo kipca sv. Antona in sv. Roka, nastala prejkone za fasado nekdanje cerkve sv. Boštjana v Kozani in ohranjena na velikem oltarju tamkajšnje župnijske cerkve.⁴⁰ Puttijevo sodelovanje s kamnosekom Lazzarinijem pa je rodilo tudi nekaj manjših, a slogovno zgovornih in prepoznavnih delc na oltarjih, ki jih je slednji postavil v času Puttijevega bivanja v Gorici, pa tudi pozneje: Puttijevo sta angelska reliefa v sferičnih trikotnikih ob vrhu trona na oltarju sv. Trojice, ki ga je Lazzarini postavil po naročilu Avgušтина Codellija leta 1711 v ljubljanski stolnici;⁴¹ na Lazzarinijevem velikem oltarju jezuitske cerkve na Reki sta Puttijevo vsaj angelska reliefa ob menzi;⁴² pod njegovim dletom sta nastala tudi (doslej neobjavljena) angelca, sedeča na volutah tabernaklja velikega oltarja v Kobaridu, ki ga je Pasquale Lazzarini postavil šele leta 1716.⁴³

Puttijevo bivanje v Ljubljani je arhivsko izpričano od leta 1712 do

Massimo DE GRASSI, *La scultura nell'isontino in età barocca, Gorizia barocca. Una città italiana nell'impero degli Asburgo*, Monfalcone 1999, str. 312.

³⁸ Blaž RESMAN, *Veliki oltar v Svetem pri Komnu – goriško delo Angela Puttija, Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 67–76.

³⁹ Massimo DE GRASSI, *La scultura a Gorizia nell'età dei Pacassi, Nicolò Pacassi Architetto degli Asburgo. Architettura e scultura a Gorizia nel Settecento*, Gorizia 1998, str. 112–113.

⁴⁰ Blaž RESMAN, *Puttijevo kipa v Kozani, Barok na Goriškem* (ur. Ferdinand Šerbelj), Nova Gorica-Ljubljana 2006, str. 285–291.

⁴¹ KLEMENČIČ 1998 (op. 28), str. 24.

⁴² KLEMENČIČ 2001 (op. 30), str. 158, op. 20.

⁴³ Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, str. 58–59.

1717, ko se mu je tu rodil zadnji otrok.⁴⁴ Prve stike z Ljubljano je prejkone navezal že iz Gorice, najverjetneje s kranjskim vicedomom grofom Orfejem Strassoldom, sorodnikom goriškega župnika, naročnika tamkajšnje prižnice; v Ljubljani je Putti izklesal maskeron na portalu Strassoldove mestne rezidence, zanj pa je delal tudi na gradu Zalog pri Moravčah, s katerega sta se ohranila atlanta na Strmolu.⁴⁵ Sicer je bil v prvih letih angažiran predvsem pri stolnici (in po drugih kapiteljskih farah), pri semenišču in pri oltarjih v jezuitski cerkvi – pri najpomembnejših takratnih ljubljanskih podjetjih; iz Ljubljane je delal tudi za Koroško in Štajersko. Na Kranjskem mu ni bilo nikoli treba stopiti v ceh – privilegij, ki ga je v prestolnici uživala večina italijanskih obrtnikov in umetnikov do srede 18. stoletja. V stolnici in pri semenišču je sodeloval s stolničnim kamnosekom Luko Mislejem, v Radovljici z Luigijem Bombassijem, v Št. Vidu na Glini in v Neumarktu s tretjim ljubljanskim Italijanom, kamnosekom Giuseppejem Angelom Bonom.⁴⁶

Kdaj je Putti dokončno zapustil Ljubljano, ne vemo. Ferrarski arhivski viri, ki pa glede tega niso prav zanesljivi, postavljajo njegovo tamkajšnje delo v leto 1725;⁴⁷ če je to res, bi bil utegnil prebiti vmesni čas nekje drugje, saj se v Ljubljani takrat uveljavijo že drugi italijanski prišleki, zlasti po kiparskih kvalitetah od Puttija precej skromnejši Jacopo Contieri (od 1720 dalje).⁴⁸ Če se je ob pripisanih ferrarskih kipih še nedavno zdelo, da bi utegnili biti delo kakšnega Puttijevega soimenjaka ali kiparja podobnega imena, pa jih primerjave z njegovimi izpričanimi deli, zlasti na Kranjskem in Koroškem, nesporno potrjujejo kot dela padovansko-vičentinsko-ljubljanskega kiparja. Ferrara pa je bila donedavna tudi zadnja znana postaja na kiparjevi življenjski in ustvarjalni poti in v zraku je obvisela domneva, da »bi se bil utegnil pozneje dokončno preseliti v avstrijske dežele in tam tudi umreti«.⁴⁹

Vendar se je pred kratkim pokazalo, da nam za zaokrožitev Puttijevega opusa manjka (vsaj) še en lokalni pogled: istrski. V Istri se Putti do leta 2001, ko je Matej Klemenčič objavil kot njegovo delo kip sv. Miklavža na fasadi župnijske cerkve v Pazinu,⁵⁰ ni omenjal. Ob predlagani dataciji v leto 1714 se je sicer zdelo, da je plastika, ki kaže vse karakteristike Puttijevega zrelega ustvarjanja, nastala v Ljubljani in zašla v Istro preko upravno-političnih zvez, saj je bila Pazinska knežija upravno priključena Kranjski. A pazinski sv. Miklavž je bil v resnici narejen leta 1726, torej kasneje od

⁴⁴ RESMAN 1995 (op. 26), str. 54, podatek seveda nasprotuje ugibanju Schützeve o tem, da je Puttijevega žena Apolonija, hči Angela Marinalija, verjetno že zgodaj umrla (SCHÜTZ 1997 (op. 19), str. 273, op. 15).

⁴⁵ Prim. Blaž RESMAN, Kiparska oprema na Strmolu, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 54, 2006, str. 322–325.

⁴⁶ RESMAN 1995 (op. 26), str. 55–58.

⁴⁷ Prim. BARBIERI, LODI 1991 (op. 8), str. 92.

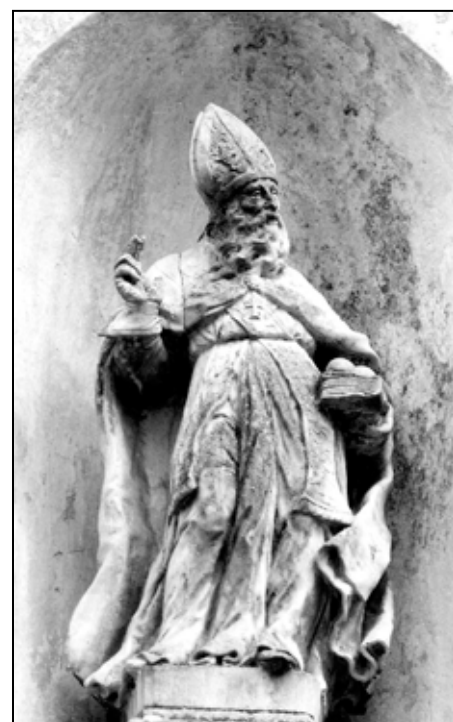
⁴⁸ Prim. KLEMENČIČ 1998 (op. 28), str. 29–30.

⁴⁹ BARBIERI, LODI 1991 (op. 8), str. 92.

⁵⁰ KLEMENČIČ 2001 (op. 30), str. 152, op. 20.



19. Angelo Putti: sv. Avguštin, Ferrara, fasada p. c. sv. Karla



20. Angelo Putti: sv. Miklavž, Pazin, fasada ž. c. sv. Miklavža



21



22

21. Angelo Putti: *Brezmadežna*,
Žminj, ž. c. sv. Mihaela

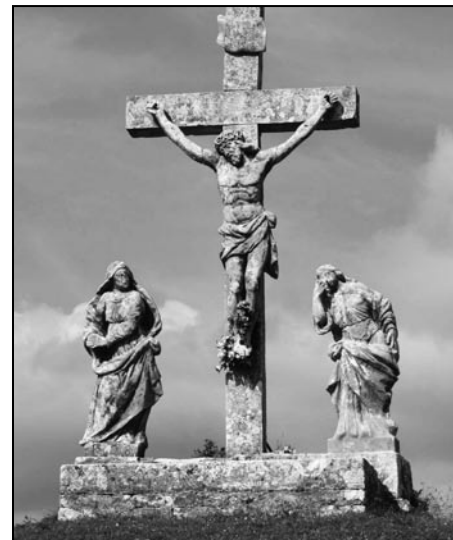
22. Angelo Putti: *sv. Barbara*,
Žminj, ž. c. sv. Mihaela

vseh njegovih znanih del in kasneje od njegove »zadnje«, ferrarske postaje. Pozneje je Klemenčič upravičeno posumil, da se Putti skriva tudi za »istrskim kiparjem« prve polovice oziroma sredine 18. stoletja, ki mu je Massimo de Grassi pripisal plastiko Rožnovenskega oltarja v poreški baziliki in kipa frančiškanskih svetnikov ob oltarju cerkve Rožnovenske Matere božje v Červarju.⁵¹ Plastike, ki jih sicer zaenkrat ni mogoče natančneje datirati, »modelirane v kompozicijskih registrih, izpeljanih iz prototipov, povezanih s produkcijo Orazia Marinalija in njegove delavnice«, je v primerjavi z njegovimi slovenskimi in starejšimi vičentinskimi deli mogoče z veliko verjetnostjo in prepričljivostjo priključiti opusu Angela Puttija. Toda s tem doslej nepoznana Puttijeva istrska »epizoda« še nikakor ni končana. V župnijski cerkvi sv. Mihaela v Žminju stojita na konzolah ob velikem oltarju, datiranjem 1706, dve polihromirani kamniti ženski figuri. Leva predstavlja Brezmadežno, stoječo na s kačo oviti zemeljski obli, desna s stolpom ob nogah in mučeniško palmo v roki je sv. Barbara: njuna nenavadna postavitev v paru namiguje, da sta se tu najbrž znašli sekundarno in da so Brezmadežno morda porabili kot sv. Marjeto, res pa sta si kipa nenavadno sorodna po zrcalni kompoziciji, stoji in držah. Vsekakor plastik ne moremo neposredno povezati z oltarnim nastavkom in s časom njegovega nastanka, nesporno pa ju lahko pripišemo Angelu Puttiju. Marija z ovalnim obrazom, vidnim v polprofilu, ima prekrizani roki plosko položeni na prsi, prek halje z drobnimi razpokastimi gubami ima ogrnjen težek plašč, ki se

⁵¹ *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (ur. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste-Mariano del Friuli 1999 (Studi e ricerche d'arte Veneta in Istria e Dalmazia, 2), str. 161, 171; Klemenčičev članek, za vpogled v katerega se mu zahvaljujem, je še v tisku.

spodaj sloči v težkih marinalijevskih gubah in za hrbtom napihuje v vetru, na levem boku pa je zavezan v značilen Puttijevo vozelo. Sv. Barbara je morda še značilnejša: ponavlja sicer večino Marijinih potez, njena plosko na prsi položena desnica in reliefno ornamentirani jezikasti životec okoli njenega pasu pa nas spomnita na številne Puttijeve like.

V Žminju pa srečamo še eno Puttijevo delo, Kalvarijo ob cesti pod vasjo. Na treh gričih stojijo trije križi iz sivega istrskega kamna; stranska sta prazna, na srednjem visi Zveličar, ob njem pa stojita Marija in Magdalena. Kristusovo telo, četudi podano precej reliefno, kaže kiparjevo maniro v obdelovanju mišične strukture, značilen je tudi v vozelo zavezani ledveni prt. Marijin lik spet obdaja značilen marinalijevski okvir draperije; njena proti sinu obrnjena glava z v bolečini priprtimi usti je pokrita z visoko oglavnico, roki, sklenjeni nizko ob zunanem boku, imata pendant v težkem vozlu oblačila nasproti. Od žalosti strta Magdalena z vdano usločenim telesom si z desnico briše solze, levico ima spuščeno ob boku; njeno haljo z jezikastim okrasnim pasom spet pokriva težek plašč, zvezan v kepo na desnem boku. Plastike žminjske Kalvarije niso samo prepričljivi Puttijevi izdelki, ampak so tudi datirane: na Marijinem podstavku je vklesana letnica 1728. Gre torej za novo in prejkone zadnjo postajo na kiparjevi poti: nazadnje se je očitno ustalil v Istri (ne vemo sicer, ali na avstrijskem ali beneškem teritoriju, saj je delal za oba), v deželi, ki je bila s svojo kamnito arhaičnostjo kakor odsev njegovega kiparstva. Vse fine, kolikor jih v Puttijeve starejših delih sploh najdemo, so tu lahko odpadle, njegove plastike so se v svoji rudimentarni izraznosti poenačile z deli preprostih istrskih klesarjev, vendar v njih še vedno prepoznavamo kiparjeve mladostne težnje, Marinalijevo šolo in celo »ponovitve« zgodnejših lastnih rešitev: Marija s Kalvarije je neizgledno odmev kipa iz leta 1703, ki v Villaverli sicer nosi ime sv. Terezije, a je v resnici gotovo tista Žalostna Mati božja, ki jo je Angelo Putti izklesal za Oratorio del Crocefisso v Vicenzi. V Žminju in okolici pa srečamo še druge kamnite izdelke, ki bi si jih zavoljo njihove neobogljene skicoznosti komajda upali pripisati Puttiju, ki pa so brez njega takorekoč nerazumljivi: zdi se, kakor bi bil Putti v Istri končno naletel na globoko razumevanje »učencev«, ki so z okornimi dleti prenesli v kamen skice, v katerih je stari mojster obujal spomine. Čeprav je še v povojih in zamegljen, utegne nemara prav istrski lokalni pogled zaokrožiti in zaključiti globalno zgodbo o baročnem kiparju Angelu Puttiju.



23. Angelo Putti: Kalvarija, Žminj



24



25



26



27

24. Angelo Putti: *Žalostna Mati božja*,
Žminj

25. Angelo Putti: *Žalostna Mati božja*
(*sv. Terezija*), *Villarverla*,
ž. c. *sv. Dominika*

26. *Svetnik (?) v lopi*, *Modrušani*,
p. c. *sv. Marije »Svetomore«*

27. Angelo Putti: *sv. Aleš*, *Sv. Lucija pod*
Dobrčo (Zadnja vas), p. c. *sv. Lucije*

The Italian sculptor Angelo Putti (Padua, c. 1675-80 – ?, after 1728) marked with his work both Italy (Vicenza, Ferrara) and several lands of the former Austria (Gorizia, Carniola, Carinthia, Styria), while most of his sculpture survives in present-day Republic of Slovenia. Thus, his oeuvre was studied by Italian, Austrian and Slovene art historians, for the most part the former two regretfully without taking account of the latter, i.e. the Slovene ones – it is only by the combination of all three aspects that the view of the artist can become global. However, to get a complete image of him, another local aspect is missing: the Istrian one. Putti's work for Istria was unknown until recently; his statue of St. Nicholas of 1726 at Pazin is joined in this paper by his statues at Žminj (the Calvary is dated 1728) and works that were most probably done by local stone cutters after his models.

JE BIL POZABLJENI WEISSENKIRCHERJEV ZET
IZ CAPOLAGA PRVI ATTEMISOV FRESKANT?

Stanje raziskav o Antoniju Maderniju, umetnikova usoda v obdobju med njegovim delovanjem in današnjim časom ali – kot se pravilno reče v novejši poitalijanjeni slovenski terminologiji – *fortuna critica*, vse to in še več so lahko zanimivi umetnostnozgodovinski problemi, če se ukvarjamo s stropnim slikarstvom okoli leta 1700. Vprašanj, ki bi si jih utegnil postaviti sodobni (ne samo slovenski) umetnostni zgodovinar, pa je še mnogo več, čeprav se zdi, da se je v povezavi z imenom Antonio Maderni težko spomniti na kaj, kar bi zainteresiralo in predramilo celo tako imenovanega specialista. Gre namreč za precej pozabljenega protagonista evropskega baroka, v resnici pa se prav ob njem pred nami odprejo številne ravni umetnostnozgodovinske problematike. Če v okviru slovensko-evropskih »zvez« ostanemo na geografskem področju, lahko ob Maderniju v eni sapi omenjamo lokacije, kot so Ticino, Como, Rim, Gradec, Pöllau ali na primer Hrastovec. V nadaljevanju je nekaj »novih odkritij«, hipotez in zapisov, ki želijo uvesti ponovno raziskovanje umetnika in njegovega opusa. V pristopu k obravnavani tematiki ostajam pri objavi arhivskega gradiva, pri poskusih atribucij, likovnih, umetniških in naročniških zvezah ter podobnih vprašanjih, ki se dandanes označujejo kot tradicionalna umetnostna zgodovina, kar naj bi bilo samo lepše poimenovanje domnevno presežene metodologije raziskovalnega dela.

Maderni je v leksikonu štajerskih umetnikov Josepha Wastlerja, ki mu je njegova biografija tako rekoč neznana, zapisan kot Antonio Materna,¹ slikar v Gradcu; iz sicer kratkega seznama naštetih del pa je mogoče sklepati, da ne gre za povsem nepomembnega umetnika, saj je ustvarjal za v tem prostoru ključne naročnike, kot so bili admontski benediktinci in pöllauski avguštinski korarji.² Rochus Kohlbach je v svojih knjigah o štajerski umetnosti in izpiskih iz matičnih knjig zbral več podatkov, nanašajočih se na posamezna Madernijeva dela in njegovo biografijo.³ Tako je bilo v lokalni štajerski literaturi med drugim znano, da se je 3. februarja 1698 poročil s hčerko takrat že pokojnega slikarja Hansa Adama Weissenkircherja (1646–1695) in da je

¹ V virih in literaturi se pojavljajo tudi druge oblike imena: Materni, Matterni, Mäderni, Mätterni; cf. Annedore DEDEKIND, *Grazer Stuckdekorationen des XVIII. Jahrhunderts*, Graz 1959 (tipkopis doktorske disertacije), p. A 79.

² Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexikon*, Graz 1883, p. 98.

³ Cf. e. g. Rochus KOHLBACH, *Der Dom zu Graz*, Graz 1948; Rochus KOHLBACH, *Die barocke Kirchen von Graz*, Graz 1951; Rochus KOHLBACH, *Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat*, Graz 1953.

umrl 23. oktobra 1702 v Gradcu.⁴

Datum umetnikovega rojstva ni bil znan, glede rojstnega kraja, kolikor se mu je sploh posvečala pozornost, pa je bilo v štajerski literaturi precej zmede. Najprej je veljalo, da Maderni izvira iz *Godolago in Schweizer Landt*,⁵ kasneje so navajali Como.⁶ Nasprotno pa je bil v literaturi o umetnikih s področja lombardskih jezer, kamor oba zapisa posredno vodita, zanesljiv podatek pravzaprav le Madernijev rojstni kraj.⁷ Antonio Maderni namreč izhaja iz znane umetniške družine iz Capolaga ob Luganskem jezeru v švicarskem kantonu Ticino, ki je sodil pod comsko škofijo. Njegov najpomembnejši sorodnik je bil v Rimu delujoči arhitekt Carlo Maderno (1555/56–1629),⁸ člani družine Maderni pa se na Štajerskem pojavijo vsaj že leta 1604, ko sta na Ptuj dokumentirana Giovanni Battista in njegov nečak Bernardo.⁹ Antonio Maderni se je rodil Giovanniju Domenicu in Catarini Maderni in bil krščen 6. oktobra 1660.¹⁰ Botra iz sosednjih krajev Bissone in Riva San Vitale sta izhajala iz umetniških družin Tencalla in Vassalli, katerih številni člani so emigrirali v srednjo Evropo in delovali tudi na Štajerskem.¹¹ Tudi Alessandro in njegov sin Joseph (Giuseppe) Antonio Serenio, ki je večkrat sodeloval z Madernijem, sta bila njegova rojaka iz Ticina, saj sta izvirala iz bližnje Arogne.¹² Arhivski viri Madernija povezujejo tudi z drugimi pomembnimi osebami štajerskega baroka, na primer z Johannom Joachimom Carlonejem in Petrom Zaarom.¹³

O konkretnih okoliščinah in natančnem času prihoda Antonia Madernija na Štajersko lahko zaenkrat le ugibamo, bolj splošna dejstva, kot so podatki o običajnem trajanju šolanja, študijskih potovanjih, družinski tradiciji, »štukaterski navezi«, potrebi po zaslužku in podobno, pa dopuščajo domnevo, da je samostojno kariero lahko začel okoli leta 1685.

⁴ Izpisi Rochusa Kohlbacha citirani po DEDEKIND 1959 (n. 1), pp. A 79–A 81.

⁵ Zapis citiram po Kohlbachovi navedbi. Ker nisem preverjala originala, ne vem, ali je bil kraj napačno vpisan v matično knjigo ali narobe transkribiran.

⁶ Günter BRUCHER, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 8, 1973, p. 38.

⁷ Aldo CRIVELLI, *Artisti ticinesi dal Baltico al Mar Nero. Svezia, Polonia, Cecoslovacchia, Austria, Jugoslavia, Ungheria, Romania, Turchia. Catalogo critico*, Locarno et al. 1969 (Artisti ticinesi nel mondo, 2), p. 91.

⁸ Podatki o posameznih umetnikih iz Capolaga so za potrebe lokalne zgodovine povzeti v: A. Mario REDAELLI, Mario AGLIATI, *La storia di Capolago*, Capolago 1991, passim.

⁹ CRIVELLI 1969 (n. 7), p. 96.

¹⁰ Archivo Capolago, Liber Baptizatorum, 1617–1705: *Anno D. 1660 die 6^{ta} 8^{bris} ego P. Andreas Maderni Rector ecclesiae S.^{tae} Mariae Magdalenae de capite Lacus Babtizau infantem natum ex Ioanne Dominico et Catharina Maderni cognugibus cui impositum est nomen Antonius. Patrinj fuerunt Petrus Tencala de Bisonsone et Martha Vasala de Riva.*

¹¹ Cf. CRIVELLI 1969 (n. 7), pp. 90–91; za družino Tencalla cf. Ivano PROSPERI, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999 (Artisti dei laghi. Itinerari europei, 4).

¹² CRIVELLI 1969 (n. 7), p. 96.

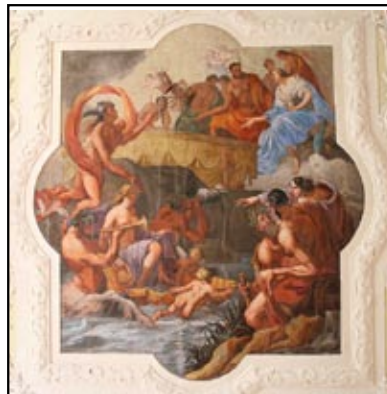
¹³ DEDEKIND 1959 (n. 1), pp. A 79–A 81.



1



2



3



4



5

1. Antonio Maderni (?): stropna poslikava, velika dvorana v dvorcu Štatenberg

2.–5. Antonio Maderni (?): stropna poslikava, stranski prostori v dvorcu Štatenberg

Prve bolj sistematične raziskave o Maderniju so potekale v okviru preučevanja štukature na avstrijskem Štajerskem, vendar niso obrodile pravih sadov, saj ostaja umetnik, ki se v graških matičnih knjigah omenja kot *Maller* in *Stuckbetor*, kot štukater zaenkrat neoprijemljiva osebnost. Nedvomno je povezan z vodilnimi na Štajerskem delujočimi štukaterji, mdr. s skupino, zaposleno v graškem mavzoleju, in še zlasti z Josephom (Giuseppejem) Antoniom Serenijem, hkrati pa so nekatere štukature, ki obdajajo Madernijeve podpisane poslikave, »anonimne« in morda prav njegovo delo.¹⁴

Vse Madernijeve signature se torej nanašajo na poslikave (čeprav bi nekatere lahko veljale tudi za štuk), njegov podpisani ali arhivsko izpričani opus na avstrijskem Štajerskem pa je nastal med letoma 1690 in 1702. Med najzgodnejšimi dokumentiranimi deli sta dve iz leta 1690: za pöllauske avguštske korarje je freskiral kartuše na štukiranih stropovih jedilnice in biblioteke dvorca Külml (signiral in datiral z *A.M.F. 1690*),¹⁵ za graške diskalceate pa je poslikal zakristijo novozgrajene cerkve sv. Ane (St. Anna am Münzgraben, 1944 uničena).¹⁶ Leta 1691 je za pöllauske korarje v sodelovanju s Serenijem slikal na Pöllaubergu, za iste redovnike pa je v njihovi samostanski biblioteki delal še leta 1699.¹⁷

Maderni je bil najbolj zaposlen freskant v zadnjem desetletju 17. stoletja¹⁸ in je delal za nekaj najpomembnejših cerkvenih in plemiških naročnikov na Štajerskem; izpostaviti velja na primer admontske benediktince, za katere je slikal na Frauenbergu (1695),¹⁹ Georga grofa Stubenberga, ki je pri njem naročil poslikavo kapele Žalostne Matere božje v graški stolnici (1699),²⁰ zadnje dokumentirano delo je poslikava letnega refektorija za graške minorite (signirano in datirano 1702).²¹

Na slovenskem Štajerskem so že dolgo znane oziroma že dolgo pozabljene podpisane Madernijeve freske v kapeli gradu Hrastovec (*Anto[nius]*



6. Antonio Maderni: stropna poslikava, detajl, nekdanja samostanska biblioteka, Pöllau



7. Antonio Maderni (?): stropna poslikava, detajl, stranski prostor v dvorcu Štatenberg

¹⁴ Cf. zlasti Josefine Maria WIENERROITHER, *Steirische Innendekoration von den ersten Deckengestaltungen Italienischer Stukkateure im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*, Graz 1952 (tipkopis doktorske disertacije), pp. 52–53; DEDEKIND 1959 (n. 1), pp. A 79–A 81; Rudolf PREIMESBERGER, *Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, Arte e artisti dei laghi lombardi, 2: Gli stuccatori dal barocco al rococo* (ed. Edoardo Arslan), Como 1964, p. 341.

¹⁵ WIENERROITHER 1952 (n. 14), p. 52.

¹⁶ KOHLBACH 1951 (n. 3), p. 180.

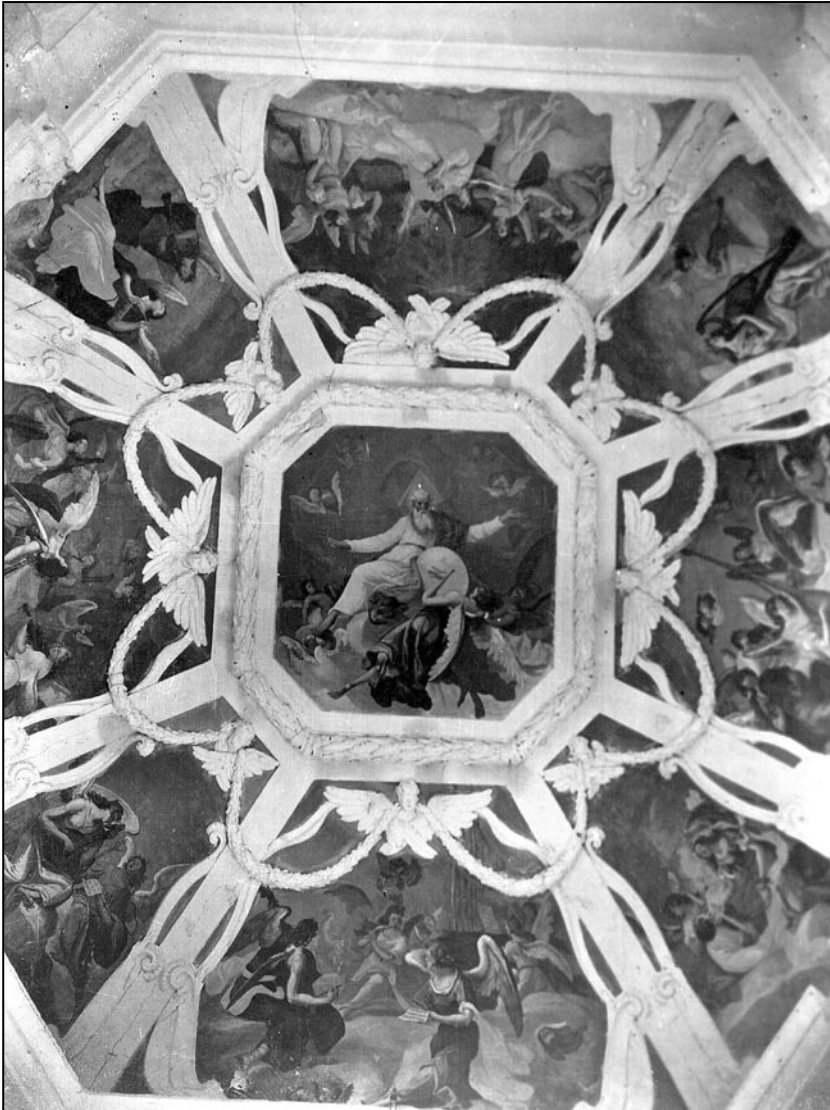
¹⁷ Cf. KOHLBACH 1953 (n. 3), p. 275; Kurt WOISETSCHLÄGER, Peter KRENN, *Steiermark*, Wien 1982 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), pp. 368, 371.

¹⁸ BRUCHER 1973 (n. 6), p. 38.

¹⁹ Pripisana pa mu je bila tudi Rupertova kapela admontskega samostana; cf. WIENERROITHER 1952 (n. 14), p. 55.

²⁰ KOHLBACH 1948 (n. 3), pp. 144, 239.

²¹ Za Madernijeve dela cf. zlasti BRUCHER 1973 (n. 6), pp. 38–44; Horst SCHWEIGERT, *Graz*, Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), pp. 21, 102, 163, 164, 198; WOISETSCHLÄGER, KRENN 1982 (n. 7), pp. 15, 107, 239, 368, 371, 546; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes, Altstadt* (Wiltraud Resch, ed. Wolfgang Czerny), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), p. 577.



8. Antonio Maderni (?): stropna poslikava, kapela v dvorcu Štatenberg (uničeno)

8

Maderni fecit),²² glede na letnico 1688 na portalu²³ so morda nastale še po naročilu Erazma Friderika grofa Herbersteina (1631–1691).²⁴ Maderni je v gradu poslikal tudi (uničeni) strop stopnišča.²⁵ Če je okvirna povezava letnice na portalu z nastankom fresk pravilna, predstavlja Hrastovec njegov prvi signiran spomenik.

²² Steletovi terenski zapiski, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti: zvezek XCIX, 24. 11. 1920, p. 14; cf. tudi Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji, 2: Med Prekmurjem in porečjem Dravinje*, Ljubljana 1991 (Grajske stavbe, 2), p. 47.

²³ STOPAR 1991 (n. 22), str. 47.

²⁴ O Erazmu Frideriku grofu Herbesteinu cf. Ferdinand ŠERBELJ, Igor WEIGL, Portrait of Erasmus Friedrich Count Herberstein, *Almanach and Painting in the Second Half of the 17th Century in Carniola* (ed. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2006, pp. 181–182.

²⁵ Barbara MUROVEC, *Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998 (tipkopis magistrske naloge), pp. 102–105; fotografijo hrani INDOK center Ministrstva za kulturo.



9



10

9.–10. Antonio Maderni (?): stropna poslikava, kapela v dvorcu Štatenberg (uničeno)

Zaenkrat pa Madernija nismo omenjali v povezavi z Ignacem Mario grofom Attemsom, ki je bil v času okoli 1700 ob samostanih (Admont, Pöllau, Vorau) gotovo eden najpomembnejših naročnikov in mecenov slikarjev. Med freskanti so zanj med drugimi delali Matthias von Görz (o. 1670–1731), Frančišek Karel Remp (1675–1718), Johann Caspar Waginger († o. 1718) in Franz Ignaz Flurer (1688–1742).

Na podlagi slogovne primerjave je mogoče domnevati, da bi Maderni lahko bil tisti anonimni slikar, ki mu je Ignaz Maria grof Attems zaupal svoje prvo večje freskantsko naročilo: poslikavo kapele, velike dvorane in

petih sob vzhodnega trakta v novozgrajenem dvorcu Štatenberg, na posesti, ki jo je naročnik kupil leta 1681.²⁶ Freske so bile najprej pripisane nekemu Joanneckemu in datirane v 40. leta 18. stoletja,²⁷ zdaj pa veljajo za delo več še neidentificiranih slikarjev.²⁸ Analiza in komparacija kažeta, da gre za roko enega umetnika, ki se je pri slikanju močno naslanjal na grafične predloge,²⁹ vendar ohranil prepoznaven individualni slog, in da je poslikavo mogoče povezati z Madernijevim opusom. Kdaj natančno je bil poslikan Štatenberg, zaenkrat ne vemo, lahko pa si takšen podatek obeitamo od nadaljnjih raziskav zlasti arhitekturne zgodovine. Okvirno lahko nastanek štukature in poslikave datiramo v zadnje desetletje 17. stoletja. Na štukiranem stropu v požaru uničene kapele je bil upodobljen Bog Oče, ki so ga obkrožali v osem pasov razdeljeni muzicirajoči angeli, v prav tako štukiranem oltarju pa je bila slika sv. Dizme pred Križanim. Ker je predstavljala zavetnika prvorojenca Ignaca Marie grofa Attemsa in njegove žene Marie Regine, rojene baronice Wurmbrand, Franca Dizmo, je morala nastati po njegovem rojstvu leta 1688.

Slogovne sorodnosti in ponovitev osnovne ikonografske sheme povezujejo dvorec Štatenberg z naslednjim velikim naročilom, poslikavo velike dvorane gradu Brežice. Za brežiško dvorano se je večkrat domnevalo, da je delo dveh avtorjev,³⁰ saj del stropne poslikave slogovno odstopa od upodobitev elementov v grlu oboka. Od slikarjev je arhivsko izpričan Frančišek Karl Remp,³¹ glede na bližino s pöllauskimi, graškimi minoritskimi in štatenberškimi poslikavami pa bi bil lahko drugi oziroma (kronološko ?) prvi in formalno vodilni slikar Maderni; nenazadnje prav zanj velja, da je na Štajersko uvedel shemo poslikave po vzoru Pietra da Cortone v Palazzo Barberini in jo prvič realiziral leta 1699 v samostanski biblioteki v Pöllauu.³²

Za poslikavi v Štatenbergu in Brežicah je mogoče imenovati številne



11. Oltar, kapela v dvorcu Štatenberg (uničeno)

²⁶ Hans PIRCHEGGER, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gültten, Städte und Märkte*, München 1962, p. 135.

²⁷ Za starejšo literaturo cf. Barbara MUROVEC, Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, p. 14, n. 21.

²⁸ Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis magistrske naloge), p. 62, n. 202.

²⁹ Cf. Edith ALTMANN, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen*, Graz 1994 (tipkopis doktorske disertacije), pp. 198 ss; Jolanda Rebecca NUSSDORFER, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Attems-Schlösser: Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica), Rann (Brežice), Stattenberg (Štatenberg) und Dornau (Dornava) in der ehemaligen Untersteiermark*, Graz 1994 (tipkopis diplomske naloge), pp. 63 ss; Marjana LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996, pp. 99–104; MUROVEC 1996 (n. 17), pp. 13–16.

³⁰ Anica CEVC, Freske Matthiasa von Görza v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 16, 1980, p. 69; Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije), p. 32.

³¹ WEIGL 2000 (n. 28), p. 45, n. 142.

³² BRUCHER 1973 (n. 6), p. 43.

likovne vzore, ob očitnih naslonih na grafične predloge in italijanske visokobaročne stvaritve pa so na podobo obeh spomenikov pomembno vplivala tudi sočasna štajerska dela. Med najpomembnejše naročniške projekte sodi dvorec Eggenberg, kjer je v zaključni fazi kot dvorni slikar leta 1678 nastopil službo Weissenkircher in končal delo 1684/85;³³ v času, ko je Attems začel z zidavo svojega prvega dvorca, je bilo Eggenberg ob Mavzoleju verjetno najpomembnejše graško delovišče, ob katerem se je lahko zgledoval ambiciozni in umetnostno zainteresirani naročnik.

Z Madernijevim slikarskim opusom na avstrijskem Štajerskem se je ukvarjal predvsem Günter Brucher in ga v skladu s svojim ciljem, slediti razvoju stropnega slikarstva, obravnaval z vidika »napredka«. V skladu s tem je Maderni dobil v Brucherjevem pregledu pomembno vlogo, ki jo je pisec označil s pomenljivim naslovom: *Antonio Maderni und die Autonomie der Deckenmalerei*. V okviru takšne absolutne kronologije, ki ne upošteva drugih dejavnikov, na primer naročnikovih zahtev in sočasnega obstoja različnih dekorativnih shem, je štatensberška poslikava zgodnje, brežiška pa pozno delo.

Številni umetniki, ki so delovali na Štajerskem ob koncu 17. in v začetku 18. stoletja, so prva znana dela ustvarili kot izoblikovani umetniki, o njihovem šolanju, vplivih in povezavah z drugimi umetniki pa ne vemo skoraj ničesar. Poglobiti vedenje o tem bo ena pomembnih nalog nadaljnjih raziskav.

Novejša spoznanja kažejo, da bi sicer slabo raziskanega in pozabljenega Antonia Madernija morali umestiti med ključne figure štajerskega baroka, saj je eden tistih lombardskih umetnikov (podobno kot na primer Giulio Quaglio), ki so okoli leta 1700 »pomagali« notranjeavstrijskim deželam, da so postale pomembno središče srednjeevropske baročne umetnosti.³⁴



12. Pietro da Cortona: Salone, Rim, Palazzo Barberini



13. Antonio Maderni (?), Frančišek Karel Remp: poslikava velike dvorane, grad Brežice



14. Antonio Maderni: stropna poslikava, nekdanja samostanska biblioteka, Pöllau

³³ Barbara KAISER, *Schloß Eggenberg*, Graz 1994 (Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum. Veröffentlichungen der Abteilung Schloß Eggenberg, 7), p. 15.

³⁴ Cf. tudi Barbara MUROVEC, „Insignis pictor Austriacus“. Zu Erforschung der barocken Deckenmalerei in der Steiermark, *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference, Brno – Prague, 27th of September – 1st of October 2005* (ed. Martin Mádl, Michaela Šeferisová Loudová, Zora Wörgötter), Praha 2007, pp. 15–25.

ANTONIO MADERNI (1660–1702)

WAS THE FORGOTTEN WEISSENKIRCHER'S
SON-IN-LAW OF CAPOLAGO THE FIRST
OF ATTEMS' FRESCO-PAINTERS?

SUMMARY

The fresco-painter and stuccoist Antonio Maderni was born in 1660 at Capolago in the canton of Ticino, but his hitherto known oeuvre is located in Styria; his earliest signed works there date from 1690. Stylistic comparisons show that the anonymous artist who executed the earliest monumental painting commissions placed by Ignaz Maria count Attems for his palace at Štatenberg and the castle at Brežice might be exactly Maderni. In scholarly literature a belief has often been expressed that two painters were at work in the Brežice *Festsaal*. One i.e. Franz Karl Remp, who completed the extensive work, is documented in archival sources; and the other painter might well have been Maderni. After all, he is held to be responsible for having introduced to Styria the scheme of painting the vaults on the pattern of the ceiling painting by Pietro da Cortona in the Salone of Palazzo Barberini; Maderni first employed it in 1699 in the monastery library at Pöllau.

ELSA KASIMIR IN DUNAJSKA SECESIJA

MARJETA CIGLENEČKI

Elsa Kasimir, rojena 1887 na Ptujju in leta 1911 poročena Oeltjen, je malo znano umetniško ime. Oče Alois Kasimir (1852–1930) je bil slikar avtodidakt in fotograf,¹ ki je vzorno skrbel za likovno vzgojo svojih treh otrok, Luigija, Sylvie in Else. Luigi (1881–1962) je uspel z barvnimi jedkanicami, ki predstavljajo vedute znanih evropskih in ameriških mest in jih je še danes mogoče kupiti na trgu umetnin kot izvirne tiske in kot ponatise.² Syliva se ni odločila za umetniški poklic. V ptujskem muzeju in v zasebni lasti je ohranjenih le nekaj njenih dekliških akvarelov, poročila pa se je s slikarjem Ottom Trublom³ in z njim živela v Vidmu pri Ptujju. Najmlajša Elsa, ki je že v otroštvu dokazala svojo nadarjenost, je med letoma 1905 in 1909 obiskovala dunajsko umetnoobrtno šolo (Kunstgewerbeschule), oče pa je njeno delo redno dokumentiral s fotoaparatom.⁴ Družina Kasimir se je že leta 1887 s Ptujja preselila v Gradec, sprva le začasno. Leta 1892 so bili v Gradcu prijavljeni kot stalni prebivalci, vendar so se pogosto, nekajkrat tudi za daljša obdobja, vračali na Ptuj in v Haloze, kjer so do konca druge svetovne vojne obdržali vinograde. Luigi in Elsa sta že v času študija živela na Dunaju, starša pa sta jima sledila tja leta 1914. V Grinzingu so si postavili hišo, ki je še vedno v družinski lasti.

Elsa je leta 1910 po končanem študiju s sestro potovala po Italiji in na otoku Ischia srečala slikarja Jana Oeltjena (1880–1968), po rodu iz Jaderberga blizu Oldenburga.⁵ Že čez leto dni sta se poročila in si v Halozah



1. Elsa Oeltjen Kasimir, trideseta leta 20. stoletja; iz umetnišine zapuščine, zasebna last

¹ Več o Aloisu Kasimirju v: Marjeta CIGLENEČKI, Fotografije Alojza Kasimira, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 41, 2005, str. 135–162 (z navedeno literaturo).

² Več o Luigiju Kasimirju v: Walter KOSCHATZKY, *Die graphische Künste – Zeichnung, Aquarel und Druckgraphik, 20. Jahrhundert*, München-London-New York-Wien 2002 (*Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 5), str. 295–296; Marjeta CIGLENEČKI, Grafike Luigija Kasimira v Pokrajinskem muzeju Ptuj, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj*, 1, 2003, str. 158–187 (z navedeno literaturo).

³ Tudi Otto Trubl je povsem neraziskana osebnost. Znana sta kraj in letnica njegovega rojstva (Dunaj, 1885), nekaj njegovih ne najbolj kakovostnih del pa hrani Pokrajinski muzej Ptuj; prim. France STELE, Trubl, Otto, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (prva ur. Ulrich Thieme, Felix Becker, ur. zv. Hans Vollmer), 33, Leipzig 1939, str. 444.

⁴ Nekaj posnetkov v obliki negativov na steklo hranijo v Ton- und Bildarchiv graškega Jaonneuma, nekaj gradiva hrani arhiv Germanisches Nationalmuseum v Nürnbergu, še več fotografij pa je v družinski zapuščini, ki jo hrani Elsina pravnu-kinja.

⁵ Jan Oeltjen je bil dolgo pozabljen osebnost. Njegov opus je razdeljen med Nemčijo in Slovenijo, nekaj del je tudi v Avstriji. Šele v zadnjem času se zanimanje zanj povečuje. V Jaderbergu zakonca Luise in Lür Steffens vodita društvo Künstler-

kupila posestvo. Do prve svetovne vojne, ko so Jana poklicali na fronto, sta živel na Dunaju. Elsa je vojna leta izkoristila za potovanja po Nemčiji, leta 1920 pa sta se zakonca preselila v Jaderberg, kjer je Janov brat gospodaril na veliki družinski kmetiji, Jan in Elsa pa sta si v bližini kupila hišo. Leta v Jaderbergu so bila za oba verjetno najbolj plodna; takrat sta bila v najtesnejših stikih z nemškim ekspresionizmom. Čeprav sta precej razstavljala in je Elsa dobila tudi več naročil za opremo javnih zgradb z reliefi v keramiki,⁶ pa finančno nista zmogla življenja, kakršnega sta si želela. Leta 1931 sta prodala hišo v Jaderbergu in se preselila v Haloze, na svoje posestvo v Vareji nad Vidmom. Zime sta preživljala v kmečki hiši za potokom Grajena na robu Ptuja. Elsa je umrla v Vareji 5. decembra leta 1944. Jan je za njen grob na protestantskem delu ptujskega pokopališča sklesal nagrobnik. Po končani vojni so posesti Kasimirjev in Jana Oeltjena v Halozah nove oblasti nacionalizirale. Jan je prestal nekajtedensko ujetništvo v taborišču v Strnišču, nato pa je do smrti živel v hiši za Grajeno.

O Elsinem opusu doslej ni bilo veliko napisanega,⁷ hkrati pa se je o njej ustvarila negativna podoba prezahtevne in tudi nezveste žene, ki ni bila ravno ljubeča mati hčerki Ruth, želela pa je izstopati s svojim videzom, ekskluzivnimi oblačili in modno pristrizeno pričesko. Večina zapisov njeno delo postavlja v podrejen položaj glede na delo soproga Jana.⁸ Vendar takšne

haus Jan Oeltjen, ki skrbi za ohranjanje, preučevanje in promocijo Oeltjenovega opusa, nekaj razstav pa je bilo tudi v Sloveniji; gl. Breda ILICH KLANČNIK, *Jan Oeltjen*, Umetnostna galerija Maribor 1981 (razstavni katalog); *Jan Oeltjen 1880–1968. Ein Maler zwischen Jaderberg und Ptuj* (ur. Ruth Irmgard Dalinghaus, Peter Reindl), Landesmuseum Oldenburg 1993 (razstavni katalog); *Jan Oeltjen 1880–1968. Das druckgraphische Werk* (ur. Ewald Gäßler, Luise Steffens, Lür Steffens), Oldenburg 1997 (razstavni katalog); Marjeta CIGLENEČKI, Slikar Jan Oeltjen v Sloveniji, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 72, n. v. 37/1–2, 2001, str. 59–78; *Jan Oeltjen. Leta potovanj* (ur. Meta Gabršek Prosenec), Umetnostna galerija Maribor 2007 (razstavni katalog).

⁶ Ta dela so bila med bombardiranj ob koncu druge svetovne vojne v celoti uničena.

⁷ Od leksikalnih zapisov jo omenjata le: B[runo] B[INDER], Kasimir, Alois, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (prva ur. Ulrich Thieme, Felix Becker, ur. zv. Hans Vollmer), 19, Leipzig 1926, str. 581–582 (avtor omenja Elso Kasimir kot hčerko Aloisa Kasmira); Heinrich FUCHS, *Die österreichische Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1990*, 1, Wien 1976, str. 123–124. Med slovenskimi teksti gl. Jože CURK, Likovna umetnost v Ptuj, *Ptujski zbornik*, 2, 1962, str. 372; Maja VETRIH, *Novjša umetnost v severovzhodni Sloveniji*, Umetnostna galerija Maribor 1970, str. 64 (katalog stalne zbirke); Jože CURK, *Ptujski grad 1. Ptujski grad in njegove kulturnozgodovinske zbirke*, Ljubljana 1975 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 57), str. 31–32; Albin LUGARIČ, *Ptujski slikarji*, 69. *izvestje Gimnazije Dušana Kvedra v Ptuj*, Ptuj 1975, str. 59; Ivan SEDEJ, *Ptujski slikarji XX. stoletja*, Ptuj 1987, str. 19, 55–57, 136. Za vpogled v razmerje z Janom gl. Krimhild STÖVER, *Jan Oeltjen – Ein Malerleben zwischen Oldenburg und Slowenien*, Bremen 1992. Besedilo temelji na slikarjevih dnevnikih in korespondenci.

⁸ Alexander WIED, Elsa Oeltjen–Kasimir, *Jan Oeltjen, Elsa Oeltjen–Kasimir*, Kunst und Antiquitäten Ortwin Mölzer Graz s. a. (razstavna zloženska); SEDEJ 1987 (op. 7), str. 19. Jörg Michael HENNEBERG, Elsa Oeltjen–Kasimir – Eine Künstlerin der Klassischen Moderne, »Spuren einer Begegnung«. *Wilhelm Lehmbruck – Elsa Oeltjen–Kasimir*, Künstlerhaus Jan Oeltjen, Jaderberg 1998, str. 34, na primer

sodbe ne temeljijo na dovolj poglobljenem poznavanju njenega opusa, ki je v precejšnjem delu uničen, sicer pa pretežno v zasebni lasti in zato slabo poznan. Dodaten slab vtis je naredilo tudi Elsino navdušenje nad Hitlerjem. Leta 1938 je odpotovala na Dunaj, da se je pridružila slovesnostim ob priključitvi Avstrije k velikemu Reichu. Naslednje leto je izdelala Hitlerjev portret v žgani glini in mu ga hotela osebno pokazati, kar ji ni uspelo.⁹ Elsina naklonjenost do nacističnega voditelja je pravzaprav nerazumljiva, saj so bila tudi Janova in Elsina dela leta 1937 zaradi svojega ekspresionističnega značaja označena kot »entartete Kunst« in umaknjena iz nemških javnih zbirk, kljub temu pa se niti Jan niti Elsa tudi po letu 1937 nista izneverila svoji temeljni umetniški usmeritvi.¹⁰

Vpogled v zapuščino Else Kasimir Oeltjen pokaže, da je opus vreden temeljitega preučevanja. Majhno število njenih del hrani Pokrajinski muzej Ptuj, več jih je v Umetnostni galeriji Maribor, nekaj tudi v Neue Galerie graškega Joanneuma. Glavnino njene zapuščine hrani dedinja, Elsina in Janova pravnukinja, ki živi v Nemčiji. V zapuščini so fotografije, različna pisna dokumentacija, del dnevnikov ter dela na papirju, oljne slike in plastika iz vseh obdobij njenega življenja.¹¹ Poglobljeno preučevanje celotnega Elsinega opusa bo zahtevalo še precej dela, zato želim v pričujoči razpravi opozoriti le na zanimiv segment iz njenega zgodnjega ustvarjalnega obdobja, ki je povezano s šolanjem na Dunaju in z dunajsko secesijo.

Dekletom na začetku 20. stoletja še ni bilo dovoljeno izobraževanje na likovnih akademijah, zato Elsa ni imela enakih študijskih možnosti kot njen brat Luigi, ki se je leta 1900 vpisal na dunajsko akademijo. Lahko pa se je vpisala na Šolo za umetno obrt na Dunaju, ki jo je leta 1876 ustanovil Rudolf von Eitelberg (1817–1885) z namenom, da bi se izboljšal splošni okus, da bi se obrtniki izobrazili v umetnosti in da bi se posledično izoblikovala tudi domača umetnostna industrija.¹² Med študenti so sicer prevladovali fantje, pri pouku pa so bili fantje in dekleta ločeni. Na Elso je imel znaten vpliv profesor Franz Metzner (1870–1919). Bil je sicer avtodidakt, a cenjen kipar, in med letoma 1903 in 1906 je na dunajski Šoli za umetno obrt poučeval modeliranje.¹³ Elsa je vzdrževala stike z njim tudi kasneje;

meni, da so zgodnja grafična dela, ki so tipično secesijska, in keramična plastika iz dvajsetih let najboljše, kar je Elsa ustvarila.

⁹ Jürgen WEICHARDT, Jan Oeltjen und der Nazionalsozialismus, *Jan Oeltjen* 1993 (op. 5), str. 203.

¹⁰ Luise STEFFENS, Lür STEFFENS, Biographische Daten zu Jan Oeltjen, *Jan Oeltjen* 1997 (op. 5), str. 12. HENNEBERG 1998 (op. 8), str. 38, v svojem besedilu omenja, da bo potrebno preučiti opuse mnogih nemških ustvarjalcev, ki so tudi v času nacionalsocializma ustvarjali v skladu z načeli moderne umetnosti, delno pa so se (vsaj nekateri) prilagodili zahtevam novega režima in izpolnjevali naročila v realističnem stilu.

¹¹ Rada bi se iskreno zahvalila gospe Martine Mehrmann Schmidt, da mi je omogočila ogled in dokumentiranje del v njeni lasti.

¹² Več o Šoli za umetno obrt v: Gottfried FLIEDL, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1876–1918*, Salzburg-Wien 1986.

¹³ FLIEDL 1986 (op. 12), str. 338.



2. Dekliški razred pri modeliranju, 1905–1909, Šola za umetno obrt na Dunaju (Elsa Kasimir stoji v sredini spredaj), iz umetničine zapuščine, zasebna last



3



4



5

3. Elsa Kasimir, keramična vaza, začetek 20. stoletja; iz umetničine zapuščine, zasebna last

4. Elsa Kasimir, mala plastika, začetek 20. stoletja, Ton- und Bildarchiv, Joanneum, Graz

5. Elsa Kasimir, mala plastika, začetek 20. stoletja, Ton- und Bildarchiv, Joanneum, Graz

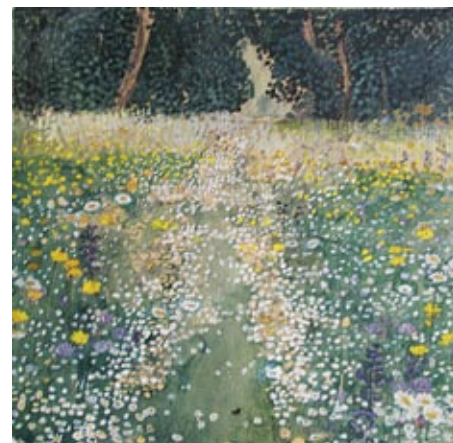
leta 1916 ga je obiskala v Berlinu, kjer se je seznanila še z Wilhelmom Lehmbruckom (1881–1919), Charlotte Berend-Corinth (1880–1967) in Georgom Scholzem (1890–1945), o čemer je pisala v svojem dnevniku.¹⁴ Metzner je leta 1913 zaslovel s svojim prispevkom za velikanski spomenik v Leipzigu (1906–1913), s katerim so se Nemci poklonili padlim v bitki proti Napoleonu leta 1813. Leta 1906 je izdelal tudi skulpture za Zacherlovo hišo na Dunaju, ki jo je projektiral Jože Plečnik, na dunajskem Židovskem trgu pa stoji njegov spomenik Gottholdu Ephraimu Lessingu (1912/18).¹⁵ Metznerjeva najbolj znana dela so monumentalne plastike velikih dimenzij, nasprotno pa so zgodnja dela tipično secesijske male skulpture, ki so bile povsem v sozvočju z dunajskim umetnostnim razpoloženjem na začetku 20. stoletja. Iz Elsinega študijskega obdobja so se ohranili redki izdelki iz žgane gline, ki pa izkazujejo vse prvine dunajske secesije. Še bolj kot ohranjeni primerki so zanimive fotografije očeta Aloisa Kasimirja, ki je dokumentiral izdelke značilno vegetabilnih oblik – večinoma krhke posode, nekatere dopolnjene z ženskimi ali živalskimi figurami.

Tudi v slikarstvu je Elsa Kasimir sprva delala pod vplivom dunajske secesije. V času njenega študija so risanje, akt in slikarstvo na dunajski Šoli za umetno obrt poučevali Koloman Moser (1868–1918), Alfred Roller (1864–1935), Erich Mallina (1873–1954), Carl Otto Czeschka (1878–1960) in Bertold Löffler (1874–1960). Med ohranjenim Elsinim zgodnjim slikarskim gradivom se odlikujejo akvareli, ki so blizu zlasti poznemu opusu Gustava Klimta (1862–1918), nesporne dunajske avtoritete na začetku 20. stoletja. Tudi Elsine krajine so zelene površine, po katerih so posute pege različnih barv, ki ponazarjajo cvetlice, hkrati pa v sicer poudarjeno perspektivno naslikan prizor vnašajo element dvodimenzionalnosti. V leksikalnih zapisih o Elsi beremo, da je leta 1909 v dunajski Secesiji na razstavi Društva upodablajočih umetnikov razstavila štiri in leta 1911 tri krajine.¹⁶ Njena dela so bila opažena in označena, da so »na meji med modernim in najbolj modernim slikarstvom«.¹⁷

Med številnimi Elsinimi deli na papirju z začetka 20. stoletja, ki jih hrani njena pravnujinja, zbudi posebno pozornost več risb in jedkanica z motivom dekleta (v enem primeru golega dekletca), ki sedi oziroma stoji na drevesni veji, na eni od risb pa je z rokama obešena na vejo, kot bi bila pribita na križ. Vse risbe in jedkanica so majhnih mer, nobeno delo ni niti



6. Elsa Kasimir, *Krajina z drevesom*, začetek 20. stoletja, gvoš; iz umetnišine zapuščine, zasebna last



7. Elsa Kasimir, *Krajina*, začetek 20. stoletja, gvoš; iz umetnišine zapuščine, zasebna last

¹⁴ Jörg Michael HENNEBERG, Wilhelm Lehmbruck und Elsa Oeltjen-Kasimir. Spuren einer Begegnung, »Spuren einer Begegnung« 1998 (op. 8), str. 18.

¹⁵ Josef Adolf SCHMOLL, gen. Eisenwerth, Franz Metzner und der Monumentalismus seiner Zeit, *Franz Metzner. Ein Bildbauer der Jahrhundertwende in Berlin – Wien – Prag – Leipzig*, Villa Stuck, München 1978 (razstavn katalog), str. 36–37.

¹⁶ FUCHS 1976 (op. 7), str. 123–124.

¹⁷ Sabine PLAKOLM-FORSTHUBER, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur*, Wien 1994, str. 67. Avtorica citira dunajskega likovnega kritika Adalberta F. Seligmanna, ki je kritiko z naslovom »Hagenbund« objavil v *Neue Freie Presse* 19. septembra 1911, str. 1–3.



8



9



10



11

signirano niti datirano, vendar jih brez dvoma lahko postavimo v čas El-sinega študija ali vsaj ne dolgo zatem. Ni težko ugotoviti, da je imela Elsa nekaj težav z anatomijo upodobljenih deklet, na nekaterih risbah in na gra-fiki je desna roka prekratka in presuha ter v disproporcju s telesom. Bolj kot likovna izvedba pritegne motiv, ki v zgodovini likovne umetnosti ni neznan, je pa razmeroma redek. Njegova simbolika je zelo raznolika.

Peter Christus (o. 1410–1472/73) je okoli leta 1465 upodobil Marijo, ki z otrokom v naročju stoji na suhem drevesu, pod njenimi nogami pa se vije kača. Mater z otrokom obdajajo trnove veje, s katerih na zlatih verižicah

8. Elsa Kasimir, Deklica v drevesu, začetek 20. stoletja, risba s svinčnikom; iz umetnične zapuščine, zasebna last

9. Elsa Kasimir, Dekle v drevesu, začetek 20. stoletja, risba s tušem; iz umetnične zapuščine, zasebna last

10. Elsa Kasimir, Dekle v drevesu, začetek 20. stoletja, risba z ogljem; iz umetnične zapuščine, zasebna last

11. Elsa Kasimir, Dekle v drevesu, začetek 20. stoletja, jedkanica; iz umetnične zapuščine, zasebna last

visi 15 zlatih črk *a*.¹⁸ Kristusova slika velja za najstarejšo znano upodobitev tega motiva, vsebinsko pa je ilustracija besedila iz Knjige preroka Ezekielja (Ezekiel 17, 24) oz. interpretacije tega dela bibličnega besedila, kakor ga je okrog leta 1330 zapisal Guillaume de Deguileville. Slika je povezana z Bratovščino suhega drevesa, katere član je bil tudi Peter Christus. Suho drevo simbolizira izvirni greh (oz. je posušeno drevo spoznanja), trnove veje predstavljajo trnovo krono in križanje (oz. Kristusovo odrešitev človeštva), zlate črke *a* pa so začetnice molitve k Mariji (*Ave Maria*), in ker jih je 15, pomenijo 15 kroglic na rožnem vencu.¹⁹ Podoben motiv, čeprav z manj zapleteno simboliko, je okoli leta 1620/21 narisal Giuseppe Cesari, im. Cavalier d'Arpino (1568–1640); Mariji z otrokom v naročju, ki sedi na drevesu (ki ni posušeno, saj na vejah rastejo listi), se poklanjajo na levi redovniki in na desni mlada dekleta.²⁰ Motiv Marije z otrokom v drevesni krošnji, ki ga ne smemo zamenjevati z Marijo v gorečem grmu, je vezan predvsem na Flamsko in Francijo, v Italiji pa ga skorajda niso poznali. Tudi za Cesarijevo risbo velja, da naj bi nastala po naročilu kakšnega Flamca ali Francoza.²¹

Prav ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja je nastalo še nekaj del, na katerih so upodobljene mlade žene v drevesih. Najbolj znana in Elsi v času njenega študija zanesljivo dostopna je bila slika Giovannija Segantinija (1858–1899) z naslovom *Hudobne matere (Le cattive madri)* iz leta 1894 [link: <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1169655776868&gid=1173178733652&imgid=1173178733653>].²² Slika z zanimivo zgodovino nastajanja je bila leta 1898 razstavljena v dunajski Secesiji, kjer je bila deležna velike pozornosti, člani združenja pa so v treh letih zbrali denar, da so sliko odkupili in jo poklonili državi za zbirko nastajajoče galerije moderne umetnosti.²³ Segantini je naslikal več del z motivom ženske v drevju. V letih 1880–83 je slikal, a ne dokon-

¹⁸ Olje na hrastovi deski, 14,7 x 12, 4 cm, zbirka Thyssen-Bornemisza v Madridu. Gl. tudi Erwin PANOFKY, *Early Netherlandish Painting : Its Origin and Character*, 1, Cambridge 1953, str. 311: op. 4; Konrad WÜNSCHE, Elisabeth von WITZLEBEN, Bäume, *Lexikon der Marienkunde* (ur. Konrad Algermissen idr.), 1, Regensburg 1967, str. 509;

¹⁹ Gustav MÜNZEL, Die Madonna zum dürren Baum von Petrus Christus, *Das Münster*, 11, 1958, str. 256–160; Maryan W. AINSWORTH, Maximiliaan P. J. MARTENS, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, Metropolitan Museum of Art, New York 1994, str. 162–164. Münzel motiv razlaga kot ilustracijo daljše pesnitve Jacoba van Maerlanda (umrl okoli 1300), ki opisuje pogovor med Adamovim sinom Setom in angelom, ki je varoval vstop v raj in mu dovolil, da je pokukal vanj. Tam je Set uzrl posušeno drevo, to je bilo drevo spoznanja, v njegovem vrhu pa je jokal otrok; angel je Setu pojasnil, da se bo ta otrok rodil Brezmadežni in odrešil človeštvo.

²⁰ Sepija in črni svinčnik, 305 x 215 mm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze. Gl. *Il Cavalier d'Arpino*, Roma 1973 (razstavni katalog), str. 165, kat. št. 141.

²¹ Gl. op. 20.

²² O. pl., 120 x 225 cm, Dunaj, Österreichische Galerie Belvedere.

²³ Oznanilo o odkupu je bilo objavljeno v reviji *Ver sacrum*, 8, 1901, str. 139. Obvestilo uredništva vsebuje tudi zgražanje nad dejstvom, da nobena javna galerija na Dunaju ne premore kakšne slike Giovannija Segantinija, ki je umrl že leta 1899.

čal oljno podobo, ki prikazuje žensko v drevesni krošnji, za njo pa se odpira pogled v globoko alpsko dolino – poznavalci so jo opisali kot vas Pusiano z jezerom.²⁴ Poza ženske, ki negotovo sedi v vejah, pod njo pa je pravi prepad, je vsekakor nenavadna. Po vsej verjetnosti je motiv žanrski: ženska nabira listje za krmo za osle.²⁵ Leta 1891 je Segantini naslikal *Kaznovanje pobotnih žensk* (*Il castigo delle lussuriose*),²⁶ ki je vsebinsko in v izvedbi zelo blizu sliki *Hudobne matere*, vendar kaznovane ženske ne sedijo na drevesih, temveč razgaljene in z razpuščenimi lasmi lebdijo v zraku nad zasneženo pokrajino. V letih 1895 in 1896/97 sta nastali še monokromni različici obeh omenjenih slik, ki se skorajda ne oddaljujeta od svojih predlog.²⁷ Med letoma 1889 in 1896 je Segantini v več variantah upodobil žensko, ki na drevesu sedi z otrokom v naročju. Najstarejša je naslovljena kot *Sad ljubezni* (*Il frutto dell'amore*),²⁸ mlajše verzije so poimenovane *Angel življenja* (*L'angelo della vita*).²⁹ Čeprav je *Angele življenja* mogoče povezati s srednjeveškimi in novoveškimi motivi Marije z otrokom v drevesu, pa Segantini ni zgolj ilustriral krščanskega motiva. Iz njegovega življenjepisa izvemo, da je imel do krščanske vere in žensk svojstven odnos. Cerkev kot institucije ni priznaval, bil pa je globoko veren in predvsem zavezan naravi. Ženske je občudoval kot matere, v tem je videl njihovo poslanstvo; v njegovem opusu je mnogo del, ki potrjujejo to trditev. *Angeli življenja* povečujejo materinstvo in se hkrati poklanjajo naravi. Najuspešnejša je milanska različica (1894), na kateri drevesne veje zelo jasno prevzemajo funkcijo trona, pogled na alpsko pokrajino pa zastirajo veje, na katerih že odganja prvo spomladansko listje [link: <http://www.artesuarte.it/articolo.php?id=229&mn=>].

Hudobne matere (1894) je interpretiral slikar sam; njegova v nemščini prevedena in avtorizirana izjava je bila leta 1899 objavljena v reviji *Ver sacrum*: »ker sem hotel bičati plodne ženske, ki se predajajo nasladi, sem naslikal biče v podobi vic.«³⁰ Poznavalci Segantinijevega opusa opozarjajo, da izjave ne smemo razumeti preveč poenostavljeno, Annie-Paul Quinsac celo svari pred napačnimi interpretacijami slikarjevega besedila,³¹ še

²⁴ *Krajina z žensko v drevesu*, o.pl., 68,5 x 104,5 cm, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.

²⁵ Matthias FREHNER, *The Path to Modernism. Giovanni Segantini. Life and Work*, *Giovanni Segantini* (ur. Beat Stutzer, Roland Wäspe), St. Gallen 1999 (razstavni katalog), str. 20.

²⁶ O. pl., 97, x 171 cm, Liverpool, Walker Art Gallery.

²⁷ *Hudobne matere*, 1895, olje na karton, 40 x 74 cm, Kunsthau Zürich; *Kaznovanje pobotnih žensk*, 1896/97, olje na karton, 39 x 74 cm, Kunsthau Zürich.

²⁸ O. pl., 88,2 x 52,2 cm, Museum der bildende Künste Leipzig.

²⁹ O. pl., 1894, 276 x 217 cm, Galleria dell'Arte Moderna, Milano; olje na papir, 1894/95, 9,9 x 48 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest; risba z barvnimi svinčniki in pastel, 1896, 595 x 430 mm, Segantini Museum, St. Moritz.

³⁰ »[...] als ich die fruchtbaren, der Lust lebenden Frauen geisseln wollte, malte ich die Geisseln in der Gestalt des Fegefeuers [...]«, v: *Betrachtungen über die Kunst von Giovanni Segantini*, *Ver sacrum*, 1899, 5, str. 3.

³¹ Annie-Paul QUINSAC, *Die Mutter, der Tod und die katholische Tradition im Werk von Giovanni Segantini*, *Giovanni Segantini 1858–1899* (ur. Daniela Tobler, Guido Magnaguagno), Kunsthau Zürich 1990 (razstavni katalog), str. 52.

zahtevnejši in natančnejši je v svoji razpravi Matthias Frehner.³² Slika je namreč skorajda dobesedna ilustracija nekaj verzov iz pesnitve Segantinijevega osebnega znanca in libretista Luigija Illice z naslovom *Nirvana*. Illica je pesnitev javnosti predstavljal kot priredbo budistične legende, čemur so sodobniki verjeli. Šele leta 1881 je Jacques Le Goff objavil študijo,³³ v kateri je predstavil pravi vir za pesnitev Luigija Illice in s tem tudi za Segantinijevo sliko. Alberico di Settefrati, menih iz Montecassina, rojen okoli 1110, je imel vizije o dolgem potovanju skozi pekel in vice, kar je v pisni obliki dokumentiral Pietro Diacono (1110–1159), bibliotekar in arhivar v Montecassinu.³⁴ Vizije meniha iz Montecassina je poznal in uporabil na primer Dante, kasneje pa je védenje o tem za več stoletij utonilo v pozabo, kar je zlorabil Luigi Illica. Illica v svoji pesnitvi podrobno opisuje zamrznjeno dolino, kjer se iznad zasneženih tal vzpenjajo goli grmi. Z njihovih vej visijo za lase obešene ženske, na njihove prsi pa so se prisesale kače. To so ženske, ki niso hotele dojeti svojih otrok in ki so prelomile zakonske dolžnosti. Ko bodo dotrpele v vica, jih čaka odrešitev. Segantini je zvesto sledil pesnitvi, le kače je zamenjal s požrešnimi dojenčki. Glavice otročičkov, ki rastejo iz korenin dreves v ozadju levo, moramo povezati s starimi miti, ki pravijo, da majhni otroci pridejo iz dreves; te zgodbe so bile še zlasti žive v Švici.³⁵ Čeprav je zimska pokrajina na sliki znana – upodobljena je gorska veriga nad Val Marozzom – na podobi fantastično prevladuje nad realističnim.

Segantinijeva slika velja za ključno delo ob koncu 19. stoletja in ta pomen so ji pripisali že v času njenega nastanka. Če se omejimo zgolj na odmeve na Dunaju, lahko izpostavimo objave v reviji *Ver sacrum*, kjer so o Segantinijevem prispevku na mednarodni razstavi v Secesiji pisali leta 1898 in objavili dve reprodukciji njegovih slik: *Izvir zla* in *Angel življenja*;³⁶ leta 1899 sta v reviji izšli slikarjeva lastna razlaga njegovih del in osmrtnica;³⁷ leta 1901 je sledilo poročilo o IX. razstavi združenja, ki je bila odprta v januarju in je bila povsem v znamenju Segantinija;³⁸ leta 1901 je bilo objavljeno tudi obvestilo o nakupu slike *Hudobne matere*.³⁹ Že leta 1896 je Segantini pre-

³² FREHNER 1999 (op. 25), str. 33; gl. tudi Danielle HAMMER-TUGENDHAT, Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis »Die böse Mutter«, *Kritische Berichte*, 13/3, 1985, str. 21.

³³ Jacques LE GOFF, *La naissance du purgatoire*, Paris 1981.

³⁴ Vir: http://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Diacono (stanje na dan 15. 11. 2007).

³⁵ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (ur. Hanss Bächtold-Stäubli), 1, Berlin-Leipzig 1927, str. 955–956.

³⁶ Ludwig HEVESI, Die erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, *Ver sacrum*, 5/6, 1898, str. 2. Kritik je izpostavil Segantinijevo elementarno dojemanje narave, primerja ga z divjakom (*wie ein Wilde*) in opozarja na njegovo mojstrstvo. Objavljeni *Angel življenja* je različica iz leta 1984/95, ki jo danes hrani Szépművészeti Múzeum v Budimpešti.

³⁷ Betrachtungen über die Kunst von Giovanni Segantini, *Ver sacrum*, 5, 1899, str. 3–6; C. M. Giovanni Segantini. 15. Januar 1858 – 28. September 1899, *Ver sacrum*, 9, 1899, str. 1.

³⁸ V. S., Mittheilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, *Ver sacrum*, 4, 1901, str. 68.

³⁹ Mittheilungen, *Ver sacrum*, 8, 1901, str. 139.

jel avstrijsko državno odlikovanje za sliko *Materi*, Avstrija pa je leta 1897 podprla izdajo razkošne monografije o umetniku.⁴⁰ Povsem v skladu z razpoloženjem časa je bila razprava berlinskega psihiatra Karla Abrahama, ki je opus Giovannija Segantinja skušal razložiti ob upoštevanju njegovega dokaj nenavadnega življenja in po metodi Sigmunda Freuda.⁴¹ V razpravi je največ pozornosti deležna prav slika *Hudobne matere*, ob kateri je Abraham postavil tezo o Segantinijevem občutku krivde za materino zgodnjo smrt in posledično o njegovem povečevanju materinstva nasploh.⁴² Slika *Hudobne matere* prevzame z nenavadno vsebino in literarnim ozadjem, druga skupina slik s sorodnim motivom (*Angel življenja*) pa ima povsem nasprotno sporočilo, matere prikazuje v ljubečem odnosu do otroka in v očitni primerjavi z Marijo. Segantinja je sprva pritegnil motiv ženske, ki sedi na drevesnih vejah in je zato njena poza labilna, upodabljanje takšne figure pa je tudi anatomsko zahtevno. V takšnem razmišljanju nas potrjuje nedokončana slika ženske (1880/83), ki na drevju obira listje in v kateri ni nobene vzvišene simbolike – slika je vaja v nenavadni kompoziciji, ki temelji na prizoru iz vsakdanjega kmečkega življenja. Šele v delih iz devetdesetih let je Segantini razvil simboliko, ki je utemeljena na njegovem odnosu do žensk in religije ter na poznavanju sočasne literature.

Nekako ob istem času kot Segantini je ženske v drevju upodabljal tudi Félicien Rops (1833–1898). V njegovem opusu ženske prepoznavamo predvsem kot vir zla, upodobitve pa obvladuje neprikrita spolna sla. Leta 1888 je bila v reviji *L'artiste* objavljena jedkanica, kombinirana s suho iglo, naslovljena *Hamadryade*, na kateri je upodobljena gola žena s hrbtne strani, ki okobal sedi na veji mogočnega drevesa.⁴³ Čeprav nimamo dokazov, da bi Elsa Kasimir prebirala omenjeno revijo, se zdi primerjava med Ropsovo jedkanico in Elsinu risbo golega dekletca med prepletenimi in zalomljenimi drevesnimi vejami pomenljiva. Zanimiva za naše primerjava je tudi Ropsova grafika z naslovom *Vinski list*; predstavljena je gola žena, ki obuta v ljubke natikače z visoko peto in cofki lahkotno poplesuje po skrivenčenih vejah vinske trte, obletavajo pa jo nagajivi amoreti in mali satir, ki streljajo s puščicami, se gugajo na vejah in pihajo v trobljo in piščal. Tudi Ropsovi lepoticami so se lasje zapletli med veje.⁴⁴ Za primerjavo s Segantinijevo sliko *Le cattive madri* je zanimiva tudi Ropsova jedkanica *Satirjeva dovilja* (*La*



12. Félicien Rops, *Hamadriada*, 1888, jedkanica in suha igla

⁴⁰ O. pl., 1889, 157 x 280 cm, Galleria d'Arte Moderna, Milano. Gl. William RITTER, Giovanni Segantini, Wien 1897; *Giovanni Segantini* (ur. Beat Stutzer, Roland Wäspe), St. Gallen 1999 (razstavni katalog), str. 203.

⁴¹ Karl ABRAHAM, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, Leipzig-Wien 1911.

⁴² ABRAHAM 1911 (op. 41), str. 39–47.

⁴³ Jedkanica in suha igla, 268 x 205 mm (plošča). Gl. Maurice EXSTEENS, *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, 2, Paris 1928, b.p., kat. št. 415; Jean François BORY, Joris-Karl HUYSMANS, *L'œuvre graphique complète. Félicien Rops*, Paris 1977, str. 466.

⁴⁴ Vernis mou, 215 x 153 mm (plošča). Gl. EXSTEENS 1928 (op. 43), 3, b.p., kat. št. 535; BORY, HUYSMANS 1977 (op. 43), str. 73. Grafika ni datirana.

nourrisse au satyrion).⁴⁵ Mladi razgaljeni ženi z modno pričesko se je na prsi prisesal mali satir. Opisani motivi doslej niso doživeli poglobljene ikonografske analize, če izvzamemo risbo hamadriade, ki upodobljeno dekle že z naslovom povezuje z mitološkimi prebivalkami dreves, s katerimi živijo in umrejo.⁴⁶ Leta 1881 je Max Klinger (1857–1920) izdal serijo jedkanic, kombiniranih z akvatinto, z naslovom *Intermezzi*, ki vsebinsko ni enotna, posvetil pa jo je grafiku in trgovcu z umetninami Hermannu Sagertu. Naslovni list *Medved in vila* predstavlja erotično naglašen prizor z golim dekletom, ki se ziblje na vitkih bambusovih vejah in skuša z dolgo bilko po smrčku požgečkati težkega medveda, ki je obtičal v cvetoči češnji. Grafika je nastala ob naslonu na japonske lesoreze [link: <http://www.artonline.it/eng/opera.asp?IDOpera=694>].⁴⁷

Za naše primerjave pa je posebej zanimiva tudi jedkanica Paula Kleeja (1879–1940) z naslovom *Devica v drevesu* [link: <http://www.medizin-museum.unizh.ch/klee/html/medienbilder.htm>].⁴⁸ Jedkanica pripada skupini grafik, ki je nastajala med julijem 1903 in marcem 1905. Klee je celotno skupino opisal kot »Listi v strogem stilu« (*Blätter im strengen Stil*) in jih leta 1906 v izboru razstavil na mednarodni razstavi v okviru Münchenske Secesije; razstavljena je bila tudi *Devica v drevesu*, ki ji je avtor določil najvišjo ceno.⁴⁹ Vsebinsko posamičnih listov je v svojem dnevniku dokaj podrobno opisal; o večini beremo, da gre za satirično razumevanje sodobne družbe, pogosto v odnosu do starejših, zlasti antičnih motivov.⁵⁰ V dnevniku predstavlja motiv ženske v drevesu kot kritiko meščanske družbe in opozarja na ptičji par, ki sedi na veji nad golim dekletom in se obnaša povsem naravno, ženska pa v svojem devištvu čaka na partnerja, ki ji ga bo dovolila meščanska družba.⁵¹ Philippe Comte je motiv povezal s Pisanellovo alegorijo Luksu-

⁴⁵ Jedkanica, 268 x 205 mm (plošča). Gl. EXSTEENS 1928 (op. 43), 2, b.p., kat. št. 420; BORY, HUYSMANS 1977 (op. 43), str. 457. Grafika ni datirana.

⁴⁶ *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* (ur. Hubert Cancik, Helmuth Schneider), 8, Stuttgart-Weimar 2000, str. 1071.

⁴⁷ Jedkanica in akvatinta, 397 x 231 mm (prizor). Gl. Suria KASSIMI, *Zwischen Tag und Traum. Max Klinger. Graphische Zyklen*, Clemens-Sels-Museum Neuss 2006, str. 45; Conny DIETRICH, *Max Klinger in Chemnitz*, Kunstsammlung Chemnitz 2007, str. 168, kat. št. 94; Anja WENN, *Intermezzi, Max Klinger. Die druckgraphische Folgen*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007, str. 50.

⁴⁸ Jedkanica na cinkovi plošči, 236 x 298 mm, sign. in dat. sr. sp.: *Jungfrau (träumend) / Bern Juli 03 / PK.*, tiskal Max Girardet v Bernu, 1903. Znani so štiri poskusni odtisi in dve izdaji s po 30 signiranimi listi, prva je nastala julija/avgusta 1903, druga maja 1904. Celotno skupino s 16 različnimi motivi hrani Sammlung Felix Klee v Bernu.

⁴⁹ »17.IV.18 [...] Engert will Zeichnungen u. Graphik in die staatliche Sammlung bringen. Preise: f. Handzeichnungen 100 M, f. Radierungen / 40 M mit Ausnahme der Jungfr. im Baume die 50 – 60 kostet«. *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition* (kritična obdelava Wolfgang Kersten), Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern 1988, str. 457, št. 1114.

⁵⁰ Podrobno gl. v: Eberhard W. KORNFELD, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern 1963, b. p., kat. št. 4.

⁵¹ »Dichterisch mit *Weib und Tier* wesensverwandt. Die Tiere sind natürlich / und zu zweien, die Dame wartet jungfräulich auf den Freier, den die bürgerliche Gesell-

rije,⁵² vendar je malo verjetno, da bi bil Klee imel priložnost videti Pisanellovo risbo, ki je bila do leta 1923 v zasebni lasti.⁵³ Dolgo je motiv veljal za inovativen primer v Kleejevem opusu,⁵⁴ leta 2005 pa je Eberhard Kornfeld opozoril, da ga je uporabilo več avtorjev – našteva Giovannija Segantinija, Ferdinanda Hodlerja,⁵⁵ Féliciena Ropsa in Maxa Klingerja. Klee je v času, ko je nastala omenjena skupina grafik, živel v Bernu, potem ko je precej razočaran zapustil münchensko akademijo (1898–1901) in leta 1901 potoval po Italiji. Kornfeld sicer ni poskušal tesneje povezati Kleejeve *Device v drevesu* s Segantinijem, kaže pa spomniti, da je bil Segantini član münchenske Secesije in je v Münchnu z velikim uspehom samostojno razstavljal leta 1896. Istega leta so v Neue Pinakothek v Münchnu kupili njegovo sliko *Oranje* (1886–90), v berlinski Nazionalgalerie pa sliko *Otožna ura*.⁵⁶ Klee je imel več priložnosti, da je Segantinijevo delo dodobra spoznal.

* * *

Risb in jedkanice Else Kasimir z motivom dekleta v drevesu ne moremo označiti za mojstrovine, saj gre za mladostne študije, ki jih umetnica v svoji zreli dobi ni več razvijala. Kljub temu so ta dela iz njenega zgodnjega obdobja zanimiva, saj dokazujejo, da je bila že na začetku svoje ustvarjalne poti kontemplativna in široko razgledana osebnost, spremljala je likovno dogajanje na Dunaju in prebirala sočasno literaturo. Na Dunaju se je o Segantiniju veliko pisalo, Kasimirjevi pa so bili tudi bralci revije *Die Kunst für Alle*, kjer je Friedrich Haack leta 1896 objavil daljši in bogato ilustriran prispevek o Segantiniju.⁵⁷ Predstavljene Elsinе risbe in jedkanica niso opremljene z nikakršnimi pisnimi pojasnili; če se ne bo našel kak ustrezen dnevniški zapis, ne bo mogoče ugotoviti, ali je avtorica ob risanju razmišljala o driadah ali pa je hotela narisanim dekletom dati kakšen drug simboličen

schaft ihr erlaubt. Schöner wird die Alternde dadurch nicht.« Gl. *Paul Klee* 1988 (op. 49), str. 177, št. 514.

⁵² Risbo hranijo v Albertini, inv. št. 24 018. Gl. v: Philippe COMTE, *Klee*, Paris 1991, str. 9.

⁵³ KORNFELD 1963 (op. 50), b. p.

⁵⁴ KORNFELD 1963 (op. 50), b. p.

⁵⁵ Pri tem gre za napako, saj Hodlerjeva slika z naslovom *Dan* iz leta 1899 (o. pl., 160 x 340 cm, Kunstmuseum Bern), ki jo Kornfeld navaja za primerjavo, ne predstavlja žene v drevesu, ampak skupino petih pred alpsko pokrajino sedečih žena, ki ponazarjajo rojstvo, rast in zaton dneva; gl. Hans MÜHLESTEIN, Georg SCHMIDT, *Ferdinand Hodler. Sein Leben und sein Werk*, Zürich 1983, str. 411–415, repr. št. 47.

⁵⁶ *Giovanni Segantini* 1999 (op. 40), str. 203.

⁵⁷ Friedrich HAACK, Giovanni Segantini, *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, str. 369–374. Daljši prispevek s številnimi reprodukcijami se zadrži pri slikarjevem življenjepisu, eksaktno opiše Segantinijev način slikanja in nadaljuje s pozitivno naravnano, a korektno in poznavalsko oceno njegovega opusa. Izpostavljena je slika *Oranje* (zdaj v Neue Pinakothek, München), *Hudobne matere* pa niso niti omenjene niti reproducirane. V zapuščini Kasimirjevih in Jana Oeltjena, ki je shranjena v ptujskem muzeju, je tudi nekaj dokumentarnega gradiva in večji kup revij, med katerimi so tudi primerki revije *Die Kunst für Alle*.

pomen. Zdi se, da je bila povsem zaposlena s formalnimi vprašanji zahtevnega motiva. Nanj se je temeljito pripravljala; v zasebni lasti je ohranjena tudi fotografija v belo oblečenega dekleta, ki sedi na drevesni veji. Avtor fotografije je domnevno Alois Kasimir, dekle v belem oblačilu pa je po vsej verjetnosti kar mlada umetnica sama.

Kmalu po končanem študiju se je Elsa Kasimir odmaknila od secesije. Preusmerilo jo je že potovanje po Italiji leta 1910, kjer je srečala bodočega soproga Jana Oeltjena, med bivanjem na Dunaju v letih pred prvo svetovno vojno pa sta se zakonca vključila v krog Oskarja Kokoschke. Elsa je Kokoschko spoznala že na Šoli za umetno obrt, kjer sta istočasno študirala, Kokoschka pa je leta 1908 na šoli vodil tudi večerni tečaj risanja. Leta 1913 je za krajši čas poučeval risanje na zasebni šoli za dekleta, ki jo je vodila Eugenia Schwarzenwald, in Elsa naj bi se bila pridružila tečajnicam.⁵⁸ Kokoschka, ki je takrat že veljal za osrednjo osebnost dunajske avantgarde, jo je povsem prevzel in njegovemu vplivu se je uklonila tudi v svojem slikarstvu. Na področju kiparstva je že med prvo svetovno vojno sistematično spremljala novosti na nemškem območju, zlasti sta ji bila blizu sprva Wilhelm Lehmbruck in nato vse bolj Ernst Barlach (1870–1938), v slikarskih delih pa se vse do smrti ni izneverila vplivu Oskarja Kokoschke. Okrog leta 1920, torej še preden se je Kokoschka leta 1924 odselil iz Dresdna, kamor ga je Elsa hodila obiskovati, a sta po njegovem odhodu prekinila osebne stike, je Elsa spremenila svojo signaturo. Dotlej se je podpisovala s celim imenom ali s kraticami EKO (Elsa Kasimir Oeltjen), nato pa je začela uporabljati kratice EOK (Elsa Oeltjen Kasimir), da se je tudi na ta način čim bolj približala občudovanemu umetniku, ki je svoja dela signiral z značilnim monogramom OK.

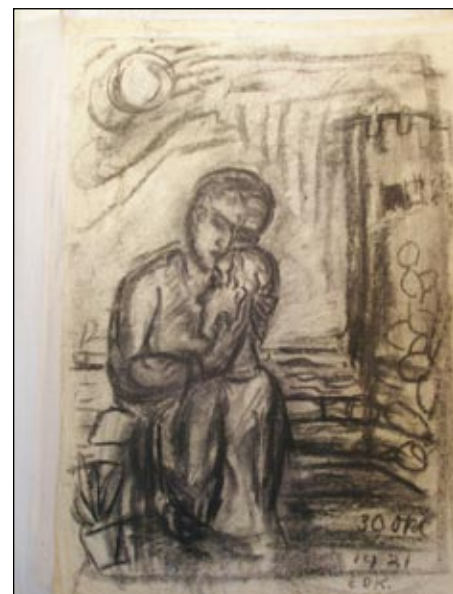
Po selitvi v Haloze leta 1931 sta zakonca Oeltjen, kolikor jima je to dopuščalo finančno stanje, še vzdrževala stike z nemškimi galeristi pa tudi po Evropi sta še potovala, najraje v Italijo. Vendar je bilo teh poti vedno manj, v Nemčiji pa je zanimanje za njuna dela ugašalo. Jan Oeltjen se je vključil v razstavno življenje v Sloveniji; v letih 1933 in 1935 je v Kočevju in v Ljubljani v Jakopičevem paviljonu z njim razstavljal tudi Elsa. Razstavi sta bili deležni ugodnih kritik, a so ocene veljale predvsem Janu.⁵⁹ Slovenski likovni kritiki opusa Jana Oeltjena niso povezovali s siceršnjo likovno produkcijo v Sloveniji, nenehno so opozarjali na njegovo tujstvo, Elsino delo pa so tako ali tako spregledali. Ekspresionizem severnjaškega tipa ni imel pravega odmeva niti v Ljubljani niti v štajerskih mestih nove države Jugoslavije.

Elsi je prvi likovni poduk nudil oče Alois Kasimir, ki je bil zavezan krajinarstvu in figuraliki poznega 19. stoletja. Lirični realizem, ki obvladuje barvne jedkanice Elsinega brata Luigija Kasimirja, zasledimo zgolj v nekaj

⁵⁸ Časovna preglednica v: *Oskar Kokoschka. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, Künstlerhaus Bregenz 1976, str. 7. HENNEBERG 1998 (op. 8), str. 35, 39, piše, da je Kokoschka poučeval risanje na Šoli za umetno obrt.

⁵⁹ Marjeta CIGLENEČKI, Jan Oeltjen in Slowenien, *Jan Oeltjen* 1997 (op. 5), str. 32.

Elsinih zgodnjih grafičnih delih; v času študija jo je mnogo bolj pritegnila dunajska secesija. Kasneje je bila skupaj s soprogom oziroma še intenzivneje kot on v stikih z vodilnimi predstavniki avstrijskega in nemškega ekspresionizma in nove stvarnosti. Vse to svetovljanstvo sta zakonca ob selitvi na odmaknjeno štajersko podeželje nosila s sabo. Čeprav je ptujška in haloška motivika v njenem delu vse bolj prevladovala, sta kot ustvarjalca v novem okolju ostajala osamljena, še zlasti Elsa, ki je veljala za čudaško. Leta 1936 je na Ptuju začel slikati tudi France Mihelič (1907–1998), s katerim pa Oeltjena nista sklenila prijateljstva. Ptujsko obdobje je bilo za opus France- ta Miheliča ključno in njegova ptujška dela so bila že pred drugo svetovno vojno visoko cenjena. Le redki Slovenci so se v tem času zanimali za slike in grafike Jana Oeltjena, tako rekoč nikogar v Sloveniji pa s svojimi deli ni pritegnila kiparka in slikarka Elsa Oeltjen Kasimir. Korektno ovrednotenje njenega celotnega opusa tako ostaja ena od nalog slovenskih, avstrijskih in nemških umetnostnih zgodovinarjev.



13. Elsa Oeltjen Kasimir: *Ljubimca*,
30. oktober 1931, risba z ogljem;
iz umetničine zapuščine, zasebna last

Elsa Kasimir (1887–1944), who was born in Ptuj (Slovenia), studied in Vienna at Kunstgewerbeschule (1905–1909) and in 1911 married the painter Jan Oeltjen (1880–1968), is an almost unknown name in art history. She and her husband travelled a lot through Europe, but lived in Vienna and in Jaderberg (near Oldenburg in Germany) till 1931, when they moved to Ptuj and to Vareja in Haloze, where they possessed a vineyard and where Elsa died.

Part of her oeuvre (reliefs in ceramics in Bremen, Oldenburg and Bremenhaven) was damaged at the end of the Second World War. Only few of her sculptures, paintings, drawings and graphic works are to be found in museums; most of the heritage is kept by her granddaughter in Germany.

The article points to an interesting part of Elsa's early work in the Viennese Sezessionsstil: some drawings and an etching, showing a girl, sitting in the tree. The motif is unconventional, but can also be found in the oeuvre of some other painters of the same period – Giovanni Segantini, Félicien Rops, Max Klinger and Paul Klee. Especially Segantini's painting *Le cattive madri* (1894), which was exposed in Sezession in Vienna in 1898 and was very much admired at the time and in 1901 bought for the collection of modern art (now it is exhibited in the Österreichische Galerie Belvedere), is interesting for the comparison. Elsa's drawings and etching cannot be proclaimed as great pieces of art, as the author was young, most probably still a student. But they prove that Elsa was a well-educated young woman, who was sufficiently informed about the most topical events in the field of art.

Aalto, Alvar	Bruselj
Admont	Buchheim, Oton Friedrich
Aglio, dell' = Allio ali Lallo	Buon, Bartolomeo
Alberico di Settefrati	Bylert, Jan van
Allio, Andrea dell'	Capolago
Allio, Domenico dell'	Caravaggio, Michelangelo Merisi da
Allio, Donato Felice d'	Carlone
Allio, Gianmaria dell'	Carlone, Carlo Innocenzo
Allio, Giovanni Francesco	Carlone, Diego Francesco
Almanach	Carlone, Johann Joachim
Amiens	Carpaccio, Benedetto
Andretti	Carpaccio, Vittore
Angiolino, Natale	Cassetti, Giacomo
Aquilea	Cats, Jacob
Aracs	Celje
Arcanato	Celovec
Arcanato, Geronimo	Cerklje na Gorenjskem
Arogna	Ceruti, Giacomo
Asselijn, Jan	Cesari, Giuseppe,
Bamberg	im. Cavalier d'Arpino
Bélapátfalva	Cipper, Giacomo Francesco,
Beljak	im. Il Todeschini
Benetke	Cividale del Friuli
Beograd	Coconi, Francesco
Berend-Corinth, Charlotte	Codussi, Mauro
Bergant, Fortunat	Como
Berlin	Contieri, Jacopo
Bern	Cortona, Pietro da
Bertoletto	Crabeth, Wouter Pietersz. II
Beuron	Cragolini, Anton
Bianco	Czeschka, Carl Otto
Biasino	Čedad
Bissone	Červar
Blaganje, Dušan	Češnjevke
Bled	Dante
Bohinj	Della Porta Vasalio
Bolla	Della Torre
Bologna	Domani, Carlo
Bombassi, Luigi	Donino, Abbondio de
Bon, Giuseppe Angelo	Donino, Abbondio de ml.
Brajković, Zorzi Ventura	Donino, Francesco de
Brežice	Donino, Giovanni Battista de
Brioni	Donino, Giovanni Pietro de
Brouwer, Adriaen	Dornava
Bruegel, Pieter st.	Dresden
Brune, Johan de	Dunaj

Eggenberg	Hillebrandt, Franz Anton
Eitelberg, Rudolf von	Hodler, Ferdinand
Fabiani, Maks	Hoffmann, Josef
Facono	Holandija
Ferabosco	Hrastovec
Ferabosco, Pietro	Hrausky, Andrej
Ferrara	Illica, Luigi
Ferstel, Max von	Ischia
Firence	Jaderberg
Flandrija	Ják
Flurer, Franz Ignaz	Jeblinger, Raimund
Fontenay	Jesenice
Förster, Emil	Joannecky
Forti, Pietro	Jordan, Richard
Francesco da Lugano	Kamnik
Franke, Ivan	Kamniška Bistrica
Frauenberg	Karlsruhe
Fraueneder, Hans	Kasimir, Alois
Fuchs, Bohuslav	Kasimir, Elsa
Galovac	Kasimir, Luigi
Gandria	Kasimir, Sylvia
Gattin, Nenad	Klee, Paul
Gerolamo da Lugano	Klimt, Gustav
Giacomo da Milano	Klinger, Max
Gianni, Alberto	Klobaus, Sebastjan
Gianni, Antonio	Klosterneuburg
Gianni, Carlo	Kobarid
Gianni, Gianbattista	Kočevje
Gianni, Pietro Antonio	Kokoschka, Oskar
Gianni, Saverio	Kopač, Vlasto
Gorenji Mokronog	Koper
Gorica	Kostanjevica na Krki
Gornji Grad	Kostanjevica pri Novi Gorici
Görz, Matthias von	Koštabona
Govče pri Žalcu	Koželj, Janez
Grabrijan, Dušan	Krakov
Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu	Krier, Rob
Gradec	Külml, dvorec
Gradišče ob Soči	Kum
Grajena	Kupetzky, Jan
Gregolin, Tomaž	Labin
Grimalda	Lago di Como
Grinzing	Lago di Garda
Haloze	Laino d'Intelvi
Hansen, Teophil von	Lanzo
	Larduzzi, Giovanni Andrea

Lazzarini, Pasquale	Morimond
Le Corbusier	Moser, Koloman
(Charles-Edouard Jeanneret)	München
Lébény	Murillo, Bartolomé Estebán
Lehmbruck, Wilhelm	Murska Sobota
Leiden	Mušič, Marjan
Leipzig	Neumarkt
L'Escale-Dieu	Nova Gorica
Leskovec pri Krškem	Nova Štifta pri Ribnici
Lilienfeld	Novigrad
Linz	Novo mesto
Ljubljana	Nypoort, Justus van den
Lodi	Oblak, Jakob
Löffler, Bertold	Oderzo
Lombardija	Oeltjen, Jan
Lombardo, Pietro	Oglej
Loos, Adolf	Olbrich, Joseph Maria
Lugano	Oldenburg
Maderni, Antonio	Olivieri, Francesco
Maderni, Bernardo	Omahen, Janko
Maderni, Giovanni Battista	Ormož
Maderno, Carlo	Osegg
Madrid	Oxford
Magdeburg	Padova
Mallina, Erich	Palladio, Andrea
Mantova	Palma Mlajši
Marconi, Alberto	Pannonhalma
Maribor	Panovec pri Gorici
Marinali, Angelo	Pardubice
Marinali, Orazio	Pariz
Marmorio	Pascher, Hans
Marmorio, Francesco	Pazin
Mattielli, Lorenzo	Pellio di sopra
Mengeš	Peracca, Andrea
Metzner, Franz	Peter Christus
Michel da Milan	Piazza
Mihelič, France	Pičen
Mikowics, Robert	Pietro Diacono
Milano	Pigratto, Pietro Antonio
Mislej, Luka	Piran
Mödling	Pisanello
Modrušani	Plečnik, Jože
Mojster oltarne slike iz Funtane	Podgora
Molciano	Podrecca, Boris
Montecassino	Pöllau
Moreschi, Antonio	Pöllauberg

Pomis, de	San Daniele
Pomis, Giovanni Pietro de	Sanmicheli, Michele
Pomis, Pietro de	Scaria
Ponna	Schemerl, Jožef
Poreč	Schmidt, Friedrich von
Porta, Benedetto della	Schmidt, Martin Johan,
Porta, Cesare della	im. Kremerschmidt
Porta, della	Scholz, Georg
Porthogesi, Paolo	Segantini, Giovanni
Pozzo, Bartolomeo da	Semerani, Luciano
Pozzo, Francesco da	Semper, Gottfried
Pozzo, Guglielmo da	Serenio
Požega	Serenio, Alessandro
Praga	Serenio, Joseph
Preserje pri Ljubljani	(Giuseppe) Antonio
Ptuj	Sitte, Camilo
Pulj	Skarnos, Jurij
Pusiano	Slovenske Konjice
Putti, Angelo	Smladnik
Quaglio, Giulio	Solario
Radgona	Son Vico
Radovljica	Spazio
Rainer, Roland	Spittal, grad Porcia
Ravnikar, Edvard	Spodnji Brnik
Regensburg	Srakar, Matija
Reka	St. Denis
Rembrandt	St. Omer
Remp, Frančišek Karel	St. Pölten
Renče	Stična
Řepa, Karl	Stiller, Adolph
Reppa	Stockholm
Ribera, Jusepe,	Strajnić, Kosta
im. Lo Spagnoletto	Strassburg
Richino, Francesco Maria	Strmol
Rim	Strnišče
Riva San Vitale	Studence
Rogaška Slatina	Suardi, Katarina
Roller, Alfred	Sv. Lucija pod Dobrčo (Zadnja vas)
Rombouts, Theodoor	Sv. Trije Kralji
Rops, Félicien	v Slovenskih Goricah
Rösner, Karl	Sveti Peter nad Dragonjo
Rovio	Sveto pri Komnu
Ruma (Vojvodina)	Svibno
Sagert, Hermann	Šentandraž v Labotski dolini
Salzburg	Šentvid na Glini
San Bernardo di Albairate	Šmarje pri Kopru

Štatenberg, dvorec	Velikovec
Tadei	Venezia
Tadei, Dionisio	Ventura Zorzi Brajković
Tel Aviv	Verda
Tencalla	Verelst, Herman
Teniers, David ml.	Verna
Terzano	Verona
Theyer, Leopold	Vetrinj
Thonet, Michael	Veyrich, Jan
Thurn, Franc	Vicenza
Tibaldi, Francesco	Videm
Tibaldi, Pellegrino	Villach
Ticino	Villaverla
Tietz, Carl	Villers Betnach
Tišnov	Vinji Vrh pri Semiču
Tolmin	Vintana (Vintan, Vintano, Ventana)
Tomaž Hren	Vintana Giovanni Pietro
Tomažin, Jakob	Vintana, Corrada
Torino	Vintana, Giambattista
Torre, Giovanni	Vintana, Giampietro
Toscolano	Vintana, Giangiacomo
Traversa, Giovanni Battista	Vintana, Giuseppe
Traversa, Jacopo	Viscardo
Třebič	Visser, Roemer
Treveno, Valentin	Völkermarkt
Treviso	Vorau
Trident	Vranić, Nino
Troiano	Vrhnika
Trst	Vurnik, Ivan
Trubl, Otto	Vuzenica
Tržič	Waginger, Johann Caspar
Türje	Wagner, Otto
Udine	Weissenkircher, Hans Adam
Urbanis, Giulio	Wiener Neustadt
Urbino	Zaar, Peter
Vaccano, Francesco Massimiliano	Zagreb
Val Marozzo	Zalog pri Moravčah
Valena, Tomáš	Zanuoli, Ottavio
Valnegro	Zsámbék
Valnegro, Antonio	Zvíkov
Vancaš, Josip pl.	Zwettl
Varaždin	Žiče
Vareja	Žminj
Vassalli	

Marjeta CIGLENEČKI

Sl. 1–2: zapuščina umetnice

Sl. 3, 6–11, 13: avtorica

Sl. 4–5: Ton- und Bildarchiv, Joanneum Graz

Sl. 12: J. F. Bory, J. K. Huysmans, L'œuvre graphique complete.
Félicien Rops, Paris 1977

Ana LAVRIČ

Sl. 1: Enciklopedija Slovenije, 4, Ljubljana 1990

Sl. 2–3: po starih razglednicah

Sl. 4, 6–7: Istarska enciklopedija, Zagreb 2005

Sl. 5: Enciklopedija hrvatske umjetnosti, Zagreb 1996

Sl. 8: Koper med Rimom in Benetkami. Prispevki k zgodovini Kopra,
Ljubljana 1989

Barbara MUROVEC

Sl. 1–5, 7: Martin Mádl, Ústav dějin umění, Akademie věd České
republiky, Praga

Sl. 6, 12–14: avtorica

Sl. 8–11: © INDOK center, Ministrstvo za kulturo RS, Ljubljana

Mija OTER GORENČIČ

Sl. 1: Marijan Zadnikar, Kostanjeviški kloster, Ljubljana 1994
(dopolnjeno)

Sl. 2, 4–6, 9: avtorica

Sl. 3: Pannonhalma (ur. Katalin M. Szilas, Ágnes Szöllőssy),
Veszprém 2001

Sl. 7: www.burgenseite.com (stanje na dan 16. 12. 2007)

Sl. 8: www.bildindex.de (stanje na dan 16. 12. 2007)

Sl. 10: Tibor Rostás, Három drávántúli emlék a 13. századból, Építészet a
középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok (ur. Tibor Kollár, Tibor
Rostás), Szeged 2007

Damjan PRELOVŠEK

Sl. 1: © Centre Georges Pompidou, Pariz

Sl. 2–3: avtor

Blaž RESMAN

Sl. 1–2: fototeka Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta
ZRC SAZU

Sl. 3–5, 7–18: avtor

Sl. 6: Nace Šumi, Ljubljana, Beograd 1980

Sl. 19: Matej Klemenčič, Ljubljana