

Uroš Lubej, Ljubljana

GENEZA DVEH NYPOORTOVIIH SLIK

V sestavku bomo spregovorili o zametkih dveh motivno in izrazno sorodnih oljnih slik Justa van der Nypoorta iz muzejskih zbirk v Schaffhausnu in Utrechtu, o kalem njunega izvora. Te je mogoče zaslediti že v poznih sedemdesetih letih 17. stoletja v risbah in jedkanih, ki jih je slikar ustvarjal v obdobju, ko je živel na Kranjskem.

Avtorji strokovnih objav se pri orisih Nypoortove življenjske in umetniške poti praviloma še vedno sklicujejo na starejšo literaturo, ki postavlja precej širok biografski okvir. Njegovo rojstvo se postavlja v Utrecht okrog 1625, v skladu z navedbo o uku pri slikarju Pietru van Portengenu v letu 1639, leta 1672 pa se je mudil v Reesu na Klevškem v družbi z Janom van Bunnikom in Andriesom de Wittom.¹ Prve domneve o Nypoortovem neposrednem sodelovanju z J. W. Valvasorjem (1641–1693) in bivanju na Kranjskem med 1675 in 1681, ki jih je zapisal France Stelè² že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, je skušala ob razstavi Nypoortovih risb in jedkanih ovreči in nadomestiti z novimi Renata Gotthardi-Škiljanova.³ Pravilnost starih Steletovih domnev, s korekcijo obdobja Nypoortove dejavnosti na Kranjskem med 1677 in 1681, je bila potrjena pred leti z objavo nekaterih arhivskih dokumentov iz Nadškofijskega arhiva v Ljubljani.⁴

V kranjski prestolnici si je ta vsestranski umetnik – risar, grafik in slikar – izbral za življenjsko sopotnico Ano Marijo Pavlin in v

¹ [Alfred WURZBACH], s. v. Nypoort, Justus, *Niederländisches Künstler-Lexicon.*, II, Wien-Leipzig, 1910; pp. 247–248; s. v. Nypoort, Justus van den, *Allgemeines Lexicon der bildender Künstler*, XXV, Leipzig, 1931, pp. 544–545; [France STELÈ], s. v. Justus van der Nypoort, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, III, Zagreb 1964, p. 128. [E. BÉNÉZIT] s. v. Nypoort ou Nieupoort (Justus van den), *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, VII, 1976, p. 770.

² France STELÈ, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo*, 10, 1928, pp. 5–50.

³ Renata GOTTHARDI ŠKILJAN, *Justus van der Nypoort – grafika i crteži iz Valvasorove zbirke Nadbiskupije zagrebačke*, (katalog, Kabinet grafike JAZU, ed. Andrija Mohorovičić, Zagreb), Zagreb 1972, p. 50, fig. 20

⁴ Uroš LUBEJ, Justus van der Nypoort na Kranjskem, *Varstvo spomenikov*, XXXVII, 1997, pp. 54–62

jeseni 1677 sta sklenila katoliško zakonsko zvezo v ljubljanski stolnici. Kmalu po poroki, vsekakor pred 20. januarjem 1678, sta se slikar in njegova žena preselila k Valvasorjevim na Bogenšperk in bila tam prisotna še v oktobru istega leta, ko sta dala v Šmartnem pri Litiji krstiti prvorojenca Jožefa.⁵ Nypoortova sta prišla na mecenov grad slabe tri mesece pred prihodom bakrorezcev oziroma pred uradno otvoritvijo grafične delavnice. Ne naključno, saj je Valvasor nameraval izdati topografijo svoje rodne dežele in za to delo, kakor tudi za druge projekte, je potreboval večšega risarja. Nevesta je bila ob poroki stara dvaindvajset let, Nypoort pa naj bi jih bil štel, če bi neomajno verjeli leksikografskim podatkom, že dvainpetdeset. Trideset let starostne razlike med mlado-poročencema gotovo ni zadosten razlog, da bi takoj podvomili v ustaljeno navajanje slikarjevega rojstva okrog 1625. Težje je razložiti popolno odsotnost Nypoortovih datiranih del iz petega ali šestega desetletja 17. stoletja in mladostni izgled slikarja na mezzotinti *Avtoportret s čepico*,⁶ ki jo datiram po 1681. Obrazne poteze portretiranega, značilne za moškega v poznih tridesetih letih življenja, pomikajo letnico slikarjevega rojstva proti 1640 ali še dlje proti sredini stoletja. To prepričanje okrepijo besede biografa holandskih slikarjev Houbrakena,⁷ ki jih je za njim ponovil tudi Weyerman.⁸ Pri opisu življenjske poti Gerarda Hoeta starejšega (Zaltbommel 1648–Haag 1733) Houbraken navaja, da je prišel mladi Hoet na povabilo polkovnika francoske vojske de Salisa v tabor Reesu in „*Hy vond daar eenige jongeschilders van Utrecht, als, Jan van Bunnik, Justus Nieuwpoort en Andries de Wit*“. Jan van Bunnick (Utrecht 1654–1727) je bil nedvomno še mlad, pri osemnajstih v

⁵ LUBEJ 1997, cit. n. 4, p. 55. Slikar in hčerka mestnega piskača sta se poročila 9. novembra 1677. Iz matičnih knjig šmartenske župnije razberemo, da sta Janez Vajkard Valvasor in Nypoortova žena botrovala krstu Blaža Lacha 20. januarja 1678. Valvasorjeva žena Anna Elisabeta pa je bila botra pri krstu Jožefa Nypoorta 11. oktobra 1678.

⁶ GOTTHARDI ŠKILIJAN 1972, cit. n. 3, p. 50, fig. 20.

⁷ ARNOLD HOUBRAKEN, *De Grote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Konstschilderessen*, I–III, Amsterdam 1718–21, (reprint 2. ed. 's Gravenhage 1753, ed. Amsterdam 1976), III, p. 239

⁸ JACOB CAMPO WEYERMAN, *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, met een Uytbreyding over de Schilder-Konst der Ouden*, 's Gravenhage, III, 1729, p. 91. „.... daar hy noch drie jonge konstenaars vond, als Jan van Bunnik, Justus Nieuwpoort, en Andries de Wit.“

povsem primernih letih za slikarskega pomočnika, čeprav je v njegovi biografiji izrecno poudarjeno, da je bil Bunnick, ki se je leta 1668 začel učiti pri Hermanu Saftlevenu, zaradi nadarjenosti že po treh letih sposoben nadaljevati samostojno pot.⁹ Okvir pojmovanja mladosti se s časi spreminja, vseeno pa bi Houbraken Nypoorta težko prišteval k mladim slikarjem iz Utrechta, če bi bil takrat star že sedeminštirideset let. S pomikom rojstne letnice v samo sredino štiridesetih let stoletja se tako priklanjamo novejšim ugotovitvam čeških umetnostnih zgodovinarjev, ki postavljajo Nypoortovo rojstvo med leti 1645 in 1649.¹⁰ Posledično se nam s tem utrjuje spoznanje, da je bilo Nypoortovo ustvarjalno obdobje precej krajše, kot se je domnevalo do sedaj, in da ga je zato moč omejiti na zadnja tri desetletja 17. stoletja.

S podajanjem vtisov o življenju malega človeka s podeželja ostaja Nypoort v glavnini figuralnih risb in slik v okvirih splošnih značilnosti tega žanra. Motivi kmečkih oziroma vaških družb, ujetih na veselicah in praznovanjih, pa tudi pri delu in molitvi, včasih številnih, včasih maloštevilnih, zbranih v krčmah in razmajanih domovih ali pa pred njimi, polnih veselja, pa tudi tesnobe, s pivci, kadilci, plesalci, z glasbeniki, zapeljivci pa tudi z vaškimi obrtniki, brivci, branjevci in s slikarji, večinoma ob prisotnosti zvedavih in igrajočih se otrok, sodijo prav v ikonografsko jedro tiste podzvrsti osvobojenega žanrskega slikarstva, s katero sta se v Holandiji najbolj proslavila Adriaen van Ostade in Cornelis Pietersz. Bega. Zato ne preseneča, da ga strokovna literatura pogosto odpravlja z nalepko naslednika in posnemovalca Ostadeja in

⁹ HOUBRAKEN 1976, cit. n. 7, III, pp. 339–342. Johan van Bunnick, ki je v Reesu slikal za poveljnika Salisa, je potem nekaj časa delal v Frankfurtu pri Merianu, nato je odšel v Heidelberg in Speier in slikal tudi za pfalškega volilnega kneza Karla Ludwiga. Od tam je nadaljeval pot skozi Strasbourg, Zürich in preko Alp do Milana in Genove, kjer je spoznal Pietra Molyna imenovanega Tempesta in sodeloval pri nekaterih njegovih slikah. Nato le delal za holandskega konzula v Livornu, od koder je odšel v Rim, kjer so ga slikarski kolegi t.i. Schildersbenta krstili Keteltrom (pauka, pločevinasti boben!). Nato v Neapelj pa spet nazaj v Rim in preko Ferrare in Benetk v Modeno kjer je stopil v službo kneza Francesca II. Po več letih bivanja v Italiji se je preko Francije vrnil v domovino leta 1684.

¹⁰ Lubor MACHTYKA, Justus van den Nypoort (med 1645–49 Utrecht-po 1698) v: *Kroměříž Picture Gallery. Catalogue of the Painting*, Collection in the Archbishop's Palace in Kroměříž, ed. Milan Tognier, Kroměříž 1998, pp. 252–256.

RAZPRAVE



1. Justus van der Nypoort, *Prazni vrč*, 1677,
Valvasorova zbirka Nadbiskupije zagrebačke, Zagreb



2. Justus van der Nypoort, *Prazni vrč*,
Graphische Sammlung Albertina, Wien



3. Justus van der Nypoort, *Prazni vrč*, [po 1680], Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen

Bega. V primeru obeh obravnavanih slik si Nypoort zasluži nekaj prizanesljivosti, saj preprosto ne gre prezreti njegove prizadevnosti pri dodelavi končnega izdelka, ki ga je lahko brez sramu opredelil kot lastno *inventio*. Slovenskemu umetnostnemu zgodovinarju sta sliki nedvomno zanimivi tudi zato, ker sta nasledek žanrskih risb in jedkanic iz njegovega kranjskega obdobja, ki so izdatno dokumentirane prav v Valvasorjevi zbirki.¹¹ Zagnani zbirateljski žilici velikega Kranjca in nepreračunljivi kulturni osveščenosti kasnejših lastnikov njegove zbirke se moramo zahvaliti za priložnost, da lahko na enem samem kraju spoznavamo temeljne poteze Nypoortove risarske in grafične ustvarjalnosti relativno kratkega, a pomembnega obdobja med leti 1677 in 1681. Po odhodu iz Kranjske je znana predvsem njegova dejavnost na področju grafične ilustracije na Dunaju, z občasnimi deli v Salzburgu in na Ogrskem. V osem-

¹¹ STELÈ, 1928, cit. n. 2, pp. 5–50. V tem članku o vsebinski zasnovi Valvasorjevih grafičnih albumov (Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb) je avtor strokovni javnosti prvič predstavil tudi seznam Nypoortovih risb in grafik v zbirki.

desetih letih 17. stoletja sta z ženo Ano Marijo Nypoort, ta je bila živa še 1701,¹² večinoma prebivala na Dunaju, in sicer nekaj let tudi v hiši kiparja Benedicta Sondermayerja na Wipplingerstrasse.¹³ V začetku devetdesetih letih stoletja je bil slikar na Moravskem, 1695 in 1698 pa tudi na Češkem, kjer je ilustriral tri univerzitetne tezne liste za praško univerzo, kar posredno premika letnico njegove smrti po 1698.¹⁴

Vrnimo se na Kranjsko in k Nypoortovim risbam, ki temeljijo na predrisbi z rdečo kredo ali s svinčnikom in se nam prav v Valvasorjevi zbirki razkrivajo v najširšem spektru dodelanosti. Za grafični album topografije Kranjske je prispeval eno signirano in tristo petdeset nesigniranih delovnih skic, od spretno laviranih perorish s tušem do enovito izdelanih rdečekrednih risb in povsem nelaviranih perorish,¹⁵ vzporedno s temi je z opaznejšo radostjo pri delu izrisal šestinštirideset, zvečine signiranih, figuralnih kompozicij z žanrsko motiviko. Iz teh vsebinsko kompleksnejših in tehnično bolj dodelanih risb dobimo celostno predstavo o njegovi razgledanosti in spretnem obvladovanju risarsko-slikarskih veščin. Za motivi iz vaškega vsakdanjika holandski slikarji 17. stoletja radi skrivajo upodobitve petih čutov. V razposajenih večfiguralnih predstavah veseljaških družbic in družb je pod povrhnjico žanrske preproščine nemalokrat prisotna dvopomenskost prizora, ki prikriva alegorični pomen in tudi kakšen moralizirajoč komentar. Podpomenske interpretacije vsebin tovrstnih žanrskih podob so najzaneslivejše, kadar so personificirane podobe čutov še ohranjene v serijah slik.¹⁶ V Valvasorjevi zbirki resda ni izrazito zaključene

¹² Zgodovinski arhiv Ljubljana: Cod. I-1687, p. 64 (10. junij 1687); Cod. I-1701, pp. 43', 69, 71. Barbara *Bleiberger* (*Bleyperger*) je zastopala svojo odsotno sestro Ano Marijo Nypoort na ljubljanskem sodišču še aprila 1701. V teh zapisih ni opredeljen vdovski stan slikarjeve žene.

¹³ Alex. HAIDECKY, *Die Niederländer in Wien III., Oud-Holland*, XXV, 1907, p. 13.

¹⁴ Anna FECHTEROVÁ, *Katalog grafických listů universitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze*, (katalog), Praha 1984, nr. 52, 60, 61. (Cf. Géza GALAVICS, *Netherlandish baroque painters and graphic artists in the 17th-century Central Europe*, in: *Baroque art in Central Europe*, (katalog: Budapesti Történeti Múzeum, 1993), Budapest 1993, p. 106 (n. 51).

¹⁵ V *Skicni knjige za topografijo Kranjske* je le šest risb, ki niso delo Nypoortove roke. Cf. LUBEJ 1997, cit. n. 4.

¹⁶ Dober primer ohranjene celote je cikel slik Jana Miense Molenaerja: *Pet čutov*, 1637, Mauritshuis, Haag. Cf. Bob HAAK, *Das Goldene Zeitalter der Holländischen Malerei*, Köln 1984 (ed. 1996), p. 72.

skupine Nypoortovih risb, ki bi tvorile cikel petih čutov. Vseeno pa je v vsaki od njegovih risb moč zaslediti ukvarjanje s tipološko opredelivtviijo protagonista kot posebljenega čuta, kar nedvomno odseva njegovo intenzivno raziskovanje variacij na to temo.

Štirinajst v literaturi omenjanih Nypoortovih slik predstavlja le majhen delček v primerjavi s celoto njegovega risarsko-grafičnega opusa. V nadaljevanju bomo sledili genezi dveh njegovih slik, ki sta zbudili naše zanimanje tudi zato, ker sta nasledek slikarjevega lastnega preddela.

Zametek slike iz Schaffhausna najdemo v signirani in datirani risbi *Prazni vrč*.¹⁷ Prizor je sestavljen dvodelno in v rahlo povišanem kvadratnem formatu risbe, v njem pa nastopa osem oseb in pes. Največji figuralni skupini, zbrani okrog improvizirane mize na sodu, je umetnik namenil srednji globinski plan tesnega in s številnimi uporabnimi predmeti napoljenega prostora. V center risbe in pozornosti je postavil sedečega pivca, bolje »izpivca«, ki z rokama oklepa vrč in razočarano zre v njegovo prazno dno. A ne pustimo se takoj premotiti očitnemu, torej prepoznavnem liku osebe, pa čeprav je na njej utemeljen naslov samega prizora. Spiralno zavita kompozicijska krivulja narekuje krožni ogled prizora, zato pričnimo pri prvem globinskem planu v spodnjem levem delu risbe in sledimo dogodkom, zaključimo pa ga tam, kjer se nam bo končno ustavil pogled.

Diagonala deske in kuhalnice, prislonjenih ob rob obrnjene- ga čebra oziroma k ustju lončene posode, vodi pogled do otroškega para in njunega preprička. Nagajiv fantek in deklica stojita za mizo, obloženo s šunko in vrčem. Odrezav odmik lutke iz dečkovega dosega s sunkovitim obratom dekličinega telesa nemo razkriva jokavo gesto »to je moje«, položaj lutke v njenih rokah in renčeči pes pa nas opozarjata na večjo skupino ljudi v osrednjem planu prizora. Nasproti razočaranemu pivcu z iztegnjenima nogama sedi za mizo mož s pipo v roki, med njima pa stojita še moški in starejša ženska. Pivec v svoji nesreči ni povsem osamljen, kajti starka premeteno izkorišča trenutno pozornost bližnjega: z desnico ga prijazno treplja po rami, medtem ko je početje njene levice tako skriv-

¹⁷ Justus van der Nypoort, *Prazni vrč*, sign. in dat. *Justus Vander Nypoort fe. / 1677*, 21,3 x 19,3 cm, VZ XVII, 58, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb. Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 76–77, fig. 42.

RAZPRAVE



4.



4., 5. Justus van der Nypoort, *Moški nazdravlja z visokim kozarcem v roki in Notranjščina kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku*, 1679, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb

nostno kakor oseba iz ozadja pod strešico kamina, ki z obratom glave in z zakrinkanim obrazom Ripovega špijona¹⁸ spremlja dogodek. Krožna linija se od kadilca na robu prizora spušča proti glavi in postavi dečka, ki stoji pred mizo in nam kaže hrbet, ne da bi se zmenil za prazno tragedijo odraslih. Medtem si je raje dodobra ogledal polno mizo v prt zavitih dobrot in z nje izmaknjeni kolaček ponesel k ustom. Nemarno odvrženi natikač in diagonalna postavitev klopi za dečkovim hrbtom bi nas skorajda zapeljala k izzvenu te tipično žanrske »zgodbe o priložnosti, ki dela tatu«, če nam ne bi silil v oči dim tleče vrvi na robu klopi. Motiv tlečega klobčiča vrvi za vžiganje topov je kot simbol minljivosti uspešno vstopil v slikarstvo z ilustracijo (*pictura*) Visscherjevega emblema z geslom (*motto*) *Evanescet*,¹⁹ kateremu je avtor v razlagi (*subscriptio*), zaradi vseplošne jasnosti sporočila, namenil le kratko primerjavo z dimnato uso do prižganega smodnika. Nypoort je vžigalno vrstico izrisal tako, da je usmerjena proti pivcu, ki v ciklih petih čutov personificira *Vid*.²⁰ Takšen namig na vsebinsko večplastnosti obravnavanega žanrskega prizora zastavlja novo vprašanje. Ali se pod površino drobnih vsakdanjosti skrivajo posebitve še preostalih čutov naše minljivosti? Stojeci par s starkinim objemom in stikanjem nedvoumno poseblja tip, v kadilcu s pipo pa brez težav prepoznamo personificirani voh. Okus je posebljen z dečkom, ki v roki drži kolač, najmanj jasna pa je upodobitev sluha. V slikah petih čutov je pes občasna podpora okusu, zato bi lahko videli Nypoortovo posebitev sluha le še v prepirljivem parčku z jokavo deklico. Navzočnost petih čutov je resda zaznavna, a med akterji prizora porazdeljena povsem neuravnoteženo, zato ostanimo pri prvotni interpretaciji, da gre za personifikacijo vida. Desno od pivčeve glave je vid dodatno podprt s skritim obrazom osebe pri kaminu, levo od pivčeve glave pa še z na leseni pregradi pritrjenim listom papirja s skico človeške glave.

¹⁸ Za Ripov emblem *Spia* oziroma *Uhoda* v hrvaškem prevodu (z ilustracijami po edicijah iz 1618 in 1628) cf. Cesare RIPA, *Ikonologija*, (ed. Joško Belamarić), Split 2000, p. 519.

¹⁹ Roemer VISSCHER, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, I, p. 24, emblem XXIV. *Evanescet. Dit behoeft gheen beduyt, om dat elck een bekent is, hoe haest vier van buskruyt met zijn roock vervlieght. Alsoo verdwijnt des wereldts glorie.* Ilustracija tega emblema je ključna za razumevanje motiva prestasto zvite tleče vrvi v »Almanachovi« sliki Kwartopirci I.

²⁰ Jan Miense Molenaer, *Vid*, o./les, 19.5 x 24 cm, Mauritshuis, Haag. Cf. HAAK 1996, cit. n. 16, p. 72

Risbe karikiranih kmečkih obrazov, pribite na vrata, stene in omare vaških prostorov, so stalni inventar žanrskih slik. Takšni papirnati »portreti« v podeželskih interierjih seveda niso prava odslíkava realnosti, kajti holandski kmet in vaščan 17. stoletja nista bila omembe vredna naročnika portretov ali figuralnih skupinskih podob na lastno temo. List začasno pritrjenega in od vsakdanjika zamazanega, zavihanega in propadajočega papirja, ki v našem primeru podpira umetnikovo poosebitev vida, običajno nosi precej splošnejšo, a nič manj pomembno misel. Kot »portret« kljubovanja neizbežnemu predstavlja nekakšno neobstoječe vaško ogledalo ničevosti in ga, vsled krhkosti snovi in pomanjkljivega vzdrževanja, čaka neslaven propad. In zopet smo se znašli pred povsem jasnim namigom na tuzemsko minljivost in pri tleči vrvi. Nypoort jo je nastavil nam in ne akterjem prizora, ki le gledajo, a ne vidijo in z nekrepostnim izživljanjem vseh čutov ugašajo iskre plamena bežnosti lastnih življenj. S personifikacijami čutov in simbolom minljivosti, ki ga velja razumeti kot poziv k previdnejši rabi naših čutil, ter s svetilko na polici, h kateri vodi poudarjena diagonala pivčevega telesa, je pridal Nypoort vsebini prizora malone razsežnost prikrite alegorije budnosti. Prikrite, ker so specializirani žanrski slikarji holandskega 17. stoletja s pronicljivimi potezami čopiča podajali človeške strasti in nravi v metaforični luči vsakdanjosti in od svoje dejavnosti lahko kar dobro živeli. Žuganje s prsti so pustili pridigarjem, interpretiranje »neheroičnih« tem in formatov svojih slik pa prepustili razgledanosti kupcev in drugih ljubiteljev. V tej dobi, prežeti z religioznostjo in preplavljeni z raznovrstno emblematsko literaturo, se seveda niso mogli, niti skušali, izogniti vplivom družbenega okolja in umetnostnim pričakovanjem zahtevnejših zbiralcev. Ti niso bili maloštevilni, niti neizobraženi, mednje pa so sodila tudi takšna imena, kot sta Rubens in Rembrandt.²¹

V jedkanici *Prazni vrč*²² je bil izvirnik, vsled neposrednega prenosa risbe na ploščo, reproduciran zrcalno. Z vnesenimi popravki je

²¹ Slikarja sta na primer zavzeto kupovala žanrske slike Adriaena Brouwerja. Rubens je imel v svoji zbirki kar 17 Brouwerjevih originalov in pri nakupu enega je celo zahteval izdajo potrdila o pristnosti slike. Rembrandt pa je imel »le« 6 originalov, eno kopijo in eno skicirko Brouwerjevih risb. Cf. Jakob ROSENBERG – Seymour SLIVE – E.H. TER KUILE, *Dutch Art and Architecture: 1600–1800*, New Haven–London 1966³, pp. 183–184.

²² Justus van der Nypoort, *Prazni vrč*, jedkanica (I.). Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 28–30, fig. 6.

umetnik opustil utesnjujoče horizontale lesenega stropa nad glavami figuralne skupine, nadalje kompozicijsko moteči natikač na tleh pred klopjo in spremenil oblačila dečka s kolačem, ki je ostal brez predpasnika. Opaznejše odstopanje od prvotne predloge pa pomeni nadomestitev tleče vrvice na robu klopi s pipo in predstavitev oblačka dima v skupino omizja, pred kadilčeva usta, kar rahlo posplošuje prej zelo konkretni namig na minljivost. Plošča je bila uporabljena večkrat, saj poznamo poskusni odtis brez pripisa pod okvirjem prizora in drugo stanje z dodanim pripisom *Justus vander Nypoort invenit et sculp.*, kjer je umetnik omilil močne kontraste z dodatno obdelavo preveč osvetljenih delov teles in predmetov.²³ Predložna risba te jedkanice je nastala 1677, zato je nastanek grafičnega odtisa potrebno iskati po tem letu. Nypoortovih jedkanic z žanrsko tematiko ne moremo obravnavati ločeno od njegovih risb iz Valvasorjeve zbirke. Od devetnajstih jedkanic, kolikor jih poznamo tačas,²⁴ jih kar dvanajst temelji na neposrednih risanih predlogah iz omenjene zbirke. S tem pa se odpira zanimivo vprašanje datacije te zaokrožene celote jedkanic. Nypoortove »kranjske« risbe so večinoma signirane in datirane v leta 1677–79. Valvasor jih je verjetno kupoval, nedvomno pa pridobival postopoma in neposredno od umetnika, kajti slikarji so svoje bolj ali manj dovršene risbe iz skicirk navadno opremili s podpisom le, če so bile te namenjene prodaji zbiralcem ali spominski obdaritvi.²⁵ Po slikarjevem odhodu iz naših krajev so risbe ostale pri Valvasorju, zato je Nypoort lahko po njih izdelal jedkanice le pred letom 1682 oziroma pred preselitvijo iz Kranjske v Avstrijo. To pa pomeni, da se je od svojih risb poslovil s težkim srcem

²³ Justus van den Nypoort, *Prazni vrč (Der leere Krug)*, jedkanica (II.), HB 071(03), fol. 002, 005, Albertina Wien.

²⁴ V Valvasorjevi zbirki je 15 Nypoortovih jedkanic z žanrskimi motivi, Andresen je omenja 12, Hollstein pa 15. Cf. Andreas ANDRESEN, *Der deutsche Peintre – Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und Wirken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts*, ..., V, Leipzig 1878, p. 164–175; F. W. H. HOLLSTEIN, et al., *Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts, ca. 1450–1700*, XIV, s.d. Amsterdam, p. 185–186.

²⁵ Narodna galerija v Ljubljani hrani primer risbe (Justus van der Nypoort, *Kmetje pijejo in kadijo*) s spominskim pripisom iz leta 1676, ko je bil umetnik v Zürichu. Cf. Uroš LUBEJ, Prispjevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta Historiae Artis Slovenica*, II, 1997, p. 43, fig. 5.

in da jih je prevedel v grafike še v delavnici na Bogenšperku. Ker sta dve od njih tudi datirani,²⁶ lahko okvirno postavimo celotno skupino jedkanic po Valvasorjevih risbah v čas okrog 1680–81.

Osnovni motiv slike z gostilniškim prizorom (*Wirtshausszene*), ki je prešla v zbirko muzeja v Schaffhausnu leta 1938,²⁷ je Nypoort povzel po lastni jedkanici. Dosedanje poimenovanje daje sliki preveč splošno vsebinsko oznako, zato bi jo bilo bolje, skladno s predložno jedkanico, preimenovali v *Prazni vrč*. Prestavitev figuralne skupine omizja praznega vrča, ujete v kompozicijsko zasnovo priprtega kroga, v format podolgovatega pravokotnika je slikarju narekovala določene prilagoditve, ki so razrahljale zgoščeno intenzivnost prvotnega prizora. Z razpotegnjeno, vsekakor bolj zračno kompozicijsko shemo so člani omizja pridobili življenjski prostor in možnost, da s kančkom lastne individualnosti obogatijo skupinski dogodek. Prizorišče je zajeto v povsem plitvih globinskih planih, prvi je praktično le nakazan, pogledi vseh oseb pa usmerjajo gledalčevo pozornost na ključno osebo omizja. Iz izvirnega motiva je bil izpuščen obraz skrivača pred kaminom, nekdanji kadilec pa je ostal celo brez roke in pipe (preslikava?), zato nam tudi risba pastoralnega prizora z muzicirajočim pastirjem, ki je pribita na steno v zadnjem planu prizorišča, ne pove kaj več kot to, da podpira personificirani vid. Čeprav slika ni datirana, lahko njen nastanek postavimo šele v osemdeseta leta stoletja, vsekakor po 1681.

Nypoortov način slikanja odraža pretesno odvisnost od grafičnih predlog, zato v slikarski tehniki ni uspel doseči enake ravni odličnosti kot v svojih risbah. S svetlobo, ki pada v njegove perspektivno nepoglobljene prostore z leve ali desne, je slikar praviloma izpostavil pogledu gledalca le osebe osrednjih figuralnih motivov, iz kulise monokromno rjavkastega ozadja pa so vidno izstopili le predmeti, ki jih

²⁶ Jedkanici: *Prodavačica jabuka* (1680) in *U seoskoj krčmi, sprijeda seljak grli krčmaricu* (1681). Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 40–41, 42–44, figg. 14, 16, 16a.

²⁷ Justus van der Nypoort, *Wirtshausszene*, o./les, 43 x 57 cm, Inv. nr. A 151, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen. Na tem mestu se zahvaljujem kolegici Claudine Metzger, znanstveni sodelavki Museuma zu Allerheiligen, za prijazno posredovanje fotografije in osnovnih informacij provenienci o tega Nypoortovega dela. Slika, ki do sedaj je še ni bila razstavljena, je pridobila Kunstverein Schaffhausen z volilom J. J. Freya leta 1920 (stara Inv. št. Kunstverein Schaffhausen: 127).

je poživil s pastoznimi točkastimi nanosi bele barve. Volumni teles in oblačil so modelirani s kratkimi in dovolj sproščenimi potezami razmeroma širokega čopiča. Oblačila so slikana v živahnih tonih rdečega in modrega lokalnega kolorita, končni nadsvetlobni učinki so izvedeni s tankim čopičem in v risarsko občuteni maniri črtkanja z belo barvo. Na sliki *Prazni vrč* so opazni manj kontrastni svetlobni prehodi in fluidnejše poteze čopiča kakor pri zagrebški sliki *Obisk vaškega zdravnika*, ki jo datiram v čas med 1679 in 1681,²⁸ kjer so grobi nanosi barv in močan chiaroscuro v ugodnem sozvočju in poudarjajo dramaturgijo parafraziranega mučenništva vaškega ranjenca.

Za nadaljnjo razpravo o zametkih Nypoortove slike *Kmetje v gostilni*, ki jo hrani Centraal Museum v Utrechtu, pa sta pomembni dve risbi iz serije Mali žanrski prizori iz kmečkega življenja.²⁹

*Notranjost kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku*³⁰ je bila zasnovana kot večfiguralni prizor v kmečkem interierju v le rahlo podolgovatem formatu in s kompozicijskim okostjem dveh diagonal. Njuno sečišče skoraj povsem v središču lista neizbežno vodi pogled gledalca k središčni osebi. Zavaljen kmet, ležerno zleknjen v iz soda predelanem naslanjaču, umirjeno, a obredno pozorno nadzoruje tlenje pravkar prižgane pipe. Njegovo početje zavzeto opazuje žena na levi, medtem ko otrok v njenem naročju z radovednim dvigom glave pogleduje proti mački v prvem planu slike, kateri pripravlja presenečenje navihan deček na lesenem konjiču, ki se ji približuje izza kadilčevega naslanjača. Spokojnost, lahko bi celo rekli družinsko intimo, dopolnjuje sključena postava osebe, ki nam kaže hrbet in zre v ogenj prižga-

²⁸ Neposredna predloga za to Nypoortovo oljno sliko na platnu je bila risba iz leta 1679, *Operacija na nogi*, ki je po slikarjevem odhodu s Kranjske ostala v Valvasorjevi privatni zbirki na Bogenšperku. Cf. Vinko ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugooslavenske akademije znanosti i umjetnosti, katalog*, (ed. Andrija Mohorovičič), Zagreb 1982, pp. 430–431, fig. 206; GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, p. 86, fig. 51.

²⁹ Vse risbe te serije so signirane, številki 2 in 3 tudi datirani z letnico 1679, izdelane v enaki risarski tehniki z rdečo kredo, s sepijo, tušem in peresom ter lavirnim tušem in čopičem na belem papirju.

³⁰ Justus van der Nypoort, *Seljak koji puši i dječak sa konjičem*, sign. in dat. sp. levo: *JNypoort fecit 1679*, oštevilčeno sp. desno: 2, 13,1 × 15,1 cm, VZ XVII, 66, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb. Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 95–96 fig. 61; STELÈ 1928, cit. n. 2, p. 28.

R A Z P R A V E



5. Justus van der Nypoort, *Notranjščina kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku, jedkanica*, Graphische Sammlung Albertina, Wien

nega kamina v tretjem planu slike. Preprosto opremljeni interier, v naslovu opredeljen kot kmečka soba, bi lahko navkljub ozkemu izrezu opredelili kot del vaše gostilne, saj se prav nihče ne zmeni za prihajajočega neznanca, ki vstopa skozi vrata na skrajnem levem delu prizora. Nypoort, ki je leto pred nastankom teh risb postal oče, se je z motivom brezbržnosti kadilske in otroške igre le navidezno posvetil razkrivanju družinskih radosti, saj je s prenosom poudarka na prižigalca pipe in razvado kajenja, proti kateri so v 17. stoletju s prižnic grmeli pridigarji, to predstavo uporabil kot krinko za povsem določno moralizirajoče sporočilo. Kadilca, ki v prizorih petih čutov običajno poseblja voh, je risar podrobneje opredelil kot zavzetega prižigalca tobaka, zato ga lahko dojemamo tudi kot personifikacijo tipa ali vida, njegovo postavo, pozo in početje pa kot svarilo pred pregrešnostjo vdajanja užitkom (*Indulgentia*). V vsem tem ni videti dobrih vzgledov za otroke, ki se učijo z opazovanjem, poslušanjem, pa tudi z nespametnim posnemanjem odraslih, kot se da razumeti prikrito sporočilo motiva z dečkom na lesenem



6. Justus van der Nypoort, *Kmetje v gostilni*, [po 1680], Centraal Museum, Utrecht

konjičku.³¹ Vsebinsi prizora ne moremo odreči določenega vidika pripodobnosti in moralizirajoče sporočilnosti. Sod z luknjo v prvem planu risbe je namreč vstopil v holandsko žanrsko slikarstvo iz literature in v njem takoj zaslišimo negativne konotacije ljudskega reka *Poln sod ne doni*,³² ki razglašča misel, da neuki ljudje radi kalijo mir z glasnim govorom in razposajenim obnašanjem, pametni pa so zadržani in pre-

³¹ Nem. *Steckenpferd*, ang. *Hobby horse*, fran. *Dada*. Pomen te lesene igrače, če pustimo ob strani Gargantuo, otroško psihologijo in asociativna potovanja med videnji, vedenji in zavedanji (cf. Ernst H. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form, Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London 1963⁴, pp. 1–11), je bil opredeljen kot nespamet navidezne resničnosti že v Ripovem emblemu *Pazzia*. Cf. Cesare RIPA, *Iconologia*, Padua 1611 (ed. New York–London 1976), pp. 406–407.

³² VISSCHER 1614, cit. n. 19, I, p. 39, emblem XXXIII. *Een vol vat en bomt niet. Dese Sinnepop is soo klaer datse weynigh uytlegginghe behoeft: want men siet dat de onverstandighe menschen de aldermeeste woorden over*

udarni. V povezavi z vsebinsko zasnovno prizora velja omeniti še nedorečenost v zvezi z mačko in z žlico na robu stola v prvem planu risbe, ki bosta v grafični izvedbi pridobili določnejši pomen.

V drugi risbi, *Moški nazdravlja z visokim kozarcem v roki*,³³ je Nypoort ponovno sestavil prizor v treh globinskih planih s premišljeno razporeditvijo več oseb v preprosto opremljenem prostoru. V prvem planu sedi gizdavo oblečen mladenič, ki se z desnico nemarno opira na rob lesene mize, pod katero leži njegov odvrženi klobuk. Z dvignjeno levico, v kateri drži visok pivski kozarec, nazdravlja pozorno poslušajočemu paru pri sosednji mizici v drugem planu risbe. Podrobnejši pogled nam odkrije, da je ta par v resnici družinica, saj iztegnjena roka skoraj povsem zakriva otroka v materinem naročju. Peta oseba v zadnjem planu risbe, morda hlapec, nam kaže hrbet in brez zanimanja za dogajanje v prostoru gleda skozi okno. Postava hlapca ob zidu, ki skuša opredeliti vrsto notranjščine, podobno kakor nekakšna kulisa s stensko nišo in nekaj posodja v njej, pripomore k ustvarjanju prostorske globine. Jedro predstave je mladenič, ki z zdravljico nagovarja družino pri sosednji mizi. Njihovi pogledi in geste vodijo k polnemu kozarcu v samemu središču risbe, podobno kot se večina pogledov v prejšnji risbi steka k polni pipi tobaka. Neurejenost uradniško-meščanskih oblačil in nastopaštvo izdajata, da je zdravljičarjev družbeni status višji od okolja, kjer se je znašel, kar pa ne opravičuje njegovega izgleda in obnašanja, kot se da razumeti negativni komentar v podobi odvrženega klobuka, ki kot pregovorni simbol v žanrsko slikarstvo prinaša prisposodbo neprevidnosti in nezmernosti.³⁴ Nazdravljajoči pivec v žanrskem slikarstvu običajno ne personificira okusa, temveč sluh. Zgodnejši primer takšne upodobitve je slika *Sluh* iz že omenjenega Molenaerjevega cikla petih čutov.³⁵

haer hebben, op straten, op marckten, op wagens en in schepen; daer de verstandighe wyse lieden met een stil bequaem wesen henen gaen.

³³ Justus van der Nypoort, *Muškarac nazdravlja s visokom čašom u ruci*, sign. na robu mize sp. levo: Nypoort f., oštevilčeno sp. desno: 6. 13,2 × 14,5 cm, VZ XVII, 62, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb. Cf. GOTTHARDI ŠKILIJAN 1972, cit. n. 3, p. 98, fig. 65.

³⁴ Pregovor: *Hij gooit zijn hoed maar voor de deur.*

³⁵ Cf. HAAK 1996, cit. n. 16, p. 72.

Skupna imenovalca vsebine obeh predložnih risb za jedkanico *Notranjost kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku* sta družinsko okolje v kmečkem interierju z ekscesnim počtetjem obeh protagonistov kot personifikacij dveh od petih čutov človeške minljivosti in negativni komentar v podobi moralizirajočih emblematskih simbolov.³⁶

Nypoort v svojih risarskih študijah običajno uporablja osvetlitev z leve strani. Med redke izjeme, ki so osvetljene z desne, sodi njegova risba *Speča Špela*.³⁷ Izvedena je z izdatno uporabo čopiča in v bolj sproščeni tehniki kakor druge, s peresom detajlirane risbe. Predrisbe obravnavanih predložnih risb odražajo tisto spontanost poteze in neposrednost, ki je lastna v živo skiciranim risbam. Zato je pri nekaterih risbah te serije opazna odsotnost vnaprej premišljenega kompozicijsko urejenega kadriranja figuralne skupine, pa tudi nedoslednost pri izbiri vira osvetlitve oseb, notranje opreme in prostora. Oba protagonista – kadilec in pivec – nista povsem tipizirani osebi, kot na primer možje pred kamini v zadnjih planih njegovih risb. Kompozicijske pomanjkljivosti svojih risb in grafik je Nypoort odpravljajl postopno. Pri grafičnih prevodih je lahko spremenil oziroma zožil izrez risbe, kar dobro ilustrira primerjava risbe in jedkanice *Klepet*,³⁸ podoben poseg pa je izvedel tudi pri koncipiranju oljne slike iz Schaffenhaušana. Drugi način, po katerem je bila sestavljena tudi jedkanica *Notranjščina kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku*, pa temelji na združevanju dveh risb ali njunih povednejših delov v novo celoto. Z naknadnim sintetiziranjem bežnih risarskih fragmentov in impresij v večje figuralne skupine, torej z nekakšnim

³⁶ Nypoort je gotovo poznal pomembnejše emblematske knjige. Že v času bivanja na Kranjskem je za založnika Johanna Baptista Mayrja izrisal vsaj štiri predloge za grafične ilustracije emblemov, ki jih je v kombinirani tehniki bakroreza in jedkanice izdelal Andrej Trost. Ker so grafike ohranjene v Valvasorjevi zbirki, naj jih na tem mestu poimenujem s pripadajočimi latinskimi gesli, dosedanje hrvaške opisne naslove pa postavljam v oklepaj: *Spatio debilitatur Amor* (Usnuli Amor), *Rupit Amor leges* (Amor šestarom obilježava srce), *Fortis virtute coacta* (Amor s otvorenim srcem), *Tanti, quantum habeas, sis* (Pastir sa školjkom). Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 121–125, figg. 91–94.

³⁷ Justus van der Nypoort, *Seljanka stoječi spava*, sign. (monogram) *JVNypoort f z* in skripcijo: *Slaffende Spela*, 21,1 × 19,2 cm. Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, pp. 98–99, fig. 66.

³⁸ Justus van der Nypoort, *Časkanje*. Cf. GOTTHARDI-ŠKILJAN 1972, cit. n. 3, p. 35 fig. 10 (jedkanica), pp. 94–95, fig. 60 (risba).

»mozaičnim komponiranjem« direktnih grafičnih predlog, je slikar odpravljaj vsebinske, kompozicijske in tonske neskladnosti, tudi zaradi morebitne naknadne izvedbe motiva v oljni tehniki.³⁹

Pri izdelavi jedkanice *Notranjščina kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku* so nastale spremembe in dopolnitve izvornih risb, ki so vnesle v prizor nove vsebinske poudarke. Preprosto stensko nišo nad zdravljicarjevo glavo je zamenjalo tipično ostadejevsko mrežno zastekljeno okensko krilo, na vratih stenske omarice za njim pa se je pojavila risba doprsno upodobljenega kmeta s pokrivalom. Zdravljicarju je umetnik na glavo poveznil slikarsko čepico, njegova levica, ki je na risbi kot desnica še držala pipo med prsti, pa je ostala prazna in v značilnem položaju roke, vajene držanja slikarske palete. Iztegnjena roka pa je vnesla dodatni smerokaz proti prižigalcu pipe. Navkljub njegovi odtujenosti se je omizje, s pritegnitvijo zdravljicarja v prizor, vsaj formalno sklenilo v bolj zaključeno kompozicijsko celoto in ustvarilo osnovo za večsmerni potek komunikacije med prisotnimi. S personifikacijo sluha dopolnjena vsebinska zasnova prizora je ohranila temeljni moralno-vzgojni namig, odpadli komentar simbolnega soda z luknjo in odvrženega klobuka pa je slikar nadomestil s podobo mačka, ki sedaj preži na žlico na podu, kar bi morda lahko razumeli kot odmev tedaj aktualnih razglabljanj o živalskih instinktih in prirojenosti oziroma privzgojenosti človeške narave.⁴⁰ V novi predstavi je Nypoort ohranil strnjenost figur in zbitost prostora, pa tudi nekaj prvotne neposrednosti, nekakšne

³⁹ Omenjeni princip je bil znan in uporabljan že pred Nypoortom. Med slikarji, ki so prav preko jedkanic preverjali ideje za svoja kasnejša dela pa naj omenim največjega Rembrandta van Rijna. Zanimivo soočenje z Rembrandtovo metodo dela na primeru risbe, jedkanice in slike *Apostol Pavel* predstavlja članek, ki ga je objavil Justus Lange, Der hl. Paulus, Rembrandt Arbeitsmethode von der Skizze zum Gemälde, *Weltkunst*, LXXIV, 14–15, 2002, pp. 2216–2218.

⁴⁰ Cf. VISSCHER 1614, cit. n. 19, II, p. 70. Emblem IX: *Elck zijn waerom. De Paep gaet ten Outaer, den Schipper t'Zee, de Bouwman ten Acker, de Landsknecht te strijt: vraeght ghy noch waerom? niet dan om ghewin of profijt. Isser anders niet in de wereldt te doen, dan om gelt? ja: om eer, om pracht, om wraeck, om te bedrieghen, al wil het niemant bekennen, elck ghevet een anderen glans; Dan hoemen het bewimpelt, elck heeft zijn waerom, al is die voor alleman niet bekent. Lucanus seyt: Trahunt quemque suae scelerata in praelia causa. En men seyt: Om't gheniet van het Smeer, soo lickt de Kat de Kandelaer.*

zamrznjene dinamike dogodka, saj je glava otroka v materinem naročju, navkljub pomiku zdravljčarja rahlo vstran, ostala še vedno delno zakrita. Dvignjeni kozarec, obdan s prstanastimi pasovi, je pridobil značilno podobo kozarca iz priljubljene pivske igre *pass glass*.⁴¹

Na sliki *Kmetje v gostilni*⁴² je Nypoort ponovno povzel motiv, ki je bil že izveden v grafiki, natančneje v jedkanici *Notranjščina kmečke sobe s kadilcem in dečkom na konjičku*. Identifikacija grafične predloge za njegovo signirano sliko iz Utrechta spodbija pravilnost navedb v muzejski dokumentaciji, po kateri naj bi bila slika nastala že okrog 1650, in predstavlja njen nastanek v čas po letu 1680. Kompozicijski uravnoveženosti v prid je slikar je dopolnil prizor s postavo stoječega moža pred prižganim kaminom. Osebam omizja je vdahnil lastno življenje z razpotegnitvijo izvirne figuralne skupine v horizontalni smeri, v značilni maniri, ki smo jo spoznali že pri njegovi sliki iz Schaffhausna. V ohranjeno globinsko plitvost prostora pa je vnesel prepotrebno zračnost s povišanjem prizorišča. Najbolje osvetljeni lik v prizoru je še vedno prižigalec pipe, ki je končno vzpostavil tudi vizualni stik z nasproti sedečim pivcem in se tvorno vključil v povsem moško zasedbo omizja, saj je slikar nadomestil lik matere s kadilcem. Ta z eno roko drži pipo v ustih, z drugo pa pomenljivo kaže na otroka, ki po moralnem kodeksu časa ni imel kaj iskati v gostilni, kaj šele ob mizi odraslih pri pivski igri. Med spremembe izvirnega motiva sodi tudi nadomestitev prežečega mačka z neposlušno razigranim psom, ki je prevzel nase podobno povezovalno vlogo med dečkom ob mizi in dečkom na lesenem konjičku, kakršno ima dvignjena roka pivca, ki je združila moške v igro podajanja kozarca. Razrahljana kompozicijska shema in postopno opuščanje nekaterih simbolov in personifikacijskih poudarkov nista razvodenila temeljnega vsebinskega okvira slike. Nypoort je z ohranitvijo motiva dečka na konjičku v prizoru obdržal nastavke njegove vsebinske prispodobnosti in prepustil gledalcu, da odkrije ali pa spregleda osnovne podtöne etično-vzgojnih namigov.

⁴¹ Igra, pri kateri je pivcem smel predati kozarec naslednjemu šele potem, ko je izpil vsebino kozarca do naslednje oznake in to v enem samem požirku. V igri je čutiti tudi nekaj pozitivne simbolike, saj je zmagal najtreznejši udeleženec igre.

⁴² Justus van der Nypoort, *Boeren in een herberg*, sign. (monogram) *Jvd: Nypoort fc, o./les*, 37.1 × 47.7 cm, Inv. nr. 2334, Centraal Museum, Utrecht.

S predstavljenim izsekom iz Nypoortovega opusa smo naredili prve korake na poti ugotavljanja temeljnih značilnosti njegovih del iz obdobja, ko je živel na Kranjskem, in razkrivanja umetnikovih tedanjih ustvarjalnih sprehajanj med risbo in grafiko, ki so kasneje opazno vplivala tudi na njegovo slikarstvo. Glede na slikarjevo tesno poveznost z našimi kraji bi lahko naslednje korake naredila tudi Narodna galerija in s presečno monografsko razstavo vsaj začasno osvetlila v mrak muzej-sko-galerijskih depojev založene plodove Nypoortove ustvarjalnosti.

Viri ilustracij: Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Zagreb (sl. 1, 4, 5), Graphische Sammlung Albertina, Wien (sl. 2, 6), Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen (sl. 3), Centraal Museum, Utrecht (sl. 7).

UDK 75(49):929 Nypoort J. van den

THE GENESIS OF TWO PAINTINGS BY NYPOORT

This article presents and interprets the content of the engravings that served as models for two oil paintings on wood by Justus van der Nypoort (Utrecht, ca 1645/49 – after 1698). The two paintings, which are kept in museum collections in Schaffhausen and Utrecht, are distinctly similar in terms of motif and artistic expression. The prints that served as models for them are a result of the artist's prolific creativity in drawing and graphic art between 1677 and 1681, when he lived and worked in the heart of the former duchy of Carniola. The artist arrived in the Carniolan capital Ljubljana soon after 1676. Documents indirectly revealing that in 1676 he was in Zurich, Switzerland, are preserved.

Nypoort's "Carniolan" period was admittedly short, but nonetheless pivotal and prolific in every meaning of the word. In Ljubljana, the painter met the twenty-two-year-old local Ana Marija Pavlin, who after a Catholic wedding ceremony at the town's cathedral, held on 9 November 1677, became Mrs Nypoort. Their firstborn, Joseph, was christened on 11 October 1678 in Šmartno pri Litiji, the seat of the parish of Bogenšperk (Wagensperg) castle. The painter's family made this their temporary home following an invitation from Baron Johann Weichard Valvasor (1641–1693), a patron of art who set up a graphic workshop at his castle in 1678. Along with the draughtsman Nypoort, four copperplate engravers worked there at the time (A. Trost, M. Greischer, P. Mungerstorf and P. Ritter). Valvasor, a soldier and a man of encyclopaedic knowledge, was also an art collector. Fortunately, many of Nypoort's works are preserved in his collection of drawings and engravings, pasted to the pages of seventeen albums (Zagreb, Valvasorova zbirka Nadbiskupije zagrebačke). Apart from 345 unsigned preparatory drawings and one signed preparatory drawing for copperplates for Valvasor's *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*

(Wagensperg-Laibach 1679), mention must be made of 46 of Nypoort's (mostly dated and signed) drawings with genre motifs, after which the artist created 12 etchings. These date from before 1682, when the painter and his family moved to Vienna, since the preparatory drawings and test prints of the etchings remained in Valvasor's private collection. Two of the etchings are dated, and consequently the entire group of etchings can be placed in the period 1680–81, which is also the terminus post quem for the dating of both paintings: *Wirtshausszene* (Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen) and *Boeren in een herberge* (Utrecht, Centraal Museum). Research on Nypoort's creative process has revealed two basic ways of translating a drawing into an engraving. In the first, the artist transferred the drawing to the copperplate directly, correcting only minor compositional inconsistencies by improving the placement of the figural motif. In the second, he combined two drawings or their most indicative parts into a new, meaningful whole. Elements of the inn scene of the first painting, for which the new title *Empty Jug* is proposed, have been detected in Nypoort's signed and dated (1677) drawing of this title, and a direct model for the painting was found in the reversed motif of the second-state etching of the same title and marked *invenit* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina). In the second painting, Nypoort repeated a scene that he had previously depicted in the etching entitled *Peasant Interior with Smoker and Boy on Horse* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina) for which he used motifs from two preparatory drawings – *Man Toasting with Tall Glass in His Hand* and *Peasant Interior with Smoker and Boy on Horse* from 1679.

The paintings discussed date from the 1680s – that is, from Nypoort's "Vienna period". In the 1690s the painter worked primarily in Moravia (Olomouc) and Bohemia, where as late as 1695 and 1698 he illustrated thesis pages for the university in Prague. The painter's wife, Ana Marija Nypoort, who lived outside Carniola, is mentioned in the Ljubljana court protocols as late as in 1701. The sources do not describe her as a widow, and therefore one cannot exclude the possibility that Justus van der Nypoort was still living and working in the early 18th century.

Captions:

1. Justus van der Nypoort, *Empty Jug*, 1677, Zagreb, Valvasorova zbirka Nadbiskupije zagrebačke
2. Justus van der Nypoort, *Empty Jug*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina
3. Justus van der Nypoort, *Empty Jug*, [after 1680], Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen
- 4–5. Justus van der Nypoort, *Man Toasting with Tall Glass in His Hand and Peasant Interior with Smoker and Boy on Horse*, 1679, Zagreb, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije
6. Justus van der Nypoort, *Peasant Interior with Smoker and Boy on Horse*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina
7. Justus van der Nypoort, *Peasants at an Inn*, [after 1680], Utrecht, Centraal Museum