1.01 Izvirno znanstveno delo UDK 730:728.82(497.4 Cerklje)
prejeto: 7. 5. 2006

Blaž Resman

dr. umetnostnozgodovinskih znanosti, znanstveni svetnik, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
ZRC SAZU, Novi trg 4, SI–1000 Ljubljana
e-mail: resman@zrc-sazu.si

Kiparska oprema na Strmolu

IZVLEČEK

Sedanja slogovno in po kakovosti zelo neizenačena kiparska oprema je večinoma prišla na Strmol pod njegovim zadnjim predvojnim lastnikom Radom Hribarjem. Najzanimivejše so vrtne plastike, katerih velik del izvira z baročnega stopnišča na gradu Zalog pri Moravčah. Atlanta ob vhodu sta delo Angela Puttija, gozdne nimfe pa morebiti nekaj starejše delo še neidentificiranega beneškega kiparja.

KLJUČNE BESEDE
Strmol, kiparstvo, barok, Zalog pri Moravčah, Angelo Putti, Orpheo Strassoldo

ABSTRACT

SCULPTURE AT THE STRMOL CASTLE

Sculpture that decorates the castle of Strmol today and whose style and quality differ greatly was mainly acquired by the last pre-war owner Rado Hribar. The most interesting prove to be the pieces of garden sculpture that came from the Baroque stairway of Zalog Castle near Moravče. The two telamons at the entrance are the work of Angelo Putti, while the forest nymphs may be a somewhat earlier work by a Venetian sculptor who still remains anonymous.

KEY WORDS
Strmol, sculpture, Baroque, Zalog near Moravče, Angelo Putti, Orpheo Strassoldo

Uvod

Čeravno strmolska kiparska oprema danes ni prav bogata, vključuje kar nekaj za umetnostno zgodovino pomembnih in za umetnostnega zgodovinarja interesantnih, celo intrigantnih kosov – kar velja zlasti za vrtno plastiko. Včasih piše kdo o umetninah, hranjenih na Strmolu, kot o "strmolski zbirki", a vsaj kiparski del tako ambiciozne oznake ne upravičuje, saj gre za z vseh vetrov prinesena dela iz vseh mogočih časov, ki pač ne dajejo slutiti, da bi jih bil kdo zavestno in načrtno zbiral. Za večino plastik se sicer domneva, da so prišle na Strmol pod njegovim zadnjim predvojnim lastnikom Hribarjem, a o vseh le ne moremo biti povsem prepričani, saj ni o tem nikakršnih dokumentov ali zanesljivih pričevanj. Pravzaprav nobeden od tukajšnjih predmetov ne zbuja suma, da bi bil mogel biti na gradu že pod njegovimi prejšnjimi lastniki, nemara je kakšnega prineslo sem šele po drugi svetovni vojni, a novi posestniki so bili pri opremljanju reprezentančnih prostorov kiparstvu vsekakor manj naklonjeni kakor slikam in skoraj bi prej verjeli, da je v teh časih kvečjemu kaj od nekdanje opreme izginilo.[1] V temle poskusu oznake strmolske kiparske opreme se bomo zato bolj omejili na njeno sedanje stanje, in zaradi vseh neznank, ki jih moramo upoštevati, bo v njem malo dejstev in zanesljivih ugotovitev, pa več – za zgodovinski časopis nemara kar preveč – domnev ali celo ugibanj.

Oprema grajskih interierjev

Če se lotimo kiparske opreme grajskih interierjev, se za začetek vendarle moramo ustaviti ob umetnini, ki je danes ni več na Strmolu, a jo (vsaj) naša generacija pozna prav po nekdanjem nahajališču kot "Strmolsko Madono". Plastika, ki je prišla v posest predvojnega lastnika Strmola od nekod iz Dravske doline,[2] je bila izrezljana okoli 1300 v Gornjem Porenju,[3] prvotno naj bi bila namenjena leta 1252 ustanovljenemu samostanu dominikank v Radljah; po veliki razstavi gotske plastike leta 1973[4] je zaradi svoje kvalitete ostala v Narodni galeriji in dobila častno mesto v njeni stalni zbirki.[5] Kipec na nizkem prestolu sedeče Marije, ki je nekdaj na levem kolenu pestovala Dete in ki kaže s svojim mačjim smehljajem razločne odmeve francoske katedralne plastike, je eno naših najpomembnejših del s prehoda iz zgodnje v visoko gotiko. Časovno ji je med strmolskimi plastikami najbližja druga Marija, ki pa s svojim otrdevajočim gubanjem kaže že proti pozni gotiki: tudi ta sedi na prestolu, z levico opira golega otroka, ki ji stoji na kolenu, v desnici pa drži jabolko. O njeni provenienci nič ne vemo, glede na slogovna znamenja pa bi bila utegnila nastati kmalu po sredini 15. stoletja.[6] V "zbirki" najdemo še eno Marijo, ki pa ne sodi več v umetnostno, ampak v etnografsko sfero: stoječa figura z nagim otrokom, sedečim na njeni levici, hoče bržkone predstavljati Marijo kraljico, dasiravno je njena obleka bolj kakor kraljevski podobna praznični kmečki noši – po preprostih stožčastih formah zdaleč spominja na tip loretske Matere božje. Kipec kaže izrazito grob in nedefiniran rezbarski duktus, združen z naivnim poudarjanjem nepomembnih detajlov, kakršni so čipkasto obrobljeni zavihki nad stopali, ki kukata izpod žlebastega krila. Kot ponavadi pri tako poljudnih izdelkih je datacija vprašljiva, a če bi jo postavili v 19. stoletje, bi se komaj mogli zmotiti za več kakor sto let navzdol ali navzgor.

Komaj kaj manj poljuden, pa nekaj starejši in dosti bolj zanimiv, je lesen polihromiran relief, obdan s pozlačenim preslegastim okvirjem iz akantovemu podobnega listovja. Prikazuje Marijino kronanje v precej svojski varianti: na vrhu Bog Oče in Sin (ki pa zdaj manjka – pravzaprav ne gre za relief, ampak za posamezne figure, izrezljane posebej in pritrjene na skupno ozadje), obdana z angelci in angelskimi glavicami, s krono v rokah pričakujeta Marijo, ki pa ni prikazana kot Vnebovzeta, ampak kot Marijin kip, ki ga v niši baročnega oltarčka obstopata angela z napisnima trakovoma. Očitno je rezbar strogo spoštoval neko lokalno čaščeno Marijino podobo, zato bi, glede na dovolj natančno izdelani posnetek očitno še gotskega Marijinega kipa, utegnil biti relief zgovoren dokument – če bi seveda vedeli karkoli o njegovi provenienci.

Grajske interierje krasi še nekaj baročnih plastik, ki so vse po vrsti sakralne – že to kaže, da so bržkone prišle na grad prej, preden je ta postal protokolarni objekt v socialistični "ljudski" lasti. V spodnji veži nas sprejmeta obakraj stopnic stoječi veliki leseni sohi apostolov. Prvi vtis, da gre za prvaka Petra in Pavla, zbuja prejkone velik kovan ključ, obešen na steni ob desnem: v resnici sta ostala brez razpoznavnih atributov in njuni fiziognomiji komaj kažeta dovolj značilnosti, po katerih bi ju lahko tako prepoznali. Stebrasto stoječi desni možak dviga levico v višino prsi, z desnico pa stiska k boku knjigo; kodrasta glava z daljšo brado kaže zaskrbljeno namrščen obraz. Podobno trpek je s krajšo brado obdani obraz levega svetnika, ki pa je v stoji in drži nekoliko bolj razgiban – kar ga

1 Do "sprememb" pa je očitno prihajalo tudi v novejšem času: na leta 1993 objavljeni fotografiji (Kladnik, Marolt, *Brdo, Strmol, Snežnik*) je videti kip sv. Mihaela, ki ga danes ni več v gradu.
2 *Gotika v Sloveniji*, str. 146–147, kat. št. 57, avtor kataložne enote Robert Wlattnig.
3 Cevc, *Srednjeveška plastika*, str. 74–75.
4 Cevc, *Gotska plastika*, str. 82–83.
5 Cevc, Rozman, *Nove pridobitve*, str. 104–105.
6 Plastika menda v strokovni literaturi še ni bila opažena.

je sčasoma stalo obeh rok, "odsekanih" nad komolcem. Po izročilu naj bi bila kipa prišla iz bližnjih Cerkelj, vendar v opremi tamkajšnje cerkve ne manjka nič podobnega, pa tudi po kiparskem duktusu, zlasti izrazitem v oblikovanju obrazov, zanesljivo ne sodita med gorenjsko baročno kiparstvo – četudi ju je zato, ker so jima prvotno polihromacijo ostrgali do lesa, tega pa zaščitili in patinirali z luženjem, v resnici težko vzporejati z *in situ* ohranjenimi ponavadi barvanimi in zlačenimi plastikami. Romantična starinarska prezentacija je ena od značilnosti večine strmolskih kipov; druga je, da jim manjka nenavadno veliko število rok, kar se ne sklada s sicer dobro ohranjenostjo materiala – zdi se, kakor bi jim jih bili nekaj nalašč posekali, da bi kradli manj prostora in da bi bili videti starejši in prepričljivejši.

Dve leseni podobi Boga Očeta gotovo izvirata iz atik baročnih oltarjev. Večji, sicer bolj polnoplastičen, kaže hude zadrege neveščega rezbarja: njegova poza med stoječo in sedečo, neprepričljivo gubanje draperije, lasje v velikih stiliziranih kodrih in brada v štrenastih paralelnih kosmih kažejo, da se je zaman trudil podati prepričljivo figuro, k ubogemu vtisu pa danes pripomoreta še vzporedna štrclja rok, ki sta morda prvotno s svojimi gestami le popravili videz celote. Ohranjeni so ostanki polihromacije in pozlate, kar kip oddaljuje od večine drugih. Drastičen primer mode "naravne" prezentacije lesa je drugi Bog Oče, bolj reliefen pa ikonografsko prepoznavnejši, saj sta mu poleg oblakov, na katerih sedi, ostala še trikotni nimb in globus: tu se neznani "restavrator" ni niti trudil, da bi barvo odstranil (morebiti je kip rezbarsko tako grobo obdelan, da mu je do dovršene podobe pomagal šele debel sloj kredne podsnove), ampak ga je kar prebarval z les posnemajočo pokrivno rjavo barvo. Do lesa izmit je tudi napol reliefni Anton Puščavnik, ki pa je videti, kar se originalnosti tiče, vprašljiv. Njegova kompozicija, poza in skrajšava bi bile razumljive kvečjemu pri gotski figuri, porabljeni kot okras kakšnega uporabnega kosa opreme, denimo kornih klopi, v baroku si tako zreduciranega telesa ne znamo predstavljati; po drugi strani pa njegova disproporcionirana glava in obdelava obraza že ne moreta biti gotski, zato bi bili skoraj pripravljeni verjeti, da je nastal šele v času eklektičnih historičnih slogov v 19. stoletju.

Tu sta še dve neprepoznavni stoječi svetnici. Tista s krono na glavi je spet očiščena do lesa, spet ji manjkata obe roki, njena nerazgibana stoja, draperija (zlasti prepasani životec) in obdelava las jo postavljajo prejkone nekam na prag 18. stoletja. Laže je časovno umestiti drugo svetnico, ki je obdržala (morebiti ne čisto) prvotno polihromacijo: njena gracilna drža rok in nagib glave ter zlasti elegantno usločeno (pre)vitko telo kažejo na nastanek proti koncu 18. stoletja, že pod opaznim vplivom klasicističnih estetskih postulatov. O provenienci nobenega od omenjenih kipov nimamo nobenega dokumenta, a četudi je zaradi njihove obdelave komparacija (pa seveda tudi datacija) zelo otežena, je mogoče trditi, da nobeden ne izhaja iz svojega sedanjega, gorenjskega okolja. Edina lokalno bolje opredeljiva kipa sta angelca, sedeča na vrhu ene od omar: levi izteguje roke od telesa, desnico navzgor in levico navzdol, desni si polaga desnico na prsi, z iztegnjenim kazalcem levice pa kaže kvišku. Po telesih in obrazih sta primerljiva plastikam najvidnejšega gorenjskega baročnega kiparja, v katerem smo hoteli nekdaj videti Petra Janežiča,[7] pa se je izkazal za poljskega prišleka Petra Siewobskega.[8] Resda sta najbolj sorodna patetičnim obrazom njegovih odraslih svetnikov, raztresenih širom Gorenjske (npr. Podbrezje, Kropa, Kovor, Zgornja Besnica, Radomlje, ...); angelce na njegovih oltarjih redkeje srečamo, so pa ponavadi bolj radoživi in bolj veselih obrazov, kar bržčas pomeni, da strmolska izvirata s kakšnega resnejšemu patronu ali žalostnemu dogodku, denimo Žalostni Materi božji ali Križanju posvečenega oltarja. Drugi par puttov na drugi omari nam spet vzbudi dvome: njuna prikupna otroškost je bolj radoživa, po obdelavi sijočih rdečeličnih obrazov sta bližja sorodnikom iz zgodnjega 18. stoletja, denimo tistim iz opusa frančiškanske delavnice, a draperija, ki v ozkem traku prekriva njuni telesci, je drugačna, komaj kaj baročna, predvsem pa nas zmoti skoraj popolna zrcalna enakost njunih poklekujočih poz in gest, kar je za pravo baročno estetiko skoraj preveč banalno, zato je najbrž sum, da gre za mlajši "baročni" posnetek, kar upravičen.

Poleg antikvarne ali psevdoantikvarne pa srečamo po gradu tudi nekaj novejše plastike, ki je nastala bliže času, ko je prišla na Strmol, in bi jo zato najbrž lahko pojmovali kot "sodobno" umetnost. Prav za grad sta očitno nastala lesena reliefa, ki krasita bifejsko omarico in skrinjo v pritlični dvorani ob vrtu. V njih lahko prepoznamo delo Tineta Kosa, s svojo nevpadljivo stilizirano novostvarnostno dekorativnostjo pa oživljata našo likovno nemara najbolj vabljivo literarno predlogo: kažeta Martina Krpana, ki prestavlja otovorjeno Kobilico s poti, in dramatični trenutek pred začetkom njegovega spopada z Brdavsom. Prizoroma, ki poleg nacionalne skrivata tudi subtilno socialno noto, se pridružuje avtorsko težko opredeljiva bronasta mala plastika delavca s krampom na rami, najbrž rudarja, na eni od omaric. Tu sta še dve bolj ali manj "literarni" mali bronci. Neproblemski in neproblematičen je lepi in umirjeni renesančno

7 Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, str. 139–151, 206–207.
8 Resman, *Poznobaročno kiparstvo*, str. 44–68.

opravljeni trubadur z lutnjo, signirano delo koroškega akademskega kiparja Josepha Kassina (1856–1931).[9] Bolj mikaven je na krogli jahajoči baron Münchhausen: motiv, pogost v slikarstvu, je za kiparja predstavljal kar precejšen izziv, ki pa ga je B. von Kalckreuth prav spretno in duhovito rešil. Ali nemara rešila – žal s pomočjo literature in interneta imena, zapisanega na hrbtni strani krogle, ni mogoče razrešiti. Prikupnejši in veliko bolj spontan od Kassinovega Trubadurja je njegov ovalni terakotni relief iz leta 1889, ki prikazuje dva odličnika v slikovitih poznosrednjeveških nošah. Utrujena viteza, očitno bolj od pijače kakor od bojevanja, v medsebojnem tovarištvu zaman iščeta (vsaj fizično) oporo – tudi v ozadju tega prizora prejkone stoji nekakšen literarni motiv.

Joseph Kassin: Utrujena viteza, 1889.
(foto: Blaž Resman)

Vrtna plastika

Dosti bolj kakor tista po interierjih je interesantna strmolska vrtna plastika: ne le, da se nam ob njej zastavi veliko več vprašanj, na nekatera najdemo celo odgovore.

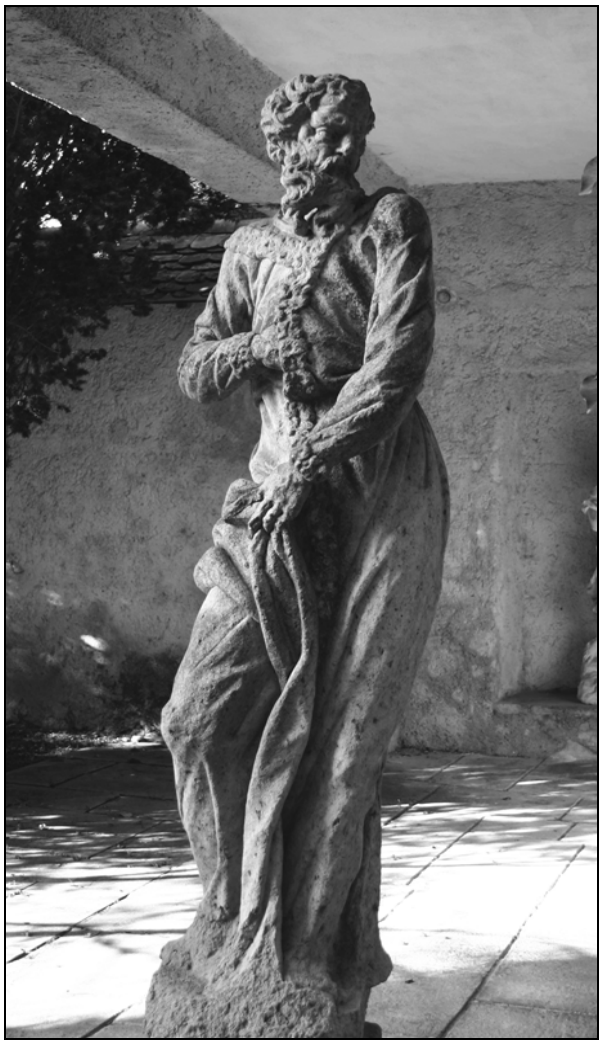
Eno od kiparskih del na južni vrtni terasi pod gradom je nedvomno nastalo prav za Strmol. Vodnjak z bronastim ženskim aktom, domnevnim portretom Ksenije Hribar, sedečim na skali sredi kvadratnega bazena, in s predstavniki vodnega in obvodnega življa, kuščarjem, žabo, želvo in rakom na njegovih vogalih je delo Borisa Kalina iz leta 1939. Kljub korektnim realističnim formam učinkuje vodnjak nekam surrealistično, saj je mrgolazen, poskrita med vodnjak obdajajočim rastlinjem, namesto po merilu izenačena po velikosti, hkrati pa v srhljivem disproporcu z ranljivo majhnim golim telesom na sredi. Na južni ograji terase stoji abstraktna bronasta plastika, nekakšna sončna ura, ki časa sicer ne kaže, pač pa s svojimi amorfnimi gmotami, ki so v premenah sončave in sence vsak trenutek drugačne, nezmotljivo in neustavljivo opozarja na njegovo minevanje. Plastika je edina na Strmolu zagotovo šele iz povojnega časa, saj se je njen avtor, italijansko-ameriški kipar Virginio Ferrari, rodil šele leta 1937; verjetno je nastala med letoma 1959, ko je Ferrari diplomiral na veronski akademiji, in 1966, ko se je preselil v Chicago.

Tudi o provenienci in usodi starejših kosov vrtne plastike nimamo nobenega pisanega vira, a vsaj nekaterim lahko z malce detektivskimi metodami vendarle sledimo nazaj prav do nastanka. Večina sestavlja bolj ali manj enovito skupino plastik iz peščenca, ki naj bi bile prišle na Strmol z gradu Zalog pri Moravčah. Izstopata pa dve, ki ju z Zalogom ne moremo povezovati. V zid ob spodnjem grajskem dvorišču je vzidan kamnit relief z ostanki polihromacije, ki kaže Kronanje s trnjem: v sredini sedi s plaščem ogrnjeni Kristus, ki mu peterica rabljev natika trnjevo krono ter ga hkrati bije in sramoti. Zgoščena kompozicija diagonalno postavljenih figur z izokefalnim vrhnjim zaključkom je predstavljena v nedefiniranem prostoru, pravzaprav v manierističnem brezprostorju, in brez globine. Očitno imamo pred seboj relief s spomenika Kristusovega trpljenja, glede na material skoraj gotovo postavljenega na prostem, pa ne izsek iz štirinajstpostajnega križevega pota, ampak verjetno ostanek peterodelne "kalvarije", ki je povzemala žalostni del rožnega venca. Podobno zasnovo srečamo denimo v Štepanji vasi, kjer obdaja kapelo božjega groba pet kapelic s kamnitimi reliefi Kristusovega pasijona, delom H. M. Löhra iz leta 1740. Res pa so štepanjski visokobaročno zračno zasnovani prizori precej drugačni od strmolskega *Kronanja*, ki pa je na drugi strani po kompoziciji in po slogu zelo blizu nekoč polihromiranima kamnitima reliefoma *Bičanja* in *Nošenja križa* iz poznega 17. stoletja, ki sta se od podobno zasnovane *via crucis* h kapeli Božjega groba pri cerkvi sv. Lenarta v Brežicah ohranila v tamkajšnji cerkvi sv. Roka.[10] Ker se

9 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 19, str. 586–587.

10 Murovec, *Cerkev sv. Lenarta in kapela Božjega groba*, str. 184–185.

strmolski relief po merah z brežiškima kolikor toliko ujema,[11] bi prav lahko šlo za enega od treh tam manjkajočih, a ker so ti manjkali že vsaj leta 1912,[12] bo uganko, po kakšni poti (in kdaj) bi bil lahko prišel na Strmol, težko pojasniti. Seveda pa bi lahko izviralo naše *Kronanje* še od marsikod, saj so obstajale tudi številne druge, danes pozabljene skupine pasijonskih znamenj s podobnimi upodobitvami.



Flegmatični temperament. (foto: Blaž Resman)

Pod arkado preddverja v severozahodnem kotu vrtne terase stoji ena od mikavnejših ikonografskih ugank med strmolskimi kipi: vitka in sloka figura bradatega moškega, odetega v dolgo haljo in do tal segajoč s krznom obšit plašč, si desnico na prsih zatika pod plašč, ki si ga hkrati z levico privihava do stegna; namrgodeni obraz odvrača v levo. Resda s svojim oblačilom spominja na baročne upodobitve svetih dvojčkov Kozme in Damijana, ponavadi odetih v eksotične, na arabske ali maloazijske spominjajoče obleke, vendar drža rok in odsotnost obveznega atributa, pikside z zdravilnim mazilom, takemu branju nasprotujeta. Ali bi možak lahko predstavljal Zimo? Podobno toplo odeta je denimo kiparska alegorija Zime na gradu Mokrice (kamor je prišla z Boštanja),[13] ki pa, dasiravno v družbi preostalih treh letnih časov zlahka prepoznavna, do potankosti spoštuje ikonografske kanone in zdravo pamet, saj ima poleg krznenega plašča še toplo kučmo na glavi, premrle roke pa si greje nad posodo z žerjavico. Strmolski kip pa ima plašč okoli vratu nemarno razpet in nad desnim kolenom si ga ležerno privihava, in čeprav naj bi pod plašč zataknjena roka kazala, da ga zebe, je hkrati povsem razoglav. Zato bo morda verjetnejša razlaga, ki jo najdemo med Ripovimi opisi štirih temperamentov – flegmatičnega naj bi predstavljal (sedeč) moški v oblačilu iz jazbečjega krzna, ki si roki greje na prsih; sklonjeno glavo ima prevezano s črnim trakom, ki mu skoraj pokriva oči.[14] Četudi so se predstave o personifikacijah temperamentov sčasoma po malem spreminjale, najdemo še v poznem baroku malone identično: počasnega, starčevskega in zmeraj prezeblega flegmatika predstavlja dremav moški v dolgi, s krznom obšiti halji in s spalno čepico na glavi. Poleg prvotnega atributa želve ima ob nogah zdaj še nacefrano knjigo, v rokah pa pipo.[15] Našemu možaku resda kakšna od navedenih potez manjka, zlasti vsak atribut, a vendar bi pomen kipa, postavljenega v kontekstu preostalih treh temperamentov, emblematsko in alegorično izobraženemu baročnemu gledalcu najbrž ne predstavljal nerazložljive uganke. Lahko pa bi kajpak šlo tudi za kakšno konkretnejšo osebo, povezano s flegmatičnim temperamentom, morda za katerega od antičnih filozofov, prav tako priljubljene teme v baročni ikonografiji. Nam je kip seveda težko razumljiv, saj o njegovi provenienci nič ne vemo, iztrgan iz prvotnega konteksta pa je popolnoma onemel. Nenavaden je material, iz katerega je izdelan: vulkanski zeleni tuf, ki je sicer za obdelovanje kaj pripraven, je čisto neodporen na vremenske vplive, sploh kadar površinska obdelava omogoča zastajanje vode, zato bi se baročni kip na prostem gotovo ne ohranil tako dobro – torej je bil sprva postavljen v notranjščini ali kvečjemu v niši, ki ga je ščitila pred neposrednimi vremenskimi vplivi. Ker sta tuf in njegova kamnoseška izraba doma predvsem na Gorenjskem, v okolici Radovljice (Peračica), morebiti ni preveč iz trte izvita domneva,

11 Strmolski relief meri 89 x 69 cm, brežiška pa 96 x 68 cm oz. 88 x 62 cm.
12 Stegenšek, *Zgodovina pobožnosti sv. Križevega pota*, str. 54.
13 Stopar, *Med Bogenšperkom in Mokricami*, str. 31, 101–102.
14 Ripa, *Iconologia*, str. 87–88.
15 Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, št. 108.

da bi utegnil kip izvirati iz kompleksa radovljiškega grajskega parka, kjer je še ohranjenih nekaj dekorativnih elementov iz istega materiala, visokih slokih obeliskov na baročno profiliranih podstavkih.[16]

Kipi z Zaloga

Ostaja nam samo še ena, in sicer najzanimivejša skupina strmolske kiparske opreme: kamnite stavbne in vrtne plastike, ki se bolj ali manj zanesljivo in prepričljivo povezujejo z gradom Zalog. Na kamnitih pilastrih, ki obstopata glavni portal na severni strani gradu, sta pod balkonskima konzolama nekonstruktivno prilepljeni dopasni figuri atlantov, bradatega astenika in malo krepkejšega golobradca; razen vozlaste draperije okoli pasu sta gola, njuni pozi pa sta zrcalno ponovljeni: eno roko si polagata na glavo, drugo skrivata za hrbet.

Na parapetu severnega dvorišča stojijo tri ženske figure v valovito nagubanih kratkih haljah, srednja s psom ob nogah v nerazgibani vzporedni stoji, stranski (leva s tokom puščic ob nogah, desna oprta na drevesno deblo) v poplesavajočem zrcalnem kontrapostu. Vse tri figure so kopije, ki jih je po močno poškodovanih originalih v letih 1961 in 1962 izvršila restavratorska ekipa Republiškega zavoda za spomeniško varstvo pod vodstvom Franceta Kokalja;[17] ob njih sta se na Strmolu ohranila tudi originala stranskih dveh, danes postavljena v nišah ob spodnji grajski terasi – konservatorsko nekoliko vprašljivo rešitev opravičuje le to, da sta (dopolnjena) originala tako vsaj malo zaščitena pred meteorološkimi vplivi. Srednji kip je bil preveč poškodovan, da bi ga bilo vredno ohranjati, razen psa je bilo baje komaj kaj razločiti, in pri kopiji so si morali povečini pomagati s starejšimi fotografijami. Po stojah in pozah sodeč ohranjajo figure prvotno kompozicijo, a je kljub temu njihovo ikonografijo težko nedvoumno razbrati. Lahko bi predstavljale Artemido s spremstvom, pri čemer pa bi si vlogo boginje poleg srednje, tiste s psom, rada prisvojila vsaj še ona s puščicami, zato je prejkone verjetnejša ali vsaj varnejša razlaga, da gre le za gozdne nimfe.

Angelo Putti: Atlanta (foto: Blaž Resman)

Na ograji stojijo še štirje putti precej neizrazite kvalitete (eden spet v kopiji, original najdemo na vrtni terasi), tu so še trije identični putti grbonosci, pri katerih ni prav jasno, koliko je originalnih in koliko kopij.

Samo za atlanta imamo neovrgljiv dokaz, da izvirata z Zaloga: ko je namreč France Stele leta 1933 fotografiral zaloško grajsko vežo, sta stala ob

16 Prim. *Park kot kulturni prostor*, str. 52–54. Morda bi plastika lahko izvirala iz 1932 podrtega paviljona na koncu parka. Provenienca kipov "antičnih modrecev" v zasebni lasti v Lescah, ki naj bi bili prišli iz radovljiškega parka, je sporna (prim. Stopar, *Ob zgornjem toku Save*, str. 128).

17 Slikovna dokumentacija o posegih je izgubljena; v arhivu fototeke NG je ohranjena le priložnostna fotografija Karla Dobide iz leta 1962, ki kaže figuro s puščicami pred obnovo.

Zaloške nimfe (leva in desna – original, srednja – kopija). (foto: Blaž Resman)

tamkajšnjem stopniščnem portalu.[18] Že od prve objave strmolskih kipov v strokovni literaturi leta 1967 pa je obveljalo, da so prišli z Zaloga tudi drugi kipi, tri mitološko-alegorične ženske figure in spremljajoči putti.[19] Ker poznamo med- in povojno usodo zaloškega gradu (leta 1943 so ga partizani "strateško" požgali; po vojni je bil sicer za silo nanovo prekrit, a streha se je pod težo obilnega snega na začetku leta 1952 spet udrla, potem pa ga niso več obnavljali, ampak prepustili propadu)[20] in ker poznamo tudi metode povojnih oblastnikov, smo menda vsi po vrsti verjeli, da so zaloške kipe šele takrat izruvali iz grajskih ruševin in prepeljali na prilaščeni Strmol – in kar malo smo bili v zadregi, ali naj jim bolj zamerimo, da so si jih in kako so si jih prisvojili, ali naj jim bomo raje hvaležni, da so jih sploh rešili. Pa sploh ni bilo tako. Zaloška atlanta sta bila na Strmolu vsaj že leta 1938, ko ju je arhitekt Miha Osolin, ki je za Hribarja prenavljal stavbo, vrisal na posnetku njene zunanjščine[21] – torej ni bila brezmejna aroganca politične moči tista, ki ju je "rešila", ampak, že davno prej, brezvestna moč Hribarjevega denarja.

Grad Zalog pod Limbarsko goro je bil zgrajen v 16. stoletju, na začetku 18. pa temeljito baročiziran. Upravičeno je obveljal za enega najambicioznejših baročnih gradov na Kranjskem, predvsem zaradi imenitne stopniščne arhitekture, bogato dopolnjene s kipi, in slavnostne dvorane z Jelovškovimi freskami.[22] A kmalu po prvi svetovni vojni sta grad in njegov novi lastnik začela bresti v vse globlje finančne stiske in dolgove. Leta 1931 je zaloški "graščak", kmet Franc Bregar, zaprosil banovinsko upravo v Ljubljani za 6000 din podpore za "zgodovinsko važno stavbo Zalog", češ da zaradi splošne gospodarske krize in slabih letin gradu ne more več vzdrževati in sproti popravljati.[23] Spomladi 1933 si je grad ogledal banovinski konservator Stele, ga popisal in fotografsko dokumentiral, na osnovi njegovega priporočila pa je Bregar po treh letih le dobil nekaj državne pomoči in z njo obnovil zunanjo grajsko kapelo. Grad pa je, kolikor ga je pač mogel, še naprej vzdrževal iz svojega; po njegovi nenadni smrti leta 1935 je vdova Antonija trdila, da gredo od 14 tisočakov dolga, kolikor ga je podedovala, štirje na račun popravil v prejšnjih letih. Gradu bi se najraje znebila in v svoji stiski je leta 1937 poskušala prodati celo Jelovškove freske! A freske so prišle pač zadnje na vrsto, gotovo je dotlej iz gradu odšla "na lepše" že večina količkaj vrednega inventarja in celo stavbna plastika. Prvi kosi pa so izginili že pred letom 1933: Stele je v popotni notes zapisal, da so "v dolbinah na stopnicah stale nekdaj figure",[24] v poročilu banovinski upravi pa še, da je treba od Bregarja izvedeti, "*kje so kipi, ki so do pred kratkim krasili stopnišče in o katerih se pri-*

18 INDOK, fot. št. 9281 S; prvič objavljeno v Zupančič, Žontar, *Gradovi na kamniško-moravškem območju*, str. 81.

19 Vrišer, *Baročno kiparstvo*, str. XVIII, sl. 43, 44.

20 Zupančič, Žontar, *Gradovi na kamniško-moravškem območju*, str. 80–81; Zupančič, Žontar, *Gradovi na domžalskem in moravškem območju*, str. 28–29; Stražar, *Moravška dolina*, str. 118–121; Lavrič, *Odsev blišča moravških gradov*, str. 146–176.

21 Za opozorilo na načrte, ki so se pred kratkim našli na Strmolu, se zahvaljujem mag. Gojku Zupanu.

22 Stopar, *Območje Kamnika in Kamniške Bistrice*, str. 158–167; Sapač, *Arhitekt Carlo Martinuzzi*, str. 5–17.

23 Komelj, *Grad kot spomeniškovarstveni problem*, str. 19–20.

24 UIFS, Steletovi terenski zapiski, zv. LXXXIV, 12. 4. 1933, fol. 41r.

poveduje v Moravčah, da mu jih je nekdo proti njegovi volji odstranil".[25] Za kakšne figure je šlo, od Steleta ne izvemo, a tu nam pomaga Radicsev opis, ki je spremljal leta 1912 objavljeno Grefejevo upodobitev zaloškega gradu: "*V lepo oblikovanem stopnišču vodijo z balustradami opremljene dvojne stopnice s posrečenimi, povečini lovske alegorije predstavljajočimi kamnitimi figurami na stopniščnih podestih in v nišah h kar številnim grajskim sobanam*."[26] "Lovske alegorije" so pač strmolske nimfe, s čimer lahko popravimo zmoto, ki smo jo o njih dolgo vsi po vrsti ponavljali, namreč da gre za vrtno plastiko. Kako občutljivi so iz neobstojnega moravškega peščenca izklesani kipi za nenehno se spreminjajoče vremenske razmere, za dež in zmrzal, kažejo poškodbe, ki so jih nimfe utrpele v pičlih treh desetletjih, ko so bile na Strmolu prisiljene stati pod milim nebom – za postavitev na prostem so bile čisto neprimerne in na vrtu bi se od njih do današnjih dni gotovo nič ne ohranilo. Kajpak je imel tudi zaloški grad urejeno okolico, a mali parterni vrt, ki ga poznamo iz Franciscejskega katastra,[27] je bil očitno urejen šele okoli 1782[28] in ni bil opremljen s kipi – le-te bi, če bi tam res bili, poleg "starih mogočnih lip na grajskem platoju" gotovo omenil vsaj Radics.

Zaloške stopniščne nimfe so torej prišle na Strmol celo nekaj let pred zaloškima atlantoma. Ni verjetno sicer, da bi jih bil Hribar odpeljal proti Bregarjevi volji, in gotovo mu je zanje "pošteno" plačal, a kakšnega posebnega spomeniškega čuta mu pač ne moremo očitati, saj se je brez vsakega spoštovanja do zaloškega gradu brezobzirno polastil tamkajšnjih kipov in jih domišljavo razpostavil po ograji okoli svoje "letos kupljene graščine". V spomeniškovarstvenem arhivu se je ohranila kopija fotografije, najdene leta 1961 v strmolskem grajskem arhivu: na njej vidimo tri kamnite nimfe prav na začetku svoje strmolske "kariere", postavljene na novopozidani ograji pod pravkar nanovo pogozdenim pobočjem na severni strani gradu.[29]

Skoraj ne more biti dvoma, da izvirajo poleg nimf z Zaloga tudi prikupni "klonirani" putti grbonosci, saj so jim s svojo razgibano telesnostjo slogovno in oblikovno nezgrešljivo sorodni. Preostali štirje putti so nasprotno precej togi, pri dveh je klesar skušal skriti anatomske zadrege z valovito gmoto nič bolj vešče oblikovane draperije. Izklesal jih je kvečjemu kak pomočnik avtorja nimf, prav lahko pa bi bili nastali tudi pozneje ali prišli na Strmol celo od kod drugod. Pač pa so s svojimi atributi ikonografsko zlahka razpoznavni: gre za prikaz letnih časov, ene najpogostejših baročnih četvork. Tisti z rogom izobilja, polnim vsakovrstnih sadov narave, predstavlja Poletje, oni z grozdom v rokah, sedeč na sodu, Jesen in toplo odeti tretji z žerjavnico v rokah Zimo; čeprav pri četrtem ne prepoznamo kakšnega posebnega atributa, je gotovo Pomlad.

Zaloško-strmolski kipi, atlanta in nimfe, so se v literaturi o baročni plastiki sprva nedefinirano postavljali v beneško vplivani ljubljanski kiparski krog zgodnjega 18. stoletja;[30] avtor prispevka je šel korak dlje in jih pripisal Angelu Puttiju.[31] Puttijevo delo na Zalogu je arhivsko izpričano. Grof Orfej Strassoldo, ki je grad kupil leta 1695[32] in ga v naslednjih letih prenovil, si je izdatke za svoje gradbene podvige vestno zapisoval; računski zvezek za zaloški grad žal ni ohranjen, a nekaj beležk o tamkajšnjih delih in mojstrih najdemo med zapiski o vzporedno potekajoči prezidavi Strassoldove ljubljanske hiše na Novem trgu.[33] Tako je med kamnoseškimi izdatki v letih 1712 in 1713 na račun dela za Zalog zabeleženih več plačil kiparju Angelu Puttiju; 5. septembra 1712 je kipar osebno prišel na Zalog in tam delal deset dni, za kar je poleg hrane in pijače dobil še dobrih 100 goldinarjev. Glede Puttijevega avtorstva atlantov ni videti nobenih pomislekov in mu pravzaprav nimamo kaj dodati. Poleg primerjav z masko v loku portala Strassoldove ljubljanske hiše so zgovorne tudi vzporednice z obrazi Puttijevih sočasnih emonskih škofov v ljubljanski stolnici, zlasti Maksima.[34] Atlanta kažeta značilno težko gubanje rudimentarnih draperij okoli pasu in prepoznavno puttijevsko podajanje telesnosti, v preponi in abdomnu skoncentriranega napora, s katerim opirata – četudi v resnici prazni zrak, saj sta bila že ob zaloško stopnišče samo prislonjena, ne da bi kaj nosila. S Steletovih fotografij Zaloga iz leta 1933 in z depresivnih fotografij gradu v letu 1947 pa lahko zanesljivo prepoznamo še nekaj tamkajšnjih Puttijevih del. Brez dvoma sta prišli izpod njegovega dleta marinalijevsko bradati glavi na vrhu glavnega portala zahodnega trakta,[35] prav tako dve kariatidi in dve konzolni maski,[36] ki so nosile arkade nad stopniščem, ter karikirana reliefna maska s štrlečimi ušesi in sršečimi brki v loku nad glavnim podestom.[37] In konec koncev kamnite košarice s sadjem, razpostavljene po stop-

25 Lavrič, *Odsev bližča moravških gradov*, str. 168.
26 Grefe, Radics, *Alt-Krain*, 7/25.
27 Prim. Stopar, *Območje Kamnika in Kamniške Bistrice*, str. 159.
28 ARS, AS 730, fasc. 116: Graščina Zalog, ovoj: računi 1673–1784.
29 INDOK, fot. št. 11485.
30 Vrišer, *Baročno kiparstvo*, str. XVIII; Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, str. 71.
31 Resman, *Barok v kamnu*, 1995, str. 50–51.
32 Smole, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, str. 556.
33 ARS, AS 730, Gospostvo Dol, fasc. 117.
34 Prim. Vrišer, *Baročno kiparstvo*, sl. 3 in 44.
35 INDOK, fot. št. 9283 S.
36 Na fotografiji (INDOK, fot. št. 9284 S) vidimo žensko kariatido in eno od mask, za drugo masko in moškega nosilca nasproti vemo le iz Steletovega zapisa: UIFS, Steletovi terenski zapiski, zv. LXXXIV, 12. 4. 1933, fol. 40r.
37 INDOK, fot. št. 20748 S.

niščni ograji[38] – tudi te so prišle na Strmol in tu pa tam okoli gradu še naletimo na nekaj njihovih žalostno izlizanih ostankov.

Putti, ki predstavljajo štiri letne čase, kajpak ne sodijo med Puttijeva dela – pravzaprav so v njihovi družbi videti še revnejši, kot so v resnici. Kaj pa nimfe? Sergej Vrišer jih je pripisal istemu avtorju kakor atlanta[39] in tudi avtor prispevka je sprva taki sodbi pritrjeval, poskušal upravičiti atribucijo Puttiju ali jih postaviti vsaj v njegovo bližino.[40] A taka razlaga je videti vse manj verjetna. Medtem ko kažeta atlanta značilno heroičnost Puttijevih teles in njegove težke draperije, so nimfe precej drugačne: ne poplesavajoče stoje, ne v zasukih pred telo iztegnjene ali dvignjene roke, ne vitki, pa vendar zalito obli udje, ne obrazi z medlimi smehljaji niso nič podobni Puttijevim delom, še manj površno žuboreče gubana oblačila, ki so jim ponekod dodani nelogični kačasti svitki. Prav gotovo gre za drugega, drugače usmerjenega mojstra – čeprav tudi on izhaja iz beneškega umetnostnega kroga in je naročnik Strassoldo kakor do Puttija tudi do njega gotovo prišel preko svojih sorodstvenih vezi na Goriškem in v Furlaniji.[41] Prav po poudarjeno kontrapostiranih stojah in po svitkastih motivih v draperiji lahko "mojstra nimf" povežemo s še enim delom v neposredni bližini Zaloga, z oltarjem sv. Valentina pod lopo na fasadi cerkve sv. Valentina na Limbarski gori;[42] žal so skoraj popolnoma uničeni originalni kipi danes nadomeščeni s slabimi kopijami. Oltar na Limbarski gori se po drugi strani prepričljivo povezuje s plastikami dveh oltarjev v ljubljanski frančiškanski cerkvi, najverjetneje nastalimi leta 1700,[43] zato se zastavlja vprašanje, ali niso morda tudi zaloško-strmolske nimfe nekaj starejše od Puttijevih atlantov. Kdaj je Strassoldo začel prezidavati Zalog, ne vemo natančno; Martinuzzijevo stopnišče je bilo pač v gradnji leta 1712, saj je bil vsaj del Puttijeve plastike v arhitekturo tako konstruktivno vpet, da nista mogla nastati drugače kakor hkrati, nimfe pa s stopnicami niso bile tako neločljivo povezane in bi bile lahko nastale tudi nekaj let prej. Strassoldova vloga v naši umetnostni zgodovini, posebej pri posredništvu med beneško-furlanskimi in kranjskimi krogi v obdobju usodnega preokreta v umetnostni orientaciji konec 17. in v prvi četrtini 18. stoletja, še ni detajlno raziskana, vsekakor pa je morala biti dovolj pomembna. Zgovoren namig, da je bil tudi kot naročnik bržkone v stikih s številnimi umetniki, najdemo v njegovem testamentu, napisanem na Zalogu 11. oktobra 1710: med naročili, katere morebitne dolgove mora žena po njegovi smrti poplačati, postavlja na prvo mesto, pred račune trgovcev in zdravnika ter stroške pogreba, tisto, kar bi bil utegnil biti dolžan umetnikom.[44]

Tale bežni in marsikje ne dovolj dokumentirani pregled strmolskega kiparstva smo tako pripeljali do kraja. Novi meščanski bogataši, ki so si v začetku 30-ih let 20. stoletja za počitniško hišico kupili častitljivi strmolski grad, so le-tega tudi opremili svojim ambicijam in zmožnostim primerno, pretežno s starejšimi umetniškimi deli. Vsemogočni mamon jim je dajal pravico, da so včasih vsaj do kiparske opreme prišli tudi na način, ki bi ga s spomeniškovarstvenih stališč težko imeli za korektnega in etičnega. A glede na žalostno usodo Zaloga, od koder so prinesli najdragocenejše kose, mdr. Puttijeva atlanta, smo navsezadnje lahko prav veseli, da je bilo tako, saj bi drugače s tamkajšnjim gradom vred dočakali žalosten konec tudi strmolski kipi.

VIRI IN LITERATURA

ARHIVSKI VIRI

ARS – Arhiv Republike Slovenije
AS 308 – Zbirka testamentov deželnega sodišča v Ljubljani
AS 730 – Gospostvo Dol
INDOK – Ministrstvo za kulturo RS, Indok center fototeka
NG – Narodna galerija, Ljubljana fototeka
UIFS – Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU
Steletovi terenski zapiski

LITERATURA

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 19, Leipzig : Seeman Verlag, 1926.

Cevc, Anica in Rozman, Ksenija: *Nove pridobitve Narodne galerije 1965–1975*. Ljubljana : Narodna galerija, 1976.

Cevc, Emilijan: *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana : Narodna galerija, 1973.

Cevc, Emilijan: *Srednjeveška plastika na Slovenskem. Od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*. Ljubljana : Slovenska matica, 1963.

Gotika v Sloveniji. Ljubljana 1. junij – 1. oktober 1995 (ur. Janez Höfler). Ljubljana : Narodna galerija, 1995.

38 Zelo sorodni so fruktoni na P uttijevih oltarjih pri Sv. Jakobu v Ljubljani in v Svetem.

39 Vrišer, *Baročno kiparstvo*, besedilo ob sl. 44; Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji* , str. 70.

40 Resman, *Barok v kamnu*, str. 51.

41 Resman, *Barok v kamnu*, str. 49; Resman, *Veliki oltar v Svetem*, str. 75.

42 Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji* , str. 49–50. Preveriti bi bilo treba tudi možnost tesnejše zveze med arhitekturo limbarskogorske cerkve in Martinuzzijevo barokizacijo Zaloga.

43 Vrišer, *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji* , str. 48–49; Resman, *Oltarna oprema*, str. 315–320.

44 ARS, AS 308, serija II, S 51: "[...] *come pure con tal entrata dourà pagare quello io dovessi agli artisti* , [...]."

Grefe, Conrad in Radics, Peter: *Alt-Krain*, Wien 1900/01.
Kladnik, Bogdan in Marolt, Janez: *Brdo, Strmol, Snežnik. Protokolarni gradovi Republike Slovenije*. Ljubljana : Zaklad, 1993.
Komelj, Ivan: Grad kot spomeniškovarstveni problem v času med obema vojnama. *Varstvo spomenikov. Revija za teorijo in prakso spomeniškega varstva*, 25, 1983, str. 13–32.
Lavrič, Leon: *Odsev blišča moravških gradov*. Moravče : samozaložba, 2004.
Murovec, Barbara: Cerkev sv. Lenarta in kapela Božjega groba. *Župnija sv. Lovrenca v Brežicah. Ob 220-letnici župnijske cerkve* (ur. Jože Škofljanec). Brežice : Župnijski urad, 2003, str. 179–186.
Park kot kulturni prostor. Ljubljana : Mestna galerija, 1990.
Resman, Blaž: *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*. Ljubljana : Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1995.
Resman, Blaž: Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja. *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*. Ljubljana : samostan in župnija Marijinega oznanjenja, 2000, str. 301–346.
Resman, Blaž: *Poznobaročno kiparstvo na Gorenjskem*. Ljubljana : tipkopis doktorske disertacije, 2000.
Resman, Blaž: Veliki oltar v Svetem pri Komnu – goriško delo Angela Puttija. *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 67–76.
Ripa, Cesare: *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations* (ur. Edward A. Maser). New York : Dover Publications, 1971.
Ripa, Cesare: *Iconologia. Padua 1611*. New York, London : Garland Publishing, 1976.
Sapač, Igor: *Arhitekt Carlo Martinuzzi in letna rezidenca družine Strassoldo na Zalogu pri Moravčah*. Ljubljana : samozaložba, 2003.
Smole, Majda: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*. Ljubljana : Državna založba Slovenije, 1982.
Stegenšek, Avguštin: Zgodovina pobožnosti sv. Križevega pota. *Voditelj v bogoslovnih vedah*, 15, 1912, str. 40–63, 97–129, 223–280, 328–343.
Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. II. Dolenjska. 2. Med Bogenšperkom in Mokricami*. Ljubljana : Viharnik, 2001.
Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. I. Gorenjska. 2. Območje Kamnika in Kamniške Bistrice*. Ljubljana: Viharnik, 1997.
Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. I. Gorenjska. 1. Ob zgornjem toku Save*. Ljubljana: Viharnik, 1996.
Stražar, Stane: *Moravška dolina. Življenje pod Limbarsko goro*. Moravče, 1979.
Vrišer, Sergej: *Baročno kiparstvo*. Ljubljana : Mladinska knjiga (Ars Sloveniae), 1967.
Vrišer, Sergej: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*. Ljubljana : Slovenska matica, 1976.
Zupančič, Mirina in Žontar, Majda: *Gradovi na domžalskem in moravškem območju*. Maribor : Obzorja, 1979 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 95).
Zupančič, Mirina in Žontar, Majda: Gradovi na kamniško-moravškem območju. Topografska študija. *Kamniški zbornik*, 12, 1969, str. 53–90.

Z U S A M M E N F A S S U N G

Die skulpturale Ausstattung auf Schloss Strmol

Obwohl es darüber keine zuverlässigen Dokumente gibt, scheinen die meisten der vorhandenen skulpturalen Werke auf Schloss Strmol von seinem letzten Vorkriegsbesitzer Rado Hribar angeschafft worden zu sein. Das Schlossinnere wird ergänzt durch Plastiken verschiedenster Herkunft, die zeitlich von der Gotik bis zum frühen 20. Jahrhundert reichen. Viel anregender ist die vorwiegend barocke Gartenplastik. Eine Steinstatue ungewisser Herkunft stellt wahrscheinlich die Verkörperung des phlegmatischen Temperaments nach Cesare Ripa vor. Eine größere Gruppe von Steinplastiken soll von Schloss Wartenberg (Zalog) bei Moravče stammen. Der Ursprung der die vier Jahreszeiten vorstellenden Putten geringerer Qualität ist zwar nicht sicher, die zwei Atlanten am Haupteingang von Strmol und die drei weiblichen Figuren am oberen Hof stammen aber zweifellos aus dem herrlichen Treppenhaus, das auf Schloss Wartenberg von dem Architekten Carlo Martinuzzi am Anfang des 18. Jahrhunderts für Graf Orpheo Strassoldo geschaffen wurde. Die Atlanten sind ein Werk des Paduaner Bildhauers Angelo Putti, dessen Tätigkeit auf Schloss Wartenberg für das Jahr 1712 auch archivalisch belegt ist. Die weiblichen Figuren, die eine Arthemis mit zwei Begleiterinnen oder auch nur drei Waldnymphen darstellen, sind aber vielleicht einige Jahre früher von einem anderen bisher nicht identifizierten, gleichfalls aus dem venezianischen Kunstkreis stammenden Bildhauer geschaffen worden, der auch am nahegelegenen Limbarska gora und in der Ljubljanaer Franzikanerkirche tätig war. Die Skulpturen von Schloss Wartenberg wurden von den Besitzern von Strmol in den dreißiger Jahren erworben; andere in dieser Zeit photographisch dokumentierte Werke Puttis sind am Ende des Zweiten Weltkriegs zusammen mit Schloss Wartenberg verlorengegangen.