

## REZBARSTVO 17. STOLETJA NA SLOVENSLEM

MILAN ŽELEZNIK

Drugi simpozij slovenskih umetnostnih zgodovinarjev pod geslom PROBLEM RENESANSE NA SLOVENSLEM ima tudi značilen podnaslov MED GOTIKO IN BAROKOM. Podnaslov je značilen zato, ker razodeva željo prirediteljev, da bi simpozij načel tudi problematiko 17. stoletja, saj prav gotovo nima namena poučiti strokovnega udeleženca, med katera dva stila naj bi se skrila renesansa pri nas. Ob tako zastavljeni nalogi se mi zdi primerno, da razmišljanja o rezbarstvu 17. stoletja usmerimo tako, da bodo pripomogla k razčiščenju tudi te naloge simpozija.

Pri študiju spomenikov rezbarstva na naših tleh so se doslej jasno izoblikovali nekateri temeljni vidiki, ki so že pokazali ali pa obetajo pomembnejši rezultat. To so: vprašanje lastnega deleža v domači umetnosti, problem ljudske in tako imenovane »višje umetnosti«, vloga ornamentike, vloga naročnika, vpliv močnejše umetniške osebnosti, lokalnih delavnic in končno stilna opredelitev izdelkov. Simpozij tako rekoč odkriva stilno pastorko — renesanso pri nas. Podobna pastorka je tudi gradivo 17. stoletja. Treba ga je stilno opredeliti. Skromen poskus take opredelitve za rezbarstvo, tretji v zadnjem času, naj bo prispevek v tej smeri.<sup>1</sup>

Pri popisu in fotografiranju zlatih oltarjev, ki so ključni rezbarski spomeniki, je sproti rasla in se izoblikovala delovna metoda, ki je že dala vrsto kriterijev za opredelitev oblikovnega razvoja rezbarstva pri nas.<sup>2</sup> Rezultat uporabe te metode je ob novih spomenikih vedno znova preverjena ugotovitev, da imamo v razvoju zlatega oltarja pri nas štiri temeljne razvojne stopnje. Vsaki razvojni stopnji ustrezajo spremembe, zaznamovane v luči izbranih kriterijev. Vse so tudi časovno dovolj jasno omejene, in sicer sodi prva v čas od okrog 1620 do 1650, druga v razdobje od okrog 1650 do 1670, tretja v interval med leta okrog 1670 do 1690 in četrta v čas od okrog 1690 naprej. Formalni razvoj zlatega oltarja je biološko-razvojno tako enovit, da že po tej strani terja enotno stilno oznako. V odnosu do klasičnega renesančnega oltarja ali v odnosu do zrele baročne zasnove je zlati oltar vendarle samostojna stilna umetnostna stvaritev. Označimo ga lahko kot plod posebnega, prehodnega sloga z manierističnimi znaki. Pri tem je izredno logično vraščen med renesanso in zreli barok, tako da je njegova prva stopnja obenem zadnji razvojni odraz renesanse v rezbarstvu, zadnja faza pa je že prva stopnja baročnega oltarja. Med tem doživi prehodni slog svoj polni razcvet, zrelo stilno stopnjo in domačo inačico. Tako ima manierizem v rezbarstvu

I. 1620-1650  
II. 1650-1670  
III. 1670-1690  
IV. 1690 →

I  
620 - 50  
Manieriz.

17. stoletja pri nas dva predznaka: renesančnega na začetku in baročnega ob koncu organsko zaključenega razvoja. Začetni razvoj je pri tem videti mnogo bolj manierističen, saj ga spremljajo nekateri vidnejši zunanji znaki. Manieristični izraz zrele stopnje z baročnim predznakom pa je dosledneje izpeljan in doseže množično kvaliteto.

Za prvo razdobje so značilne v rezbarstvu v glavnem tri vrste ornamentike. Ena je motiv okovja, ki je sestavljeno iz ploskovitih elementov, trakov in geometričnih likov. Ti posnemajo kovinsko oblogo, okovje. Drugo obliko, renesančni akant, prav tako redno najdemo v plitvi aplikaciji in je po obliki linearen. Tretja vrsta ornamentike, svitkovje, ni nič drugega kot neke vrste okovje, katerega robovi se zvijajo v svitke. Pri tem pa se robovi zvijajo tako, da svitek jasno kaže, da je narejen iz tankega, ploskega materiala. Deloma najdemo poleg te ornamentike tudi hrustančasti motiv, ki pa je popolnoma linearen.

Vsa ta ornamentika je v resnici še podoba renesančne ornamentalne motivike in jo ugotavljamo v 16. stoletju že na vseh tistih umetninah pri nas, ki so si tudi formalno nadele renesančna oblačila. To so predvsem naprobniki, ornamentalno obdelani arhitekturni detajli in grbi. V slikarstvu so vidne med drugim vse tri vrste, na primer na slikarijah v lutrovske kleti v Sevnici, v posameznih rokopisnih iluminacijah, na naslikanih grbih, pa tudi kot dekoracija obokov in sten.

Arhitekturno ogrodje zlatega oltarja je v tem razdobju tektonsko grajeno. Stebre, pilastre in preklado prekriva plitva ornamentika, ki jim ne jemlje strogega, renesančnega videza. Ornamentika je arhitekturi dosledno podrejena in celo tako izrazito nefunkcionalni dekorativni del, kot je krilo, ornamentika pravzaprav samo obroblja. Videti je, kot bi bilo krilo le dopolnilni arhitekturni člen. Floris je v tem razdobju enostaven, predela stoji praviloma vsa na menzi, silnice pokončnih nosilnih elementov so speljane čeznjo premočrtno do začetka nastavka. Polihromacija je v tem razdobju hladna, precej so uporabljali modro barvo in lazure na srebro. Na gladkih mejnih in venčnih profilih je ornamentika pogosto naslikana, kar varuje strogost arhitekturnih delov, celoti pa daje vendar slikovit izraz zlatega oltarja.

To razdobje ima v rezbarstvu renesančni stilni predznak. Pri tem je treba poudariti, da to ni višek v razvoju renesančnega oltarja, ampak že njegov zadnji odmev. Čeprav je uveljavljen princip nosilnih in nošenih delov, med njimi ni klasičnega renesančnega ravnovesja, vertikale odločno prevladujejo.

II  
50 - 70  
Manieriz.

Naslednja razvojna stopnja zajema čas od okrog 1650 do 1670. Ornamentika spet odlično kaže stilno in razvojno smer. Vse ploskovite in linearne oblike prejšnjega razdobja je nadomestila ena sama vrsta, masivno hrustančevje. Oblikovno je ta ornamentika prejšnji nasprotna, ni ploskovita, ampak izrazito plastična. Njeni temeljni elementi so oblo zaključeni jermenasti izrastki, jagodje na robovih, zavoji, volute, mehke linije in vzvalovana hrustančasta površina. Že opis nas vodi tudi k stilni opredelitvi. Ornamentika hrustančevja je v temelju manieristična. Nena-vaden je že izbor motiva. Organska hrustančasta gmota postane vodilni motiv in muhastim zakonom divje rasti se pokori ves ornamentalni sistem. V tej ornamentiki ni več razumske logike, na primer renesančnega



• Sl. 73. Bohinj podružna cerkev Sv. Janeza; stranski oltar iz leta 1635  
Bohinj, Filialkirche Sv. Janez; Seitenaltar; 1635

I 1620-50

svitkovja, ki se je po naravnih zakonih zvijalo na robovih v svitke, kot se je zvijal stari pergamentni zvitek v rokah tedanjega učenjaka. V tej ornamentiki tudi ni več skromnosti renesančnega akanta, ki s ploskovito obliko ne uničuje svojega nosilca, arhitekture, ampak z lirično linijo razpleta na njeni površini zadržano melodijo skladne rasti. Rast hrustančevja pa je nenaravna, uravnava jo divja fantazija svojevoljno, po trenutnem razpoloženju.

Za ilustracijo skoraj morbidnega izraza te ornamentike naj navedem doživljaj iz konservatorske prakse. Leta 1953 je bilo odločeno, da je treba rešiti dragocene zlate oltarje v grajski kapeli na Ortneku. Rezbarije izvirajo iz sredine 17. stoletja in sodijo v vrsto najkvalitetnejših pri nas. V kapeli so turisti ob slabem vremenu kurili, ljubljanski zbiratelji starin pa postopoma odnašali kipe. Z restavratorjem Lapuhom sva tedaj vse rezbarije spravila v zaboje za prevoz v Novo mesto. Ob koncu dela sva natančno preiskala tla in pobrala tudi najdrobnejše koščke hrustančaste ornamentike, da bi jih ne bilo treba pozneje na novo rezljati. V prezbitერიju so nekateri turisti kurili kar v grobnici, seveda z rezbarijami. Hotela sva rešiti tudi ta ostanek. S svečo sva si svetila in v nizkem obokanem podzemlju zbirala razdrobljene kose ornamentike. Zunaj, na svetlem, sva pregledala bero in presenečena ugotovila, da sva nabrala skupaj z lesenimi ostanki hrustančaste ornamentike tudi za nekaj pesti — človeških vretenc. Ta ornamentika v posameznih delih v resnici spominja na vretenca, na kostno hrustančevje.

Tektonika arhitekturnega ogrodja se v tem razdobju razrahlja. Glavna niša predre preklado in seže do krilne plošče, stranski deli se zmanjšajo, ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli je temeljito omajano. V tlorisu se oltar ob straneh odlepi od tal, stranski del nosi konzola. Teža se ne prenaša več premočrtno do menze, ampak po skrivenčnem obrisu hrustančasto zalomljene konzole ob straneh. Ornamentika zdaj arhitekturi ni več podrejena, ob njej se enakovredno izraža in jo plastično dopolnjuje. Krilo si popolnoma podredi. Spremeni se tudi polihromacija. Ozadja postanejo temnorjava, da je nasprotje med zlato ornamentiko in arhitekturo še bolj poudarjeno. Oltarji tega razdobja so polni neke zadržane moči, ki se izraža v močni plastičnosti figur in ornamentike, ta moč pa se sprosti v naslednjem razdobju

Od okrog 1670 do 1690 traja v rezbarstvu klasična stopnja zlatega oltarja. Ornamentika masivnega hrustančevja se spremeni v igrivo obliko pieteničja. Slikoviti element se zdaj enakovredno izraža ob plastičnem. Hrustančasti izrastki so se podaljšali v jermenaste tipalke, kot bi se prepletale med seboj hobotnice. Svetloba se nemirno preliva po obli površini, ob dolgih izrastkih pa tudi utone v kontrastu sence. Plastično se meša s slikovitim, vse pa obvlada sugestivni manieristični izraz ornamentike, ki je kot polip prekrila arhitekturno ogrodje.

O ravnovesju med nosilnimi in nošenimi deli ni več sledu. Preklada se je usločila ali pa jo je osrednja niša prerasila. Nosilni deli, stebri, se v mnogih primerih kopicijo ob straneh, čeprav se podolžni deli, preklada in krilna plošča, tanjšajo in deloma tudi izginejo. Nastopila je hipertrofija nosilnih delov, sočasno pa se je porodila tudi posebna oblika stebra, lupinasti steber, ki je votel in predrto rezljan. Na eni strani torej izrazito



Sl. 74. Suha pri Predosljah, podružna cerkev; stranski oltar iz leta 1661  
Suha bei Predoslje; Filialkirche; Seitenaltar; 1661

U 1650-70

poudarjanje nosilcev z njihovim kopičenjem, na drugi strani pa njihova popolna dematerializacija, kot jo izraža lupinasti steber. Vse to povezuje manieristični sistem poudarjanja in zanikanja hkrati, saj vsi ti nosilci nosijo le razbite ostanke podolžnih nošenih delov. To zanikanje arhitekturnega ogrodja se je izrazilo tudi v odnosu: arhitektura — ornamentika. Ornamentika je namreč arhitekturne dele popolnoma prekrila. Razrasla se je po vseh ploskvah in skritih koticih, spremenila je krilo v čipkasto zaveso in celo arhitektura sama se je spremenila v ornamentiko, kot kaže primer lupinastega stebra in lupinastih preklad. (Polihromacija) redno podpira nasprotje med arhitekturo in ornamentiko. Ozadja so temnorjava ali celo rdeča, ornamentika pa vsa zlata, tako, da bleščeče polirana površina pleteniča nemirno pobliskuje na zamolklem ozadju. Podobno manieristično nasprotje izraža tudi (floris). Že v prejšnjem razdobju se je oltarni nastavek ob straneh odlepil od menze, zdaj pa so se zalomili tudi stranski deli v prostor. Nastal je labilen položaj nasprotujočih si silnic, značilen za manieristični izraz. Ta izraz je obvladal nastavek v celoti, tako da rezbarije skupaj z pozlato, z labilno kompozicijo, z razpletajočo se ornamentiko in z nemirno menjavo svetlobe in sence ustvarjajo iluzijo nekega vizionarnega sveta, polnega bogastva fantazijskih oblik, ki se prepletajo na realno dani površini, izžarevajo pa svojo izrazno moč preko teh meja v svet optičnega videza.

Značilno kaže manieristični značaj tudi plastika 17. stoletja. Medtem ko je renesansa uveljavila plastičnost telesa v klasičnih proporcijah in je prav s telesno voluminoznostjo spočela v okviru gotških formalnih elementov nov slog, pa je telo na splošno v plastiki 17. stoletja na zlatih oltarjih prav zanemarjena prvina. Tu ne gre le za različne stopnje kvalitete, ampak za pravo stilno usmerjenost, ko so figure enkrat manieristično podaljšane, z majhnimi glavami in dolgimi udi, in drugič spet nenormalno skrajšane kot čokati štori, kar je druga skrajnost manierističnega izraza. Pravzaprav gre za prevlado rezbarstva nad kiparstvom, kar je spet izraz stilnega razpoloženja, ko je važnejša celota v službi manierističnih učinkov kot upodobitev normalne figure, ki opazovalca humanizira. Važnejši sta vizija in samopozaba kot zavest lastnega telesa. Barok je reagiral na podobne notranje vzgibe s čutnostjo, renesansa pa je ustvarila voluminozno telo v smislu moči, moškosti in simfonije golega telesa. Da tega pojava ni mogoče razložiti zgolj z željo uspele protireformacije, da bi usmerila ljudi v svet vizionarnosti, kar je sicer važen element, pa nazorno priča baročna umetnost, ko so se podobne želje v umetnosti manifestirale s čutnostjo. Ustvarjene so bile plastike, senzualno prefinjene in popolne v proporcijah. Gre pač za stilno usmerjenost in ta je v prehodnem slogu manieristična. Plastike so bolj simboli; na meji med obrtniško in ljudsko podobarsko umetnostjo so okorno preproste, prav kmečke, kot bi jih vzeli iz pratike. Važni so atributi. V teatrskih scenah, kot na primer na Muljavi, pa je kvalitetna plastika, pomešana z glavicami na količkih, spet v službi skupnega učinka, ko ni važno opazovanje posameznega telesa, ampak vizija dogodka. Na splošno so plastike poudarjene individualno v posameznih nišah. Njihova dejanja so prikazana shematično, zgolj zunanje pripovedno, saj so le del neke vizije, ki pa je neposredno otipljiva. Stensko slikarstvo nad menzo nadomesti rezljani oltarni nastavek. Ta čut





• Sl. 75. Suha pri Predosljah; veliki oltar iz okrog 1680  
Suha bei Predoslje; Filialkirche Hauptaltar; um 1680

III 1670-90.



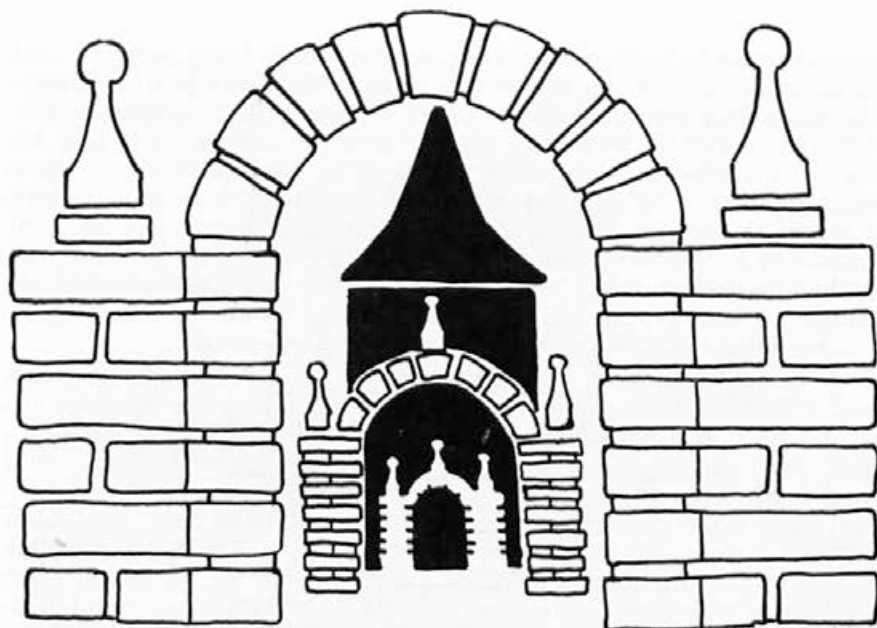
Sl. 76. Suha pri Predosljah, podružna cerkev; skica osrednjega dela velikega oltarja iz okrog 1680

Suha bei Predoslje, Filialkirche; Skizze des Mittelteils des Hauptaltars; um 1680

za plastično je dediščina renesanse. Sedaj šele zasledimo cerkvene klopi v podružnicah. Kmet je hotel udobno gledati. Ljudje niso samo stali ali klečali, ampak tudi sedeli. Tudi v tem se sociološko kaže element humanizacije kot dediščina renesančnega razdobja. V renesansi se značilno manifestira razumski nauk o lepem in celo zavest lastnega telesa je projicirana skozi razum. To telo je lepo, skladno, prav razumsko utemeljeno. Življenje pa je raznovrstno, vsak trenutek se porajajo ljudje, ki niso oblikovno skladni. Tako je manierizem, kot ga ugotavljamo pri nas, zdrava reakcija na utopični nauk o idealno lepem. Prehodni slog je namreč ob vedno svežem prilivu likovnih predstav ljudstva polnokrvno zaživel.

V odnosu do arhitekturnega ogrodja je telo kot osrednji motiv v osi oltarnega nastavka na klasični razvojni stopnji od okrog 1670 do 1690 poudarjeno v značilnem manierističnem notranjem razmerju. Kompozicijska shema osrednjega dela oltarnega nastavka s Suhe pri Predosljah nam to nazorno kaže. Osrednji motiv, plastika, se sicer optično podreja okvirni arhitekturi v prvem planu, vendar pa prerašča enako okvirno arhitekturo v drugem in tretjem planu, čeprav stoji sama v zadnjem planu perspektivne poglobitve. To je tipično manieristično nasprotje. Najprej konstruiranje zamotane globinske perspektive, ki uporabi celo kulisno razporejene oblake, potem pa negacija te perspektive s figuro, ki preraste vodilni okvirni motiv. Vse to pomaga ustvariti labilnost in nagle nasprotujoče si zaporedne menjave pri doživljanju umetnine. Pri tem ima še posebno rafinirano vlogo barvita rumena svetloba, ki žari za glavo





Sl. 77. Soteska, skica pogleda skozi vrtno portale na Hudičev turn iz zadnje četrtine 17. stol.  
Soteska, Blick durch die Gartenportale auf den »Teufelsturm«; letztes Viertel des  
17. Jahrhunderts

figure v ozadju in optično z nasprotno svetlobo spet negira njeno moč. Hkrati ustvarjajo vsi ti elementi, skupaj s prepletajočo se ornamentiko in biešečo pozlato, vizijo nekega fantazijskega sveta.

Podobno načelo lahko ugotovimo tudi na kompozicijski shemi enega najlepših pogledov, ki ga je v arhitekturi pri nas ustvarilo 17. stoletje; to je pogled skozi grajske vrtno portale v Soteski s Hudičevim turnom v ozadju. Edinstvena kompozicija je danes že bistveno okrnjena, ker so prvi portal prepeljali v novomeški muzej. Shema je napravljena po skici v popotnih zapiskih iz leta 1952. Tudi tu imamo v prvem planu okvirno arhitekturo kamnitega portala, ki se kot okvirni motiv in perspektivno pomagalo ponovi še v drugem in tretjem planu. Tudi tu se osrednji motiv, v tlorisu štirilistni stolp, optično podreja okvirni arhitekturi prvega portala, hkrati pa prerašča enak motiv v naslednjih planih. S hojo skozi portale prav do mogočnega stolpa v ozadju dobi osrednji motiv podoben vsebinski poudarek kot plastika v prejšnjem primeru in nas v končnem učinku pripelje do podobnega doživetja. Še več, tudi tu je nasprotna svetloba vključena v kompozicijo, saj je arhitekturna os orientirana v smeri vzhod-zahod. Tako je celostni doživljajski učinek omejen na dopoldanske ure kot v primeru oltarnih nastavkov s svetlobnim učinkom v pravilno orientiranih podružnicah. Obe umetnini sta nastali sočasno v zadnji četrtini 17. stoletja.

Kako vse drugače je oblikovno in stilno reševala take probleme renesansa na stopnji kvadraturizma, kaže primer oltarnega tabernakla iz Peca na Madžarskem iz prve četrtine 16. stoletja. Podobno konstruirane

imamo pri nas tudi oltarne nastavke. Arhitektura je tukaj podana v realnih razmerjih po zakonih perspektive in človeška figura je njeno merilo. Adoratorji, ki z leve in desne prihajajo po stopnicah v osrednji prostor, se gibljejo v realnih proporcih, osrednji motiv križanega pa je tako humaniziran v odnosu do drugih figur, da se je moral zadovoljiti s prav malim merilom v očiču perspektivne konstrukcije. Osrednji motiv torej ni prerastel okvirne arhitekture, ampak se ji je popolnoma podredil, umaknil se je v notranji svet simbola. To je pač oblikovno posebna rešitev, ki kaže spodnjo mejo, od katere je izhajalo renesančno stilno občutje, medtem ko kaže primer iz 17. stoletja notranjo kompozicijo nasprotujočih si silnic, ostro menjavo razumske in čustvene komponente.

Renesansa je namreč povezovala dogodke v okviru realne pomembnosti v svet notranje poglobitve, manierizem pa v okviru nerealne pomembnosti v svet vizije, medtem ko je barok povzdigoval dogodke v okviru nadrealne pomembnosti v svet zunanje manifestacije. To bi lahko izrazili tudi z notranjim razmerjem med čustvom in razumom. V renesansi gleda razum dogodke v realnih razmerjih, ki pa jih čustvo navznoter pogloblja v višje oblike. V manierizmu gleda razum dogodke v nerealnih razmerjih, ki jih čustvo povzdiguje v vizijo; v baroku pa gleda razum dogajanja v nadrealnih razmerjih, ki jih čustvo izraža z zunanjimi sredstvi patosa. Stara je trditev, da oči najbolje razodevajo človeka. Če bi stilno primerjavo prenesli prav na izraz tega človeškega okenca v vidni svet materije, bi lahko rekli, da gleda renesansa samozavestno, manierizem zbegano in vročično, barok pa zamaknjeno.

Renesančni človek se je zavedal svojega telesa razumsko. Zato je bilo to telo idealno lepo po kanonu razumskih dognanj o skladnosti in pravih proporcih. Človeku manierizma je telo nerealno podaljšana tipalka v svet vizije, baročni človek pa se je zavedal svojega telesa v nezemeljski projekciji čutne razdraženosti.

Da se nit razmišljanj ne bo izgubila, se povrnimo k stilni opredelitvi rezbarstva. V zadnji razvojni stopnji od okrog 1690 naprej je ornamentiko pleteničja nadomestil baročni akant. Njegovi izrazni elementi so dosledno slikoviti. To so ostri zalomi, razcefrani obrisi in profili, koničasti listi, hrapava površina, ostro menjavanje svetlobe in sence. Ornamentika se je tudi na zunaj podredila novemu, baročnemu stilu.

Arhitektura je postala spet tektonska. Prej porušeno ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli je spet poudarjeno, toda drugače. Stranski deli so krepko zajeli prostor pred seboj. Oltarni nastavek se je uveljavil v prostornini in zdaj ni več labilen. Nosilni elementi so speljani navpično do začetka nastavka, še več, čez podstavek segajo ob strani prav do tal. Ornamentika se je arhitekturi spet podredila, v polihromaciji pa se je uveljavilo zelo temno, skoraj črno ozadje, ki posnema vrste naravnega, temno politiranega lesa. Ohranjeni so primeri iz politirane orehovine. Prehodni slog je, podobno kot na začetku, prešel v območje sosednjega stila, v prvo fazo baroka.

Ob tako zaključeni skici prehodnega sloga morda ni odveč prav na kratko omeniti oblikovne in stilne predhodnike zlatega oltarja. Nagrobna arhitektura in nagrobni reliefi ter slavoločna in portalna arhitektura skupaj s formalnimi elementi renesančnih stavbnih lupin so temelji, iz ka-



Sl. 78. Smarata, podružna cerkev; oltar iz leta 1696  
Smarata, Filialkirche: Altar; 1696

IV 1690-1720.

terih je oblikovno izšel tudi oltarni nastavek 17. stoletja. Pri nas je imelo močan vpliv seveda še križanje z gotsko tradicijo krilnega oltarja, grafični listi pa so pomagali širiti nove vrste ornamentike. V 16. stol. je znana arhitekturna oblika oltarja, kot je v skupinski kompoziciji ohranjena v Dvoru pri Polhovem Gradcu s slikanimi prizori nad menzo. V individualni obliki je tak tip skiciral v vizitacijskih protokolih tudi Tomaž Hren. V teh rokopisih so se ohranile tudi številne skice raznih tipov oltarjev, ki imajo vsi izrazito renesančne poteze. Skica oltarja iz šempetrske cerkve v Ljubljani kaže, da govori arhitekturno ogrodje formalni jezik renesanse, čelo v sredini je polkrožno, figure pa se gibljejo v pravih poročih.

Poleg stilne opredelitve se nam zdi v okviru simpozijske problematike predvsem pomemben problem udomačitve nekega sloga. Za prehodni slog smo rekli, da je na višku razvoja ustvaril med nami tudi domačo inačico zlatega oltarja. Medtem ko bi lahko za vsak oltar iz prejšnjih razdobj kje na tujem vendarle našli primerjavo v bolj ali manj podobnem izdelku, pa za primer udomačenega zlatega oltarja prepričljive primerjave ne najdemo. To je v resnici domača varianta stilnih rešitev, slog se je udomačil, sprejeli smo ga in ustvarjalno preoblikovali. Na Gorenjskem je tako inačico do popolnosti razvil kranjski rezbar druge polovice 17. stoletja. Njegov oltar s Suhe pri Predosljah smo videli na razstavi baroka. Drugi rezbar z Gorenjskega, ki je ravno tako razvil tak tip oltarnega nastavka, pa je mojster Jamšek iz Škofje Loke.

Dosedanje pisanje o Jamških se je v glavnem omejevalo na edino podpisano delo, na oltar s Suhe pri Škofji Loki, in na nekatere arhivske podatke. Podroben pregled terena pa je pokazal, da gre za večjo skupino del, ki jih na podlagi stilne primerjave lahko povežemo v celoto.

V okolici Škofje Loke, Ljubljane, Polhovega Gradca ter v Poljanski in Selški dolini je ohranjenih kar 16 oltarnih nastavkov, ki jih lahko z gotovostjo pripišemo delavnici škofjeloških Jamškov. Prvi je datiran z letnico 1652 in eden zadnjih z letnico 1710. Stilno gre torej za razpon v treh razdobjih prehodnega sloga in značilno je, da se tudi kvalitetni vrh delavnice ujema s kulminacijo v stilnem razvoju v letih od okrog 1670 do 1690. Osrednji osebnosti delavnice, verjetno Janezu Jamšku, je uspelo, da je v skupini izdelkov razvil domačo inačico zlatega oltarja. Ves samosvoj, fantastičen v kompoziciji, kvaliteten v detajlih, v tlorisu pa še ploskovit je oltarni nastavek na Suhi pri Škofji Loki iz leta 1672. V celoti kaže z nenavadno kompozicijo na severne stilne vplive. Zanimivo je, da je ustvaril isti mojster deset let kasneje oltar pri Sv. Barbari, ki je s stranskimi deli zajel prostor pred seboj, saj so se ti zalomili kot pri baročnem oltarju. Izziv umetnine je zasidran še vedno ves v znamenju zrele stilne stopnje. Samo dve leti mlajši izdelek v Pevnem je v tlorisu spet ploskovit, s tipično konzolo na straneh, s katero je poudarjena labilnost kompozicije. Tudi ta nastavek ima, kot prejšnja dva, za glavno figuro svetlobni jašek. Rezbarije iz leta 1685 v Setnici nad Polhovim Gradcem kažejo oltar istega tipa, le da je stranski del spet zajel prostor pred seboj, vendar pa ostal na labilni, kolenčasto zalomljeni konzoli. Barvni posnetek tega oltarja v topli sončni svetlobi tudi nazorno kaže, zakaj so ljudje te umetnine poimenovali »zlati oltarji« in kako je na njih



Sl. 79. Sv. Barbara nad Škofjo Loko, podružna cerkev; slika je delo Jamškove delavnice iz zadnje četrtine 17. stol.

Sv. Barbara bei Škofja Loka, Filialkirche; Enthauptung der hl. Barbara, Bild Jamšeks Wertstätte; letztes Viertel des 17. Jahrhundert



Sl. 80. Sv. Andrej na Koncu, podružna cerkev; glavica iz misala iz leta 1684

Sv. Andrej na Koncu, Filialkirche; Köpfchen aus dem Missale; 1684



Sl. 81. Zviroček, podružna cerkev; glavica s podstavka oltarja iz 17. stoletja

Zviroček, Filialkirche; Köpfchen vom Altarsockel; 17. Jahrhundert

zaživel vizionarni fantazijski svet prehodnega sloga. V drugih izdelkih iste delavnice počasi upada kvaliteta. Vidimo, da so bile na delu druge roke, ki niso več zmogle ustvarjalne kontuitete, ki pa so še vedno ohranjale zunanje značilnosti delavnice. Take značilnosti so na primer poseben tip angelskih glav z razprostrtimi krili, čašasti nastavki stebrov z značilno vinsko trto in enaka oblika kapitelov.

Poseben mik daje tej delavnici poleg njene velike zmogljivosti tudi njena široka likovna usmerjenost. Spričo tega, da so ohranjeni v več kot polstoletnem razdobju rezbarski izdelki povprečno v triletnih razmakih,



Sl. 82. Piran, muzej; del naslovne strani doktorske diplome iz Padove iz leta 1664

Piran, Museum; Teil des Titelblattes des Doktordiploms, Padua; 1664





Sl. 83. Sv. Andrej na Koncu; motiv iz misala, tiskanega v Benetkah leta 1684

Sv. Andrej na Koncu; Motiv aus dem Missale, gedruckt in Venedig 1684



Sl. 84. Skofja Loka, muzej; del stebra z velikega oltarja cerkve v Dražgošah

Skofja Loka, Museum; Säulentell vom Hauptaltar der Kirche in Dražgoše

lahko z vso gotovostjo pripišemo isti delavnici še vrsto slikarjev. To so slike v oltarjih, antependiji in votivne podobe. Tak antependij iz leta 1661 je ohranjen na primer na Valtarskem vrhu. Poleg mnogih drugih značilnosti (tip obraza, okvirna ornamentika, modelacija, barve) razodeva njegov izvor tudi značilna angelska glavica. Njeni rezljani sorodniki so ohranjeni na oltarjih iste delavnice. Tudi antependij v Pevnem nosi letnico 1661. Slika v Sopotnici izvira iz časa nastanka oltarja leta 1669. Pokol nedolžnih otrok je prikazan močno pripovedno in z mnogimi manierističnimi potezami. Skoraj deset let mlajša slika v Spodnjem Bitnjem



Sl. 85. Skofja Loka, muzej; del stebra z velikega oltarja cerkve v Dražgošah  
Skofja Loka, Museum; Säulentell vom Hauptaltar der Kirche in Dražgoše



Sl. 86. Dolenja vas pri Cerknici, podružna cerkev; slika sv. Marjete s stranskega oltarja iz konca 17. stol.

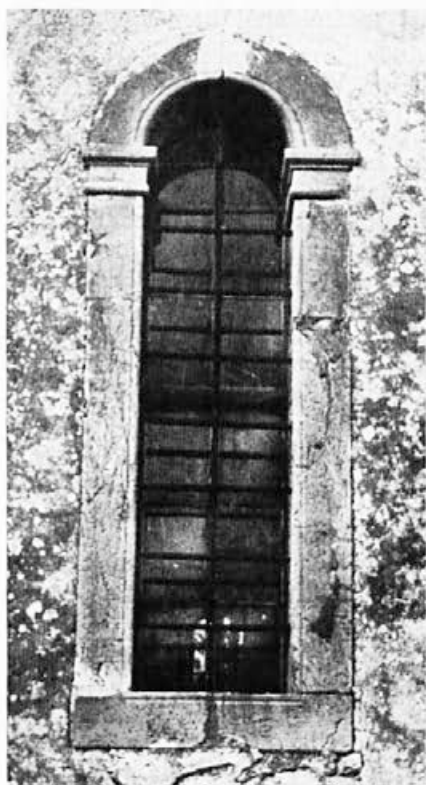
Dolenja vas bei Cerknica; Filialkirche; Bild der hl. Margarete vom Seitenaltar; Ende des. 17. Jahrhunderts



Sl. 87. Smarata, podružna cerkev; kip sv. Marjete z velikega oltarja iz leta 1696

Smarata, Filialkirche; Statue der hl. Margarete vom Hauptaltar; 1696

z istim motivom razodeva še vedno enako rutino in isti stilni izraz. Tudi podoba v Pevnem je na istem nivoju. Ta umetnost je hotela ustreči ljudskemu okusu in mu je tudi ustregla, kot pričajo številna naročila. Pogledjmo samo naivno pripovednost slike pri Sv. Barbari iz leta 1682. Prizor se odigrava na praznem prostoru pred stolpom, ki ga vidimo na desni in katerega nasprotna utež je v kompoziciji skupina bradatih opazovalcev na levi. V sredini je kralj rabelj in nad vsem plava putto z vencem in palmovo vejico. Hudi oče Barbaron je dvignil svoj kraljevski meč in nič ni videti preveč jezen. Zdaj zdaj bo padla lepa glavica proč in spet ni videti, da se boji. Nad njo že plava putto in ji prinaša znake mučeništva. Na levi bradati sekundanti radovedno opazujejo prizor. Slike mojstra Jamška imajo skoraj nekaj skupnega z Bergantovimi slikami. Čeprav mojstra loči različna raven kvalitete in stoletni razmak, je njun umetniški izraz soroden. Ne ugotovimo samo sorodnosti barvnega izraza, mon-



Sl. 88. Dolenja vas pri Cerknici, podružna cerkev; okno v ladji iz 17. stol.

Dolenja vas bei Cerknica, Filialkirche; Fenster im Kirchenschiff; 17. Jahrhundert



Sl. 89. Sopotnica v Poljanski dolini, podružna cerkev; lavabo v zakristiji iz 17. stol.

Sopotnica im Tal von Poljane, Filialkirche; Waschbecken; 17. Jahrhundert

goloidnih potez obrazov in zelenih senc, scrodnosti je mnogo več. V teh je skrita preprosta resnica, da sta oba razumela domače ljudi in zanje slikala.

Register delavniških naročil pa s temi primeri še ni izčrpan. Tu je še votivna podoba iz šestdesetih let 17. stoletja, ki je visela v cerkvi v požganih Dražgošah. Zdaj jo hrani, od ognja poškodovano, škofjeloški muzej. Še posebej so zanimive skupine klečečih v spodnjem delu slike z značilno nošo, napis pod lepo gospo s klobukom pa pove, da je prišla celo iz Ljubljane. Votivne podobe iste delavnice hrani tudi podružnica pri Sv. Andreju na Koncu. Tam je ista delavnica pokrila stene prezbiterja s freskami. Detajl z bradatimi rablji kaže enako kvaliteto, kot smo jo videli na slikah na platno in les. Delavnica Jamškov je bila za naročnika likovnih del res univerzalna. In tako se prav nič ne čudimo, da je leta 1699 njen slikar, ko so njegovi kolegi rezbarji postavljali oltar v po-

družnici sv. Križa nad Selcami, poslikal tudi zidano znamenje na razpotju pred bližnjo kmetijo.

Zgolj zaradi formalne popolnosti še nekaj arhivskih podatkov, ki osvetljujejo predvsem škofjeloško rodbino Jamškov. Steska<sup>3</sup> navaja Janeza Jamška v zvezi z oltarji na Suhi. Našteva ga med slikarji, vendar pravi, da je bil tudi rezbar. Kos<sup>4</sup> navaja Jamška Ivana, slikarja, v letih 1698 in 1699 kot loškega meščana. Jakob Jamšek<sup>5</sup> je bil slikar in meščan v Škofji Loki in je leta 1652 pozlatil in poslikal oltarje v Crngrobu. V krstnih maticah iz leta 1686 na Vrhniki najdemo po Maroltu<sup>6</sup> podatek o slikarju Urbanu Jamšku. »Ex Verd. Die Augusti baptizatus est Bartholomeus legitimus filius Urbani Jamschik pictoris civis locopolitani itd.« Marolt<sup>7</sup> opisuje v topografiji Vrhnike sliko P. I. Jamška. V Steletovih<sup>8</sup> topografskih zapiskih iz leta 1922 so navedeni podpisi na freski Jerneja iz Loke v lopi podružnice pri sv. Andreju na Koncu: Jakob Jamschikh Mahler 1653, Andreas Jamschikh maller gesell 1628. Na hrbtni strani oltarja pri Sv. Barbari je na deski napis: Iamschikh Maller gesell z datumom 27. avgust 1684. Poleg njega je napis: M. Slamnikh Tischler Gesell, ki se nanaša na isto letnico. O Slamniku je ohranjen tudi arhivski podatek, ki poroča, da je na Osolniku nad Sv. Barbaro napravil veliki oltar.<sup>9</sup> Ta oltarni nastavek je v resnici pravi mizarski izdelek in posnema nekatere elemente oltarja pri Sv. Barbari. Na isti deski se je podpisal tudi Urban Jamschikh, ki ga že poznamo iz zapiska na Vrhniki in pri Sv. Andreju. Podpisan je tudi na freskiranem ornamentu na Suhi pri Škofji Loki leta 1684.

Če to povzamemo, je od produkcije Jamškove delavnice ohranjenih okrog 40 primerov rezbarij, plastik, fresk in slik na platno in les, brez oltarnih polhiromacij. Izdelki te rezbarsko-podobarske delavnice so zadovoljili likovne potrebe kmečkega in polkmečkega prebivalstva v okolici Škofje Loke in potrebe meščana v mestu samem. Ustregli so ljudskemu okusu, ker so s samosvojim stilnim prijemom in z velikim posluhom za pokrajinske likovne prvine nudili ljudem zrcalno podobo njihovega življajškega sveta in njihovih likovnih nagnjenj. Profil in nivo te dejavnosti je značilen za udomačeno umetnost 17. stoletja na naših tleh. Nedvomno jo je podpirala močnejša gospodarska dejavnost v drugi polovici stoletja, po končani tridesetletni vojni in turški nevarnosti, hkrati pa je imela svojega družbenega nosilca, meščana in kmeta za naročnika del.

Med pomembnimi vidiki pri raziskovanju gradiva je umetnostno-geografski vidik. V rezbarijah mojstra Jamška smo zasledili enkrat severni vpliv, drugič močne stilne vplive baroka. To je plod umetnostno-geografske pogojenosti ozemlja, kamor so se skozi stoletja stekali južni vplivi po obeh dolinah Sore, zlasti po Poljanski dolini. To ozemlje je bilo hkrati zaledjem široko odprto na sever in dovzetno za severne vplive že po njihovi vodilni vlogi na ostalem ozemlju. Značilne so nekatere zunanje likovne manifestacije južnih vplivov. Glavica iz misala, ki je bil tiskan leta 1684 v Benetkah in je shranjen v podružnici na Koncu, je podobna glavicam, ki jih najdemo na rezbarijah pod južnim vplivom. Motiv delfinov z doktorske diplome, ki je bila izdelana sredi 17. stoletja v Padovi in jo hranijo v piranskem muzeju, vidimo tudi na rezbarijah v

Dražgošah iz leta 1658. Te rezbarije pa so delo ljubljanskega mojstra z južnim priimkom Kornelij. Motiv telesa v podobi ribe iz istega misala je spet soroden motivu z dražgoških rezbarij.

Zgovorne pa niso samo formalne umetnostnogeografske primerjave, ampak predvsem primerjave, ki kažejo v različnih vrstah likovne umetnosti isto stilno usmerjenost. Tako je na primer plastika sv. Marjete iz Šmarate v stilnem izrazu močno sorodna sliki z isto temo iz Dolenje vasi, obema pa lahko postavimo ob stran za ilustracijo proporca okno iz podružnice v Dolenji vasi ali lavabo iz Sopotnice. Putti muzikanti, znanilci južnega vpliva na dražgoškem oltarju, imajo zanimivo likovno vzporednico v slikanih vrstnikih na lesenem stropu v Gostečah.

Naj končam z mislijo, kako zelo so potrebna raziskovanja prav vseh plasti umetnosti, in to z najrazličnejših vidikov. V smislu reakcije na formalistično uglajeno prakso bi tudi v rezbarstvu kaj lahko ilustrirali razvoj na dvajsetih najkvalitetnejših primerih kot nosilci imanentnega razvoja. Zdi se mi pa, da mora raziskovalec domače umetnostne preteklosti upoštevati tudi vse ono, kar zasledi pod visokimi vrhovi kvalitete. Zanimariti ne sme življenja po dolinah in likovnega potrošnika med ljudstvom, prezreti ne sme tiste plasti naroda, ki je bila množični odjemalec umetnosti. Zato tudi načelno izbrana ilustracija prav ob delih Jamškove delavnice. Pri raziskovanju podobnega gradiva se lahko pokažejo zveze in razmerja, ki zelo neposredno vodijo k človeku, uživalcu umetnine. Ali jasneje: potrebne so raziskave vseh vrst, zanemariti pa bi ne smeli označenega materiala. Tudi povezave s kulturno zgodovino, s splošno zgodovino in z njenimi posameznimi vejami so lahko izredno plodne. Pri tem se ni treba bati, da bi postala umetnostna zgodovina privesek zgodovine, saj iz svojega gradiva lahko posreduje zgodovini podatke prve vrste. Gre pač za medsebojno oplajanje in v končni fazi za tako razlago umetnostnih pojavov, ki bo dala poleg stilnih opredelitev in metodološko izrazito umetnostnozgodovinskih razlag tudi v luči neumetnostnih kriterijev zadovoljiv odgovor, zakaj imamo prav tako umetnost in ne drugačne. Razlaga domače umetnosti naj bi v največji možni meri upoštevala človeka ustvarjalca, ki na domačih tleh domačemu človeku reže kruh umetnosti, hkrati pa naj bi upoštevala tudi likovno žejo domačega človeka in vse prvine, ki mu to žejo gase.

#### Opombe

<sup>1</sup> M. **Železnik**, Kranjska rezbarska delavnica druge polovice 17. stoletja, 900 let Kranja, Spominski zbornik, Kranj 1960, str. 183—199; M. **Železnik**, Rezbarstvo 17. stoletja, katalog Barok na Slovenskem, Ljubljana 1961, str. 54—58.

Posamezna predavanja s simpozija so, v obliki člankov za dokaj pozno objavo, deloma precej spremenjena. Nepoučeni spremljevalec živahnega razvoja domače umetnostnozgodovinske misli je zato prikrajšan za avtentični diagram naglega prehoda k naprednejši stilni opredelitvi gradiva iz 17. stoletja, kar velja predvsem za arhitekturo. Na splošno so bili pojavi manierizma pri nas dokaj malo opazovani. Videti pa je, da nudi gradivo tega časa dovolj oporišč za jasnejšo podobo stila, ki je bil pred tem simpozijem močno zapostavljen. Nekakšna zadrega okrog raziskovanja manierizma ne izvira samo iz dilem, ki se z njim v zvezi pojavljajo v umetnostnozgodovinski literaturi že desetletja drugje, ampak predvsem iz posebnosti domačih stilnih pojavov, ki jih največkrat



ni mogoče razložiti zgolj s popolnim apliciranjem druge že izdelanih metod. Ali jasneje: v dvogovoru med raziskovalcem in gradivom, preprosto domače gradivo ne odgovarja vedno na zveneča vprašanja.

<sup>2</sup> M. **Železnik**, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, ZUZ n. v. IV, 1957, str. 131—182.

<sup>3</sup> V. **Steska**, Slovenska umetnost, I. del, Slikarstvo, 1927, str. 25.

<sup>4</sup> F. **Kos**, Zgodovinski pobirki iz loškega okraja, IMDK II, Ljubljana 1892, str. 11.

<sup>5</sup> V. **Steska**, o. c., str. 25.

<sup>6</sup> M. **Marolt**, Dva življenska podatka, ZUZ VII, 1927, str. 48.

<sup>7</sup> M. **Marolt**, Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, str. 115.

<sup>8</sup> F. **Stelè**, Zapiski XVII, 1922, str. 21—25.

<sup>9</sup> A. **Koblar**, Zgodovina Sorske in Preške fare, Ljubljana 1884, str. 64.

## ZUSAMMENFASSUNG

### DIE SCHNITZKUNST DES 17. JAHRHUNDERTS IN SLOWENIEN

Die Studie ist ein Beitrag zur Definition des Stils der Schnitzkunst in Slowenien auf dem Symposium, das den charakteristischen Untertitel Zwischen Gotik und Barock trägt. Das Material sind die Altaraufsätze des 17. Jahrhunderts, die sogenannten »goldenen Altäre«, welche die Schlüsseldenkmalereie der Schnitzerei sind. Die Formentwicklung des goldenen Altares ist so einheitlich, dass er schon deshalb eine einheitliche Stilcharakteristik verlangt. Wir können ihn als Produkt eines besonderen Übergangsstils mit manieristischen Elementen bezeichnen. Dabei ist er ausserordentlich logisch zwischen der Renaissance und dem reifen Barock eingewachsen, so dass seine erste Entwicklungsphase zugleich der letzte reinere Ausdruck der Renaissance in der Schnitzkunst, seine letzte Phase aber schon die erste Stufe des Barockaltars ist. Dazwischen erlebt der Übergangsstil seine volle Entfaltung, die Stufe der Reife und eine einheimische Variante.

In der ersten Periode, von ungefähr 1620—1650, treten in der Schnitzerei hauptsächlich drei Arten von Ornamentik auf. Die erste ist das Motiv des Beschlagwerks, das aus flächenhaften Elementen, Bändern und geometrischen Figuren, die Metallbeschlag nachahmen, zusammengesetzt ist. Die zweite Form, der Akanthus der Renaissance, tritt geradeso regelmässig in seichter Applikation auf und ist der Form nach linear. Die dritte Form, das Rollwerk, ist nichts anderes als eine Art von Beschlagwerk, dessen Bänder sich in Wülsten zusammenrollen. Dabei ist die Art dieses Zusammenrollens derartig, dass der Wulst klar zeigt, dass er aus dünnem, flachem Material besteht. Nur in einzelnen Fällen tritt neben dieser Ornamentik auch das Motiv des Knorpelwerks auf, das aber vollkommen linear ist.

Das Architekturgerippe des goldenen Altares ist in dieser Periode tektonisch gebaut. Säulen, Pfeiler und Gebälk überdeckt seichte Ornamentik, die ihnen nicht den Anschein strenger Renaissance nimmt. Die Ornamentik ist der Architektur konsequent untergeordnet, so dass sie sogar einen so nichtfunktionalen und dekorativen Teil, wie es die Flügel sind, eigentlich nur umsäumt. Es sieht so aus, als ob die Flügel nur ein ergänzendes Glied der Architektur seien. Der Grundriss ist in dieser Periode einfach, die Predella steht in der Regel ganz auf der Mensa, die Linien der aufrechten tragenden Elemente sind über sie geradlinig bis zum Beginn des Aufsatzes geführt.

Die Polychromierung dieser Periode ist kühl, man verwendet häufig blau und lasurblau auf Silber. Auf den glatten Grenz- und Kranzprofilen ist die Ornamentik oft gemalt, was das strenge Aussehen der Architekturteile bewahrt, aber doch dem Ganzen den malerischen Ausdruck des goldenen Altares gibt.



In der Schnitzerei hat diese Periode den Stilcharakter der Renaissance. Dabei muss man aber betonen, dass das nicht der Höhepunkt in der Entwicklung des Renaissancealtars ist, sondern schon sein letztes Echo. Obwohl das Prinzip der tragenden und getragenen Teile Geltung hat, ist doch kein klassisches Renaissancegleichgewicht zwischen ihnen, die Vertikalen herrschen entschieden vor.

Die folgende Entwicklungsstufe umfasst die Zeit von ungefähr 1650-70. Die Ornamentik zeigt wieder ausgezeichnet die Richtung des Stils und der Entwicklung. Alle flachen und linearen Formen der früheren Periode hat eine einzige Art ersetzt: massives Knorpelwerk. Die Form dieser Ornamentik ist der vorherigen entgegengesetzt, sie ist nicht flach sondern ausgesprochen plastisch. Ihre Grundelemente sind rund abgeschlossene riemenförmige Auswüchse, Beeren an der Rändern, Windungen, Voluten und weiche Linien, wellenbewegte knorpelförmige Oberfläche. Schon die Beschreibung führt uns auch zur Definition des Stils. Die Ornamentik des Knorpelwerks ist in ihrer Grundlage manieristisch. Ungewöhnlich ist schon die Auswahl der Motive. Die organische knorpelartige Masse wird das führende Motiv und den launenhaften Gesetzen des wilden Wachstums ordnet sich das ganze ornamentale System unter. In dieser Ornamentik ist nicht mehr die vernünftige Logik z. B. des Rollwerks der Renaissance, das sich nach natürlichen Gesetzen an den Rändern in Wülste rollte, wie sich eine alte Pergamentrolle in den Händen des damaligen Gelehrten zusammenrollte. In dieser Ornamentik ist auch nicht mehr die Bescheidenheit des Akanthus der Renaissance, der mit flascher Form seinen Träger, die Architektur, nicht vernichtet, sondern mit lyrischer zurückhaltender Linie auf ihrer Oberfläche zurückhaltende Melodie übereinstimmenden Wachstums entwickelt. Das Wachstum des Knorpelwerks ist unnatürlich, wilde Phantasie regelt es, willkürlich nach momentaner Stimmung.

Die Tektonik des Architekturgerippes lockert sich in dieser Periode auf, die Hauptnische durchbricht das Gebälk und reicht bis zur Deckplatte, die Seitenteile werden kleiner, das Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist gründlich erschüttert. Im Grundriss löst sich der Altar an den Seiten vom Boden ab, den Seitenteil trägt nämlich die Konsole. Das Gewicht wird nicht mehr geradling zur Mensa übertragen, sondern über die verkrümmte Kontur der knorpelförmig eingeknickten Konsole an den Seiten. Jetzt ist die Ornamentik der Architektur nicht mehr untergeordnet, sie kommt neben ihr selbständig zum Ausdruck und ergänzt sie plastisch. Die Flügel ordnet sie sich vollkommen unter. Auch die Polychromierung ändert sich. Der Hintergrund wird dunkelbraun, so dass der Kontrast zwischen der goldenen Ornamentik und der Architektur noch betonter wird. Die Altäre dieser Periode erfüllt eine gewisse zurückhaltende Kraft, die sich in der starken Plastik der Figuren und Ornamentik äussert, diese Kraft entfesselt sich aber in der folgenden Periode.

Von ungefähr 1670—90 dauert in der Schnitzerei die klassische Stufe des goldenen Altares. Die Ornamentik des massiven Knorpelwerkes verwandelt sich zur spielerischen Form des Flechtwerkes. Das malerische Moment kommt nun neben dem plastischen gleichberechtigt zum Ausdruck. Die knorpelförmigen Auswüchse haben sich zu riemenförmigen Fühlern verlängert, als ob sich Polypen untereinander verflochten hätten. Das Licht spielt unruhig auf der gerundeten Oberfläche, bei den langen Auswüchsen aber versinkt es auch im Kontrast des Schattens. Das Plastische vermischt sich mit dem Malerischen, alles aber beherrscht die suggestive manieristische Ornamentik, die wie ein Polyp das Architekturgerippe überdeckt hat.

Vom Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist keine Spur mehr geblieben. Das Gebälk hat sich gebogen oder die mittlere Nische hat es überwachsen. Die tragenden Teile, die Säulen häufen sich in vielen Fällen an den Seiten, obwohl die Längenteile, das Gebälk und die Deckplatte, dünner werden und teilweise auch verschwinden. Es tritt Hypertrophie der tragenden Teile ein, gleichzeitig aber entsteht auch eine neue Form der Säule, die Hohl säule, die hohl und ganz durchbrochen geschnitzt ist. Also einerseits ausgesprochene Betonung der tragenden Teile und ihre Anhäufung, andererseits aber ihre vollkommene Dematerialisierung, wie sie die Hohl säule zum Ausdruck bringt. Alles das verbindet das manieristische System gleichzeitiger Betonung

und Verneinung, denn alle diese Träger tragen nur zerschlagene Reste der getragenen Längenteile. Diese Verneinung der Architekturteile kommt auch im Verhältnis: Architektur — Ornamentik zum Ausdruck. Die Ornamentik hat nämlich alle Architekturteile überdeckt. Sie hat alle Flächen und verborgenen Winkel überwuchert, sie hat die Flügel in Spitzenvorhänge verwandelt und sogar die Architektur selbst ist Ornament geworden, wie es das Beispiel der Hohlsäule und des Hohlgebälkes zeigt. Die Polychromierung unterstützt in der Regel den Gegensatz zwischen Architektur und Ornamentik. Der Hintergrund ist dunkelbraun oder sogar rot, die Ornamentik ist aber ganz golden, so dass die glänzend polierte Oberfläche des Flechtwerks unruhig auf dem gedämpften Hintergrund leuchtet. Ähnlichen manieristischen Kontrast drückt auch der Grundriss aus. Schon in der früheren Periode hat sich der Altaraufsatz von der Mensa losgelöst, jetzt sind auch die Seitenteile in den Raum eingeknickt. Es entstand labile Lage der sich widersprechenden Linien, charakteristisch für den Ausdruck des Manierismus. Dieser Ausdruck beherrschte den ganzen Aufsatz, so dass die Schnitzereien zusammen mit der Vergoldung, der labilen Komposition, der sich charakteristisch verflechtenden Ornamentik und dem unruhigen Wechsel von Licht und Schatten die Illusion einer visionären Welt erzeugen, voll vom Reichtum phantastischer Formen, die sich auf der reell gegebenen Oberfläche verflechten, aber ihre Ausdruckskraft über diese Grenzen in die Welt des optischen Seins ausstrahlen.

In der Beziehung zum Architekturgerippe ist die Figur als zentrales Motiv in der Achse des Altaraufsatzes auf der klassischen Entwicklungsstufe von um 1670—90 im charakteristischen manieristischen Verhältnis betont. Das Kompositionsschema des zentralen Teils des Altaraufsatzes von Suha bei Predoslje zeigt uns das anschaulich. Das zentrale Motiv, die Plastik, unterordnet sich zwar optisch der Rahmenarchitektur im ersten Plan, überwächst aber die gleiche Rahmenarchitektur im zweiten und dritten Plan, obwohl sie selbst im letzten Plan der perspektivischen Vertiefung steht. Das ist typischer manieristischer Kontrast. Zuerst Konstruktion einer komplizierten Tiefenperspektive, dann aber die Verneinung dieser Perspektive mit der Figur, die das führende Rahmenmotiv überwächst. Alles das trägt dazu bei Labilität und schnelle sich widersprechende aufeinanderfolgende Abwechslungen beim Erleben des Kunstwerks zu gestalten. Bei dem hat eine besonders raffinierte Rolle das farbenprächtige gelbe Licht, das um das Haupt der Figur im Hintergrunde strahlt und optisch mit dem Gegenlicht ihre physische Kraft negiert, aber ihren symbolischen Charakter betont. Gleichzeitig erzeugen alle diese Elemente zusammen mit der sich verflechtenden Ornamentik und der glänzenden Vergoldung die Vision einer phantastischen Welt.

Ein ähnliches Prinzip sehen wir auch im Kompositionsschema eines der schönsten Durchblicke, den das 17. Jahrhundert bei uns in der Architektur gestaltet hat, im Blick durch die Portale des Schlossgartens in Soteska mit dem Hudičev turn im Hintergrund. Die einzigartige Komposition ist heute schon wesentlich verstümmelt, weil sie das erste Portal in das Museum von Novo mesto überführt haben. Das Schema ist nach der Skizze in den Reisenotizen vom Jahre 1952 gemacht. Auch hier haben wir im ersten Plan die Rahmenarchitektur des Steinportals, die sich als Rahmenmotiv und als perspektivischer Behelf noch im zweiten und dritten Plan wiederholt. Auch hier unterordnet sich das zentrale Motiv, der Turm mit vierblättrigem Grundriss, optisch der Rahmenarchitektur des ersten Portals, gleichzeitig aber überwächst es das gleiche Motiv in den folgenden Plänen. Mit dem Gehen durch die Portale ganz bis zum mächtigen Turm im Hintergrund erhält das zentrale Motiv eine ähnliche inhaltliche Betonung wie die Plastik im vorherigen Beispiel und führt uns im Endeffekt zu ähnlichem Erleben. Noch mehr, auch hier ist das Gegenlicht in die Komposition eingeschlossen, denn die Achse der Architektur ist in der Richtung Osten — Westen orientiert. So ist der vollkommene Effekt des Erlebens auf die vormittäglichen Stunden beschränkt, wie im Beispiel der Altaraufsätze mit Lichteffect in richtig orientierten Filialkirchen. Beide Kunstwerke sind gleichzeitig im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden.

In der letzten Entwicklungsstufe von ungefähr 1690 an ist die Ornamentik des Flechtwerkes durch den barocken Akanthus abgelöst. Seine Ausdrucksele-

mente sind konsequent malerisch. Das sind scharfe Brechungen, zerfranzte Umrisse und Profile, spitzige Blätter, rauhe Oberfläche, scharfer Wechsel von Licht und Schatten. Die Ornamentik hat sich auch äusserlich dem neuen Barockstil untergeordnet. Die Architektur ist wieder tektonisch geworden. Das vorher zerstörte Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist wieder betont, aber auf andere Weise. Die Seitenteile haben kräftig den Raum vor sich eingefasst. Der Altaraufsatz hat sich im Raum geltend gemacht. Nun ist er nicht mehr labil, die Linien sind wieder vertikal bis zum Beginn des Aufsatzes geführt, noch mehr, sie sind über den Sockel bis zum Boden übertragen. Die Ornamentik hat sich wieder der Architektur untergeordnet, in der Polychromierung aber ist der dunkle, fast schwarze, Hintergrund zur Geltung gekommen, der die natürlich dunkel polierten Holzarten nachahmt. Es sind Beispiele aus poliertem Nussholz erhalten. Der Übergangsstil ist, ähnlich wie im Anfang, in den Bereich des nachbarlichen Stils übergegangen, in die erste Phase des Barocks.

Neben der Definition des Stils scheint mir im Rahmen der Problematik des Symposiums besonders wichtig das Problem der Einbürgerung eines Stils. Vom Übergangsstil Manierismus haben wir gesagt, dass er auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung bei uns auch die einheimische Variante des goldenen Altars geschaffen hat. Während wir für jeden Altar der früheren Perioden doch irgendwo in der Fremde das Beispiel eines mehr oder weniger ähnlichen Erzeugnisses finden können, finden wir für den einheimischen goldenen Altar kein überzeugendes Exemplar. Das ist wirklich eine einheimische Variante von Stillösungen, der Stil hat sich eingebürgert, wir haben ihn aufgenommen und schöpferisch umgeformt. In Oberkrain hat eine solche Variante bis zur Vollkommenheit ein Schnitzer aus Kranj von der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt. Ein zweiter Schnitzer aus Oberkrain, der ebenso diesen Typus des Altaraufsatzes entwickelt hat, ist aber Meister Jamšek aus Skofja Loka. Die Produkte dieser Werkstätte sind erhalten in der Umgebung von Skofja Loka, Ljubljana, Polhov Gradec und in den Tälern von Poljane und Selca. Was bisher von Jamšek geschrieben wurde beschränkte sich auf das einzige signierte Werk, den Altar von Suha bei Skofja Loka, und auf einige archivalische Angaben. Detaillierte Besichtigung des Terrains aber hat gezeigt, dass es sich um eine ganze Gruppe von Werken handelt, die wir auf Grundlage der Stilvergleichung in eine Ganzheit verbinden können.

Einen besonderen Reiz gibt dieser Werkstätte neben ihrer grossen Leistungsfähigkeit auch ihre weite formale Orientierung. Ausserdem, dass in der über ein halbes Jahrhundert dauernden Periode Schnitzarbeiten ungefähr in dreijährigen Abständen erhalten sind, denn der erste Altar ist mit der Jahreszahl 1652 datiert und einer der letzten mit der Jahreszahl 1710, können wir mit Gewissheit derselben Werkstätte eine ganze Reihe von Malereien zuschreiben: Motivbildern, Altarbildern, Antependien und Fresken in der Kirche und auf der Aussenseite. Von den Produkten der Werkstätte Jamšeks sind ungefähr 40 Exemplare von Schnitzereien, Plastiken, Fresken und Bildern auf Leinwand und Holz erhalten, wenn wir die Altarpolychromierung nicht rechnen. Die Erzeugnisse dieser Schnitzerei- und Bilderwerkstätte befriedigten das Kunstbedürfnis der bauerlichen und halbbauerlichen Bevölkerung in der Umgebung von Skofja Loka und des Bürgers in der Stadt selbst. Sie entsprachen dem Geschmack des Volkes, weil sie mit eigenartigem Stilgriff und mit grossem Verständnis für die landschaftlichen Formelemente den Menschen ein Spiegelbild der Welt ihrer Erlebnisse und ihrer künstlerischen Anlagen darboten. Das Profil und das Niveau dieser Tätigkeit ist charakteristisch für die eingebürgerte Kunst des 17. Jahrhunderts auf unserem Boden. Zweifellos unterstützte sie die stärkere wirtschaftliche Tätigkeit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach dem Ende des dreissigjährigen Krieges und der türkischen Gefahr, zugleich aber hatte sie ihren sozialen Träger, Bürger und Bauer als Auftraggeber.

Ein wichtiger Gesichtspunkt bei der Untersuchung des Materials ist der kunstgeographische Gesichtspunkt. In den Schnitzereien des Meisters Jamšek finden wir einmal nördlichen Einfluss, ein anderesmal starke Einflüsse des Barocks. Das ist das Resultat der kunstgeographischen Bedingtheit des Gebiets in das durch Jahrhunderte südliche Einflüsse durch die beiden Täler der Sora

und besonders durch das Tal von Poljane eindringen. Dieses Gebiet war gleichzeitig mit dem Hinterland weit nach Norden geöffnet und für die nördlichen Einflüsse schon wegen ihrer führenden Rolle im übrigen Gebiete immer gleich zugänglich. Charakteristisch sind einige äussere Kunstmanifestationen der südlichen Einflüsse. Das Köpffchen aus dem Missale, das 1648 in Venedig gedruckt wurde und in der Fialkirche Na Koncu aufbewahrt ist, ist ähnlich den Köpffchen, die sich auf Schnitzereien unter südlichen Einflüssen befinden. Das Motiv des Delphins im Doktordiplom, entstanden in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Padova, aufbewahrt im Museum von Piran, tritt auch auf den Schnitzereien von 1658 in Dražgoše auf. Diese Schnitzereien sind aber das Werk eines Bildschnitzers in Ljubljana mit dem südlichen Namen Kornelius. Das Motiv des menschlichen Körpers in der Form eines Fisches ist wieder verwandt mit den Schnitzereien von Dražgoše.

Beredt sind aber nicht nur die formellen kunstgeographischen Vergleiche, sondern besonders die Vergleiche, welche in verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst dieselbe Stilorientierung zeigen. So ist zum Beispiel die Plastik der hl. Margarete aus Smarjeta im Stilausdruck eng verwandt dem Bilde mit demselben Motiv aus Dolenja vas. Beiden aber können wir zur Illustration der Proportion das Fenster der Fialkirche in Dolenja vas oder das Waschbecken in Sopotnica an die Seite stellen.

Abschliessend möchte ich sagen, wie sehr die Erforschungen aller Kunstgattungen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus notwendig sind. Nach der Reaktion auf die formalistisch geschliffene Praxis, könnten wir auch in der Schnitzkunst ihre Entwicklung mit den zwanzig qualitativ besten Exemplaren, als Träger der immanenten Entwicklung, illustrieren. Mir scheint aber, dass der Erforscher der einheimischen künstlerischen Vergangenheit auch alles das, was er unter den hohen Gipfeln der Qualität findet, berücksichtigen muss. Er darf das Leben in den Tälern und den Kunstkonsumenten im Volke nicht vernachlässigen, er darf nicht diese Volksschicht, die der Massenabnehmer der Kunst war, vernachlässigen.