

## O NEKATERIH ŠTUKATURAH 17. STOLETJA NA KRANJSKEM

Barbara Jaki, Novo mesto

Ob umetnostnozgodovinskih spomenikih 17. stoletja na Slovenskem se odpira vrsta vprašanj, ki še danes terjajo primernih ali izčrpnih odgovorov. Med take spomenike sodi tudi strop stolpne sobe<sup>1</sup> gradu *Grm* v *Novem mestu*, ki s svojo izjemno dekoracijo ni pritegnil večje pozornosti strokovnjakov. Italijansko štukaturo so posrečeno dopolnile štiri severnjaško zasnovane slike turških bojev in dvanajst manjših medaljonov s figurami in prizori iz vojaškega življenja.<sup>2</sup> Plastični okras je stopil v napeto razmerje s poslikavo, ki jo uokvirja in s pomočjo tretje dimenzije dopolnjuje njeno sugestivnost. Vendar moramo zaradi kompleksne problematike in različnih študijskih pristopov dekoracijo nujno obravnavati v dveh poglavjih. Opazna je celo določena razlika v času nastanka. Štukatura je zgodnejša, kar navsezadnje ustreza tudi obrti, ki pripravlja kartušna polja za poznejše slikanje.

Namen pričujočega sestavka je predstaviti štukaturni okras stropa in morda opozoriti na nekatera temeljna izhodišča za nadaljnji študij.

Prvi, ki omenja opremo grmskih prostorov, je bil že sodobnik mojstrov štukaterjev, J. W. Valvasor. V *Slavi* piše, da je v gradu več »*treflich schöne Zimmer so theils mit Mahlern, theils mit Gipswerck sauber ausgemacht*«. <sup>3</sup> Sposoben grmski gospodar Wolf Ferdinand Mordax<sup>4</sup> je protiturško postojanko preuredil v razkošno rezidenco s tipično zgodnjebaročno podobo, zasnoval grajski park in dal postaviti družinski mav-

<sup>1</sup> Čeprav so dimenzije prostora razmeroma majhne (5,45 m × 5,40 m), se pogosto omenja kot dvorana. V sestavku se prostor dosledno imenuje soba.

<sup>2</sup> V diplomski nalogi z naslovom *Štukatura in poslikava stropa stolpne sobe gradu Grm v Novem mestu*, Ljubljana 1986 (tipkopis), sem predstavila strop kot celoto.

<sup>3</sup> Johann Weikhard Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Crain*, XI, 2. izd., Rudolfswerth 1877–79, p. 556 (od tod citirano: Valvasor, *Die Ehre*, XI).

<sup>4</sup> Majda Smole: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 175. Wolf Ferdinand je podedoval rodbinsko imetje leta 1641, umrl je leta 1709 brez naslednikov. Nagrobna plošča v mavzoleju nosi letnico 1707, ki so jo napačno razlagali kot leto smrti. Pravilno letnico 1709 najdemo v: Franz Anton Breckerfeld: *Ad Topographium Carniolia: Versuch und Beitrag zu einer Landkrainerschen Topographie*, Neustädte-Rudolphswerth 1794 (rokopis hrani Arhiv SRS v Ljubljani).

zolej.<sup>5</sup> Nastal je kvaliteten in slikovit ambient, ki bi danes predstavljal enkratni primer v oblikovanju grajskega okolja na Dolenjskem. S preureditvijo notranjosti pa je Wolf Ferdinand Mordax »ustvaril nedvomno takrat najlepše urejeno bivališče med sosednjimi gradovi«. <sup>6</sup> Valvasor o poslikavi natančneje ne govori, navdušuje pa se nad štukaturo, ki jo pri opisu vsakega sakralnega ali profanega prostora vselej omenja.<sup>7</sup> Naslednji poročevalec, pisec novomeške zgodovine Ivan Vrhovec, povzema Valvasorjeve podatke in hvali Wolfa Ferdinanda, ki je naročil tudi »mного onih okrasov, ki so se nahajali po sobah do najnovejšega časa«. <sup>8</sup>

Nedvomno je pravilna ugotovitev Janka Jarca, da je bila baročna dekoracija odbita, ponekod pa prebeljena ob preureditvi gradu v kmetijsko šolo leta 1886. Soba v prvem nadstropju stolpa je namreč edini v celoti ohranjeni prostor z baročno dekoracijo.<sup>9</sup> Istega leta kot Vrhovecova *Zgodovina Novega mesta* (1891) je o Grmu izšel še en zapis — poročila z Dolenjske Konrada Črnologarja. Avtor razmeroma gostobesedno opisuje mavzolej in kapelo božjega groba na sosednjem griču. V zvezi z gradom samo bežno omenja sobo s freskami in štukaturami, ki so bile v času njegovega obiska precej poškodovane.<sup>10</sup> Vsi ti zapisi so si po podatkih podobni, skromni, temeljijo na Valvasorjevem tekstu ter odražajo deskriptiven duh in odnos do umetnosti, kakršen je bil značilen za proučevanje umetnostnih spomenikov v prejšnjem stoletju. V ta okvir lahko postavimo še Valvasorjevega biografa, »kranjskega historiografa« Petra Pavla Radicsa, ki se sklicuje na avtorja *Slave* in omenja »krasne slike in štukature«. <sup>12</sup>

V bogatem opusu Franceta Steleta najdemo tudi nekaj kratkih opomb o grmski dekoraciji. Prav Stelè je prvi pri nas pisal o štuku leta 1927. Na podlagi primerjave motivnega sveta je prišel do napačnega sklepanja in povezal grmsko štukaturo z ono, ki krasí kapelico gradu v Polhovem Gradcu.<sup>13</sup> Po restavriranju leta 1937 je v zaključku kratkega poročila opozoril, da »ta spomenik predstavlja enega najvažnejših primerov umetnosti Valvasorjevega časa«. <sup>14</sup> To pa je tudi vsa literatura o grmski štukaturi, če izvzamemo bežno omembo v zgodovinskem sprehodu po Novem mestu avtorja Jožeta Mlinariča.<sup>15</sup>

<sup>5</sup> Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 556, navaja leto 1675 za zidavo mavzoleja. S tem v zvezi Anton Peterlin: *Drobtinice iz zgodovine župnije šmihelske*, Novo mesto 1879, p. 8, piše, da je Wolf Ferdinand Mordax podaril šmihelski cerkvi srebrn kelih (brez navedbe vira).

<sup>6</sup> Janko Jarc, Grad Grm in njegovi gospodarji, *Kmetijska šola na Grmu 1886—1936*, Novo mesto 1936, p. 15 (od tod cit. Jarc, *Grad Grm*, 1936).

<sup>7</sup> Valvasor: *Die Ehre*, XI, pp. 299, 556, 566, itd.

<sup>8</sup> Ivan Vrhovec: *Zgodovina Novega mesta*, Ljubljana 1981, p. 5.

<sup>9</sup> Jarc, *Grad Grm*, 1936, p. 16.

<sup>10</sup> Sondiranje strokovnjakov Zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine Novo mesto je pokazalo fragmente poslikave še v nekaterih drugih prostorih zahodnega trakta gradu. Cf. Marinka Dražumerič, Anton Miklavžin: *Konservatorski program za obnovo in revitalizacijo kulturnega spomenika — grad Grm*, Novo mesto 1984 (tipkopis).

<sup>11</sup> Konrad Črnologar, Kunstgeschichtliches aus Unter krain, *Mittheilungen des Musealvereins für Krain*, IV, 1891, p. 8.

<sup>12</sup> Peter Pavel Radics, Uméetltnost in uméetljna obrtnost Slovencev, *LMS*, 1880, p. 28.

<sup>13</sup> France Stelè, *Stuk*, DS, 1927, p. 115 (od tod citirano: Stelè, *Stuk*, 1927).

<sup>14</sup> Idem, Varstvo spomenikov od 1. 1. 1935—10. 10. 1938, *ZUZ*, XV, 1938, p. 94.

<sup>15</sup> Jože Mlinarič, *Sprehod po mestu, Novo mesto — kulturnozgodovinski vodnik*, Ljubljana 1978, p. 128.

V steni nasproti vhoda v sobo je okenska odprtina. Zaradi starega kostanjevega drevoreda in severne lege ne daje veliko svetlobe. Levo in desno od vhoda so na vsaki steni nakazana vrata. Pozneje so bila zazidana in ne vodijo nikamor. Stene so členjene z naslikanimi pilastri, ki jih povezujejo cvetne kite, in z naslikanimi nišami ter medaljoni s svetniškimi figurami. Glede na stilne značilnosti lahko poslikavo sten datiramo v zadnjo četrtino 18. stoletja.

Umetnostno najzanimivejši in nedvomno najkvalitetnejši del prostora je njegov zrcalni strop. Zrcalo stropa nosi grbovno znamenje, vogale heraldičnega polja pa krasijo štiri velike štukirane rozete. Koti grla so dali prostor školjčnim lupinam, hrustančastim zavojem, košaram s sadjem in štukiranemu akantu. Bogata štukaterjeva domišljija je uokvirila medaljone s plastičnimi, močno izstopajočimi dekorativnimi oblikami in putti, ki nosijo to nabuhlo, razkazujoče se bogastvo. Za nadaljnje premišljanje je neogibno vsaj skromno poznavanje štukaterske tehnike, zato moramo najprej spregovoriti prav o tem.<sup>16</sup>

Glavne sestavine za štuk — mavec, pesek, voda in apno — so bile vedno dostopne in razmeroma poceni, zato je bila tehnika široko razširjena in uporabna v različne namene, najpogosteje za dekoracijo stropa in ostenja, kot okvir za slikarije, za izdelovanje prsto stoječih plastik, reliefov... V starem svetu, srednjeveški Evropi in v Aziji so bili materiali in tehnika skoraj popolnoma enaki. Učinkovito podoba štukature je prinesla renesansa, baročni čas in doba rokokoja sta ohranila visoko raven spretnosti in prispevala ikonografsko celovitost. Pri finejšem marmornem štuku so mavec nadomeščali z marmornim prahom. Poleg ustreznih sestavin zahteva priprava malte tudi vezivna sredstva in mešanje z vodo v določenih razmerjih. Za oblikovanje zidcev in profilov so štukaterji uporabljali šablone v obliki profiliranih zidarskih drsal, ki so jih vtiskovali v še vlažen štuk. Ta tehnika je bila na Grmu uporabljena za konkavno vdrt jajčni niz in za listovnik venčnega zidca. Močnejše izstopajoče dele dekoracije — lovorjevo kito, masivne kartuše in figure — so morali armirati. Najbolj priljubljeni polnilni materiali so bili slama, rogoznica, konoplja in živalske dlake. Uporabljali so tudi lesene zatiče, kovinske žeblice, železne žice, šibe... Zaradi praktičnosti so dekorativne kose najprej ulivali in šele potem aplicirali. Modele za odlivanje so naročali pri specialistih — kiparjih, sposobnejši pa so bili sami zmožni narediti lastne vzorce. Kalup so takoj, ko so vanj ulili napol strjen mavec, namestili na strop in ga podprli s pomočjo odra. Kalup so sneli šele potem, ko se je mavec strdil. Okrasek je bil potem obdelan in polepšan. Če so potrebovali večje število figur, so najprej ulivali glave in roke, šele nato so modelirali lase in druge pripadajoče dele. V 16. in 17. stoletju so bili kalupi posebno dragi, zato so štuka-

<sup>16</sup> Izhodišče in temeljna opora za obravnavanje tehnike je bil nemški prevod angleške študije Geoffrey Beard: *Stuck: Die Entwicklung plastischer Dekoration*, London—Herrsching 1983, pp. 9—26 (od tod citirano: Beard: *Stuck*, 1983), pionirsko delo na tem področju. V želji po kritičnem ovrednotenju te knjige sem pritegnila ustrezna poglavja v ožje usmerjenih razpravah: Peter Vierl: *Der Stuck — Aufbau und Werdegang, erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg*, München—Berlin 1969; Artur Saliger: *Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss., Wien 1970/72, pp. 7—12; Ingeborg Schemper: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts in Wiener Raum*, Wien—Köln—Graz 1983, pp. 15—18 in 165—172.

terji pogosto ulivali v stare, že rabljene kalupe. Glede na to lahko s precejšnjo gotovostjo povežemo posamezne anonimne spomenike ali z nedokumentiranim delom na podlagi ponovljenih odlitkov dopolnimo opus znanega štukaterja.

Dekoracija grmskega stropa je zasnovana tektonsko in jasno sledi arhitekturi (sl. 17). Počiva na masivnem večnem zidcu, ki se stopničasto pogloblja v prostor. Nakazuje zaključek ostenja in je hkrati podlaga za masivno dekoracijo stropa.<sup>17</sup> Spodnjo vrsto venca tvori jajčni niz deformirane baročne oblike,<sup>18</sup> zgornjo pa ena od različic listnega niza. Vzporedni liniji lovorjeve kite in jajčevnika sta na grlnem delu stropa oblikovali štiri enaka polja, ki so večkrat ramenasto zalomljena in dajejo prostor velikim slikam bojev. Zaradi zalomov in zavojev so nastali prazni deli polja. Zapolnjujejo jih izumetničeni akantovi šopi s hrustančastimi dodatki, ki opozarjajo na razmeroma zgodnjo datacijo. Kartuše so bogato odete v hrustančast ornament. Ta se na zgornjem delu slikovito zavije in na vršičkih prehaja v akant. Rob med sliko in okvirom je valujoče nazobčan, levo in desno pa pospremljen s fragmentnim listovnikom. Dva gola otročiča sedita na lovorjevi kiti in vsak na svoji strani krepko poprijemljeta kartušo. Okviri ovalnih kartuš, ki jim je štukater odmeril prostor nad venčnim zidcem, so formalno podobni tistim nad velikimi prizori, vendar z rahlimi razlikami. Predvsem so skromnejši in nerodneje obdelani. Putta, v nasprotju z zgornjima, neprepričljivo plavata na traku, s katerim sta povezana prek ramena in boka, za bokom se trak pentljasto zavije, nakopiči pod hrbtom in opleta okoli kolen. Z glavo se putta zadevata v zgornji rob, nožice pa jima je nad gležnji skrajšal venčni zidec. Taka površna izdelava izdaja mojstra, ki je bil sicer rutiniran, a repertoarja svojih oblik in kalupov ni znal vedno prilagoditi danim okoliščinam. Pri elegantnejših rešitvah te kompozicije putti sedijo na venčnem zidcu in z nogami visijo v prostor pod seboj, ki ga tako plastično naglašajo ter poudarjajo svojo prisotnost.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Problem terminologije za štukaturo sem poskusila rešiti s pomočjo poimenovanj podobnih elementov dekoracije v rezbarstvu: Milan Zeleznik, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, pp. 131–182, prav tako Borut Uršič, Rezljani oltarji 17. stoletja v Goriških Brdih, *ZUZ*, n. v. XX, 1984, pp. 41–64; idem, Katalog rezljanih oltarjev 17. stoletja v Goriških Brdih, *Goriški letnik*, 11, Nova Gorica 1985, pp. 145–184. Nace Šumi: *Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1969, p. 123 s (od tod citirano: Šumi: *Arh.* XVII., 1969) opozori na podobnost med motiviko štukature in zlatih oltarjev in na vzporeden razvoj »od zelo bogatega motivnega sveta do skoraj izključne prevlade akanta«. Uporaba skupne terminologije je mogoča samo do neke mere — zaradi specifičnosti obeh obrti — in se s to rešitvijo ni mogoče zadovoljiti dokončno. Ožjih zvez med obema zvrstema ne moremo iskati.

<sup>18</sup> V tem primeru ne gre za tradicionalno antično varianto okrasnega pasu z izmenično nanizanimi jajčastimi oblikami s prirezanim vrhom in s puščičastimi ostmi, ki se je dosledno uporabljal tudi še v renesansi, ampak gre za preoblikovan motiv vdolbenih ovulov pravilne oblike in nakazane puščice. Terminologije v ustrezni literaturi še nisem zasledila, zato se zgleđujem po Schemper: *Wiener Raum*, 1983, p. 57 in repr. 42, ki pri opisu skoraj identične okrasne letve uporablja termin *der Eierstab*, torej jajčevnik.

<sup>19</sup> G. Ferrari: *Lo stucco nell'Arte italiana*, Milano 1910, repr. XIV; Beard: *Stuck*, 1983, repr. 33 in 34, če navedem samo nekaj primerov. O plastičnem iluzionizmu cf. Rudolf Distelberger: *Studien zum barocken Raum- und De-*



Telesca grmskih puttov so manieristično razpotegnjena, razmeroma vitka, a debelejših nog, ki delujejo precej okorno. Glave so izrazito podolgovate, z nabuhlimi lici, ki so postavljena presenetljivo nizko. Brada je majhna in potlačena, usta na pol odprta in povešena, nos prifrknjen. Visoko čelo odkrivajo gosti vihrajoči lasje, očitno oblikovani po odli- vanju, saj kažejo določene razlike in so hkrati edina oblika, ki se ne ponavlja dosledno.

Svet zase ustvarja dekoracija trikotne niše kota stropa. Na dnu je postavljena velika školjčna lupina. Njena robova pri sklepu krožno zavijeta navznoter. Nad školjko si v vertikalni sledita kartuša in košara, zvrhano napolnjena s cvetjem. Tudi tokrat tondo nosita dva gola otro- čiča. Z eno nogo sta pokleknila na školjčni rob, drugo sta uprla v testeno maso, pregrnjeno z nazobčano draperijo, glavo sta položila na rob kartuše, na njeno poslikano vsebino pa opozarjata z iztegnjenim ka- zalcem. Eden od zavojev okvira drži trak s sadnim festonom, ki se na drugi strani vpne z razpotegnjeno ušesasto obliko, konci trakov pa se živahno prepletajo v vmesnem prostoru.

Členi kotnega dela stropnega grla so med seboj najbolj logično povezani. Prostor je primerno izrabljen, štukatura zajema bogat profil izraznih možnosti, od ploskovite do močno plastične z več vmesnimi niansami. Motivni svet je tu najbogatejši, ornament simetrično razpo- rejen in nikjer utesnjen. Tudi tokrat so bili za vse vogale uporabljeni isti kalupi za odlivanje školjk, puttov, kartuš, košar in njihovih polni- tev, ušesastih ornamentov, ki so se prilepili ob vzporedna pasova lovor- jeve kite in jajčevnika. Putti so tokrat bolj domiselno vključeni v celoto kot oni ob ovalnih kartušah. Lasje jim padajo na čelo, poleg vloge otroških nosilcev kartuš opravljajo še eno nalogo: vabijo gledalca, naj se ustavi in poglobi v prizor.

Vertikalna razporeditev poslikanih polj, kartuš in dekoracije v kotih usmerja opazovalca navzgor, proti stropnemu zrcalu, ki pokriva obsež- no kvadratasto polje in prevladuje nad štirimi velikimi slikami bojev. V svojem zgodovinskem razvoju je zrcalni strop rezultat očitne težnje razdeliti polja stropa tako, da postane osrednji del najbolj poudarjen, okrog njega pa se zberejo prizori, ki so tematsko podrejeni central- nemu. Zrcalni strop slavnostnih dvoran je kot idealna rešitev v veljavi od zadnje tretjine 17. stoletja.<sup>20</sup> Okvir vsakega grba ima ob straneh ve- getabilna ušesa, za katera poprijemljejo putti, grba nosita petrogeljno baronsko krono,<sup>21</sup> spodaj pa ju veže feston. Ščita sporočata Mordaxovo in gallenberško ime, kroni pa položaj lastnikov na hierarhični plemiški lestvici. Dve prekrižani sekiri sta znamenje družine Mordax,<sup>22</sup> koni- čast vrh na rdečem ozadju pa zaznamuje grb rodbine Gallenbergov.

*ckendekoration im Mittelitalien bis Pietro da Cortona*, Diss., Wien 1967, p. 117 in passim; prav tako Artur Saliger: *Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss., Wien 1970/72, p. 165 s.

<sup>20</sup> Monumentalna realizacija v Sloveniji je strop viteške dvorane gradu v Ma- riboru (Sergej Vrišer: *Mariborski muzej*, II, Kulturni in naravni spome- niki Slovenije, 96, Ljubljana 1979, p. 20). Cf. Günter Brucher: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, Jahrbuch des Kunsthistorischen Insti- tutes der Universität Graz*, VIII, 1973, p. 11.

<sup>21</sup> Miloš Cirić: *Heraldika*, I, Beograd 1983, p. 61.

<sup>22</sup> Mordax (lat.) pomeni oster, bojevit.

Z njimi so Mordaxi prišli v ožjo sorodstveno zvezo po poroki Wolfa Ferdinanda z Gallenberžanko Ano Rozino z gradu Soteska. Grba obeh zakoncev dopolnjuje napis, ki obdaja heraldično polje:

WOLF FERDINAND MORDAX FREIHERR ZU PORTENDORF  
UND ZAILSPURG HERR AUF ERENFELS PACH HERTENDORF  
GRABEN UND STAUDEN.<sup>23</sup>

Napisni pas z zlatimi črkami na temnem ozadju na eni strani omejuje pozlačen biserni niz,<sup>24</sup> na drugi, zunanji, pa jajčevnik in okrepljena lovorjeva kita.

Podobno oblikovano grbovno polje je krasilo tudi eno od sob gradu *Bokalce pri Ljubljani*. Od grmskega se razlikuje po tehnični strani — bokalški je bil slikan — formalno pa se drug drugemu močno približujeta.<sup>25</sup> Posebnost grmskega heraldičnega polja je njegov tenkočutno speljan okvir, ki prek drobnega zlatega astragala in napisnega pasu prehaja v štukiran trak z vtisnjenim ornamentom jajčevnika; šele nad tem se dvigne bogata lovorjeva kita, ki zaključuje okvir in na sredini svojih stranic nosi kartuše. V drugih primerih s štukom opremljenega okvira je lovorjeva kita speljana neposredno ob polju, kar daje precej grob vtis.<sup>26</sup>

Grmska štukatura danes kaže svojo prvotno barvno podobo. Geofrey Beard je določil pet skupin za razvrščanje štukature glede na barvne značilnosti.<sup>27</sup> Njegovo shemo lahko uporabimo tudi v našem primeru in dekoracijo na Grmu uvrstimo v Beardovo drugo tipološko skupino. Bela štukatura je razgrnjena po svetlosivem ali pastelno rumenem ozadju, grba pa počivata na nežno modro obarvani površini. Astragal, ki obrobja vse štiri večje prizore, je pozlačen. Prav tako se je pozlata dotaknila heraldičnega polja. Preoblekla je trakove, draperijo otroških grbonoscev, ušesasti kartuši in kroni obeh grbov.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Prevod: »Wolf Ferdinand Mordax, baron portendorfski in zailsburški, gospod na Erenfelsu, Bachu, Hertendorfu, Grabnu in Grmu.« To je celoten naziv grmskih gospodov, ki izvira še iz časa, ko so imeli njihovi štajersko-koroški predniki vsa omenjena posestva. Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 555, Cf. tudi Jarc, *Grad Grm*, 1936, p. 13, 14 in 16.

<sup>24</sup> Tudi izraz za biserni niz (bisernik, astragal) je v našem primeru povzet po najbolj podobni inačici dekorativnega traku. Paličast element v biserniku na Grmu nadomešča cvetni čaši podoben motiv, ki mu še ni bilo mogoče najti para v italijanskem ali avstrijskem gradivu in je torej redek. V kombinaciji z nekaterimi drugimi motivi pa bi lahko služil kot indikator pri iskanju delavnškega izvora.

<sup>25</sup> Fotografije hranijo v fototeki Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani.

<sup>26</sup> Naj navedem samo nekaj sočasnih primerov oblikovanja okvirov za večja poslikana polja: Ptuj, poletni refektorij minoritskega samostana — danes kapela (Stelè, *Stuk*, 1927, priloga 3); Begunje, grad, hodniki in sobe v prvem nadstropju, lovska soba (Stelè, *Stuk*, 1927, repr. p. 119); Maribor, grad, viška dvorana (Sumi: *Arh.* XVII, repr. 86).

<sup>27</sup> Beard: *Stuck*, p. 18. Prva skupina združuje bel ali sivkast štuk na steni enake podlage, druga belo štukaturo na pastelno obarvani podlagi, tretja polihromiran štuk na beli podlagi, četrta skupina zajema polihromiran štuk na polihromirani podlagi, zadnja pa upošteva kovinske dodatke iz zlate, srebrne ali bakrene folije, ki so jo aplicirali na štuk ali na steno.

<sup>28</sup> Dekoracija na Grmu je bila dvakrat temeljito restavrirana. Prvič je bil restavrator Matej Sternen (France Stelè, Varstvo spomenikov od 1. 1. 1935—10. 10. 1938, *ZUZ*, XV, 1938, p. 96). Po vojni je bil potreben še en poseg (restavrator Mirko Šubic) zaradi slabe peči (*VS*, III, 1950, p. 74).

Ko se ozremo v zgodovino, da bi štukaturi na Grmu našli predhodnike in nadaljevalce, se moramo ustaviti najprej v *Stični*. V vhodnem stolpu samostanske cerkve se prvič v slovenskem spomeniškem gradivu pojavi štukatura. Letnica 1620 nad vhodom označuje čas temeljite obnove, ki je prinesla tudi štukaturo.<sup>29</sup> Figuralne prizore spremlja motivika z izrazitimi poznorenesančnimi elementi okovja in bisernika, s sadnimi obeski; akanta še ni. Razmeroma dolg je presledek med stiško štukaturo in skupino dekoracij v sedemdesetih letih na Kranjskem. Vrzel zapolnjuje štukatura v *kapelici pristave v Oplotnici* na Štajerskem, verjetno iz druge četrtine stoletja.<sup>30</sup> Motivika je tudi tu renesančna: operutničene glavice puttov, kartuše, jajčni niz, bisernik, stilizirani cvetovi, tračna ornamentika. Delno je štukatura še ploskovita, ponekod pa že baročno razgibana sega v prostor. Prvi primer štukature v sklenjeni, a razmeroma redki verigi, ki se začne v zadnji tretjini stoletja, je okras viteške dvorane *mariborskega gradu*. Okoli leta 1670 je neznan štukater oblikoval ogrodje za poslikana polja.<sup>31</sup> V letih med 1674 in 1698 je bila barokizirana župnijska cerkev *sv. Trojice v Veliki Nedelji*. Ta čas je prinesel štukaturo v apsidno, zvonicno in na prednjo stran pevskega kora, kjer je edino še ohranjena. Prvič vzemo tudi za mojstra — J. Schomassija iz Milana.<sup>32</sup> Današnja kapela, nekdanji *poletni refektorij minoritskega samostana v Ptujju* je opremljena z nekoliko mlajšo štukaturo. Najpozneje do leta 1693 sta jo dokončala druga dva sporočena mojstra — Peter Bettini in Anton Quadrio.<sup>33</sup> Okviri slik so močno plastični. Med vinsko trto, sadne in cvetne kite so vpleteni putti, ki stojijo na oblakih. Značilna premena za stilni razvoj je akant, ki nima več hrustančastih in cvetnih dodatkov. Pred koncem stoletja je nastala še štukatura v *posvetovalnici mestne hiše v Mariboru*. V literaturi je uveljavljeno mnenje, da je avtor dekoracije eden od mojstrov Quadrijev.<sup>34</sup> Plastičnost izginja. Na logični razvojni poti proti

<sup>29</sup> Sumi, *Arh.* XVII, 1969, pp. 22, 24 in repr. 8. Štukaturno tehniko sicer srečujemo od prehoda iz gotskega v novi čas v grajskem, cerkvenem in mestnem okolju kot okras in sredstvo za poudarjanje reber. To je tehnično najpreprostejša oblika krasitve s štukom. Na ta način je mogoče oblikovati tudi grebenaste vzorce, ki niso odvisni od obočnega sistema, ampak svod samo preoblečejo.

<sup>30</sup> Ferdo Šerbelj, *Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, Zbornik občine Slovenska Bistrica*, Ljubljana 1983, p. 200 s, repr. *ibid.* (od tod citirano: Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983).

<sup>31</sup> Jože Curk, *Mariborski mestni grad, Kronika slovenskih mest*, 1, 1953, p. 33. O štukaturi je pisal tudi Sergej Vrišer: *Mariborski grad*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 17, Ljubljana 1969, p. 12 in Ana Aškerc: *Baročni štuk na Slovenskem Štajerskem*, diplomatska naloga, Ljubljana 1970 (tipkopis), p. 3 (od tod citirano: Aškerc: *Baročni štuk*, 1970).

<sup>32</sup> Jože Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Ormož*, I, Ljubljana 1969 (tipkopis), pp. 16–20; Aškerc: *Baročni štuk*, 1970, pp. 3, 4 in 26, 27.

<sup>33</sup> Aškerc: *Baročni štuk*, 1970, pp. 4 in 16 ss; Jože Curk, *Mariborski gradbeniki v času baroka in klasicizma*, *ČZN*, 57, 1986, p. 302 (od tod citirano: Curk, *ČZN*, 1986).

<sup>34</sup> Josef Andreas Janisch: *Lexikon von Steiermark*, Graz 1885, p. 177. O tej možnosti s potrebno previdnostjo tudi Aškerc, *Baročni štuk*, 1970, p. 5 in op. 14. Jože Curk, *ČZN*, 1986, p. 310 zaradi stilne dvojnosti J. A. Quadrije pripisanih del upravičeno domneva, da gre za dve istoimenski osebi, očeta in sina. Tako kot Aškercova postavi štukaturo v mariborski mestni posvetovalnici še pred leto 1700.

ploskovitejšim dekorativnim rastlinskim prepletom je tudi zadnji spomenik iz te verige — splet akanta, vrtnic in operutničenih angelskih glav in v treh sobah južnega trakta v prvem nadstropju gradu v Slovenski Bistrici.<sup>35</sup>

Vabljava misel, da bi grmski strop lahko povezali s katerim od štajerskih, morda celo z enim od sporočenih mojstrov, se po kritičnem pretresu ni izkazala za pravilno. Po plastičnosti in paleti motivov je Grmu najbližji okras minoritskega samostana v Ptuj; toda več kot o grobi podobnosti ne moremo govoriti.

Tudi na Kranjskem se razmeroma sklenjena vrsta štukatur začne okoli leta 1670.<sup>36</sup> Tudi tu je motivni razpon zadnjih treh desetletij 17. stoletja izredno bogat in sega od figuralike, školjk, sadnih in cvetnih festonov do prepletenih lovorjevih listov, akanta, hrustančevja in težkih volut. Postopoma pa se ta bogati svet krči in po prelomu stoletja odstopi prostor razbohotenemu akantu.

Med profanimi prostori je v osrednji Sloveniji današnji čas dočakala dekoracija gradu v *Begunjah*. S štukaturo je okrašeno zunanje in notranje stopnišče, veža, prostori v prvem nadstropju in lovska soba. Zlahka opazimo časovno in stilno neenotnost. Plastičnost je večja v prvem nadstropju in v lovski sobi, v vseh primerih pa gre za jasno tektonsko členitev stropa ali obokanja, ki logično sledi arhitekturi. Lovska soba se z zasnovo in motiviko najbolj približa Grmu, toda očitno gre za bolj grobo rešitev razpotegnjenih puttov, ki nosijo košare in s pendanti v nasprotnih kotih ustvarjajo prevladujoče diagonalne linije. Poslikana polja obdajajo krepki lovorjevi venci, v vmesnih prostorih se prepleta akant. France Stelè je drugo ob drugo postavil štukaturo na Grmu in tisto v kapelici v prvem nadstropju gradu v *Polhovem Gradcu*.<sup>37</sup> Majhen vzdolžen svod je razdeljen na križno grebenasti obok in za polovico njegove širine dolgo travejo.<sup>38</sup> Oba dela ločita dva putta s košarico na glavi, ki stojita na profiliranem venčnem zidcu. Obraz imata bolj okrogel kot oni na Grmu, daljši kodrasti lasje jima padajo na obraz. Pas s puttoma se ponovi nad vhodom in tako na drugi strani omejuje kratko travejo, ki nosi rogove izobilja in operutnične deklince z otožnimi obrazy, dolgimi lasmi in vihrajočo draperijo. V obeh imajo barvne vstavke. Še bolj neurejeno deluje obočni del nad nekdanjo oltarno steno. Križni preplet lovorjevih kit zakriva rozeta, trikotna polja pa nosijo sadne obeske na valujočem ozadju. Stene so oblečene v tulipanaste vaze, zvrhane sadja ali cvetja. Vsaka ima vegetabilen podstavek in velike ušesaste ročaje iz stilizirane kače ali deformiranega akanta. Polhograjska dekoracija se zaradi trdih oblik ter neelegantne stropne sheme ne more primerjati z grmsko. Tudi putti kažejo drugačne slogovne značilnosti. Omeniti pa moramo, da gre za edini primer v tej skupini, ko nastopa štukatura samostojno, brez poslikave.

Stare fotografije so edini ohranjeni dokument bogato dekoriranih prostorov v gradu Bokalce pri Ljubljani. Za t.i. štukaturno sobo je

<sup>35</sup> Ferdo Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983, p. 210; Aškerc: *Baročni štuk*, p. 6 s.

<sup>36</sup> Stelè, *Štuk*, 1927, p. 1927, p. 115. Pregled in razvoj stilnih značilnosti cf. Sumi: *Arh. XVII.*, 1969, p. 123–130.

<sup>37</sup> Stelè, *Štuk*, 1927, p. 115. Repr. Sumi: *Arh. XVII.*, 1969, št. 87 na p. 128.

<sup>38</sup> Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika: Topografski opis*, Ljubljana 1929, pp. 219–221.



France Stelè navedel letnici 1673—84.<sup>39</sup> Na eni od zgovornejših fotografij<sup>40</sup> se goli dečki izvijajo iz rogov in grabijo za sadne splete, podpirajo listne okvire slik ter se zadevajo v lovorjeve kite. Težko je priti do prepričljivih ugotovitev in primerjav le na podlagi fotografij, zato bodo Bokalce, žal, ostale nerazrešljivo vprašanje tudi v nekaterih drugih ozirih.

Po pregledu profanih prostorov ostane še štukatura, ki krasi enega sakralnih objektov in je s pomočjo arhivskega gradiva tudi prepričljivo datirana. Gre za dekoracijo *kapela Frančiška Ksaverija* pri nekdanji jezuitski cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani (sl. 18). Osmerokoten prostor tipa, kot ga srečamo v Novi Štifti,<sup>41</sup> pokriva osmerolistna kupola s svetlobnico. S štukaturo je členjeno ostenje v dveh etažah. Profilirani venčni zidci ločijo nadstropja in nosijo dekoracijo. Bogato je odeta kupola visokega prostora, štukatura pa se je razgrnila celo v laterno. Nace Šumi je opazil občutne razlike v govoricu posameznih etaž. Stopnjujejo se klasični stebni redi ter bogastvo in dekorativnost, ki dosežeta vrh v svetlobnem nadstropju. Že površen pogled, predvsem pa primerjava posameznih detajlov pokažeta podobnosti z grmsko dekoracijo. Frančiškova kapela kaže take oblikovne značilnosti, ki jih lahko prepričljivo povežemo s stropom stolpne sobe na Grmu.

Valvasor se je v *Slavi* tudi tokrat izkazal kot natančen poročevalec. »*Kostbare und schöne Capell*« je 3. avgusta leta 1670 posvetil rabatski grof, knezoškof Jožef.<sup>42</sup> Denar za opremo so zbrali kranjski stanovi, ki so v letih 1667—69 poklonili tedanjemu rektorju jezuitskega kolegija v ta namen 5500 goldinarjev,<sup>43</sup> deželni glavar pa srebrno svetilko v vrednosti 300 kron.<sup>44</sup> Janez Gregorij Dolničar je v kroniko zapisal datum, ko so položili temeljni kamen — 31. julij leta 1667 — in podatek, da je bila dekoracija končana do leta 1675.<sup>45</sup> S tako popolnimi podatki lahko

<sup>39</sup> Stelè, *Štuk*, 1927, p. 115. O tem tudi Evgen Müller-Dithenhof, *Freske gradu Bokalce (Stroblhof) na Kranjskim in njihovi mojstri, posebno Almanach*, ZUZ, II, 1922, pp. 95—105.

<sup>40</sup> France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus*, 2. izd., Ljubljana 1966, repr. 65.

<sup>41</sup> Šumi: *Arh. XVII.*, 1969, p. 126; Idem, *Nova štifta pri Ribnici*, ZUZ, n. v. VIII., 1970, pp. 95—105.

<sup>42</sup> Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 690.

<sup>43</sup> Peter Pavel Radics, *Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev*, LMS, 1880, p. 23.

<sup>44</sup> Viktor Steska: *Ob tristoletnici šentjakobske cerkve v Ljubljani*, Ljubljana 1915, p. 10. Omeniti moram tudi komentar Gustav Dzimski: *Laibach und seine Umgebung*, Laibach 1817, p. 28: »Die prächtigen und kunstvoll gearbeiteten Skulpturen entwickelten einen besonders schönen Geschmack und müssen als ein seltenes Meisterwerk angesehen werden, welche an die berühmten Skulpturarbeiten der Kloster Kirche in Osseg in Böhmen erinnern, deren sie in künstlerischer Beziehung nicht nachstehen.« Osek in mojster Corbellini (cf. Beard: *Stuck*, 1983, p. 210) res nimata veliko skupnega. O tem se vsak lahko prepriča v: Oldřich J. Blažicek, Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia, *Arte Lombarda*, II, 1966, pp. 169—176 (z ustrežno repr.). Štukatura v Oseku je datirana v leto 1713.

<sup>45</sup> Viktor Steska, Dolničarjeva ljubljanska kronika od 1660 do 1718, *IMDK*, 1901, p. 24. Novejša literatura: Franc Martin Dolinar: *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597—1704*, Ljubljana 1976, p. 44 in tudi Damjan Prelovšek: *Cerkev svetega Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, p. 11.

datiramo tudi štukaturo in s tem postavimo trden temelj za datacijo drugih primerov štukaturne dekoracije na Kranjskem.

Dekoracija je premišljeno tektonsko grajena. Štukater je poudaril arhitekturne člene in premišljeno uporabil vizualne učinke, ki stopnjujejo plastičnost. Tako so pasovi pod venčnimi zidci oblečeni v izrazito ploskovito štukaturo, da bi izstopajoči zidec dosegel večji videz plastičnosti. Kariatide v baročnih serpentinasto zavitih držah so namēšcene prav v pasove med velikimi okenskimi odprtinami, prestrezajo obilo svetlobe in v bogatih gubah ustvarjajo igro svetlega in temnega, osvetljenih in osenčenih delov draperije.

Za štukaturo v kapeli so značilni najrazličnejši školjčni motivi, razpletajoči se akant, hrustančevje, med dekorativnimi pasovi pa najdemo bogato paletu bisernih nizov, listovnikov in jajčevnik. Najočitnejša podobnost z Grmom so pač zabuhli otročiči s podolgovatimi glavami, napih-njenimi lici in močnim spodnjim delom obraza. Imajo tudi prav tako nalogo kot tisti na Grmu — pa dva in dva sedita na svoji strani kartuše, držita njena ušesa ali opozarjata na vsebino (sl. 20, 21). Nekateri putti so bolj razgibani kot grmski. Očitno je tudi, da je štukater uporabil več modelov kot v Novem mestu, kjer so si vse figure med seboj podobne, lahko bi rekli skoraj identične. Obrazni tip je enoten, gibi se ponavljajo in tudi v drži ni odstopanj. Nagib telesa podkrepi gib z roko in gradi povezavo med štukom in slikarijo. Cvetlični in sadni festoni so dobili prostor na pilastrskih pasovih kupole. Med obeski se slikovito prepleta trakovje, kjer pa ima tračni ornament nosilno funkcijo, je naturalistično nategnjen in daje prepričljiv občutek teže obeskov. Najbrž so bile v iste modele ulite ušesaste volute, ki se na Grmu lepijo ob zalome stropnega grla, v kapeli pa se v skoraj nespremenjeni obliki — zgornji del podaljška je rahlo bolj raztegnjen, razigran in nežnejši — naslanjajo na štukirane okvire slik v pritličju in na okenske okvire v svetlobnem nadstropju (sl. 22, 23). Pomembno vlogo igrajo školjke. Masivne, ne krhke testene školjke, ki pokrivajo križišča lovorjevih kit v Begunjah, oklepajo zožujoča se polja kupole. Vsaka druga izmenično nosi v sebi manjšo školjko. Vse so postavljene pokonci, njihovi sklepi rastejo v zavite volute, notranji grebeni pa so pahljačasto poudarjeni (sl. 24, 25). Tudi pri kartušah opazimo podobno mehkobo zavojev, odločno razporejanje mase, zamotano hrustančevje, akant in dele školjk. Nivo površine se pri kartušah spreminja. Nad okni, s poslikanimi polji, so masivnejše od spodnjih nad okviri slik. Tudi oblike uokvirjenih polj lahko primerjamo z grmskimi. Pogrešamo pa rozete, ki jim je tokrat štukater odmeril manj pomembno mesto na loku nad vhodom in visoko zgoraj v zaključku svetlobnice.

Resne in prepričljive primerjave se ponujajo med dekorativnimi horizontalnimi in vertikalnimi pasovi. Lovorjevo kito in jajčevnik deformirane oblike najdemo kot vzporedno tekoči par samo na Grmu in v Ksaverijevi kapeli, v drugih ohranjenih štukaturah pa ne. Tudi eden od obeh listovnikov, ki ju najdemo v Ljubljani, je bil oblikovan v prav istem modelu kot listni trak venčnega zidca v stolpni sobi (sl. 26, 27). Motivni repertoar kapele je obogaten še z eno varianto listovnika, ki niza preprostejše, obrnjene tulipanaste oblike. Primerjava bisernih nizov pokaže v kapeli večjo raznolikost. Najdemo lahko kar tri variacije. Pravi bisernik s kroglicami enake oblike in velikosti obroblja okna prvega nad-

stropja v spremstvu jajčevnika in lovorjeve kite. Atiko oken krasi niz, ki izmenoma nabira po dve kroglici in paličico. Tu je tudi bisernik z elementom cvetne čaše, ki ga prav tako ni mogoče najti v drugem ohranjenem spomeniškem gradivu. Omeniti velja še eno značilnost tega štukaterja oziroma njegove delavnice: pravokotno zalomljene vogale jajčevnika, lovorjeve kite in listovnika prekriva s stiliziranim akantovim lističem. Na tak način ublaži ali skriva nepravilnosti, ki nastanejo pri šabloniranju (sl. 28, 29).

V obeh primerih — v stolpni sobi in v kapeli — so si motivi in izvedba, detajli in shematičen, tektonski odnos do arhitekturne lupine tako podobni, da ni mogoče zanikati skupnega izvora. To nedvomno potrjuje tudi uporaba identičnih modelov za putte, ušesaste volute in vse rastlinske ali druge obrobne nize, ki jih najdemo hkrati na Grmu in v Ksaverijevi kapeli. Podobna metoda povezovanja spomenikov je v študijah o mavčni dekoraciji znan pojav in se je tudi izkazala za edini možni način povezovanja spomenikov, če ni ohranjenih podatkov.<sup>46</sup>

Ob zadnjem restavriranju Ksaverijeve kapele strokovnjaki kljub pričakovanju niso odkrili sledov poslikave kartušnih polj.<sup>47</sup> Samo tiste nad okni so poslikane z grbovimi znamenji. Vsa štukatura je bele barve na svetlorumeni podlagi in jo lahko, tako kot grmsko, uvrstimo v Beardovo drugo tipološko skupino, kar ustreza tudi dataciji v čas prve polovice sedemdesetih let 17. stoletja.<sup>48</sup>

Zaradi bogastva motivnega sveta, ki je v kapeli precej večje kot v stolpni sobi, smemo — z dobro previdnosti — postaviti ljubljansko štukaturo časovno pred novomeško. Torej naj bi grmski štuk nastal po sredini sedemdesetih let. To ustreza tudi podatku, da so najpozneje do leta 1675 morala biti zaključena temeljna gradbena dela v grajski stavbi in so gradbenike lahko zamenjali dekoraterji prostorov. Omenjena letnica namreč pomeni začetek novega gradbenega podjetja družine Mordax — mavzoleja ob kapeli božjega groba na sosednjem griču.<sup>49</sup>

Kljub majhnim geografskim razdaljam in nedvomnim stikom med naročniki višjega sloja moramo odgovoriti na vprašanje, od kod grm-

<sup>46</sup> S pomočjo te metode je Andrásné Kásznoyi, Andrea Bertinalli stukkator és köre, *Annuaire du Musée des arts décoratifs*, VII, Budapest 1964, pp. 55–72 pripisala štukaterjema A. Bertinalliju (ali Bertinelliju) in G. B. Ros-su nekatera dela na Madžarskem.

<sup>47</sup> Damjan Prelovšek, op. cit., p. 11.

<sup>48</sup> Cf. supra, op. 25.

<sup>49</sup> O gradnji in vplivih na postavitev centralne arhitekture mavzoleja Josip Marinko, Božji grob pri Grmu poleg Novega mesta, *Jahresbericht des. k. k. Obergymnasiums in Rudolfswerth für das Schuljahr 1894/95*, Rudolfswerth 1895, ki meni, da je bil pobudnik za zidavo prošt Ivan Andrej Stamberg, saj je v času ljubljanskega proštovanja zgradil božji grob s križevim potom v Štepanji vasi. Janko Jarc, *Grad Grm*, 1936, pripisuje odločilni vpliv pri zidavi proštu Germaniku grofu Thurn-Valsassina, ki je s svojim prihodom poživil gradbeno dejavnost v Novem mestu. Kot uglajenemu aristokratu, ki je za novomeške prošte dosegel čast infule, mu ni bilo težko pri plemstvu novomeške okolice vzbuditi zanimanja za sodobne umetnostne smeri. S svojimi nasveti in priporočili je pripomogel okoliškemu plemstvu do ljudi, ki so bili sposobni opravljati zahtevnejše naloge. S tem je povezana tudi ena od mogočih razlag dekoracije grmskih prostorov. Druga ugledna osebnost, ki je gradbeno dejavnost usmerila v Italijo, je bil kanonik Matija Kastelc iz Kilovč pri Premu na Krasu.

skemu gospodu navdušenje za štukaturo in kako je prišel do mojstrov, ki so bili zaposleni pri ljubljanskih jezuitih. Delni odgovor na to vprašanje najdemo že v rodbini sami. Dva brata Mordax z rodbinskega matičnega gradu Graben na vzhodni strani Novega mesta sta se odpovedala posvetnemu življenju in po šolanju v Ljubljani stopila v jezuitski red. Starejši Volbenk Andrej Mordax je postal redovnik že leta 1677 in je skoraj vse življenje pridigal in misijonaril med vojaki na Ogrskem in Romunskem. Pisal je duhovne pesmi in prevajal iz latinščine v nemščino.<sup>50</sup> Njegov mlajši brat Anton je bil posvečen leta 1680. Kmalu se je strmo povzpел. V Gradcu, Celovcu in Linzu je predaval filozofijo, pozneje tudi teologijo. Postal je vojni superior in na starost rektor v Leobnu.<sup>51</sup> Morda je bil prav eden od njiju posrednik informacij o novi kapeli, ki je v času njenega šolanja nastajala pri jezuitski cerkvi. Svoje navdušenje je lahko prenesel sorodniku v domačem kraju, ki je moral prav v tem času iskati mojstre za opremo svoje rezidence.

Še bolj verjeten posrednik med mojstri štukaterji in ambicioznim naročnikom bi lahko bil Mordaxov priženjeni sorodnik, soteški graščak Jurij Sigmund grof Gallenberg, ki je vzdrževal vitalne stike z Ano Rozino, poročeno Mordax, in njenim soprogom. Zaradi visokih funkcij v deželni upravi pa si je dopisoval tudi s stanovi — naročniki in plačniki dekoracije v kapeli Frančiška Ksaverija.<sup>52</sup> Kaj lahko je mojstre povabil k sebi, saj Valvasor tudi za Sotesko trdi, da je imela bogat mavčni okras,<sup>53</sup> in navdušil za novo modo in podoben podvig grmskega sorodnika. Na to vprašanje bo v prihodnosti lahko odgovoril samo sistematičen pregled ohranjenega arhivskega gradiva.

Po drugi strani pa štukaturo v Ljubljani in Novem mestu lahko pojasni silovit razmah dejavnosti lombardskih potujočih obrtnikov — umetnikov. S trebihom za kruhom so odhajali v svet in prek našega ozemlja potovali dlje proti vzhodu ali na sever.<sup>54</sup> Ne vemo, ali so dela, ki so jih pustili pri nas, izvajali mimogrede, spotoma, ali pa so se naselili na našem ozemlju za daljše obdobje. Samo za Antona Jožefa Quadrija se zanesljivo ve, da se je naselil pri nas.<sup>55</sup> Štukirani okviri so bili v 17. stoletju v večini primerov tesno navezani na arhitekturno shemo stropa. Variacije so redke, več individualnosti pa kažejo spremembe v detajlih in drobnih ornamentiki. Zato je upravičena domneva, da so sheme za štukiranje predlagali arhitekti, vendar so imeli mojstri pri izpolnjevanju predloženega načrta relativno svobodo.<sup>56</sup> To sklepanje podpira

<sup>50</sup> SBL, II, Ljubljana 1933—1952, p. 153.

<sup>51</sup> Ibid., infra.

<sup>52</sup> Rokopise hrani Arhiv SRS v Ljubljani: *Dolski graščinski arhiv*, fasc. 129 in 134.

<sup>53</sup> Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 9.

<sup>54</sup> Ernst Guldan, *Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und in Europa, Arte Lombarda*, V, 1960, p. 41 je začrtal glavne smeri potovanja lombardskih mojstrov in opozoril tudi na dejavnost štukaterjev. Vendar ugotavlja, da popoln pregled ne bo mogoč, dokler bo raziskana dejavnost potujočih mojstrov samo v Nemčiji, Avstriji in na Češkem. To vrzel je deloma zapolnil zbornik (predvsem za skandinavske dežele), ki ga je uredil Edoardo Arslan, *Arte e Artisti dei laghi lombardi*, II, Como 1964.

<sup>55</sup> Sergej Vrišer, Mariborski baročni kiparji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, p. 120; Aškerc: *Baročni štuk*, p. 26; Curk, *ČZN*, 1986, p. 130.

<sup>56</sup> Schemper: *Wiener Raum*, 1983, p. 165.



védenje, da so italijanski štukaterji sprva odhajali v tujino prav v spremstvu gradbenikov utrb,<sup>57</sup> saj so reprezentativna gradbena naročila sčasoma zahtevala tudi dekorativne naloge. Prihajali so iz severne Italije, z jezerskega področja Lombardije. Njihova motivika izhaja iz renesančnega likovnega besednjaka in jo je še konec 17. stoletja mogoče najti v severnem delu Lombardije in v švicarskem kontonu Ticino.<sup>58</sup> Razširili so se po vsej Evropi od Velike Britanije do skrajnih meja vzhodne Evrope. Stroko so skozi generacije razvijali v celotnem sorodstvu. Na zimo, ko so se delovne razmere poslabšale, so se vračali domov. Tam so si izmenjali izkušnje, učili mlade štukaterje in z novim znanjem odhajali nazaj v svet. Zaradi takega načina premikanja in zaradi njihove velike gibljivosti težko iščemo sledi za njimi. Včasih so se celo ustalili in udomačili na tujem. Na avstrijskem področju so se zbrali na primer v Gradcu in na Dunaju, kjer je bil leta 1669 ustanovljen ceh, v katerem so v prvih desetletjih prevladovali Italijani.<sup>59</sup> Za današnje slovensko ozemlje se je v arhivskih virih ohranilo nekaj imen, ki so skoraj vsa italijanska. Vsi po imenu znani mojstri so delovali na štajerskem in očitno je deželno središče Gradec opravljalo vlogo posrednika.<sup>60</sup> Mavčni okras kapele v pristavi v Ploptnici kaže jasne zveze z dekoracijo najstarejšega dela — grobnice — mavzoleja cesarja Ferdinanda II. v Gradcu.<sup>61</sup> Vzporednice je mogoče potegniti med viteško dvorano gradu v Mariboru in rešitvami v dvorcu Eggenberg pri Gradcu.<sup>62</sup> Komparativni študij štajerskih spomenikov na obeh straneh meje bi morda prinesel še nove ugotovitve.

Za osrednjo Slovenijo zaenkrat niso znana imena štukaterjev. Dovolj očitno pa je, da štajerskih štukatur ne moremo povezovati s tistimi, ki so se ohranile na Kranjskem. Matico naših štukaterjev moramo iskati v Lombardiji ali Ticinu. Ostaja vabljiva naloga, da Grmu in Frančiškovi kapeli poiščemo neposredno izhodišče in morda nadaljevanje. Marsikatero formalno podobnost je mogoče opaziti tudi na starih fotografijah enega od prostorov v *gradu Turjak* (sl. 19).<sup>63</sup> Po vzdolžnem banjastem svodu so nanizana kartušna polja, krivine banje pa pokrivajo značilni elementi delavnice, ki je dosegla nesporni vrh na našem ozemlju v Ksaverijevi kapeli v Ljubljani. Poleg značilnega obraznega tipa puttov, masivnih školjk, listovnika in posebnega tipa jajčnega niza moramo opozoriti še na eno podobnost. To je ovalna kartuša, ki je na sredini rahlo

<sup>57</sup> Ibid., p. 11.

<sup>58</sup> A. F. A. Morel, *Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz, Zeitschrift für schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte*, 29, 1972, pp. 176—197.

<sup>59</sup> Schemper: *Wiener Raum*, p. 10.

<sup>60</sup> Aškerc: *Baročni štuk*, p. 26 s; Rochus Kohlbach: *Steirische Baumeister*, Graz 1961, p. 178; Rudolf Preimesberger, *Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, Arte e Artisti dei laghi lombardi*, II, Como 1964, p. 324 in 338.

<sup>61</sup> Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983, p. 201. Cf. Georg Kodolitsch, *Drei steirische Mausoleen — Seckau, Graz und Ehrenhausen, Innerrösterreich 1564—1619*, Graz [1967], p. 344 in repr. 17, 18.

<sup>62</sup> Sergej Vrišer: *Mariborski muzej*, II, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 96, Ljubljana 1979, p. 20.

<sup>63</sup> Fotografije hranijo v študijski knjižnici Mirana Jarca v Novem mestu — za opozorilo na njihovo fototeko in predstavitev se zahvaljujem bibliotekarki Anji Smole-Gašparović.

priščipnjena (sl. 30). Strop danes ni več ohranjen, vendar fotografija nazorno kaže prav tiste detajle, ki potrjujejo domnevo, da gre za isto skupino mojstrov, ki je bila zaposlena na Grmu in v Ksaverijevi kapeli. Skupaj s Turjakom ti trije spomeniki kažejo jasnejšo podobo štukaterske dejavnosti v drugi polovici 17. stoletja na Kranjskem.

Ugotovitev, da nobene od štukatur v osrednji Sloveniji ne moremo povezati z dekoracijami na Štajerskem, je vzbudila misel, da je bila Ljubljana v drugi polovici sedemnajstega stoletja že tako močan center, da je zmogla sama neposredno komunicirati in naročati italijanske mojstre in obrtnike za izvajanje reprezentativnih nalog.<sup>64</sup> Imela je tudi lastno ekspanzivno moč in sposobnost oplajanja zaledja. Po zaslugi tedanje okrepljene inteligence, ki se je že na začetku stoletja šolala predvsem na italijanskih univerzah v Padovi in Bologni,<sup>65</sup> se je Ljubljana odpirala prav v smeri proti zahodu. Začetek te politike moramo iskati po letu 1596, ko je bil v Ljubljani ustanovljen jezuitski kolegij. Z njim je rasla želja po uresničitvi modernih, italijansko usmerjenih umetnostnih tokov.

#### SOME 17<sup>th</sup> CENTURY STUCCOWORK IN CARNIOLA

Stuccowork as an important accessory to architecture came into fashion in Carniola in the seventies of the 17<sup>th</sup> century. The sharp contours and clear lines of early baroque architecture needed rich, plastic stucco decoration, which gave space a form, enlivened the surface and additionally unified the elements of the interiors — it was important in churches during the religious revival of the Counter-Reformation and for courts at a time when the nobility became more prosperous after the danger of the Turkish incursions had passed. The decoration was thus an intrinsic element of the architecture, which in the early baroque period found expression primarily in a decorative vocabulary. As soon as architecture developed its own dynamic values (big window apertures, curves in the floor plan, salient ledges...), generously loaded stuccowork became less important, the decoration became passive, the ornamentation shallower. With modest means a cross-fertilization with architecture was achieved. In Carniola the fusion of these two values gave us the central space and rich stuccowork of the *chapel of St. Francis Xavier next to the formerly Jesuit church of Sveti Jakob (St. James) in Ljubljana*. The walls and the cupola are covered with a mass of heavy stuccowork, which is clearly tectonically conceived. The motifs show a rich variety of chondroid and shellwork, garlands of acanthus and chondroid ornamentation, massive shells and lattices of shell joints and pasty shapes. Fruit pendants and putti play an important role. The inner edges of the cartouches are lobated in waves. Each cartouche is held by two putti who point to its contents. They have long, chubby faces, sagging cheeks, high foreheads, small upturned noses and small mouths. The bodies of the putti are manneristically elongated, their legs are thick and clumsy.

Up to the present, all the literature indicated that the decoration of the chapel was unique. However, very similar, but further developed stuccowork can be seen in the *tower room at Grm castle in Novo mesto*. The decoration was commissioned by the Master of Grm, Wolf Ferdinand Mordax. Only the room on the first floor has survived intact. The stuccowork in the other

<sup>64</sup> Damjan Prelovšek, Ljubljanska arhitektura 18. stoletja, *Zgodovina Ljubljane: Prispevki za monografijo*, Ljubljana 1984, pp. 177–188. Prelovšek opozarja, da so italijanske novosti že v 17. stoletju v srednjo Evropo zanesli potujoči Lombardi, Piemontezi in Furlani. Oriše dva tokova arhitekture v 17. stoletju, ki sta oba italijanska — lombardski in beneški (p. 178).

<sup>65</sup> Peter Pavel Radics, Die Studentenwirtschaft des Grafen, später Fürsten Joh. Weikh. von Auersperg auf der Universität Bologna 1633, *Blätter aus Krain*, 17, 1964, p. 67 s.

rooms was destroyed towards the end of the last century. In the middle of the ceiling there is the shield of arms, the corners are decorated with four stucco rosettes, in the curve of the ceiling there are four big scenes from the Turkish wars, while in the corners of the ceiling space was left for big shells, baskets of flowers, garlands of fruit and cartouches, which we also find above the big pictures and below them. Each cartouche is carried by two putti with exactly the same type of faces and elongated bodies as those of the cherubs in the Xavier chapel. The stuccowork at Grm is also tectonically conceived. It rests on a massive cornice and clearly follows the lines of the architecture. Beside the putti, other obvious signs that the same workshop was employed here are the massive shells with accentuated joints and the decorative belts of egg and dart, leaf and bead moulding. The shape of the egg and dart moulding is unusual, it consists of regular indented ovals. In the bead moulding the bar has been replaced by an element resembling a flower chalice. Rows of this type have not been preserved anywhere, but we do have old photographs of the ceiling of one of the destroyed rooms in *Turjak castle* which show these very details. Beside the rows along the edges, the shells and the putti we also note oval cartouches which are slightly indented in the middle and whose inner edges are lobated in waves in all these three examples.

Only for the Xavier chapel has enough archive material been preserved to enable us to date it securely before 1675. The stuccowork at Grm as well as that at *Turjak* was probably done later. The decorations were the work of itinerant master craftsmen from the Como or Ticino areas, who crossed Slovenia on their way to the east or to the north. In the 17<sup>th</sup> century it was very often the artists from Lombardy who brought Italian novelties to the rest of Europe. No exact details about the stucco workshop which undertook the decoration for the Xavier chapel next to Sveti Jakob in Ljubljana have as yet been established. That is an area in which further research should be undertaken.

No convincing similarities or comparisons can be found between the stuccowork which has been preserved in Styria and that in Carniola. Thus it would appear that Graz, the centre of Styria, which had a strong tradition of stuccowork and also sent masters to that area of Styria which is today in Slovenia, was not involved in Carniola. At that time Ljubljana must already have been such a strong centre that it needed no assistance to import foreigners who were capable of carrying out more demanding commissions for buildings and decorations in central Slovenia.