

of the Adriatic Rim, Bologna 1996, pp. 143–162). Žal pa Štefančeva teza v Nikolajevi biografiji sploh ni omenjena.

Med redkimi razstavljenimi rezbarskimi deli zasluži posebno pozornost *Križani* iz trogirske stolnice, ki ga je pred kratkim Alessandro Quinzi (Beneški renesančni rezbar na vzhodni jadranski obali: Križani v Poreču, Torcellu in Trogiru, *Acta historiae artis Slovenica* 5, 2000, pp. 21–22) previdno uvrstil v skupino križanih, ki so nastali pod vplivom *Križanega* iz beneške Santa Maria dei Frari. V kataložni enoti Joško Belamarić (cat. 21, pp. 73–75) predlaga atribucijo Leonardu oziroma Lardu Tedescu, ki je skupaj s polihromatorjem Leonardom Boldrinijem avtor *Križanega* iz beneške cerkve San Giovanni in Bragora (cat. 22, pp. 75–79). Vendar pa na razstavi razlike med obema *Križanima* postanejo očitne: medtem ko je trogirski do neke mere idealiziran in povsem neekspresiven, pri beneškem lahko najdemo bolj severno vplivane ekspresivne elemente predvsem v oblikovanju obraza in prsnega koša. Zato novo predlagana atribucija kljub upoštevanju časovne distance skoraj dveh desetletij ne zveni prepričljivo.

Razstava in katalog sta kljub nekaterim kritičnim opazkam vredna pohvale. V prvi vrsti sta širši javnosti predstavila nekatera »nova dela«, ki so postala berljiva in zanimiva šele po restavratorskih posegih; naj omenimo le vrata tabernaklja iz trogirske zakladnice (cat. 3, p. 35) in *cartapesto z Marijo z detotom* iz Hvara (cat. 23, pp. 79–83). Poleg tega je bilo s predstavitvijo očiščenih del skupaj s primerjalnim gradivom omogočeno preverjanje atribucij in primerjav na sami razstavi, kar bo gotovo sprožilo nove, prej praktično nemogoče raziskave in objave. Nenazadnje pa je razstava javnosti predstavila nekaj prej nedostopnih del, med katerimi so gotovo največje »odkritje« štiri kipi Alessandra Vittorie z zvonika trogirske stolnice – razstavljen je *Sv. Simeon* (cat. 25, pp. 86–87). Zaradi izjemnega pomena za zgodovino tako hrvaške kot evropske umetnosti je razveseljivo, da je predvidena selitev razstave v Zagreb, kjer naj bi bila mnoga, sicer tudi težje dostopna dela, vsaj še nekaj mesecev dostopna tako laični kot strokovni javnosti.

---

*Matej Klemenčič, Ljubljana*

*Nataša Polajnar Frelih: BAROČNI ČRNI OLTARJI LJUBLJANSKIH KAMNOSEŠKIH DELAVNIC,*

Stična: Slovenski verski muzej 2001, pp. 172, en zemljevid, 7 risb, 2 črno-bela in 100 barvnih posnetkov.

Ime Nataše Polajnar Frelih se v strokovni literaturi že vrsto let pojavlja v zvezi z baročnimi oltarji, izdelanimi v ljubljanskih kamnoseških delavnicah okrog leta 1700 in pogosto imenovanimi »črni oltarji«, saj so pretežno

izklesani iz črnega apnenca iz kamnoloma Lesno Brdo pri Vrhniki. Najprej je Polajnarjeva leta 1989 objavila izsledke o oltarjih v cerkvi sv. Treh kraljev na Vrhu nad Rovtami, dve leti kasneje pa je na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani zagovarjala diplomsko nalogo o kamnoseku Mihaelu Cussi, glavnem avtorju črnih oltarjev, v kateri se je kot prva raziskovalka resneje posvetila problemu avtorstva marmornih kipov na teh oltarjih.<sup>1</sup> Leta 1997 je – kot logično nadaljevanje diplomskega dela – pripravila magisterij o črnih oltarjih na Slovenskem,<sup>2</sup> knjiga, ki jo ocenjujemo, pa je pravzaprav predelava te naloge.

Knjiga *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic* je razdeljena na dva dela: v prvem je sedem uvodnih poglavij, v drugem pa obsežen katalog. V prvem delu knjige krajšemu in morda preveč šolsko zasnovanemu kulturnozgodovinskemu uvodu (pp. 5–7) sledi poglavje »Ljubljanski kamnoseki in cehovska pravila« (pp. 8–13), katerega glavni del je prevod rokodelskega reda iz leta 1676. Originalno nemško besedilo je avtorica v strokovni periodiki sicer že predstavila leta 1999,<sup>3</sup> vendar pa ne bi bilo odveč, če bi ga ponatisnila še v knjigi.<sup>4</sup> Pričakovali bi tudi kakšen komentar, na primer primerjavo z graškim vzorčnim rokodelskim redom ali pa s podobnimi in sočasnimi cehovskimi pravili slikarjev in kiparjev na Kranjskem, ki jih je že pred dobrim stoletjem objavil Julius Wallner.<sup>5</sup>

Naslednje poglavje, »Seznam ljubljanskih kamnosekov« (pp. 14–24), ki bi morda bolj sodilo na konec, med »dodatke«, je gotovo najkoristnejši del prve polovice knjige. V zadnjih letih se je število podatkov o mojstrih namreč zelo

<sup>1</sup> Nataša Polajnar, Cerkev sveti Trije kralji na Vrhu nad Rovtami, *Zbornik poročil raziskovalnih skupin. Mladinski raziskovalni tabor Logatec 1989*, Logatec 1989, pp. 35–88; eadem, *Mihael Cussa »universae Carnioliae lapicida et architectus«*, Ljubljana 1991 (diplomska naloga, tipkopis). Izsledki o avtorstvu kipov so bili objavljeni v eadem, O problemu avtorstva marmorne plastike na oltarjih Cussove kamnoseške delavnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVIII, 1992, pp. 77–84, ter kasneje še v Nataša Polajnar Frelih, Contributo all'opera dello scultore veneziano Enrico Merengo, *Annales. Anali za istrske in mediteranske študije*, VIII, 1996 (*Series historia et sociologia*, 3), pp. 287–298.

<sup>2</sup> Nataša Polajnar Frelih, *Črni kamniti baročni oltarji ob koncu 17. in na začetku 18. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 1997 (magistrska naloga, tipkopis).

<sup>3</sup> Nataša Polajnar Frelih, Rokodelski red ljubljanskih kamnosekov in zidarjev iz leta 1676, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, XLVII, 1–2, 1999, pp. 19–30.

<sup>4</sup> Prepis arhivskega vira pogrešamo tudi pri novomeškem lavaboju (p. 149), kjer sta pobotnica in izpisek iz kronike, ki izpričujeta avtorstvo Luke Misleja, objavljena le v prevodu.

<sup>5</sup> Julius Wallner, Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, III, 1890, pp. 107–115.

povečalo in postalo skoraj nepregledno, še posebej po objavi Resmanove knjige *Barok v kamnu* leta 1995, v kateri smo bralci močno pogrešali imensko in krajevno kazalo.<sup>6</sup> Seznam skrbno povzema tudi najnovejše izsledke raziskovalcev, kakšno malenkost pa bi se vendarle lahko še dodalo. Tako velja pri Horaciju Bonaditiju (p. 16), pravzaprav Bonettiju, kot je zapisan v drugih ljubljanskih virih, opozoriti, da bi po ugotovitvah Blaža Resmana lahko bil identičen z videmskim kiparjem Orazijem Bonettijem,<sup>7</sup> za Blaža Zitha (p. 24), ki je po Resmanovih ugotovitvah v mrliško knjigo vpisan 23. junija 1699,<sup>8</sup> pa lahko kot kuriozitetu navedemo spregledani podatek, da je verjetno tisti nesrečni kamnosek, ki ga omenja Janez Gregor Dolničar v svoji ljubljanski kroniki in za katerega je bil usoden zablodeli strel na slavju sv. Rešnjega Telesa 19. junija tistega leta.<sup>9</sup> V seznam del pa bi morali vnesti vsaj še eno znano kamnoseško delo, kamnite piramide, ki jih je za prelaz na Ljubelju leta 1728 naredil Luigi Bombasi.<sup>10</sup> Problem pa predstavlja tudi časovni okvir. Tako v seznamu zasledimo več mojstrov iz druge četrtine oziroma srede 18. stoletja (pp. 14, 24), manjka pa začuda sam Francesco Robba, ki je vodil tedaj najpomembnejšo kamnoseško delavnico in kakšnega od omenjenih kamnosekov celo zaposloval (že omenjenega Bonaditija oziroma Bonettija in, kot je bilo objavljeno šele po nastanku recenzirane knjige, Hieronima Zhudina alias Girolama Chiodinija).<sup>11</sup>

V poglavju »Črni kamniti oltarji in tipologija« (pp. 25–31) je avtorica najprej na kratko opredelila material, iz katerega so bili oltarji narejeni, in dodala zanimiv opis črnega »marmorja« iz Valvasorjeve *Slave*, nato pa je po zgledu starejših »tipoloških« obravnav črne oltarje na podlagi vertikalne členitve, tlorisa in dekoracije razvrstila v osem skupin, v kronologijo nastanka teh oltarjev ali celo v sam izvor tipa pa se ni spuščala. Glede na številne dosedanje raziskave je povsem jasno, da je bila Ljubljana v kamnoseškem smislu zelo odvi-

<sup>6</sup> Blaž Resman, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995.

<sup>7</sup> Resman 1995, cit. n. 6, pp. 59–60; Blaž Resman, Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja, *Frančičkani v Ljubljani*, Ljubljana 2000, pp. 336–337. Cf. tudi idem, Epilog k Francescu Robbi, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000 [izšlo 2001], p. 174.

<sup>8</sup> Resman 1995, cit. n. 6, p. 28, n. 89.

<sup>9</sup> Viktor Steska, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do 1718, *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, XI, 1901, p. 86. Podatek sem navedel v recenziji Resmanove knjige (Matej Klemenčič, Kamen v baroku, *Razgledi*, 19 [1050], 11. 10. 1995, p. 27).

<sup>10</sup> Cf. Anton Koblar, Cesta čez Ljubelj in ljubeljski piramidi, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, III, 1893, p. 223.

<sup>11</sup> Za Chiodinija cf. Matej Klemenčič, Od Enrica Merenga do Paola Callala: problem avtorstva kipov na oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic okrog leta 1700, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVI, 2000 [izšlo 2001], p. 209, n. 42.

sna od mojstrov, ki so prihajali z Goriškega. Tako je bil Mihael Cussa doma v Lokavcu pri Ajdovščini in je bil sorodstveno povezan z goriškimi kamnoseki Paccassiji, pa tudi Mislej je bil doma iz bližnje, čeprav kranjske Vipave, da o ostalih kamnosekih z laško zvencečimi priimki sploh ne govorimo. Avtorica nekatere zanimive primerjave z goriškimi deli sicer omenja (pri skupini 5A, 6 in 8 ter večkrat v katalogu; cf. e. g. pp. 29–31), a izvora posameznih formalnih motivov, tako arhitekturnih kot dekorativnih, v svoji študiji ni poskusila opredeliti.

Poglavje »Naročniki« (pp. 32–35) je le preprost, komentiran seznam tistih naročnikov, ki jih je avtorici uspelo vsaj približno identificirati. Kot tak je le nekakšen komentiran »indeks« in bi spet bolj sodil na konec knjige. Podatki o posameznih osebah so po obsegu in vsebini neuskaljeni in ponekod bi jih bilo gotovo mogoče dopolniti s pomočjo že obstoječe literature oziroma arhivskih virov. V seznamu pa gotovo manjka naročnik »Matteo von Segala«, ki je v knjigi predstavljen kot kamnosek (cf. pp. 27–28, 107–108, 129). Po starejši literaturi je Polajnarjeva prevzela podatek, da je naredil veliki oltar romarske cerkve na Svetih Višarjih, ki je danes v Žabnicah (Camporosso) v Kanalski dolini. Ker pa se v nekaterih arhivskih študijah Matej Segalla iz Vogelj (»zum Wünkhler«) omenja kot premožni trgovec, ki je leta 1715 kupil gorenjsko gospostvo Bela peč, leta 1720 pa v Ljubljani sestavil oporoko,<sup>12</sup> je jasno, da ni bil kamnosek, ampak naročnik oltarja.

Krajšemu zaključku (pp. 36–37) sledi drugi, najpomembnejši in najobsežnejši del knjige (pp. 41–154), v katerem je katalog 82 oltarjev (od teh eden ni ohranjen) ter 6 prižnic in 14 lavabojev. Tako prižnice kot lavaboji so v katalog očitno uvrščeni le zato, ker so pretežno narejeni iz enakega materiala, črnega apnenca. Poglavje se začne z zemljevidom, na katerem so označena današnja nahajališča teh spomenikov. Ker bi nas celo bolj zanimala prvotna razprostranjenost, bi bil zemljevid morda še uporabnejši, če bi bili posebej označeni spomeniki, ki so ostali *in situ*, ter lokacije, kjer so prvotno stali kasneje premeščeni spomeniki. Kataložne enote so pregledno sestavljene in vsebujejo podatke o avtorstvu arhitekture in figuralnega okrasja, o dataciji, naročniku, arhivskih podatkih in zgodovini raziskav, na koncu pa je dodana še točka »primerjalna analiza«, v kateri so omenjeni oblikovno sorodni spomeniki. V posa-

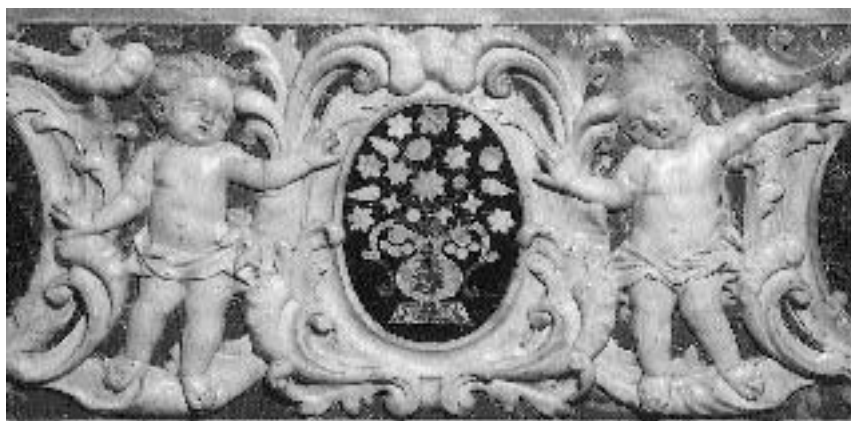
<sup>12</sup> Majda Smole, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, pp. 76–77; Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. III, 1955, p. 254. Poleg oporoke z dne 16. 2. 1720, ki jo navaja Šorn (Arhiv Slovenije, Testamenta, Grupa III., Lit. S, No. 39), je ohranjena še ena z dne 23. 3. 1721 (ibid., Grupa II., Lit. S, No. 58). Matej Segalla se omenja tudi med meščani Škofje Loke, ki so se izkazali kot dobrotniki kapucinskega samostana. V času gradnje samostana in cerkve (od 1707 dalje) je redu daroval 200 gol-dinarjev, v cerkvi pa je dal postaviti oltar sv. Antona Padovanskega (cf. Primož Kovač, Ustanovitev kapucinskega samostana v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 40, 1993, pp. 44–45).



1. Matthias Hendrichs: *Maver* (1709), Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Frančiška Ksaverija.



2. Matthias Hendrichs (?): *Objokovanje* (izrez), Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Križa



3. Matthias Hendrichs (?): *Antependij* (1704), Žabnice (Camporosso), ž. c. sv. Tilna, veliki oltar.



4. Matthias Hendrichs (?): *Objokovanje*, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Križa.

meznih kataložnih enotah manjka le omemba ustrezne tipološke skupine, kar bi pričakovali glede na vestno razdelitev oltarjev v osem skupin, saj bi na ta način primerjalna analiza morda lahko postala nekoliko preglednejša. V kolikšni meri gre za resnično popoln popis črnih oltarjev, bodo pokazale nadaljnje raziskave, a že v pričujočem katalogu je poleg vrste dobro znanih oltarjev predstavljenih kar nekaj manj znanih del, ki so bila v starejši literaturi le bežno omenjena ali pa preprosto spregledana, kot na primer oltarji v Begunjah na Gorenjskem (pp. 44–46), vrsta vrhniških oltarjev (pp. 111–112, 126–128), dva stranska oltarja v Vidmu pri Dobropolju (pp. 120–121) ter danes žal prebarvani oltar v Pokojišču (p. 97). Med kandidate za naknadni vpis v katalog pa bi lahko omenili oltar sv. Frančiška, ki so ga iz ljubljanske frančiškanske cerkve sicer odstranili na začetku 20. stoletja, a ga poznamo vsaj po fotografiji,<sup>13</sup> morda pa tudi oltar sv. Antona Padovanskega na Vranskem iz leta 1721<sup>14</sup> ter celo veliki oltar v Matenji vasi iz leta 1739.<sup>15</sup> Vsaj slednja morda nekoliko odstopata od najosnovnejše ideje o črnih oltarjih, a spet nič bolj kot nekateri drugi, ki jih najdemo v katalogu (npr. oltarja na Limbarski gori, pp. 67–68, in oltarji v kapelah gradov Brežice, Slovenska Bistrica in Podčetrtek, pp. 51, 96, 109). Vprašljiva pa je vključitev nekaterih mlajših lesenih kopij po črnih oltarjih (npr. Krašnja in Kum, pp. 63, 66), čeprav kamnitim sočasni primerki lesenih črnih

<sup>13</sup> *Peto izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani 1907–1912*, Ljubljana 1913, tab. 4, fig. 1; Matej Klemenčič, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani* (razst. kat. Ljubljana, Narodna galerija), Ljubljana 1998, p. 40, fig. 16; Blaž Resman, *Kipa frančiškanskih svetnikov v Šiški – Straubova ali Robbova?*, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, p. 52, fig. 1; Resman, *Oltarna oprema...*, 2000, cit. n. 7, pp. 312–314.

<sup>14</sup> Za podatke cf. Blaž Resman, *Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773)* (zbornik simpozija [Ljubljana, 23. – 25. 10. 1997], Vincenc Rajšp ed.), Ljubljana 1998, p. 227.

<sup>15</sup> Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo*, Ljubljana 1967 (*Ars Sloveniae*), p. XLI, fig. 15.



5. Angelo Putti: *Marija z detetom* (1713), Slovenske Konjice, ž. c. sv. Jurija, oltar sv. Križa.

oltarjev, ki so modri sledili v skromnejšem materialu, v knjigi sploh niso omejnjeni. Po drugi strani so v katalog vključeni lavaboji in prižnice in morda ne bi bilo napačno predstaviti tudi portalov in podobnih izdelkov, saj bi le tako lahko dobili jasno podobo o delovanju posameznih kamnoseških delavnic. Vendar pa to očitno niti ni bil namen pričujoče knjige. Le tako si namreč lahko razložimo dejstvo, da v katalogu na primer manjkata dva oltarja iz zagrebške stolnice, ki resda nista črna oltarja, a sta nastala v Cussovem nasledstvu v Ljubljani okrog leta 1703 ter sta zato zelo pomembna za razumevanje razvoja ljubljanskega kamnoseštva na pragu 18. stoletja.<sup>16</sup> Tu se seveda srečamo z metodološkim problemom, ki je zaznamoval vrsto nalog, nastalih v okviru ljubljanske umetnostnozgodovinske šole. Njihov cilj je bil popisati tipološko sorodne spomenike, jih razvrstiti v skupine ter morebiti ugotoviti še nekakšne razvojne linije. Tipološko neustrezni spomeniki so bili ob tem seveda izpuščeni, čeprav so denimo nastajali v istih delavnicah, in obravnava gradiva pač ni mogla biti celovita. Zato velja poudariti, da bi moralo biti katalogiziranje in tipološko razvrščanje le osnovni pripomoček pri nadaljnjem študiju in ne končni in edini cilj.

V katalogu je v eni od točk navedeno ime kiparja, ki je za oltar pripeljal figuralno dekoracijo. Kvaliteta kipov, ki lahko pri oltarjih iste kamnoseške delavnice zelo niha, nam med drugim priča tudi o naročnikovih željah, raz-

<sup>16</sup> Resman 1995, cit. n. 6, pp. 30–36.

gledanosti v umetnosti ter morda še bolj o njegovem premoženju. Glede na stanje raziskav beneškega kiparstva na začetku devetdesetih let je Nataša Polajnar Frelj v že omenjeni diplomski nalogi leta 1991 vprašanje avtorstva najkvalitetnejših kipov na nekaterih oltarjih Cussove delavnice in njenega nasledstva z atribucijo Enricu Merengu ustrezno rešila. Šele leta 1999 je Simone Guerriero uspel iz Merengovega opusa na podlagi novih arhivskih raziskav izločiti večje število del – tudi »kranjska« – in jih pripisati prej praktično neznanemu kiparju Paolu Callalu, ki je po osebnem slogu Merengu dokaj blizu.<sup>17</sup> V novi knjigi je tudi Polajnarjeva že upoštevala najnovejšo literaturo, a ker je prav ona v marsičem pripomogla k večji prepoznavnosti kiparskih del na kranjskih črnih oltarjih, je pravzaprav škoda, da se omenjeni problematiki v uvodnih poglavjih ni natančneje posvetila.

Poleg skupine kvalitetnih Callalovih kipov najdemo na črnih oltarjih še nekaj skromnejših del, ki jih je mogoče avtorsko vsaj približno opredeliti. Avtorja kipa Frančiška Ksaverija in štirih reliefnih mavrov (sl. 1) v menzi svetnikovega oltarja v ljubljanski šentjakovski cerkvi (pp. 75–76) sta Ana Lavrič in Blaž Resman na podlagi dokumentov razkrila kot Matthiasa Hendrichsa (o. 1669–1711).<sup>18</sup> Ob čakanju na podatke o kakšnih novih dokumentiranih delih tega dokaj nerodnega kiparja bi mu lahko z nekaj previdnosti približali še menzo velikega oltarja iz Žabnic (sl. 3) iz leta 1704 (p. 129) in relief *Objokovanja* (sl. 2, 4) pod menzo oltarja sv. Križa v ljubljanskem Šentjakobu (pp. 72–73), ki ga na podlagi virov časovno ne moremo opredeliti, saj vemo le to, da je oltar najverjetneje nastal leta 1678, relief pa bi seveda lahko bil tudi mlajši. Štiri dokumentirane mavre iz leta 1709 z nekaj starejšima, bolj reliefnima, a podobno nerodnima puttoma na žabniškem antependiju povezujejo labilna stoja, zasuki glav, zabuhli obrazi ter kiparjevo očitno pomanjkljivo poznavanje oziroma neobvladovanje anatomije, še posebej pri modelaciji rok. Za spoznanje boljši se na prvi pogled zdi relief *Objokovanja*, a po natančnejšem pogledu angelci, ki stojijo okrog Kristusa, razkrijejo podobne težave pri podajanju anatomije – spet najbolj pri rokah –, ponovljen pa je tudi stojni motiv in obrazne poteze. Višja kvaliteta bi lahko bila posledica boljše predloge ali pa je relief nastal nekaj let pred žabniškim, ko je bil kipar morda še bolj pri močeh.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Simone Guerriero, Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca a Venezia, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 21, 1997 [izšlo 1999], pp. 33–83. Za pregled raziskav, ki so bile predvsem delo Nataše Polajnar, Blaža Resmana in Simona Guerriera, cf. Klemenčič 2000, cit. n. 11, pp. 193–211.

<sup>18</sup> Ana Lavrič, Blaž Resman, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, pp. 122–123, 132–133: doc. IV; Resman 1995, cit. n. 6, pp. 48–49.

<sup>19</sup> Matej Klemenčič, *Kamnita baročna plastika v Sloveniji. Topografske študije. Vplivno področje Ljubljane*, Ljubljana 1998 (magistrska naloga,



Angelu Puttiju je bilo v zadnjih letih na podlagi slogovne analize že moč pripisati vrsto novih del, tako iz goriškega (1710–1711) kot iz ljubljanskega obdobja (1712–o.1719), spregledano pa je očitno ostalo še kakšno delo.<sup>20</sup> Tako je v njegovi delavnici brez dvoma nastala prvotna plastična dekoracija črnega stranskega oltarja sv. Križa v župnijski cerkvi v Slovenskih Konjicah iz leta 1713 (p. 110): vse značilnosti Puttijevega osebnega sloga – konstrukcijo telesa z ostro zasukano glavo, testeno modelacijo draperije ipd. – nosi polmetrski relief *Marije z detetom* (sl. 5), ki je že dosedaj veljal za italijansko delo,<sup>21</sup> pripišemu pa mu lahko tudi dva putta v atiki, tri angelske glavice nad tronom in obe oltarni krili. Atribucija kiparskega okrasa Puttiju še dodatno potrjuje nas-

tipkopis), pp. 41–42 (z nekoliko drugačnimi predlogi datacij kot tukaj). Reliefi antependijev treh zagrebških oltarjev, ki so nastali v delavnici Cussovih naslednikov, so narejeni po isti predlogi kot žabniški, a so po kvaliteti še slabši in jih ne moremo pripisati istemu avtorju (za Remete cf. recenzirano knjigo na pp. 107–108, za reprodukcije oltarjev iz zagrebske stolnice cf. Ana Deanović, Željka Čorak, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988, pp. 228, 230).

<sup>20</sup> Resman 1995, cit. n. 6, pp. 47–61, 76–78; Blaž Resman, Veliki oltar v Svetem pri Komnu – goriško delo Angela Puttija, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, pp. 67–76; Klemenčič 1998, cit. n. 13, pp. 23–27. Brez dvoma sta Puttijevo »goriško« delo tudi dva dosedaj neopažena reliefna putta ob menzi velikega oltarja reške jezuitske cerkve sv. Vida. Za oltar torej ni le kot priča podpisal pogodbe, ki jo je 2. januarja 1711 takajšnji rektor kolegija sklenil s Pasqualom Lazzarinijem, ampak je pri naročilu tudi aktivno sodeloval. Pogodbo je objavila Radmila Matejčić (Udio goriških i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke, *Zbornik za likovne umetnosti*, 14, 1978, p. 170), na Puttijevo podpis pa je opozoril šele Blaž Resman (Resman 1995, cit. n. 6, p. 78). Omeniti pa velja še dve spregledani Puttijevo deli iz ljubljanskega obdobja, kip *Sv. Nikolaja* na fasadi pazinske župnijske cerkve iz okoli 1714 (napis s kronogramom pod kipom ni v celoti ohranjen, fasada pa naj bi bila iz leta 1714; cf. Giannandrea Gravisi, La circoscrizione ecclesiastica della contea di Pisino, *Archivio veneto*, LXXII [s. V, XXX–XXXI, 59–62], 1942, repr. pp. 50/51 [datacija kipa v 17. stoletje], p. 58 [datacija fasade]) ter fragment *Kristusa z Oljske gore*, ki je last Narodnega muzeja v Ljubljani in je trenutno hranjen v lapidariju pod cerkvenim zvonikom na blejskem otoku, izviral pa naj bi iz Štepanje vasi pri Ljubljani (cf. *Peto izvestje Društva za krščansko umetnost 1907–1912*, Ljubljana 1913, p. 33). Na pazinski kip me je opozoril Stanko Kokole, ki je kip tudi prepoznal kot Puttijevo, Simone Guerriero me je opozoril na njegovo reprodukcijo v literaturi, Jasna Horvat pa mi je pomagala pri iskanju provenience blejskega kipa; vsem se najlepše zahvaljujem. O teh, še neobjavljenih Puttijevo delih pripravljam posebno objavo.

<sup>21</sup> Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, p. 56.

tanek konjiškega oltarja v eni od ljubljanskih kamnoseških delavnic, pa naj bo to Mislejeva, ki ji je oltar trenutno tudi pripisan, ali kakšna druga, na primer Bombasijeva, s katero je Putti sodeloval v Radovljici (p. 102).

Knjiga Nataše Polajnar Frelih je dragocen katalog, ki bo v bodočnosti marsikateremu raziskovalcu olajšal delo. S pomočjo tega kataloga bo mogoče še natančneje raziskati samo arhitekturo črnih oltarjev, posebej njen izvor, ob dodatnem pregledu drugih sočasnih kamnitih oltarjev pa bolje osvetliti zgodovino baročnega kamnoseštva na Kranjskem ter raziskati okus in zahteve naročnikov, ki so si namesto lesenih zaželeli oltarje iz trajnejšega in plemenitejšega materiala.

Viri ilustracij: Matej Klemenčič (sl. 1, 5), Edo in Boris Primožič (sl. 2, 4), po starejših publikacijah (sl. 3)

---

*Barbara Jaki, Ljubljana*

**HISTORICAL PAINTING OF THE 19th CENTURY IN  
CENTRAL & EASTERN EUROPE. CULTURAL  
HERITAGE A COMMON RESPONSABILITY.**

Budimpešta, 7.–9. september 2001.

Mednarodni znanstveni simpozij. Organizator Pro Arte et Natura Foundation, partnerji Ernst Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria in Magyar Nemzeti Múzeum.

Ena od smeri slikarstva v 19. stoletju je bila povezana z oživiljanjem preteklih umetnostnih slogov ali zgodovine. V okviru širšega gibanja se je razvilo tudi t. i. zgodovinsko ali historično slikarstvo (angl. *history painting*; nem. *Historienmalerei*), z izrazito propagandistično podstatjo. Današnje politične okoliščine, mednarodni integracijski tokovi in prerazporeditev geopolitičnih interesov so kot reakcijo spodbudili iskanje vzorcev posamičnih nacionalnih identitet, ki naj sežejo čim dlje v preteklost. Velika časovna odmaknjenost med zgodovinskim dogodkom in trenutkom njegove interpretacije pa razpira prostor za špekulacije, prilagojene interpretacije ali že celo mitološke razsežnosti.

V slovenski umetnostnozgodovinski stroki je izraz »historično slikarstvo« redek. Ta žanr obsega celotno narativno slikarstvo, od mitoloških in bibličnih prizorov do profanih, ki lahko temeljijo na poetičnih ali zgodovinskih virih. Najpogosteje se uporablja za označevanje slikarstva z ikonografijo iz nacionalnih zgodovin. *Historia* je bila stoletja predmet slikarske teorije in je v akademijem pouku zavzemala prvi razred v hierarhiji zvrsti, pred portretom, žanrom, krajino in tihožitjem na zadnjem mestu. Jasnejša opredelitev žanra izvira iz 17. stoletja, čas po francoski revoluciji ga je temeljito reformiral, od