

Miramarska razstava se je odlikovala ne le po smelem izboru razstavljenih predmetov, ki so na vsebinsko upravičen in vizualno prepričljiv način obiskovalcu (pa naj je šlo za šolsko skupino ali strokovnjaka) celovito predstavili grški umetnosti kiparstva v bronu in zlatarstva, ampak zlasti po praktičnem in z znanstvenimi raziskavami podkrepjenem prikazu antičnih tehnik, ki so temeljna osnova predstavljenih umetnostnih zvrsti. Škoda le, da odlično pripravljen video program, ki bi lahko še nadalje služil v didaktične namene, ni bil reproduciran in kupcu dostopen.

---

*Matej Klemenčič, Ljubljana*

Ivan Stopar: CELJSKI STROP. RAZKOŠJE MOJSTRA  
ALMANACHA

Celje: Pokrajinski muzej, 2002, pp. 62, številni črno-beli in  
barvni posnetki

Ugledni slovenski kastelolog in poznavalec vedut slovenskih krajev Ivan Stopar je spomladi 2001 na simpoziju o baročnem slikarstvu na Slovenskem predstavil svojo tezo o avtorstvu na platno naslikanega stropa, ki krasi glavno dvorano nekdanje celjske palače grofov Thurn-Valsassina, danes celjskega Pokrajinskega muzeja. Konec aprila 2002 je izšla knjižica, ki spremlja razstavo v celjskem muzeju in v kateri je Stopar svojo tezo natančneje predstavil tudi širši javnosti. Poleti 2002 je bil natisnjen tudi njegov referat (Ivan STOPAR, Celjski strop in njegov mojster, *Pogovori o baročni umetnosti 2001*, Ljubljana 2002 [Knjižnica Narodne galerije. Študijski zvezki, 9], pp. 53–60), napovedana pa je še ena samostojna publikacija z naslovom *Almanach, mojster celjskega stropa* (p. 11, n. 8). Recenzirani katalog sestavlja uvodna študija (pp. 5–25), v kateri je predstavljen avtorjev novi pogled na datacijo in avtorstvo celjskega stropa, katalog grajskih poslikav, ki jih Stopar pripisuje Almanachu (pp. 28–41), ter prevod besedila v nemščino (pp. 43–60).

Celjski strop v vseh pregledih baročne umetnosti na Slovenskem velja za prvo v vrsti stropnih poslikav, ki so bile v modi v 17. in 18. stoletju, in kot tak seveda sodi med naše najbolj znane slikarske spomenike. Odkrit je bil leta 1926, ko so ob začetku restavratorskih del na »stari grofiji« pod mlajšim stropom odkrili starejšega, sestavljenega iz več platen, v celoti poslikanih v tempera tehniki. Tramovi delijo strop v 11 polj: na osrednjem je »arhitekturna slika«, pogled od spodaj na stebriščno arhitekturo in na ljudi, ki stojijo za balustrado. To, največjo sliko, obdajajo manjša polja z upodobitvami štirih letnih časov, dve sliki bitk Latincev in Trojancev in štiri slike padajočih gigantov. Po odkritju se je France Stelè kot konservator zavzel za obnovo močno potemnelega stropa, celjska občina je odobrila sredstva in do poletja 1927 ga je Matej

Sternen tudi v celoti restavriral. Dve leti kasneje je Stelè izdal drobno knjižico, ki je še danes temeljna študija o spomeniku in je bila leta 1969 tudi ponatisnjena (France STELÈ, *Celjski strop*, Celje 1969<sup>2</sup>). V svojem delu je Stelè predstavil znane zgodovinske podatke o palači, slogovno analiziral poslikavo in opredelil tudi grafične vire za posamezne prizore na stropu. Na podlagi svojih ugotovitev je strop datiral v čas okrog leta 1600 oziroma v zgodnje 17. stoletje. Ta datacija se je v naslednjih desetletjih bolj ali manj obdržala, povsem odprto pa je ostalo vprašanje avtorstva. Resda je v začetku sedemdesetih let poljski raziskovalec Stanislaw Szymanski postavil tezo (*Celjski strop*, *Celjski zbornik 1973–1974*, Celje 1974, pp. 215–234), da je strop naslikal Marcin Teofilowicz, ki je delal v Trentu, Salzburgu, Innsbrucku in Brixnu, in je – glede na znane podatke o slikarjevem življenju – datacijo slik pomaknil v leta 1622–1623, ko naj bi med dokumentiranim bivanjem v Trentu in Salzburgu Teofilowicz verjetno kakšno leto bival v Gradcu, vendar pa Poljakova teza v slovenski umetnostni zgodovini ni bila sprejeta.

V svoji študiji je Ivan Stopar poskušal dokazati, da je celjski strop nastal šele v drugi polovici 17. stoletja, okrog leta 1665, ter da ga je naslikal Almanach, verjetno najpomembnejši umetnik, ki je tedaj deloval na Kranjskem in o katerem res ne vemo veliko, vendar je njegov opus vsaj v zametkih že znan. Novo datacijo je najprej utemeljil s študijem gradbene zgodovine palače grofov Thurn-Valsassina. Z novimi primerjavami z arkadnim dvoriščem ljubljanskega knežjega dvorca, ki je bil zgrajen po letu 1660, je poskušal dopolniti ugotovitve Franceta Stelèta iz leta 1929 in tudi daljšo študijo Jožeta Curka (*Stara Grofija*, *Celjski zbornik 1958*, Celje 1958, pp. 184–204) ter dokazati, da je zgradba doživela nekaj predelav v poznih šestdesetih letih 17. stoletja. Primerjal pa je tudi poslikave obeh palač in zasledil podobnosti pri puttih, balustradnih ograjah, arhitekturnih ansamblih s sorodnimi stebri, vazah. Obenem je celjski strop povezal s skupino freskiranih notranjščin gradov na Kranjskem iz druge polovice 17. stoletja, ki se jih je – vsaj nekatere – tradicionalno povezovalo z Almanachom: poleg omenjene ljubljanske palače Stopar navaja še Bokalce, Dolenjo Stražo, Grm, Luknjo pri Novem mestu, Sotesko, pa celo Bled in Pobrežje v Beli Krajini.

Žal pa avtor nove datacije in atribucije ni potrdil ne s slogovno analizo poslikave ne z natančnejšo raziskavo arhivskih virov o družini Thurn-Valsassina, manjkajo pa tudi – z izjemo puttov, kjer pa so razlike vendarle očitne (cf. pp. 20 in 36) – primerjave figuralike, tistega elementa na slikah, ki običajno najbolj natančno opredeljuje avtorstvo. Večina primerjav, ki jih omenja Stopar, je tako vezana na dekorativne elemente, ki so večinoma splošni in ne dokazujejo, da imamo opravka z enim in istim slikarjem, pa naj bodo to kompozitni stebri, balustrade ali pa celo »značilne almanachovske antične vaze« (p. 23, fig. 39). Prav neresna pa se zdi atribucija lista iz Dizmove kronike ter namigovanje na morebitno Almanachovo povezanost s freskami v Lambergovem oziroma Ceki-

novem (ne Tivolskem!) gradu v Ljubljani (p. 25), ki je – kljub Stoparjevim dvomom – vendarle dokumentirano delo srede 18. stoletja (za vire cf. nazadnje Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 [magistrska naloga, tipkopis], pp. 77–78, 173, n. 559). A tudi če odmislimo neustrezne in nebistvene primerjave, bi pričakovali, da bo avtor svojo tezo poskušal podkrepiti vsaj z Almanachovimi zanesljivo izpričanimi deli, to pa sta le sliki Kvartopirci (I) in Deček s puranom, ki sta sedaj v Narodni galeriji. A obe deli sta v knjigi omenjeni le mimogrede in nista niti objavljena niti uporabljeni kot primerjalno gradivo za atribucijo, tako kot v knjigi ne najdemo drugih, Almanachu le pripisanih oljnih slik. Pač pa se avtor opre na tradicionalno atribucijo nekaterih grajskih poslikav Almanachu in jo celo povsem nekritično razširi. Valvasor je namreč zapisal, da je dal lastnik gradu Bokalce okrasiti »treffliche Zimmer mit künstlichen Mahlereyen von dem berühmten Mahler Almanach und Andren« (Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Krain, Laibach-Nürnberg* 1689, XI, p. 566), da je bil Iški Turn obogaten »mit vielen Mahlereyen von dem trefflich-berühmten Pensel deß Almanachs« (ibid., p. 577) in da je bil refektorij starega ljubljanskega frančiškanskega samostana »wolgemaht von dem berühmten Künstler Almanach« (ibid., p. 692). Če že pri opisu refektorija res takoj pomislimo na freske, pa bi pri Almanachovih slikarijah na obeh gradovih prav lahko šlo za slike na platno, saj iz arhivskega gradiva vemo, da je bilo v grajskih zbirkah na Kranjskem veliko Almanachovih del (cf. Jože ŠORN, *Nekaj gradiva za študij našega baroka, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. V–VI, 1959, pp. 448–449). Seveda pri tem ne smemo pozabiti, da je bil Almanachov domnevni freskantski opus v slovenski umetnostni zgodovini komajda kdaj resno postavljen pod vprašaj (izjema so le objave Barbare MUROVEC, še posebej magistrska naloga *Grafični cikli Ovidovih metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998, pp. 56–57). Ob pomanjkanju natančnejših arhivskih podatkov in slabo raziskanih umetnikov poznega 17. stoletja se je do njega težko natančneje opredeliti. Kljub temu pa bi bilo ob tako problematični atribuciji metodološko pravilno, da bi se avtor najprej oprl na izpričana dela, šele nato pa na tradicionalno pripisana dela.

Knjiga pa ima žal še vrsto drugih pomanjkljivosti. Celotni katalogni del, ki bi bil kljub nesprejemljivosti atribucije lahko uporaben pripomoček pri nadaljnjem študiju grajskih poslikav poznega 17. stoletja, je sestavljen površno in nedosledno. Kot v vsaki drugi podobni publikaciji, ki se ukvarja z atribucijskimi problemi, pa bi pričakovali tudi omembo, če že ne upoštevanje vse relevantne literature o umetniku. Če avtorju novejši članek Micheleja Tavole (*Almanach, Nuovi studi*, 8, 2000, pp. 109–116) gotovo še ni mogel biti dostopen, saj je izšel šele konec leta 2001, pa lahko ugotovimo, da ne citira niti izčrpnih katalogov Ksenije Rozman in Federica Zerija (e. g. *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke* [Ljubljana, Narodna galerija], Ljubljana 1997, pp. cat. 144–149, cat. 94–98, z lit.), spregledal pa je celo članek Uroša Lubeja (Prispevki k biografi-

jam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, II, 1997, pp. 33–52), ki ob številnih novih arhivskih podatkih o flamskih in nizozemskih slikarjih na Kranjskem popravlja tudi edino letnico, po kateri se je časovno opredeljevalo Almanachovo bivanje v teh krajih: njegova, danes izgubljena portreta zakoncev Erberg, namreč nista nastala leta 1667, ampak gotovo šele leta 1676 (LUBEJ, op. cit., p. 44).

V zgodovino slikarstva 17. stoletja Stoparjeva knjiga tako razen nekaj zmede žal ne prinaša nič novega. Upamo pa, da bo spodbudila nove raziskave celjskega stropa, ki bi natančneje opredelile avtorstvo in datacijo, ter nadaljevanje študija grajskih poslikav poznega 17. stoletja.

---

*Sonja Žitko, Ljubljana*

**TOMBSTONES OF CELEBRATED PERSONS  
IN THE FUNCTION OF PUBLIC MONUMENT  
IN 19<sup>TH</sup> CENTURY SLOVENE CEMETERIES\***

The point at which the focus of the tombstone and the public monument meet is the homage paid to a celebrated person and the simultaneous preservation of his or her memory. The idea of a monument, erected in a public place and dedicated to all kinds of nationally important personalities, strengthened with the rise of the bourgeoisie after the French Revolution and even more after 1848, expanding into the bourgeois cult of monuments in the final third of the 19th century. The need to erect monuments, particularly to illustrious cultural and scientific figures, was clearly demonstrated in Germany partly before and generally after 1848 as one of the most prestigious methods of self-assertion of the educated bourgeois. Because the educated bourgeois were also the standard bearers of the national idea, such monuments were simultaneously national monuments or (to quote Thomas Nipperdey) “national-cultural” monuments. In line with the cult of the poet, the liberal bourgeoisie identified itself primarily in the poet himself. After 1848, when the nations of the Habsburg Monarchy also began to follow German models, the monument to the poet represented a symbol of national identity; it embodied the national idea, national and national-cultural consciousness, and bourgeois political self-confidence at the same time.

The prevailing cult of monuments also invaded the cemeteries. The tombstones of more or less important personalities acquired monumental proportions, and some of them were granted the formal role of monument. The tombstone became the symbol through which the bourgeoisie asserted itself, demonstrated its social and financial status, glorified itself and paid tribute to