

SONJA ZITKO

## KIPAR FRANC KSAVER ZAJEC (1821—1888)

### Analiza izbranih del z vidika historizma

V 19. stoletju je delovalo razmeroma veliko podobarskih delavnic z mojstri in številnimi pomočniki, še zlasti od sredine stoletja naprej, ko so po okrepitvi Cerkve na Slovenskem ponovno imele dovolj naročil za novo cerkveno opremo ali pa za prenavljanje stare. Med njimi so bili zlasti znani Vurnika v Radovljici, Götzli v Ljubljani in Kranju, Matija Tomc v Šentvidu pri Ljubljani, Šubici v Poljanah in Škofji Loki, Tomani v Ljubljani, Jurij Tavčar v Idriji in drugi podobarji na idrijsko-cerkljanskem območju, Jožef Vrenko in Jernej Rangus na celjskem območju, Cesarja v Mozirju, Jerebi v Metliki idr.<sup>1</sup> V teh podobarskih delavnicah, mnogokrat kar podobarskih družinah, se je znanje prenašalo z mojstra na učenca ali iz roda v rod. Večinoma so bili podobarji univerzalni in je bil njihov razpon dejavnosti zelo širok, od risanja načrtov, preučevanja predlog, risanja, rezbarjenja, klesanja, marmoriranja, slikanja, zlatenja, polihromiranja pa do mizarskih, stavbarskih del in podobno. Tako



Slika 1. Franc Zajec. Risba sina Ivana, repr. iz *Um*, IX, 1944—45, str. 59



Slika 2. Poslopje t. i. Was-serjeve kasarne (Karlovska 15) v Ljubljani, kjer je Zajec živel in ustvarjal

generalni vikar in umetnostni zgodovinar Janez Flis v svojem kratkem pregledu našega kiparstva druge polovice prejšnjega stoletja pravzaprav ne more ločiti med kiparji, podobarji in kamnoseki: Matija Tomc, Ignacij Toman ml., Feliks Toman ter Janez Vurnik st. in Janez ml. predstavljajo naše kiparstvo. Največji kipar po Robbu pa je zanj Franc Zajec.<sup>2</sup> Vsi našteti mojstri, razen Zajca (sl. 1, 2), so bili le izučeni in so si znanje pridobili s pridnostjo in neprestanim študijem. Očitna diferenciacija v podobarski dejavnosti se je namreč lahko začela šele s študijem kiparstva nekaterih ambicioznih podobarjev na akademiji, na ugledni meščanski ustanovi na Dunaju, v Münchnu ali v Benetkah. Franc Zajec je bil prvi, ki se je sredi stoletja odločil za študij, in tudi prvi od štirih kiparsko nadarjenih bratov odšel leta 1847 na dunajsko akademijo.<sup>3</sup> Za študij ga je verjetno spodbudil njegov učitelj, podobar Luka Čeferin (1805—1859), ki je leta 1839 sam le kratek čas obiskoval dunajsko akademijo.<sup>4</sup> Zajec je komaj dobro začel spoznavati akademijski študij, njegov učitelj je bil Josef Kässmann (1784—1856), ko se je zaradi revolucionarnega leta 1848 moral vrniti domov. Vendar nikakor ni odnehal in je čez tri leta ponovno poskusil srečo, tokrat na münchenski akademiji. Obiskoval jo je eno študijsko leto, njegov učitelj pa je bil Max Widmann (1812—1895). Ker je bil brez vsakršne gmotne podpore, je pol dneva študiral na akademiji, preostali del dneva pa je moral delati v nekem ateljeju.

Leta 1854 je prosil ljubljanske občinske može, »naj mu dovolijo v Ljubljani zvrševati kiparsko umetnost, zlasti ker te umetnosti v Ljubljani ni še nikoli zvrševal nobeden domač umetnik, ki bi bil prej zvršil kiparsko akademijo«. V dobri veri, da bo dobil veliko naročil, saj je izpolnjeval zahteve akademije, se pravi meščanskega okusa in estetike, je leto pozneje v Novicah objavil, da se je šolal na Dunaju in v Münchnu in da se priporoča za kiparska dela iz kamna, lesa in mavca. Podpisal se je kot »kipotvor (Bildhauer)«. Začel je podobariti in kipuriti; pri podobarskih delih, ornamentiranju in izdelovanju ali prenavljanju oltarjev sta mu pomagala njegova brata Valentin in Marko. S slikarjem Franzom Kurz-Goldensteinom (1807—1878), priseljencem iz Salzburga, je sodeloval pri slavnostni okrasitvi Ljubljane ob obisku cesarja Franca Jožefa in njegove žene Elizabete leta 1856. Tedaj je izdelal kipe nadnaravne velikosti Emona, Carniola, Ljubljana, Postava,

Modrost in Pravica. Takšne okrasitve mest ob posebnih priložnostih in razni slavnostni sprevodi so bili le ena izmed manifestacij vladavine cesarja Franca Jožefa (od leta 1848 do leta 1916). To obdobje »francožefovstva«, kjer se je v ostri luči vedno znova kazala dvojnost »blišča in bede«, »sanj in resničnosti« obdonavske monarhije, primerjajo s podobnima obdobjema Gründerzeit v Nemčiji in Belle Epoque v Franciji, v Veliki Britaniji pa z »viktorijanskim obdobjem«. V umetnostnem pogledu ga označujeta predvsem slogovna pojma, kot sta historizem in jugendstil oz. secesija. Historizem je po zdaj že sprejeti razlagi umetnostno obdobje zlasti druge polovice 19. stoletja in začetka 20. stoletja, ki temelji na visoki stopnji zgodovinskega védenja in znanja kakor tudi zgodovinske zavesti in torej ustvarja predvsem v dialogu z zgodovinskimi slogi oziroma s preteklo umetnostjo.<sup>7</sup> Izkušnja krize ob posledicah francoske revolucije, ki je nepopravljivo zarezala v dotedanji enotni kontinuirani zgodovinski koncept, je ustvarila reakcijo. Tako lahko historizem razumemo tudi kot poskus, da bi v sedanost zavestno prenesli predrevolucijski model družbe, skratka, model stare Evrope. Obrnili so se k zgodovinskim slogom in jih ustoličili kot večne in veljavne za sedanost in prihodnost. Tako v okviru historizma z značilnostmi samostojnega razvoja, ki poteka od zgodnje, zrele do pozne faze ali po stopnjah romantičnega, strogega in poznega historizma, nastopajo posamezne slogovne tendence, kot so neogotika, neoromanika, neorenesansa, neobarok in še nekatere. To hkrati pomeni, da lahko isti kipar



Slika 3. Josipina Toman, mavec, 1858, Kranj, Gorenjski muzej



Slika 4. Anton A. Wolf, marmor, 1860, Ljubljana, stolna c.

skoraj v istem času oblikuje npr. neogotski oltar, ustvari neobaročni kip ali pa neoklasicistični nagrobnik. Zajec je kot akademsko šolan kipar, ki se je tudi v Münchnu navzel novosti in sprememb v kiparstvu, sledil novim umetnostnim prizadevanjem tistega časa. Še bolj kot z okrasitvijo Ljubljane s kipi je zaslovel z Vodnikovim doprsjem za slavnost ob stoletnici pesnikovega rojstnega dne, februarja 1858. Tedaj naj bi o kiparju in njegovem opusu obširneje pisal njegov prijatelj Lovro Toman, vendar je to storil najbrž tudi prijatelj, pesnik in publicist Franc Malavašič. O nesporni kiparjevi pomembnosti v takratnem slovenskem prostoru govori tudi dejstvo, da se je z njegovim življenjepisom začela tovrstna serija v Novicah z naslovom »Umetniki slovénski«. <sup>8</sup> Istega leta je Zajec izdelal tudi mavčno portretno doprsje Josipine Tomanove (sl. 3). Portret je povzel po sliki Henrike Langusove, ki jo je slikarka izdelala za Lovra Tomana. Občuteno izdelano doprsje obvladuje neoklasicistična doktrina še zlasti v ostro zarisanem obrisu strogo frontalnega lika. Brezčasna draperija à la antique in brezzenične oči spreminjajo upodobljenko, v dokaj uspelem ravnotežju med idealom in naravo, v heroino. Strogost lika je kipar ublažil z bidermajersko sladkim mikom, ki ga izvabljaajo modno oblikovana pričeska in nežni predeli okrog ust.

Z obema portretoma se je Zajec potrdil kot edini kipar na Slovenskem, ki mu lahko zaupajo tudi reprezentativna javna kiparska dela. Leta 1860 je izklesal — prvikrat portret iz marmorja — doprsje škofa Antona A. Wolfa (sl. 4). Plastika je dobila častno mesto v prezbiteriju oziroma na steni nasproti vhoda v zakristijo ljubljanske stolnice. Kiparjeve usmerjenosti v berlinsko kiparsko šolo Johanna Gottfrieda Schadowa (1764 do 1850) ali Christiana Daniela Raucha (1777—1857) ni mogoče prezreti: fiziognomija lika deluje togo, trdo, skoraj kot maska v svoji frontalnosti. Realizem, kipar je neusmiljeno poudaril tudi škofov podbradek, je močan, a brezzenične oči so vseeno ostale. Oblačilo je Zajec, nasprotno kot pri Tomanovi, ponovil zvesto do zadnje nadrobnosti; ozek del brezčasne draperije, ki škofu ovija levo ramo, pa naj bi mu dal očitno za tedaj še nujno heroično potezo.

Leta 1865 je v »veliki obliki« iz mavca napravil znamenito Prešernovo doprsje za slavnostno prvo uprizoritev Krsta pri Savici. <sup>9</sup> Zajec Prešerna osebno ni poznal, vendar je prijateljeval z Goldensteinom in z Bleiweisom. Doprsje je izdelal po Goldensteinovi sliki Prešerna, ki jo je tedaj imel Bleiweis. Kidrič je predvideval, da so bile v kipu »kakšne nove in avtentične črte, ki jih v Goldensteinovi sliki ni«. <sup>10</sup> Doprsje se je izgubilo in ga kljub prizadevanju nekaterih prešernoslovcev niso našli. Kolikor se da razbrati iz Goldensteinove skice za Pennovo postavitev Krsta pri Savici, imenovane »Apotheose Prešerns«, naj bi doprsje prav tako poudarjalo heroičnost Prešernovega lika. <sup>11</sup> Pri doprsju pisatelja in župnika Petra Hitzingerja iz leta 1875 pa je Zajec izpustil vsakršno brezčasno draperijo, ki naj bi priklicala heroičnost, in ga predstavil manj v realistično trezni usmeritvi berlinske šole in tem bolj v načinu münchenskega romantičnega klasicizma. To smer, ki je tudi modus prve faze historizma, romantičnega historizma, je gojil München s tedaj izrazito ustvarjalno klimo: tukaj so se srečevali tokovi in smeri, ki so vodili od Bertela Thorvaldsena (1770—1844) do Ludwiga Schwanthalerja (1802—1848). Namesto stroge, nedinamične usmeritve berlinsko-dresdenskega kiparstva je ponujal močnejši, bolj individualno variabilen realizem z več romantičnega razpoloženja in formalne razrahljanosti. <sup>12</sup> Tudi Zajčev profesor Widmann je bil Schwanthalerjev in Thorvaldsenov učenec.



Slika 5. Janez V. Valvasor, mavec, 1870, Ljubljana, Narodni muzej



Slika 6. Valentin Vodnik, mavec, 1869, Ljubljana, Narodni muzej

Podobno oblikovana kot Hitzingerjevo so tudi druga Zajčeva portretna doprsja sodobnikov, od Bleiweisa, Coste pa do Stritarja. Večino portretov je izdeloval serijsko, tako že leta 1858 Vodnika. Poleg tega je začel serijsko izdelovati tudi celopostavne portretne kipce pomembnih Slovencev. S tem načinom (imel je kalupe za različno velike in različno barvane mavčne kipce) hitrejša in bolj ekonomična izdelava je bil Zajec tipičen kipar 19. stoletja. Takrat je umetnik, za razliko od prejšnjih stoletij, ustvarjal — izdeloval, za tržišče, za anonimnega kupca ali naročnika, katerega je moral umetnik poiskati, in ne obratno. Pomagal si je s propagando, z oglasi in obvestili v časopisju, pozneje tudi s fotografijo. Ponudba in povpraševanje sta počasi ustvarili pogoje za sodelovanje med umetnikom in pomeščanjeno družbo; tudi Zajec se je ravnal po teh pravilih. Obvestila v Slovenskem narodu, Slovincu, Zgodnji Danici in Novicah so imela podobno vsebino: »Gosp. Fr. Zajc, naš domači podobarski umetnik, ima dodelanih več mavcastih (gipsastih) podob, kakor: Pija IX, Slomška, Baraga, Knobleharja, Vodnika, Valvazorja, ki se dobivajo pri njem. Visoke so po 21 palcev, namreč v celih osebah, ki so ali z bronsom prevlečene (po 3 gl.), ali s stearinom (po 4 gl.), ali pa z rumenkasto barvo (po 2 gl. 50 kr.). Naroči si jih vsakteri tudi lahko s pismom (...).«<sup>13</sup>

Kipar je večkrat posredno apeliral tudi na zavedne in rodoljubne Slovence, da bi za čitalnice naročali pri njem doprsne portrete naših slavnih mož.<sup>14</sup>



Tej produkciji Zajčevih portretov je botrovalo živahno obdobje šestdesetih in sedemdesetih let, obdobje narodne prebuje in čitalnic, kiparjeva izrazito narodno zavedna čustva, navsezadnje pa tudi prijateljevanje z Janezom Bleiweisom in Lovrom Tomanom. Po drugi strani pa so bile portretne upodobitve znamenitih osebnosti iz narodove preteklosti in pomembnih sodobnikov potreba tistega časa tako po Evropi kakor tudi pri nas. Želja, da bi se z njimi »osebno srečali«, je izvirala iz romantične literature. V kiparstvu jo je uresničeval poleg drugih Schwanthaler, pa tudi predstavniki berlinske šole. S tem so ustregli izobraženemu meščanu, ki je želel imeti podobo slavnega moža na svoji pisalni mizi ali v svoji knjižnici. Zajcu vse to ni bilo neznano; ustvaril je pravo galerijo pomembnih Slovencev, kot so Baraga, Bleiweis, Costa, Knoblehhar, Prešeren, Slomšek, Stritar, Strossmayer, Valvasor (sl. 5), Vega, Vodnik, Wolf, Toman in še kdo. Celopostavni kipci, pravzaprav mali spomeniški liki, kažejo trdno oblikovan telesni volumen, včasih z nekaj anatomskih nepravilnosti, nezahtevno kontrapostno postavitvev, sicer pa zgodovinsko zvesto oblačilo, ki dokumentira obdobje. Pesnikom, kot sta Prešeren in Vodnik (sl. 6), je Zajec dodal »heroično« potezo: njuna plašča je nekoliko preoblikoval v brezčasno-antično draperijo. Znamenita dilema v kiparstvu iz začetka stoletja, ali naj bodo spomeniški liki v sočasnih oblačilih ali v antični togi, se je končala v prid zgodovinsko zvesti ponovitvi oblačila upodobljenca, potemtakem v prid historizmu, natančneje romantičnemu historizmu. Zajec je kompromisno še kdaj pa kdaj uporabil psevdoantično togo in na ta način poudaril status lika. Upodobljencu je obvezno dodal značilen atribut, spise ali brevir, drugače pa je več kot očitno, da nista bila pomembna niti drža niti kostum, temveč avtentični portret upodobljenca — zadnje je Zajec vedno dobro obvladal.

Kar nujno sodi k delovnemu področju kiparja in ne več podobarja, je naročilo za spomenik. Historizem, porojen iz zgodnjemantičnih nazorov in idej, je vseskozi gojil zavest o nacionalni preteklosti. Na področju upodobljajoče umetnosti mu je najbolj ustrežal historistični spomenik, saj je s svojo materialno prisotnostjo neposredno predstavljal preteklost oziroma zgodovino nekega naroda in neke dežele. Tudi pri Slovencih se je po letu 1848, vzporedno z naglo prebujajočo se narodno zavestjo, povečalo zanimanje za postavljanje javnih spomenikov svojim zaslužnim možem. Hkrati je bil to tudi odsev okrepljene samozavesti našega meščanstva z izobraženstvom, pa tudi duhovščine. V petdesetih in šestdesetih letih so se vrstili predlogi in pozivi za spomenike slavnim Slovencem Prešernu, Vodniku, Valvasorju, Vegi, Slomšku, Wolfu, Čehovinu itn. Vendar jim je uspelo postaviti le preproste nagrobnike, tako Prešernu leta 1852 in Jenku leta 1873, ki so imeli tudi vlogo spomenika.<sup>15</sup> Oblikovani so v historističnih prvinah ter navadno okrašeni z reliefnim portretnim medaljonom umrlega. Tudi Zajec je izdelal nekaj takšnih nagrobnikov, zlasti za nekdanje ljubljansko pokopališče pri Sv. Krištofu. Ohranil se je samo njegov nagrobnik Franu Ser. Cimpermanu (1874) z malim deteljličastim medaljonom, v katerem je pesnikov reliefni doprsni portret. Podoben je tudi spomenik — nagrobnik misijonarju Ignaciju Knoblehharju iz leta 1867 v župnijski cerkvi v Škocjanu pri Novem mestu, kjer je Ignacij Toman ml. poskrbel za historistično obliko epitafa; nad njim je Zajčev marmorni medaljon z reliefnim portretom (sl. 7). Portreta sta oblikovana v tričetrtinskem zasuku glave s sentimentalno zazrtim pogledom,

lika pa oblečena v sočasna realistična oblačila. Upodobljenec je izoliran, zaprt v le njemu znana občutja in misli ter s svojim intimnim svetom odmaknjen od opazovalca. Na takšen način se je uveljavljal romantični klasicizem, ki ga kaj lahko istovetimo z romantiko. Neoklasicizem je pri tem le zunanja lupina in se v portretih kaže v jasnem, ostro začrtanem obrisu obraza, ki odseva na abstraktnem ozadju.

Edini reprezentativni spomeniki v pravem pomenu besede so bili monarhični spomeniki, kakršen je bil npr. spomenik maršalu Jožefu Radetzkemu v ljubljanski Zvezdi iz leta 1860. Leta 1869 resda zasledimo risbo Vodnikovega spomenika, ki jo je verjetno zasnoval Zajec,<sup>16</sup> a da so ga pesniku zares postavili, je moralo miniti še dvajset let. Na verjetni Zajčevi risbi je Vodnikov lik povzet po modelu za njegovo serijo Vodnikov, le da mu je knjigo dal v desnico, z levico pa si pridržuje plašč. Ta postaja podoben mogočni draperiji, ki na eni strani daje obvezni okvir spomeniškemu liku, na drugi pa mu s svojo nedvoumno aluzijo na antična-brezčasna oblačila pritakne »heroično-pesniško« potezo. Ob liku je klasična opora, tokrat deblo z bršljanom, rastlino, ki tudi lahko simbolizira pesništvo. Osnovna slogovna usmerjenost je enaka kot doslej, le da so vidni tudi zakoni tedaj slavne spomeniške linije, ki sta jo narekovala Rauch in njegov učenec, dresdenski kipar Ernst Rietschel (1804—1861). Po Evropi so medtem mrzlično postavljali vsakovrstne spomenike, od dinastičnih, meščanskih pa do nacionalnih historističnih spomenikov; pri zadnjih so se še zlasti sprostile želje romantičnega historizma po megalomanskih, ekstremnih



Slika 7. Spominska plošča Ignaciju Kobleharju, marmor, 1867, Škofjan pri Novem mestu, ž. c. (foto B. Babič)



Slika 8. Spomenik Antonu M. Slomšku, marmor, 1878, Maribor, stolna c.

oblikah.<sup>17</sup> V Nemčiji je v začetku sedemdesetih let kipar Ernst von Bandel (1800—1876) dokončeval ogromen Arminijev spomenik za Tevtoburški gozd blizu Detmolda. Zajec je spremljal dogajanje v Evropi in leta 1873 zaupal poročevalcu svojo zamisel o našem monumentalnem nacionalnem spomeniku, češ da bi rad izdelal »grupo predstavljajočo mater Slavo, obdano od svojih rodov«.<sup>18</sup> Poročevalcu se je zdela zamisel imenitna in po njegovem bi »v veliki meri izpeljana (bi) služila vsemu slovenskemu narodu v ponos«.<sup>19</sup> Nam pa na drugi strani izpričuje, da bi se v edinem »grandioznem« historističnem nacionalnem spomeniku pri nas očitno rad javno uveljavil tudi tedaj aktualni panslavizem.

Zajčev načrt za monumentalni spomenik ni bil nikoli uresničen, zato pa je kipar dobil naročilo za Slomškov spomenik, to pomeni za njegov kip, sicer rezultat velike akcije, ki se je vlekla skoraj desetletje. Spomenik ima že znano dvojno vlogo nagrobnika in spomenika, saj so za kip izbrali neogotski arhitekturni okvir (delo dunajskega arhitekta G. Hartla), ki je bil v navadi pri nagrobnikih, zlasti angleških. Po drugi strani so spomenik postavili leta 1878 v prezbiterij mariborske stolnice in ne na javno mesto, pred cerkev sv. Alojzija, kakor so bili prvotno načrtovali, in se je po obliki ujemal z regotizirano stolnico. Kip škofa Slomška (sl. 8) je več kot naravne velikosti in iz kararskega marmorja. Kipar ga je upodobil v rahlem kontrastu, s klasično oporo ob strani, na katero so položene knjige. To je odprt, h gledalcu obrnjen lik, s toga, frontalno držo, koncentriranim občutkom za telo in ostro začrtanim obrisom celote. V sedemdesetih letih je nastopala druga stopnja historizma, strogi historizem, ki se značilno zgleduje po antiki ali kakor pri tem kipu po neoklasicizmu. Ena od njegovih komponent je tudi realizem, ki ga je pri Slomšku dovolj, od nadrobnosti draperije do tedaj samo po sebi umevne portretne zvestobe, tako rekoč »podvojene resničnosti«. V upodobitvi osrednjega lika se je Zajec seveda ravnal po liniji Rauch-Rietschel, po kateri so morali značaj spomeniške figure izražati predvsem obrazna mimika in kretnje telesa, ne pa alegorije in simboli. Za romantični historizem govori rahlo patetičen škofov gib z roko, ki si jo je položil na prsi. Kiparjevo sporočilo je namreč moralo doseči svoj namen: »Umetnik nam Slomška v snežno-beli podobi, ne misli pred oči postaviti kot škofa v pontifikalnem oblačilu, ampak kot ljubeznivega učenika in gorečega buditelja slovenskega ljudstva, v zgovorni besedi in s spretnim peresom. Zato je podobi podal obleko škofovskega govornika; levica lahko na knjigah sloni, desnica pa je položena na srce, v znak premile ljubezni (. . .)«. (Slovenski gospodar)<sup>20</sup>

Nagrobna plastika je bila področje, na katerem se je šolani kipar lahko še posebej izkazal, saj so naročniki — meščani ali duhovščina, navadno iskali že proslavljene kiparje in kiparje z akademskim naslovom. Zajec je izdelal veliko nagrobnikov za nekdanje ljubljansko pokopališče pri Sv. Krištofu (zdaj Navje), enega pa tudi za kamniško pokopališče. Pogostokrat je delal skupaj s kamnosekom Ignacijem Tomanom ml. (1815—1869). Bil je njegov prijatelj in med drugim tudi boter njegovim otrokom. Toman je bil tedaj eden največjih poznavalcev gotskega sloga. Verjetno je oblikoval tudi neogotski nagrobnik za ljubljanske uršulinke oz. za njihovo prednico Alojzijo Petrič. Okrog leta 1858 so ga postavili na pokopališče pri Sv. Krištofu, zdaj pa je na ljubljanskih Žalah. Zajec je izklesal marmorni relief v osrednjem delu nagrobnika z upodobitvijo s v. Uršule (sl. 9). Somerna kompozicija in postavitve svetnice pod gotski obok je citat iz srednjeveške umetnosti, točneje slikarstva, npr.





Slika 9. Nagrobnik uršulinkam, marmor, ok. 1858, Ljubljana, pokopališče Zale



Slika 10. Vnebovzetje, polihr. les, ok. 1858, Zgornji Tuhinj, ž. c.

Memlinga ali Carpaccia. Neoklasicistične prvine v ostrih obrisih figur in njihovi preglednosti pred abstraktnim ozadjem se v skupnem imenovalcu romantičnega historizma predstavijo zlasti z likom svetnice, ki ustvarja prizor zase in se predaja svojemu poslanstvu.

Zasebnih naročil za samostojno plastiko je bilo zelo malo; tako je bilo tedaj tudi drugod po Evropi. Iz spominov Zajčevega sina Ivana zremo za naročilo figuralne skupine Amor in Psiha ter za komični prizor ob tem: »K očetu pride gizdava dama in naroči skupino 'Amor in Psiha' (Eros in Cupido), toda Amor naj bi bil podoben njenemu možu, Psiha pa njej. Moj oče prigovarja, da to ne gre, ker sta oba prestara. Dama v svoji trmi ne odneha in pusti svojo in moževo fotografijo. Oče je izdelal skupino v objetju mladih teles, toda glavi je odrezal in posadil na mesto oba portreta stare dame in njenega moža. Nato je poklical damo, da si ogleda model iz mavca. Kako je bila razburjena, ko je zagledala to skupino mladih teles in starih portretov: Amor bradat, dama Psiha z gubasto kožo. 'So habe ich nicht wollen', skače in se togoti. Oče sname obe glavi in posadi prejšnji kakor je običajno za Amorja in Psiho. 'Das habe ich aber gewollt', pravi dama in sedaj je bila pomirjena in skupina je bila pozneje izdelana v marmoru.«<sup>21</sup>

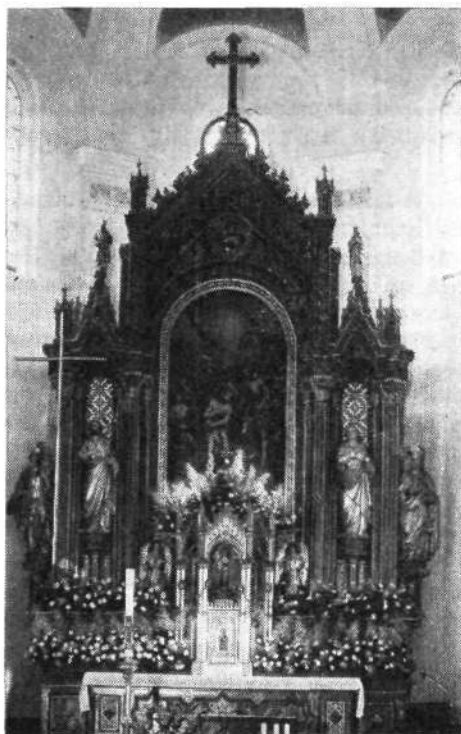
Še najbolj zanesljiva so bila še vedno cerkvena naročila. V začetku je Zajec delal z Goldensteinom; zanimiva je bila njuna zamisel o postavitvi Kalvarije v Ljubljani. Pri tem naj bi slikarska dela prevzel Goldenstein, kiparska

pa Zajec.<sup>22</sup> Zamisel ni bila nikoli uresničena, sicer pa je Goldenstein tudi leta 1867 odšel iz Ljubljane. Okrog leta 1858 je Zajec izdelal figuralni skupini Marijinega vnebovzvetja za župnijsko cerkev v Zgornjem Tuhinju in za romarsko cerkev v Novi Štifti pri Sodražici. Pri obeh zelo podobnih si prizorih gre za izpeljanko znamenite Tizianove Assunte. Zajec je lahko navezoval tudi na kiparsko upodobitev Assunte, ki je na nagrobniku Tizianu v cerkvi S. M. dei Frari v Benetkah. Monumentalni spomenik je delo kiparja Luigija Zandomenoghija (1778—1850) in njegovega sina Pietra (1806—1866), ki sta bila Canovova oziroma Thorvaldsenova učenca. Z delom ga je najverjetneje seznanil njegov brat Valentin, ki je v tistem času študiral na beneški akademiji. Pri Zajčevem Vnebovzvetju za Zgornji Tuhinj se kljub posnemanju velikega vzora, npr. v postavitvi in drži figure ter dvojnem oblačilu, Marija spremeni (sl. 10). Gube okrog njenega telesa so bolj toge, neaktivne, nič več ni vzleta in baročne dinamike, saj lik bolj stoji na oblakih, kakor da bi se dvigal, njegovega oblačila ni prevetril noben vdor zraka, njegove podobe ni presvetlil, kljub formalno razvrščenim žarkom, noben snop svetlobe. Marijin izraz obraza je spokojen, vdan, prežet z blaženostjo, ki jo hvaležno sprejema. Kipar na eni strani sledi zahtevam romantičnega historizma, na drugi pa tukaj ne opusti popolnoma baročnega izročila. Celota je še vedno poznobaročno pozlačena in močno polihromirana; takšna, kakršni so tudi oltarji, v katere je postavljena. Pozni barok ali postbarok je vtisnil našemu sakralnemu kiparstvu prve polovice in še poznih šestdesetih let 19. stoletja specifičen pečat. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bil način, ki ga je uporabil Zajec za svoje Vnebovzvetje, za mnoge naše podobarje tudi edina praksa, ker se pač niso oprijeli raznih slogovnih smeri historizma. Ti podobarji so jo vztrajno gojili navadno v svojem domačem okolju in okolici, tako Marko Peternelj iz Selške doline, Anton Zajec iz Poljanske doline, Aleš Janežič iz Cerkelj na Gorenjskem, Jakob Mikše iz Cerknice, Jakob Raspet iz idrijskega območja, Jožef Vrenko in Jernej Rangus s Štajerske, Frančišek Štolfa s Krasa, in še bi lahko naštevali.<sup>23</sup> Nedvomno je bil ta način oblikovanja kipov in oltarjev tudi učinkovit in priljubljen pri preprostem ljudstvu.

V drugi polovici stoletja je s prodorom historizma tudi pri nas zavladal slogovni pluralizem. Sakralno arhitekturo, ki je bila vodilna umetnostna stroka v 19. stoletju, sta obvladovali neogotska in njej vzporedna neoromanska oziroma neobizantinska slogovna smer. Eden prvih primerov te smeri je bila nova cerkev v ljubljanskem Trnovem. Za tamkajšnji veliki oltar, ki je delo Matije Tomca (1814—1885), so leta 1859 vedeli povedati, da *»ima kakor cela cerkev, šego čistiga bizantinskega zloga in se smé pravi podobarski umotvor imenovati«*.<sup>24</sup> Zajec je zanj izdelal štiri lesene pozlačene svetniške like, s katerimi naj bi se uglasil z »neosrednjeveško« oltarno arhitekturo (sl. 11). Za vzor svojemu Sv. Janezu Evangelistu si je izbral tega apostola s Sebaldovega groba v Nürnbergu, delo tedaj spet aktualnega mojstra Petra Vischerja ml. (1487—1528), ki je z že renesančno plastično modelacijo in bolj naravnimi kretnjami likov presegel nemško pozno gotiko. Zajec je figuri pridal več realizma in oblosti ter kar neoklasicistično razvrščene gube na draperiji. Kontrapost, ki se ujema z rahlim naklonom evangelistove glave, ustvarja zadržano ritmiko gibanja, poznobaročne sunkovite kretnje so izginile. Na njegovem obrazu je nežen, vdan izraz, ki ga bomo še večkrat videli pri sakralni plastiki tega obdobja. Tudi druge Zajčeve figure na oltarju temeljijo na romantičnemu historizmu in variirajo le v obraznih tipih in ustreznih oblačilih.

Sakralno kiparsko oblikovanje v drugi polovici stoletja je namreč počasi ubiralo pot, ki je vodila k popravljanju ali odstranjevanju tistih značilnosti, ki jih je že omenjeni Flis grajal pri naših kipih iz prve polovice stoletja, češ da so »sicer jako živahnega, da strastnega kretanja, toda ne lepi, zelo razgaljeni, oblačilo frfoli, kakor bi pihal hud veter«. <sup>25</sup>

Menjava slogov pa je v kiparstvu pomenila veliko nevarnost, saj je morala biti plastika, po naziranju tistega časa, homocentrična, potemtakem oblikovana le po klasično antičnem kanonu. V antični ali helenistični plastiki pa je bilo vzorov za sakralno plastiko premalo. Neprimerno več je na tem področju naredil Bernini, spomnimo se njegovih religiozних kompozicij, toda osnovne značilnosti njegovega kiparstva so bile zdaj nezaželene. Dva velika kiparja neoklasicizma, Antonio Canova (1757—1822) in Bertel Thorvaldsen, sta ustvarila nekaj izredno pomembnih papeških nagrobnikov in posameznih sakralnih kipov. Vendar v primerjavi s kiparstvom se je slikarstvo veliko bolj trudilo za korekturo svojega oblikovnega sveta v krščansko religiozнем področju, zato so morali kiparji pogostokrat iskati zglede pri njih. Sicer pa so se kiparji ukvarjali predvsem s površino kiparske oblike in se niso dotikali temeljnih problemov kiparskega ustvarjanja. Osnovno razpoloženje, naravnost svetniških likov, so črpali iz romantičnega idejnega sveta, sheme zanje pa so prevzemali iz raznih preteklih umetnostnih obdobj, od kretenj, ki so bile hkrati že atributi, pa do draperije. Zahteva tistega časa je bila jasna: mimika, izraz



Slika 11. Kipi na velikem oltarju, polhr. les, 1859, Ljubljana, Trnovo, ž. c.



Slika 12. Sv. Mohor, peščenjak, 1872, Ljubljana, stolna c.

obrazov svetniških likov je moral odsevati predanost veri, tako da je »učil moliti«. Kiparji so vtisnili obraznim tipom vdan, mil ali rahlo trpeč izraz, pa tudi strogost in pravilne poteze. Veliko teh manifestacij so prevzemali od nazarencv ali poljudne različice nazarenstva, ki je krožila med drugim tudi v obliki nabožnih grafik.<sup>26</sup> Njihove teme so bile ljubke Madone, Kristus, ki nežno poučuje in nemo trpi, razni svetniki in apostoli ali pa strogo urejeni in zvesto posneti prizori iz evangelijev ter svetopisemskih zgodb. Takšna estetika, v kateri ni bilo dovoljeno upodabljati pekla, poslednje sodbe ali krvavih mučenj, marveč le vdane mučence pred usmrtitvijo ali po njej, je ustrezala meščanskemu sloju in meščan je tudi bil njen dober porabnik.

Neogotika ali »gotsko gibanje«, s katerim največkrat povezujejo zloglasno »purifikacijo«<sup>27</sup> cerkva — odstranitev renesančne in baročne cerkvene opreme, je bila pri nas enako kot neoromanika oziroma neobizantinska slogovna smer dobro zastopana. Leta 1861 je mozirski podobar Andrej Cesar (1824—1885) z neogotskimi oltarji opremil novo podružno cerkev v Ljubiji pri Mozirju. Na njegov veliki oltar je Zajec poleg uvoženega osrednjega kipa postavil svoja lika papežev. Pri Sv. Urbanu se je deloma zgledoval po katedralni plastiki poznega 13. stoletja. Njegovo slovesno držo, ki jo je zahtevalo takratno sakralno kiparstvo, poudarjata kompaktno jedro plastike in draperija s shematično položenimi globokimi gubami. Prav tako nujno dostojanstvo omili čustvena živahnost in nekaj realističnih nadrobnosti, ki lik postavljajo še v meje romantičnega historizma. Enajst let pozneje, leta 1872, je Zajec ponovil ta vzor v kipu Sv. Mohorja iz moravškega peščenjaka za nišo na južnem pročelju ljubljanske stolnice (sl. 12). Strogi historizem tokrat le nadvlada prejšnjo stopnjo in se predstavi predvsem v statični frontalnosti figure, pri kateri je kontrapost komaj opazen in je pregibanje draperije omejeno le na površino, v njenem sklenjenem obrisu ter z močnejšim realizmom v oblikovanju obraza.

Leta 1865 so posvetili novo cerkev v Stari Loki, ki je bila zidana v »bizantinskem slogu«. Po stenah cerkve so v nišah razpostavljeni Zajčevi apostoli, ki so celopostavne figure naravne velikosti iz moravškega peščenjaka. Pri Sv. Petru je kipar posnemal postavitev in držo rok po apostolu kiparja Thorvaldsena, vendar svetlo prebarvano, zlato obrobljeno oblačilo že ogrinja bolj oblo in kompaktno telo (sl. 13). Draperija tudi ni več brezčasna, temveč vedno bolj časovno določeno oblačilo. Realizem je še bolj opazen v apostolovih krepkih, žilavih rokah in v kiparjevem prizadevanju, da bi poudaril značajske črte apostola. Prevzeti neoklasicizem prekriva objektivnost realizma, ki nam v frontalnosti tega apostola predstavi mirno in zadržano osebnost. Vendar Sv. Peter drži na prsih ključa, sveto mu zaupano stvar, podobno kot Sv. Pavel v eni izmed niš svoj meč, in spet enkrat je gib z roko omogočil uveljavitev romantičnega historizma. Shemo svojih apostolov je Zajec ponavljal v različnih materialih in različicah, ki so se kazale predvsem v bolj ali manj izraziti dinamiki teles in v draperiji, ki je bila kdaj bolj razgibana, včasih tudi v maniri poznogotskega mehkega, globokega gubanja. Ponekod se je tesno približal, še posebno pri kipih sv. Pavla, svojemu priljubljenemu zgledu — apostoloma na nagrobniku Piju VIII. v rimski Petrovi cerkvi, ki je delo Pietra Teneranija (1789—1869). Italijanski kipar je bil seveda Thorvaldsenov učenec in je spretno združeval neoklasicistične zahteve z določeno mero posnemanja realnosti. Takšne figure apostolov je Zajec izdelal npr. za velike oltarje v Železnikih, Ribnici, Breznici in še bi jih našli.



Slika 13. Sv. Peter, peščenjak, 1865,  
Stara Loka, ž. c.



Slika 14. Abrahamova daritev, polihromirano les, 1867, Stara Loka, ž. c.

Za starološki leseni veliki oltar, slogovno svojevrstno in samovoljno baldahinasto arhitekturno obliko, ki je delo lokalnega podobarja in slikarja Janeza Gosarja st. (1830—1887),<sup>27</sup> je Zajec leta 1867 napravil leseno polihromirano figuralno skupino *Zadnja večerja*. Vendar pri tem ni bil dosti boljši od podeželskih podobarjev: izdelek je pravi panoptikum slabo razpostavljenih figur igračkastih obrazov. Na obeh straneh oltarja sta pod baldahinoma njegova prizora *Abrahamove* in *Melkizedekove daritve*. Za *Abrahamovo daritev* (sl. 14), leseno polihromirano skupino, Zajcu seveda ni manjkalo kiparskih vzorov, vendar npr. aktivno in naturalistično oblikovano *Izakovo golo telo* ali grob *Abrahamov* prijem na znanem takšnem *Ghibertijevem* reliefu časa nista ustrezala. Tovrstna *Canovova* plastika je bila že primernejša, saj je na njegovem mavčnem reliefu mladenič bolj zakrit in vdano kleči na žrtveniku. Naš kipar se je očitno zgledoval po njem, a je v svojem prizoru močno ublažil živahne kretnje in dinamiko obeh likov ter tako izpustil poanto dramatičnega dogodka. Angel poleg tega para ima svoj prototip v nazarenskih angelih, vitkih mladostnih postavah, ki jih je kipar lahko vedno znova videval, npr. pri *Oznanenjih nazarencov Overbecka* in *Schnorra*. *Nezemsko bitje*, odeto v bogato, svetlikajoče se brokatno oblačilo, je prineslo vest o odrešitvi; *Abraham*, z draperijo antičnega filozofa, se je hvaležno zazrl v nebo. In na koncu *Izak*, lep mladeniški polakt, oblikovan z dovolj velikim poznavanjem anatomije v vseh realističnih nadrobnostih. Prizor, v



katerem ni nobenega vidnega znamenja trpljenja, se nemo odigrava po zakonih pasivne nazarenske sacra conversazione; posvečen trenutek ni tragičen, temveč samo še slovesen. Nazarensko doktrino je Zajcu nedvomno posređoval slikar Janez Wolf (1825—1884), prijatelj (tudi poročna priča),<sup>28</sup> ki je bil v slovenskem prostoru tudi najpomembnejši predstavnik nazarenske smeri upodabljanja.<sup>29</sup> Kipar je njenim zakonom sledil v mnogih svojih delih. Tako npr. pri figuri Sv. Neže za neoromanski stranski oltar ribniške župnijske cerkve iz leta 1873, pri kateri brezčasno bogato nagubano oblačilo pokriva dekliško telo v rahlem kontrapostu, sentimentalno zasanjan obraz pa je vzet iz nazarenskega fonda (sl. 15). Zajčeva risba te svetnice iz leta 1883 potrjuje tezo, da, kadar kipar romantičnega historizma izdelava skico za kip, je ta vedno znova nazarenska: stroga linija obrisa, risarski slog, liričnost, zaprtost v svet mučeništva, nedotakljivosti in svetosti povedo dovolj (sl. 16). Tudi pri reliefu Zadnja večerja za menzo velikega oltarja v župnijski cerkvi v Naklem iz leta 1881 (sl. 17) je kipar tako rekoč posnel prizor z istoimenske slike enega izmed zapoznelih nazarencov, popularnega švicarskega slikarja nabožnih slik Paula von Deschwandena (1811—1881).

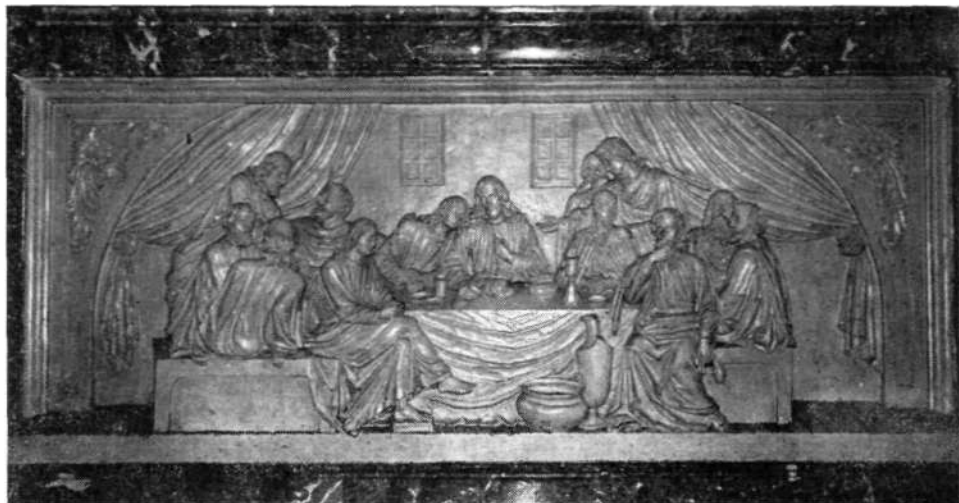
Veliki marmorni oltar v župnijski cerkvi na Breznici iz leta 1878, sodobniki so menili, da gre za »romansk« oltar;<sup>30</sup> je delo treh mojstrov, obeh Vurnikov, Janeza st. (1819—1889), Janeza ml. (1849—1911) in Zajca. Kipar je iz istrskega belega kamna izklesal celopostavni figuri apostolov Sv. Petra in Pavla in se je tokrat še bolj oprl na Teneranija. V osrednji niši je njegova kamnita Pietà, plastika, ki jo je Zajec razstavil v svoji delavnici v Karlovškem predmestju Ljubljane in so si jo ljudje lahko ogledali že leto poprej (sl. 18). Skupina je michelangelovski citat; pravzaprav je Zajec skušal ustvarjati, kakor so



Slika 15. Sv. Neža, mavec, 1873, Ribnica, ž. c.



Slika 16. Sv. Neža, risba, 1883, Ljubljana, Narodna galerija



Slika 17. Zadnja večerja, istrski kamen, 1881, Naklo, ž. c.

tedaj imeli navado reči, v michelangelovskem duhu in je prevedel slavno Pietà v svojo govorico. Michelangelo je v svojem Kristusu združil študij človeškega telesa po naravi in študij oblik klasičnega akta ter ga nato upodobil v zahtevnem zasuku težišč in ravnin. Zajec je Kristusa predstavil pravzaprav v eni ravnini, saj ga vidimo predvsem od strani, le njegovo glavo, ki jo je tako rekoč v celoti povzel po velikem vzoru, je obrnil h gledalcu. Prav tako je Marija statična, vertikalno poudarjena postava, zato sta se v sicer cinquecentistično pretehtani tektonski kompoziciji porazgubili michelangelovska ekspresivnost in notranja moč. Marija nikakor ni mlado dekle s pretanjeno lepoto obraza, marveč starejša ženska, ki se ji je trpljenje zarisalo na obrazu. Tako so



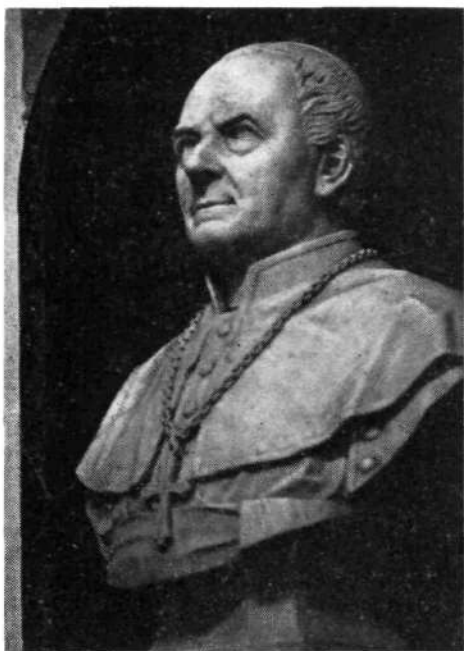
Slika 18. Žalostna mati božja (Pietà), istrski kamen, 1877, Breznica, ž. c.

jo videli tudi sodobniki in zapisali, da »*Marijino obličje dáhne toliko žalost, da gledalca mogočno prevzéma*«, ali da je »*v njenem obličji in v vsem bitji (je) pretresljiva žalost in serčna britkost po ljubljenem Sinu, izraz matrne ljubezni in ob enem bogoljubne vdanosti*«. <sup>31</sup> Njen vsakdanji obraz in trpeči izraz sta pravo nasprotje Kristusovemu obrazu, oblikovanem po lepotnem renesančnem kanonu; Marija občuteno drži njegovo roko, vidne so njegove rane — prizor, ki z novimi razsežnostmi apelira na čustva vernikov ali gledalca. Sporočilna moč je v njegovi spodbujevalni, pa tudi poučni vlogi, pri tem pa imata precejšnjo zaslugo večji realizem, kar naturalizem, in po drugi strani ponovno večja kiparjeva svoboda v prikazovanju močnejših človeških čustev. Zadnjo komponento je prinesel pozni historizem, ki se je pri nas pojavljal od poznih sedemdesetih let naprej. Njegove značilnosti so v mnogočem podobne romantičnemu historizmu, zato je veliko naših podobarjev preprosto prestopilo iz zgodnje faze historizma v njegovo pozno razvojno fazo. Strogi historizem je bil le intermezzo, stopnja z znaki prehoda iz prejšnje ali poznejše historistične stopnje. Njegova najbolj specifična distančno-objektivistična razsežnost se je namreč lahko izkazala le v skrajnem realizmu, pravzaprav naturalizmu, ki pa bi ga tedanja sakralna umetnost težko prenesla. V Zajčevi brezniški Pietà je veliko prvin, ki govore za strogi historizem, a v celoti jih vendarle prekrijejo nove poteze.

Kiparjevo zavestno opiranje na visokorenesančne zglede je samo eden od odmevov na spremembe v sakralni umetnosti. Okrog začetka osemdesetih let so bili vse glasnejši ugovori proti gotiki in romaniki kot edinima veljavnima vzoroma za sakralno umetnost, predvsem za arhitekturo. Vedno bolj so opozarjali na renesanso in barok, še zlasti potem, ko se je profana umetnost že nekaj časa vzorovala pri teh dveh zgodovinskih slogih. Zajec, ki se je kot tipični kipar historizma moral vedno znova prilagajati izbranemu zgodovinskemu slogu, ki sta ga po svoje narekovali stavba ali oltarni nastavek, ter pri tem skriti svoj rokopis, se je prav tako oprijel renesančnega sloga. V svojih štirih kamnitih apostoli h, ki krasijo neorenesančni veliki oltar (1886) kamnoseka Feliksa Tomana (1855—1939) v župnijski cerkvi v Štangi pri Litiji, je v osnovi ponovil svoj že znani obrazec za apostole. Spremembe so v njihovi povečani voluminoznosti, ki naj bi izzvala monumentalni »humanizem«<sup>32</sup> cinquententa ali pa jim zagotovila profetično potezo quattrocentističnih kipov. V njihovi odprtosti in v bolj detajliranih oblačilih se že napoveduje pozna faza historizma. Zajčeve, iz lipovega lesa izdelane, belkasto prebarvane štiri figure *apostolov*, ki obstopajo najbrž Tomanov neorenesančni tabernakeljski veliki oltar črnuške župnijske cerkve, pa tej fazi že pripadajo. Kipar jih je verjetno napravil v letih 1886 do 1887. Sin Ivan se je še dobro spominjal, da je očetu takrat »*župnik Mazek obljubil, da jih bo dal slavnostno prepeljati v Črnuče v župnijsko cerkev. Prišel je težak tovorni voz, kakih osem deklet v narodnih nošah in kakih šest fantov v narodnih nošah s harmonikami in piščalkami in goslimi: tako so svetnike počasi peljali na tovornem vozu in kmečka godba je igrala*«. <sup>32</sup> V S v. P a v l u prepoznamo že znano Zajčevo shemo, le da je čistejši quattrocentistični citat, ki se navsezadnje kaže v poudarjenem otožnem dostojanstvu apostola — čustveno razpoloženje za hkratno večjo neposrednost figure poznega historizma (sl. 19). Njena brezčasna draperija že ustvarja zamike in žlebiče, v katerih se mudi svetloba in izvablja slikovitost. Dodajmo še njeno krepko, kompaktno jedro in pred nami je obla plastika, ki stoji prosto in skorajda ne potrebuje ozadja oltarne stene ali zavetja niše.



Slika 19. Sv. Pavel, polihr. les, ok. 1886, Črnuče, ž. c.



Slika 20. Jernej Legat, marmor, 1882, Naklo, ž. c.

Leta 1882 je Zajec, zopet enkrat v marmorju, izklesal doprsje škofa Jerneja Legata za župnijsko cerkev v Naklem (sl. 20). Škof je upodobljen strogo frontalno v zvesto podanem oblačilu, na katerem ni sledu o dodatku brezčasne draperije. Še vedno je sicer utirjen v berlinsko-münchensko šolo, a pozni historizem je že dodal svoj delež: rahli, vendar zaznavni pregibi na površini marmorja nudijo možnost zbiranja svetlobe; punčice v očeh in razgibane poteze okrog ust portretiranca kažejo na kiparjevo prizadevanje, da ustvari čim bolj človeški, neposreden lik. Legatovo doprsje je dovršeno delo in na enako večje klesano doprsje smo morali čakati še dobrih petnajst let, ko sta Alojzij Progar (1857—1918) in Alojzij Gangl (1859—1935), oba dunajsko šolana kiparja, ustvarila doprsje Barage (1897) oziroma Prešerna (1895).<sup>33</sup> Leta 1883 je Zajec kot edini tedaj prominentni kipar na Slovenskem še enkrat okrasil Ljubljano ob obisku cesarja Franca Jožefa. V svoji delavnici v Karlovškem predmestju je izdelal dva kipa nadnaravne velikosti Carniolia in Angel miru (sl. 21, 22), za model pa mu je bil sin Ivan.<sup>34</sup>

To so bila hkrati kiparjeva zadnja reprezentativna naročila. Aprila 1887 je Pisateljско podporno društvo obnovilo zamisel o postavitvi spomenika Valentinu Vodniku. Naročilo je kmalu nato dobil Alojzij Gangl. Z njim in s Progarjem, zlasti pa z generacijo dunajsko šolanih kiparjev, rojenih v šestdesetih (Jakob Žnider, Alojzij Repič, Ivan Zajec) in sedemdesetih letih (Jožef Ajlec, Franc Berneker, Josip Urbanija)<sup>35</sup> prejšnjega stoletja, smo dobili umetnike, ki so še vedno pojem slovenskega kiparstva pred prvo svetovno vojno.<sup>36</sup> Kot skupina »pionirjev« ali sopotnikov moderne so zameglili pomen našega največjega kiparja 19. stoletja. Zajec jim je na eni strani utrl pot s svojo



Slika 21. Carniolia, 1883 (arhiv. posnetek iz Mestnega muzeja v Ljubljani)



Slika 22. Angel miru, 1883, repr. iz Österreich in Wort und Bild, Wien 1898—99, str. 569

»kiparsko šolo« (leta 1880 jo je želel tudi dejansko ustanoviti), iz katere, kakor je v pregledu zapisal Flis, so izšli večidel vsi tedaj aktivni kiparji.<sup>37</sup> Pri njem so se učili ali bili pomočniki Progar, Žnider, oba nadarjena sinova Franc Ignac in Ivan, Franc Jontez (pozneje je odprl svojo podobarsko delavnico v Velikih Laščah), Josip Grošelj in nedvomno še kdo. Grošelj je imel nato delavnico v Selcih. Pri njem je delal njegov posinovljenec Josip Urbanija, ki je prej živel s svojo materjo pri vdovelem Zajcu. Tudi Urbanija je odšel na dunajsko akademijo in uspešno končal študij kiparstva. Po drugi strani je Zajec pri nas spet uveljavil kiparja kot umetnika in ne več le podobarja in za značilno »izpostavljenost« ter »samostojnost« umetnika 19. stoletja plačal davek z revščino in bojem za eksistenco. Poleg teh, le naznačenih silnic, ki jih bo morala upoštevati bodoča raziskava kiparstva prejšnjega stoletja na Slovenskem, naj opozorimo tudi na Zajčev pomen na področju sakralne umetnosti. Kipar je namreč (poleg nadarjenega samouka Tomca in obeh Vurnikov) z Goldensteinom, kamnosekom Ignacijem ml. in Feliksom Tomanom ter s slikarjem Wolfom soustvaril nekaj kompletnih historističnih stvaritev pri nas. Šele prihodnje raziskave delovanja omenjenih umetnikov, razen že ovrednotenega opusa Goldensteina in Wolfa,<sup>38</sup> in predvsem historizma kot umetnostnega obdobja bodo Zajcu lahko prisodile ustrezno mesto.

#### KRONOLOGIJA

1821 Franc Ksaver Zajec je bil rojen 4. decembra v Sovodnju kmetu Primožu in Gertrudi, r. Kavčič, kot tretji sin, poleg Martina, Antona, Valentina in Marka.



- 1843 do 1847 Učna leta pri podobarju Luku Čeferinu v Idriji.  
 1847 Oddide na dunajsko akademijo, kjer ga sprejmejo.  
 1848 Se vrne k Čeferinu.  
 1851 do 1852 Študij na münchenski akademiji.  
 1853 Dela v podobarski delavnici pri M. Tomcu v Šentvidu. Razstavlja v redutni dvorani v Ljubljani.  
 1854 Preseli se v Ljubljano in prosi za dovoljenje za opravljanje kiparskega poklica, kar mu dovolijo, ne dajo mu pa domovinske pravice v Ljubljani.  
 1864 Poroči se z Josipino (Josefo) Walland.  
 1865 Rodi se mu sin Franc Ignac.  
 1866 Rodi se mu hčerka Leopoldina.  
 1869 Rodi se mu sin Ivan.  
 1870 Umre žena Josipina.  
 1876 Zaradi dolgov mora prodati hišo na Vožarskem potu 3. Preseli se v t. i. Wasserjevo kasarno na Karlovški c. 15.  
 1886 Umre sin Franc Ignac.  
 1888 Umre za pljučnico 8. februarja. Borno imetje prodajo na rubežu; denarja ni niti za pogrebne stroške. Pokopljejo ga pri Sv. Krištofu v Ljubljani (zdaj Navje).

Prim.: r. matice Nova Oselica (ŠKALj); p. matice ž. sv. Nikolaja v Lj. (ŠKALj); r. in m. matice ž. sv. Jakoba v Lj. (ŠKALj); ZALj; dopis Akademie d. bildenden Künste, München, 17. febr. 1986 (arhiv SBL).

#### OPOMBE

Monografski zapis o kiparju Francu Ksaverju Zajcu (tudi Franjo, Franz Saiz, Zaic, Zajc, Zajic), rojenem na skrajnem zahodnem koncu Poljanske doline, je napisan v počastitev stoletnice umetnikove smrti. Analiza kiparjevega opusa, ki še zdaleč ni dokončna — enako velja za spremni Seznam del, temelji na gradivu iz geselekega članka o Zajcu v *SBL* ter iz avtoričine disertacije. Prim. Žitko (Sonja Žitko), Zajec Martin, Valentin, Marko, Franc Ksaver, Franc Ignac, *SBL*, 14. zv., 1986, str. 749—752; ista: *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, 1987 (tipkopis, doktorska disertacija, Filozofska fakulteta v Ljubljani). Mnogo tega, kar je zajeto v Seznamu del, ne bi moglo nastati brez pomoči nekaterih stanovskih kolegic in kolegov; prav tako so mi podatke posredovali tudi nekateri župniki po Sloveniji — vsem se iskreno zahvaljujem.

Prim. temeljno literaturo o Francu Zajcu: Malavašič (Franc Malavašič), Umetniki slovnski: Franc Zajc, podobar v Ljubljani, *N*, XVI, 1858, str. 309—310; Jos(ip) Carpenter, Prijateljem domače umetnosti, *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; P(eter) pl. Radics, Uméeljnost in uméeljna obrtnost Slovencev: Kulturno zgodovinska studija, *Letopis Matice slovenske*, 1880, str. 56—57; A. A. (Albin Arko), Frančišek Ksaver Zajec (nekrolog), *LZ*, VIII, 1888, str. 189—190; Ivan Zajec, Iz svojega življenja, *Sn*, III, 1904—1905, str. 306—308; isti, Moji spomini, *Um*, 1944—1945, str. 55—59.

Leksikoni: Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1874, str. 85—86; *Thieme-Becker*, 36, Leipzig 1947, str. 387; *ELU*, 4, Zagreb 1966, str. 600; Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, stolpec 2353.

Prim. tudi Kartoteko umetnikov, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, SAZU Ljubljana.

1. Prim. Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, str. 155—157; Žitko, Vurnik Janez st., ml., *SBL*, 14. zv., 1986, str. 650—651; Viktor Steska, Slikar Leopold Layer in njegova šola, *Carn*, 31, 1914, str. 31—34; isti, Podobar Matiej Tomec (1814—1885), *LKU*, I, 1914, str. 11—16; Blh. (Vera Baloh), Tomc Matija, *SBL*, 12. zv., 1980, str. 109—110; Ivan Sedej, Podobarstvo na Loškem

ozemlju v 19. stoletju, *LR*, VIII, 1961, str. 92—102; Emilijan Cevc, Umetnostni delež Loškega ozemlja v preteklosti, *LR*, XVI, 1969, str. 34; Ujč. (Andrej Ujčič), Šubic Blaž, Janez st., Štefan, Valentin, *SBL*, 11. zv., 1971, str. 705—706, 710, 714—715; Roman Savnik, Pomembni rojaki Poljanske doline, *LR*, XIX, 1973, str. 23—225; Vlč. (Vlado Valenčič), Toman Ignacij ml., Feliks, *SBL*, 12. zv., 1980, str. 96—97; Cc. (Emilijan Cevc), Tavčar Jurij, *SBL*, 12. zv., 1980, str. 44—45; Stanko Stanič, Iz zgodovine upodabljačje obrti na Goriškem, *Jadranski almanah*, Gorica 1924, str. 143—147; Žitko, Vrenko Jožef, *SBL*, 14. zv., 1986, str. 623; Jože Curk, Umetnost v Celju in okolici v zadnjih 150 letih, *Celjski zbornik*, Celje 1959, str. 205—207; Avguštin Stegenšek: *Dekanija Gornjegrajska*, Maribor 1905, str. 181—182; Viktor Steska, Podobar Jernej Jereb, *ZUZ*, XIX, 1943, str. 64—65.

2. Johann Flis, Architektur, Malerei und Plastik: Renaissance und Neuzeit, v: *Die österreichisch-ungarische Monarchie im Wort und Bild: Kärnten und Krain*, Wien 1891, str. 473—474.

3. Sledil mu je brat Valentin, ki je začel obiskovati beneško akademijo. V Italiji je ostal do konca življenja. Prim. Žitko, Zajec Valentin, *SBL*, op. cit.

4. Prim. Fr(anc) Malavašič, Slovenski umetniki: Luka Čeferin, podobar in malar, *N*, XVII, 1859, str. 75—76. V. Steska navaja, da se je Franc Zajec (oz. Zajic) učil pri podobarju Janezu Groharju, vendar F. Malavašič piše le o učnih letih pri Čeferinu. Prim. Malavašič, Umetniki slovenski, op. cit., str. 309; V. Steska, Podobar M. Tomec, op. cit., str. 12; isti, Grohar Janez, *SBL*, I, 1925—1932, str. 265.

5. A. A., Francišek Ks. Zajec, op. cit. str. 190.

6. Oglasnik št. 29 k 79. listu *N* 1855, str. 60.

7. Prim. izbrano tujo literaturo o historizmu v avtoričini disertaciji.

8. Malavašič, Umetniki slovenski, op. cit.

9. *N*, XXIII, 1865, str. 394.

10. Fr(ance) Kidrič, Prešernova podoba in naši umetniki, *LZ*, LV, 1935, str. 551—552.

11. Marko Marin: *O pristnosti portretov Franceta Prešerna* (Informacije in raziskave Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, II), Ljubljana 1969, str. 40.

12. Prim. Frank Otten: *Ludwig Michael Schwanthaler 1802—1848*, München 1970; Norbert Lieb: *München: Die Geschichte seiner Kunst*, München 1971; Peter Bloch: *Goethe und die Berliner Bildhauerkunst* (Studienhefte der Skulpturengalerie, 4), Berlin 1976.

13. —, Gosp. Fr. Zajc, *ZD*, XXIII, 1870, str. 56.

14. —, (G. France Zajec), *SN*, VI, 21. marca 1873, št. 66.

15. Prim. Sonja Žitko-Bahovec, Spomeniška in arhitekturna plastika 19. stoletja na Slovenskem, *ZUZ*, n. v. XI—XII, 1976, str. 86—88.

16. Jelisava Čopič: *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, 1977 (tipkopis, doktorska disertacija, Filozofska fakulteta v Ljubljani), I. del, str. 15—16.

17. Prim. Hans-Ernst Mittig in Volker Plagemann (izd.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972; Wilhelm Hansen: *Nationaldenkmäler und Nationalfeste im 19. Jahrhundert* (Niederdeutscher Verband für Volks- und Altertumskunde, 1), Lüneburg/Braunschweig 1976.

18. Jos. Carpenter, Prijateljem domače um., op. cit.

19. *Ibid.*

20. —, Občni zbor za stavljenje Slomšekovega spomenika, *Slovenski gospodar*, X, 1876, str. 48.

21. I. Zajec, Moji spomini, op. cit., str. 56.

22. —, Iz Ljubljane, *ZD*, XV, 1862, str. 12; Francišek žl. Goldenstein in Francišek Zajc, Iz Ljubljane: Bogoljubna želja zastran keršanske umetnosti, *ibid.*, str. 21.

23. Prim. France Štukl, Podobar Marko Peternelj (1819—1905), *LR*, 30, 1983, str. 45—49; Blh. (Vera Baloh), Seitz Anton, *SBL*, 10. zv., 1967, str. 277; Stanko Stanič, Dva cerkljanska umetnika, *M*, II, 1921, str. 107—109; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, str. 156—157.

24. Jož(ef) Levičnik, Iz Krajsko-gorenskiga, *ZD*, XII, 1859, str. 206.

25. J. Flis: *Umetnost v bogočastni službi*, Ljubljana 1908, str. 48.

26. Prim. *Die Nazarener*, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1977 (rk); Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982.

27. France Stukl, Podobar Janez Gosar starejši (1830—1887) s posebnim ozirom na Škofjo Loko z okolico in Selško dolino, *LR*, 18, 1871, str. 87—94.

28. A. (Albin Arko?), Franjo Zajec (nekrolog), *S*, XVI, 16. feb. 1888, št. 38; Damjan Prelovšek, Predavanja Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu, *LR*, XX, 1973, str. 156.

29. France Mesesnel-Andreja Žigon: Janez Wolf, 1825—1884: Življenje in delo, *ZUZ*, n. v. XXII, 1986.

30. —, Spomini na Gorenjsko, 1878: III.: Veliki altar na Breznici, *ZD*, XXXII, 1879, str. 197—198, 212—213.

31. —, Spomini na Gorenjsko, *op. cit.*, str. 212; —, Iz Ljubljane: Novi izdelki g. podobarja Fr. Zajca, *ZD*, XXX, 1877, str. 311.

32. I. Zajec, Moji spomini, *op. cit.*, str. 55—56.

33. Marmorno doprsje F. I. Barage je za dobrniško župnijsko cerkev izdelal Progar leta 1897. Marmorno doprsje F. Prešerna v Narodnem muzeju v Ljubljani je iz leta 1898. Prim. V (atroslav) H-z. (Holz), Doprsni kip Friderika Barage, *LZ*, XVII, 1897, str. 448; A(nton) Aškerc, Pismo iz Ljubljane, *ibid.*, XVIII, 1898, str. 724—727.

34. I. Zajec, Moji spomini, *op. cit.*, 56—57.

35. J. Čopič: *Javni spomeniki v slov. kip.*, II, str. 3.

36. Prim. Špelca Čopič, Pola veka slovenačkog vajarstva 1900—1950, v: *Jugoslovenska skulptura 1870—1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1975 (rk), str. 43—59; Sonja Zitko-Bahovec: *Slovensko kiparstvo ob prelomu stoletja*, 1977 (tipkopis, magistrsko delo, Filozofska fakulteta v Ljubljani).

37. —, (Kiparska šola), *S*, VIII, 5. oktobra 1880, št. 110; J. Flis, Architektur, Malerei und Plastik, *op. cit.*, str. 474; Jakopičeva korespondenca: Jakopič-Žnider (iz zapuščine J. Ilca), Arhiv Moderne galerije v Ljubljani; Viktor Steska, Kipar Alojzij Progar, *ZUZ*, I, 1921, str. 141; isti, Podobar Franc Jontez, *ibid.*, XIX, 1943, str. 62—64; isti, Podobar Josip Grošelj, *ibid.*, str. 60; Rzn. (Ksenija Rozman), Urbanija Josip, *SBL*, 13. zv., 1982, str. 301—302. Pri Zajcu se je šolal tudi podobar Jožef Šubic iz Trate pri Gorenji vasi. Prim. —, Z Javorja, *ZD*, XXXVIII, 1885, str. 125; I. Sedej, Podobarstvo na Loškem ozemlju, *op. cit.*, str. 99.

38. Prim. Marko Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein: njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835—1867*, 1971 (tipkopis, doktorska disertacija, Filozofska fakulteta v Ljubljani); F. Mesesnel-A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*

## KRATICE

Carn = Carniola, Ljubljana

ČZN = Časopis za zgodovino in narodopisje, Maribor

DP = Domači prijatelj, Ljubljana

DS = Dom in svet, Ljubljana

GG = Gorenjski glas, Kranj

LKU = Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor

LR = Loški razgledi, Skofja Loka

LZ = Ljubljanski zvon, Ljubljana

LZg = Laibacher Zeitung, Laibach

M = Mladika, Gorica—Prevalje—Celje

N = Kmetijske in rokodelske Novice, Ljubljana

S = Slovenec, Ljubljana

SBL = Slovenski biografski leksikon, Ljubljana

Sn = Slovan, Ljubljana

SN = Slovenski narod, Maribor—Ljubljana

Um = Umetnost, Ljubljana

ZD = Zgodnja Danica, Ljubljana

ZUZ = Zbornik za umetnostno zgodovino, Ljubljana

## SEZNAM DEL

Kadar pri delih ni navedeno drugače, gre vedno za celopostavne kipe. Pri sakralnih delih nisem navajala mer, pri doprsjih pa sem upoštevala tudi večinoma majhen podstavek.

### KRISTUS IN MARIJA

Mavčna figuralna skupina je bila razstavljena leta 1853 v ljubljanski Reduti; neznano kje.

Lit.: N, XI, 1853, str. 192.

### TABERNAKELJ

Polihromiran les; 1856; Vavta vas, ž. c., veliki oltar; uničeno.

Lit.: ZD, IX, 1956, str. 135; M. Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein*, str. 47.

### EMONA, CARNIOLIA, LJUBLJANA, PRAVICA, MODROST, POSTAVA

Kipi (nadnaravna velikost) za slavnostno okrasitev Ljubljane ob obisku Franca Jožefa in Elizabete leta 1856; neznano kje.

Lit.: N, XIV, 1856, str. 357—376, 380; Ethbin Heinrich Costa: *Denkbuch der Anwesenheit Allerhöchstihrer Majestäten Franz Joseph und Elisabeth im Herzogthume Krain*, Laibach 1857, str. 49, 56, 61—62; N, XVI, 1858, str. 310.

### ZALOSTNA MATI BOŽJA

Polihromiran les; 1857; Dolenjske Toplice, pokopališka kapela.

Lit.: N, XV, 1857, str. 327; M. Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein*, str. 52.

### VALENTIN VODNIK

Mavčno doprsje je bilo izdelano za slovesnost ob stoletnici pesnikovega rojstnega dne v Ljubljani leta 1858; neznano kje.

Lit.: N, XVI, 1858, str. 55, 310; E. H. Costa (izd.): *Vodnikov spomenik: Vodnik-Album*, Ljubljana 1859, str. 68; P. pl. Radics, Umétnost in umétneljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56; S, XVI, 16. feb. 1888, št. 38.

### JOSIPINA TOMAN — TURNOGRAJSKA (sl. 3)

Doprsje; mavec; v. 62 cm; sign.: F. Saiz 1858; Kranj, Gorenjski muzej.

Lit.: N, XVI, 1858, str. 310; P. pl. Radics, Umétnost in umétneljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56; Črtomir Zorec, Turnska lepota, GG, XX, 7. feb. 1968, priloga Snovanja 1.

### POKLON KRALJEV, SV. PETER, SV. PAVEL, SV. TROJICA

Polihromiran les; ok. 1858; Obloke, p. c., veliki oltar.

Lit.: N, XVI, 1858, str. 310.

Ker Župn. kronike ni, delo datiramo po podatku iz Novic.

### VNEBOVZETJE IN MARIJINA SMRT — (sl. 10)

Figuralna skupina; polihromiran les; ok. 1858; Zgornji Tuhinj, ž. c., veliki oltar.

Lit.: N, XVI, 1858, str. 310.

#### VNEBOVZETJE

Figuralna skupina; polihromiran les; ok. 1858; Nova Štifta, ž. c., veliki oltar.

Lit. *N*, XVI, 1858, str. 310.

Ker v Župn. kroniki ni zapisa o delu, ga datiramo po podatku iz Novic.

#### SVETNIŠKI KIPI

Polihromiran les; ok. 1858; Teharje, ž. c., veliki oltar; odstranjeno.

Lit.: *N*, XVI, 1858, str. 310; *LKU*, I, 1914, str. 141—155.

#### BREZMADEŽNA, SV. BARBARA, SV. NEŽA, SV. VALENTIN, SV. ROK, SV. ANTON PUŠČAVNIK

Polihromiran les; 1858; Zavodnje, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: Župn. kronika; *N*, XVI, 1858, str. 310; *ibid.*, XVII, 1859, str. 332.

#### NAGROBNI SPOMENIK URSULINKAM (M. J. A. PETRIČEVI) — (sl. 9)

Relief; marmor; 130 × 66 cm; ok. 1858; Ljubljana, pokopališče Žale (nekdaj na pokopališču pri Sv. Krištofu).

Lit.: *N*, XVI, 1858, str. 310.

#### OBRAZ IN ROKE MATERE BOŽJE Z DETETOM

Baker; 1858; Ljubljana, frančiškanska c., na vrhu pročelja.

Lit.: *N*, XVI, 1858, str. 310; Alojzij Potočnik, Ljubljanske cerkve, *DP*, V, 1931, str. 242; U. M. (Milena Uršič), Schreiner Matej, *SBL*, 10. zv., 1967, str. 244.

Figuralna skupina je sicer delo pasarja Mateja Schreinerja.

#### SV. PETER, SV. PAVEL, SV. MATIJA, ANGELI

Polihromiran les; 1859; Zavodnje, ž. c., veliki oltar.

Lit.: Župn. kronika; *N*, XVI, 1858, str. 310; *ibid.*, XVII, 1859, str. 332.

#### SRCE JEZUSOVO, SRCE MARJINO

Peščenjak; ok. 1859; Ljubljana, Trnovo, ž. c., na vrtu (nekdaj na vogalih zvonikov).

Lit.: Ivan Vrhovnik: *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, str. 324, 356.

#### DOBRI PASTIR

Les; ok. 1859; Ljubljana, Trnovo, ž. c., na vrhu prižnice.

Lit.: I. Vrhovnik: *Trnovska župnija*, str. 329.

#### SV. JOŽEF, SV. JANEZ EVANGELIST, SV. FLORIJAN, SV. NIKOLAJ, SV. CAHARIJA, SV. ELIZABETA — (sl. 11)

Polihromiran les; 1859; Ljubljana, Trnovo, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *N*, XVII, 1859, str. 400; I. Vrhovnik: *Trnovska župnija*, str. 328.

#### ZVELICAR

Polihromiran les; 1859; Ljubljana, ž. c., pod pevskim korom.

Lit.: I. Vrhovnik: *Trnovska župnija*, str. 329.

#### ANTON A. WOLF — (sl. 4)

Doprsje; marmor; v. 72 cm; sign.: Fr. Saiz 1860; Ljubljana, stolna c., prezbitერიj.



Lit.: ZD, XIII, 1860, str. 162; SN, VI, 14. marca 1873, št. 61; P. pl. Radics, Umétneljnost in umétneljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 57; N, XL, 1882, str. 148; LZ, VIII, 1888, str. 190; S, XVI, 16. feb. 1888, št. 38; Sn, III, 1904—05, str. 307; Um, IX, 1944—45, str. 55; E. Cevc: Slovenska umetnost, str. 158; S. Žitko-Bahovec, Spom. in arh. pl. 19. st. na Slov., *op. cit.*, str. 73; Majda Smole: Ljubljanska stolnica, Ljubljana 1982, str. niso oštevilčene.

#### SV. URBAN, SV. GREGORIJ VELIKI

Polihromiran les; ok. 1861; Ljubija, p. c., veliki oltar.

Lit.: Župn. kronika Mozirje; A. Stegenšek: Dek. Gornjegrajska, str. 91. A. Stegenšek je kipa napačno pripisal Ivanu Zajcu.

#### SV. NIKOLAJ

Polihromiran les; ok. 1861; Ljubija, p. c., na pevskem koru (nekdaj v kapelici ob cesti).

Lit.: Župn. kronika Mozirje; A. Stegenšek: Dek. Gornjegrajska, str. 91. A. Stegenšek je kip napačno pripisal Ivanu Zajcu.

#### SV. ANTON PADOVANSKI, SV. FLORIJAN, SV. NEŽA, SV. TEREZIJA

Polihromiran les; 1861; Velike Lašče, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: Župn. kronika; ZD, XIV, 1861, str. 193—194.

V Zgodnji Danici (XX, 1868, str. 76) sicer piše, da je tudi veliki oltar s kipi naredil Zajec. Vendar iz Župn. kronike zvmemo, da so nastavek izdelali po načrtu Ign. Tomana, avtor kipov pa ni omenjen.

#### FRENOVA OLTARJA SV. KRIŽA

1861; Ljubljana, stolna c.

Lit.: ZD, XIV, 1861, str. 76.

#### KRIŽANI

Les; ok. 1863; Ljubljana, Rožnik; uničeno.

Lit.: ZD, XVI, 1863, str. 181.

#### FRANCE PREŠEREN

Mavčno doprsje nadnaravne velikosti je bilo izdelano za slavnost v spomin pesnikovega rojstnega dne v Ljubljani leta 1865; neznano kje.

Lit.: N, XXIII, 1865, str. 394, 402; LZg, 4. Dez. 1865, Nr. 278; Triglav, I, 1865, str. 392, 399; P. pl. Radics, Umétneljnost in umétneljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56; LZ, VIII, 1888, str. 190; Fr. Kidrič, Prešernova podoba in naši umetniki, *op. cit.*, str. 551—552; M. Marin: Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein, str. 135, 138—139.

#### DVANAJST APOSTOLOV — (sl. 13)

Moravški peščenjak; 1865; Stara Loka, ž. c., v nišah v prezbiteriju in ladji.

Lit.: ZD, XVIII, 1865, str. 152; Triglav, I, 1865, str. 294; Fr(anc) Pokorn, Loka, DS, VII, 1894, str. 601—602; R. Andrejka in F. Planina (ur.): Škofja Loka in njen okraj, Škofja Loka 1936, str. 28.

#### VALENTIN VODNIK

Mavčno doprsje je bilo izdelano za praznovanje pesnikovega rojstnega dne (»Vodnikova beseda«) v Ljubljani leta 1866; neznano kje.

Lit.: N, XXIV, 1866, str. 51; SN, VI, 14. marca 1873, št. 61.

VNEBOVZETJE, SV. PETER, SV. PAVEL, SV. TROJICA IN DRUGI SVETNIŠKI KIPI

Polihromiran les; 1866; Zali Log, ž. c., veliki oltar.

Lit.: ŠkALj; ZD, XIX, 1866, str. 35; ZD, XXXIV, 1881, str. 286; ZD, XLVII, 1894, str. 406; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 146.

V Zgodnji Danici iz leta 1866 poročajo, da je tudi oltar Zajčev. Tega ne trdijo nato v Zgodnji Danici iz leta 1881. V Popisu cerkva iz leta 1954 (Župn. kronike namreč ni) pa je zapisano, da je oltarne nastavke napravil Janez Gosar st. in da so le kipi Zajčevi.

ZADNJA VEČERJA, DVA ANGELA, BREZMADEŽNA, ABRAHAMOVA DARITEV, MELKIZEDEKOVA DARITEV — (sl. 14)

Polihromiran les; 1867; Stara Loka, ž. c., veliki oltar.

Lit.: ZD, XX, 1867, str. 260; Fr. Pokorn, Loka, *op. cit.*, str. 602; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 147.

ŠTIRI ANGELSKJE GLAVICE

Marmor; 1867; Ljubljana, šentjakobska c., prižnica.

Lit.: ZD, XX, 1867, str. 215—216; Damjan Prelovšek, Župnijska cerkev sv. Jakoba v Ljubljani, v: *Cerkev Svetega Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, str. 30.

SPOMINSKA PLOŠČA IGNACIJU KNOBLEHARJU — (sl. 7)

Reliefno doprsje; marmor; 42,4 × 25,4 cm; 1867; Škocjan pri Novem mestu, ž. c., pod pevskim korom.

Lit.: ZD, XX, 1867, str. 61, 101—102; SN, VI, 14. marca 1873, št. 61; P. pl. Radics, Umétnjnost in umétnjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 57.

VELIKI OLTAR S KIPI, PRIŽNICA

Polihromiran les; 1869; Kapla, p. c.

Lit.: *Gedenkbuch der Pfarre St. Georgen unter Tabor*, II, ŠkAMrb.

VALENTIN VODNIK — (sl. 6)

Kipec; patiniran mavec; v. 53 cm; napis: Fr. Zaic in Laibach; Ljubljana, Narodni muzej.

Lit.: SN, II, 7. sept. 1869, št. 105; *ibid.*, VI, 14. marca 1873, št. 61; LZ, VIII, 1888, str. 190.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1869.

ANTON M. SLOMSEK

Kipec; patiniran mavec; v. 53 cm; Ljubljana, Narodni muzej.

Lit.: SN, II, 7. sept. 1869, št. 105; *ibid.*, VI, 14. marca 1873, št. 61; LZ, VIII, 1888, str. 190.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1869.

FRIDERIK I. BARAGA

Kipec; mavec; v. 45 cm; neznano kje.

Lit.: SN, II, 7. sept. 1869, št. 105; N, XXVIII, 1870, str. 67; ZD, XXIV, 1871, str. 76.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1869.

DVA STRANSKA OLTARJA S SVETNIŠKIMI KIPI IN FIGURALNIMI SKUPINAMI

Polihromiran les; 1870; Kapla, p. c.

Lit.: *Gedenkbuch der Pfarre St. Georgen unter Tabor*, II, ŠkAMrb; Jože Curk: *Sakralni spomeniki na območju občine Žalec* (Topografsko gradivo, II), Celje 1967 (ciklostil), str. 39.

J. Curk omenja, da je Zajec naredil samo stranski oltar v levi kapeli.

#### FIJ IX.

Kipec; mavec; v. 53 cm; neznano kje.

Lit.: *N*, XXVIII, 1870, str. 67; *ZD*, XXIV, 1871, str. 76.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870.

#### JANEZ V. VALVASOR — (sl. 5)

Kipec; patiniran mavec; v. 53 cm; napis: Franz Zaic in Laibach; Ljubljana, Narodni muzej.

Lit.: *N*, XXVIII, 1870, str. 67; *ZD*, XXIII, 1870, str. 56; *ZD*, XXIV, 1871, str. 76; *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870.

#### SEDECA MADONA

Mavec?; v. 40,6 cm; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXIII, 1870, str. 108.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870.

#### ZVELIČAR SVETA, MARIJA V MOLITVI

Mavec?; v. 63,5 cm; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXIII, 1870, str. 108.

S serijsko izdelavo kipcev je začel leta 1870.

#### IMMACULATA

Mavec?; v. 35,5 cm ali 40,6 cm ali 50,8 cm; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXIII, 1870, str. 108.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870.

#### SRCE JEZUSOVO, SRCE MARIJINO

Mavec?; v. 33 cm ali 40,6 cm; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXIII, 1870, str. 108.

S serijsko izdelavo kipcev je začel leta 1870.

#### FRANCE PREŠEREN

Kipec; patiniran mavec; v. 53,5 cm; napis: Franz Zaic in Laibach; Ljubljana, Narodni muzej.

Lit.: *ZD*, XXIV, 1871, str. 76; *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; *ibid.*, 21. marca 1873, št. 66; France Kidrič (ur.): *Prešernov album 1949*, Ljubljana 1950, str. 200, 304, 324; M. Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein*, str. 135, op. 360.

Fr. Kidrič, kakor dokazuje M. Marin, je kipec napačno datiral v leta ok. 1865. Zajčevo pismo Goldensteinu iz leta 1869, ki ga je Marin našel v Goldensteinovi zapuščini, izpričuje, da je Zajec šele leta 1869 prosil slikarja za Prešernovo sliko, češ da izdeluje pesnikov kipec. Iz sočasnih časopisnih poročil pa je očitno, da je Zajec začel serijsko izdelovati kipec Prešerna šele sredi leta 1871, čeprav je možno tudi že leta 1870.

IGNACIJ KNOBLEHAR

Kipec; mavec; v. 53 cm; neznano kje.

Lit.: *N*, XXVIII, 1870, str. 67; *ZD*, XXIV, 1871, str. 76.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870/71.

JURIJ VEGA

Kipec; mavec; neznano kje.

Lit.: *N*, XXVIII, 1870, str. 67; *ZD*, XXIV, 1871, str. 76; *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; *ibid.*, 21. marca 1873, št. 66.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870/71.

JOSIP J. STROSSMAYER

Kipec; patinirani mavec; v. 54 cm; Ljubljana. Narodni muzej.

Lit.: *N*, XXVIII, 1870, str. 67; *ZD*, XXIV, 1871, str. 76; *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; *ibid.*, 21. marca 1873, št. 66.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1870/71.

ANTON A. WOLF

Kipec; bron; v. 55,5 cm; Ljubljana, Narodna galerija.

Lit.: *ZD*, XXIV, 1871, str. 76; *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; *ibid.*, 21. marca 1873, št. 66.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1871.

SV. CIRIL IN METOD

Mavec; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXIV, 1871, str. 76.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1871.

SV. CIRIL, SV. METOD, SV. FRANCIŠEK KSAVERIJ, SV. IGNACIJ

Polihromiran les; 1871; Ljubljana, Trnovo, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: I. Vrhovnik: *Trnovska župnija*, str. 328.

PRENOVA OLTARJA SV. ANE

1871; Gorenje pri Šmartnem ob Paki, p. c.

Lit.: *ZD*, XXIV, 1871, str. 258.

SV. PETER, SV. PAVEL

Mavec; 1871; Ribnica, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *ZD*, XXVI, 1873, str. 191; *ibid.*, XLV, 1892, str. 163; F. Mesesnel — A. Žigon: *Janez Wolf, op. cit.*, str. 151.

ANTON ALOJZIJ WOLF

Doprsje; mavec?; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXV, 1872, str. 189.

S serijsko izdelavo doprsja je začel leta 1872.

SV. HERMAGORAS — (sl. 12)

Moravški peščenjak; v. 215 cm; 1872; Ljubljana, stolna c., zunanjščina.

Lit.: *N*, XXX, 1872, str. 192; *ZD*, XXV, 1872, str. 192; P. pl. Radics, *Umételjnost in umételjna obrtnost Slovencev, op. cit.*, str. 57; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; *S*, XVI, 16. febr. 1888, št. 38; *Um*, IX, 1944—45, str. 55; E. Cevc:

*Slovenska umetnost*, str. 158; S. Žitko-Bahovec, Spom. in arh. pl. 19. st. na Slov., *op. cit.*, str. 74.

#### SV. FORTUNATUS

Moravški peščenjak; v. 212 cm; 1872; Ljubljana, stolna c., zunanjščina.

Lit.: *N*, XXX, 1872, str. 192; *ZD*, XXV, 1872, str. 192; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 57; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; *S*, XVI, 16. febr. 1888, št. 38; *Um*, IX, 1944—45, str. 55; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, str. 158; S. Žitko-Bahovec, Spom. in arh. pl. 19. st. na Slov., *op. cit.*, str. 74.

#### JANEZ V. VALVASOR

Lito železo; 1872; Višnja Gora, na vrhu vodnjaka.

Lit.: Matija Žargi, Izdelki livarne na Dvoru pri Žužemberku, *ZUZ*, n. v. XIV—XV, 1979, str. 277, repr. 182.

#### LOVRO TOMAN

Kipec; mavec; neznano kje.

Lit.: *SN*, VI, 14. marca 1873, št. 61; *ibid.*, 21. marca 1873, št. 66.

S serijsko izdelavo kipca je začel leta 1873.

#### SV. JOZEF, SV. ANTON PUŠCAVNIK, SV. NEŽA, SV. URSULA — (sl. 15)

Mavec; 1873; Ribnica, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: *ZD*, XXVI, 1873, str. 191; *ibid.*, XLV, 1892, str. 163; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 151.

#### NAGROBNI SPOMENIK FRANU SER. CIMPERMANU

Reliefno doprsje; marmor; 19 × 19 cm; 1874; Ljubljana, Navje.

Lit.: *Zora*, IV, 1875, str. 32; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56.

P. Radics navaja Cimpermanovo ime med Zajčevimi doprsji, vendar gre verjetno za ta reliefni portret na nagrobniku.

#### FIDELIS TERPINC

Doprsje; marmor; 1875; neznano kje.

Lit.: *N*, XXXIII, 1875, str. 214; *S*, III, 26. jun. 1875, št. 74; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56.

#### ETBIN H. COSTA

Doprsje; toniran mavec; v. 45 cm; napis: Franz Zaic in Laibach 1875; Ljubljana, Mestni muzej.

Lit.: *ZD*, XXVIII, 1875, str. 56; *S*, III, 13. febr. 1875, št. 19; *ibid.* 13. marc. 1875, št. 31; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56.

#### ETBIN H. COSTA

Doprsje; toniran mavec; v. 48 cm; napis: Franz Zaic in Laibach 1875; Ljubljana, Mestni muzej.

Lit.: *ZD*, XXVIII, 1875, str. 56; *S*, III, 13. febr. 1875, št. 19; *ibid.* 13. marc. 1875, št. 31; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56.

NAGROBNI SPOMENIK PETRU HITZINGERJU

Doprsje; kamen; v. 60 cm; sign.: Franz Zaic v Ljubljani 1875; Postojna, pokopališka kapela.

Lit.: N, XXXIII, 1875, str. 214, 357; S, III, 26. jun. 1875, št. 74.

DVA ANGELA

Polihromiran les; 1875; Stara Loka, ž. c., pevski kor.

Lit.: ZD, XXVIII, 1875, str. 307.

JANEZ BLEIWEIS

Doprsje; patiniran mavec; v. 48 cm; Ljubljana, Mestni muzej.

Lit.: S, III, 13. marc. 1875, št. 31; P. pl. Radics, Uméeteljnost in uméeteljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 56; N, XXXIX, 1881, str. 398.

Delo lahko glede na slogovne značilnosti pripisujemo Zajcu.

S serijsko izdelavo doprsja je Zajec verjetno začel leta 1875.

NAŠA LJUBA GOPPA PRESV. SRCA Z JEZUSOM

Figuralna skupina; mavec; v. 50 cm; neznano kje.

Lit.: ZD, XXIX, 1876, str. 74.

S serijsko izdelavo skupine je začel leta 1876.

DVA ANGELA

Polihromiran les; 1876; Krašnja, ž. c., veliki oltar.

Lit.: Stane Stražar: *Črni graben*, Lukovica 1985, str. 296.

ANTON M. SLOMSEK

Model za spomeniški kip in 3 portretne glave; mavec; 1876; neznano kje.

Lit.: *Slovenski gospodar*, IX, 1875, str. 420; *ibid.*, X, 1876, str. 48, 386; N, XXXIV, 1876, str. 38; Franjo Baš, K zgodovini narodnega življenja na Spodnjem Štajerskem: Slomškov spomenik v Mariboru, *ČZN*, XXVI, 1931, str. 75—76.

SV. MARJETA, SV. BARBARA, SV. NEŽA, ANGELI, SV. TROJICA

Mavec; 1876; Horjul, ž. c., veliki oltar.

Lit.: ZD, XXIX, 1876, str. 276, 325; Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika* (Umetnostni spomeniki Slovenije, II), Ljubljana 1929, str. 163.

KRIZANI

Polihromiran les; v. 180 cm; 1877; Radovljica, ž. c., kapela sv. Krvi.

Lit.: ZD, XXX, 1877, str. 311, 356.

SV. PETER, SV. PAVEL, ZALOSTNA MATI BOZJA — (sl. 18)

Istrski kamen; 1877; Breznica, ž. c., veliki oltar.

Lit.: ZD, XXX, 1877, str. 311; *ibid.*, XXXII, 1879, str. 212—213; P. pl. Radics, Uméeteljnost in uméeteljna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 57.

SV. JOAHIM, SV. ANA

Polihromiran les; 1878; Suša pri Zalem Logu, p. c., veliki oltar.

Lit.: ZD, XXXI, 1878, str. 203; F. Mesesnel — A. Žigon: *Janez Wolf*, *op. cit.*, str. 153.



SPOMENIK ANTONU M. SLOMSKU — (sl. 8)

Celopostavni kip; marmor; v. 225 cm; 1878; Maribor, stolna c., prezbitarij.

Lit.: *Slovenski gospodar*, X, 1876, str. 48, 386; *SN*, X, 1. dec. 1877, št. 275; *N*, XXXV, 1877, str. 393; *ibid.*, XXXVI, 1878, str. 111; *ZD*, XXXI, 1878, str. 208; P. pl. Radics, Uméteľjnost in uméteľjna obrtnost Slovencev, *op. cit.*, str. 57; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; *S*, XVI, 16. febr. 1888, št. 38; *Sn*, III, 1904—05, str. 307; F. Baš, K zgodovini narod. življenja na Sp. Štajerskem, *op. cit.*, str. 73—85; *Um*, IX, 1944—45, str. 55; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, str. 158; Sergej Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941, *ČZN*, n. v. 7 (XLII), 1971, str. 192—193; S. Žitko-Bahovec, Spom. in arh. pl. 19. st. na Slov., *op. cit.*, str. 73—74.

DVA ANGELA

Marmor; 1880; Zagorje ob Savi, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *ZD*, XXXIII, 1880, str. 407.

RESTAVR. (Z M. OZBIČEM) FIGURALNE SKUPINE SV. JANEZA NEPOMUKA FR. ROBBE

1878; Ljubljana, šentflorijanska c., zunanjščina.

Lit.: *N*, XXXVI, 1878, str. 152.

NAGROBNI SPOMENIK FRANČIŠKU PIRCU

Doprse ali glava; marmor; 1880; nekda j na pokopališču pri Sv. Krištofu v Ljubljani; neznano kje.

Lit.: *ZD*, XXXIII, 1880, str. 355.

SV. PETER, SV. PAVEL

Moravški peščenjak; 1880; Železniki, ž. c., prezbitarij.

Lit.: *ZD*, XXXIII, 1880, str. 277; *ibid.*, XXXVII, 1884, str. 333; *S*, XV, 21. jan. 1887, št. 16; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 156.

ZADNJA VEČERJA — (sl. 17)

Relief; istrski kamen; 170 × 67 cm; 1881, Naklo, ž. c., veliki oltar, menza.

Lit.: *SN*, XIV, 23. dec. 1881, št. 292; Ivan Vrhovnik in Anton Koblar: *Zgodovina nakelske fare*, Ljubljana 1885, str. 41; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; Josip Lavtižar: *Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj*, Ljubljana 1901, str. 138.

DVA ANGELA

Istrski kamen; 1881; Naklo, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *SN*, XIV, 23. dec. 1881, št. 292; I. Vrhovnik in A. Koblar: *Zgodovina nakelske fare*, str. 41; J. Lavtižar: *Cerkve in zvonovi v dek. Kranj*, str. 138.

VINCENCIJ PAVELSKI

Istrski kamen; v. 164 cm; 1881; nekda j na pokopališču pri Sv. Krištofu v Lj. na grobu redovnic; neznano kje.

Lit.: *SN*, XIV, 23. dec. 1881, št. 292; *LZ*, VIII, 1888, str. 190.

JERNEJ LEGAT — (sl. 20)

Doprse; marmor; v. 75 cm; 1882; Naklo, ž. c., prezbitarij.

Lit.: *ZD*, XXXV, 1882, str. 256; I. Vrhovnik in A. Koblar: *Zgodovina nakelske fare*, str. 111; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; *Sn*, III, 1904—05, str. 307; *Um*,

IX, 1944—45, str. 55; S. Žitko-Bahovec, Spom. in arh. pl. 19. st. na Slov., *op. cit.*, str. 73.

V geselskem članku o Zajcu v SBL je kiparju napačno pripisano doprsje škofa Legata v kapucinski c. na Montuzzi v Trstu. Mavčno doprsje je namreč izdelal italijanski kipar Antonio Tantardini (1829—1879) v Milanu. Zajec naj bi naredil še eno marmorno doprsje škofa Legata za stolnico sv. Justa v Trstu, vendar je plastika neznano kje. Prim. Žitko, Zajec Franc Ksaver, SBL, *op. cit.*, str. 751; Škofijski arhiv Trst; LZ, II, 1882, str. 123.

SV. JOŽEF, SV. ANA, DVA ANGELA

Istrski kamen; 1882; Horjul, ž. c., stranski oltar.

Lit.: ZD, XXXV, 1882, str. 268; M. Marolt: *Dekanija Vrhnika*, str. 163; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 157.

SV. MARIJA MAGDALENA, SV. KATARINA, SV. JOŽEF, SV. JANEZ NEPOMUK

Polihromiran les; 1883; Raka, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: ZD, XXXVI, 1883, str. 372; *ibid.*, XXXVIII, 1885, str. 388; F. Mesesnel — A. Žigon: Janez Wolf, *op. cit.*, str. 157—158.

CARNIOLIA, ANGEL MIRU — (sl. 21, 22)

Kipa (nadnaravna velikost) za slavnostno okrasitev Ljubljane ob obisku Franca Jožefa leta 1883; neznano kje.

Lit.: LZ, III, 1883, str. 470; Julius Laurencic: *Österreich in Wort und Bild* (Vaterländisches Jubiläums Prachtwerk), Wien 1898—99, str. 568, repr. str. 569; *Um*, IX, 1944—45, str. 56—57.

SV. BARBARA, SV. LENART IN DRUGI SVETNIŠKI KIPI

Polihromiran les; 1883, Strahinj, p. c., stranska oltarja.

Lit.: I. Vrhovnik in A. Koblar: *Zgodovina nakelske fare*, str. 60.

MATI BOŽJA Z DETETOM

Kamen; 1883; Šmarna gora, kapelica; neznano kje.

Lit.: ZD, XXXVI, 1883, str. 260; Josip Novak: *Šmarna gora*, Ljubljana 1928, str. 87—88.

ROŽENVENSKA MATI BOŽJA, SV. BARBARA, SV. ANA Z MARIJO, SV. ELIZABETA Z JANEZOM, SV. BOŠTJAN, SV. FLORIJAN, SV. NIKOLAJ, SV. ANTON PUSCAVNIK

Polihromiran les; 1884; Motnik, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: *Spominjska knjiga župnije Motnik*; France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Topografski opis (Umetnostni spomeniki Slovenije, I)*, Ljubljana 1929, str. 261, 264; Pavle Urankar: *Zgodovina trga Motnika*, Ljubljana 1940, str. 71.

SV. JOŽEF, SV. ALOJZIJ, SV. NEŽA

Istrski kamen; 1884; Šmarjeta, ž. c., prezbitერიj.

Lit.: Janez Volčič: *Zgodovina Šmarješke fare na Dolenjskem*, Novo mesto 1887, str. 45.

SV. CIRIL, SV. METOD, ODREŠENIK SVETA

Moravski peščenjak; ok. 1884; Železniki, ž. c., pročelje.

Lit.: ZD, XXXVII, 1884, str. 333; S, XV, 21. jan. 1887, št. 16; DS, V, 1892, str. 273.

SV. VID

Kamen; 1885; Ljubljana, Vižmarje, kapelica.

Lit.: *ZD*, XXXVIII, 1885, str. 315.

DVA ANGELA

Marmor; 1885; Novo mesto, frančiškanska c., veliki oltar.

Lit.: *LZ*, VIII, 1888, str. 190; Alfonz Furlan: *Zgodovina frančiškanske cerkve v Novem mestu*, Novo mesto 1937, str. 10.

JOSIP STRITAR

Doprsje; toniran mavec; v. 48 cm; Ljubljana, Mestni muzej.

Lit.: P. pl. Radics, *Umétnelnost in umétnelna obrtnost Slovencev*, op. cit., str. 56; *LZ*, VIII, 1888, str. 190; *LZg*, 107, 11. Feb. 1888, Nr. 34.

Doprsje je nedvomno Zajčevo delo. S serijsko izdelavo doprsja je začel najbrž proti koncu osemdesetih let.

MATI BOZJA

Polihromiran les; 1885; Mali Lipoglav, ž. c., stranski oltar.

Lit.: Stane Mikuš: *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, str. 164, 167.

SV. PETER, SV. PAVEL, SV. SIMON, SV. JUDA TADEJ, DVA ANGELA — (sl 19)

Polihromiran lipov les; ok. 1886; Ljubljana, Črnuče, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *Sn*, III, 1904—05, str. 307; *Um*, IX, 1944—45, str. 55—56.

Ker v Župn. kroniki ni podatka o teh kipih, jih datiramo ok. 1886.

SV. PETER, SV. PAVEL, SV. SIMON, SV. JUDA TADEJ, BREZMADEŽNA, DVA ANGELA

Istrski kamen; 1886; Velika Štanga, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *ZD*, XXXVIII, 1885, str. 277; *ibid.*, XXXIX, 1886, str. 317; *S*, XIV, 12. avg. 1886, št. 182; *LZ*, VIII, 1888, str. 190.

DVA ANGELA

Marmor; 1886; Velika Štanga, ž. c., veliki oltar.

Lit.: *ZD*, XXXIX, 1886, str. 317.

ROŽENVENSKA MATI BOZJA, SV. BARBARA, SV. LUCIJA, SV. JOZEF, SV. KOZMA, SV. DAMJAN

Istrski kamen; 1887; Ljubljana, Črnuče, ž. c., stranska oltarja.

Lit.: *ZD*, XL, 1887, str. 292.

### Risbe

SV. ANTON PUŠCAVNIK

Perorisba s tušem; 26,7 × 13,2 cm; sign.: Franjo Zajec 1/4 883; Ljubljana, Narodna galerija.

KUMANSKA SIBILA

Perorisba s tušem; 26,7 × 13,2 cm; sign.: Franjo Zajec 14/4 883; Ljubljana, Narodna galerija.

SV. PAVEL PUŠCAVNIK

Perorisba s tušem; 27 × 12,1 cm; sign.: Franjo Zajec 29/3 883; Ljubljana, Narodna galerija.

Perorisba s tušem; 26,7 × 12,2 cm; sign.: Franjo Zajec 18/3 883; Ljubljana, Narodna galerija.

ALEGORIJA LOVA

Repr. v *Um*, IX, 1944—45, str. 56.

Na *Umetniški razstavi v proslavo 80. rojstnega leta Njega veličanstva cesarja Frana Jožefa I. — 80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem leta 1910* v Ljubljani so predstavili tudi Zajčeva kiparska dela (Delfines, Sv. Anton Padovanski, Marija) in risbe.

Zusammenfassung

DER BILDHAUER FRANC KSAVER ZAJEC (1821—1888)

Die vorliegende monographische Studie stellt den bisher zurückgesetzten zentralen slowenischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Franc Zajec vor, als ersten akademisch geschulten Bildhauer, der nicht mehr nur ein Bildner war. Mit seinem Opus und der Lebensweise eines »selbständigen Bildhauers« bahnte er den Weg der in Wien geschulten, in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geborenen slowenischen Bildhauergenerationen. Die Studie will nicht eine Beschreibung der künstlerischen Entwicklung von Zajec mit chronologischer Reihenfolge seiner Werke oder die Belichtung seines Lebenslaufes bieten, vielmehr eine Analyse einiger ausgewählter Werke aus dem Blickpunkt des Historismus — der Kunstepoche, der auch Zajec angehörte. Die Analyse berührt sämtliche Gebiete der bildhauerischen Betätigung des Künstlers von Porträtbüsten, serienmäßigen Statuetten, Grabmalen bis zu seinen sakralen Werken und zugleich damit stellt sie die Fähigkeiten des Bildhauers vor. Die angedeuteten Möglichkeiten des Einflusses von Schwanthaler, Thorvaldsen oder der Malerei der Nazarener auf den Bildhauer sowie seiner Entwicklung gemäß den drei Stufen des Historismus möchten nur ein Hinweis für die künftige eingehendere Untersuchung und Erforschung des bildhauerischen Opus von Franz Ksaver Zajec (Saiz, Zaic, Zajic) sein.