



ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK VIII.

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE D'ART)

NOVA VRSTA
LETNIK VIII.



DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA 1970

113314



03048/1971



Prof. dr. Izidor Cankar

DEDIŠČINA IZIDORJA CANKARJA

Nace Šumi, Ljubljana

22. septembra 1958 nas je zapustil Izidor Cankar; več kot tri desetletja je že poteklo, kar je 1936 prenehal z delom na univerzi; dobrih štirideset let pa od tedaj, ko je leta 1926 s svojim Uvodom v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila) in s prvim zvezkom Zgodovine likovne umetnosti v Zahodni Evropi zaokrožil svoje poglede na umetnost in njen razvoj. Mnogo novega se je odtlej zgodilo v presojanju in razlagah umetnosti, mnogo takega, kar Cankarjev zasnutek na prvi pogled opremlja z etiko shematičnosti, nezadostnih izhodišč za oceno mnogoličnosti ume'nostnega i'ražanja in zlasti umetnostnega razvoja. A vendar je njegovo delo v svojem jedru zdržalo preskušnjo časa, saj pojme, ki jih je uvedel, danes rabimo kot nekaj samoumevnega. Njegovi glavni deli še zmerom služita kot osnovna pripomočka za razvédanje po svetu umetnosti. Uvod je doživel précej po Cankarjevi smrti drugo izdajo, razmišljajo pa tudi o dokončanju Zgodovine, ki jo je bil zasnoval do konca baročne dobe.

O pomenu Cankarjevega dela govore različne študije; najtehtnejšo je napisal Francè Stelè v drugi izdaji Uvoda v umevanje likovne umetnosti 1959. Sestavek je pojasnil mesto Izidorja Cankarja — umetnostnega sistematika na širšem ozadju evropske umetnostne vede; izpolnil je zlasti več ko dvajsetletna prizadevanja dunajske šole ter z geslom razvoja stila kot zgodovine duha povezal teze o osnovnih možnih stilnih strukturah v zgodovinsko shemo. Znano je, da obe navedeni knjigi pomenita jedro Cankarjevega znanstvenega dela, zakaj utemeljitelj umetnostne zgodovine na ljubljanski univerzi se je le redko spuščal v aktualna vprašanja domačega raziskovanja. Tragično je, da je evropski strokovni publikli namenjeno delo izšlo samo v jeziku majhnega naroda; Slovencem je Cankar odprl oči za velike splošne probleme umetnosti, v svetu pa je ostal domala neznan, čeprav bi ga po tehtnosti prispevka morali šteti med vodilne evropske raziskovalce dvajsetih in deloma tudi tridesetih let.

Vse to je že zapisano in spominskim obletnicam bi mogli zadostiti tudi ponatisi izbranih ocen. Če se kljub tem oglašam z opombo o njegovem delu, storim to zgolj zato, da bi poudaril nekatere vrednote Cankarjevega opusa, ki so del zgodovine umetnostne vede, a tudi pobuda za prihodnje raziskave.

Cankarjev zasnutek se je rodil iz prepričanja, da so umetnine organske stvaritve, da so zakonito urejene in da je v smotrni celoti snovi in forme uresničena najznačilnejša lastnost umetnosti, njen stil. Sistematika stila se ukvarja z opredelitvijo treh osnovnih možnih stilnih struktur: idealizem in naturalizem sta skrajni meji, ki ju družijo — najštevilnejša — realistična kategorija. Sistematična oblika treh idealnih možnih prerezov je na historični teren prenesena v Zgodovini umetnosti v Zahodni Evropi, kjer se ti prerezi — prototipi — izkažejo kot »ideali« ali tendence posameznih obdobj; zakonito se menjavajo

v ritmu, ki obsega vso evropsko umetnost po antiki, a je ta ritem — po samem Cankarjevem prepričanju — mogoče prenesti tudi na starejša obdobja in na druga območja. Enotnost Cankarjevega sistema temelji v prepričanju, da so tudi kulturne dobe prav tako organsko in zakonito urejene kakor posamezne umetnine. Stil je torej tudi izraz dobe in vse Cankarjevo dokazovanje je usmerjeno v ponazoritev tega prepričanja. Vzrok za označeno enotnost je »svetovni nazor«, iz katerega poganjajo vsi kulturni dosežki kake dobe. Ta svetovni nazor, ki formira stil, je »nezavedno ponazarjanje življenjskega čustva«, je »način, kako se podoba sveta oblikuje v človekovi duši«, njegove menjave v razvojni vrsti so zgodovina duha.

Cankar sam je nakazal nekaj dimenzij take razvojne sheme, ki se nanašajo na značaj in razvoj posameznih dob in širših ciklov, na dimenzije, ki jih v umetnostni zgodovini označujemo z »biološkimi« zakoni.

Kakor je Cankar umetnostni sistematik storil za raziskavo stilnih struktur in zgodovinskih shem zadnji korak v smeri, ki jo je nakazal pred njim zlasti že A. Riegl, kakor je s svojim zasnutkom izpeljal po Dvořáku, prav tako pa tudi po H. Wölfflinu nakazano zamisel, je prav z duhovnozgodovinskim geslom, ki odseva že v poimenovanju stilnih kategorij, dejansko zapustil meje ožjega umetnostnega interesa. Ne gre mu zato, da bi izmeril dosežke umetnosti, marveč da bi poiskal paralele z drugimi zvrstmi kulturnega ustvarjanja. Sami nazivi stilov namreč izdajajo dominacijo filozofije, so dejansko filozofske kategorije. Cankar je meril na širok kulturnozgodovinski koncept, v katerem nazadnje likovna umetnost ni več nezamenljiva oblika izražanja ali ustvarjanja, marveč jo je mogoče nadomestiti z vsakim drugim načinom kulturnega ustvarjanja, če jemljemo seveda filozofijo za vrhovno merilo. Prav zato ima bralec ob množici analiz posameznih umetnin in ob bistrih širših oznakah pogosto vtis, da se je dvignil nad umetnost, da bi jo samo izmeril.

Zato ni naključje, da se je novejša umetnostna zgodovina posvetila mnogo bolj kakor ob Cankarjevem času konkretnemu v umetnosti tako v interpretaciji posameznih umetnin kakor v raziskavah obdobj in v sistematiki. Duhovnozgodovinska metoda se je prav zaradi »kratkega stika« s filozofijo iztekla v prazno. Plodna prizadevanja v sistematiki so se oprla na razmerja med strokami, na študij »immanentnih« zakonov posameznih likovnih zvrsti, ne zakonitosti medsebojnega skladja, torej na kategorije, ki so pod »vrhom« svetovnonazorskih oznak. Ne zato, da bi negirali upravičenost takih filozofskih kategorij, marveč zato, da bi pripravili tla za konkretne in dokazljive paralele. Zgornja enačba stila s svetovnim nazorom je namreč v zanosni podpori »antinaturalističnemu« ekspresionizmu odkrila raven stikališč, zavajala pa je k pre nagljenim sklepom, ki so jih poznejše raziskave zavrgle. Bistveno se je premaknilo tudi težišče kriterija za oceno umetnin in umetnostnih smeri; znanost se je začela bolj zanimati za kakovost umetnin kakor za čistost stila, ki je bila Cankarju najpomembnejše merilo. Tako torej ne iščemo več zgolj poprečja, ki veže, marveč zlasti tudi vrednostno lestvico, ki meri prepričljivost in popolnost doseženega. Celo sam pojem stila je bil močno potisnjen v ozadje. Zlasti ikonografska smer raziskav se ga po pravilu ogiblje ali ga porablja le kot nujno zlo. Za raziskovalce te usmeritve je stopila v ospredje téma v umetnosti, ki se je v svetovnonazorski fazi podredila abstraktni filozofiji stila. Cilj teh raziskovanj je rekonstruirati vsebinsko pričevanje umetnosti. Zgodovina umetnosti »brez imen«, zgodovina stila, se je ogibala takoimenovanih »nepomembnih« nadrobnosti, ki so zvezane s tematiko in funkcijo umetnosti, trenutno moderna smer polni debele zvezke z vsem, kar je v tej smeri dosegljivo. Kar je zgodovinarju stila v naj-

boljšem primeru prikladna ilustracija »kulturnega stanja«, katerega izraz naj bi bil stil, je ikonografu najzanesljivejša opora za njegov posebni namen. Geslo stila kot svetovnega nazora je zamenjalo geslo ikonografskih programov.

Obe skrajnosti, ki sem ju hoté plastično označil, pa sta seveda kakor vsako enostransko obravnavanje celoti in smislu umetnosti nujno »krivični«. Izolirano raziskovanje posameznih vidikov ali sestavin umetnosti se razvija zunaj nje ter se more sprevreči v ukvarjanje z njenimi razbitinami. Cankar je bil velik tudi po tem, da ob vsej prednosti, ki jo je dajal formi v umetnosti, ni pozabil njenih snovnih vzpodbud. Danes drugi raziskovalci postavljajo mostove med obema navideznima »bregovima« tudi z ikonografske strani, o čemer spričujejo poglobljene ikonološke raziskave. Ni pa dvoma, da so taka prizadevanja komaj dobro začeta; med dobrimi obeti v zaželeni smeri je treba omeniti znamenito temo srednjeveškega umetnostnega ustvarjanja, katedralo. Obeta se torej potrebna združitev obeh metod, sinteza, ki bo mogla »imanentno« stilno valovanje razložit kot motiviran zgodovinski proces.

Izidor Cankar sodi med tiste velike raziskovalce umetnosti, ki so prispevali prave bisere v interpretaciji nekaterih umetnin. Tizianova Assunta sodi v sam vrh teh njegovih uspehov. Ocene Cankarja priznavajo mojstrstvo razlag, ki so tako izbrušene, da bi obdržale samostojno vrednost tudi, če bi se izkazale teoretične podlage njegovega sistema za zgrešene«. Ocene navajajo tudi samostojne prispevke o dotlej nepojasneni »vlogi« celih stilnih obdobj. Tudi take, ki jim ni več mogoče pritrditi.

Še daleč pa ne moremo reči, da bi bile dovolj naglašene vse pobude, ki jih Cankarjevo delo ponuja. Naj opozorim samo na nekatere, ki so danes v ospredju. »Biološki« ritem stilnega razvoja je ne glede na nova spoznanja ohranil vrednost kot metoda za ugotavljanje »organičnih« zgodovinskih umetnostnih celot. V rabi je kot prvi organizator gradiva slabo pregledanih zgodovinskih obdobj. Je pa celo edino merilo tam, kjer nimamo pisanih virov in je razpoznavanje motivnega sveta skrajno luknjičavo in negotovo; tu nam edino stil pripoveduje o »normalni« ali »nenormalni« rasti kultur. Dokler bo zgodovinsko raziskovanje usmerjeno v zajetje zakonitega dogajanja, bo kategorija stila nepogrešljiva.

Cankarjeva teorija stilne strukture je globlja, kakor se zdi na prvi pogled. Vsebuje tudi tezo (večkrat izpeljano v Zgodovini), ki jo je na tihem zaslučil že A. Riegl, [spoznanje o relativni samostojnosti zunanjih stilnih lastnosti in notranjega stilnega zakona.] Dimenzija, ki je prikladna za razlago novih stilnih tendenc, kadar se odevajo v tradicionalen oblikovni plašč. Novejše teorije potrjujejo Cankarjevo spoznanje ter relativno samostojnost priznavajo vsem sestavinam umetnosti; stopnja njihovega sožitja je eden od kriterijev za kvaliteto. Nazadnje ne smemo molče mimo Cankarjeve pobude za primerjalno kulturno zgodovino ali vsaj za zgodovino vseh umetnostnih panog. Če v obliki, kakor jo je bil zasnoval v uvodih svoje Zgodovine in utemeljil s pojmom svetovnega nazora, je pomenila svoj čas med nami ploden korak. Ali ni tem bolj potrebno — po vseh konkretnih dognanjih v posameznih strokah — navezovati ožje stike zdaj, ko nenehna specializacija vse bolj zožuje splošno obzorje raziskovalcev na ljubiteljsko raven?

Očitno je, da bo delo Izidorja Cankarja še dolgo téma naših razmišljanj. Morda bodo posamezne teze ali razlage postale celo popolnoma neaktualne in nepotrebne, trajne vzpodbude pa bodo jasnost, domišljenost in zaokroženost njegovega sistema, kvalitete, za katere si prizadeva vsako resno in sitematično raziskovalno delo.

DAS ERBE IZIDOR CANKAR'S

Izidor Cankar, der Gründer des Lehrstuhles für Kunstgeschichte an der Universität Ljubljana und Verfasser von zwei grundlegenden Arbeiten, Einführung in das Verständnis der Kunst (Systematik des Stils) und Geschichte der Kunst in Westeuropa, zählt nach der Durchdringlichkeit seines Systems zu den sichtbarsten europäischen Forschern der zwanziger und teilweise dreissiger Jahre. Seine Arbeit hat verschiedene Anregungen, besonders A. Riegl's, H. Woffflins und M. Dvofak's, in ein geschlossenes System abgerundet. In der Einführung hat er drei fundamentale Kategorien der Ausdruckswerte der Kunst definiert, den idealistischen, realistischen und naturalistischen Stil; in der Geschichte hat er diese Stil Kategorien auf das historische Geschehen übertragen als Wechsel der historischen Stile, die auf die »Ideale« der Grundstil Kategorien hingerichtete sind. Den Begriff der Weltanschauung hat er fruchtbar für das Suchen von Parallelen unter verschiedenen schöpferischen Kulturarten benützt.

Abgesehen davon, dass seine beiden Arbeiten bei uns noch heute für die grundlegende erste Orientierung in der Kunstwissenschaft darstellen, ist sein Werk besonders in folgenden Richtungen aktuell: Es bedeutet eine der Brücken zwischen der Forschung nach künstlerischer Form und Inhalt; mit Feststellung des »biologischen« Entwicklungsrythmus bietet es die Grundlage für die Forschung nach dem gesetzlichen Geschehen in der Kunst (auch in der Urgeschichte), mit der Theorie der Struktur des Stils macht es aufmerksam auf die relative Selbstständigkeit der äusseren formalen Zeichen und des inneren Gesetzes des Stils, von kulturgeschichtlichen Konzept aus ladet es zur Zusammenarbeit der humanistischen Wissenschaften. Schliesslich bleibt es nach der Klarheit, Prägnanz und Abrundung seines Systems ein Vorbild für die Qualitäten jeder ernstern Forschungsarbeit.



OSEMDESETLETNICA VOJESLAVA MOLETA

France Stelè, Ljubljana

Dne 14. 12. 1966 je v Eugenu v Oregonu, ZDA, praznoval osemdesetletnico življenja upokojeni profesor umetnostne zgodovine na Jagiellonski univerzi v Krakovu naš rojak Vojeslav Molè. Društvo poljskih umetnostnih zgodovinarjev in slovensko Umetnostno zgodovinsko društvo sta ga ob tej priliki počastili s častnim članstvom, kar je zadosten dokaz za to, da ga oba naroda enako cenita kot zastopnika te znanstvene stroke. Moletov primer je namreč v več ozirih izreden. Če ga vzamemo kot rojaka, se nam pokaže z dvojnim obrazom, kot ugleden slovenski pesnik in kot tretji temeljni kamen znanstveno orientirane slovenske umetnostne zgodovine; če pa ga pogledamo s poljske strani, je to slovenski umetnostni zgodovinar, ki ga cenijo kot enega utemeljiteljev sodobne poljske zgodovine umetnosti. Na obeh straneh se je enako pomembno uveljavil: Dvakrat kot profesor te stroke na univerzi v Ljubljani in dvakrat v istem svojstvu na univerzi v Krakovu; te njegove zasluge so priznale s članskim izbo-

rom Poljska akademija znanosti v Krakovu (Polska akademja umiejętności — PAU) in Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, Poljska akademija znanosti v Warszawi (Polska akademja nauk — PAN) pa s članstvom v njegovo stroko zadevajočih komisijah. ZUZ pa je še prav posebej dolžan, da se spomni te osemdesetletnice, saj je slavljeneč prav tu priobčil dva prvenca, ki odmevata s svojimi tezami v vsem Moletovem skoraj polstoletnem znanstvenem delu: 'Bizanc in Orient' (ZUZ, I.) in 'Studije o razvoju v antiki' (ZUZ, III.). Še več, prav do starosti je bil zvest sodruđnik našega glasila.

Življenje Vojeslava Molęta je bilo izredno razgibano; ta razgibanost pa je najtesneje zvezana z njegovim znanstvenim razvojem; zato se nam zdi za razumevanje rezultatov tega življenja potrebno, da na kratko ponovimo to pot, ker je ob nji nanizana vrsta zanj kot človeka in kot znanstvenika odločilnih postaj.¹

Rojen je bil dne 14. XII. 1886 v Kanalu ob Soči kot sin dolenskih staršev. Po osnovni šoli v Sežani in v Trstu je l. 1898 začel gimnazijski študij še v Trstu, po preselitvi staršev l. 1899 v Novo mesto pa ga je tu nadaljeval do mature l. 1906. To leto se je vpisal na univerzo na Dunaju, l. 1907/8 pa je študij prekinil zaradi odslužitve enoletnega prostovoljskega vojaškega roka v Trstu. Na Dunaju je začel sicer s pravom, toda še isto leto je predsedal na umetnostno zgodovino in arheologijo in to nadaljeval l. 1908/9 na univerzi v Krakovu, l. 1909/10 pa v Rimu; študije je dovršil l. 1910—1912 na Dunaju kot učenec J. Strzygowskega in M. Dvořáka z doktoratom iz umetnostne zgodovine in klasične arheologije. Nato je bil s štipendijo še eno leto (1912/3) v Italiji. L. 1913 je bil sprejet v službo pri Centralni komisiji za varstvo spomenikov na Dunaju in bil po kratki praksi v centrali dodeljen Deželnemu konservatorskemu uradu za Dalmacijo v Splitu. To službovanje je prekinil izbruh prve svetovne vojne; takoj po mobilizaciji je bil poslan na rusko fronto v Galiciji in bil dne 2. septembra 1914 ujet ter odpeljan v ujetništvo v Sibirijo. Po bivanju v raznih zahodno sibirskih taboriščih je l. 1918 stopil kot dobrovoljec v I. jugoslovanski polk Matije Gubca v Tomsku. Tu se je habilitiral kot docent umetnostne zgodovine na univerzi. Spomladi l. 1920 se je vrnil po morskimi poti v Jugoslavijo. Odpovedal se je konservatorski službi v Dalmaciji in prevzel mesto docenta za klasično arheologijo in bizantinsko umetnostno zgodovino na univerzi v Ljubljani. Leta 1924 je napredoval za izrednega profesorja, hkrati pa se odzval vabilu univerze v Krakovu, naj tam eno leto kot gost predava umetnostno zgodovino. L. 1926 pa so ga povabili, naj prevzame istotam stolico za zgodovino umetnosti slovanskih narodov s posebnim ozirom na južne Slovane na novem Slovanskem študiju. Na tem mestu je ostal do izbruha druge svetovne vojne l. 1939. Od l. 1936 je bil direktor celega študija. Pred Nemci se je ob zasedbi umaknil v Lvov. Ko se je še isto leto vrnil v Krakov, je s pomočjo jugoslovanskega poslanika v Berlinu, Ive Andrića, dosegel dovoljenje, da se vrne v Ljubljano. Jeseni l. 1940 je prevzel na univerzi stolico za bizantologijo, ki jo je vodil do jeseni l. 1945. Takrat ga je poklicala Jagiellonska univerza nazaj v Krakov, da prevzame svoje nekdanje mesto. Ko je bil l. 1950 Slovanski študij spremenjen v Lingvistični institut, so mu zaupali stolico za srednjeveško umetnost in vodstvo umetnostno zgodovinskega instituta Jagiellonske univerze. Hkrati je postal tudi vodja grafične zbirke knjižnice krakovskega oddelka PAN. Po prekoračitvi zakonsko določene starostne meje je bil z dne 31. septembrom 1960 upokojen. Hudo ga je potrla nenadna smrt sina Marysia, genialnega sanskritologa in iranista v Parizu. Jeseni l. 1966 sta se z ženo Elo, ki ji je pred polstoletjem posvetil pesniško zbirko »Ko so cvele rože«, na povabilo hčere Wisie, ki s svojim možem uspešno vodi tamkajšnji biološki

institut, preselila v Eugene v Oregonu v ZDA, kjer zaključuje svoje življenjsko delo in piše spomine o svojem življenju.

To so goli podatki o življenju Vojeslava Moleta, abstrahirani od vsega, kar bi nam ga razkrilo kot človeka in kot znanstvenika. Čas in prostor sta neizprosno gospodarila na tem potu. Ko ugotavljamo rezultate tega pota, nas zanima predvsem, koliko je uspel individuj v borbi z elementarnimi silami časa in prostora. Oba sta namreč izredna in sta se usodno prepletla v tem življenju. Njegov čas se začne v idili Franc Jožefove Avstrije, zajame dve svetovni vojni in se končuje z enim največjih družbenih in duhovnih prevratov v zgodovini človeka. Prostor pa zajema širok pas severne poloble Zemlje od Trsta, Novega mesta, Rima, Krakova, Dunaja in Tomska do Oregona v ZDA. Postaje na tem dolgem potu so se razvrstile največkrat brez kakega osebnega načrta. Čas pa je v to gibanje rezko sekal odločilna leta: 1906, 1914, 1920, 1925, 1939, 1945, 1960, 1966 in naprej v neznano bodočnost, oblikujoč sedaj že dokončno opredeljeno osebnost slovenskega znanstvenika, ki se je uveljavil v slovanskem in mednarodnem svetu, a vendarle ostal globoko zakoreninjen v rodni zemlji.

Razvoj Moleta kot umetnostnega zgodovinarja je najožje zvezan z glavnimi postajami na tem potu. Kot človeka sta ga v mladosti oblikovala Primorje in Novo mesto. Ozračje, kjer sta družbeno dajala ton profesor in advokat, je bilo odločilno tudi za njega. Gimnazijo je zapuščal kot nadebuden pesnik, ki je odšel na Dunaj; študij prava naj bi mu ustvaril pogoje za družbeno ugledno življenje, kakršno se je ponujalo kot ideal takratni slovenski visokošolski mladini. Kaj ga je že v prvem letu študija odvrnilo od tega cilja, ne vemo. Da to ni bil pohlep po lahkem zaslužku, je gotovo, saj je bila umetnostna zgodovina kot poklic pri nas še neznana, pa tudi sicer še ne kaj posebno mikavna. Da mu domovina ni mogla dati posebnih pobud za ta študij, je gotovo, da pa so se že pojavljale potrebe po preučevanju umetnostne preteklosti, priča Stegenškovo in Steskovo prizadevanje za umetnostno topografijo in umetniško biografijo, pa tudi zanimanje vodje slovenskih impresionistov, R. Jakopiča, za zgodovino slovenske umetnosti, ki je nekaj let nato dobilo izraz v zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva v Jakopičevem paviljonu. Značilno je, da sta se l. 1906 še dva druga slovenska maturanta odločila za študij umetnostne zgodovine, prvi iz Ljubljane, drugi iz Kranja. Pobude so bile različne. Pri Izidorju Cankarju, ki je bil določen za prihodnjega urednika Doma in sveta, je bilo v ozadju prepričanje, da je za urednika literarno-umetnostnega glasila potrebna strokovno estetska izobrazba, med študijem pa je sam spoznal, da je važnejša zgodovina umetnosti od domnevne normativne estetike. Pri kranjskem maturantu so že v gimnaziji odločale pobude učiteljev, F. Aprisniga, A. Žigona in E. Jarca, ki jih je vzgojil sloveči umetnostni zgodovinar in popularizator zanimanja za likovno umetnost Jožef Strzygowski, da se je odločil za poklic, ki ni odpiral perspektive za udobno službo. K pravnim študijem usmerjeni novomeški pesnik, ki je nedvomno že tudi sanjal o odrešilni vlogi estetske izobrazbe v življenjskem ugledu izobraženega človeka, se je srečal na Dunaju z dokaj razgibanim umetniškim življenjem in z ugledom umetnostno zgodovinske šole na univerzi, kjer je posebno A. Riegl napovedoval boj normativni estetiki in odpiral s svojimi umetnostno filozofskimi in razvojno zgodovinskimi koncepti nova pota svoji stroki, ki se je z eksaktno zgodovinskimi metod začela premikati na duhovno znanstvene. Enoletna vojaška služba je pretrgala začetni študij, ki ga je Molè nadaljeval prihodnje leto v Krakovu. Leto 1908 je pomenilo vrhunec boja za slovensko univerzo. Za razne stroke so se pripravljali že prihodnji docenti;

univerze v Pragi, v Zagrebu in v Krakovu so izrazile pripravljenost, da jim bodo pomagale do habilitacij, kar je budilo vero v slovansko kulturno skupnost. Vedno več, doslej na Gradec in Dunaj vezanih slovenskih študentov, se je odločalo za slovanske univerze. Moleta je primamil Krakov. Čar v znamenju Mlade Poljske razvijajoče se poljske literature in umetnosti ga je popolnoma osvojil, tembolj ker ga je povezala ljubezen in kasneje ženitev za vse življenje s poljskim narodom. Krakovska šola pa ga ni navezala nase; zaostajala je še za razvojem v srednji in zahodni Evropi, zato je eno leto poskusil s študijem v Rimu. Toda tudi italijanske šole, ki so takrat začele iskati lastne poti ob izdatni pomoči nemških umetnostnih zgodovinarjev, ga niso mogle zadovoljiti. Vendar pa je rimsko leto zapustilo v njem globok vtis, ki ga je za vse življenje obogatil. Bolj kakor vse šole, katere je doslej spoznal, celo bolj kakor evropsko upoštevana »dunajska šola«, pa je takrat slovela šola »Wasserpolaka« Jožefa Strzygowskega v Gradcu. Tu je sklenil tudi Molè poskusiti izhod iz dotedanjih študijskih blódenj. Prav takrat pa je prevzel Strzygowski drugo umetnostno zgodovinsko stolico na dunajski univerzi; to in pa sloves »dunajske šole«, sta jeseni tudi Moleta pripeljala nazaj na Dunaj. Tu pa je našel čisto drugačen položaj, kakor ga je srečal l. 1906/7. A. Riegl in Fr. Wickhoff sta medtem umrli, nadomestil ju je kljub nacionalističnemu odporu Čeh M. Dvořák. Tudi ni bil več sam, ker je tu našel tako kranjskega kakor ljubljanskega abiturijenta iz l. 1906. Ta dva pa sta bila vezana na »dunajsko šolo« M. Dvořáka. Tu je našel še tretjega v družbi, na katero se je odslej navezal, Poljaka F. Dettloffa, ki ga je nekaj let pozneje Iz. Cankar vključil kot Fritza v roman »S poti«. Med obema šolama je bila močna napetost; Strzygowski je očital Dvořákovim šoli, da vzgaja samo registratorje spomenkov, bistvo umetnosti, ki ga posreduje on s svojim uvodom v razumevanje likovne umetnosti, pa jim ostaja tuje. Bojni krik se je glasil »Orient ali Rim?«. Z bogatim, največkrat zelo površno posredovanim gradivom je Strzygowski odpiral svojim učencem dragocene nove poglede v umetnost bližnjega Vzhoda, Bizanca, Sirije, Palestine in Male Azije, pozneje tudi Armenije in Evropskega severa; vse to so spremljale smeje teorije o nastanku starokrščanske umetnosti in o vlogi helenizma in orientalskih izročil. Molè je kmalu spoznal metodološko prednost Dvořákovih šole in se je vključil tudi vanjo. Njena moč je bila v Dvořákovem seminarju in tekstno kritičnih vajah virov za umetnostno zgodovino, ki jih je vodil nepozabni Julius Schlosser. Sicer pa je ostal zvest Strzygowskemu in pod njegovim vodstvom izdelal disertacijo, ki jo je l. 1922 objavila Srbska akademija znanosti pod naslovom »Miniature jednog srpskog rukopisa iz g. 1649 sa Šeštodnevom bugarskog eksarha Joana i Topografijom Kosme Indikoplova«. S to disertacijo si je Molè ustvaril solidno podlago za ikonografsko raziskovalno metodo, ki je ena najvažnejših pomožnih ved bizantinske umetnostne zgodovine.

Tako je l. 1912 končal študij umetnostne zgodovine na univerzi in mu je ta dvojna šola dajala prednost pred absolventi samo ene od njih, ker je z eksaktno metodo dunajske šole združevala široko spomeniško obzorje šole Strzygowskega. Prihodnost je pokazala, da je bilo to izredno pomembno za njegov znanstveni razvoj.

S ponovnim študijem v Italiji je poglobil svoje znanje starokrščanskih, renesančnih in baročnih spomenikov, na katere se je takrat še prvenstveno opirala zahodna umetnostna zgodovina.

V Dvořákovih šoli je prišel v stik z D. Freyem, ki je pripravljaval študijo o šibeniški katedrali in njenem mojstru Juriju Orsiniju. Molè je prevzel za to

potrebno arhivsko raziskovanje. Zbrano gradivo je presešlo neposredni namen, zato ga je priobčil l. 1912 posebej pod naslovom »Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst aus dem Notariatsarchiv in Sebenice« v *Jahrb. des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*; na stolnico nanašajoči se del pa je l. 1913 objavil v istem glasilu D. Frey, a pri tem zamolčal ime svojega sotrudnika.

Po vrnitvi iz Italije je nastopil službo pri C. kr. Centralni komisiji za varstvo spomenikov na Dunaju, kamor ga je usmeril M. Dvořák, ki je tisti čas izvrševal Rieglov načrt decentralizacije avstrijske spomeniške uprave. Za vsako deželo je bil potreben vsaj en umetnostni zgodovinar, kar je odprlo študiju te stroke neslutene nove vidike. Po kratki praksi v centrali je bil dodeljen dežel-nemu konservatorskemu uradu za Dalmacijo v Splitu, ki ga je vodil don Frane Bulić. To ga je še bolj navezalo na umetnostnozgodovinsko problematiko Dalma-cije, ki ji je ostal zvest vse življenje.

Izbruh prve svetovne vojne poleti leta 1914 je pretrgal v Dalmaciji začeto delo. Njegovo vojskovanje na Slovanom nesimpatični fronti v Galiciji se je kmalu končalo z vojnim ujetništvom v Rusiji. Po poldrugoletnih menjavanjih ujetniških taborišč sva se l. 1916 znašla v isti skupini v Tjumeni in se v poznejših taboriščih v Tari, v Omsku in v Krasnojarsku tudi strokovno izpopolnjevala do mojega poklica k Jugoslovanski komisiji pri Podružnici češkoslovaškega narodnega sveta v Jekaterinburgu jeseni l. 1918. S kupovanjem ruske strokovne literature sva si oskrbela kar bogato knjižnico; lokalne muzejske knjižnice so nama bile dostopne, v velikem oficirskem taborišču v Krasnojarsku pa sva v univerzitetnih kurzihi tudi predavala umetnostno zgodovino. Tako sva se poglobljala posebno v rusko umetnostno zgodovino, kar je Moletu pri njegovi krakovski karieri izredno ustreglo. Po ločitvi se je Molè na univerzi v Tomsku, kjer se je zbralo večje število iz evropske Rusije umaknivših se univerzitetnih profesorjev, s katerimi so obnovili pretrgani pouk, habilitiral in do vrnitve v domovino l. 1920 predaval umetnostno zgodovino.

V domovino se je vrnil prav med pripravami za ustanovitev Umetnostno zgodovinskega društva in njegovega glasila ZUZ. Mlada slovenska univerza je pravkar urejala prvo organizacijo svojih stolic. Splošno umetnostno zgodovino je prevzel Iz. Cankar, v jugoslovanski državni skupnosti pa je bilo potrebno misliti tudi na umetnostno zgodovino drugih jugoslovanskih narodov, ki se je razvijala v velikem delu v okviru bizantinske umetnosti. Za ta namen je bil Molè vključen v organizacijo stolice kot docent za klasično arheologijo in bizan-tinsko umetnost. Tako se je začelo njegovo prvo delovanje na ljubljanski uni-verzi, ki ga je že l. 1924 pretrgalo vabilo na Jagiełonsko univerzo v Krakovu, kjer je ostal do zasedbe Poljske po Nemcih l. 1939. Tu se mu je odprlo delovno polje, kjer je mogel polno razviti svoje sposobnosti v korist razvoja umetnostne zgodovine slovanskih narodov, ki doslej ni imela središča. Predaval je zgodo-vino umetnosti slovanskih narodov s posebnim ozirom na Južne Slované. Me-toda njegovega pouka je pomenila aplikacijo načel »dunajske šole«, ki je isto-časno odmevala tako v Pragi kakor v Ljubljani, kar je pomenilo za poljske razmere pomemben korak naprej, tako da ga danes upravičeno prištevamo med utemeljitelje sodobne poljske umetnostne zgodovine.² Spodaj navedena oprede-litev Moletove metode, tematike in usmerjenosti dokazuje, da je njegova stolica na Slovanskem studiju odpirala znanosti pot v novo, takrat ne samo Krakovu, marveč tudi drugim slovanskim umetnostnozgodovinskim šolam neznano smer, ki jo je sam pozneje opredelil kot slavistično. Nova šola je po metodi »dunajska«,

to se pravi znanstveno eksaktna, po sistematiki in vsebini slavistična. Če pa hoče sistematično zajeti in obravnavati zgodovino umetnosti slovanskih narodov, je nujno, da njen nosilec enakovredno upošteva metodo zahodne in bizantinske umetnostne zgodovine. Prisiljeno petletno bivanje v Rusiji, združitev prizadevanj obeh dunajskih šol in njegovo prvo delovanje na ljubljanski univerzi je Moleta polno usposabljal za tako nalogo. Univerzalna vloga renesanse in slovanski bizantinizem sta bili glavni izhodišči, na kateri se je oprl. Njegove prve slovenske študije v ZUZ, v Domu in svetu in v Ljubljanskem zvonu in njegov stik s problematiko umetnosti v Dalmaciji in na Balkanu so mu postali izhodišča za delo v Krakovu. Kako se v stiku s poljskim položajem problematika, zasledovana že v Ljubljani, značilno širi, dokazujejo prve v poljščini obravnavane teme: Podlaga bizantinske umetnosti, Geneza monumentalnega stila v zgodnjebizantinskem slikarstvu, Vloga severnih dežel v nastanku srednjeveške umetnosti, Potrebe poljske znanosti na področju zgodovine umetnosti slovanskih narodov in pod. Trdno podlago za zgradbo sistema zgodovine slovanske umetnosti je ustvaril l. 1931 s knjigo »Zgodovina starokrščanske in zgodnjebizantinske umetnosti«,³ ki jo je izdala Lvovska slavistična biblioteka in katere podnaslov »Uvod v zgodovino bizantinske umetnosti pri Slovanih« že jasno nakazuje smer avtorjeve znanstvene prizadevnosti: Brez temeljitega poznanja bizantinske umetnosti ni mogoča slavistična zgodovina umetnosti. Toda nič manj važna ni renesansa, kateri je posvečala pozornost tudi ruska umetnostna zgodovina. Ker deluje na Poljskem, ne more mimo vprašanja poljske umetnosti v evropskem okviru. Tu pa zadene na vprašanje takozvane »periferne umetnosti«, ki se je njene problematike nekako istočasno v zvezi z umetnostno zemljepisnim položajem lotil pri nas tudi Ljubo Karaman.⁴ Ko je Molè prvič porabil ta izraz v zvezi s poljsko umetnostjo okrog l. 1950 na razgovoru v zvezi z renesanso na Poljskem, je vzbudila ta ocena med prisotnimi ogorčenje.⁵ Drugič je zadel na ta problem l. 1963 v razgovoru o tematiki sodobne poljske umetnosti, njenem razmerju do evropske umetnosti in o njenem položaju v njej. Rezultat tega razgovora je bilo spoznanje, da bi bilo treba to važno vprašanje načelno pretresti, ker tako pojem provincialna kakor periferna umetnost v zgodovini večkrat spreminjata pomen in vsebino, pri čemer pa je njun zgodovinski pomen lahko v vsakem primeru zelo velik. Ti činitelji so večkrat odločali o razvoju umetnosti, posebno v prelomnih obdobjih. Namen zgoraj citirane razprave je bil opredeliti umetnost vzhodne (prednjeazijske) periferije antičnega sveta v prvi polovici prvega tisočletja in njen pomen za najzgodnejšo srednjeveško umetnost. Molè je izhajal od domneve, da obstaja in se razvija v umetnostnem življenju nekega kulturnega kroga glavna umetnost, ki naj bi jo pojmovali kot centralno; ob nji pa obstaja na določenih mejnih okoliših njenega vplivnega področja, ali tudi na določenih stopnjah družbenega razvoja, provincialna umetnost, v še večji oddaljenosti od nje pa, posebno v obmejnem pasu dane kulture in, stikajoč se z vplivnim področjem in ekspanzijo drugega kulturnega kroga, umetnost njene periferije. Tako nastane takale načelna delitev kulture in umetnostne dejavnosti vsake izmed njih: od centra skozi province na periferijo, vsekakor pa ne samo v zemljepisnem smislu. Teoretično gledano se umetnost vsake teh treh stopenj razločuje od ostalih dveh po značaju in kakovostnih vrednotah, kakor tudi po drugih sestavinah, katere vsebuje. Po teh vidikih presoja Molè vlogo helenizma in prednjeazijskega vzhoda v umetnosti heleniziranega sveta ter pri nastanku nove, bizantinske umetnosti, katere misterij se opira na izraz čistega humanizma, kakršnega stari Orient ni nikdar poznal. Tako je Molè močno

izpopolnil poglede na bistvo bizantinizma, katerega pravilno pojmovanje omogoča tudi pravilnejše presojanje zgodovinskega nastopa slovanskega bizantizma. Ta načelna spoznanja naj bi se uveljavila posebno v novi predelani izdaji »Uvoda v bizantinsko umetnostno zgodovino pri Slovanih«, s katero naj bi zaključil petdeset let znanstvenih prizadevanj in katerih prve, še splošne, toda že bistre in nikdar preklicane koncepte je objavil v prvih letnikih našega glasila.

Drugo Moletovo delovanje v Ljubljani, čeprav pod najbolj neugodnimi pogoji, pa se je v njegovem znanstvenem razvoju vendarle pozitivno izrazilo. Koncentracija na bizantologijo ga je sicer začasno odtegnila glavnemu cilju njegovih prvih krakovskih prizadevanj, izgraditi sistem umetnostne zgodovine slovanskih narodov, tem bolj pa je bil prisiljen zopet razmišljati o osnovnih načelih umetnostne filozofije in o univerzalni pomembnosti bizantinske umetnosti. Njej je posvetil l. 1942 v ZUZ razpravo, Tradicionalne črte zgodnjebizantinske umetnosti in njena izvirnost, in vrsto po vrstitvi v Krakov objavljenih konceptov, med katerimi je najpomembnejši spredaj obravnavani spis o periferni umetnosti.

Sintezo njegovih nazorov o umetnosti predstavlja knjiga *Umetnost*, njeno obličje in izraz, ki jo je izdal l. 1941 v Ljubljani; o njej pa bomo spregovorili pozneje.

V času drugega delovanja v Krakovu se je po reorganizaciji Slovanskega studija njegovo službeno področje premaknilo na splošno srednjeveško umetnost, dočim je svojo publicistično dejavnost usmeril na izdajo svojega življenjskega dela, zgodovine umetnosti slovanskih narodih. Že v prvem krakovskem obdobju je izdelal v predavanjih preglede ruske, poljske, čehoslovaške in jugoslovanske umetnostne zgodovine. Toda te tekste je bilo sedaj treba uskladiti s povojnim stanjem zgodovine umetnosti pri posameznih teh narodov, posebno ker je literatura, ki jo je bilo treba po njenih rezultatih vključiti, kar nepregledno naraščala, prav tako pa tudi pomembna, a v literaturi še neobjavljena nova odkritja. Na Poljskem je med tem dozorevalo kolektivno delo,⁶ pri katerem je bil kot sodelavec tudi sam udeležen, tako da je izdaja njegovega poljskega koncepta postala neaktualna. Tudi knjigi o češko-slovaški umetnosti se je odrekel, čeprav bi bila na Poljskem še aktualna. Tako sta za uresničenje ostali možni samo ruska umetnost in umetnost južnih Slovanov.⁷

Kako resno se je avtor pripravljal na to, po zasnutku doslej edinstveno delo, dokazuje, da se je ves ta čas prizadeval za čim jasnejša načelna stališča do slavističnih nalog umetnostne zgodovine, ki jih je prvič formuliral l. 1934 in 1935 in se je vrnil k njim takoj po vrnitvi v Krakov l. 1947 z razpravo »Osnove in problemi zgodovine umetnosti Slovanov«, l. 1949 pa »Iz problematike slavistične umetnostne zgodovine«.

V rezultatu pa opažamo pomembne razločke med rusko in južnoslovansko umetnostno zgodovino. Dočim je prva predvsem vestna kompilacija izsledkov ruske umetnostne zgodovine, je *Umetnost Južnih Slovanov* po sistemu in metodi samostojno delo, ki mu doslej tudi jugoslovanska literatura še ni ustvarila para. Zorenje zamisli južnoslovanske umetnostne zgodovine lahko zasledujemo do prvih let njegovega delovanja v Krakovu, ko je obravnaval vprašanja umetnosti v Dalmaciji in v Bolgariji, zgodnjersrednjeveško provincialno umetnost na Balkanu, srbsko srednjeveško umetnost, renesanso v Dalmaciji in Dalmacijo v srednjeveški umetnostni zgodovini, zgodovinske osnove jugoslovanske kulture, vlogo Balkana v umetnostni zgodovini, problem renesanse na Balkanu in v Vzhodni Evropi in podobno. V zvezi s problematiko nastanka starohrvatske

umetnosti pa je končno odločno zavzel stališče proti tezam svojega učitelja Jožefa Strzygowskega o poreklu te umetnosti iz severnjaške lesene umetnosti, ki naj bi jo bili Hrvatje prinesli s seboj iz zakarpatske pradomovine,⁸ z dodatnimi argumenti je podprl umetnostno zgodovinsko edino možno odklonilno stališče do teh hipotez, ki ga je na Hrvaškem zastopal Lj. Karaman.⁹ Svoje stališče do problema umetnostne zgodovine Južnih Slovanov pa je jasno formuliral že l. 1925, ko je ocenjeval Malovo *Zgodovino umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih*.¹⁰ Čeprav je bila zgodovina umetnosti pri Južnih Slovanih še v embrionalnem stanju in je bil Malov poskus celotnega pregleda umetnosti vsaj v Kraljevini SHS združenih Južnih Slovanov umetnostno zgodovinsko ljubiteljski, mu je Molé izrekel priznanje, zavedajoč se načelnih težav takega poskusa. Sodil je, da »že politična ali npr. literarna zgodovina, ki naj bi obravnavala z enotnega vidika zgodovinski razvoj pri vseh Jugoslovanih, naleti na tem večje zapreke, čim bolj sega nazaj v preteklost — saj pozna naša zgodovina najprej same diferenciacije in privaja šele v najnovejši preteklosti do skupnosti. Nikjer pa niso te razlike tako jasno vidne, kakor prav v zgodovini arhitekture in upodabljaljoče umetnosti«. Zato odobrava Malovo delitev po zgodovinskih skupinah. Zanimalo pa bi ga, da bi kaj več izvedel iz umetnostne zgodovine, kaj je v nji našega; to pa se po njegovem mišljenju zrcali predvsem v narodni (n. b. ljudski!) umetnosti; od nje vodi pot do spoznanja slovenskih, hrvaških in srbskih črt tudi v »veliki umetnosti«. Tu pa se je s svojimi pogledi na problematiko umetnostne zgodovine Balkana pozitivno približal svojemu učitelju Jož. Strzygowskemu, ki je l. 1927 opozoril na pomembnost ljudske umetnosti v balkanološki umetnostni znanosti, ker se tu višje kulturno življenje ne razvija konstantno, temveč se pogosto nekako umika v ljudsko plast, da ne bi zgubilo stika z lastnim izročilom.¹¹

Tako se je Molé na koncu svoje krakovske delavnosti odločil, da predela svojo katedrsko kompilacijo umetnostne zgodovine Južnih Slovanov, jo izpopolni z zadnjimi dognanji in jo izda kot knjigo. Ker pa je sodil, da čas še vedno ni zrel za končno sintezo, je ni imenoval »zgodovina«, marveč samo *Umetnost Južnih Slovanov*. Zgradil pa jo je v duhu že v času svojega odhoda v Krakov spoznanih načel. V uvodu ugotovi najprej načelno stališče do naloge, razpravljajoč o osnovnih načelih in problematiki zgodovinskih usod likovne umetnosti Južnih Slovanov, o vlogi krajevnega izročila in vplivov sosestva, spoznavajoč, da niti politični, niti gospodarsko-družbeni, niti kulturni razvoj teh narodov niti v preteklosti niti v novejšem času ni potekal enotno, ker so se uveljavljali od naselitve na Balkanu dalje za posamezne skupine različni pobudniki, ki so postali izhodišča za poznejši razvoj in ostali merodajni do najnovejšega časa. Zato je gradivo razdelil na tri glavne skupine: 1. Srednjeveška umetnost bizantinsko-balkanskih Slovanov pri Bolgarih, Makedoncih in Srbih; 2. Srednjeveška in baročna umetnost zahodne skupine Južnih Slovanov v Dalmaciji, Bosni, celinski Hrvatski in v Sloveniji; 3. Umetnost XIX. stol. pri Slovencih, Hrvatih, Srbih in Bolgarih. Ta razdelitev tvarine je logična, ker mu gre, kakor pravi, za kar mogoče natančno sliko umetnosti kulture Južnih Slovanov do najnovejše dobe in za osvetlitev vsaj najvažnejših številnih problemov, ki so v zvezi s to umetnostjo. Kljub razdrobljenosti na skupine pa se pokaže, da ima ta umetnost le množico skupnih črt in pogojnikov, in bi bil njen oris brez enakopravnega upoštevanja bolgarske umetnosti bistveno okrnjen. V poštevek prihajajo predvsem lastno izročilo iz časa pred naselitvijo na Balkanu, ko Slovani še niso bili preveč diferencirani, kulturno-geografski položaj Balkana med bližnjim vzho-

dom in evropskim zahodom, izročilo bližnjega Orienta, grštva, helenizma in rimske državne umetnosti, spomeniki zgodnjega krščanstva na Balkanu, pokristjanjenje Slovanov, razkol med bizantinskim in zahodnim krščanstvom, islamizacija Balkana in od XIX. stol. dalje tradicije izravnavajoči, za vse balkanske Slované merodajni vpliv sodobne zahodne umetnosti. Tako se pokaže kot ustrezna delitev zgodovinskih usod umetnosti Južnih Slovanov na dve obdobji, na »starejše do okrog 1800 in na sodobnost. V starejši dobi je prav tako logična delitev na dve vzporedni vrsti, bizantinsko in zahodno, kar delno komplicira islamizacija večjega dela slovanskih področij na Balkanu med XV. in XIX. stol. Čas od 1800 dalje pa pomeni postopno premagovanje doslej usodne meje med bizantinsko in zahodno kulturo; pri tem je velikega pomena tudi dejstvo, da se je umetnostna dejavnost premaknila iz cerkvenega okvira v laiškega.

Čeprav se je pisatelj zavaroval pred sodbo, da je napisal zgodovino umetnosti Južnih Slovanov, pa ima to delo le značilnosti zgodovinskega prijema, tako da ga lahko brez obotavljanja vrednotimo kot osnovno stopnjo zgodovine likovne umetnosti naših narodov. Zgodovinarski čut se izraža že v previdni omejitvi proti sedanjosti s časom okrog 1900. Takrat in natančneje mogoče šele s koncem prve svetovne vojne se začne oblikovati pri teh narodih sodobna umetnost, s katero so se uvrstili v svetovno umetnostno kulturo. Zgodovinarski prijem se kaže dalje posebno v tem, da avtor ni razdelil tvarine mehanično po kronološki vrsti, temveč je imel vselej pred očmi širše vidike časovne in prostorske pogojenosti nastanka in značaja najvažnejših sestavin umetnostne preteklosti teh narodov. Predvsem je pravilno, da se je vselej zavedal položaja južnoslovanske umetnostne kulture med Zahodom in Bližnjim vzhodom in je obravnaval tvarino kot logičen izraz balkanstva v skupnosti evropske kulture.

Umetnost Južnih Slovanov je nedvomno najbolj zrelo Moletovo zgodovinsko delo. Njen zasnutek in končna realizacija sta sad celoživljenjskih prizadevanj in njih najprepričljivejše potrdilo. Kljub temu pa ne smemo na tem končati znanstvenega orisa Vojeslava Moleta, ker je prekompliciran, da bi ga bilo mogoče omejiti v ozki okvir slavistične umetnostne zgodovine, ki jo je prav on ustanovil. Oris posamezne, četudi najzaslužnejše vrste Moletovega pisanja o umetnosti in njeni zgodovini niti daleč še ne obseže vse njegove tovrstne dejavnosti, ki se ne omejuje na eno področje, ampak ima vselej pred očmi umetnost kot celoto z vso njeno komplicirano problematiko. Doživlja in obravnava jo kot cel človek, kjer ni mogoče več ločevati pesnika od znanstvenika, ker nam samo oba kot izraz enotne osebnosti razložita tip Moleta znanstvenika, kakor ga srečujemo v njegovem delu. S svojim uspešnim posegom v razvoj slovanske umetnostne zgodovine je namreč dokazal, da ni imel prav tisti ugledni slovenski znanstvenik, ki je ob njegovi kandidaturi za docenta umetnostne zgodovine sodil, da pesnik izključuje znanstvenika. Molè namreč ni omejen kabinetni znanstvenik, ampak ga najdemo vselej ozko povezanega ne samo z življenjem umetnosti, ampak kulture nasploh. Čeprav je njegovo glavno prizadevanje napredek slovanske umetnostne zgodovine, je umetnost prav toliko zasledoval in komentiral v živem življenju in je ni obravnaval samo znanstveno, ampak kulturno in literarno bolj plodovito posebno tudi v eseju, kjer se pisanje o umetnosti približuje sugestivnosti umetniškega ustvarjanja. Če ga hočemo celotno zajeti kot pisatelja o umetnosti in kot umetnostnega zgodovinarja, je potrebno, da upoštevamo tale področja njegovega dela: 1. Umetnostna veda in metodologija. 2. Starokrščanska in bizantinska umetnost. 3. Slavistična

umetnostna zgodovina in zgodovina umetnosti slovanskih narodov. 4. Sodobna umetnost in 5. Umetnostni esej.

Že na prvem področju ga spoznamo kot najširše razgledanega znanstvenika, ki ga poleg metode umetnostne zgodovine in vodil v razumevanje umetnosti zanima sociologija in humanizem umetnosti, umetnostno zemljepisna problematika periferne in provincialne umetnosti, razmerje umetnostne zgodovine do estetike, vloga umetniške osebnosti v zgodovini umetnosti, smisel te stroke same in podobno.

Spredaj smo se že seznanili z Moletovim konceptom periferne in provincialne umetnosti in z njeno vlogo v zgodovini umetnosti helenizma, bližnjega Vzhoda in Bizanca. Od vseh drugih pa sta zanj posebno značilni knjiga »Umetnost« in razprava o vlogi umetniške osebnosti.

Knjiga »Umetnost. Njeno obličje in izraz«, ki jo je izdala l. 1941 Slovenska matica, je bila že l. 1939 tik pred natiskom v poljščini z naslovom »Iz življenja umetnosti« (Ze życia sztuki), a je okupacija izdajo preprečila. V bistvu gre za uvod v razumevanje sveta umetnosti in v osnovne probleme vede o umetnosti in umetnostne zgodovine. Značilno pa je, da to ni ne samo prvo ne samo drugo, ampak osebno Moletovo navodilo za študij umetnostne zgodovine. Sam knjigo v uvodu takole karakterizira: »Četudi pričujoča knjiga ni noben priročnik umetnostne zgodovine in tudi ne njeno nadomestilo, podaja vendarle sliko glavnih momentov umetnostnega razvoja v Evropi kot izrazne zgodovine psihike evropskega človeka. Kar pa je v knjigi vendarle teoretskega, je le izsledek iz analize zgodovinskih dejstev.« Vsebino je razdelil na tri dele: 1. Oblika in stil. 2. Premembe in menjave. 3. Umetnost in življenje. Izhodišče mu je ugotovitev, da je umetnost ena izmed številnih »form in funkcij kulture« (Huizinga), ki se v zgodovini nenehno realizira v vedno menjajočem se stilu in jeziku plastičnih form. Prvenstvo v ustvarjalnem procesu ima duh. Po svojem jeziku in stilu ter osnovnem elementu umetnina, ki je dojemljiva in dostopna samo po svojem formalnem oblikovanju, ni samo izraz samega umetnika, ampak je zasidrana v življenju ter je hkrati njegova sublimirana emanacija. Za nje razumevanje je potrebno poznanje njenih oblik in strukture, po kateri postaja razumljiv pomen umetnosti v zgodovini kulture. Novodobna umetnost je humanistična; je pa tu važen razloček do humanizma antične klasične umetnosti, ker se v nji ne zrcali človek »samo kot pojav in merilo vsega, temveč obenem tudi vse, kar postane predmet njegovih opažanj in doživljanj, ter se spreminja v ustvarjanju v forme zložene v izraz osebnega, individualnega stila, pa tudi kolektivnega stila dobe in okolja«. Umetnostna zgodovina je zgodovina človeškega duha. Razvoj v umetnostni zgodovini ni istoveten s pojmom biološkega determinizma prirodoslovnih ved in tudi ne obsega pojma »napredka«, ker bistvena kategorija umetnosti ni zasidrana v tehnični izpopolnitvi, ampak v izraznosti. Razvoj umetnosti v celoti obsega nekake biološke cikle po normah organske rasti. Umetnostne kulture imajo svoje meje, žive od izročil, pa tudi izposojanj, prevzemanj in vsrkavanj tujih pobud, vzrokov in motivov. Umetnina je končno delo človeka-umetnika, čigar duhovna struktura je v vsakršnih pojavih njegovega tvornega delovanja nerazdeljiva celota in prihaja kot takšna do izraza tudi v umetnini.

Gre torej za koncept uvoda v umetnostno vedo, ki po izenačevanju umetnostne zgodovine z zgodovino duha soglaša z Dvořákovim konceptom umetnostne zgodovine kot zgodovine duha, ki je podlaga tudi Cankarjeve zgodovine umetnosti kot zgodovine stila in po njem zgodovine duha. Sam navaja v uvodu kot

svoje pobudnike Benedetta Croceja, J. Schlosserja, M. Dvořáka in H. Focillona. Začudimo pa se, da v bibliografiji navaja samo Cankarjev Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku, značilno pa zamolči njegov Uvod v umevanje likovne umetnosti, ki bi za primerjavo ali za polemiko prihajal predvsem v poštev. H. Wölfflina sicer navaja, popolnoma pa zamolči Lützelersjeve »osnovne sloge«. Prezreti namreč ne smemo, da je kljub skupni Dvořákoví šoli obzorje naših dveh umetnostnih zgodovinarjev bistveno različno: Cankar veruje v edino veljavnost načel umetnostne vede in sistematike umetnostne zgodovine, kakor so jih izdelale zahodne, posebno pa dunajska šola proučujoč zahodno umetnost; izrecno je celo izjavljal, da lahko izhaja brez bizantinske umetnosti, kadar razpravlja o nastanku in značaju starokrščanske umetnosti; veruje dalje v osebnost umetnika zasenčujočo vlogo stila v zgodovinskem razvoju likovne umetnosti in tako gradi svoj dozdevno matematično dosledni in prepričljivi sistem. Moletu so se taki sistemi zdeli vselej preveč togi in abstraktni in jim ni mogel slediti. Njegov uvod se opira na mnogo bolj široko obzorje kakor Cankarjev; tu si enakopravno podajajo roke zahod, helenizem, bližnji orient in bizantinizem; od vseh teh črpa njegova knjiga svoje primere. Jasno se vidi, da mu je mnogo bližji kot toga doslednost nemške umetnostne vede prožnejši francoski način, kakor ga zastopa posebno H. Focillon. Prvi naslov te knjige »Iz življenja umetnosti«, je kar posnet po Focillonovem delu »La vie des formes« (Življenje oblik). Izhajajoč v osnovi iz istih idealističnih osnov kakor Cankar, je Molé s to knjigo bistveno razširil obzorje ljubljanske šole.

Važno dopolnilo za označbo Moleta kot umetnostnega zgodovinarja pa predstavlja njegova študija 'Umetnostna zgodovina in problem umetnikove osebnosti'.¹² Ze v »Umetnosti« nakazano misel je tu razvil naprej in tako oblikoval enega osnovnih pogledov na problem umetnostne zgodovine. Ta problem mu je posebno jasno stopil pred oči ob študiju umetnosti N. Poussina. Za uvod ugotavlja najprej, da obstajata dva načelna pogleda na umetnostno zgodovino: 1. Zgodovina umetnosti kot zaporedno časovno dogajanje in 2. zgodovina umetnosti kot predočitev stvariteljskih osebnosti. Nobena pa ne daje sama popolne slike umetnostno zgodovinskega dogajanja. Prva konstatira in shematizira in njena podoba v nadrobnostih ne ustreza resničnosti. Pogosto tudi sedanost vpliva na podobo preteklosti dano po tako pojmovani zgodovini in poudarja marsikaj, kar se zdi sodobno aktualno. Pri tem opozarja, kake posledice ima ta način zgodovinskega konstruiranja za historične stilske pojme renesansa, klasicizem, romantika, barok itd., ki so postali dvomni, ker so jih iz zgodovinsko vezanih označb spremenili v splošne pojme za označbo stopenj življenja umetnostnih stilov, ki se pod danimi pogoji vedno ponavljajo. Razen tega je vrednost enosmernih razvojnih konstrukcij vselej problematična, čeprav so z metodničnega stališča nujne.

Aspekt stvariteljske osebnosti, ki je podlaga drugemu načelnemu pogledu na umetnostno zgodovino, je konkretnější; ker pa v tako imenovanih monografijah zajema premajhne odseke iz velike zgodovinske celote, mu manjka velikih perspektiv. Umetnostno zgodovinska stroka pozna doslej celo vrsto zasnov, vendarle pa še ni bilo premoščeno notranje nasprotje med posameznim primerom, umetnino, in zgodovino, ki veže umetnine v razvojno zgodovinske celote. Vprašanje tega nasprotstva je važno, ker je vedno in povsod izhodišče umetnostno zgodovinske obravnave enkratni primer, umetnina, za katero je odločilna umetnikova osebnost. Tako se kot zgodovinski činitelj osebnost nujno vriva v naš problem. Ne zadostuje pa za naš namen, če upoštevamo enkratne individualne

in subjektivne momente, ki so vedno in povsod združeni s pojmom stvariteljske osebnosti, katera se od njih loči in razločuje od občega in splošnega, ampak moramo upoštevati tudi skupne, splošne črte izraza, ki izvirajo iz skupne usmerjenosti umetnikov istega časa, kulture ali sloga in ki se v veliki meri opirajo na tako imenovano tradicijo. Razmerje do tradicije je namreč v veliki meri važno za vlogo stvariteljske osebnosti. Primeri iz starega Egipta in Orienta dokazujejo, da tam tako prevladuje obča zasnova in celotna kulturno-socialna povezanost umetnostnega ustvarjanja, da se umetnost kaže kot trajno, le malo spreminjajoče se izražanje vedno enako veljavnega razpoloženja, ki je identično z dolgotrajnim, trdoživim izročilom. Posamezna umetnina kot izraz opredeljene osebnosti pa se uveljavi le v redkih izjemnih primerih. Tu se namreč uveljavlja poseben tip umetnostnega izročila, ki ustreza tipu *stacionarne* obče kulture. Temu polarno nasprotni tip bi lahko imenovali *diferencirani* ali *razgibani* tip. Umetnost tega tipa je mnogo bolj živahna in gibčna, opaža pa se tudi manjša stanovitnost in krajše trajanje tradicije. V zgodovini se oba tipa različno prepletata, ker različni momenti sociološkega in svetovnonazornega značaja povzročajo v danih kulturnih obdobjih kljub razgibanemu tipu zelo trdoživo tradicijo, nasprotno pa se tudi v stacionarnih dobah vrivajo pojavi nasprotnega tipa kot v starem Egiptu npr. umetnostna kultura v Tell el-Amarni. Tradicija sama pa še ne ustvarja zgodovine, ki je vedno izraz nenehno se menjajočega učinkovanja, usmerjenega prek konservativnih vzorov k ustvaritvi novih vrednot; to pa se opira na osebnost.

Za zgodovinsko vlogo umetniške osebnosti je važno, ali se pojavi sredi stacionarne ali sredi razgibane umetnostne kulture, ker jo ta nujno veže. Upoštevati je treba tudi dejstvo, da umetnine niso enake ne po moči izraza ne po pomenu za zgodovinski potek umetnosti. Velika večina se izživlja v podedovanih oblikah v okviru malo spremenljive, negibčne tradicije. Druga skupina, za katero je značilna umetnost tako imenovanih »malih mojstrov«, se že precej izvija iz okvira tradicije; še bolj pa velja to za dela velikih mojstrov, za vrhunce umetnostnega snovanja. Ta dela se uveljavljajo v razmerju do tradicije pogosto naravnost revolucionarno in so tako prežeta z umetniško duhovno vsebino, da učinkujejo kot nova odkritja in razodetja. Take osebnosti vnašajo v že obstoječo tradicijo nove elemente, jo bogatijo, prenavljajo in preoblikujejo ter navajo na nova pota. Tradicija predstavlja vselej statično podlago umetnostnega ustvarjanja v danem zgodovinskem momentu, ki mu je podrejeno delovanje večine umetnikov. Drug položaj nastane, če se umetniška osebnost in nje umetnost ne da spraviti v sklad s to statičnostjo in umetnost gradi izraznostni svet, ki ne nosi samo individualnih črt, ampak je pogosto naravnost v nasprotju s tradicijo. Take osebnosti moremo v primerjavi s predstavniki statičnega tipa imenovati po analogiji z Bergsonovim pojmom z moralno-verskega področja *dinamične osebnosti*. Take osebnosti predstavljajo najvažnejše pojave v razvoju umetnostne zgodovine. Odziv na pojav dinamične osebnosti je v danem okolju in času lahko kaj različen. Od takojšnjega razumevanja in priznanja (Giotto, Raffael, Rubens) prek občudovanja in zavesti edinstvenosti, »*terribilità*« (Michelangelo), do nerazumevanja in odpora, ako ne zasmehovanja (Manet) ali celo do dolgotrajnega pozabljenja (El Greco) je nešteto možnosti. Bistvo učinka dinamične osebnosti leži namreč v tem, da se v umetnostnem okolju, kjer se zdi vse ustaljeno, z njenimi dejanji pojavi nekaj novega, kar učinkuje kakor odkritje novih obzorij in nova umetnostna resnica, globlja od doslej veljavne. Z zgodovinskih vidikov je značilno, da se umetnost dinamične osebnosti, četudi je naletela spočetka

na odpor in nerazumevanje, prej ali slej udomači in njene osnovne črte postanejo stabilne, se spojijo s tradicijo in same preidejo vanjo. Tako se nam pokaže ustvarjanje dinamičnih osebnosti pravzaprav kot najosnovnejši moment v umetnostnem življenju, če skušamo umetnost doumeti kot umetnostno dogajanje v zaporedni časovni vrsti. »Iz umetnosti dinamičnih osebnosti rastejo samostojni novi vidiki, ki gradijo cele izraznostne svetove; obenem pa se bogati in raste z njimi tudi tradicija, ki jih spreminja v občo last in nujni jezik umetnostnega izražanja, dokler umetnost novih dinamičnih osebnosti ne začne odkrivati še drugih obzorij, globlin in skrivnosti, in tako brez konca v bodočnost«. Ni dvoma, da se vse, kar imenujemo »razvoj« v zgodovini umetnosti, opira na dinamične osebnosti, ki so eno izmed osnovnih izhodišč problematike umetnostne zgodovine. Jedro problema osebnosti ni namreč v vprašanju same osebnosti kot take, marveč v vprašanju njene zgodovinske funkcije v svojem okolju. Upoštevanje te funkcije pa postavlja osebnost iz osamljene enkratnosti v središče vsega živega zgodovinskega dogajanja; umetnostna zgodovina pa ni več razdvojena, ampak se kaže kot nepretrgano dogajanje, ki se »razvija« v medsebojnem učinkovanju obeh osnovnih komponent sleherne umetnostne kulture, osebnosti in tradicije. Stvariteljske osebnosti so cestni kamni ob potu tega razvoja.

Če Moletov koncept pogledamo s stališča razvoja umetnostne zgodovine, se nam pokaže tale slika: V renesansi in humanizmu, kjer leže začetki umetnostnega zgodovinopisja in vse do Winckelmanna je bila sicer umetniška osebnost glavno, kolikor ne izključno oporišče umetnostnega zgodovinopisja. V XIX. stol. pa se je z drugimi duhovno znanstvenimi strokami tudi naša stroka osredotočila na umetnostnemu ustvarjanju in razvoju imanentno problematiko, poglobila poglede na bistvo in na biološko razvojne stopnje tako imenovanega stila ter v naslonu na eksaktne znanstvene metode drugih otrok, predvsem zgodovinske, izgradila svojo lastno metodiko, ki jo je končno združila z uspehi filozofsko fundirane umetnostne vede. Ta razvoj je sicer neizmerno poglobil možnost vrednotenja umetnostnozgodovinskega gradiva, vodil pa je vse bolj v stran od tistega, brez katerega bi umetnine sploh ne bilo, človeka umetnika. Prejšnjo umetniško biografsko zgodovino umetnosti je tako nadomestila umetnostna zgodovina kot zgodovina stila, ki jo je pri nas zastopal Iz. Cankar in ki pomeni, dosledno izvedena, zgodovino umetnosti brez imen. V prvi povojni dobi pa se je z drugimi zahtevami po času ustrezni reviziji umetnostno znanstvenih in zgodovinskih vidikov pojavilo prav posebno zopet tudi vprašanje umetniške osebnosti, češ umetnostna zgodovina kot zgodovina stila, pa naj sloni na še tako eksaktnih dognanjih, ne zajame vse vsebine umetnostne preteklosti, kajti njen objekt, umetnina, živi končno le iz svojega subjekta, umetnika, zato pa brez ustreznega upoštevanja tega subjekta ne more biti tudi preteklosti pravične umetnostne zgodovine. Že Maks Dvořák je v svojem zadnjem razvoju poudarjal pomen stvariteljske osebnosti v umetnostni zgodovini. Najpomembnejši poskus v novi smeri pa pomeni W. Pinderja »problem generacij v umetnostni zgodovini Evrope« (*Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas 1926*), ki predstavlja važen korak v smeri nove ocenitve zgodovinskotvorne vloge osebnosti in njen problem pravilno poveže s spoznanji o stilno biološki zakonitosti razvoja; kljub temu pa ne predre do odločilnega momenta, kjer bi zaznali resnično zgodovinskotvorno vlogo umetniške osebnosti, ker pomeni Pinderjev generacijski ritem, združen s stilno biološkim ritmom razvoja umetnosti, nazadnje vendarle samo ugotovitev nove mehanično se uveljavljajoče formule zgodovinsko razvojnega kompleksa, prav nič pa ne zajame iskane stilno zgo-

dovinskotvorne pomembnosti te osebnosti. Šele Moletov, po Bergsonu pobujeni koncept dinamične osebnosti nam je zmožen zajeti zgodovinskotvorni pomen umetniške osebnosti. Razmerje dinamične osebnosti do tradicije, ki ga je Molè pojasnil, pa je nedvomno najvažnejši moment v presojanju zgodovinske vloge umetniške osebnosti.

S to razpravo šele je dobilo Moletovo gledanje na umetnostno zgodovino svojo končno zaokrožitev, s katero so se tudi teze njegove »Umetnosti« še ožje povezale s sistematiko umetnostne zgodovine. Čeprav ta razprava nima izrecnih polemičnih namenov, pa je po svoje vendarle tudi obračun s Cankarjevo »sistematiko stila« in s sličnimi težnjami polpretekle dobe.

Konkretno se je Molè spoprijel z zgodovino umetnosti najprej na področju starokrščanske in zgodnje bizantinske umetnosti. V številnih slovenskih in poljskih razpravah je obravnaval osnovna in nadrobna vprašanja, prvo sintezo pa je podal v knjigi *Historja sztuki starochrześcianańskiej i uczesnobiazantyńskiej* l. 1931, ki ima programsko značilni podnaslov »Uvod v zgodovino bizantinske umetnosti pri Slovanih«. Lwowska Biblioteka Slawistyczna ga je namreč naprosila, da napiše knjigo o bizantinski umetnosti pri Slovanih. Ponudbo je sprejel pod pogojem, da mu omogočijo poprej izdajo knjige o starokrščanski in zgodnejbizantinski umetnosti, čeprav ta ni neposredno zvezana s slovansko kulturo. Tako je prišlo do te knjige, knjiga o srednjeveškem Bizancu in umetnosti Slovanov na Balkanu in v Rusiji pa pozneje sploh ni bila napisana, pač pa so bili tozadevni izsledki, ki jih vsebujejo številne posebne razprave, vključeni v oris ruske in južnoslovanske umetnosti. Najprej je Molè nameraval obdelati starokrščansko umetnost kot izraz duha in družbe na prelomu od pozne antike k srednjemu veku, kmalu pa je spoznal, da bi bila bolj potrebna knjiga, ki bi razen »sinteze« seznanjala tudi s takratnim stanjem znanosti o tem vprašanju. Za razlago zgodovinskih pojavov, kakršne so umetnostne forme časa, ki obsega pol tisočletja na velikih zemljepisnih prostranstvih, se mu je zadel primeren edino historično-genetični vidik. Ni pa izvedel tega načela dosledno, čeprav je sodil, da je pravilno obravnavanje zgodovine kulturnih oblik kot zgodovine duhovne kulture, zdelo pa se mu je, da metode še niso zadostno dognane, da bi po njih že danes lahko napisali v tem duhu zgodovino starokrščanske umetnosti; to bi se tudi ne strinjalo z značajem knjige, ki naj bi bila uvod v probleme te epohe in poznejših usod bizantinske umetnosti. Zato predstavlja ta knjiga kompromis med priročnikom in širše in globlje pojmovano zgodovino stila. Stanje vede o tem predmetu je bilo tudi še tako, da ni mogel molče mimo vprašanj, ki jih je propagiral J. Strzygowski s proslulimi krilaticami »Orient ali Rim« in »Orient ali Bizanc«. Tako je postala tudi ta knjiga svojevrsten obračun z učiteljem, ne da bi hotela njegovim nazorom odrekat pomembnost pobudnikov novih spoznanj. V zvezi s tem je pomembna Moletova ugotovitev, da obravnava umetnost starokrščanske dobe predvsem kot umetnost tega časa v sredozemskem območju. Ne odreka sicer orientalskim spomenikom pomembnosti, prepričan pa je, da so se pravi temelji poznejše krščanske umetnosti tako na zahodu kakor v Bizancu izoblikovali na območju starožitne sredozemske kulture, čeprav je bila v veliki meri pretkana z vzhodnimi elementi. Krščanstvo je nadaljevalo tisto, kar je bilo že pred njim začeto. Umetnost, ki je s pokristjanjenjem antičnega sveta postala čisto krščanska, je morala biti v veliki meri pretkana z orientalskim duhom že zato, da je mogla verno služiti novi veri in postati njeno zvesto zrcalo. To pa še ne pomeni, da bi bil šele Vzhod ustvaril to krščansko umetnost; razvila se je predvsem iz antičnih osnov, notranje spre-

membe pa, ki jih je do VI. stol. doživela, lahko najboljše razložimo kot orientalizacijo helenističnih podlag. Bizantinska umetnost VI.—VII. stol. je zadnja faza starokrščanske umetnosti na helenističnem vzhodu. Ona pomeni vskladitev dotikajočih se tradicij helenističnega ter semitsko in iransko vzhodnega sveta. Njen nastanek in razvoj sta čisto zgodovinsko-elementarna, čeprav so pri tem važno vlogo odigrali nameni in volja države in cerkve.

Iz povedanega vidimo, da je Molè dosledno uveljavljal lastne vidike, ki so pomenili izhodišče iz labirinta teorij o značaju in nastanku starokrščanske umetnosti, uveljavljajočega se po izzivalnem nastopu Strzygowskega v prvih desetletjih našega stoletja. Ob času nastanka je predstavljala ta Moletova knjiga enega najboljših priločnikov za to poglavje umetnostne zgodovine. Poleg uveljavljanja lastnih kritičnih stališč se je Molè izkazal s to knjigo kot izreden mojster znanstvene kompilacije.

Ko je Molè v času prvega delovanja v Krakovu izdelal osnovne vidike slavistične umetnostne zgodovine in seznanil domači in mednarodni znanstveni svet z njimi v načelnih razpravah in poročilih na sejah PAU in na mednarodnih kongresih, je začel uresničevati načrt, da bi pisal zgodovine umetnosti posameznih slovanskih narodov. Čas ga je, kakor smo že povedali, nekoliko prehitel in sta prišli do realizacije samo knjigi o ruski in južno slovanski umetnosti. Previdnost zgodovinarja, ki se ne želi spuščati v tvegane podmene, ampak kompilativno sintetizira to, kar je spoznal za dognano, se izraža v teh dveh delih tudi v tem, da je oba značilno časovno omejil. Rusko umetnost je zaključil z letom 1917, ker sodi, da pomeni to leto prav tako konec starejše dobe kakor tudi začetek popolnoma nove epohe ne samo v zgodovini Rusije, temveč vsega človeštva. Pregled umetnosti Južnih Slovanov, ki smo ga že spredaj obravnavali, pa je zaključil z začetkom XX. stol. zaradi onemu podobnega občutka, da pomeni začetek prve svetovne vojne v zgodovini teh narodov tako prelomnico, da se z njo tudi za umetnost začenja čisto novo obdobje. To gledanje ustreza precej tudi stališču današnje jugoslovanske umetnostne zgodovine in kritike, ki je osvojila misel, da je treba iskati zarodke sodobne likovne umetnosti pri Srbih, Hrvatih in Slovencih v času okrog l. 1900. Moletu se je posrečilo, ker je živel zunaj in ga niso motili kulturno politični oziri ali nacionalna preobčutljivost, da je v tej knjigi uresničil sistem, v katerega je mogel organsko vključiti tako bolgarsko kakor makedonsko umetnost, ne da bi zamolčeval zgodovinsko resnico.

Molè se je zavedal pogosto prezrte resnice, da bo polnokrven zgodovinar umetnosti samo tisti, ki doživlja tudi umetnost lastnega časa. Številna poročila, eseji in študije dokazujejo, da je zasledoval gibanja v sodobni umetnosti in si ustvarjal tudi kritično stališče do njih, ne da bi jih natezal na neživljenjske estetske in filozofske sisteme. Kakor za razumevanje zgodovinske umetnosti si je resno prizadeval, da najde tudi pot do razumevanja ekstremnih pojavov v živi umetnosti. Že njegova spredaj obravnavana teza o vlogi dinamične umetniške osebnosti mu ni mogla dovoliti, da bi si nadel masko dogmatično vezanega kritika. Kot kritik se je uveljavil že pred prvo svetovno vojno, kar mu je prineslo celo zasmehljiv vzdevek Mojeslav Volè. Tudi v tej vrsti je nekaj njegovih spisov, ki zaslužijo širšo pozornost. Tako predvsem njegova študija o Ivanu Meštroviću l. 1935. L. 1959 je predstavil Poljakom pet slovenskih sodobnih umetnikov, G. A. Kosa, Miha Maleša, Božidarja Jakca, Rika Debenjaka in Fr. Miheliča.¹³ L. 1966 je zelo simpatično poročal o povojnem razvoju kiparja V. Radauša.¹⁴ Kakšno pa je njegovo razmerje do sodobne umetnosti, najlepše

izpričuje drugo, prijatelju, poljskemu slikarju in umetnostnemu zgodovinarju J. E. Dutkiewiczu v Krakovu naslovljeno pismo, kjer mu poroča o IV. mednarodnem biennialu v Ljubljani.¹⁵ Ne piše svojih vtisov kot kritik, temveč se za svoje stališče do umetnosti značilno takole izraža: »To, kar me je predvsem zanimalo, je človek, ki se skriva za to grafiko, človek kot ustvarjalec-umetnik in kot član skupnosti, istočasno pa njegov duhovni svet, iz katerega ta umetnost nastaja in je istočasno njegov izraz in zrcalo, pa tudi, kaj je ta umetnost v razmerju do pretekle umetnosti in kakšen položaj ima v našem času.«

Tem z vso kritično resnostjo obeleženim, literarno prizadevno napisanim študijam pa se pridružuje brez prave razmejčitve še peto področje Moletovega strokovno pisateljskega delovanja, njegov esej. Že »Dvoje pisem«, naslovljenih Dutkiewiczu, predstavlja po obliki in iskanem besednem izrazu najčistejši esej. Dodali bi še kot posebno značilne naslednje Moletove spise: *Tycjan*, 1958; »Dialog med vojsko o umetnosti« (ZUZ XX.); »Ob branju Homera« (Czytając Homera, *Meander I.*); »V Dioklecijanovi palači« (W pałacu Dioklecjana, *Meander II.*); »Luč z Vzhoda« (Światło ze Wschodu, *Wiedza i Życie* 1947); »O veliki umetnosti malih mojstrov« (O wielkiej sztuce małych mistrzów, *Wiedza i Życie* 1949); »Rimska razmišljanja« (ZUZ n. v. V./VI.) in številni drugi. Zaključimo lahko z ugotovitvijo, da je esej bistveno dopolnilo Moletovega znanstvenega prizadevanja. Z esejmi o umetnostnih vprašanjih v Ljubljanskem zvonu in Domu in svetu je današnji osemdesetletnik pred skoraj pol stoletjem tudi začel kariero umetnostnega zgodovinarja.

Molè pa ni zaslužen za napredek slovenske umetnostne zgodovine samo kot znanstvenik z lastnimi rezultati, temveč posebno tudi po tem, ker posrečeno dopolnjuje delo l. 1886 rojene trojice utemeljiteljev slovenske umetnostne zgodovine. S tem, da je že v prvih letih po prvi svetovni vojni razširil njeno obzorje na bizantinski in slovanski vzhod, ji je odpiral pot v novo skupnost jugoslovanske znanosti, ki jo je osvobajala srednjeevropske ozkosti in ji omogočala, da se enakovredno vključi tudi z bizantologijo. Moletov svojevrstni slog pisanja znanstvenih razprav se v marsičem razlikuje od sloga drugih naših umetnostnih zgodovinarjev in se, kakor tudi njegovo načelno stališče do metode in obravnavanja problematike, približuje prožnejšemu romanskemu, kakor ga predstavlja H. Focillon. Zato ga prištevamo tudi k pomembnim ustvarjalcem naše strokovne terminologije.

O P O M B E

¹ Prim. o tem: ZUZ, XIII, 1935, pp. 99–102, z bibliografijo; *Letopis SAZU*, XII, 1961, pp. 29–34, z bibliografijo; *Delo*, dne 17. XII. 1966, Kultura.

² V *Oesterreichische Osthefte*, VI, 1964, p. 224, je v poročilu »Die Entwicklung und Bedeutung der Kunstgeschichte an der Jagiellonischen Universität in Krakau« Molè takole označen: »Der Lehrstuhl (für die Kunstgeschichte der slawischen Nationen mit besonderer Berücksichtigung der Südslawen) und das mit ihm verbundene Seminar sind nicht ohne Bedeutung und Einfluss gewesen. Freilich hatte diese Auffassung der Kunstgeschichte in den Traditionen der Krakauer Schule keinen ganz richtigen Platz. Als gewesener Schüler Dvořáks, Schlossers und gleichzeitig Strzygowskis (ein wohl seltener Fall!) trug (Molè) neue Forschungsprobleme und -methoden mit sich und versuchte die traditionellen Forschungsgebiete und -fragenstellungen der Krakauer Schule zu erweitern und ihr vor allem die Kunst der übrigen slawischen Welt und Byzanz' näherzubringen.«

³ *Historja sztuki starożytności i wczesnohistorycznej*, Lvov 1931.

⁴ O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. Problemi periferne umjetnosti, Zagreb 1963.

⁵ 'Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n. e.', Folia historiae artium 1964, pp. 17—54.

⁶ Historia sztuki polskiej v treh zvezkih pod uredništvom Tad. Dobrowolskega in Wl. Tatarkiewicza, Krakov 1962.

⁷ Sztuka rosyjska do roku 1914, Krakov 1955, in Ruska umetnost do leta 1914, Ljubljana 1927. — Sztuka Słowian Południowych, Krakov 1962, in Umetnost Južnih Slovanov, Ljubljana 1965. Obe slovenski izdaji je prevedel France Vodnik.

⁸ O razvitku starohrvatske umjetnosti, prilog otkriću sjeveroevropske umjetnosti, Zagreb 1927 in Die altslavische Kunst, 1929.

⁹ Iz kolijevke hrvatske prošlosti. Historijsko-umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima, Zagreb 1930, pp. 33—58 in 103—107.

¹⁰ Ljubljanski zvon XXV, 1925, pp. 58—60.

¹¹ 'Der Balkan im Lichte der Forschung über bildende Kunst', Vjesnik za dalmatinsku arheologiju i historiju, XLIX.

¹² Razprave II. Filoz.-filol.-historičnega razreda SAZU, 1944.

¹³ 'Esej o pięciu malarzach i grafikach słowieńskich', Sztuka współczesna I, pp. 165—235.

¹⁴ 'Dwa listy z południa' Sztuka współczesna II., pp. 9—37.

¹⁵ 'Dwa listy z południa', Sztuka współczesna II., pp. 37—69.

VOJESLAV MOLÈ ALS KUNSTHISTORIKER

Die Abhandlung schildert die kunsthistorische Tätigkeit des in Eugene in Oregon USA lebenden emeritierten Professors der Kunstgeschichte an den Universitäten in Ljubljana und in Krakau, Vojeslav Molè, der am 14. Dez. 1966 sein achtzigjähriges Lebensjahr feierte und zu den angesehensten Mitarbeitern unseren Zborniks gezählt wird.

Der 1886 in Kanal im Sočatale geborene Gelehrte hat Kunstgeschichte an den Universitäten in Wien, in Krakau, in Rom und in Wien studiert. Als Schüler Jos. Strzygowskis und Max Dvořáks beendete er die Studien im J. 1912 mit dem Doktorat auf Grund der Dissertation »Miniaturen einer serbischen Handschrift aus dem Jahre 1649 mit dem 'Sestodnev' des bulgarischen Exarchen Joannes und der Topographie des Cosmas Indikopleustes«. Nach einer kurzen Tätigkeit im Landeskonservatorenamt für Dalmatien in Split hat ihn der Beginn des ersten Weltkrieges an der Front in Galizien im Herbst 1914 in russische Kriegsgefangenschaft gebracht; er verbrachte sie bis 1920 in verschiedenen Lagern von West- und Zentralsibirien und habilitierte sich nach dem Ausbruch der Revolution für Kunstgeschichte an der Universität in Tomsk. Nach der Rückkehr in die Heimat war er als Dozent für klassische Archäologie und byzantinische Kunstgeschichte an der Universität in Ljubljana tätig. 1924 folgte er einer Berufung nach Krakau und übernahm die Lehrkanzel für slawische Kunstgeschichte mit besonderer Rücksicht auf südslawische, 1939 zog er sich nach der deutschen Okkupation Polens nach Ljubljana zurück und lehrte an der Universität die byzantinische Kunstgeschichte. 1945 kehrte er nach Krakau zurück und lehrte bis zu seiner Emeritierung 1960 die Geschichte der mittelalterlichen Kunst.

Als Kunsthistoriker ist Molè gleichbedeutend für die slowenische wie für die polnische Kunstgeschichte. In Ljubljana hat er den Horizont der slowenischen Kunstgeschichte wesentlich erweitert, in Polen wird er aber als einer der Begründer der neueren Kunstgeschichte bewertet. Durch seine Tätigkeit in Krakau hat er die Grundlagen der slawistischen Kunstgeschichte geschaffen.

Seine schriftstellerische Tätigkeit erstreckt sich auf Kunstwissenschaft und Methodologie der Kunstgeschichte, auf altchristliche, byzantinische und besonders auf die Kunstgeschichte der slawischen Völker; ernst befasste er sich auch mit der modernen Kunst, wobei besonders eine Studie über Ivan Meštrović im J. 1935 viel Aufsehen erregte; seine Essays über Kunstprobleme fallen durch ihre stilistische Ausgeschliffenheit und geistreiche Formulierung der Gedanken auf. Sprachlich verteilt sich seine Tätigkeit fast gleichwertig auf polnisch und slowenisch.

Zu seinen Hauptwerken sind zu zählen: *Geschichte der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst*. Lemberg 1931. Es handelt sich dabei um eine der besten Zusammenfassungen dieser Materie jener Zeit, die als Einführung in die Geschichte der byzantinischen Kunst bei den Slawen projektiert war. Das Buch bedeutet auch die endgültige Abrechnung mit den »Orient oder Rom-theorien« seines Lehrers J. Strzygowskis.

2. *Die Kunst. Ihr Antlitz und Ausdruck*. Ljubljana 1941. Dieses Buch stellt eine Anleitung zum Verständnis der bildenden Kunst und eine Einleitung in das kunsthistorische Studium dar. Verfasst ist es auf der breitesten Basis einer gründlichen Kenntnis der antiken, der hellenistischen, der altchristlichen, der westeuropäischen, der byzantinischen und der Kunst des Nahen Orients. Eine Ergänzung dazu bildet die 1944 in Ljubljana erschienene Abhandlung ‚Kunstgeschichte und das Problem der künstlerischen Persönlichkeit‘ dar, wo er sich gegen die Kunstgeschichte ohne Namen ausspricht und nach Bergson von der »dynamischen Persönlichkeit« ausgehend der künstlerischen Persönlichkeit den gebührenden Platz in der Kunstgeschichte zu gewähren versucht. In diesem Zusammenhang ist auch die 1964 polnisch erschienene Abhandlung ‚Studien über die Kunst des ersten Jahrtausends unseres Zeitalters‘ zu erwähnen. Hier ist er bestrebt den Begriff und die kunstgeschichtliche Rolle der provinziellen und der periferen Kunst zu klären; dieses Problem ist sowohl auf dem Balkan sowie im Europäischen Osten aktuell.

3. *Die russische Kunst bis 1917*, polnisch 1955, slowenisch 1957, ist die erste aus der Serie der Kunstgeschichte der slawischen Völker realisierte Kompilation der durch die russische Wissenschaft formulierten Ergebnisse über die Geschichte der russischen Kunst.

4. *Die Kunst der Südslawischen Völker*, polnisch 1962, slovenisch 1965: Das Buch ist auf eigenen systematischen Überlegungen aufgebaut und stellt die erste Bearbeitung der Kunstgeschichte der Südslawen inklusive der Bulgaren und der Makedonier dar.

Im Einzelnen ist aber der Reichtum der Problemstellungen, die das Gesamtwerk Moles umfasst, so manigfaltig, dass ihm schwerlich etwas für seine Gedankengänge wichtiges entgangen ist.

SLOVENSKA UMETNOSTNA ZGODOVINA PO L. 1920

France Stelè, Ljubljana

V razvoju naše umetnostne zgodovine moramo razločevati dve stopnji. Prvo pojmuje kot predstopnjo, ki se je začela pred nekako sto leti. Pobudo zanjo so bile domoznanske težnje, ki so se od srede XIX. stol. uveljavljale v vsej srednji Evropi. Njihovi nositelji pri nas so bili predvsem konservatorji in korespondenti avstrijske Centralne komisije za varstvo spomenikov. Bil je to čas nesistematičnega odkrivanja in opisovanja domačih umetnostnih spomenikov, kar je dobilo prvo znanstveno fundirano oporo šele l. 1913, ko je bil v Ljubljani ustanovljen Deželni konservatorski urad za varstvo spomenikov.

Druga stopnja pa se začena po prvi svetovni vojni l. 1920 z ustanovitvijo stolice za zgodovine umetnosti na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani. To pomeni šele pravo rojstvo slovenske umetnostne zgodovine. Še isto leto je bilo ustanovljeno Umetnostno zgodovinsko društvo, l. 1921 pa je izšel prvi zvezek njegovega glasila, Zbornika za umetnostno zgodovino. Stolica na univerzi, v Spomeniški urad za Slovenijo reorganizirani kranjski Konservatorski urad in Zbornik so do l. 1941 glavna oporišča naše umetnostne zgodovine. Po drugi svetovni vojni se je Zborniku pridružilo Varstvo spomenikov, ki ga izdaja Rep. zavod za varstvo spomenikov, pri SAZU pa je bila ustanovljena v okviru Instituta za zgodovino Sekcija za umetnostno zgodovino. Društvo pa je ustvarilo novo obliko sodelovanja med številnimi slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji, delujočimi na univerzi, pri SAZU, na srednjih in strokovnih šolah, v zavodih za varstvo spomenikov, v muzejih in galerijah, pri kulturno posredovalnih in časnikarskih podjetjih itd., simpozije slovenskih umetnostnih zgodovinarjev. Prvi je bil prirejen l. 1960 v Radovljici, drugi l. 1961 v Slovenjem Gradcu, tretji l. 1965 v Celju. Odprle so se tudi nove objavne možnosti pri vseh večjih knjižnih založbah, tako pri Državni založbi Slovenije, pri Cankarjevi založbi, pri Slovenski matici v Ljubljani, pri Obzorjih v Mariboru in posebno pri Mladinski knjigi v Ljubljani, ki je l. 1967 izdala prvo knjigo standardnega, na 30 knjig zasnovanega dela *Ars Sloveniae*.¹

Petdesetletnica ustanovitve glavne hrbtnice umetnostne zgodovinske delavnosti v Sloveniji, stolice na univerzi, ki si je v polni meri zaslužila naslov »ljubljska umetnostno zgodovinska šola«, nas je pobudila k pričujočemu orisu razvoja, teženj, metod in uspehov naše umetnostne zgodovine po prvi svetovni vojni.

I. Ljubljanska šola in njen razvoj

Pravo hrbtnico slovenskih umetnostno zgodovinskih prizadevanj predstavlja od ustanovitve l. 1920 do danes stolica za zgodovino umetnosti na univerzi v Ljubljani. Za njeno znanstveno usmeritev je imelo največji pomen dejstvo,

da je bil njen ustanovitelj, Izidor Cankar, učenec Maksa Dvořáka na Dunaju. Kratko pred prezgodnjo smrtjo tega nepozabnega učitelja se je Cankar ponovno mudil zaradi izpopolnjevanja pri njem na Dunaju in v stiku z njim izoblikoval metodična vodila za ljubljansko stolico. Zato je treba pojmovati slovensko umetnostno zgodovinsko šolo za neposrednega potomca tako imenovane »prve dunajske šole«, ki jo je kot eksaktno zgodovinsko usmerjeno šolo ustanovil Dvořákov učitelj Franc Wickhoff. Dvořák pa jo je bistveno obogatil z duhovno znanstveno usmerjenostjo.² Ker je bil tudi prvi kranjski deželni konservator Dvořákov učenec, ki se je strokovno izobrazil v službi pri Centralni komisiji za varstvo spomenikov na Dunaju, so začetki slovenske umetnostne zgodovine po dveh najvažnejših izhodiščih vezani na dunajsko šolo, ki je po A. Rieglu in M. Dvořáku oblikovala tudi na pragu prve svetovne vojne reorganizirano avstrijsko spomeniško varstvo. Za novo ustanovljeno umetnostno zgodovinsko stolico je veljalo načelo, ki se je izoblikovalo v Institutu za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje, po katerem je umetnostna zgodovina eksaktna zgodovinska disciplina; posebni kriterij za njeno obravnavanje je treba razviti iz sloga in njegovega razvoja, tako da je umetnostna zgodovina končno zgodovina stila in tako v bistvu zgodovina duha. Deželni konservatorski urad pa je ob istem času stremel za tem, da v praksi uveljavi načela Riegl-Dvořákovske reforme avstrijskega spomeniškega varstva. Oba sta se tudi zavedala, da bi morala nacionalno orientirana umetnostna zgodovina, katera naj bi se gojila po razpadu Monarhije, zabresti v diletantizem, če ne bo vzdrževala stika z mednarodnim razvojem svoje stroke. Kmalu pa se je pokazalo tudi, da iz splošne umetnostnozgodovinske vede prevzeti način stilno zgodovinskega obravnavanja ni čisto primeren za gradivo, ki nosi provincialni značaj. Oprti na pobude umetnostne geografije smo razvili umetnostno geografsko metodo, ki se je dobro obnesla; njej se mora slovenska umetnostna zgodovina zahvaliti za velik del svojih uspehov.

V naši razpravi nameravamo obravnavati težnje naše umetnostne zgodovine s treh vidikov: Najprej z vidika sistematike in metode splošne umetnostne zgodovine, nato s stališča njene regionalne koncepcije, tretjič z vidika umetnostno geografske obravnave.

I. Z vidika metode in sistematike umetnostne zgodovine je najvažnejše, kar je doslej dala slovenska umetnostna zgodovina, Cankarjev Uvod v umevanje likovne umetnosti s podnaslovom *Sistematika stila*.³ V uvodu v to delo je avtor umetnostno zgodovinske vidike takole opredelil: »Umetnostna zgodovina se sicer peča z umetnino zato, ker je umetnina, a je vendar prav tako historična disciplina, kakor mnoge druge, le da ima svoj poseben predmet in deloma različno metodo, ki jo narekuje narava predmeta sama; to je historično-filološka znanost, ki posamezno umetnino in kar je z njo zvezanega, zgodovinsko opredeljuje ter ugotavlja vzročne zveze med to umetnino, prejšnjimi in naslednjimi. Dokler ostaja umetnostni zgodovinar pri svojih prvotnih nalogah, se mu ni pečati z umetnino kot posebnim likovnim organizmom.« V tem ožjem smislu obravnava namreč tudi umetnostni zgodovinar umetnost z neumetnostnega vidika. Če smo umetnino opisali in smo jo po filološki metodi časovno, ikonografsko, formalno, po umetniškem poreklu, kakor tudi glede na razvoj oblike in po socialni funkciji določili, smo svojo nalogo historiografsko izpolnili. Vendar ta ozka določitev cilja ne zadostuje. »Kakor za vse historične discipline, obstoji tudi za umetnostno zgodovino nevarnost, da se utopi v brezdušnem kopičenju malorabnega zgodovinskega materiala, in večkrat je znanost tej nevarnosti podlegla: postane filistrozno strokovnjaštvo brez življenjske moči, brž ko po-

stane sama sebi namen.« Po Cankarju je naloga umetnostne zgodovine raziskovati notranjo organizacijo umetnine, iskati zakone v skladju posameznih stilnih elementov in na podlagi teh predstaviti umetnino kot likoven organizem in jo nadalje analizirati kot duhovno tvorbo in paralelen pojav poetskim, glasbenim, filozofskim, religioznim, pa tudi socialnim, gospodarskim . . . in drugim duhovnim tvorbam dobe in ozemlja. To ni več umetnostna zgodovina v ožjem smislu besede, marveč nova umetnostna znanost, zgrajena na izsledkih zgodovine; njen zadnji namen je razkriti imanentne zakone človekovega umetnostnega oblikovanja in tako posvetiti v skrivnost človekovega duhovnega udejstvovanja sploh. Nje vidiki so izrazito umetnostni vidiki. Umetnostna zgodovina je tako zgodovina umetnostnega stila in po njem naravnost zgodovina duha.

Kakor nekoliko preje Wölfflin,⁴ tudi Cankar ni razvil svojih osnovnih pojmov tako filozofsko spekulativno, kakor deset let pozneje H. Lützel,⁵ marveč empirično. Na podlagi opazovanj na delih slikarstva in plastike razločuje Cankar tri vrste umetniškega ustvarjanja, oziroma troje osnovnih slogov, ploskovitega, plastičnega in slikovitega. Ploskoviti stil oblikuje abstraktno resničnost v nasprotju z izkušnjo, ustrezno izrazu nematerialnih idej; plastični stil oblikuje resničnost, kakor si jo umetnik na podlagi svoje izkušnje predstavlja; slikoviti stil pa oblikuje optično-naturalistične podobe, kakor jih umetnik vidi. Umetniško ustvarjanje pa odseva umetnikov svetovni nazor in je idealistično, realistično ali naturalistično. Če govorimo o ti svetovnonazorni trojici, ne zadeva to samo načina, kako se doživeta podoba sveto v človeški duši v splošnem odraža, marveč človeka kot takega samega. Da more v kakem času priti do besede nov stil, je potrebno, da nastane nov način mišljenja, ki prevzame celega človeka, njegov svetovni nazor. Zato je stil človek pa tudi čas. Umetnina je oblikovani in okolico oblikujoči zakon sam.

Kakor vidimo, je Cankarjev sistem združitve Wölfflinovih osnovnih pojmov in Dvořákové zgodovine umetnosti kot zgodovino duha z namenom, da utemelji umetnostno zgodovino kot zgodovino stila brez imen. V uvodu pravi sam o tem: »Pogoji zanjo so bili ustvarjeni, tako da nje osnutek vendar ni prezgodnji, po raziskavah Aloisa Riegla, Franza Wickhoffa in Heinricha Wölfflina, izmed katerih sta prva dva izdelala nekatere pojme v svojih študijah o pozno-rimski umetnosti in Riegl v svoji knjigi o rimskem baroku, zadnji pa ‚osnovne umetnostno-zgodovinske pojme‘ veljavne za dobo prehoda renesanse v umetnost XVII. stol. Podpisani sem poskusil te raziskave dopolniti, stilne oznake strniti v sistem ne glede na zgodovinski razvoj, tako ustvariti v jedru nekako slovnico umetnostnega oblikovanja, pokazati logičnost in organično funkcionalnost njenih zakonov.« Kljub temu pa se je Cankar otepal misli, da bi bil njegov sistem zasidran predvsem v dunajski šoli. V uvodu k posmrtno objavljeni skici za »sistematiko arhitekturnega stila«⁶ pravi o tem: »Dunajska šola« ni storila ničesar, da bi bila ustvarila kako »sistematiko stila«, čeprav sta Wickhoff in Riegl mnogo storila, da so se pojasnili pojmi »ploskovitosti«, »plastičnosti« in »slikovitosti«. Osnutek sistematike je šele v Wölfflinovi klasični knjigi: »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. Dokaz, da to ne drži in da je v »dunajski šoli« že od konca XIX. stol. bila živa misel o taki sistematiki, ki bi pomenila prav »gramatiko likovnih umetnosti«, pa je leta 1966 v Gradcu-Kölnu izdana Riegllova »Zgodovinska gramatika likovnih umetnosti«.⁷

V duhu teh teženj je Cankar zasnoval svojo glavno umetnostno zgodovinsko delo *Zgodovino likovne umetnosti v zahodni Evropi*. Od l. 1926 do 1951 so izšli

trije deli, ki kažejo razvoj stila do srede XVI. stol. Smrt je preprečila dovršitev tega pomembnega dela.

Cankar pojmuje zgodovino umetnosti kot zgodovino stila. Smisel in nujnost posameznega stila izvaja iz splošnega kulturnega razpoloženja njegovega časa. Umetnostnih ustvaritev ne hvali in ne graja, ker jih pojmuje kot spontane posledice duševnega razpoloženja posameznih period in jih namerava predstaviti kot posledice teh razpoloženj. Tako pojmovana zgodovina umetnosti ne sodi in ne predpisuje, marveč analizira in razlaga. Umetnostno zgodovino je treba pojmovati samo kot vrsto dejstev, ki se v časovnem zaporedju vzajemno določajo, so pa hkrati organsko povezana z ostalim razvojem duhovnega življenja. Koncept zgodovine, ki bi pojmoval umetnino samo kot izraz individualne umetniške psihologije, bi bil zgrešen, ker bi po njem zgodovina razpadla v neštivilne posamezne umetniške ustvaritve. To bi bilo tudi metodično zgrešeno, ker je večina umetnin anonimnih. Po pojmovanju dunajske šole je umetnostni razvoj avtonomen; razvija se logično iz ene oblike v drugo, iz enega stila v drugega, neodvisno od drugih dogodkov, ki ga obdajajo. Tu sledi Cankar svojemu učitelju Dvořáku, ki pa je spoznal nevarnost predoslednega poudarjanja avtonomije umetnostnega ustvarjanja. Podobno kakor Dvořák tudi Cankar išče paralele med umetnostjo in drugimi pojavi duhovnega življenja. Zato se izogiblje zunanjih zgodovinskih nadrobnosti, ki niso zvezane z razvojem stila, odklanja inventarno naštevanje in se omejuje na dežele, ki so pomembne za razvoj stila, in na umetnine, ki pomenijo v zgradbi pretekle umetnosti konstruktivne elemente. Ker mu je več za to, da pokaže, kaj je lastnost in vsebina stila, so za tako pojmovano zgodovino umetnosti stilna dejstva važnejša, kakor način, kako so umetnine nastajale. Zaveda se, da je tako pisanje zgodovine pomanjkljivo, je pa vendarle prepričan, da njegova pot odpira globlje in širše horizonte v bistvo umetnostnega dogajanja. Gledana s tega vidika je zgradba njegovega dela skrajno smotrna. V uvodu seznanja čitatelja z osnovnimi črtami svojega zasnutka zgodovine umetnosti. Vsak del ima splošen uvod, v katerem je orisan kulturno zgodovinski okvir tistega časa, podana je splošna karakteristika takratne umetnosti in takrat veljavna umetnostna teorija. Gradivo je obravnavano po strokah. Čeprav porablja za označbo časovnih odsekov splošno udomačene termine romanika, gotika, renesansa, barok itd., to zanj ne predstavlja kekega obveznega sistema, marveč prepleta ž njim trojstvo svojih osnovnih stilov, idealizem, realizem, naturalizem. Te proicira v zgodovinsko dogajanje kot umetnostno biološki valovni razvoj iz enega tipa v drugega kot logično razvojno vrsto. Ta mu omogoči, da v njegovi obravnavi, kljub upoštevanju zgodovinskih stilov, zgodovina umetnosti ne razpade na ločene odseke. Po njegovem pojmovanju v razvoju ni prekinitev, marveč poteka ta razvoj v duhu notranje zakonitosti življenja form, nihajoč med spiritualizmom in naturalizmom nepretrgano naprej, kar blaži dozdevne nedoslednosti zgodovinskih stilov.

V času, ko je Cankar zasnoval svoje delo, je bil po doslednosti uporabe načela zgodovine stila pionir. Šele več let pozneje je R. Hamann uporabil podobne in še bolj radikalne in času bolj ustrezne vidike na sistematiko zahodno evropske umetnostne zgodovine.⁸ Cankar je bil tudi med prvimi, ki so v zaokroženem pregledu zahodnoevropske umetnostne zgodovine premostili prepad med krščansko antiko in karolinško umetnostjo. Tu mu je posebno služila dosledna uporaba načela biološkega razvoja v duhu polarne učinkujoče stilske kategorije spiritualizem — naturalizem. Kot samostojen raziskovalec se je prav tu Cankar uveljavil s svojim orisom razmerja starih kristjanov do likovne umetnosti s

poudarkom na Tertullianovem času. Tudi v orisu romanske umetnosti se je oprl na samostojno raziskovanje francoskih spomenikov. Vlogo gotike v celotnem razvoju zahodne evropske umetnosti pojmuje Cankar kot nujno potrebni veznik v razvoju od romanske do renesančne arhitekture, ker je na svojski način pomagala k zmagi ideje o poenotenju prostora, h kateremu je bil usmerjen v bistvu ves razvoj arhitekture od starokrščanske bazilike dalje. Obžalovati pa je treba, da je premalo upošteval vlogo bizantinske umetnosti. Prepričan je bil namreč, da za njegov namen zadostuje že samo poznanje zahodno evropske umetnosti. Obžalovati je treba dalje, da je to zanimivo delo ostalo torzo, še bolj pa, da ga ni bilo mogoče v eni sapi izdati, kajti v dvajsetih letih, ko je izšel prvi zvezek, je bilo pionirsko, po drugi svetovni vojni pa, ko bi ga bilo treba dokončati, je njegova aktualnost že močno upadla. Kot metodično izredno jasen vodnik v zgodovino umetnosti kot zgodovino stila in njegove karakteristike pa služi tudi še danes kot dobrodošel uvod v študij naše stroke, ki more ustreči tudi že sodobneje razviti šoli, kakor je bila njegova.

Tudi drugi, do l. 1925 in ponovno na začetku druge svetovne vojne v Ljubljani poučujoči slovenski umetnostni zgodovinar, sicer v Krakovu delujoči Vojteslav Molè, je izdal uvod v razumevanje osnovnih načel umetnostne zgodovine l. 1941 v Ljubljani kot knjigo »Umetnost, njeno obličje in izraz.« Molè je bil na Dunaju učenec J. Strzygowskega in Dvořáka; v Krakovu se je posvetil sistematiki zgodovine umetnosti slovanskih narodov, v Ljubljani pa je predaval bizantinsko umetnostno zgodovino s posebnim ozirom na starokrščansko. Tudi v Ljubljani je ob svojem drugem bivanju širil obzorje naše šole ne samo v smeri bizantinizma, marveč tudi na umetnost slovanskih narodov sploh.⁹

Moletov uvod v študij umetnostne zgodovine se opira na mnogo širšo osnovo kakor Cankarjev, ker upošteva enako zahodno evropsko, antično, helenistično in bizantinsko umetnost pri ilustriranju svojih tez. Tudi pri njem je glavni poudarek na zgodovini umetnosti kot zgodovini evropskega duha, kar ustreza Dvořákovemu fazi razvoja dunajske šole, po svojem stališču do nauka o slogu in njegovih osnovnih pojmih pa je bliže kakor Cankarju manj doktrinarni francoski šoli, kakor jo predstavlja H. Focillon s svojo knjigo »La vie des formes«.

Tudi prvi Cankarjev naslednik na ljubljanski šoli, avtor tega pregleda, je sestavil uvod v študij umetnostne zgodovine.¹⁰ Vzgojen je bil kakor Cankar v Dvořákovemu šoli kot član Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje. Kot gojenec Instituta je posebno pozornost polagal na zgodovino umetnosti kot zgodovinsko disciplino in je razširil Cankarjev sistem v smeri tudi v »drugi dunajski šoli« upoštrevane vede o umetnosti in v smislu sistematike, ki teži za tem, da bi zgradbo zgodovine zahodno evropske umetnosti izvedla iz usodnega prepletanja humanističnega antičnega izročila z umetnostno tradicijo anikónsko razporejenih pokristjanjenih barbarov. Jedrišče tega sistema je misel o »karolinškem vozu«, v katerem se je umetnostno hotenje anikónskega evropskega severa s pokristjanjenjem barbarov prvič prepletlo z ikonskim hotenjem antičnega toka, kar je ustvarilo podlago za prihodnje usode likovne umetnosti Evrope.

Iz teh spoznanj se je razvila l. 1935 objavljena knjiga istega avtorja z naslovom *Umetnost zapadne Evrope*, oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja. Zasnutek knjige izhaja iz drugačnih pogojev kakor Cankarjeva zgodovina. Predvsem odklanja v zmoto zavajajoči vtis, ki je bil nasledek posebno do nedavna veljavnega sistema pouka umetnostne zgodovine na visokih šolah, da je zahodno evropska umetnost umetnost v ožjem in celo plemenitejšem smislu kakor druge umetnostne zgodovine človeštva. Z vidika take odlične

izoliranosti jo je obravnaval tudi Cankar. Avtor te knjige pa izhaja iz prepričanja, da je evropska umetnost samo epizoda v večtisočletnem razvoju umetnosti od prvega pojava umetnostnega hotenja, epizoda, ki jo je mogoče pravilno oceniti in razumeti samo v zvezi z vso to preteklostjo. Zato enakovredno oriše ves njen rodovnik; ta se začneja po eni strani s prazgodovino velikih kultur starega sveta, ki obdajajo vzhodno kotlino Sredozemskega morja, se plemenito razcvete v klasični umetnosti grške antike, v rimski državni umetnosti zadobi za takratni kulturni horizont prvič univerzalni pomen, pokristjanjena antika pa ga posreduje Evropi; drug tok se razvija iz prazgodovine severnih ljudstev in ustvari, ko se po pokristjanjenju svojih nosilcev z onim spoji, drugi temelj razvoja evropske umetnosti. Po tem zadobi evropska umetnost značilni dvojni obraz, v katerem se odražata oba toka kot skrita klasika in skrita gotika. Njuna zveza je zapečatenata s »karolinškim vzlomom«. Z združitvijo stilno razvojnih in kulturno zgodovinskih momentov skuša ta koncept predreti globlje do umetnostnega ustvarjanja v zgodovini človeštva.

Na to izročilo se opira v osnovi pod drugim nasledstvom njenega ustanovitelja ljubljanska šola še danes. Iz prvotno ozko zahodno evropskega se je njen horizont močno razširil. Razširitev učne snovi na bizantinsko umetnost je bila pogojena že zunanje z združitvijo pravoslavnih Srbov in Makedoncev v skupno državo z zahodno kulturnimi Hrvati in Slovenci.

Ta razširitev je prišla do izraza posebno z učno delavnostjo profesorja Vojeslava Moleta in z njegovo slovensko in poljsko znanstveno publicistiko. Posvečena je bila problematiki bizantinske in slavistične umetnostne zgodovine, kateri je prav Molé postavil prve temelje: L. 1955 je izšla v poljščini, 1957 v slovenščini *Ruska umetnost do l. 1914*; l. 1962 poljsko, l. 1965 pa slovensko *Umetnost južnoslovanskih narodov od njenih začetkov do prve svetovne vojne*. Ta knjiga je pomenila prvo uresničitev sistematike tega na videz tako dispartnega umetnostno zgodovinskega gradiva.¹¹

Taki razširitvi obzorja ljubljanske šole je služilo tudi delovanje drugega slovenskega deželnega konservatorja Franceta Mesesnela, ki je bil do l. 1938 profesor umetnostne zgodovine na filozofski fakulteti v Skopju, v Ljubljani je pa honorarno predaval bizantinsko umetnost.¹² Po drugi svetovni vojni obstaja na ljubljanski univerzi posebna stolica za jugoslovansko umetnostno zgodovino, ki jo vodi prof. Nace Šumi.

V drugem desetletju po osvoboditvi pa se opaža še druga razširitev obzorja ljubljanske šole v duhu novejših mednarodnih teženj umetnostne vede, posebno v smeri ikonologije. Zastopa jo prof. L. Menaše, ki je vzbudil pozornost l. 1962 s knjigo *Zahodnoevropski slikani portret*, napisano po lastni metodi; še isto leto je izšla knjiga *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*. Tudi v obravnavanju slovenske in jugoslovanske umetnosti se uveljavljajo nove težnje posebno glede obravnavanja zgodovine arhitekture, ki jih zastopa prof. N. Šumi s svojimi knjigami o zgodovini arhitekture na Slovenskem od renesanse dalje.¹³

II. Izgraditev slovenske pokrajinske umetnostne zgodovine

Z ustanovitvijo stolice na univerzi in z njenim razvojem v duhu »ljubljanske šole« je dosegla slovenska umetnostna zgodovina mednarodno raven, kar se je pokazalo v raznovrstnem mednarodnem sodelovanju, posebno v aktivnih nastopih njenih zastopnikov v Mednarodnem odboru za umetnostno zgo-

dovino in na mednarodnih kongresih za umetnostno zgodovino in za bizantologijo.

Po zgledu šole si je tudi Spomeniški urad prizadeval za živahen stik z mednarodnimi in sosednjimi ustanovami za varstvo spomenikov, kar je pomagalo napredku njegovih delovnih metod in znanstvene višine njegove raziskovalne delavnosti. Na delovanje Spomeniškega urada, ki je bil po drugi svetovni vojni reorganiziran kot Rep. zavod za varstvo spomenikov, pa se opira drugi aspekt slovenske umetnostne zgodovine, njena pokrajinsko zgodovinska prizadevanja.

Če si kdo, kakor se pogosto dogaja, predstavlja regionalno zgodovinsko prizadevanje kot konglomerat vseh dosegljivih podatkov o zgodovini kakega upravno političnega ozemlja, to še daleč ne pomeni, da bi bilo to že zgodovinsko strokovno poglobljeno znanstveno ustvarjanje. Tudi ni vsako področje, kakor se nam nudi v današnjih upravnih mejah, primerno, da postane hvaležen predmet take obdelave. Tako umetnostno zgodovinsko obravnavanje se priporoča v primerih, ko gre za področje s starim središčem, dvorezno je pa tam, kjer ta pogoj manjka, ker se mora nujno zadovoljiti z golim registriranjem spomeniške posesti. Tudi v Sloveniji je položaj v tem pogledu zapleten, ker je bilo naše ozemlje v preteklosti zemljiško posestno in upravno gosposko skrajno razdrobljeno, tako da se dolgo ni moglo razviti kako središče, ki bi bilo merodajno za vse naše etnično področje, posamezni deli pa so bili poleg tega pogosto tudi kulturno odvisni od zunaj našega ozemlja ležečih in celo različno usmerjenih središč. Neki faktor pa je vseeno deloval na to, da so se v teku stoletij začele pojavljati težnje po lastni osredotitvi, skupni etnični substrat in osrednja lega Ljubljane. Iz upravnega središča osrednjega slovenskega področja, dežele Kranjske, se je Ljubljana po ustanovitvi škofije, katere župnije so bile raztresene po vsem slovenskem etničnem ozemlju, od srede XV. stol. dalje vedno bolj uveljavljala tudi kot kulturno središče, čigar vpliv je v baročni dobi celo presegel etnične meje; iz te vloge se je v XIX. stol. Ljubljana končno razvila v slovensko kulturno središče. Razumljivo je, da ta vpliv ni mogel biti enak na vsem slovenskem ozemlju, ker je na zahodu ležala na njem senca Benetk, na severovzhodu pa Gradca. Kljub temu pa predstavlja prav Slovenija hvaležen predmet za regionalno zgodovinsko obravnavanje.

Prve začetke regionalne umetnostne zgodovinske prizadevnosti zasledimo, podobno kakor v drugih avstrijskih deželah, od srede XIX. stol. dalje. Najprej gre za zgodovino umetnosti na Kranjskem, okrog 1880 pa se je premaknil poudarek z deželnega na slovenski vidik. Pri tem pa začudeni ugotavljamo, da je bil med prvimi, ki so tvegali tak poskus, kranjsko-deželno domoljubni Nemeč Peter von Radics.¹⁴

Kot prvi neobhodni pogoj za slovensko pokrajinsko umetnostno zgodovino pa je treba oceniti težnjo po umetnostni topografiji. Učenec J. Strzygowskega, profesor na bogoslovni šoli v Mariboru Avgust Stegenšek, je izdal v zadnjem desetletju pred prvo svetovno vojno prva dva zvezka slovenske umetnostne topografije.¹⁵ Med obema svetovnima vojnama sta dodala Fr. Stelè (*Sodni okraj Kamnik*) in M. Marolt (*Dekanija Celje in Vrhnjska dekanija*) še tri zvezke.

Prvi poskus regionalnega orisa umetnostne zgodovine vse jugoslovanske Slovenije se je razvil neposredno iz delavnosti prvega deželnega konservatorja. Gre za knjigo, ki je izšla l. 1924 pod naslovom *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih z značilnim podnaslovom Kulturno zgodovinski poskus. Sinteza*, ki jo vsebuje ta knjiga, se ocenjuje še danes kot sprejemljiva formulacija osnovnih značilnosti slovenske umetnostne zgodovine, kar je povzročilo l. 1966 drugo

izdajo, obogateno z izčrpnim ilustrativnim delom. Avtorju te knjige ni šlo za to, da bi podal nadroben zgodovinsko urejen pregled slovenske spomeniške posesti, marveč za pojasnilo osnovnih črt razvoja likovne umetnosti na Slovenskem s posebnim ozirom na slovenski zgodovini ustrezno periodizacijo. Od pokristjanjenja sredi VIII. stol. je bila umetnost pri njih pogojena najprej od pobud iz središč, ki so vodila pokristjanjenje ali iz katerih so pod danimi kulturnimi in političnimi navezanostmi prihajale take pobude. Dejstva, ki nam jih posreduje spomeniška posest, kažejo, da se je značaj spomenikov menjaval z menjavami kulturnih in političnih okoliščin. Za dva odločilna momenta v razvoju umetnosti pri Slovencih računa avtor reformacijo sredi XVI. stol. z zmago protireformacije okrog 1600 in francosko revolucijo konec XVIII. stol. V tem obdobju je doživela likovna umetnost pri Slovencih troje razcvetnih dob, gotiko, barok in slovenski impresionizem okrog 1900. Umetnost prvih stoletij po pokristjanjenju, vključno romaniko in zgodnjo gotiko, ima kulturno kolonizatorični značaj; od XIV. stol. dalje pa začenja slovenska sredina že samostojno reagirati na to umetnost, kar vodi do izrazitih primerov uveljavljanja krajevno stilnih črt. V to problematiko spada ikonološko strogi sistem poslikavanja gotskih podružnic v osrednji Sloveniji v XV. stol., ki mu je dala slovenska umetnostna zgodovina ime »kranjski prezbitarij«; drug tak primer je gorenjsko-primorska cerkvena arhitektura, katera krasi mrežasto rebrasti obok na vsakem križanju reber z reliefnimi figuralnimi, grbovnimi ali rozetnimi sklepniki; na to arhitekturo se naslanja slovenska varianta poznogotske dvoranske arhitekture, katere pobudnika je treba iskati v bavarski burghausenški arhitekturi pozne gotike. Izraz krajevno stilnih razporejenj so tudi v XVII. stol. slovenski zlati oltarji, katerih stilni tip se razvija značilno med vzhodnoalpskim in beneškim tipom. XVIII. stol. obvladuje ljubljanski barok, ki združuje na svojski način beneške in severnoitalijanske vplive z graškimi in dunajskimi. Tak, iz posebnega razporejenja slovenskega okolja razložljivi pojav, je tudi slovenski impresionizem, na katerega se opira razvoj sodobnega slovenskega slikarstva. Tako pojmovana pot likovne umetnosti pri Slovencih je verno zrcalo tisočletnega življenja Slovencev v zahodno kulturo, dokler nismo postali v XX. stol. njen enakovreden sotrudnik. Vse to pa nam lahko služi tudi za dokaz, da je prav slovensko gradivo posebno primerno za regionalno umetnostno zgodovinsko obravnavanje.

Živahna slovenska umetnostno zgodovinska delavnost, ki se je od l. 1920 pod vodstvom univerzitetne stolice razvila, je večinoma potrdila osnovne teze te knjige, v mnogih ozirih pa jih dopolnila in jasneje formulirala. Posebno uspešni so bili v tem oziru od l. 1960 trije simpoziji slovenskih umetnostnih zgodovinarjev. Prvi, v Radovljici, je bil posvečen obračunu o dosedanjih izsledkih; drugi, v Slovenjem Gradcu, je obravnaval probleme časa med gotiko in barokom, posebno renesanse in manierizma; tretji, v Celju, se je osredotočil na problematiko XIX. stol.

Če se ozremo na izsledke te delavnosti, ki so bili objavljeni največ v Zborniku za umetnostno zgodovino, v razpravah SAZU, v Varstvu spomenikov in posameznih objavah, se prepričamo, da zija še vedno mnogo vrzeli, da pa je več najvažnejših za splošno umetnostno zgodovino zanimivih vprašanj rešenih in da je bila celotna podoba obogatena s tolikimi nadrobnostmi, da je naša predstava o razvoju likovne umetnosti pri Slovencih dosegla tako preglednost, o kateri ob izidu Orisa niti sanjati nismo mogli. Rezultati, kakor so na primer tisti, ki zadevajo gotsko kiparstvo, romansko arhitekturo, gradbeno

zgodovino stare ljubljanske stolnice in podobni, so zgrajeni na nepregledno raztresenem gradivu, pred katerim smo stali pred pol stoletjem še popolnoma brez moči.

Romansko arhitekturo je obdelal M. Zadnikar v l. 1959 izdani knjigi *Romanska arhitektura na Slovenskem*. Posebno poučen je kartografski pregled glavnih tlorisnih tipov romanskih podružnic, ki predstavlja dobrodošlo dopolnilo kartografske podobe umetnostnih pokrajin, kakor se izražajo v romanskih malih cerkvah v Nemčiji in kakor jo je objavil E. Bachmann l. 1941 v *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. V Sloveniji je ugotovil Zadnikar 4 tipe: 1. Pravokotni prostor za vernike z obokano polkrožno apsido, ki prevladuje na nekdanjem Kranjskem, na Štajerskem pa je redek, geografsko pa se naslanja na tak tip v Primorju; 2. cerkve z vzhodnimi zvoniki, ki so številne na slovenskem južnem Štajerskem, naslanjajoč se na goste skupine na Koroškem, na Kranjskem pa so redke; 3. cerkve s križno obokanim kvadratnim prezbitერიem, katerih število je na južnem Štajerskem skoraj enako onim z vzhodnim stolpom, na Gorenjskem in Dolenjskem so zelo redke, v jugovzhodni Kranjski pa so številne in se naslanjajo na štajersko skupino; 4. primorska skupina z banjasto obokanim, v perimetralni kvadrat celotnega tlorisa stavbe vključenim oltarnim prostorom, ki se naslanja na značilne istrske rešitve, v ostali Sloveniji pa je neznan. Posebno študijo je Zadnikar posvetil tzv. »laški skupini«, ki je s svojimi poznoromanskimi križnimi oboki značilna za bamberško enklavo z upravnim središčem v Laškem. (ZUZ, n. vrsta V./VI., str. 209—233). Arhitekturo okrog l. 1209 zgrajene kartuzijanske cerkve v Jurkloštru je treba izvajati neposredno od Heiligenkreuzu.

Romansko umetnost v celoti obravnava Zadnikarjeva knjiga s tem naslovom v seriji *Ars Sloveniae* 1969.

Pozno srednjeveško kiparstvo je obdelal za čas od začetkov do zadnje četrtine XV. stoletja E. Cevc v knjigi *Srednjeveška plastika* (1963), celotno pa v knjigi *Gotska plastika na Slovenskem* v seriji *Ars Sloveniae* (1968). Cevčevo delo se opira na številne lastne raziskave tega gradiva v srednjeevropskem prostoru in zavzema kritično stališče predvsem do tez knjige o gotski plastiki na Štajerskem, ki jo je izdal K. Garzarolli. Posebno važni so njegovi izsledki o gotskem kiparstvu na Ptujski gori, njegova dognanja o odmevih Parlerjeve plastike, kritično je pretresel tudi vprašanje Hansa von Judenburg. Osnovno pomembna je dalje razmejitev področja severne gotike do mediteranske, ki se križata v ljubljanski delavnici, katere izdelki imajo strožji tektonski značaj kakor severni.

Ena prvih osvojitvev slovenske umetnostne zgodovine je bilo poznogotsko zidno slikarstvo. Rezultati so bili objavljeni v I. zv. *Monumenta artis slovenicae* (1935) in l. 1937 v knjigi *Cerkveno slikarstvo med Slovenci. I. Srednji vek*. Glavne ugotovitve za to poglavje slovenske umetnostne zgodovine so: Ikonografski sistem poslikane slovenske podružnice (»Kranjski prezbitერი«); opredelitev tako imenovane furlanske skupine; prekmurska skupina in vloga Janeza Aquile iz Radgone; vloga prve opredeljive slikarske delavnice v Ljubljani (Janez Ljubljanski) in vloga beljaškega slikarstva na Kranjskem; pozni prodor gotskega realizma in vdor renesanse pri Sv. Primožu; vloga Jerneja iz Loke v I. pol. XVI. st. na Gorenjskem, v Soški dolini in v Slovenski Benečiji; opredelitev Trubarjevega »krovaškega malarja« (Tomaž iz Senja). Z ugotovitvami v Istri in z odkritjem slikarije Janeza iz Kastva v Hrastovljah (1490) se je odprl umetnostno zemljepisni pomembni problem položaja slovenskega stenskega slikarstva

v evropskem okviru.¹⁶ Poleg teh celotnostnih izsledkov je za to področje največ prispevala s študijami o vlogi grafičnih predlog, z revizijo dosedanjih datiranj in o arhitekturno krasilni povezavi slikarije s prostorom dr. Ksenija Rozman. Z izsledki teh študij si je priborilo slovensko srednjeveško zidno slikarstvo upoštevanje v mednarodni umetnostni literaturi.

Vsi izsledki o gotškem slikarstvu v Sloveniji so strnjeni v knjigi *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja* (Ljubljana 1969).

Gotško arhitekturo je obdelal v več razpravah I. Komelj.¹⁷ Najprej se je bavil z zgodovino arhitekture naših gradov in ustvaril osnovne kriterije za njeno obravnavo; nato je prešel k cerkveni arhitekturi. Zemljepisna podoba te stroke je po njegovih ugotovitvah podobna oni o slikarstvu in kiparstvu.¹⁸ Razločuje se osrednje slovensko (gorenjsko-primorsko), štajersko in dolensko. Posebno pozornost zasluži slovenska varianta poznogotske dvoranske arhitekture.¹⁹

Renesansi in manierizmu je bil posvečen simpozij v Slovenjem Gradcu.²⁰ Podoba, ki jo iz referatov dobimo, kaže za XVI. stol. napredovanje renesančnih potez v arhitekturi, čeprav pogosto v tradicionalnem zadržanju, kar priča o trdovratnem vztrajanju na gotškem videzu; to velja v posameznih primerih celo do druge polovice XVII. stol. Grajska in profana arhitektura uvajata renesančne črte bolj radikalno kakor cerkvena; v tem je videti nasledek delovanja italijanskih stavbarjev v srednji Evropi, čigar vpliv je prodril prek Dunaja in posebno Gradca daleč v Slovenijo. Nekoliko drugačen kakor v arhitekturi je položaj v kiparstvu in slikarstvu. Jasno se namreč tu pojavlja alpski manierizem. Povezanost z nemškim severom, ki je postala posebno močna po reformaciji, se pod vplivom jezuitov in njihovih šol v XVII. stol. rahlja, do polne zmage pa pride italijanska smer z ustanovitvijo Academie operosorum (1693). Za okolje je v XVII. stol. značilna močno razvita in popularna rezbarska in podobarska delavnost, ki je ustvarjala tako imenovane »zlate oltarje«. Z njih problematiko se uspešno bavi M. Železnik.²¹ Posebno poglavje naše umetnostne zgodovine v 2. pol. XVII. stol. pa predstavlja grafično podjetje, ki ga je vzdrževal na gradu Bogenšperku J. W. Valvasor. Zasluge ima posebno za ohranitev naših arhitekturnih spomenikov svojega časa v grafični podobi.²²

Izsledki našega znanja o umetnosti XVII. stol. so s pomembnimi novimi dognanji posebno glede slikarstva storjeni v uvodu v katalog razstave *Umetnost XVII. stoletja v Sloveniji v Narodni galeriji v Ljubljani 1968*.

Kot značilen, v slovenski pokrajini pogosto opaženi element domačijskega značaja so spominski križi, znamenja in kapelice. M. Zadnikar jim je posvetil knjigo *Znamenja na Slovenskem* (1964). Orisal je njih nastanek, tipologijo, slikani ali kiparski okras in njegovo ikonografijo. Po tipografski shemi je obdelal posamezne skupine, njihovo zgodovino in glavne spomenike. Instrukтивен je kartografski prikaz posameznih skupin in dobrodošel katalog teh ogroženih spomenikov.

Barok je ob srednjem veku tisti del slovenske umetnostne zgodovine, ki je doslej najbolj obdelan. Eden najpomembnejših sadov študija baroka je opredelitev vodilne vloge, ki jo zavzame Ljubljana, tako da njen vpliv ne pokriva samo vsega slovenskega ozemlja, marveč seže tudi čez, posebno na jugu in jugovzhodu do Senja, v Liko in do Zagreba. Na spoznanje, da je Ljubljana v jugovzhodnem območju Alp med vplivnimi področji Benetk in Gradca najpomembnejše baročno središče, se opira drugi zvezek *Monumentov artis slovenicae* (1938) in knjiga *Slovenski slikarji* (1949) in druge obdelave baročne umet-

nosti v Sloveniji. Začeli smo pri slikarstvu s posameznimi obravnavami: Iz. Cankar je prvi obdelal slikarja ljubljanske stolnice Giulia Quaglia in orisal njegovo vlogo preje, nego se ga je spomnila italijanska umetnostna zgodovina.²³ Sledila je obdelava najbolj popularnega slikarja ljubljanskega baroka, Valentina Metzingerja,²⁴ ki so ga obdelovali V. Steska, St. Vurnik in M. Marolt. Utemeljitelja slovenske variante na Quagliev vzor cepljenega baročnega iluzionizma, Franca Jelovška, je obdelal Stane Mikuž.²⁵ M. Maroltu in Anici Cevc zgodovinskih dejstev. Vsebinsko je razdelil na tri dele: 1. Oblika in stil. 2. Prese imamo zahvaliti za opredelitev umetnosti in ocenitve najbolj našega baročnega slikarja Fortunata Berganta.²⁶ Študija v katalogu razstave Kremser-Schmidtovih slik v Sloveniji je pojasnila pomembnost dela tega avstrijskega mojstra z deli v Sloveniji in dopolnila po tej strani izsledke Kremser-Schmidtove razstave v Kremssu.²⁷ Anica Cevc je iztrgala iz anonimnosti pomembnega južnoštajerskega iluzionista A. Lerchingerja.²⁸ Pomembno študijo je posvetila tudi Kremser-Schmidtovemu epigonu Leopoldu Layerju.²⁹ Slikarsko rodbino Strauss, ki je hkrati z ljubljansko skupino delovala v Slovenjem Gradcu, sta obdelala Fr. Sijanec in Štefka Cobelj.³⁰

Naše znanje o pomenu Ljubljane kot baročnega središča so razširile tudi študije o kiparstvu in arhitekturi. Štiri generacije ljubljanskih baročnih kiparskih delavnic v marmorju pod vodstvom M. Cusse, Luke Misleja, Fr. Robbe in Franca Rottmanna sta obdelala V. Steska in Melita Stelè-Možina.³¹ Umetniško najpomembnejšega med njimi, Francesca Robba, so nam približali A. Vodnik, Melita Stelè in Vera Horvat.³² Melita Stelè nas je seznanila z »ljubljsko frančiškansko delavnico«.³³

Zaslugo za zgodovino ljubljanske baročne arhitekture ima Nace Šumi. Že spredaj navedena njegova dela o Gregorju Mačku, o ljubljanski baročni arhitekturi in baročni arhitekturi v Sloveniji splošno pomenijo prava zgodovinarska odkritja. Prvič je tu opredeljen značaj ljubljanske baročne arhitekture. Orisano je delo glavnih njenih predstavnikov Mačka, Perskega in Pragerja, ki so med seboj v svaštvu. Sledijo jim že kitasto stilno in klasicistično orientirana G. Gruber in Schemerl, na Štajerskem pa Fuchs. Podobno kakor kiparstvo je ljubljanska baročna arhitektura vezana na severnoitalijanske, posebno beneške vplive. Od srede XVIII. stol. pa se njenemu resnemu mediteranskemu značaju pridruži dobrodošli priliv bujnejše razpoložene, na Dunaj, Južno Nemčijo in na Gradec vezane arhitekture srednjeevropskega baroka; to se je posebno izrazilo na nekaterih južnoštajerskih grajskih in cerkvenih stavbah, odjeknilo pa tudi v Ljubljani in na njenem vplivnem področju. Končni rezultat teh študij je vsestranska opredelitev pojma »ljubljski barok«.

Z vidika vloge graškega središča v likovni umetnosti baročne dobe na južnem Štajerskem pa je posebno pomembno delo Sergeja Vrišerja o baročni skulpturi na slovenskem Štajerskem.³⁴ Vrišer obravnava štajerske kiparske delavnice in pride do zaključka, da imajo vse, razen onih v Mariboru, lokalni pomen, mariborske, ki jih vodijo rodbine kiparjev Straub, Schoy, Reiss, Holzinger in Cocconi, pa so umetniško in rodbinsko povezane z graškimi istih imen in dalje z Messerschmidtom, Königerjem in Schokotnigom.

Razmerje Ljubljana—Gradec je po teh študijah v bistvenih črtah pojasnjeno: Oba vodilna centra na vzhodnem in jugovzhodnem področju alpskega sveta sta v XVIII. stol. polno razvita; Ljubljana v senci Benetk, Gradec v senci Dunaja in južne Nemčije; vplivi obeh se med Dravo in Savo mnogoterno križajo, vendar prevladuje na severu in na vzhodu Gradec. Oba posegata prek

štajersko-hrvatske meje, Gradec—Maribor v Medjumurje in Zagorje, Ljubljana do Zagreba in južno do obrežij Kvarnera.

Celoten pregled dosedanjih izsledkov o baroku na Slovenskem vsebujejo uvodi v katalogu razstave ‚Barok na Slovenskem‘, ki jo je priredila Nar. gal. v Ljubljani 1961.

XIX. stol., ki mu je bil posvečen tretji simpozij v Celju, še daleč ni tako obdelano kakor pozni srednji vek in barok. Popolnoma še manjka poskus splošne obdelave. Nekaj prav splošnih potez vsebuje pač Oris, za slikarstvo *Slovenski slikarji* (Stelè 1949) in *Slovensko slikarstvo* (Špelca Čopič in Melita Stelè-Možina 1966); tudi najobširnejši dosedanji enciklopedični pregled zgodovine slovenske umetnosti se že po svojem publicističnem značaju ni mogel poglobljati v problematiko.³⁵ Dosedanje izsledke je, čeprav zelo strnjeno, še najbolje posnel E. Cevc.³⁶ Najbolje stojimo še s slikarstvom. Monumenta... II ga zajemajo do realizma, Slovenski slikarji iz 1949 do začetka druge svetovne vojne; prav do naših dni je seglo Slovensko slikarstvo iz 1966. Vse stroke je zajel Fr. Šijanec v knjigi *Sodobna slovenska likovna umetnost* (Maribor 1961), ki obravnava čas od 1918 do 1955. Osnovni pomen za zgodovino sodobne arhitekture v Ljubljani ima že imenovana Šumijevega knjiga o secesijski arhitekturi. Monografske obdelave posameznih sodobnih umetnikov so izraz stremljenja ustvariti zanesljivejše pogoje za končno skupno podobo, čeprav so po vrednosti zelo različne. Opozoril bi samo na monografijo o bratih Janezu in Juriju Šubicih (Fr. Mesesnel 1939), o R. Jakopiču (A. Podbevšek 1941), o Ivanu Groharju (A. Podbevšek 1937, Fr. Stelè in Melita Stelè-Možina 1960), Hinko Smrekar (K. Dobida 1957), Fr. Tratnik (Z. Kržišnik 1952), G. A. Kos (Iz. Cankar 1951 in Z. Kržišnik 1962), kiparja Zdenko in Boris Kalin (Z. Kržišnik 1956 in 1958), Niko Pirnat (Z. Kržišnik, Filip Kalan in Ljerka Menaše 1960), B. Jakac (K. Dobida 1932 in Fr. Stelè 1968), Gabrijel Stupica (Luc Menaše 1959), Janez Bernik (Z. Kržišnik 1967), Stojan Batič (Z. Kržišnik 1967), Lojze Spacal (Al. Bassin 1967). Dobrodošlo osnovo za zgodovino sodobne slovenske plastike nudijo razstave, ki jih prireja Moderna galerija in njih katalogi (avtor Ciril Velepčič): Lojze Dolinar (1958), Karel Putrih (1960), Jakob Savinšek (1965), Peter Loboda (1966), Tine Kos (1967).

Doslej največji in znanstveno odgovorni zagon k sintezi umetnosti pri Slovencih pa predstavlja pri Mladinski knjigi zasnovana serija *Ars Sloveniae*.

III. Umetnostno zemljepisna metoda in njeni sadovi

Obrnimo se sedaj k tretji točki naše razprave, k umetnostno zemljepisni metodi. Že po naravi gradiva, ki naj ga obdeluje, je mogla biti ožja naloga slovenske umetnostne zgodovine taka regionalna umetnostna zgodovina, ki bi mogla svoje rezultate uvrstiti kot polnovreden znanstveni donesek v umetnostno zemljepisni zemljevid Evrope. Univerzitetna stolica regionalno orientiranemu obravnavanju gradiva ni mogla polno ustreči, čeprav je vplivala tudi na znanstveno raven spomeniškega varstva, ki so ga pa bolj zanimali regionalno uporabni kriteriji. Spoznanje, da je za njene namene potrebna posebna metoda, je dozorelo v Konservatorskem uradu že pred ustanovitvijo katedre. Prve misli o tem je prvi deželni konservator izmenjal z znancem iz študijskih let K. Glückom, učencem J. Strzygowskega, ki ga je učitelj spodbujal v to smer. Še pomembnejši pa je bil dosmrtni znanstveni stik s tovarišem iz Centralne komi-

sije, Dagobertom Freyem. Ta je svoja tozadevna prizadevanja strnil v razpravi »Zgodovina in problemi kulturne in umetnostne geografije«.37 Upoštevanja vredne pobude je slovenskemu raziskovalcu nudil posebno Paul Pieper s knjigo *Kunstgeographie*, ki je izšla l. 1936. V to smer so ga navajala tudi razna opazovanja o svojevrstnih izrazih umetnostnega hotenja v pasu, ki se razteza na južnih pobočjih Alp med severno Italijo in Srednjo Evropo od Piemonta do Kvarnerskega zaliva. Več raziskovalcev spomenikov tega zemljepisnega pasu je že opazilo, da kažejo umetnostni spomeniki tega področja konec srednjega veka kljub različnemu etničnemu substratu prebivalstva skupne črte. To so ugotovili za Piemont A. M. Brizio, za južno Tirolsko A. Morassi, Rasmu, van Marle in Weingartner, za Ticino Paul Ganz, za Karnijo in Furlanijo R. Marini, G. R. Müller in G. Marchetti, za umetnost južnega vojnega področja v prvi svetovni vojni L. Planiscig, za Koroško O. Demus in W. Frodl, za Slovenijo pisec te razprave, za Istro v zadnjem času B. Fučić, Lj. Karaman itd. S slovenske strani je bila mednarodna znanstvena javnost prvič opozorjena na te pojave l. 1936 na XIV. mednarodnem kongresu umetnostnih zgodovinarjev; z novimi opazovanji obogatena obravnava te teme je izšla, kakor že spredaj omenjeno, z naslovom *Geografski položaj gotskega stenskega slikarstva v Sloveniji*. Končno obliko so te misli dobile v predavanju na univerzi v Gradcu l. 1956 in v objavi v *Südost-Forschungen* l. 1957. Osnovne značilnosti umetnosti tega pasu so bile 1950 takole formulirane: Zamudništvo v umetnostnem ustvarjanju, ki je značilno za Slovenijo, je splošno značilno za kulturni razvoj narodov in dežel, ki se niso mogle mednarodno kreativno uveljaviti. V likovni umetnosti pomeni zamudništvo zaostajanje v zaporedju stilnih oblik v primerjavi z ritmom mednarodno veljavnih slogov. V likovni umetnosti se to posebno kaže v žilavosti gotike, ki je dokazana za vse te dežele. Druga značilnost je sprejemanje vplivov od različnih strani, posebno od vodilnih tokov zahodne in srednje Evrope in Italije. To sprejemanje pa ne pomeni samo pasivnega sprejemanja novega, marveč predvsem tudi prebavljanje teh vplivov in prilagajanje novih elementov lokalnim umetnostnim razpoloženjem, tako da povsod srečujemo zanimive primere stila prostora. S tem prevzemanjem od mednarodno pomembnih umetnostnih kultur je zvezan tudi prehodni značaj, ki ga pogosto proglašajo za glavno značilnost teh področij. Ta prehodni značaj pa ni mogoče slučajen pojav, temveč kulturno geografska nujnost na obmejnih področjih, kjer se srečujeta dve polarno različno uglašeni kulturi, mediteranska, tu konkretno italijanska, in evropsko severna, tu konkretno v prvi vrsti germanska, v drugi slovanska in romanska. Ko smo tozadevno l. 1940 pisali v knjižici *Umetnost Primorja* posebej o slovenskem primeru, se je pokazalo, da je tisočletna etnična meja med Italijani in Slovenci tudi resnična umetnostna kulturna meja; prehodi vplivov z ene in druge strani čez to mejo se uveljavljajo v geografsko natančno določljivem pasu, pa tudi tu v dosledno sledečih si pasovih pojemanja. Še bolj presenetljivo pa je, da je kljub neposrednemu sosedstvu slovenski milje sploh slabo reagiral na italijanske vplive in se tudi za časa renesanse zelo odpornega pokazal do teh vplivov. Za vsa subalpinska področja je značilno prevladovanje stenske slikarije ne samo za konec srednjega veka, temveč še tudi za XV. stol., ko je v vodilnih deželah srednje in zahodne Evrope že prevladovalo tabelno slikarstvo. Zadnja za vsa ta področja značilna lastnost pa je poljudnost njihove umetnosti. Le redko se dvigne do izrednih uspehov, dočim sicer ni prave meje med njo in ljudsko umetnostjo. Ta lastnost je bila tudi vzrok, da so umetnost

teh področij dolgo podcenjevali in je šele umetnostna geografija podala kriterij za njeno pravilno vrednotenje.

Poznosrednjeveška umetnost Slovenije popolnoma ustreza tem ugotovitvam. V skupnosti subalpinske cone predstavlja precej zaokroženo varianto. Njen položaj v celoti te skupnosti pa je vendarle v marsičem različen od položaja Ticina, Južne Tirolske, Furlanije in Koroške. Te dežele so namreč vsestransko zaprte in predstavljajo posebno, kar zadeva njihov položaj med Zgornjo Italijo in Srednjo Evropo, prava prehodna področja, skozi katera potekajo najvažnejša prometna pota tistega časa, tako da je mogoče, njim sledeč, natančno ugotavljati pojemanje italijanskih vplivov v severni smeri in severnih v južni smeri. Ekspozirani geografski položaj Slovenije na najbolj jugovzhodnem robu alpske srednje Evrope, tam kjer Mediteran s Tržaškim zalivom najbolj severno prodre, in sicer na točki, ki je upravičeno dobila ime »vrata Italije«, je povzročil, da je razvila slovenska umetnost kljub poldrugtisočletnemu kulturnemu sožitju z zahodno in srednjo Evropo posebne črte, ki so postale značilne zanjo v celoti kakor tudi za njene regionalne sestavine. Ko so se Slovenci v drugi polovici VI. stol. priselili v sedanjo domovino in še posebej, odkar so bili sredi VIII. stol. kristjanizirani, so se znašli kot najbolj zahodno prodrta slovanska skupina v precepu med dvema najmočnejšima evropskima rasama, romanske in germanške; njima se je pridružila od srede X. stol. madjarsko-mongolska, kar je vse pomenilo usodno konstelacijo za prihodnost Slovencev. Ozemlje, kakor je slovensko, more le redko uživati idilični mir; to je dokazala že njegova najstarejša zgodovina. Mislimo na prazgodovinsko jantarsko pot, ki je vodila od Baltika skozi Slovenijo k jadranskemu Mediteranu; mislimo na čas keltskega prodiranja z zahoda na Balkan in bližnji Vzhod; mislimo na čas rimskega imperija, ko so osvojevalni pohodi proti severovzhodu, vzhodu in na Balkan naše ozemlje nenehno vznemirjali; v nasprotni smeri, toda še usodnejše, se je to ponovilo po razpadu rimskega imperija in v dobi preseljevanja ljudstev, ki je pripeljalo Slovence v te kraje. Nemiren je bil zopet karolinški čas in čas prodiranja Madjarov v srednjo Evropo in proti Italiji. Sele po porazu Madjarov na Leškem polju sredi X. stol. je nastopila za Slovenijo 800-letna relativno mirna doba. V tem času leže osnove likovnega razvoja pri Slovencih. Zopetna motnja za časa Napoleonovega prodiranja proti vzhodu se je končala z ustanovitvijo vmesne državne tvorbe med Avstrijo in Jadranskim morjem, Ilirskih provinc z glavnim mestom Ljubljano. To pa je pomenilo prebujenje več ko tisoč let uspavane narodne zavesti, iz katere se je razvila sodobna slovenska umetnost.

Ce se vrnemo k položaju Slovenije v subalpski coni in opazujemo njeno geografsko pozicijo v celotnem kompleksu, opazimo, da zavzema Slovenija vzhodni odsek plitvega loka, s katerim te kulture oklepajo severno Italijo, in da leži prav na mestu, kjer ta lok zavije proti jugu h Kvarnerskemu zalivu. Tako ostane njegova četrta stran proti jugovzhodu odprta. Tam pa leži Balkan, s katerega do turškega prodiranja od srede XV. stol. dalje ni opaziti nasprotnega gibanja; tako je Sloveniji pripadla predvsem vloga to, kar je prejela od zahodne in srednje Evrope, posredovati ti sosesčini. Do XIV. stol. je slovensko ozemlje zatišno zakotje, ker potekajo prometne zveze iz Italije proti severu zahodno od njega, zunaj njegovih mej. Sele ko je bila trgovska zveza iz Furlanije čez prelaz Plöcken in Kanalsko dolino motena zaradi sporov med oglejskimi patriarhi, koroškimi vojvodi in plemiškimi rodbinami v Furlaniji, postane pomembna druga zveza, ki je zadevala severozahodno Slovenijo; vodila je iz Čedad v Soško dolino, odtam pa ali čez Predil na Koroško ali od Tolmina čez

Cerkno, Škofjo Loko in gorenjske alpske prelaze na Koroško in Štajersko. Sledovi delovanja potujočih furlanskih slikarskih delavnic ob teh potih so priče tudi živahne umetnostne izmenjave pod Furlanijo in Gorenjsko.³⁸

Že omenjena odprtost Slovenije proti jugovzhodu je služila najprej posredovanju zahodno evropskih vplivov na Hrvaško in na bližnji Balkan, povzročala pa je tudi, da je bila vloga Slovenije v kulturni skupnosti subalpinskega pasu enostranska. Ta enostranskost pa je bila za zemljepisno podobo umetnosti v Sloveniji od nekdaj značilna. Od pokristjanjenja dalje so ležala središča, ki so vplivala na njeno umetnost, na zahodu, severozahodu in na severu od Slovenije. Kartografska podoba romanske arhitekture in znamenj v Sloveniji, ki jo je podal Zadnikar in ugotovitve o poznogotskem stenskem slikarstvu in kiparstvu ne dokazujejo samo, da gostota spomenikov v Sloveniji pojema od zahoda in severozahoda, marveč prav tako, da tudi kvaliteta pojema v isti smeri. Tudi kar zadeva spomenike višje kakovosti, ne smemo pozabiti, da leže v Sloveniji zadnje jugovzhodne kartuzije in cisterce in da je katedrala v Zagrebu najskrajnejši v to smer pomaknjeni spomenik gotske katedralne arhitekture. Te skozi Slovenijo na Balkan pretakajoče se tokove zahodnih vplivov umiri bizantinizirani Balkan na meji srečanja.

Ta podoba se ni bistveno spremenila do okrog 1700, ko se je Ljubljana uveljavila kot umetnostno središče. S tem momentom se je doslej nejasna slika o slovenski umetnosti, kjer je prevladovala zdaj Italija, drugič sever, na mah razjasnila, ker je ljubljanski barok dosegel sintezo teh dveh polarno razporeženih smeri. Benetke in Gradec sta bistveno prispevala k temu: Benetke so vplivale neposredno na zahodni obmejni pas, za arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo ljubljanskega središča pa so z ostalo severno Italijo prav bistveno prispevale; Gradec po drugi strani je vplival neposredno na velik del slovenske Štajerske, posredoval je dunajske in južnonemške vplive in pomagal arhitekturi do bolj sproščenejšega izraza. Za poznogotsko kiparstvo je dognal E. Cevc za skupino, ki jo je opredelil kot ljubljanska delavnica, da se nagiba k tektonski obliki v mediteranskem smislu; tudi baročna arhitektura zahodne Slovenije se nagiblje k jasni tektonski strukturi. Zato se tudi izraziti rokoko v Ljubljani ni mogel uveljaviti.

V zvezi s temi ugotovitvami bi na koncu rad opozoril na resnico, da vztraja osrednja Slovenija kljub sosesstvu in pobudni vlogi Beljaka v razvoju stenskega slikarstva v XV. stol. na svojem značaju posebno tudi glede na koroško sosesstvo. To velja tako za arhitekturo kakor posebno za slikarstvo. To je dobilo sredi XV. stol. po delavnici Janeza Ljubljanskega v Ljubljani, izrazito koroški značaj. Toda v nasledstvu delavnice Janezovega očeta na Koroškem in Janeza v osrednji Sloveniji ubirata koroško in slovensko slikarstvo vsak svojo pot. Med Mojstrom slikarjem na Mačah, ki pomeni za Janezom prvi višek slikarstva v osrednji Sloveniji in z njim vzporedno na Koroškem vodilno delujočim učencem Friderika Beljaškega Tomažem Beljaškim, ni nikakega mostu. Isto velja na začetku XVI. stol. o razmerju Urbana Görtschacherja v Beljaku do slikarja cerkve sv. Primoža. Tudi v najnovejšem času se opaža podoben odbijajoči se paralelizem med koroškim slikarstvom prve polovice XX. stol. z viškom v skupini, ki je delovala v Čajni (Nötsch) v Ziljski dolini in jo predstavljajo slikarji Wiegele, Kolig in Böckl, in med slovenskim impresionizmom Jakopiča, Groharja, Jame in Sternena, čeprav koroški sodobni slikar Clementschitsch v svojih spominih izjavlja, da je prvo impresionistično sliko videl v Ljubljani in da je napravila velik vtis nanj.

¹ Primeri o tem: R. Ložar: 'Slovenska umetnostna zgodovina', ZUZ, XIV, pp. 19—35; Fr. Stelè, 'Na razpotju prve generacije slovenskih umetnostnih zgodovinarjev', ZUZ XIII, pp. 93—102; Fr. Stelè 'Slovenska umetnostna zgodovina ob koncu leta 1960', referat v Radovljici, objavljen v razmnoženem poročilu tega simpozija l. 1961, pp. 1—23; isti, 'Konservatorsko razdobje slovenske umetnostne zgodovine in njen nastanek', referat na III. simpoziju v Celju (neobjavljen); isti, 'Slovenische Kunstgeschichte seit 1920', predavanje na univerzi v Gradcu l. 1966 (izšlo izpopolnjeno v Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 3/4 (1968/9), str. 1—18).

² Julius von Söhlsser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck 1934.

³ Izidor Cankar: *Uvod v umevanje likovne umetnosti*. Sistematika stila, I. izd., Ljubljana 1926, II. izd. z naslovom *Uvod v likovno umetnost*, ki ga je priredil po avtorjevih navodilih Lojze Gostiša, in je razširjena z dodatkom Sistematika arhitekturnega stila po predavanjih iz l. 1931/2, Ljubljana 1959.

O Iz. Cankarju kot umetnostnem zgodovinarju posebej: Fr. Stelè, 'Izidor Cankar (1886—1958), utemeljitelj ljubljanske umetnostne zgodovinske šole', ZUZ, n. v. IV, pp. 9—30; isti, 'I. C.', *Letopis SAZU X*, 1958, pp. 68—77; isti, I. C.: *Uvod v likovno umetnost* Lj. 1959, pp. 231—278; France Koblar, Spremnne besede k *Izidor Cankar, Leposlovje, eseji, kritika*, Lj. 1968 in 1969.

⁴ H. Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

⁵ H. Lützel: *Grundstile der Kunst*, 1934.

⁶ *Uvod v likovno umetnost* p. 207.

⁷ Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste. Aus dem Nachlass herausgegeben von Karl, M. Swoboda und Otto Pächt*.

⁸ R. Hamann: *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 1932.

⁹ Najvažnejši sadovi te Moletove usmerjenosti so *Historia sztuka starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej*. Wstęp do historii sztuki bizantyńskiej u Słowian, Lwów 1931. — *Sztuka rossyjska do roku 1914*, Wrocław—Kraków 1953; v slovenskem prevodu prof. Fr. Vodnika l. 1957. — *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963; slovenski prevod F. Vodnika 1965.

¹⁰ France Stelè: *Uvod v študij zgodovine umetnosti*, Univerzitetna založba, Ljubljana 1959.

¹¹ O Moletu glej študijo 'Osemdesetletnica Vojeslava Moleta' v pričujočem zvezku ZUZ.

¹² L. Menaše v uvodu knjige France Mesesnel, *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953.

¹³ *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani* (1954); *Gregor Maček*, ljubljanski baročni arhitekt (1958); *Ljubljanska baročna arhitektura* (1961); *Arhitektura XVI. stol. na Slovenskem* (1966) in *Baročna arhitektura na Slovenskem* (1968), *Arhitektura XVII. stol. na Slovenskem* (1969).

¹⁴ *Umetelnost in umetna obrtnost Slovencev*, Zbornik Matice Slovenske za l. 1880.

¹⁵ Cerkevni spomeniki lavantinske škofije I. *Dekanija gornjegrajska*, 1905; II. *Konjiška dekanija* 1909.

¹⁶ Fr. Stelè, 'Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen', *Südost-Forschungen XVI*, 2, pp. 284—297.

¹⁷ 'Srednjeveška grajska arhitektura na Dolenjskem', ZUZ, n. v., pp. 37—85; 'Položaj gotskega stavbarstva na Dolenjskem', ZUZ, n. v. pp. 337—350; *Gotska arhitektura na Slovenskem* v seriji *Ars Sloveniae* 1969.

¹⁸ Fr. Stelè, 'Geografski položaj gotskega slikarstva na Slovenskem', *Ephemeridis Instituti Archeologici Bulgarici*, vol. XVI. *Serta Kazaroviana*, Sofia 1950, pp. 205 sl. — E., 'Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem', ZUZ, n. v. V. VI., pp. 273—290.

¹⁹ Fr. Stelè, 'Eine slowenische Variante der „Sondergotik“', *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz I*, 1965, pp. 1—18.

²⁰ Referati objavljeni v ZUZ, n. v. VII, 1966.

²¹ Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, ZUZ, n. v. IV., pp. 131—182.

²² Fr. Stelè, 'Valvasorjev krog in njegovo grafično delo', *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo IX*, pp. 5—50.

²³ Slikar Giulio Quaglio, *Dom in svet* 1920.

²⁴ V. Steska, 'Valentin Mencinger', *Slovenska umetnost I*, Slikarstvo (1927); St. Vurnik, *ZUZ*, VIII., pp. 95—125, IX., pp. 65—109; St. Vurnik in M. Marolt, *ZUZ*, XII., pp. 16—63; M. Marolt, *ZUZ*, XIII., pp. 3—70.

²⁵ *ZUZ*, XVI., pp. 1—61; Dom in svet 1940, pp. 544—559, 591,—602.

²⁶ M. Marolt, 'Iz monografije o Bergantu', *ZUZ*, XX., pp. 71—97; A. Cevc, 'Forunat Bergant', 1951; Fr. Stelè, 'Slikar F. B.', 1957.

²⁷ Fr. Stelè, 'M. J. Kremser—Schmidt v Sloveniji', 1957.

²⁸ A. Cevc, 'Anton Lerchinger', *ZUZ*, n. v. V./VI., pp. 477—488.

²⁹ Slikar L. L., *ZUZ*, n. v. II., pp. 165—210.

³⁰ Fr. Sijanec, 'Fr. M. in J. A. Straussa', *ZUZ*, IX., pp. 1—10, 109—135; *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1932, pp. 1—13, 81—102; Štefka Cobelj, 'Baročni slikarji Straussi' 1967, 'Die Barockmaler Strauss' 1969.

³¹ V. Steska, 'Ljubljanski baročni kiparji', *ZUZ*, V., pp. 1—24, 81—98; Melita Stelè, 'Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu', *ZUZ*, n. v. IV., pp. 31—70.

³² Anton Vodnik, *Kronika slovenskih mest* II., III. IV.; *ZUS*, VII., pp. 121—138, VI., pp. 65—88; *Dom in svet* 1930 in 1944, pp. 109—116. Vera Horvat: *Fr. R.*, Zagreb 1961.

³³ Melita Stelè, 'Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica', *ZUZ*, n. v., III., str. 161—196.

³⁴ *Baročno kiparstvo na Slovenskem Stajerskem*, Maribor 1963; *Baročno kiparstvo* (na Slovenskem), Ljubljana 1967.

³⁵ 'Slovenija', *Enciklopedija likovnih umjetnosti* IV, Zagreb 1966, pp. 227—245; (Fr. Stelè s sodelavci).

³⁶ *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, pp. 146—179.

³⁷ 'Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie', *Archaeologia geographica*, IV, december 1955 pp. 90—105.

³⁸ Fr. Stelè, 'Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei in Slowenien', *Festschrift Karl Maria Swoboda* 1959, pp. 265—272.

Slovenische Kunstgeschichte seit 1920

Im J. 1920 ist an der neugegründeten slowenischen Universität in Ljubljana eine Lehrkanzel für Kunstgeschichte eröffnet worden. Ihre Leitung übernahm Dr. Izidor Cankar, der ihr bis zum J. 1936 vorstand. Auf diese Lehrkanzel, auf das Landesdenkmalamt für Slowenien und auf den damals gegründeten Verein für Kunstgeschichte mit seinem Organ *Zbornik für Kunstgeschichte* stützt sich von nun an die slowenische Kunstgeschichte, wobei man mit vollem Recht von der »Schule von Ljubljana« reden kann.

Die Abhandlung schildert im ersten Abschnitt die Grundlagen dieser Schule und ihre Entwicklung. Ihr Gründer, Prof. Izidor Cankar, war ein Schüler Max Dvořáks in Wien. Sein System baute er von der Idee Dvořáks von der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und von den Anregungen der Wöllflinschen Grundbegriffe ausgehend Kunstgeschichte als Stilgeschichte und dadurch als Geistesgeschichte aus. Seine zwei Hauptwerke, *Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst* mit dem Untertitel Systematik der Stile (erste Ausg. 1926, zweite Ausg. 1959) und *Geschichte der bildenden Kunst in Westeuropa* (1926—1951), bilden nun die Grundlage der Lehrmethode und der Systematik der allgemeinen Kunstgeschichte dieser Schule. Cankar verfolgte das Ziel eine konsequent ausgebaute Kunstgeschichte ohne Namen zu realisieren. Bald nach der Gründung erhielt die Schule eine wesentliche Erweiterung durch die byzantinische Kunstgeschichte, die der später in Krakau wirkende Prof. Vojeslav Molè vertrat, später aber Prof. Fr. Mesesnel weiter führte. Auch Molè hat eine Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst und ihre Geschichte publiziert. Ihr Titel lautete *Die Kunst, ihr Antlitz und Ausdruck* (1941). Der erste Nachfolger des Gründers, der Verfasser dieser Abhandlung verfasste ebenso eine in der Skriptenreihe der Universität veröffentlichte *Einleitung in das Studium der Kunstgeschichte*, in der die Hauptaufmerksamkeit der Genesis der westeuropäischen Kunst und dem von ihm konzipierten »Karolingischen Knoten«, in dem sich die »geheime Klassik« und die »geheime Gotik« verflechten und die westeuropäische Kunstentwicklung begründen, gewidmet ist. Seit seiner Emeritierung im J. 1957 hat der Lehrstuhl durch die Gründung eines eigenen Lehrstuhl für slowenische und jugoslawische Kunst und

durch Berücksichtigung der ikonologischen Methode eine weitere vielversprechende Erweiterung erfahren.

Im zweiten Abschnitt der Abhandlung wird die Aufbau der slowenischen Kunstgeschichte und seine Erfolge geschildert. Eine Synthese des bisher Erreichten wird in einer, auf ca 30 Bände berechneten Kunstgeschichte von Slowenien, die unter dem Gesamttitel *Ars Sloveniae* bei der Mladinska knjiga in Ljubljana seit 1967 in Erscheinung begriffen ist, verwirklicht werden.

Der dritte Abschnitt befasst sich mit der Problematik der kunstgeographischen Methode und ihren Resultaten in Slowenien. Diese Methode hat sich nämlich als die einzig ergiebige für die kunstgeschichtliche Bearbeitung der provinzial und peripher sich darbietende Kunst, wie es die Slowenische ist, erwiesen. Durch die Einreihung der slowenischen gotischen Kunst in eine überethnische Gemeinschaft der Kunsterscheinungen in dem subalpinen geographischen Streifen zwischen Norditalien und Mitteleuropa, in dem Slowenien und Istrien den östlichen Abschluss bilden, gelang es besonders der slowenischen Wandmalerei Beachtung in der internationalen Fachliteratur zu verschaffen.

KARTUZIJA BISTRA

in njen stavbno zgodovinski problem

Marko Marin, Ljubljana

*Mojemu akademskemu učitelju dr. Fr. Steletu
iskrena hvala za vse njegove spodbude, napotke
in korekture.*

I. LITERATURA IN VIRI

V novejšem času se je zaradi povečanega zanimanja za srednjeveško arhitekturo (Gregorič, Zadnikar), pojavilo v naši umetnostno zgodovinski literaturi več domnev o nastanku in razvoju kartuzijanskega samostana v Bistri, zlasti o cerkvi, ki je bila 1808. porušena. Zato bom skušal podati kratek pregled tega, kar se je do sedaj o njej znanstveno razpravljalo in pisalo.

Valvasor v svoji »Ehre...« ne ve o cerkvi nič drugega povedati kot to, da jo je škof Sigismund Lamberg posvetil leta 1483; o stavbi pa pravi: »Kloster Gebäu ist gross, aber gantz unordentlich und altväterisch nach der alten Einfalt gebaut.«¹

Prvi, katerega je bistrska samostanka cerkev zanimala kot umetnostno zgodovinski predmet, je bil Peter Hitzinger, ki je podal v sestavku: »Das Karthäuserstift Freudenthal« v Klunovem Arhivu za Kranjsko iz leta 1852 prvi obširnejši zgodovinski oris.² Na kratko se ustavi tudi ob cerkvi, za katero pravi: »Die Kirche war in altendeutschen Style gebaut, mit zwei Reichen mehr massiven Pfeiler, einem höheren Mittelschiffe und zwei mehre niederen Seitenschiffen.«³ Tu je začetek domneve, na katero se je komaj dve leti pozneje naslonoil Jellouschek⁴ in dodal še podatke, našete v inventarju iz leta 1782. Tako je dobil Marjan Marolt v topografiji Vrhnike⁵ misel, da je bila cerkev: »baje troladijska gotska stavba, tlakovana z belim, rdečim in črnim marmorjem.« Temu je oporekal Jože Gregorič v svoji diplomski nalogi leta 1939,⁶ kjer pravi: »Marolt piše v topografiji Vrhnike, da je bila menda (cerkev) triladijska, kar pa ni verjetno, ker so vse kartuzijanske cerkve enoladijske dvorane. Če je njegova domneva točna, je bila kasneje prezidana v troladijsko cerkev. Ta vozal pa je skušal razvozljati Marjan Zadnikar na podlagi načrta iz leta 1793,⁷ ki ga je med tem odkril, s tem, da je pritrdil Gregoriču. Pravilno, kot bomo pozneje videli, je v tlorisnem jedru cerkve spoznal enoladijsko romansko stavbo tipa Jurklošter in dopolnil Marolta z domnevo baročne prezidave v troladijsko. Da gre v bistvu za romansko stavbo, je domneval tudi Radič, ki jo je v Letopisu Matice Slovenske leta 1880 uvrstil med spomenike »romanskega cerkvenega sloga.«⁸

Ostali samostanski kompleks do sedaj, razen Maroltove grobe razdelitve v »tri večje prezidave«, še ni bil strokovno obravnavan.⁹

1. Arhivalni viri so v razmerju z viri drugih samostanov še kar dobro ohranjeni, čeprav tudi bistrskemu arhivu ni prizanesla doba samostanskih razpustov. V tem času se je razgubilo največ dragocenih listin in drugih arhivalij, ki bi danes služile, zlasti za starejšo dobo, kot edina oporišča za podatke tam, kjer se iz ohranjenega spomenika ne dajo več razbrati. Ob razpustu bistrskega samostana je bil sestavljen seznam listin, ki je datiran s 30. julijem 1782. V njem so razporejeni po datumih in vsebini kratki izvlečki listin, ki so jih ob razpustu našli v tamkajšnjem arhivu.¹⁰ V uvodu izvemo, da so inventarizirali samo važnejše listine in papirje, ostalo pa je še tri zaboje raznih zamaščenih in umazanih dokumentov, starih več kot 200 let — korespondenca, računi itd., katerih ni bilo več vredno hraniti; zato so jih skupaj s podobnimi ostanki razpuščenih samostanov v Velesovem in v Mekinjah uničili.

Po načinu inventariziranja se da sklepati, da je bil seznam narejen po predlogi in ne po številu listin, ki so jih našli. Tako imamo vnešeno signaturo in letnico v rubriko, tam, kjer bi moral biti regist, pa piše da listine ni. Vse kaže, da original ob razpustu še ni bil dokončan in so z inventaristom tudi neinventarizirane listine izginile. Za nas je to pomembno zato, ker so bile listine grupirane najprej po vsebini in šele nato po datumih. Posebni skupini pripadajo posvetilne listine in tiste, ki se nanašajo na stavbo, tako da lahko ugotovimo njihovo število ob razpustu samostana in koliko od teh se jih je ohranilo do danes. Zal se jih je ravno iz te skupine največ izgubilo; ohranili so se samo datumi, ki pa brez registov ne povedo veliko.

Za srednjeveško zgodovino naših spomenikov je značilno pomanjkanje arhivalnih virov. Tako imamo tudi za Bistro najstarejšo ohranjeno listino, ki se nanaša neposredno na njeno stavbno zgodovino, šele iz leta 1402, čeprav je Bistra z gotovostjo stala že leta 1260, če ne že prej. Iz zgodovinskih virov vemo, da je med tem časom dvakrat pogorela in bila trikrat pozidana, a o teh prezidavah nimamo nobenih podatkov. Iz 15. stoletja so se nam ohranile 1 darilna in dve posvetilni listini.¹¹ Vse tri so za našo razpravo izredno pomembne, ker dajo, s pomočjo ohranjenega tlorisa in analogij, zanimive primerjalne rezultate. Šestnajsto stoletje je v naših krajih čas protestantizma in čas, ko se vneto razpravlja o Bistri in njenem obstoju. Po zmagi priorja Primusa Jobsta, kateremu se je posrečilo ohraniti samostan prvotnemu namenu, se zaključí to stoletje z živahnim obnavljanjem zapuščene kartuzije, kar se nadaljuje tudi pod njegovimi nasledniki v začetku novega veka. To nam potrjuje listinski koncept iz leta 1594.¹² Z določeno oznako prostorov imamo z njim datiran enega od glavnih kompleksov starega samostana; ta nam bo služil kot izhodišče za določanje časovnih terminov tistih delov stavbe, za katere nimamo nobenih zanesljivih virov. V sedemnajstem stoletju so se v Bistri izvršile tri pomembnejše prezidave: o prvi vemo iz posvetilne listine dveh oltarjev v samostanski cerkvi iz leta 1621, o drugi iz Hrenovih protokolov, o tretji pa nisem izsledil nobenega podatka. Za ta čas in za osemnajsto stoletje so zelo pomembni slikovni viri, o katerih pa bo beseda pozneje.

S tem smo izrpalí vse arhivalno gradivo, ki prihaja pri naši razpravi v poštev; njega večji del se hrani na Dunaju, nekaj pa ga imata nadškofijski in državni arhiv Slovenije. Vse te listine so bile že več ali manj uporabljene;



Sl. 1. Bistra: risba iz Hrenovih Pontifikalij iz leta 1628

zlasti Milkowicz se je posluževal njihovih datumov,¹³ nato M. Marolt¹⁴ in v novejšem času M. Zadnikar.¹⁵ Nobeden pa še ni do sedaj izkoristil njihove vrednosti v lokalizacijah, ki jih označujejo, in so zato v tej razpravi kot vir novost, ker nudijo v marsičem po logični zvezi z ostalim gradivom zanesljiva izhodišča.

2. Pisani vir predstavlja Valvasorjev opis Bistre v »Die Ehre des Herzogthums Crain«, Laybach 1689, XI, str. 139–143. Kritično oceno Valvasorjevih tekstov je strokovno obravnaval Zadnikar v razpravi: Romanska arhitektura na Slovenskem;¹⁶ slikovno gradivo pa Ivan Komelj v: Stavbno zgodovinskem orisu grajske arhitekture na Dolenjskem.¹⁷ Zato se ob tem ne bom mudil; kar velja za ostale primere, je odločilno tudi za Bistro.

3. Slikovni viri so se pri nas v novejši umetnostnozgodovinski literaturi izkazali kot zelo hvaležni in mnogokrat nenadomestljivi.¹⁸ Tudi za Bistro imamo ohranjeno bogato slikovno gradivo, ki je zlasti za novejšo dobo, spričo pomanjkanja arhivalnih virov, zelo pomembno.

Najstarejšo upodobitev cerkve in samostana nam je ohranil Tomaž Hren v Protokolu pontifikalij, Volumen II., str. 421.¹⁹ Narisal jo je tedaj, ko je, na prošnjo priorja Filipa, 29. aprila 1628. leta znova posvetil obnovljeno cerkvico in oltar sv. Jožefa. To je, v primerjavi z ostalimi njegovimi skicami, razmeroma dobra risba, ki nam kaže pogled na samostan od severovzhodne strani. V središču samostanske naselbine stoji enoladijska gotska cerkev sv. Janeza Krst-

nika, ki ima, glede na ostale stavbe, poudarjen položaj. Jasno je videti pročelje z vhodom v cerkev in rozeto nad njim, severno steno ladje z dvema opornikoma, dvema oknoma in s stranskim vhodom. Dobro viden je tudi petosminski korni zaključek in zvonik nad njim. Nasproti cerkve je samostan: tri samostojno stojče stavbe, ki so med seboj povezane. Razločni so vhodi iz južne strani in okna v nadstropju. Na levi od glavne cerkve leži cerkvice sv. Jožefa. Razvidno je pročelje z vhodom in rozeto, severna stena s stranskim vhodom in dvema oknoma ter polkrožni korni zaključek. Samostansko poslopje in cerkvice sv. Jožefa sta povezana z manjšim obzidjem. Vse skupaj pa obdaja drugi večji zid, predrt z linami. V njega je vgrajenih devet hišic — bivališča posameznih patrov — in vhodni stolp²⁰ (sl. 1).

Po starosti sledi bakrorez iz Valvasorjeve zapuščine v Zagrebu,²⁴ objavljen v »Maisons — de l' Ordre des CHARTREUX« iz leta 1913²¹ in v slovenski izdaji »Kartuzijani in kartuzija Pleterje«, Zagreb 1938, na strani 107. Nastal je leta 1658, kot nam izpričuje napis na traku, ki se vije nad medaljonom, katerega nosita dva angela, in predstavlja bistrski grb iz te dobe. Pod njim se razprostira celotni samostanski kompleks s cerkvijo s pogledom od severne strani. Posebnost na tej risbi je, da cerkev še nima narisane podaljšane kornega kvadrata; trud po realistični upodobitvi cerkve in samostana je očiten. V primerjavi z ostalimi Valvasorjevimi bakrorezi, ki niso nastali veliko pozneje, lahko sklepamo na avtentičnost Valvasorjevih upodobitev, zlasti še, ker se bakrorez iz topografije²² znatno razločuje od onega iz »Ehre . . .«.²³ Časovno sledi bakrorezu, objavljenem v »Maisons . . .« upodobitev Bistre iz Valvasorjeve »Topografije«²⁵ in iz »Ehre . . .« leta 1680.²⁶ Obe predstavljata pogled od severne strani. Med seboj se bistveno razločujeta v prizidanem pravokotnem kornem kvadratu, jugovzhodni celici in vzhodnem traktu velikega križnega hodnika. Manj pomembni pa so razločki v številu oken ter v sorazmerjih in načinu izdelave. Popolnejšo obliko predstavlja slika iz Topografije, ki je tudi v primerjavi z ostalimi upodobitvami bližja resničnosti, kot ona iz »Ehre . . .« (sl 2, 3).

Najvažnejšo upodobitev Bistre pa imamo v dveh oljnih kopijah nekega originala iz l. 1724, ki pa se dosedaj še ni našel. Obe sta bili prvotno v zbirki slik bivšega lastnika gradu, Franca Galleta. Ko je J. Gruden objavil svoj članek o gospodarskih razmerah bistrskega samostana v reformacijski dobi,²⁷ je objavil tudi reprodukcijo ene od teh dveh in zapisal, da je sliko dobil v Narodnem muzeju. Po osvoboditvi sta bili sliki nekaj časa v geografskem inštitutu, odkoder se je letos spomladi Potočnikova vrnila v Bistro, druga pa je ostala v ljubljanskem Mestnem muzeju.

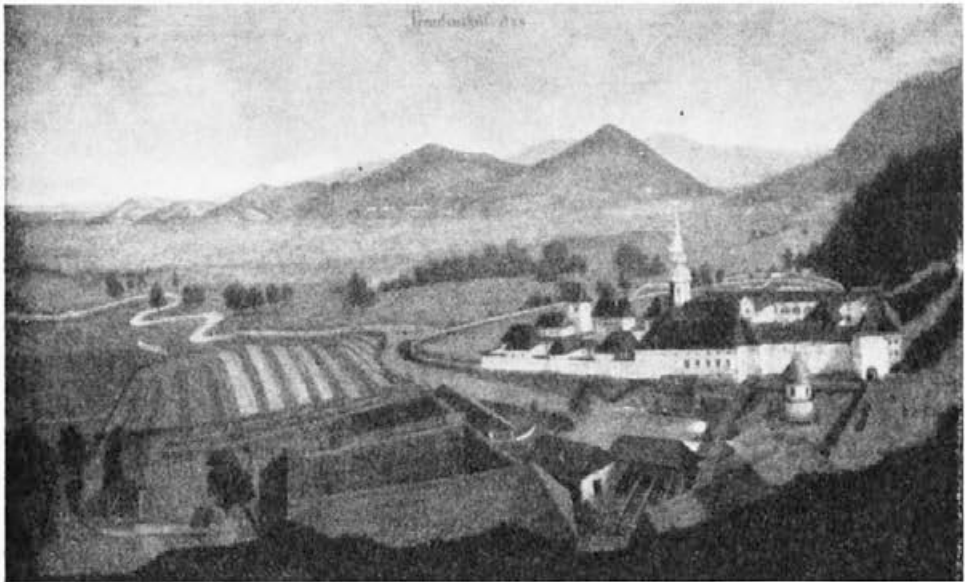
Potočnikova slika je pravokotne oblike (100 × 200) in ima na desni strani upodobljen samostanski kompleks v celoti z obširno krajino na levi, katera v ozadju izzveni v Krimskem pogorju. Nad njim je napis: Freudenthal 1724. Slika je v desnem kotu spodaj signirana: Pototschnig pinxit 1830.²⁸ Razločuje se od ostalih po cerkveni fasadi in zvonikovi strehi, ter po izrednem poudarku jugovzhodne celice ob južnem obrambnem stolpu. Ta upodobitev pa v vsem odgovarja oni iz Mestnega muzeja, le tehnična izvedba je drugačna in napis, ki je za razloček od bistrske, namesto zgoraj, v spodnjem desnem kotu: Freudenthal nach 1724.²⁹ Po vsej verjetnosti jo je naslikal Pernhart. V času, ko sta kopiji nastali, sta bila cerkev in vzhodni del že porušena. Očitna skupna predloga obeh pa je nastala, kot pove napis, leta 1724, s katerim sta tudi kopiji enotnega vira zanesljivo izpričani. Takí pa predstavljata za našo razpravo dragocen vir, zlasti še, ker sta nastali po predlogi iz časa, ko je Bistra stavbno dosegla svoj



Sl. 2. Bistra: bakrorez iz Valvasorjeve zapuščine iz leta 1658



Sl. 3. Bistra: Valvasorjev bakrorez iz Topografije



Sl. 4. Bistra: Potočnikova kopija slike iz leta 1724.

vrh in se njena podoba, razen vhodne fasade in kapele sv. Jožefa, od takrat ni več izpreminjala (sl. 4).

Slika iz knjige Dizmove bratovščine³⁰ ni datirana. Ker so ostale slike urejene kronološko in datirane, se da uvrstiti v čas med 1736. do 1747. leto. V glavnem je prevzeta po Valvasorjevi iz »Ehre . . .«; razloček je samo v strehi zvonika, ki je tu baročna (sl. 5).

Dokument o zadnjih spremembah na fasadi je risba, katero je zadnji prior Bruno Ortner vrisal v mizo v petinšestdesetem letu svoje starosti, kot je sam napisal, in po letu 1782, ker že ve za razpust kartuzije. Podoba je v risarski tehniki žgana v les: samostan Bistra z gospodarskim poslopjem in krajino v ozadju obdaja rokokojsko razgiban venec z medaljoni v vogalih. Sredi zgoraj je napis: FREYDENTHALL; v vogalnih medaljonih pa: ERRECTUM ANNO MCCLX DIE PRIMA NOVEMBER, SUBLATUM ANNO MDCCCLXXXII DIE XXIX JANUARY, STETIT ANNOS DXXI MENSES II DIES XXIX, BRUNO ORTNER ULTIMUS AEDIS HUIUS PRAESUL SCULPSE RAT AET-A₀-LXV. Kljub pomanjkanju tehničnega znanja je v risbi zajeto resnično stanje samostana ob njegovem razpustu. O tem govori zlasti fasada cerkve, ki je perspektivno nemogoča, dokumentarično pa zelo pomembna, ker je vidimo več, kot če bi bila izvedena v pravilni perspektivi. Iz te podobe je izginil jugovzhodni obrambni stolp, nastopil pa je na zahodu vhod v zahodni samostanski trakt, poudarjen z baročnim zvonikom. Izrazite so tudi strelne line.³¹

Vse doslej omenjene slike so posnete od severne strani, od južne se nam, žal, iz časa, ko se je samostan stavbno razvijal, ni nobena ohranila. Edina te vrste je Pernhartova, ki pa nima posebne dokumentarične vrednosti, ker je nastala že po porušenju cerkve in vzhodnega stavbnega kompleksa; kot doku-

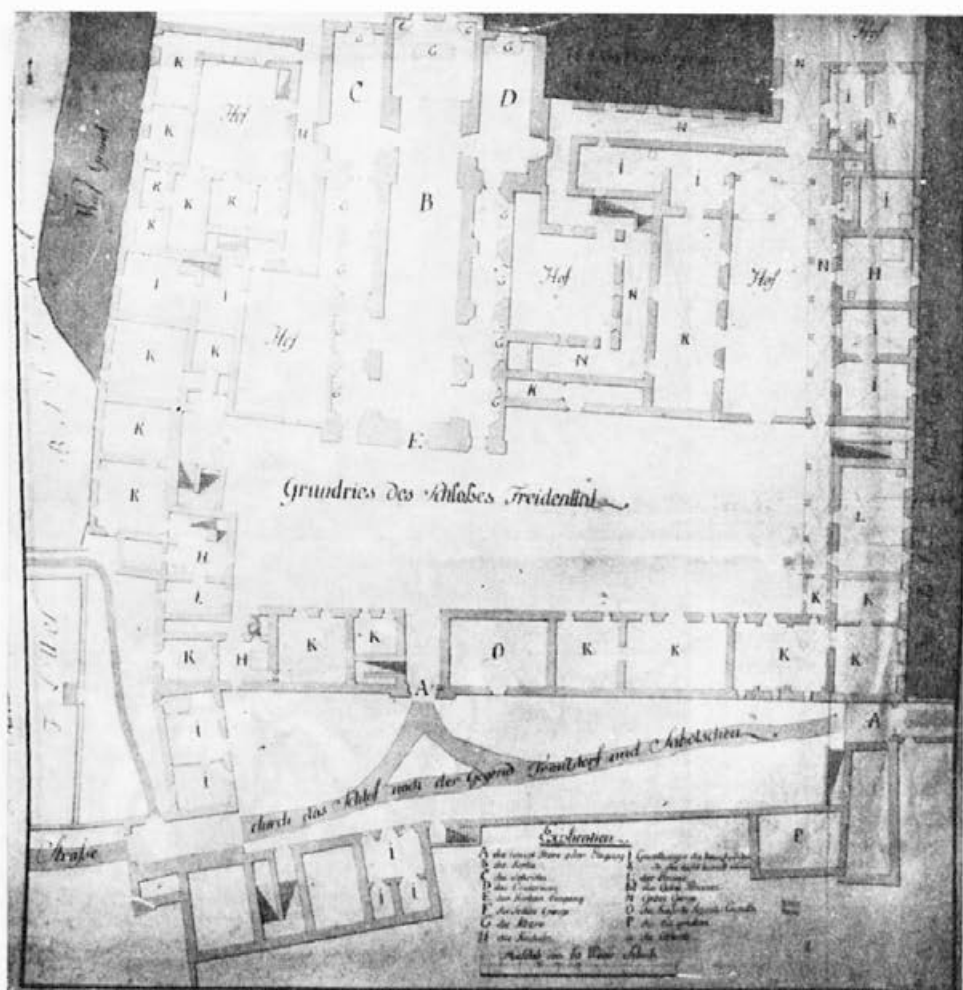


Sl. 5. Bistra: slika iz Dismove bratovščine

ment je zanimiva v toliko, da razberemo z nje južni videz samostana ob času nastanka slike, ki se ujema z vsemi, še danes stoječimi južnimi stavbnimi deli.³²

Najboljše dopolnilo k slikam in hkrati tudi najdragocenejši vir, zlasti za porušene dele, imamo v ohranjenih tlorisih, nastalih v letu 1793, ko so samostan v Bistri preurejali za nove namene. Najmanj ustrezne so bile cerkev in celice. Ob razpravljanju o tem, kaj naj se obdrži in kaj odstrani, so se nazadnje odločili, da bodo cerkev in vzhodni del porušili, kar se je do leta 1808 tudi zgodilo (sl. 6).

Najvažnejši je prav gotovo tloris pritličja, ki ima kot središče tlorisne ploskve vrisano troladijsko cerkev z oltarji, levo in desno pa so razvrščeni ostali



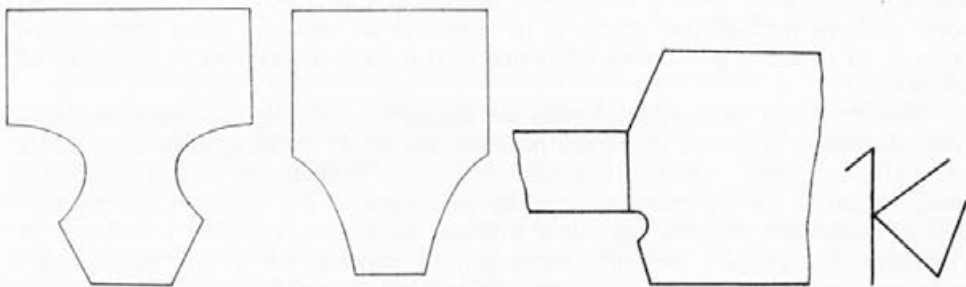
Sl. 6. Bistra: Floris samostana iz l. 1793

deli samostanskega kompleksa; vzhodni del s celicami patrov je samo nakazan. Zahodno obrambno obzidje s stolpom manjka, ker je v tem času že propadlo.³³ Na ta tloris se je prvi naslonil Zadnikar v že omenjeni razpravi Romanska arhitektura na Slovenskem:³⁴ »Za tlorise obeh neohranjenih cerkva v Stari Loki in v Bistri so edini vir originalni načrti, ki jih hrani ODAS«. V poglavju »Bistra«³⁵ je po tem načrtu poskusil stavbo rekonstruirati, ki naj bi bila »po osnovnem tipu kot dolga enoladijska obokana (debelina sten) cerkev z ravnim kornim zaključkom dobro ustrezala že iz naših ohranjenih spomenikov poznaneemu tipu kartuzijanskih cerkva in bi s temi značilnostmi lahko sodila v romansko obdobje«. Vendar Zadnikar zaradi majhne obsežnosti razprave in pomanjkanja arhivalnih podatkov ni izčrpal vseh rekonstrukcijskih možnosti, ki jih lahko iz tlorisa razberemo.

Drugi tloris je dopolnilo prvega in zajema cerkev, južni in zahodni trakt, v severnem pa je obrisni temelj stavbe samo nakazan kot poizkus rekonstrukcije prvotnega obzidja.³⁶ Zanimiv je tretji tloris, ker kaže poizkus rekonstrukcije cerkve v prvotni obliki s pozneje prizidanim kornim zaključkom.³⁷ Obsega prvo nadstropje vseh štirih traktov in trakt ob križnem hodniku ter drugo nadstropje v zahodnem traktu. Pri obeh zadnjih dveh načrtih je zanimiv popis namenov, v katere so bili prostori uporabljani.³⁸

Celotno tlorisno zasnovo pokaže tudi načrt za zemljiško knjigo iz leta 1784, ki je bil prekopiran za gradbeno komisijo leta 1818.³⁹ Žal ima talne ploskve vrisane samo po površini in ne tudi po prostorih.

4. Ostanke: pri zadnjih izkopavanjih so našli v nasipnem materialu nekatere ostanke stare cerkve. Omembe vreden je ostanek rebra s trapezastim profilom, za katerega so značilni ob straneh spodrezan žleb in posneti robovi. Ta profil je drugačen od onega, ki ga imajo rebra v križnem hodniku in je zato pripadal nekemu drugemu oboku, ki ni mogel biti drugje kot v stari cerkvi. Naj omenim še sklepnik, ki ima reliefno izklesan enakostranični križ s trolistnimi zaključki in z napisom v gotski minuskuli »in ri«,⁴⁰ ter ostanek okenske predele s kamnoseškim znakom v obliki črke K in znakom enakostraničnega križa (sl. 7—9).



Sl. 7—9. Bistra: prerez rebra, najdenega v izkopanini. — Prerez reber v križnem hodniku. — Prerez okenskega podboja v križnem hodniku in kamnoseški znak na okenski predeli, najdeni v izkopanini

5. Zgodovinski viri so zajeti v Schumijevi zbirki Urkunden und Regestenbuch II, v Milkowiczevi razpravi o bistriškem nekrologu v Mitteilungen des Musealvereins iz leta 1889, kjer v uvodu razpravlja o knjigi kot rokopisu; II. del pa obsega dobesedni prepis.^{41, 42, 43} Posamezne opazke ob imenih priorjev se večkrat nanašajo na njihovo soudeležbo pri gradnji. Omenil bi še Petra Hitzingerja: »Über Urkunden Regesten MMV, 1864, str. 8. Ostale podatke v raznih zgodovinskih razpravah pa bom sproti navajal.

S tem je izčrpana dokumentacija, ki nam je na razpolago. V ostalem smo vezani pretežno na spomenik sam, kolikor se nam je ohranil, na kritično analizo zgoraj omenjenih virov in na primerjalno metodo, ki se opira na značilno, na naših tleh ugotovljeno zgodovino kartuzijanske arhitekture. Upoštevati moramo tudi kulturno zemljepisno okolje, kjer Bistra stoji.

II. KARTUZIJANI IN NJIHOVA ARHITEKTURA v luči samostanske arhitekture

Chartreux je bila tista divja in samotna dolina pri Grenobleu na Francoskem, katero je škof sv. Hugo Grenobeljski določil leta 1084 svojemu učitelju Brunu za njegovo in njegovih sedem tovarišev stalno bivališče.⁴⁴ Ta dolina je z reformatorskimi idejami, ki so prihajale iz cistercijanskih samostanov in so zajele ves takratni kulturni svet,⁴⁵ dala karakteristične črte kartuzijanom: popolno odpoved svetu, v objemu samotnih dolin služiti Bogu in hrepeneti po čim popolnejši združitvi z njim. Sv. Bruno je bil eden od tistih, ki so pripravljali pot kontemplaciji, katero je tako vneto propagiral nekaj let za tem opat cistercijanskega samostana v Clairveauxu, sv. Bernard, ki velja za enega največjih duhov tiste dobe in utemeljitelja tako imenovane srednjeveške mistike. Ta je izražena »v mistični ekstazi, neposrednem občevanju md dušo in Bogom; to je sproščanje od telesnih čutov, izgubljanje, pozabljanje na samega sebe, skoraj uničevanje lastne individualnosti, prehod v neskončnost božjo, osebno uživanje Boga in slednjič nekaka pobožanstvenost človeka.«⁴⁶ Če so cistercijani v poznejših stoletjih odstopali od teh prvotnih principov, pa so se jih kartuzijani strogo držali in veljajo še danes za enega najdoslednejših redov v izpolnjevanju prvotnih redovnih pravil in se ponašajo, da »Religio Cartusianorum nunquam reformata, quia nunquam deformata.«⁴⁷ S tem pa je izražena konservativnost, ki je za njih značilna in se kaže tako v liturgičnih predpisih (npr. maša) kot v statutu, ki ureja njihovo medsebojno razmerje in razmerje do ostalega sveta. Razumljivo je torej, da so vse te posebnosti odmevale tudi v njihovi cerkveni in samostanski arhitekturi.

Meništvo je z ustanovitvijo reda sv. Benedikta leta 543 zavzelo v srednjeveški cerkveno družbeni strukturi posebno mesto. V nadaljnjih stoletjih se je pod vplivom raznih reformnih poiskusov izredno razširilo in večkrat odločilno poseglo tudi v razvoj zahodnoevropske arhitekture. Pri oblikovanju tlorisno enotno zasnovane skupine zgradb s križnim hodnikom v sredi, s cerkvijo in z drugimi, za skupno življenje namenjenimi prostori ob strani, pa jim gre nedvomno prvo mesto. Ves samostanski stavbni kompleks je osredotočen na križni hodnik. To je v principu kvadratično ali pravokotno dvorišče, katero na vseh štirih straneh obdaja hodnik, ki povezuje med seboj cerkev in ostale, za skupno uporabo namenjene prostore. Buchowiecki⁴⁸ misli, da je nastal ta hodnik pod vplivom antičnih stanovanjskih hiš, katerih prostori so bili, podobno kot pri samostanih, razvrščeni okrog atrija, ki je bil prvotno ves pokrit, pozneje pa so ga zaradi pomanjkanja svetlobe odprli. Pokriti so ostali le hodniki, oblikovani s stebrišči, ki so obdajali dvorišče. Tako je nastala v sredini odprtina — impluvium, kamor se je iz pultnih streh stekala deževnica, katero so že Rimljani uporabljali za vodnjak na dvorišču. Tako se da razložiti tudi nastanek vodnjaka v križnem hodniku, ki ima prvotno bogoslužni namen, pozneje pa dobi predvsem lepotni smisel. Najstarejši znani primerek samostanske zgradbe se je ohranil v St. Gallenskem tlorisu iz l. 820, ki predstavlja idealno shemo za ves poznejši samostanski arhitekturni razvoj in se v jedru še do danes ni spremenil.⁴⁹ Pozneje so ga prevzeli tudi ostali redovi, med njimi tudi kartuzijani, in je že v romanski, še bolj pa v gotski dobi predstavljal poleg cerkve, drugo najmočnejše umetnostno torišče v tej arhitekturi. Za razloček od ostalih redov je treba poudariti, da so kartuzijani najdosledneje izvedli način kontemplativnega življenja in so že v času ustanovitve zaradi ljubezni do samote

popolnoma pretrgali stike s svetom; samostane so postavljali daleč stran od človeških selišč, v težko dostopnih dolinah, kar daje poseben značaj tudi njihovi arhitekturi. Sprva postavljajo dva domova: zgornji in spodnji, ki sta večkrat celo po več kilometrov narazen.⁵⁰ Zgornji je bil postavljen v sredo doline in so v njem prebivali samo menihi; bratje laiki-conversi tja niso imeli dostopa. Spodnji pa je zapiral vhod v dolino. V njem so stanovali bratje laiki in gostje, zraven so bila gospodarska poslopja. Ta razdeljenost pa se je kmalu izkazala za nepraktično zaradi naselij, ki so pozneje nastala vmes. Zato je generalni kapitelj v Chartreuxu že leta 1253 dovolil za generalno hišo formiranje velikega križnega hodnika, ki je nastal kot nasledek združitve obeh samostanov v en dom.⁵¹ V srednji Evropi pa so začeli opuščati spodnje domove kot bivališča conversov ob koncu 14. st.⁵² Tako je nastala nova, doslej v samostanski arhitekturi neznana oblika, ki je v tlorisu obsegala mali in veliki križni hodnik, ki sta bila s cerkvijo v sredi med seboj povezana. Največja posebnost je bil veliki križni hodnik. V listinah ga navadno imenujejo »claustrum maius, galilea maior«.⁵³ Buchowiecki pozna tudi izraz »ambitus«.⁵⁴ Njegov namen je povezovati posamezne celice v obliki hišic in jih spojiti s cerkvijo.⁵⁵ Po umetnostni strani ni bil deležen take pozornosti kot mali, ker je bil v srednjem veku namenjen samo menihom; zunanji ljudje in tudi bratje conversi niso imeli vstopa vanj. Zato tudi ni potreboval posebnih dekoracij; pri nas je bil največkrat kar lesen.⁵⁶ Drugačen namen pa je imel mali križni hodnik. Povezoval je za skupno uporabo namenjene prostore (kapitelj, refektorij, kuhinjo itd.). V ta del pa so lahko prišli tudi zunanji samostanski gostje, velikaši in škofje, ki so pogosto sami pomagali lepšati ta del stavbe.⁵⁷

Južno stran križnega hodnika je zapirala navadno samostanska cerkev, razen če orientacija cerkve in geografski položaj nista drugače narekovala, kot npr. v Jurkloštru in Bistri. Raznoličnost samostanskih cerkva in njihova vloga v razvoju zahodnoevropske umetnosti je bila do sedaj v naši literaturi v zvezi s sakralnimi spomeniki že dovolj pojasnjena. Zato se bom omejil v tem odstavku samo na tiste momente, ki so tipični za kartuzijanske samostanske cerkve in bom skušal nakazati predvsem tiste stavbne posebnosti, ki jih bomo pri našem nadaljnjem razpravljanju upoštevali kot izhodišča.

Najznačilnejša posebnost kartuzijanske samostanske cerkve, ki ima tudi odločilno vlogo v njenem razvoju in se po tem bistveno razločuje od ostalih samostanskih cerkva, je njen stavbni tip, ki zajema v tlorisu vedno enoladijski prostor⁵⁸ in je le redkokdaj deljena na ladjo in prezbiterij.⁵⁹ Vzroke za tako zasnovo je treba iskati v načinu kartuzijanskega življenja, ki je strogo ločeno od sveta in ločeno tudi v medsebojnih družinskih razmerjih.⁶⁰ Oba samostana sta sicer ena družina, toda v poklicnih dolžnostih se njeni člani, tako kot v nobenem drugem redu, strogo ločijo v dva razreda. Menihi so duhovniki-izobraženci, katerih dolžnost je predvsem molitev in kulturno delo; conversi pa so bratje-laiki, navadno izučeni v obrti, ki so dolžni skrbeti poleg molitve tudi za gospodarske zadeve samostana. Prvi so živeli v zgornjem samostanu, pozneje v hišicah, razporejenih okoli velikega križnega hodnika, strogo ločeni od sveta in je ta način življenja in dela že sam po sebi določal obliko tudi njihovi arhitekturi.⁶¹ Drugi pa so živeli v spodnjem samostanu, pozneje v poslopih, razporejenih med glavnim vhodom in malim križnim hodnikom in so morali zaradi gospodarskih razmer ter samostanske gostoljubnosti prihajati v dotik z zunanjimi ljudmi. Na ta način je bila ustvarjena podlaga za obliko gornje cerkve »ecclesia maior« in spodnje »ecclesia minor«. Zgornjo so sami zaradi njenega namena ime-

novali »chorus monachorum« spodnja pa je prevzela oblike po zgornji; da so lahko službi božji prisostvovali tudi zunanji verniki, so razliko med prezbiterijem in ladjo nakazali (Špitalič). Pri oblikovanju »chorus monachorum« — cerkve zgornjega samostana, je igrala pomembno vlogo tudi posebna kartuzijanska liturgija, zlasti petje, ki je v razmerju do ostalih redov, kateri so ga zaradi vedno večje zaposlenosti na kulturno političnem in dušno pastirskem področju, bolj in bolj omejevali, dobivalo pri kartuzijanih vedno večji pomen, dokler ni sčasoma postalo središče njihovega bogoslužnega življenja.⁶² Povsem razumljivo je torej, da so si ustvarjali enoladijski, enotno zaokroženi, akustični prostor celo takrat, ko ta dobi z nasprotnimi stilnimi tendencami ni ustrezal (Pleterje)⁶³. Konec 14. st. so se začeli spodnji samostani spreminjati v gospodarska poslopja,⁶⁴ conversi pa so se selili v zgornji samostan. S tem je spodnja cerkev zgubila prejšnji pomen, v sklopu gornjega samostana pa so kot nadomestilo zgradili kapelo z vhodom od zunanje strani, namenjeno zunanjim ljudem, samostanska cerkev pa je dobila v sredi leseno, pri kartuzijanih še danes običajno pregrajo, ki pri obredih deli converse od menihov.⁶⁵

Poleg te najznačilnejše posebnosti so še nekatere manj pomembne, ki pa jih moramo omeniti. Buchowiecki pravi, da so kartuzijanske cerkve brez zvonikov,⁶⁶ kar bo veljalo le za prvotno dobo; v prvi pol. 14. st. jih v samostanih v srednji Evropi že srečamo: tako v Gaminu ali pri nas v Jurkloštru, tudi iz srede 14. st. Sklepajoč po bakrorezih iz 17. in 18. st. pa so ga imele skoraj vse kartuzije.⁶⁷ Za 16. st. so izpričani zvoniki pri nas tudi v Žičah, Bistri in Pleterjah. Dviga se navadno nad prezbiterijem in ni posebno poudarjen. Njegovo mesto nad prezbiterijem lahko razložimo s križiščem obeh hodnikov, ki sta na tem mestu povezana s cerkvijo na vzhodni strani; ko prihajajo menihi v cerkev k večernicam, vsak potegne za vrv ter pozvoni z zvonom v zvoniku, potem pa da vrv v roke prihodnjemu, dokler zadnji ne odzvoni.⁶⁸

Cerkve so bile spočetka opremljene zelo skromno. Do l. 1218 so imele samo en oltar, na katerem je bil edini okras leseni križ. Tega leta pa so dovolili maševanje tudi tujim redovnikom in duhovnikom, kar je prav gotovo vplivalo na večje število oltarjev. Slike in kipi so bili prepovedani.⁶⁹ Namesto klopi so imeli majhne opore, kamor so se menihi oprli med molitvami.⁷⁰

Kot vidimo, so kartuzijani veliko predpisov prevzeli od navodil sv. Bernarda. Razločujejo se od cistercijanov po tem, da so ti od prvotnih načel pozneje odstopali, kartuzijani pa so se zaradi svoje konservativnosti prizadevali ohraniti jih v čimdoslednejši obliki, čeprav so tudi sami pozneje tu in tam uvedli nove določbe, dokler ni prior Innocent Le Masson leta 1676 dokončno odločil obliko kartuzijanskih pravil in s tem tudi njihovi arhitekturi. Tedaj nastopi »cour d'honneur«, okrog katerega se razvrstijo, do tedaj ob malem križnem hodniku razvrščeni prostori za tujce in converse.⁷¹ Zunanja fasada dobi v tem času monumentalen videz, ostali prostori pa se več ne izpreminjajo. V cerkvah so namesto tramov vpeljali klopi, ki so razvrščene levo in desno ob cerkvenih stenah do pregraje na zahodu, ki deli menihe od conversov.

Drugi najvažnejši prostor je kapitelj. To je dvorana v obliki kapele z oltarjem, kjer so se menihi zbirali na posvet. Redno je na severni strani cerkve in je z vrati povezan s cerkvijo. Njemu slede obednica, kuhinja in klet. Včasih je tu tudi priorjeva celica. Vse skupaj povezuje med seboj mali križni hodnik. Taka idealna razporeditev pa je bila zaradi terenskih in praktičnih okolnosti večkrat spremenjena, kar se je uveljavilo tudi v Bistri. Vse to so kartuzijani prevzeli od že ustaljenega samostanskega tlorisa iz časa njihove ustanovitve. Njihov

izum pa je veliki križni hodnik s celicami v obliki samostojno stoječih hišic okoli njega. Osnovo tej zamisli je dal že sv. Bruno sam s postavitvijo lesenih hišic in kapele v Chartreuxu, katere je med seboj povezal s hodnikom.⁷² Kakšne so bile te prvotne celice, je težko reči. Le Couteulx⁷³ trdi, da so bile tri sobice v navadi že za časa generalnega priorja Bazilija, ki je umrl 1173. leta. Vsekakor najdemo v generalni hiši reda v Chartreuxu ustaljeno obliko leta 1253, ko je bil formiran veliki križni hodnik; v ostalih deželah Evrope pa najdemo že tipizirane enonadstropne hišice s hodnikom, kletjo in z dvema sobama v nadstropju ob koncu 14. st.⁷⁴ Hodnik celice je bil na eni strani povezan z velikim križnim hodnikom, na drugi pa so vodile stopnice v zgornje prostore. Poleg hodnika je bila delavnica, iz katere se je šlo na vrt, ki ga je menih sam obdeloval in je bil z vmesnim zidom ločen od sosednje celice.⁷⁵ Sredi velikega križnega hodnika je bilo pokopališče za menihe; dobrotnike in druge odlične osebnosti pa so pokopavali v malem križnem hodniku.⁷⁶

Če sedaj na kratko strnemo gornje ugotovitve, dobimo tole podobo: kartuzijani so v treh stoletjih s svojim načinom redovnega življenja ustvarili popolnoma svojstven tip samostanske arhitekture, ki v tlorisu obsega tri dele, katere povezuje med seboj prek dvorišča, velikega in malega križnega hodnika enoladijska, od vzhoda proti zahodu orientirana cerkev. V vzhodnem delu so razvrščene in z velikim križnim hodnikom med seboj povezane enonadstropne hišice z vrtovi; na zahodu pa so z malim križnim hodnikom povezani skupni prostori, ki so drug ob drugem razvrščeni v obliki podkve; v njih prebivajo conversi in gostje. Častno dvorišče pa je nastalo v zvezi z določbami Le Massona. V tem času nastopi tudi kapela za zunanje ljudi v zahodnem delu stavbnega kompleksa, ki obdaja častno dvorišče.⁷⁷

B i s t r o je ustanovil leta 1255 koroški vojvoda Bernhard iz rodu Spanheimov. Njegov sin Ulrik je z ustanovno listino leta 1260 ustanovo potrdil.⁷⁸ Darilne listine iz prvih desetletij pričajo, da se je kartuzija v začetku bojevala z velikimi težavami, iz katerih se, kljub razširitvi posestev v Ljubljani, Kopru in Vipavi, ni mogla izvleči vse do začetka 15. st. V tem času je dvakrat pogorela. O prvem požaru je zapisal pisec rokopisa št. 20. Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ki je bil nekdanj last bistriške kartuzije: »Anno domini M 364 combustum fuit monasterium hic in Fra(e)niz una cum libris et ceteris bonis monasterii quasi in toto.«⁷⁹ O drugem pa piše Valvasor, da je bil leta 1382,⁸⁰ kar dokazuje tudi listina Bonifacija IX. iz l. 1395, s katero potrjuje inkorporacijo cerkniške fare bistrskemu samostanu: »Priori et Conventui domus Valli Jocose« — ker je popolnoma pogorel: »dicta domus totaliter fuit combusta.«⁸¹ V 15. stoletju pa se čuti očiten gospodarski napredek, kar potrjujejo razne kupne, darilne in posvetilne listine.⁸² Ugledne osebe takratnega časa, kot so pičenski škofje in ljubljanski župani, sodelujejo v njeni živahni zgodovini; sam cesar jim hodi v goste. V začetku stoletja je bil zasnovan stavbni tlorisni koncept, ki so ga potem do razpusta v 18. stoletju razvijale sledeče generacije in dajale svojemu času primerno podobo. Marolt pravi, da je bil leta 1463 zopet požar, katerega pa ni moč preveriti.⁸³ V 16. st. so tudi Bistri Turki in reformacija zadali težke rane in je vse kazalo, da bo propadla. Da do tega ni prišlo, se je morala zahvaliti samo svojemu takratnemu priorju Primusu Jobstu, izredno močni in osrednji osebnosti v vrsti bistrskih priorjev, ki je samostanu ob koncu stoletja z velikim trudom zopet vrnil prvotni ugled.⁸⁴ Na njegovem delu so gradili njegovi nasledniki, ki so dosegli svoj višek leta 1660, ko jim je cesar Leopold podelil naslov prelatov.⁸⁵ Od tedaj naprej se čuti postopno upadanje

njihove moči. Doživeli so še dve hudi elementarni nesreči: 1. januarja 1670 močan potres⁸⁶ in l. 1773 požar.⁸⁷ Tako je njihova nekdanja moč v razpusnjenem dekretu 29. januarja 1782. leta končno izzvenela. Veliki križni hodnik in cerkev so do leta 1808 podrli, ostali stavbni kompleks pa se je več ali manj ohranil do danes.

Redovna pravila in navade, ki so se udomačile v zgodovinskem razvoju reda, so bile odločilne tudi pri razvoju našega samostana; to daje skupno z njegovim geografskim položajem in povezavo z ostalimi tremi našimi kartuzijami, Žiškim samostanom, Jurkloštom in Pleterji, šele prave vidike za ocenjevanje njene kulturno zgodovinske vloge v osrednji Sloveniji. Nastanek kartuzije, boj za obstanek prvih dveh stoletij, njen ugled v 15. st. in gospodarska moč v 16. in 17. st. ter propadanje v 18. — vse to je seveda močno odmevalo tudi v njeni stavbni zgodovini.

III. STAVBNI RAZVOJ KARTUZIJE BISTRE

1. Postanek in razvoj do l. 1402

Leto 1402 sem vzel kot mejo zato, ker imamo s to letnico zanesljivo datiran najstarejši še ohranjeni del stavbe, križni hodnik.⁸⁸ Ostali starejši deli, razen nekaterih vmesnih sten še stoječih kompleksov, so bili v letih 1805—1808 porušeni in smo zato v svojih domnevah vezani le na arhivalne vire in literaturo.

Glede natančnega časa ustanovitve kartuzije si naši zgodovinarji še niso popolnoma na jasnem. Starejša literatura jo datira v leto 1255⁸⁹ in jo pripisuje Bernhardu; novejša pa se opira na datum ustanovne listine iz leta 1260, ki jo je izdal Bernhardov sin Ulrik⁹⁰ in so ga tudi sami kartuzijani imeli za svoje ustanovno leto.⁹¹ Milkowicz je že na podlagi dveh listin papeža Aleksandra IV. iz leta 1257 dokazal, da čas nastanka pada pred to leto.⁹² Obe se nanašata izrecno na »Domus S. Mariae in Frownc« in nimamo vzroka, da mu ne bi verjeli.⁹³ Da gre tu res že za Bistvo v njenem današnjem geografskem položaju, dokazuje tudi Ulrikova ustanovna listina, ki tri leta pozneje uporabi latinsko ime, toda le v zvezi s prejšnjim: »prioribus Vallis iocunde in Vrontz«, kar se ponavlja skoraj v vseh listinah prvih stoletij.⁹⁴ Papež Aleksander IV. govori v svoji listini, da potrjuje pravice in svoboščine, katere je samostan že od njegovih prednikov dobil. Potem bi bila Bistra ustanovljena vsaj za čas njegovega prednika Inocenca IV., ki je vladal od leta 1243 do 1254, če ne že prej.⁹⁵ Skvarča pa postavlja to ustanovo kar v zvezo z Bernhardovim bivanjem v Ljubljani in z njegovim izobčenjem l. 1220,⁹⁶ za kar pa nima nobenih utemeljenih dokazov. Vsekakor lahko na podlagi tega časa zidave samostana postavimo vsaj za 10 let od ustanovne listine nazaj, to se pravi v čas, ko so se romanske oblike pri nas že preživljale in si je gotika začela utirati pot. Značilno pa je, da se prve gotske oblike na Slovenskem javljajo predvsem v severno in jugovzhodnem delu Slovenije, medtem ko ima Notranjska iz te dobe le malo ohranjenih spomenikov (npr. Zgornje Otave). To velja tudi še za romansko dobo, saj se, razen Planinice in Starega trga pri Ložu ter Jakovice pri Planini, za zdaj ne da dokazati romanskih ostankov.⁹⁷ To je razložljivo le iz umetnostno pasivnega geografskega položaja tega dela naše zemlje v tem času in pomanjkanja kulturno kolonizatorskih samostanov, od katerih je Bistra prva na tem ozemlju in je ravno zaradi te osamljenosti pozneje prevzela isto vlogo v kulturno političnem življenju na tem območju

kot jo je imela Stična na Dolenjskem. Iz tega jasno sledi, da kartuzijani niso tu našli kakšnega že udomačenega stavbnega tipa, ki bi ga lahko sebi primerno prilagodili, ampak so se prav gotovo morali nasloniti na že v ostalih dveh kartuzijah, v Žičkem samostanu in Jurkloštru udomačene oblike, zlasti še, če velja Hitzingerjeva misel, da so se naselili sem iz Žičkega samostana,⁹⁸ s čimer se strinja tudi Stegenšek.⁹⁹ Zveza Bistre z Žiškim samostanom in Jurklošтром izpričuje prisotnost priorjev obeh kartuzij na ustanovni listini.¹⁰⁰ Res je v tem času čutili izreden porast novih moči v Žiškem samostanu,¹⁰¹ kar je prav gotovo napotilo takratnega žiškega priorja Nikolaja, da se je zavzel za obnovo Jurkloštra. To je l. 1209 od vojvoda Leopolda V. v Mariboru tudi dosegel. Povezava med Leopoldom in Nikolajem je tudi v jurkloštrski cerkvi zapustila sledi. Zadnikar je v svoji disertaciji dokazal stilne sorodnosti, ki se izražajo v načinu obokanja in prerezu reber, s cistercijanskim samostanom v Heiligenkreuzu, ki naj bi bil prvi uporabil ta način, katerega je pozneje ponovil Jurklošter in od katerega je odvisna cela vrsta spomenikov takratnega laškega gospodstva, to pa je bilo v lasti Babenberžanov, pobudnikov zidave obeh cerkva.¹⁰² To je tembolj verjetno, ker se je prior Nikolaj res mudil l. 1208 v Klosterneuburgu, ki je po požaru l. 1158 bil po načinu Heiligenkreuz obokan.¹⁰³ Tako lahko sklepamo tudi za Bistvo, da so se kartuzijani namenili uporabiti namesto tuje domačo cenejšo delovno silo, morda celo redovno. Prav tako je zveza med Bernhardom in avstrijskim vojvodom Leopoldom zgodovinsko izpričana.¹⁰⁴

Ker je bila cerkev v Jurkloštru posvečena 1227, to je 20 let pred ustanovitvijo naše kartuzije, si lahko mislimo, da so se naslonili na že v Jurkloštru dani tip, tembolj, ker so se takrat pri nas pod vplivom stavbno naprednih beraskih redov komaj začele javljati prve gotske oblike (dominikanci in minoriti v Ptujju). Primer cistercijanske troladijske cerkvene arhitekture pa kartuzijanom že po tipu ni ustrezal. Naslon na Jurklošter dovolj zanesljivo potrjuje ohranjeni tloris iz l. 1793 (sl. 6). Nastal je v času, ko so se že odločili odstraniti samostansko cerkev. Risan je z vso tehnično skrbnostjo in ga je M. Vidmar v merah po jugozahodnem vogalnem kamnu cerkve, ki je ohranjen v zasutem temelju, kakor trdi, na več drugih mestih preveril. Tako je kot vir zanesljivo izpričan.¹⁰⁵ Nanj se je naslonil že Zadnikar,¹⁰⁶ ko je prvi s pridržkom zapisal, da se v njegovem jedru skriva prvotni romanski del stavbe tipa Jurklošter. Vse kaže, da mu je previdnost narekovala izredna dolžina ladje, ki je že v Jurkloštru nenavadna, v našem primeru pa za ta čas naravnost nemogoča, kar moti zlasti pri poskusni obočni rekonstrukciji. Iz tlorisa res razberemo troladijsko cerkveno stavbo, orientirano od zahoda proti vzhodu. Srednja ladja je znatno širša in se na vzhodu najprej zoži in zopet razširi v kvadratični kor z glavnim oltarjem. Stranski ladji sta močno zožena hodnika, ki sta s srednjo ladjo povezana samo z dvema prehodoma na skrajnem zahodu, na vzhodu pa sta z vratni povezana desno s kapitljem in levo z zakristijo. Povsod drugod so ladje omejene z debelimi stenami. Vzdolž stranskih ladij so z ožinami nakazane oltarne niše.¹⁰⁷ Takoj prvi pogled na ta tloris nam pove, da ni nastal po enotni zamisli, ampak da je plod večjih prizidav. Pozornost vzbuja zlasti srednja ladja, ki je taka, kakršna je v kombinaciji s stranskima dvema, tuja katerikoli stilni obliki. Če odstranimo domnevne dozidave, pa se nam kmalu pokaže dokaj čisti tip, tak kakršnega poznamo v Jurkloštru. To je enoladijska dvorana z ožjim in ravno zaključenim prizbiterijem. Meja take stavbne lupine je v tlorisu označena z debelejším zidom severne in južne stene srednje ladje, vzhodna in zahodna pa sta teže določljivi, ker ju več ni, le disharmonija v proporcijah, katere je ravno romanika

najbolj dosledno porabljala, nas opozarja, da so nekoč bile in da so jih poznejše prezidave odstranile. Najbolj značilna lastnost tipa Špitalič in Jurklošter je ožji prezbiterij. Medtem ko je v Špitaliču že eleganten, lahek, uokvirjen s štirimi tankimi stenami, ki so na vseh štirih straneh podprte z oporniki, je v Jurkloštru masiven, težak, obdan le s štirimi masivnimi stenami. Takega pa ima tudi naš tloris, če potegnemo pravokotnico od skrajnega jugovzhodnega vogala kapiteljske kapele, za katero govori debelina zidu, da je tudi prvotna, na severovzhodni vogal prezbiterija. Tako dobimo vzhodno mejo zidu. Nato s prenosom debeline zidu kapiteljske dvorane določimo tudi zahodno stranico. Pri tem malo moti to, da so stene ladje nekoliko krajše od kapiteljskih, kar pa se da pojasniti z načinom gradnje v romaniki, ki je zidala večje stavbe skoraj redno v tako imenovanem platenju obdelanih kvadrov; ti so med seboj vezani tako, da se je pri rušenju prečne stene podrl vedno tudi del podolžne, katero so potem kar pravokotno izoblikovali.¹⁰⁸

Vabljava je primerjava med obema najstarejšima slikama Bistre, s Hrenovo iz l. 1628 in s tisto iz »Maisons« iz l. 1658. Med njunima nastankoma je poteklo komaj 30 let. Med tem časom nimamo nobenih poročil o kakšnih prezidavah, vendarle pa je med njima razloček, ki nam marsikaj pove. Cerkev na Hrenovi skici ima vzhodno partijo z $\frac{5}{8}$ zaključkom, medtem ko na bakrorezu iz »Maisons« tega dela stavbe sploh ni, tako da je videti kot bi bila cerkev proti vzhodu z zvonikom zaključena. Primerjava obeh slik nam dovoljuje sklep, da je Hrenova skica le bolj šablonska, pod vplivom stilnega razpoloženja časa, ki načelno odklanja $\frac{5}{8}$ zaključke kot nazadnjaške in je zaradi mračnega vtisa v prostorih, ki so bili z masivnimi stenami obdani, Hren iz navade narisal cerkev kot »zastarelo«,¹⁰⁹ se pravi v gotski obliki. Da lahko bolj verjamemo bakrorezu v »Maisons«, imamo spodbudo tako v njegovi resnejši tehnični izvedbi, kakor tudi v tlorisni rekonstrukciji, ki to upodobitev potrjuje. Ravno črto v celi vzhodni fronti pa so izpeljali tudi v Jurkloštru.¹¹⁰

Malo težje je z rekonstrukcijo zahodne meje. Za to že Zadnikar ni dobil nobenih oporišč in tloris nam jih res ne nudi. A kar je še težje, je rekonstrukcija obojnih pol. Vendar pa imamo ohranjeno listino, izdano 24. 8. 1426, ki je za nas zelo dragocena. Z njo je prior Friderik sporočil vsem svojim naslednikom, da je Friderik, grof Celjski, med drugim tudi: »ain Porchirchn mit ainem Altar darauf in unserm Gothauws von Grunt ausgepawet haben«. Tu je povsem jasno povedano, da je grof Friderik dal iz temeljev pozidati emporo.¹¹¹

Janez Veider razlaga v svoji razpravi o stari ljubljanski stolnici,¹¹² da je splošni nemški izraz za alpske cerkvene empole »Parkirche« ali »Porkirche«¹¹³. Izvir je v zvezi z zahodno skupino celotnega sestava s tako imenovanim »Westwerkom«, zlasti v zvezi s potrebami samostanskih in škofijskih cerkva. Vzrok njihovega nastanka je največkrat v pomanjkanju prostora. Tako navaja za ljubljansko stolnico, da je nastala empora v cerkvi zato, ker se ladja ni dala podaljšati zaradi zvonika, ki je stal sredi zahodnega pročelja. Sicer pa so gotške empole v tej dobi skoraj pravilo. Kot primere navaja: samostansko cerkev v Gornjem gradu, proštjsko cerkev v Ptujju in cerkev bivših dominikank v Studenicah¹¹⁴. Po časovnih analogijah moramo torej tudi našo emporo iskati na zahodu, kar se ujema z nepravilnimi sorazmerji dolžine proti širini v talni ploskvi, s Hrenovo skico, ki je videl cerkev še kot enoladijsko, in z bakrorezom v »Maisons«. Po Hrenovi risbi je severna stena razdeljena z dvema

opornikoma na tri dele, od katerih je zahodni razmeroma daljši od ostalih dveh. Za vzhodnega mu je pa, očitno zaradi pomanjkanja znanja perspektive, zmanjkalo prostora. V zahodnem delu ima vrisano okno in vrata, ki sta dokazani tudi v tlorisu, saj se jasno vidi, da se je pri poznejši prezidavi arhitekt naslonil pri odpiranju prehodov v stranski ladji na že dano odprtino z oknom in vrati. Če se je hotel te ugodnosti poslužiti, je moral prostore za oltarje razdeliti na neenake dele, to pa je iz tlorisa dobro razvidno. Bakrorez iz »Maisons« ima na severni cerkveni steni tudi vidna vrhova dveh oken. Kako dolga je bila od Celjanov pozidana empore, je težje določiti. Zgoraj smo dognali, da je arhitekt pri poznejši prezidavi uporabil okno kot osnovo za prvi prehod iz glavne v stransko ladjo. To okno je bilo prav gotovo v Jurkloštru sredi zadnje obočne pole. Zato moramo iskati tu nekje njeno središče, v drugem prehodu pa konec. Tu nam pomaga sosednji križni hodnik, ki je tak, kakršen je danes, morda iz poznejše dobe, v tlorisu pa je bil najbrž zamišljen skupaj s cerkvijo in je predstavljal izhodiščno točko za razpored vseh ostalih prostorov. Podaljšek njegove zahodne stene proti severu pa naši rekonstrukciji popolnoma ustreza. Če se ozremo malo na ostale kartuzijanske stavbe, vidimo, da ta podaljšek ni popolnoma neupravičen. Pravilo predpisuje, da mora vsa cerkev izražati preprostost, revščino in skromnost¹¹⁵. To je prav gotovo vzrok, da manjka kartuzijanskim srednjeveškim cerkvam kiparskih okraskov, ki se v srednjem veku uveljavljajo zlasti na portalih, kateri so bili večkrat poudarjeni tudi s tem, da je celotna fasada izstopala iz ostalega samostanskega kompleksa. Tega pa se kartuzijanska cerkvena arhitektura do baročne dobe vestno izogiba. Navadno je cerkvena zahodna fasada vključena kar v sosednji stavbni objekt, ali pa je cela cerkev pomaknjena ven iz njega tako, da se na pročelju na njo nasloni zahodni trakt malega križnega hodnika, ki je nasproti cerkvi čelno zaključen (Žiški samostan in Pleterje).¹¹⁶ Splošno prevladuje prvi način.¹¹⁷ Drugega navadno narekujejo terenski pogoji. V našem primeru pa je jasno, da je zahodna fasada bila zaključena z zahodno stranico križnega hodnika, ker je na ta način zapirala njegovo severno steno v celoti in tvorila z njim skupaj skoraj popoln kvadrat. To potrjuje tudi domnevna rekonstrukcija empore in obokov. Po tej rekonstrukciji je bila empore dolga v svetlobni dolžini 2,40 m, tako je bila cerkev za to dolžino in debelino stene podaljšana proti zahodu, kar ustreza končni dolžini ladje v Uselmannovem načrtu iz l. 1793, na katerem zahodna fasada za to dolžino izstopa iz zahodne linije ostalega stavbnega kompleksa. Nekoliko nas spravlja v zadrego debelina zahodne stene, ki bi po analogiji morala biti v zvezi s steno na vzhodni strani. Vendar smemo misliti, da je zaradi skromne fasade, ki je vidna še na obeh skicah, Hrenovi in v »Maisons«, bila v baroku celotna fasada, podobno kot v Kostanjevici, prizidana.¹¹⁸ Zanimivo je, da je malo pred tem ali hkrati nastala empore v Jurkloštru.¹¹⁹ Bila je ravno tako priključena zahodni fasadi in pozidana od tal v svetlobni dolžini 2,30 m. Sklepati smemo, da je bila za zgled bistriška ali narobe že zaradi podobnosti v danih tlorisnih možnostih in merah.

Da je bila cerkev v Bistri obokana, sledi iz izredne debeline sten (1,20 m) in zgornje analize ugotovljenega stavbnega tipa Jurklošter,¹²⁰ ki je do danes ohranil oboke, in iz primerjave z ostalimi kartuzijanskimi cerkvami pri nas, ki so redno obokane (Žiški samostan, Špitalič, Jurklošter, Pleterje). Podobna oporišča za domnevno rekonstrukcijo obokov pa najdemo že v omenjeni Hrenovi risbi, ki ima ob severni steni cerkvene ladje vrisana dva opornika, kar bi ustrezalo trem obočnim polam v ladji in eni v prezbiteriju, analogno onima

dvema v Žiškem samostanu in Jurkloštru. Zahodno okno, narisano na tej risbi, bi bilo nekje v prvem prehodu iz glavne v stransko ladjo in predstavlja hkrati tudi središče prve obočne pole od zahodne strani. Tako rekonstruirane obočne pole so znatno ožje od onih v Jurkloštru: Jurklošter 1 : 1,13, Bistra 1 : 0,88. Podobna sorazmerja so tudi v razmerjih ladijskih dolžin in širin. Jurklošter 1 : 4, Žiče 1 : 3,25, Bistra 1 : 2,37.¹²¹ Tako dobimo v primerjavi z Jurklošтром širšo ladjo in razmeroma ožje obočne pole, kar je pripisati že naprednejšim stilno prehodnim tendencam, kar se prav posebno čuti v razmerju širin in dolžin prezbiterijev, ki je v Žičah enako širok kot v ladji, v Jurkloštru skoraj kvadrat, v Bistri pa se že znatno podaljša: Jurklošter: 1 : 1,02, Bistra 1 : 1,22.¹²² Prav ta razloček v dolžini prezbiterija je opomnil Zadnikarja na previdnost, da je zapisal o cerkvi: »lahko bi sodila v romansko obdobje, kolikor seveda ni z morebitnim drugačnim, morda že tristranim vzhodnim zaključkom in z obočnim sistemom, za katerega pa ni podatkov, zapustila romanske izrazne forme in se podredila že novemu gotskemu duhu.«¹²³ Če se ozremo po obeh slikah, dobimo pri Hrenu dovolj spodbude za tak dvom, saj ima celo narisano $\frac{5}{8}$ zaključek. Če pa zaupamo bolj bakrorezu iz »Maisons« in vsem ostalim okolnostim, ki smo jih že zgoraj upoštevali, se potem bolj nagibamo k prejšnjim domnevam. Varianti ne izključujeta možnosti kasnejših gotskih ali renesančnih prezidav. Zadnjo besedo pa bo seveda mogoče zapisati šele ob arheološkem posegu v ohranjene temelje te stilno tolikanj sporne samostanske cerkve.

Na ta način smo izluščili iz ohranjenega tlorisa romansko lupino, ji določili vzhodno in zahodno mejo ter v tem okviru določili stavbni tip, ki je bil pred našo cerkvijo uresničen v Jurkloštru in predstavlja enoladijski prostor z nekoliko ožjim, pravokotno zaključenim prezbiterijem. Vsa stavba je v notranjščini bila obokana.

S preselitvijo tega tipa daleč na kranjsko stran se je vpliv jurkloštrske skupine s pravokotno zaključenim in s pravokotnimi rebri obokanim prezbiterijem razširil s teritorija »laškega gospodstva« na Notranjsko, kjer pa ni imel spricho na novo uveljavljajočega se gotskega sloga, ki zajame v naslednjih desetletjih že ves slovenski etnografski teritorij, posnemalcev.¹²⁴ Njegov nastop v tem območju pa je razložljiv samo v okviru organiziranega in med seboj trdno povezanega reda, ki je bil v drugi pol. 13. in v 14. stol. na vrhu svojega razvoja in je zato tudi arhitekturi določal dokončno obliko, ki se poslej ni več izpreminjala.¹²⁵ Medtem ko je prvotna oblika cerkve dovolj izpričana, nimamo za ostalo samostansko arhitekturo prav nobenih oporišč. Iz tlorisa lahko razberemo z gotovostjo samo kapiteljsko dvorano in zakristijo.

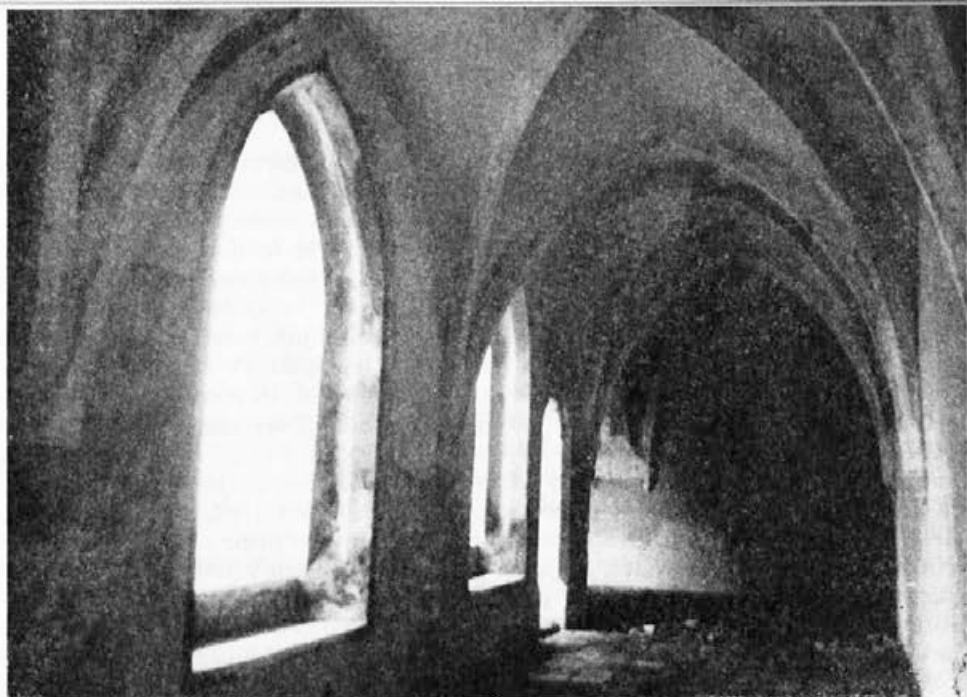
Kapitelj je bil desno od prezbiterija in je v celoti enotno s cerkvijo zasnovan.¹²⁶ Iz tlorisa je razviden po debelem zidu sten, ki tvorijo s stenami prezbiterija enotno širino. Po obliki je to kvadratičen prostor, povezan z dvema prehodoma z ladjo v ožjem delu in s hodnikom. Njegova funkcija se zaradi tega položaja vso zgodovino ni izpreminjala.¹²⁷ Nad njim je bila biblioteka in prvotno tudi arhiv.¹²⁸ Oba prostora sta bila obokana, ker je zapisano v bistriškem rokopisu iz l. 1347: »Anno Domini M 364 combustum fuit monasterium hic in Fraenicz una cum libris et ceteris bonis monasterii quasi in toto.«¹²⁹ Kar pomeni, da jim je vse s knjigami vred pogorelo, toda najboljši rokopis se je le ohranil.¹³⁰ Ohranilo se je tudi okrog 36 pergamentnih listin iz časa pred tem datumom.¹³¹ Gotovo so bili shranjeni v prostoru, kamor ogenj ni segel, kar je bilo prav gotovo mogoče le v tem z izredno debelimi stenami omejenem

prostoru. To pa je tudi dokaz, da cerkev od obeh požarov ni bila popolnoma uničena, ker bi bilo težko verjeti, da se je od vsega samostanskega kompleksa samo kapitelj obvaroval ognja, tembolj ker je bil neposredno povezan s cerkvijo. Levo od prezbitarija je bila zakristija.¹³² Razvidna je iz tlorisa in je bila po obliki podobna kapiteljski dvorani.¹³³ Prav tako razporejeni prostori iz prve stavbne dobe pa so se nam ohranili tudi v Žičah in Jurkloštru¹³⁴, ki so služili prav gotovo istemu namenu kot v Bistri. Medsebojni vzori in povezave za tlorisno razporeditev v prostorih so s tem še bolj izpričani. Po statutu »Antiqua« sme vsak samostan imeti le 13, največ 14 menihov in 16 conversov. Če je to veljalo za vodilne kartuzije, med katere spada tudi Žiški samostan, ki je šele 1414. leta zaprosil za dovoljenje, da bi smel povečati število celic na 20, naša kartuzija prav gotovo ni imela ob ustanovitvi toliko naraščaja.¹³⁵ Gruden domneva kot prvo število 4 do 5 redovnikov.¹³⁶ Listina iz leta 1262, s katero odstopa Žiški samostan Bistri dve kmetiji z obvezo, da bo njihov prior z njenimi dohodki vsako leto postavil dve celici, pa jasno pove, da je Bistra v tem času še gradila stanovanjske prostore.¹³⁷ Kar pa jih je v sledečih letih postavila, so bili prav gotovo leseni. To seveda velja predvsem za meniške celice. Tako se pri prvem kot drugem samostanu iz te dobe ni nič ohranilo, kar bi se dalo zanesljivo dognati. Nekateri debeli zidovi bi lahko sodili v to dobo, vendar nimajo nobenih stilistično opredeljivih znamenj, na katere bi se lahko z gotovostjo naslonili.

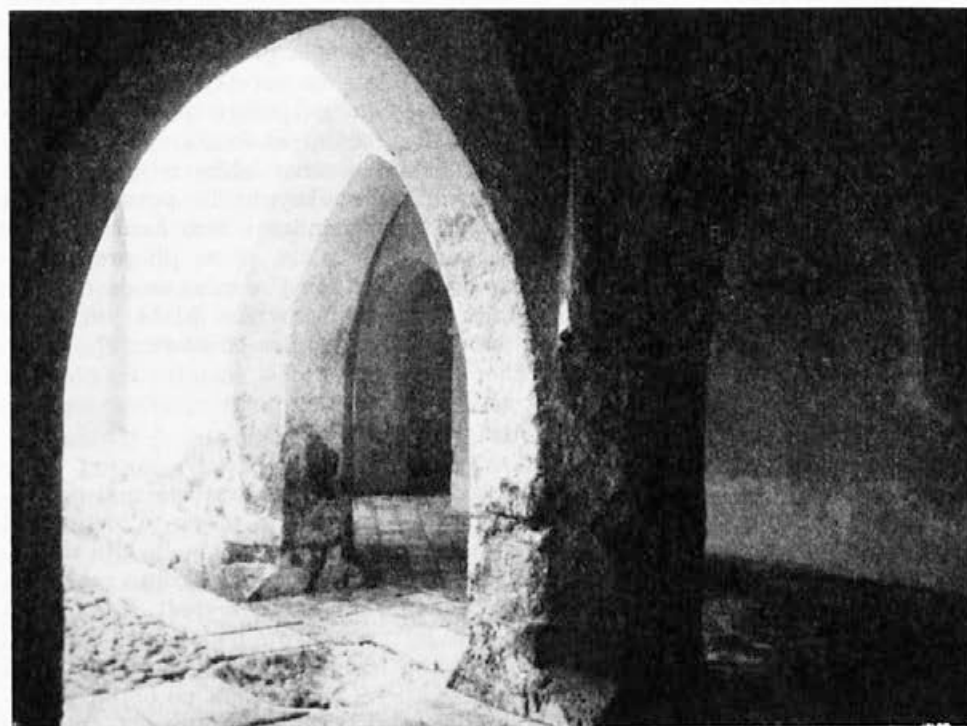
Zidan in dokončno formiran veliki križni hodnik je bil v Veliki Kartuziji, ki velja za središče in vodilo reda šele v letih 1253 do 1257.¹³⁸ Prej so bili tudi tam leseni hodniki.¹³⁹ Stegenšek domneva za Žiško kartuzijo vzore v Paviji, od koder je prišel prior Štefan Macone. Pavijska kartuzija je bila namreč grajena ob koncu 14. in na začetku 15. stoletja ter je bila pred odhodom Štefana ravno dokončana.¹⁴⁰ Zanimivo je, da je bila Bistra na začetku 15. stoletja vsa na novo posvečena. Prav gotovo zato, ker je bila po požaru 1382 popolnoma prenovljena. Vprašanje pa je, kaj je od tega požara ostalo starega in kaj so zgradili na novo. Za veliki križni hodnik skoro gotovo lahko mislimo, da je bil do tega časa lesen in šele tedaj dokončno oblikovan. To povzamemo iz poročila, da je bilo pokopališče v tem križnem hodniku v tem času ponovno posvečeno. Združili so ga s pokopališčem bratov laikov, ki so jih prej pokopavali v spodnjem domu.¹⁴¹ Tudi mesto spodnjega doma se zdaj ne da določiti. Hitzinger¹⁴² pravi, da so vodili gradnjo Bistre iz Borovnice, ki bi jim lahko pozneje služila tudi kot spodnji dom; isto ponavlja za njim Milkowicz.¹⁴³

2. Križni hodnik

Umetnostno zgodovinsko najvabljujejši še ohranjeni hkrati pa tudi najstarejši del nekdanje kartuzije, je križni hodnik. Omenil sem že, da je to tisti del stavbe, ki povezuje prostore za skupno uporabo s cerkvijo in je za njo najpomembnejše torišče srednjeveške umetnosti. V tlorisu je to pravokotno zaključen kvadrat s hodnikom ob strani, z dvoriščem in vodnjakom v sredi. Kartuzijani so ga prevzeli od drugih redov, ker jim je po namenu popolnoma ustrezal. V naših krajih so bili križni hodniki prvotno leseni in je najstarejši obokani ohranjeni primerek iz druge pol. 13. stol. v Stični. Naš hodnik po obliki popolnoma ustreza temu splošnemu tipu in do sedaj, razen Maroltovega opisa in datacije¹⁴⁴ v drugo polovico 15. ali začetek 16. stol. ter Gregoričeve v 15. stol., ni bil posebej obravnavan¹⁴⁵ (sl. 10—13).



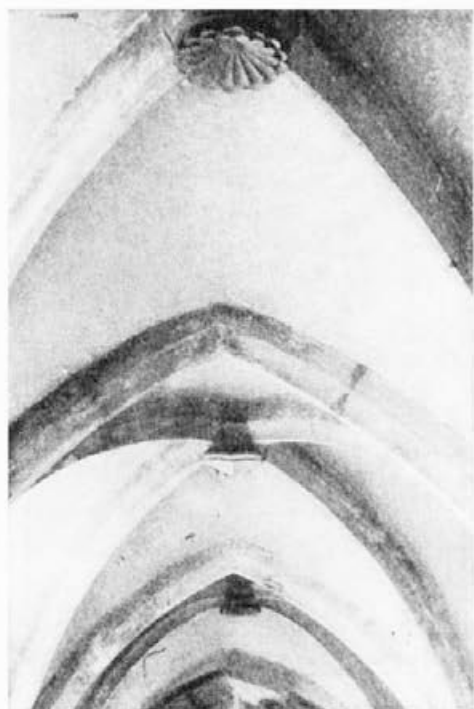
Sl. 10. Bistra: križni hodnik, pogled v zahodni trakt



Sl. 11. Bistra: križni hodnik, pogled skozi vhodne arkade



Sl. 12. *Bistra: križni hodnik, pogled v južni trakt*



Sl. 13. *Bistra: križni hodnik, pogled na oboke*

V tlorisu se nam predstavlja le delno ohranjen pravokotno zaključen kvadrat. Iz zunanje strani je ograjen s tremi stenami, ki so z šilastoločnimi okni odprte proti dvorišču, s katerim ga povezujejo tudi dva šilasta in en ožji pravokotni vhod; notranja stran je z vseh treh strani obdana od skupnih prostorov, ki so z njim prek dveh vhodov in s hodnikom povezani. Vsa notranjost je obokana s šilastim križnim obokom, ki ga nosijo profilirana rebra, med seboj povezana z dekorativnimi sklepniki. Rebra izhajajo iz deloma figuralnih, deloma profiliranih konzol. Posamezne obočne pole so med seboj ločene s profiliranimi rebri, le v južnem delu jih ločita dve močni oprogi. Torej je ta križni hodnik izrazita gotška stavba, ki pa skriva več težko razrešljivih ugank.¹⁴⁶ Vseh devet sklepnikov je dekorativno obdelanih. Prvi v vzhodnem traktu, šteto od severne strani, ima relief mitre z dvema uncialnima M-a in črko a; drugi ima obliko ščita, na katerem so enakostraničen križ in trije uncialni M-i pod njim; tretji manjka. V južnem traktu; prvi: polkrožni podstavek na katerem je lijakasto poglobljena rozeta; drugi: ščit z oprogo čez sredino; tretji: rozeta z dvema vrstama listov. V zahodnem traktu pa so: dve rozeti z eno vrsto v črki S zavitih cvetnih listov, drugi ima na okrogli ploskvi štirilisten medaljon, v katerem je vrezana črka C in četrti večlistna rozeta. Konzole so profilirane, pet osminko zaključene piramide, baldahini, in figuralika. Kakor vidimo, je obok razmeroma bogato okrašen s figuraliko (sl. 15—28).



Sl. 14. *Bistra: sklepnik najden v izkopaninah; sedaj vzdan v obnovljeni obočni poli križnega hodnika na križišču južnega vzhodnega trakta*



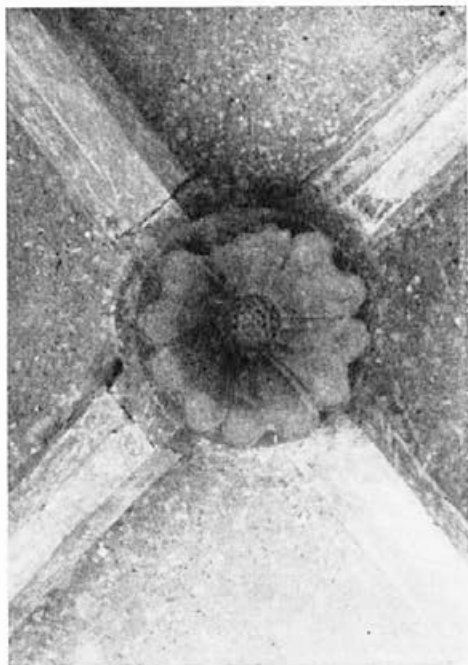
Sl. 15. *Bistra: križni hodnik, sklepnik z Martinovim monogramom*

Najbolj zanimiva je gotovo datacija. Čeprav ima hodnik letnico 1449 na prekladi vrat v zahodnem traktu, so vendar rebra s takim prerezom in s svojimi ornamentalno in figuralno okrašenimi obočnimi členi za ta čas pri nas prav nenavadna; gotovo je to zapeljalo Marolta pri njegovi dataciji v drugo polovico 15. ali v začetek 16. stoletja. Domnevalo se je tudi, da bi hodnik lahko nastal v 13. ali v 14. stol. V resnici smo v zadregi s stilistično primerjavo, ker je spomenik v našem spomeniškem gradivu še osamljen. Imamo pa na razpolago dovolj arhivalnega in formalnega gradiva, ki nas bo postavilo kmalu na trdna tla. Najpomembnejša sta dva sklepnika in konzola v vzhodnem traktu, ki ima reliefno upodobljeno mitro in ob strani napis: MARTI. Ta napis in mitra povesta, da je obok v zvezi s škofom Martinom, znano osebnostjo iz prve pol. 15. stol., ki je v tej dobi igrala v naših krajih izredno važno politično vlogo. Izhajal je iz plemiške rodbine Mannsbergov, ki so v 15. stol. imeli posestva na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem. Okoli l. 1436 je postal pičenski škof in bil od oglejskega patriarha Ludvika Tecka imenovan za vikarja čez vso oglejsko škofijo zunaj Furlanije. Prijateljstvo s cesarjem Friderikom III. mu je omogočilo, da je bil osrednja osebnost baselskega spora in je kot tak v cerkveno upravno političnih sporih svojega časa imel odločilno besedo. Stanoval je v Ljubljani pri cerkvi sv. Nikolaja, kjer je bil l. 1456 tudi pokopan.¹⁴⁷

Povezanost pičenskih škofov z Bistrom se da slediti že od l. 1322, ko je patriarh Paganus della Torre dovolil svojemu vikarju, pičinskemu škofu Enochu

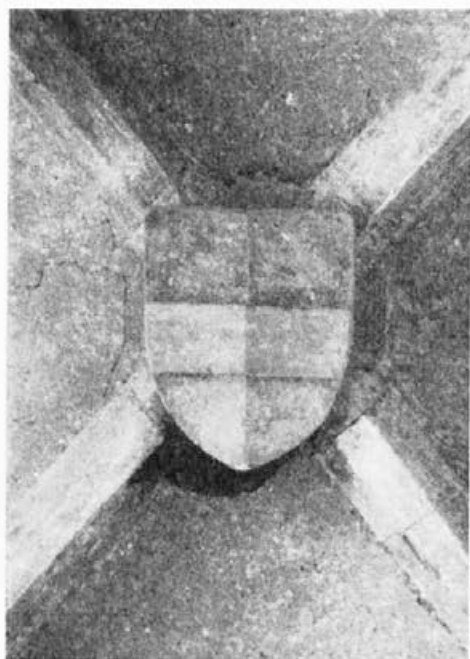


Sl. 16. Bistra: križni hodnik, sklepnik z grbom škofa Martina

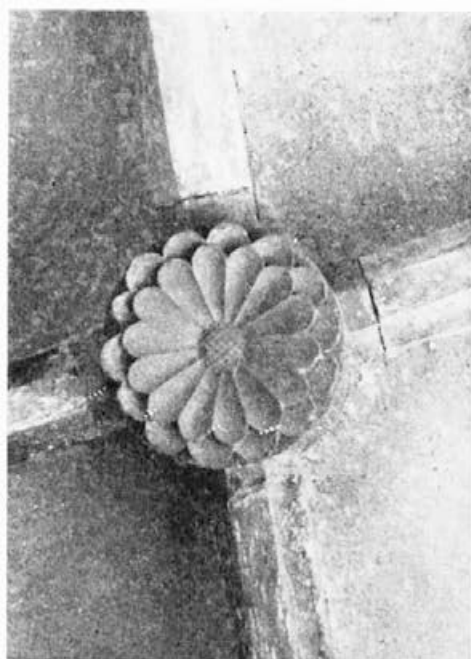


Sl. 17. Bistra: križni hodnik, sklepnik v obliki rozete

iz reda avguštincev, da sme stalno bivati v Ljubljani ali pa v Bistri.¹⁴⁸ Prav tako vemo za Gregorja, škofa pičenskega, da je l. 1433 tam umrl in bil tudi tam pokopan. Živel je več časa pri kartuzijanih in jim v znamenje hvaležnosti zapustil vse premoženje.¹⁴⁹ Martinovo tamkajšnje bivanje izpričuje od njega izdana posvetilna listina dveh oltarjev¹⁵⁰ in beležka v Nekrologu iz 15. stol.: »Die 8. julii R. D. Martini, episcopi Petinensis, magni benefactoris huius domus.«¹⁵¹ Take beležke so bili deležni pri neredovnih osebah v Nekrologu res samo izredni samostanski dobrotniki, ustanovniki itd. Eden od teh je bil prav gotovo tudi škof Martin, ki je le kot plačnik gradnje v samostanu dobil lahko tak naslov, ker posvetitve niso veljale za samostanu izkazane dobrote; prav tako ob poklonitvi posestev ni nobenih sledov. To potrjuje tudi Martinov grb, ki je vdelen v drugi sklepnik vzhodnega trakta. Predstavlja ščit in na njem reliefno upodobljen enakostraničen križ, ki ima krake razširjene navzven; pod njim so razvrščeni v obliki trikotaja trije umcialni M-i. Da je to res Martinov grb dokazuje njegova nagrobna plošča, ohranjena v južni cerkveni steni ljubljanske stolnice, vzdana v kotu pod pevskim korom.¹⁵² Prvotno je bil pod prižnico stare stolnice.¹⁵³ Po njeni rušitvi so ga vzdali v zunanjo steno pročelja nove stolnice, odtod pa prenesli na današnje mesto.¹⁵⁴ V enotni kamnitni plošči je poglobljen okvir, ki je na vrhu zaključen s trilistnim lokom. Nanj je položena reliefno izdelana škofovska palica, katero ovija panicellum.¹⁵⁵ Spodaj je na palico pritrjen ščit s tremi polkrogi, v katerega so vrezani trije umcialni M-i. Okoli niše je vrezan napis v gotski minuskuli: »Reverendus P. Martinus, episcopus Petinensis« in kamnoseški znak.¹⁵⁶ Nas zanima predvsem ščit s tremi polkrogi in



Sl. 18. *Bistra: križni hodnik, sklepnik z grbom cesarja Friderika*



Sl. 19. *Bistra: križni hodnik, sklepnik v obliki rozete*

z vrezanimi uncialnimi M-i. Gruden pravi,¹⁵⁷ da so trojni lok imele rodbine Mannsberg, Mannsdorf in Silberg, črke M pa pomenijo: Martinus Mannsbergensis, Mannsdorffensis,¹⁵⁸ Treh lokov sicer kamnosek na bistrškem sklepniku ni napravil, očitno pa je razporedil tri M-e v tako obliko, kot bi jim služili za podlago. Na nagrobnikovem ščitu pa se križ ne da dognati. Vse kaže, da je prvotno bil in so ga sčasoma ljudje obrusili. V tem oziru pa so zanimivi na listinah ohranjeni škofovi pečati.¹⁵⁹ Ti so iz rdečega voska in okrogle oblike. V sredi je podoba Matere božje z Jezusom v naročju, okoli pa napis: »S (igillum) Martini ep (iscopi) petinen(sis).«¹⁶⁰ Spodaj je ta napis pretrgan s ščitom, na katerem je reliefno upodobljen križ, čigar kraki so enaki in navzven razširjeni, spodnji pa je povezan s tremi loki. Kljub malenkostnim razločkom, ki jih opazimo na ščitu v Bistri in ščitih na nagrobniku ter pečatih, gre nedvomno povsod za grb škofa Martina, ki je vsebinsko povsod enak, formalno pa toliko različen, kolikor gre za različen material in različne roke. Temu pritrjuje zlasti pečat na listini iz l. 1455, s katero je škof Martin investitiral Mihaela Mathea von Winshelberg za vikarja v Cerkljah pri Velesovem (Kranj).¹⁶¹ Na spodnji strani je pečat enak zgoraj opisanemu, na hrbtni pa veliko manjši (1 cm v premeru), kjer se jasno vidi ščit s križi in tremi polkrogi pod njim; na ščitu je škofova mitra s trakovi, ki visijo čezenj ob straneh. Tudi tu raste križ iz treh polkrogov in ima le zgornje tri krake enake, kar v Bistri pogrešamo, vendar je dovolj jasno, da se je bistrskemu kamnoseku zaradi estetskega učinka bolj prilegala enakokraka oblika križa, zlasti še, ker je polkroge izpustil. Kombinacija ščita z mitro pa ima tudi v našem križnem hodniku svoje dokaze. V istem traktu sledeči sklepnik,



Sl. 20. Bistra: križni hodnik, sklepnik v obliki rozete



Sl. 21. Bistra križni hodnik, sklepnik s kronogramom bistrškega priorja Christiana

gledano proti severu, ima reliefno izdelano mitro. Na vsaki strani nje sta vrezani v gotski minuskuli dve črki M, spodaj pa med trakovi gotska črka A.¹⁶² Ta mitra v zvezi z zgoraj omenjenim napisom, ki se ponovi na konzoli, dovolj jasno dokazuje, da sta gotski črki M začetnici Martinovega imena: Martinus Mannsbergensis, črki A pa zazdaj še nisem mogel določiti pomena.¹⁶³ Prejšnji mali pečat združuje mitro s ščitom in s tem dokazuje pravilnost naših sklepov, da je bil škof Martin nedvomno soudeležen pri obokavanju križnega hodnika, pač takrat, ko je bil že imenovan za škofa, kar se je po Grudnu¹⁶⁴ zgodilo l. 1436. To je hkrati tudi terminus post quem za datacijo oboka v našem hodniku; Martinova smrt l. 1456 pa terminus ante quem. Najbolj verjetna je že zgoraj omenjena letnica 1449, ki je vklesana na preklado malih vrat, katera povezujejo zahodni trakt križnega hodnika z malim dvoriščem. V tem letu je moral biti obok končan, ker je bil v naslednjem že polihromiran. To razberemo iz napisa obiskovalca leta 1450, ki je bil pri zadnji restavraciji odkrit na posnetem robu okna poleg teh vrat. Barva, na kateri je ta letnica vrisana je uporabljena tudi že na konzolah in rebrih oboka.¹⁶⁵ Se en dokaz za to trditev imamo v sklepniku druge obočne pole zahodnega trakta, gledano proti jugu. Okrogle oblike ima v reliefni tehniki izvedeni medaljon, v katerem je v gotski majuskuli napisana črka »C«. Marolt¹⁶⁶ je to napačno bral za kamnoseški znak, kateri pa v taki obliki in v tem času sploh ni mogoč. Pri tem ga je zmotila zgornja navzgor obrnjena črka, ki je v sklepniku okrušena, kar se na njeni talni ploskvi dobro vidi.¹⁶⁷ Tendencia po monogramih v zgoraj opisanih sklepnikih nam dovoljuje sklep, da



Sl. 22. Bistra: križni hodnik, sklepnik v obliki rozete



Sl. 23. Bistra: križni hodnik, sklepnik v obliki rozete

imamo tu opraviti z začetnico imena takratnega priorja Christiana. Milkowicz,¹⁶⁸ ga pozna kot listinsko izpričanega samo od l. 1451 do 1470, čeprav se imenuje kot prior že v listini iz l. 1449.¹⁶⁹ Pozna ga tudi bistrski in žiški nekrolog.¹⁷⁰ Pred njim je znan Wolfgang iz l. 1443. Tako vidimo, da bi lahko bil že od tega leta naprej prior; da je graditelj tudi njemu posvetil spomin z začetnico njegovega imena v sklepniku, ni dvoma in se tudi v datumih z vsem časovno ujema.

Iz vsega tega je datacija dovolj jasna: nedvomno je bil obok križnega hodnika v Bistri l. 1449 končan.

Ti formalni dokazi narekujejo tudi stilno opredelitev, ki pa je še ne moremo v celoti izvesti. To poglavje bo ostalo le poizkus najti vsaj nekaj asociacij, ki bi nam pomagale vključiti ta spomenik v znani ali neznani umetniški krog doma ali na tujem. Najprej nekaj splošnih ugotovitev: med sklepniki ne najdemo nobenega figuralnega, vsi so ali heraldični ali rozetni; ohranile so se le tri glave na konzolah, vse ostale konzole so različnih geometrijskih oblik, med katerimi so najbolj zanimive tiste v obliki baldahinov. Mogoče bi nam pomagala primerjava z edinim ohranjenim križnim hodnikom iz začetka 15. st. pri dominikancih v Ptujju dognati razločke, ki bi nam pokazali, da je ikonografski sestav prvega in drugega bistveno drugačen; prav tako pa se razločujeta po pojmovanju prostora in načinu oblikovanja posameznih dekorativnih delov oboka. Pri dominikancih »vrsta moških in ženskih poprsij spremlja vse trakte hodnika, putti z grbi in mojstrskimi znamenji, levja glava, moške in ženske glavice; na sklepnikih pa se vrste reliefi evangelistov, Kristusa, Marije, dominikanskih svetnikov, sv. Janeza Krstnika, božjega Jagnjeta itd.«¹⁷¹ In v Bistri? Med kon-



Sl. 24. Bistra: križni hodnik, konzola v obliki baldahina



Sl. 25. Bistra: križni hodnik, konzola z napisom MARTI in s škofovsko mitro

zolami najdemo le tri figuralne, med sklepniki pa nobenega. Ikonografski sestav je zgolj heraldičen: mitra z monogramom in grb škofa Martina, grb cesarja Friderika in kronogram bistrškega priorja Christiana. Tudi če upoštevamo možnost, da bi bili sklepniki v severnem traktu hodnika, ki je porušen, samo ikonski, bi še vedno bila možna tale primerjava: oba križna hodnika sta poslužila za povezavo med stanovanjskimi in sakralnimi prostori, pa vendar je dominikanski še vedno okrašen kot sakralni prostor, kartuzijanski pa kot viteška dvorana; pri dominikancih vlada še mistično občutje, pri kartuzijanih svetovljansko; pri dominikancih je še vedno poudarek na vsem, kar je božjega, pri kartuzijanih pa stopi do veljave človek. To je še tem bolj nenavadno, ker je pri kartuzijanih terjalo kontemplativno življenje popolno pozabo vsega svetnega in prepovedovalo stike z zunanjim svetom, medtem ko so dominikanci red, ki se prvenstveno ukvarja z dušnim pastirstvom in le-temu služi tudi njih kontemplativni del življenja. V primatu heraldičnih elementov v našem križnem hodniku torej ne bi mogli iskati naprednejših, renesančnih tendenc časa, ampak moramo upoštevati vlogo kartuzije Bistre v tem času, ki ima pravzaprav rezidenčni značaj — saj so tam bivali ljubljanski škofje — in prepletanje severnih in južnih umetnostnih silnic, ki se v sredi 15. st. prav na Kranjskem združijo v enotno hotenje in izoblikujejo »posebno gotiko« v arhitekturi; v plastiki »ljubljsko delavnico« in v slikarstvu »mehki slog« Janeza Ljubljanskega.

Med nastankom obeh križnih hodnikov so potekla komaj tri desetletja in ni mogoče verjeti, da bi spremenilo način mišljenja in oblikovanja samo to



Sl. 26. Bistra: križni hodnik, figuralna konzola



Sl. 27. Bistra: križni hodnik, konzola v obliki glave

razvojno obdobje. E. Cevc pravi, ko označuje zadnji odmev Parlerjanske smeri v arhitekturni plastiki: »Poudarjena plastična modelacija in krepki realizem delujeta tako, kakor bi se med Parlerjevo Prago in drugo četrtino 15. st. ne vrival intermezzo mehkega sloga«, in zopet ko označuje zadnje kiparske izdelke te smeri: »naši sklepniki so sicer ploskoviteje obdelani, vendar pa še polni parlerjanskega duha, oba angela pa nas spomnita na ptujska putta z grbi v dominikanskem križnem hodniku.«¹⁷² Ob teh zaključkih se primerjalno nasprotje še bolj stopnjuje in izstopi ob našem spomeniku ploskovito linearni način oblikovanja še bolj do veljave. Površina pri naših sklepnikih je vedno gladka okrogla ploskev, ki je obdelana v precej plitkem reliefu: pri dveh rozetah se vrhnja ploskev, kljub razporeditvi cvetnih listov v več vrstah, nič ne poglobi, vsi listi imajo enako globinsko horizontalo; rozeta v obliki marjetice ima linearno razpognjene venčne liste po površini sklepnikove ploskve; najbolj zanimiva je rozeta, ki ima lijakasto poglobljeno čašo in je izoblikovana iz simetrično urejenih, ploskovito položenih listov. Med heraldičnimi sklepniki so vse oblike izvedene v eni, plitvi površinski razliki. Ne morem si kaj, da ne bi ob tem primerjal sklepnika s Christianovim monogramom s sklepnikom srednje obočne pole pevskega kora v Laškem. Plitva reliefna površina in uncialni M, naj sta že znamenje splošnega razpoloženja časa, ali pa, v primerjavi z Bistrom, napredna, imamo v vsakem primeru v Bistri opravi z stilnimi tendencami, ki jih E. Cevc ob opredeljevanju ljubljanske kiparske delavnice takole označuje: »Ta kaže v razmerju do časovnega sloga sicer neko zaostalost, ki pa si je ne moremo razložiti samo s preprostim zamudništvom, ampak mnogo bolj s splošnim umet-



Sl. 28. Bistra: križni hodnik, konzola s ščitom



Sl. 29. Bistra: gotški portal v zahodnem traktu

nostnim razpoloženjem.« In zopet: »Goriška in Kranjska se med seboj oplajata: prva pritaka italske in furlanske elemente, tem se od juga pridružujejo še kraško-istrski, Kranjska pa spet proti morju in v Posočje posreduje severnjaške pridobitve in s temi dopolnjuje tok, ki je vdiral od severa proti Italiji čez Tirolsko. Istra sprejema izdelke kranjskih kiparjev in tudi sama (po vsej verjetnosti) skupaj s kraškim kiparstvom v temelju dopolnjuje značaj kranjskega kiparskega ustvarjanja 15. stoletja.« K temu naj dodam še en njegov citat: »Bolj kot o redukciji mehkega sloga moramo tu govoriti o vračanju k idealom 14. stoletja — ta pojav pa je za sredo 15. stoletja in njeno eklektično razpoloženje spet zelo privlačen.« Nazadnje se nam ponuja še vprašanje, ali ni izogibanje figuralike narekovala ravno želja po simbolističnem načinu izražanja, ki je zopet bližji dekorativnim idealom 14. st. kot pa realističnim, celo portretnim tendencam 15. stol. Večja težnja po plastičnosti se je uveljavila na konzolah z baldahini in zlasti na figuralnih, ti pa so tudi tu le v manjšini zastopani. Prisotnost obeh pa zopet potrjuje gornje misli. Podobne figuralne konzole se nahajajo v cerkvi sv. Katarine v Lindarju nad Pazinom v Istri, ki nosijo na vzhodu križni obok s podobnim prerezom reber kakor v Bistri. Ponuja se tudi primerjava med vsebinsko in formalno podobno rešitvijo zvezdastega oboka v stolpu v Kačji vasi pri Planini. Stolp je v enotretjinski višini obokan z zvezdastim obokom, ki ima zopet dva heraldično dekorirana sklepnika. Na prvem je ščit z doprskim bikom, na drugem pa je ščit razdeljen na štiri polja: od teh sta dva gladka, v dveh pa so vodoravno vrezane proge. Obok sloni na konzolah,

ki so večinoma obdane s štiti; na eni se ponovi motiv sklepnika, ena pa je dekorirana z rastlinskim ornamentom. Heraldična vsebina sklepnikov je podobna oni v Bistri in prav tako način komponiranja istega motiva na sklepniku in konzoli; oblikovno pa je tu relief še bolj plitek, še bolj linearno ploskovit; skupen je tudi prerez reber. Različen pa je način obokanja, ki je v Bistri še križni, v stolpu pa zvezdast in sklepnika z grbi imata s krogom obrobljena štita, medtem ko imajo v Bistri gladko krožno ploskev. Oblike štitev na konzolah pa se ponavljajo tako v Bistri kakor v stolpu na Planini. Sklepanje vseh teh sorodnosti in razlik nas vodi v odkrivanje novih primerjalnih možnosti, ki bi v končni varianti dale sled razvoju neke stavbne skupnosti, ki najbrž zaradi premalo ohranjenega spomeniškega gradiva še ni dobila prave podobe.

In končno: Martin — pičenski škof je omenjen v umetnostno spomeniškem gradivu kar nekajkrat in vsakič v zvezi z delavnico, »ki je utegnila biti s škofom Martinom celo tesno povezana«¹⁷³; najprej v Ljubljani v stolnici¹⁷⁴ v zvezi s kipom Sočutne leta 1448; kot donator našega hodnika v Bistri leta 1449; in zopet v Bistri 1452. leta, kjer je posvetil oltarje.¹⁷⁵ E. Cevc mu pripisuje zaslugo, da je eden »izdelkov ljubljanske delavnice, kip sedeče Marije, zašel celo v hrvatsko Istro — do Sv. Primoža v Završju«.¹⁷⁶ Martinov nagrobnik je po zvezah s kamnoseškim znakom v sorodu z mojstrom, ki se je podpisoval z znakom v obliki male črke »h«, ki ima na vrhu navzgor odprt lok; najprej ga srečamo v Mengšu, nato pa še v raznih spremembah v Škofji Loki in Cerknici (ki je tudi v tem času že spadala pod patronat bistrske kartuzije). In nazadnje, če pomislimo, da je v tem času delovala v Ljubljani pomembna kiparska delavnica, nas zgornje primerjave, stilne značilnosti te delavnice in primerjava Martinovega donatorstva vedno bolj spodbujajo, da bi začeli v to smer iskati potrebne smernice in zaključili: »Ali smemo v tem kamnitem svetu slutiti delež kraškega kamnoseštva« ali bolje kar neko na Kranjskem zasidrano delavnico.

Mislím, da je s tem čas nastanka obokov našega križnega hodnika v Bistri dovolj jasno določen. Letnica 1449 na prekladi vrat se nanaša nanj in je to leto delo moralo biti že končano, najpozneje pa do leta 1450, ko je bil polihromiran. Že omenjena letnica na robu okna iz leta 1450 pa potrjuje,¹⁷⁷ da je naše sklepanje pravilno. To so pokazale tudi stilistične primerjave, ki bi lahko v končni osvetlitvi pokazale na Ljubljano (sl. 32).

Poudariti je treba, da se vse zgoraj navedeno dokazno gradivo nanaša samo na obok, ki je v sebi ohranil dovolj dokaznega gradiva, ki je tudi z analogijami dovolj potrjeno. Drugače pa je s stenami, ki so nedvomno starejše in predstavljajo problem zase, ker manjka tako arhivalnih kakor stilističnih dokumentov za njihovo datacijo. Umetnostno pomembnejše so zunanje stene, ki so na dvo-rišče odprte s tremi vhodi in tremi okni v zahodnem traktu, v južnem z dvema in z enim v vzhodnem.

Dva vhoda se odpirata drug poleg drugega na križišču južnega in vzhodnega trakta; loči ju nizki petosminski slop s prirezom na ajdovo zrno, ki preide v pravokotnik, kateri služi za bazo slopu. Oba sta šilastoločna in porezana do treh stranic osmerokotnega profila. Tretji, manjši, pa je nastal na križišču sten južnega in zahodnega trakta. Stranska podboja imata posnet rob in prirez na ajdovo zrno; stopničasta preklada pa je negativno profilirana v obliki žleba. Na njej je vklesana letnica 1449. Okna so šilasta; na zunanji strani so poševno vrezana v steno, na notranji pa imajo negativen, žlebast profil, prirezan na ajdovo zrno. Spodaj imajo stopničasto obliko. Okvirji so izdelani iz obdelanega



Sl. 30. Bistra: pogled na križišče vzhodnega in južnega trakta križnega hodnika

lehnjaka. Okno poleg vrat z vklesano letnico v zahodnem traktu je znatno manjše od ostalih in je pomaknjeno na desno iz osi obočnih pol. Na notranji strani sloni v enotretinjski višini sten križni obok; na zunanji strani pa preidejo v zahodnem traktu okna navzgor v steno, v južnem in vzhodnem pa v renesančne arkade. Tako se nam predstavljajo zunanje stene, ki so prvotno nosile v notranjosti raven lesen strop, zunaj pa pultno streho. Hkrati so to najstarejši še ohranjeni deli stavbe razen nekaterih vmesnih zidov, ki ne nosijo nobenih časovno opredeljivih znamenj. Za starostno razliko med obokom in stenami najbolj pričajo dve oprogji v notranjosti južnega trakta in nepravilnost obočnih pol (sl. 10, 11 in 30).

Oprogi sta šilasti, razmeroma zelo široki (87 cm in 58 cm) in imata posnete robove do tristraničnega osmerokotnega profila s prirezom na ajdovo zrno. Vzhodna stran izhaja iz osmerostraničnega slopa pri vratih in preide prek šilastega loka na drugo stran, kjer v enotretinjski višini od tal preide v steno. V enakih višinah se na stene naslanja tudi zahodna.

Ze na prvi pogled oprogi dokazujeta, da nista namenjeni obočni konstrukciji: prvič zato, ker se nikjer ne ponovita in drugič, ker je os njunega šilastega loka pomaknjena zunaj osi obočne konstrukcije. Razločki v širinah in dolžinah obočnih pol pa povedo, da se je konstruktor pri njihovi zasnovi moral ozirati na mere, ki so mu bile dane v tlorisu. Tako je širina obočne pole v vzhodnem in zahodnem traktu ob oprogji 3 m dolga, naprej proti severu pa se postopno

krajšajo: 2,94 m, 2,93 m, 2,90 m. V južnem pa so vse tri različne: 2,90 m, 2,80 m, 2,76 m. Samo z oprogami dana prostorninska enota lahko opravičuje tako nepravilnost v konstrukciji. Tudi širina oprog je nenavadna in bolj ustreza nosilcem lesenega stropa kot pa delilcem obočnih pol¹⁷⁶ na posamezne konstruktivne enote. Na ta način je njih funkcija jasno izražena in ni nobenega dvoma, da sta nastali neodvisno od oboka. To potrjuje tudi nepravilnost v obočnih polah: njihova širina in dolžina. Osi obočnih svodnic so redno pomaknjene izven osi okenskih okvirjev, prav tako tudi izven že omenjene osi šilastega loka oprog. Najbolj zgovoren dokaz za to misel pa so vrata v zahodnem traktu z letnico, s katero smo že datirali obok. V njihovem okvirju je dobro izražena časovna razlika.

Omenil sem že, da imata stranska podboja v $\frac{3}{4}$ višini posneta robova in prirez na ajdovo zrno, ki je v novejšem času na eni strani restavriran, a na drugi še dobro viden. Zgornja četrt in preklada z letnico pa je razmeroma močno profilirana v obliki žleba in polkrožnice. Ta profil je od spodnjega, posnetega roba strogo ločen brez prehoda. Kamnosek, ki je delal profil gornjemu delu, bi ga napravil tudi spodnjemu, če bi bil ves okvir delo njegovih rok. Razen tega je tu dvojnost izražena tudi v materialu, spodnji del je v borovniškem kamnolomu pri Zabočevu lomljeni lehnjak, gornji pa je iz drobnega, sivkastozelenega peščenca. Ta dvojnost je resda tudi vidna na oboku, kjer je kamnosek za figuralne in profilirane dele jemal drobni sivkastozeleni peščenec, za rebra pa lehnjak, a to očitno zaradi lepotnega učinka. Sama letnica pa bi težko bila razlog za tako izbiro. Neenakost se vidi tudi v zidavi. Spodnji del je popolnoma zravnana steno, zgornji pa je za spoznanje usločen navzven, prav gotovo zato, da bi se letnica pri zravnavanju stene z okvirjem ne zmazala. Ta vrata hkrati dokazujejo tudi to, da so okna istočasna z njimi, ker se je sosednje okno močno pomaknilo v levo iz simetrije ostalih oken, zraven pa zmanjšalo svetlobno dimenzijo. Nobenega dvoma torej ni, da so stene starejše od oboka. Sedaj nastane vprašanje, v kateri čas bi lahko postavili njihov nastanek. Skoraj gotovo so starejše od l. 1402. Takrat je bil namreč posvečen ves samostan z velikim križnim hodnikom in pokopališčem v njem. Tako priča ohranjena posvetilna listina Conrada, škofa Sodenskega.¹⁷⁹ V njej je rečeno: *consecratum est cimiterium nostrum ante ecclesias et cimiterium monachorum nec non et laicorum predictorum cimiterio annexo scilicet in fine primas galileas ac et tota Galilea per circuitum et claustrum sine ambitu ante ecclesias...*¹⁸⁰

Stegenšek¹⁸¹ je tudi pri Žiškem samostanu določil pomen besede »Galilea maior«; pravi, da se nanaša na veliki križni hodnik. Že od vsega začetka so kartuzijani pokopavali menihe in brate pri zgornji cerkvi, pri spodnji pa dobrotnike, donatorje in druge, njim naklonjene civilne osebe. Ko so odpravili spodnji dom, so to pokopališče prenesli v mali križni hodnik.¹⁸² Za organizacijo pokopališča v spodnjem domu pa so dobili dovoljenje šele leta 1300.¹⁸³ Prej so morali nositi laike na župnijska pokopališča. Prepoved pokopavanja neredovnih oseb v zgornjem domu, pozneje velikem križnem hodniku, je veljala vseskozi in so jo priorji stalno poudarjali vse do danes; tako je bilo tudi v Bistri že od vsega početka pokopališče v velikem križnem hodniku in je mogel biti edini razlog nove posvetitve le nova preosnova celotnega hodnika. To je tembolj verjetno, ker je kartuzija 1382. leta popolnoma pogorela in je bila zato ponovno potrjena inkorporacija cerkniške fare, da bi se samostan zopet lahko postavil na noge.¹⁸⁴

Tedaj je nastopil znani žiški prior Štefan Macone, doma iz Siene; leta 1388 je bil postavljen za priorja pavijski kartuziji, enajst let pozneje pa za priorja v Žiškem samostanu. Pri njegovi izvolitvi sta bila potrjena za ude zasebnega kapitlja med drugimi tudi priorja iz Bistre in Jurkloštra.¹⁸⁵ Povezanost kartuzij prek priorjev je očitna. To je zanimivo zato, ker je bila okrog leta 1400 prezidana žiška samostanska cerkev, pred letom 1412 pavijska kartuzija, v 14. st. Mauerbach in istega stoletja kartuzija v Kölnu.¹⁸⁶ Stegenšku se zdi zanimivo to, da so celice grajene po istih tlorisnih ploskvah in z enako razporejenimi prostori kot v Žiškem samostanu, ki je takrat igral vlogo generalne hiše, prior Štefan pa je bil general vzhodnorimske obediencie. Stegenšek navaja to kot primere za obliko celic v žiški kartuziji, glede na zveze s Štefanom kot generalom pa lahko sklepamo, da je tudi Bistri stal ob strani v času gradnje. Gospodarsko moč in stavbno gorečnost tega generala izpričuje tudi ustanovitev kartuzije v Pleterjah in njena pozidava v prvem desetletju 15. st. Skoraj gotovo spada šele v ta čas prva stavbna doba velikega križnega hodnika. Celice pa tudi tedaj še niso bile vse postavljene; gradili so jih še vso prvo polovico 15. st., saj govori že omenjena listina iz leta 1426, izdana od bistrskega priorja Friderika, da je dal Friderik grof Celjski poleg empore tudi tri celice — drey Cellen — iz temeljev zgraditi. To pove, da v tem času predpisano število celic še ni bilo polno.¹⁸⁷

Čeprav listina izrecno navaja, da je bilo leta 1402 tudi samostansko poslopje, claustrum, posvečeno, kjer prav gotovo misli na mali križni hodnik z ostalimi prostori okrog njega, so se le ohranili neki momenti, ki narekujejo previdnost pri njegovi dataciji. Ze debelina sten nekaterih prostorov okrog križnega hodnika je za ta čas nenavadna. Še bolj pa govori za večjo starost pri zadnji restavraciji direktno na kamnu odkriti belež, ki pri nas nastopa redno v romanski dobi.¹⁸⁸ Viden je na notranji steni zahodnega in vzhodnega trakta v križnem hodniku, na drugih krajih pa se ne da dokazati. Prav tako bi bila lahko tudi vhoda na križišču južnega trakta z vzhodnim starejša. Proti govori neurejena gradnja, pomanjkanje starejšega ometa, ki je nanešen v dveh plasteh, obe pa sta že tudi na oboku in eden skoraj gotovo ni starejši od renesanse, kar dokazuje renesančno okno, vzdano v južnem traktu, kjer sega omet prav živo do okvirja, ki je moral biti vstavljen pred ometavanjem, sicer bi moral biti omet tu okrušen. Ravno tako se ne da dognati starejša polihromacija od tiste, ki je uporabljena že na oboku. Temu v prid govori tudi listina, ki pravi, da je kartuzija popolnoma — totaliter — pogorela. Tako popolnoma pa je bila lahko le lesena stavba uničena. Pri teh nasprotjih seveda nastane vprašanje, koliko teh sten je prvotnih in kaj je res iz prve stavbne dobe. Za zdaj se to še ne da natančno določiti.

Ta listina pove tudi, da je takrat nastalo dvorišče pred cerkvijo, ki ni bilo posvečeno — »sine ambitu ante ecclesias«. To je gotovo tisti del, ki se je pozneje spremenil v tzv. »časno dvorišče« in je v Hrenovi risbi nakazano z obzidjem, ki povezuje cerkev sv. Jožefa s tremi hišami na zahodu. Da je takrat že bil del južnega in zahodnega trakta zasnovan, potrjuje tudi pri zadnji restavraciji odprti šilastoločni portal v zahodnem traktu. To je za zdaj vse, kar lahko o prvotnem samostanu povemo. Sledile so tako močne prezidave, da so se te prvotne oblike le v fragmentih ohranile in jih lahko samo glede na stopnjo razvoja splošne kartuzijanske arhitekture povzamemo.

V drugi polovici 13. st. je šele Velika Kartuzija dobila križni hodnik. Ob koncu 14. in na začetku 15. st. so v Mauerbachu in Žiškem samostanu odpravili

spodnji dom. To se pravi, da je tudi v Bistri, ki je bila z ostalimi slovenskimi kartuzijami tesno povezana,¹⁸⁹ že zmagal koncept enotno zasnovane samostanske arhitekture, ki se je v 14. st. izoblikoval v en samostan, združujoč zgornji in spodnji dom, dokler ni v 15. st. ob nastopu turške nevarnosti ta koncept tudi popolnoma zmagal. Da sta v tem času tu že oba samostana združena, je razvidno tudi iz tega, da je ob koncu 16. st. Primus Jobst že v sklopu istega kompleksa zgradil sobe za tujce, medtem ko se je v Žiškem samostanu to izvršilo šele v 18. st.¹⁹⁰

Ce sklenemo poglavje o malem križnem hodniku s kratkim pregledom, vidimo, da je njegov obok iz leta 1449, stene pa ne mlajše od leta 1402. Kako daleč nazaj sega njihov nastanek, pa je ostalo še odprto. Pri tem je zanimivo, da se je Bistra potem, ko je že skoraj dvesto let živela zakoreninjena v današnjem njenem območju in je imela za seboj že lepo pot kulturnogospodarskega napredka na Notranjskem, še vedno povezovala s kartuzijami na Štajerskem tako, da sledi svojega porekla še tudi v tem času ni mogla izbrisati. Da pa se je njena posest že od začetka 14. st. širila proti Mediteranu (Vipava in Koper), se je na njeni arhitekturi odrazilo šele od srede 15. st., močno pa od renesanse naprej; če se je v prezidavah druge pol. 15. st. in začetku 16. stoletja že zgledovala po kraškem in mediteranskem svetu, lahko le domnevamo, trdnih dokazov pa za to nimamo.

3. Pozidave v 2. polovici 15. stoletja

Te so nastale zaradi požara, katerega navaja Marolt l. 1463¹⁹¹ in zaradi vedno pogostejše turške nevarnosti.

Marolt pravi, da je takrat pogorela cerkev, katero so potem znova postavili in jo je l. 1483 posvetil ljubljanski škof Sigismund. Da bi jo znova postavili, ni verjetno, ker listina govori le o delni posvetitvi in ne o celoti.¹⁹² Sigismund piše: Anno 1483, Sigismundus, Episcopus Labacensis, consecrat basilicam supra valvas Ecclesiae Domus S. Mariae in Franz Cartusiensium . . .«

Janez Veider v že imenovani razpravi omenja, da je izraz Basilica za emporo rabljen že ob koncu 15. stoletja, toda samo v Ljubljani. Rabi se vse do Dolničarja, ki je njen pomen prenesel zopet na cerkveno ladjo.¹⁹³ Če je tako, potem ga je tudi škof Sigismund kot ljubljanski škof porabil pri svoji posvetilni listini. Za pomen izraza »valvae« vsi slovarji navajajo samo en pomen in to: dvokrilna vrata. Vizitacijski zapisniki ljubljanskih škofov večkrat navajajo, da je bila kakšna slavnost na pevskem koru nad vratmi (supra valvas). Da je tu izraz Basilica namenjen empori, je razvidno tudi iz smiselne zveze besedne kombinacije z izrazom »ecclesia«. Torej je bila cerkev poškodovana le v zahodnem delu in je bil pri tem uničen samo zgornji del emporje, ki so jo Celjski grofje l. 1426 pozidali. Da je Marolt prehitro sklepal na celotno novo zidavo, potrjuje tudi ohranjeni tloris.

S tem v zvezi pa je zanimiv sklepnik, ki so ga našli pri izkopavanju temeljev v nekdanji vinski kleti južno od križnega hodnika. Sklepnik ima reliefno izklesan križ, katerega kraki se končujejo v obliki treh lokov, med njimi pa je močno poškodovan napis v gotski minuskuli »inri«. Prerez reber — profiliran trapez s posnetimi robovi — govori, da sklepnik ni iz križnega hodnika, ampak iz nekega drugega obokanega prostora, najbrž iz cerkve. Njegovo mesto v njej ni lokalizirano. Ima namreč štiri rebre nastavke in je bil nedvomno na križišču reber križne obočne pole, ki se je lahko nahajala v kapitlju v prezbiteriju,



Sl. 31. Bistra: plošča v vzhodnem traktu z napisom F. V. P. F. 1524

lahko pa tudi v ladji. Njegova lokalizacija, če bo kdaj mogoča, bo lahko zelo dragocen vir za rekonstrukcijo obokov, ki so v Bistri nastali verjetno v 15. stol., ker pri nas tak prerez reber nastopa šele v tej dobi. Križni obok pa govori bolj za prvo kot za drugo polovico 15. stol., ker je takrat že popolnoma prevladal kitasto pleteni mrežasti in zvezdasti obok.¹⁹⁴ Zanimiva bi bila tudi primerjava s sklepnikom enake vsebine in oblike v kartuzijanski cerkvi v Pleterjih (sl. 14).

Pri izkopavanju so našli tudi dele stebričev iz gotskih oken. Najbolj zanimiv je košček s kamnoseškim znamenjem »K«.¹⁹⁵ Primerjava z enakimi in podobnimi K-ji delavnice v Žičah, ki je tam delovala pred letom 1467, samo potrjuje gornjo misel¹⁹⁶ (sl. 9 desno).

L. 1497 je bila zgrajena in posvečena kapela sv. Jožefa. O njej ne vemo nič in tudi njena lokacija za zdaj ni mogoča. Prav gotovo je nastala v zvezi z opuščanjem spodnjega samostana, ki se je v srednjeevropskih kartuzijah začelo, kot smo že rekli, v prvi pol. 15. stol. Tedaj je tudi cerkev spodnjega doma izgubila pomen in se je za zunanje ljudi prirejena kapela znašla v samostanskem kompleksu gornjega samostana.¹⁹⁷ Listina pravi, da je bila zgrajena (fabricata) in posvečena (dedicata) tega leta. Stala je: »prope monasterium Vallis iocose«.

Proti koncu stoletja so pogosti turški vpadi prek Blok na Notranjsko tudi Bistro prisilili, da se je spremenila v utrdbo.¹⁹⁸ Z utrjevanjem sta povezani imeni dveh priorjev: Michaela, ki je vladal od 1514. do 1519. leta in se v Nekrologu imenuje: »restavrador huius domus«, in Ulrika, na katerega se nanaša napis na plošči iz l. 1524, vzdani v zunanjem zahodnem traktu, levo od vhoda; glasi se: F. V. P. F. 1524 (sl. 31).

Kdaj so se utrdbena dela začela, se ne da dognati, ker ni noben direkten napad Turkov na Bistro listinsko izpričan. Verjetno so se tam mudili l. 1472, ko so prek Ljubljane, kjer so požgali župnijsko cerkev sv. Petra, krenili proti Cerknici in tudi tamkajšnjo cerkev požgali. Vse kaže, da so bili tudi bistrski kartuzijani takrat prizadeti, ker so popravili v letih za tem cerkev, katere

Sl. 32. Bistra: napis z letnico 1450 na podboju okna v zahodnem traktu križnega hodnika



emporo je l. 1483 posvetil ljubljanski škof Sigismund.¹⁹⁹ V istih letih so utrjevali tudi kartuziji v Jurkloštru in Pleterjih.²⁰⁰

O obliki, kakršno je Bistra v tem času dobila, je težko kaj določenega povedati. Vse kaže, da je imela na vseh štirih vogalih močne obrambne stolpe po zgledu svojih sester na Štajerskem in Dolenjskem: zahodna stran pa ga je zaradi strmo dvignjenega terena imela tudi na sredi. Med seboj so bili povezani z zidom, predrtim s strelnimi linami. Na slikah iz 17. stol. so štirje stolpi še dobro vidni, le tistega na severovzhodnem vogalu ni več. Danes sta severni in južni na zahodni strani močno spremenjena, od srednjega pa je prvoten samo del temeljev. Dve strelni lini v severnem stolpu in na južnem stolpu, sta se ohranili do danes. Izdelane so iz lehnjaka v značilni ključasti obliki s posnetimi robovi. Take srečamo v Žiškem samostanu že ob prvem utrjevanju v l. 1444.²⁰¹ Odslej so se uporabljale v vseh v obrambi namenjenih delih stavbe. Proti koncu 15. stol. nastopijo v jurkloštrskih in pleterskih utrdbah²⁰² in v tem času so običajne tudi v drugih srednjeevropskih kartuzijah.

Freska iz okoli l. 1530²⁰³ je nastala že na ometu, potegnjenem prek teh lin. Takrat so torej že izgubile svoj prvotni pomen in so jih že zazidali. Tako se bomo najbolj verjetnemu času približali, če jih postavimo na konec 15. ali začetek 16. stol., z njimi pa tudi ves utrdbeni del samostana. Pri tem gre upoštevati tudi sliko Bruna Ortnerja, ki je zelo nazorno pokazal obliko strelnih lin v zahodnem obrambnem zidu in stolpu, ki so po obliki gotovo prvotne, za razloček od onih v zidu, ki povezuje med seboj celice. Te so postale v renesansi pravokotne, pravo okno, in so s tem obrambni smisel spremenile v lepotni.

V tem času je bil postavljen tudi del zahodnega trakta. To izpričuje letnica, napisana na kamnitni plošči iz l. 1524. Napis se očitno nanaša na takratnega priorja Ulrika,²⁰¹ ki je po Nekrologu izpričan.²⁰⁶ Če se naslonimo na Hrenovo skico, je iz te dobe tudi del jugozahodnega trakta. Vse skupaj je med seboj povezovalo obzidje. Tako je zaključila Bistra svoj stavbni razvoj v prvi polovici svojega obstoja, ki izraža močno navezanost na tradicijo. Stalni stiki z ostalimi tremi kartuzijami so ta značaj pospeševali, rešili so se ga šele sredi 15. stol. z naslonom na kraški teritorij in italijanske vplive.

4. Drugo obdobje od protireformacije do razpusta

a) Doba protireformacije pomeni tudi za Bistvo pravo dobo obnove, zlasti še, ker je bila malo pred tem obsojena na propad in jo je takratni prior le s težavo rešil. Obnavljanje se je začelo po l. 1592, ko je bil Primus Jobst drugič imenovan za priorja. To dobo o Bistri in reformaciji je dobro osvetlil J. Gruden v razpravi o tamkajšnjih gospodarskih in verskih razmerah tega časa.²⁰⁶ Nas zanima predvsem Primus Jobst, ki je ob koncu 16. stol. prijel za krmilo samostana. Prišel je iz Žiškega samostana, kjer je že 23 let star zavzel mesto prokuratorja. L. 1582 je bil izvoljen prvič za bistrskega priorja. To službo je opravljal le tri leta, do spora zaradi homatij, ki so nastale okoli ustanovitve jezuitskega kolegija v Ljubljani, ki naj bi mu bili po prizadevanju škofa Tavčarja dohodki bistrske kartuzije za osnovo. Temu se je Primus odločno uprl in je moral zaradi žalitve škofa Tavčarja iti v pregnanstvo. S posredovanjem Rima se je leta 1588 vrnil v Bistvo. Dosegel je, da so dali jezuitom namesto Bistre, za katero se je med tem že tudi goriška škofija potegovala, samostana v Pleterjih in Jurkloštru, tamkajšnji menihi pa so prišli v Bistvo. Njegovo mirno vladanje se je začelo šele z l. 1595, ko se je končno odločilo, da Bistra ostane v službi svojemu prvotnemu namenu.²⁰⁷ Iz listin, ki so se v tem času izmenjavale med Rimom in škofom Tavčarjem, je razvidno, da je bila Bistra pred tem časom skrajno zanemarjena; meniške celice so povečini razpadale.²⁰⁸

S kakšno vnemo se je Primus Jobst lotil obnove, je razvidno že iz tega, da je njegov zalet izzvenel šele pod njegovimi nasledniki v petdesetih letih 17. stol. Ta leta si je Bistra ustvarila podobo, kakršne poslej v bistvu ni več izpreminjala. Ne samo, da je vstala iz razvalin, ampak je zajela tak razmah, da je v tej dobi dosegla vrh gospodarskega in političnega razvoja. Gotovo se je to odrazilo tudi v njeni arhitekturi. Začetek je v stavbi, katero je Primus Jobst v zadnjem desetletju 16. stol. pozidal. Namenjena je bila predvsem gostom in reprezentativni službi. Njen pojav v sklopu zgornjega samostana je kot zgoraj omenjena kapela sv. Jožefa, nasledek splošnega razvoja kartuzijanske arhitekture, ki je začela v začetku 15. stol. opuščati spodnjo hišo, v zgornji pa se javljajo prostori, ki so bili prej spodaj.²⁰⁹

Listinski koncept v italijanščini iz l. 1594 pravi, da so tega leta pozidali vso stavbišče od zunaj iz temelja, nekatere notranje stene (di tramazeri) pa so ostale stare. Naredili so najprej štiri oboke, mlin z dvema kolesoma, nad njim veliko sobo s salonom in dve peči ter kuhinjo, shrambo s posebnimi stopnicami in nad vsem tem kaščo.²¹⁰ To se nanaša na glavni del samostanskega kompleksa v severnem traktu. Dokaz je viden že v zunanjem videzu stavbe, ki je poudarjena zlasti s šestimi, razmeroma velikimi, s kamnitimi okviri obloženimi okni, ki so odpirali pogled iz sobe in salona. Ta del je zelo značilen za zunanji videz

samostana od severne strani in je dobro nakazan v vseh zgoraj navedenih slikah. Določen je tudi z mlinskimi kolesi in s stilnimi znaki, po katerih se bistveno razločuje od ostalih delov. Posebno sta pomembna pristna, skrbno obdelana obrobna rustika, in zobčasti, v obliki konzol izdelani venčni zidec. Oboje je znamenje renesanse in nasledek italijansko kraških vplivov.

Zanimiva je opomba, da so vse pozidali od tal razen nekaterih vmesnih delov. To se pravi, da na tem mestu ni stala prej kakšna večja stavba, ampak verjetno le obzidje, ki so ga potem kar za vmesno steno porabili. Te vmesne stene se tudi v tlorisu razlikujejo od ostalih. V tlorisu je razviden pravokoten prostor, ki bi bil lahko tudi starejši. Sedaj je tako prezidan, da se mu prvotna oblika in smisel ne dasta več določiti.

1597. leta je Jobsta zamenjal Avguštin Brentius, profes iz Mauerbacha, ki je vneto nadaljeval pod Primusom začeto delo.²¹¹ Z njim se je začel temeljit poseg v samostansko arhitekturo, ki se je začela pod vplivom njegovega časa popolnoma spreminjati. Kaj ga je k temu napotilo, pove sam v listini, s katero se obrača na deželne stanovce, da bi mu pomagali dokončati popravilo pri cerkvenem posloplju. Na kratko pove tole: »Ob nastopu priorata sem našel samostan Bistvo popolnoma opustošen, prav tako tudi druga potrebna poslopja in še posebno cerkev vso zanemarjeno in v slabem stanju. Zato sem se do sedaj vedno skozi 17 let ob popravilih zelo trudil, kolikor sem najbolj znal in mogel ter vse dohodke porabil za popravilo cerkve in drugih poslopij. Toda navzlic temu, zaradi majhnih dohodkov, kljub krščanski pomoči dobrih src, nisem mogel dokončati tako potrebnih popravil, kar delam le v večjo čast božjo.«

Ta listina sicer ne pove nič določenega, vendar iz nje razberemo priorjevo prizadevnost za obnovitev cerkve in samostana. Težko je določiti, kaj je napravil on in kaj njegovi nasledniki; kajti gradbena dela so potekala nepretrgano do l. 1664, ko je škof J. Rabatta dal pičenskemu škofu Pavlu dovoljenje, da sme v Bistri posvetiti kapelo in oltar sv. Bruna poleg »prelatove residence«.²¹² Ni dvoma, da se ta listina nanaša na kapelo, pozidano v kotu prehoda iz zunanjšega južnega trakta na notranji. Ta kapela je nastala po arkadah, ker so takrat arkado tam, kjer je bila kapela k njej prislonjena, zazidali. To se pravi, da so dvoriščne arkade nastale nekoč v tem vmesnem času. Spomenik sam nam ponuja zelo zapletene in skoraj nemogoče rešitve. V zunanji steni vzhodnega trakta v notranjem kompleksu so pri restavraciji odkrili dve šilasti okni s polkrožno rozeto. Severno od njih je vidna z ometom maskirana obrobna rustika, kar govori, da je ta del segel prvotno samo do tu. Isto je videti tudi v južnem traktu. Pod streho pa ostanki zobčastih venčnih zidcev pričajo, da je bil ta del zgrajen že po nastanku severnega zunanjšega trakta, vsaj zgornji del, ker je pristnost venčnega zidca tega dela, ki se razločuje v izdelavi in materialu od onega v vzhodnem traktu, že nadomeščen z opeko in veliko bolj poenostavljen. Na drugi strani pa so se ob tem pojavila zopet šilasta okna, potem ko je severni trakt s kvadratnimi že popolnoma uveljavil renesančne tendence. Isti venčni zidec pa se pozneje ponovi na vseh stavbnih delih. Gre torej za hitro menjanje idej in tendenc ter menjanje prostornih namenov, kar je gotovo pripisati menjavi priorjev in nepretrgani gradnji, ki prehaja od enega na drugega.

Ni dvoma, da je Avguštin povezal vzhodni trakt notranjšega sestava z južnim zunanjšega. Prav šilasta okna to potrjujejo, ker so mogla nastati le še v tem zgodnjem času, ko je bila gotska misel, zlasti v domačih delavnicah še živa. Da je ta del plod ene teh delavnic, sledi iz zelo nepravilne, skoraj ne-

mogoče šilaste oblike obeh oken. Nastop delavnice, ki je zidala severni trakt, je v naših krajih zelo zgoden; prišla je nedvomno iz krajev, kjer so renesančne oblike popolnoma prevladovali.²¹³ Zato je lahko, ne meneč se za šilaste arkade križnega hodnika, vzdala v njegove zunanje stene pravokotna okna. Pristnost in obdelava materiala to potrjuje. Kljub temu pa je lahko nekaj let za tem doma vzgojena delavnica ponovno ometala šilasti obok v križnem hodniku in v vzhodni steni vgradila šilasta okna. Da je omet nastal po pozidavi severnega zunanjega trakta ali pa hkrati, dokazuje že prej omenjeno okno, ker isti omet sega prav živo do njegovih okvirov. Tako vidimo, da so se stilna hotenja hitro menjavala pod vplivom delavnic, ki so bile tu zaposlene. Tako je najprej bil l. 1594 pozidan severni zunanji trakt, kmalu za tem je nastal del srednjega sestava do višine današnjih streh, temu se je kmalu pridružil vmesni del med notranjim in zunanjim stavbnim delom in konec južnega trakta, čemur so sledile arkade in končno prelatova kapela. Vse to se je izvršilo v dobi 50. let. A. Brentius je dela začel, Ludvik Ciriani pa končal. Večji del je bil izvršen pod prioratom Filipa Holländerja. Marolt pravi, da je bila v njegovem času »tudi cerkev povečana in nabavljen nov marmornat oltar«. Mnenje je najbrž utemeljil na posvetilni listini škofa Siksta Carcanusa iz l. 1621, kjer je sporočeno, da je posvetil veliki oltar v samostanski cerkvi in v kapitlju.²¹⁴ Pri razlagi te listine je nastopila majhna pomota, s katero se je zamenjalo posvetitev cerkve sv. Jožefa 1628, katero je Hren posvetil skupaj z oltarjem: »consecratio Altaris et ecclesie s. Josephi«;²¹⁵ v Nekrologu je ob njegovem imenu zapisano: »readificator totis huius domus«. Prav tako pa se imenuje že njegov prednik Avguštín: »instaurator huius domus«. Koliko je zgradil prvi in koliko drugi, se najbrž ne bo dalo ločiti, ker vse kaže, da je Filip nadaljeval za časa Avguština začeto delo.²¹⁶ Oba skupaj sta široko zastavila: obnovila sta cerkev, če velja Maroltova razlaga bakroreza iz l. 1658, po katerem je cerkev »predstavljena kot preprosta renesančna, verjetno modernizirana gotska stavba z osmerostranim, piramidasto kritim stolpom nad presbiterijem«²¹⁷ postavila sta arkade v »častnem dvorišču«, na novo pozidala cerkvico sv. Jožefa v zahodnem traktu in postavila nov glavni oltar v cerkvi in kapitlju. Da bi bila cerkev že tedaj povečana v kornem zaključku, ni mogoče verjeti, ker bi bilo v listini omenjeno posvetilo novega prezbiterija in tudi bakrorez iz »Maisons« bi ga imel vrisanega, tako kot vidimo na tem bakrorezu že arkade na dvorišču, pet osminski zvonik s piramidalno streho nad presbiterijem in tudi kapelo sv. Jožefa, ki jo smemo lokalizirati že v zahodnem traktu v tistem delu, ki izstopa iz linije ostalega pasu. Najvažnejša sprememba, ki je nastala v času med obema bakrorezoma (»Maisons« in Valvasor), je prizidava pravokotnega prezbiterija, ki ga bakrorez iz l. 1658 še nima, Valvasorjev pa že. Tako moramo dozidavo novega pravokotnega prezbiterija postaviti v ta čas in pred barokizacijo, ki je cerkev spremenila v troladijsko. Mislim, da je to prezidavo izvršil prior Ludwig Ciriani, ki je vladal v Bistri med l. 1652 in 1669. Iz tega časa so se ohranile letnice na urah v častnem dvorišču, ki so bile večkrat prenovljene, a so nastale gotovo po končanih prezidavah tega časa.²¹⁸ Tu je še neka zanimivost, namreč posvetilna listina glavnega oltarja v cerkvi iz l. 1621, kjer so besede, ki se nanašajo na oltar, prečtane, zraven pa piše s črnilo v drugačni pisavi, ki je znana iz drugih listin iz srede 17. stol.: »ista altaria iam sunt destructa, praeter, quot est in Capitulo«. Tako je torej bil ta oltar tedaj že podrt, za kar je mogla biti vzrok povečava prezbiterija in sosednjih prostorov.²¹⁹ Kažeta ga tudi obe Valvasorjevi sliki in je moral nastati vsaj pred njegovo »Slavo Vojvodine Kranjske« in ne pred bakrorezom iz l. 1658.



Sl. 33. Bistra: arkadno dvorišče s prelatovo kapelo

Začeto delo Primusa Jobsta se je v 60. letih 17. stol. umirilo. Ta doba je bila gradbeno zelo bogata in je ustvarila Bistri podobo, ki se ni več izpreminjala. O stavbni živahnosti tega časa pričajo tudi posvetilne listine oltarjev v cerkvi iz l. 1611,²²⁰ 1621,²²¹ v kapeli sv. Jožefa 1628²²² ter v prelatovi kapeli 1664.²²³ Avguštin je začel obnavljati vse dele; da je dal končno obliko velikemu križnemu hodniku, izpričuje listina iz l. 1608, ki pravi, da je Tomaž Hren dal 500 forintov za izgradnjo celice, ki naj se imenuje: »episcopi labacensis cella«. Bila je velika in lepša od ostalih.²²⁴ Na sliki iz 1724. leta je res jugovzhodna celica izredno poudarjena in gotovo je ta tista, za katero je dal Hren denar. Prav tako je ta ugotovljena v Valvasorjevem bakrorezu in v bakrorezu iz leta 1658. Vključitev tega stavbnega objekta je bila možna le v sklopu celotne preureditve, tembolj ker je bil križni hodnik speljan pod fasado celice. Z arkadami pa je bil izvršen zadnji del, ki je dal celotni stavbi na zunanji in notranji strani današnji videz. Pod streho je dobro videti, kako so se arkade naslonile na starejše zidove. Zlasti zgornje pravokotne line so zelo značilne. Prvič jasno govorijo za kraško poreklo delavnice, ki jih je oblikovala in čas v katerem so nastale. Mlajša oblika je namreč elipsasta ali okrogla in se je v naše kraje naselila od dunajske strani. Pravokotna oblika pa je značilna za Kras, morda kar za Vipavo, saj je neki Misle iz Vipave 1602. leta podpisal račun za delo pri obokanju kleti v Bistri.²²⁵ Poleg Kopra so imeli bistrski kartuzijani velik del svojih posestev tudi v Vipavi.

b) Barok je še enkrat močno posegel v bistrsko arhitekturo in sicer zaradi potresa l. 1670 o katerem poroča Valvasor.²²⁶ Takrat je morala biti cerkev precej poškodovana, ker je bila za kartuzijane kar nenavadno spremenjena; povečali so jo za dve stranski ladji. Pri tem so porabili za južno ladjo severno krilo malega križnega hodnika, ki je hkrati narekoval tudi dimenzije za južno. Da je bil križni hodnik prvotno res pravokoten, dokazujeta ostanek konzole in del križnega oboka z rebri, ki sta pri poružitvi nekdanjega zunanjšega zidu južne ladje prišla na dan. Do tu so podrli križne oboke, zazidali zahodno krilo, južno steno severnega pa so porabili za cerkveno steno, ki je dobila vzhodno podaljšek do kapitlja, zahodno pa prek križnega hodnika do fasade. Temelji so danes dobro vidni. Na severni strani je bil vzporedno z zidom srednje ladje potegnjen v širino zakristije zid do fasade. Obe stranski ladji sta bili nižji od srednje in povezani z njo le na skrajnem zahodu z dvema prehodoma, katera je med seboj ločeval stolp.²²⁷

V tako obliko je bila cerkev prezidana pod priorjem Hugom Mureggerjem. Bil je bistrski profes, imenovan 1669 za priorja, kar je bil do l. 1704, ko ga je nadomestil Anselm Kimoviz. Značilno zanj je, da se je potegoval, podobno kot stiški opati v tem času, za samostojni arhidiakonot, kar je l. 1695 tudi dosegel. Pridružena mu je bila cerkniška fara, on pa je bil imenovan za prvega arhidiakona »bistrskega arhidiakonata«. To je mogel doseči le z izredno dobrim gospodarskim položajem, kar potrjujejo tudi razne kupne pogodbe in nadarbine.²²⁸ Gotovo ga je ta novi položaj napotil na prezidavo, kateri je bil neposredni povod že omenjeni potres.

Značilna za idealni tloris baročne stavbe, kakršnega je ustvaril Vignola v jezuitski cerkvi Il Gesù v Rimu, je enotna prostornina, katero spremljajo ob straneh namesto stranskih ladij po velikosti njej podrejene stranske kapele, katere odmev je l. 1613 prezidana jezuitska cerkev sv. Jakoba v Ljubljani.²²⁹ Značilne za naš tloris so stranske kapele, ki jih močni pilastri, kateri tvorijo ostre prehode, delijo med seboj. Kakor je v Ljubljani cerkev sv. Jakoba dobila celo vrsto posnemalcev, bi jih bila lahko našla tudi naša cerkev. Lahko pa bi bila nastala že zdavnaj prej. Vendar imamo za dokaz ohranjene kopije oljne slike iz l. 1724, ker je dobro viden vrhnji del fasade, ki je zelo podoben frančiškanskemu v Ljubljani, tako da skoraj ni dvoma o neposredni odvisnosti od nje; isto potrjuje tudi risba Bruna Ortnerja, ki je nakazal še več fasade, kot je je videl. Za to vemo, da so jo začeli graditi po l. 1654 in je bila končana do l. 1700, ko je bila posvečena,²³⁰ tako da pada naša cerkev prav v konec 17. in v začetek 18. stol. Poleg tega jo vsi bakrorezi 17. stol kažejo kot izrazito renesančno, šele slika iz l. 1724 pa kot baročno. Ta razloček je zlasti poudarjen na fasadi in zvoniku, ki ima tam še obliko osmerostranične piramide, tu pa že izrazito baročno obliko s konkavno formo spodaj masivne čebule z laterno nad njo, ki se v manjši obliki še enkrat ponovi in preide v križ. Ta oblika je pri nas značilna za čas okoli l. 1700.²³¹ Gotovo je dobil zvonik tako obliko 1722, ko so bili nabavljeni novi zvonovi.²³² Za čas okoli l. 1700 govorijo tudi ohranjeni oltarji, ki so bili nekdanj last samostana v Bistri in stoje sedaj v okoliških župnijskih cerkvah.²³³ Po vsej verjetnosti pripadajo večinoma Cussejevi delavnici, ki se je v Ljubljani uveljavljal ob koncu 17. in na začetku 18. stol.²³⁴ Mislim, da je po vsem tem čas barokizacije, kljub pomanjkanju arhivalnih podatkov, precej določen. Tedaj se je tudi stavba, določena za goste malenkostno izpremenila. Na vzhodu so ji dozidali prizidek in oba dela spravili pod enotno streho.²³⁵

Ostali deli so obdržali prvotno obliko vse do vlade zadnjega priorja Bruna Ortnerja, ki je nastopil priorat 1765. leta in vodil kartuzijo do razpusta 1782.²³⁶ Iz te dobe so najbolj dragocene Cebejeve freske v kapeli sv. Jožefa in v rokokoju izvedeni štuk. Zato ne bo napak če to prezidavo imenujemo:

c) r o k o k o j s k o , ki je vtisnila pečat zahodni fasadi, katera se odslej ni več izpremenila. Tedaj je nastal značilni samostanski vhod, ki nastopi v srednji Evropi okoli l. 1750 in se je po tem času polagoma tudi v naših krajih uveljavil.²³⁷ Naš primer sicer ni nadpovprečne kvalitete v izdelavi, zamisel pa je dobra in v naši samostanski arhitekturi tega časa skoraj osamljena. Zato ne gre zavračati njenega pomena za širjenje tedanjih srednjeevropskih stilnih vplivov v naših krajih.

Portal izstopa kot rizalit iz dolge fronte zahodnega trakta, ki obdaja »častno dvorišče«. Polkrožni vhod je obkrožen z močno rustiko, ki preide prek strešnega zidca v nadstropje, katerega uokvirjata dva pilastra. V sredi je okno, obdano z rokokojsko ornamentiko v štuku. Nad tem stoji na trikotniškem čelu stolpič s piramidasto streho. Za datacijo tega portala navajata Milkowicz,²³⁸ za njim pa Marolt²³⁹ čas po požaru l. 1773; tudi Cebejeve freske v Jožefovi kapeli govore za to; France Stelè jih pripisuje njegovi starostni dobi, kar tudi ustreza času po požaru.²⁴⁰ Za to misel imamo prav tako potrdilo v sliki Bruna Ortnerja, za katero pravi sam, da jo je narisal v 65. letu svoje starosti, to je l. 1787. Zvonik na sliki ima značilno, v dveh čebulah oblikovano streho, podobno oni pri zvoniku samostanske cerkve. Tako obliko je imel tudi še v času, ko je Pernhart slikal veduto Bistre. Ortnerjeva slika je nastala v letih med požarom in razpustom, ker sicer ne bi bil postavil tega datuma v napis. Še istega leta je Ortner odšel na Črni vrh pri Polhovem Gradcu in ni verjetno, da bi hodil slikat od tam. Tako je morala biti fasada že zravnana in vhod nad stolpom končan v zadnjem desetletju 18. stoletja. Tudi zvon v zvoniku to potrjuje; datiran je z letom 1764 in je posvečen sv. Jožefu. Tako je bil lahko namenjen le njegovi kapeli, ki je bila tudi l. 1628 od Tomaža Hrena posvečena. Skoraj gotovo je bila v zahodni trakt postavljena hkrati z nastankom arkad, ker je takrat dobil celotni samostanski kompleks zaokroženo obliko. Odločbe generalnih kapitljev so že v 16. stol. zahtevale strogo klavzuro za vse samostanske prostore, tudi za tiste, ki so bili namenjeni gostom, v katere pa ženske niso imele dostopa.²⁴¹ Hrenova risba kaže kapelo še na prvotnem mestu, ki ima tudi že tu vhod od zunanje strani; celice v okviru zunanjega obzidja pa gotovo niso pravilno narisane. Ker ni na nobeni upodobitvi Bistre nakazan še kak drug zvonik kot oni samostanske cerkve, je njegovo pomanjkanje na tem mestu razložljivo s strogimi predpisi o skromnosti v arhitekturi. Z ustanovitvijo arhidiakonata pa je Bistra prekoračila tako cerkveno politične kot stavbne tradicije. S prezidavo cerkve v razkošno opremljeno baročno stavbo je dobila kljub temu, da je bila namenjena predvsem menihom, reprezentativen značaj s stranskimi kapelami in fasado, ki je bila kar na prejšnjo naslonjena; iz debeline zidu je to razvidno. Gotovo je želel že Jakob Klopfer, član Dizmove bratovščine in zelo izobražen mož tedanjega časa ter Quagliejev naročnik, tudi »po stari preprostosti zidanemu samostanu« vtisniti vsaj malo sodobnosti.²⁴² Zato je pozidal poudarjen vhod in stolp nad njim, ki je bil v tem času običajen. Za stolp pa je naročil tudi zvon. Lahko bi ga prenesli tudi iz porušene samostanske cerkve po razpustu, kar pa ne bo verjetno, ker bi potem imel patrocinijski sv. Janeza Krstnika ali pa M. Božje; predvsem pa bi bil starejši. Štuk v kapeli je nastal v zvezi s Cebejevimi freskami po požaru. Omenim naj še štuk v prelatovi kapeli, ki je nastal sredi 18. st. in

je stilno različen od onega iz Jožefove kapele in zato ne verjamem, da bi bil delo istih rok.²⁴⁴

Tako je Bistra s Cebejevimi freskami zaključila svojo razvojno pot v arhitekturi, ki je živa podoba njenih menjavajočih se gospodarskih moči, vzponov in padcev, dokler ni razpustveni dekret 1782. l. tudi njen obstoj zaključil. Pozneje so rušili vse, kar ni služilo novim namenom. Z restavratorskimi deli v povojnih letih je zopet pokazala svoje prvotne oblike in predstavlja danes enega od redkih, stavbno zgodovinsko pomembnih spomenikov na Notranjskem.

O P O M B E

¹ Valvasor: Die Ehre des Herzogthums Crain, Laybach 1689, XI, str. 141.

² P. Hitzinger: Karthäuserstift Freudenthal, V. F. Klun: Archiv für die Landesgeschichte des Herzogthums Krain II./III., Ljubljana 1852, str. 120—140.

³ P. Hitzinger: Karthäuserstift... o. c. str. 128.

⁴ A. Jellouschek: Inventar bei der Kloster-aufhebung 1782; MHVK, 1854, str. 19.

⁵ M. Marolt: Dekanija Vrhnika: topografski opis, Ljubljana 1929.

⁶ J. Gregorič: Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do l. 1430; ZUZ, Nova vrsta I., Ljubljana 1951, str. 16.

⁷ M. Zadnikar: Romanska arhitektura na Slovenskem, Ljubljana 1959, str. 87.

⁸ P. pl. Radics: Umeteljnost in umeteljna obrt Slovencev; LMS 1880.

⁹ M. Marolt: Dekanija Vrhnika... o. c. str. 86.

¹⁰ Seznam po letnicah glej v: Gesamtinventar des Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv III.; inventar v regesti v ODAS, fasc. K 5.

¹¹ Listine se nahajajo v DAD.

¹² V ODAS.

¹³ W. Milkowicz: Die Klöster in Krain; Studien zur Österreichischen Monasteriologie, Wien 1889, str. 112—141.

¹⁴ M. Marolt: Dekanija Vrhnika... o. c. str. 87.

¹⁵ M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 3.

¹⁶ M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 3.

¹⁷ I. Komelj: Srednjeveška grajska arhitektura na Slovenskem, stavbno zgodovinski oris; ZUZ, Nova vrsta I. 1951, Ljubljana, str. 37.

¹⁸ Primer: J. Veider: Stara ljubljanska stolnica, njen stavbni razvoj in oprema; Ljubljana 1947, str. 7—10. I. Komelj: Srednjeveška... o. c. str. 37—40; M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 3.

¹⁹ Podroben naslov glej v J. Veider: Stara... o. c. str. 93, op. 12; slika je na strani 421; (ŠKALJ).

²⁰ Slika je objavljen in delno obdelal J. Veider: Rast I., mesečnik za versko vzgojo, marec 1945, str. 86.

²¹ Pod naslovom: Maisons de l'ordre des Chartreux — vues et notices; imprimerie et phototypie — dela chartreuse de Notre-Dame des Prés; Montreuil-sur-mer-Tournai 1913—1919, so kartuzijani izdali v letih od 1913 do 1915 v Parkminstru na Angleškem 4 knjige, ki vsebujejo kratek zgodovinski koncept vseh kartuzijskih samostanov. Za naše štiri samostane navajajo kot literaturo Valvasorja in zato ne prinašajo za zgodovino naših kartuzij nič novega.

²² F. Stele: Valvasorjeva Ljubljana, GMDS IX., str. 21—22; slikovno gradivo za Kranjsko topografijo.

²³ Valvasor: Ehre... o. c. XI., str. 140.

²⁴ F. Stele jo v razpravi »Valvasorjeva Ljubljana« v abecednem seznamu našteva, ni pa objavil njene reprodukcije.

²⁵ Valvasor: Topografija.

²⁶ Valvasor: Ehre... o. c. XI., str. 140.

²⁷ J. Gruden: Verske in gospodarske razmere bistrskega samostana v reformacijski dobi; Carniola I., Ljubljana 1910, str. 89—97.

²⁸ M. Marolt: Dekanija... o. c. str. 84.

²⁹ M. Marolt: Dekanija... o. c. str. 95.

³⁰ Theatrum memoriae nobilis ac Alme societatis unitorum... Laibach 1688.

³¹ Miza s to sliko je bila prvotno v Bistri kot Galletova last, po osvoboditvi je prišla v zbirni center, od tu v skladišče Narodnega muzeja v Lj. Med tem časom je bila močno poškodovana. Sedaj je zopet v Bistri.

³² Danes je v privatni lasti v Celovcu; tja je odšla po osvoboditvi. Preden so jo odpeljali, je bila fotografirana, a negativa ni. Objavljena je v: Vodniku tehničnega muzeja Slovenije IV. Bistra; Gozdarski lesni in lovski muzej 1954.

³³ Originalni naslov: Grundris des Schlosses Freidenthal; podpisan je Vicentius Uselmann Prath. 1793; risan je v dunajskih sežnjih.

³⁴ M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 12.

³⁵ M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 87.

³⁶ Grundries des zu Freidenthal zu verbleibenden und durch eine Ausbaug herzustellenden Schlos Gebeide; podpisan je Uselmann 1793; risan je v dunajskih sežnjih.

³⁷ Grundries des ersten Stockwerker der Herrschaft Freidenthaller Schlos Wohnungen; brez podpisa, risan v dunajskih sežnjih.

³⁸ Pri prvem so posamezni prostori označeni s črkami abecede, ki jih pod naslovom: Erklärung des Grundriesses razloži; pri drugem pa so samo pod naslovom: Explicatio der Buchstaben našteti, ne da bi bili prostori v tlorisu tudi označeni.

³⁹ Leibach um 10-ten März 1818, Für die dem original Gleichamtende Copie von der K. K. priv. Bau-inspection, caranis mé Leopold Lieber, Land Ingenier; mera v dunajskih sežnjih; hrbtna stran: načrt za Bistro premeril in razdelil L. Lieber 1784, kopija 1818; vse te načrte hrani ODAS pod sig. Bistra (grad) 4 načrti 52.

⁴⁰ Sklepnik je sedaj v jugovzhodnem obočnem polju križnega hodnika.

⁴¹ F. Schumi: Urkunden und Regestenbuch des Herzogthums Kranj II.; Ljubljana 1884 do 1887.

⁴² W. Milkowicz: Die Nekrologe der Karthause Freudenthal, MMK, II.; str. 41 do 68.

⁴³ Original v Univerzitetni knjižnici v Ljubljani, rokopisni oddelek; lit.: M. Kos-Stelev: Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, Ljubljana 1931, str. 66.

⁴⁴ Nadrobnosti v: Kartuzijani in kartuzija Pleterje, str. 23.

⁴⁵ I. Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi, Ljubljana 1931, II, str. 18.

⁴⁶ I. Cankar: ... o. c. str. 18.

⁴⁷ Le Chartreux origines esprit — vie intime, Parkminster 1927, str. 41; Statuta Ord. Cart., Parkminster 1926.

⁴⁸ W. Buchowiecki: Die gotischen Kirchen Österreich, Wien 1952, str. 21.

⁴⁹ I. Cankar: Zgodovina ... o. c. I., str. 257 in 296; F. Stele: Umetnost zapadne Evrope, Ljubljana 1935, str. 174 in 188.

⁵⁰ A. Stegenšek: Konjiška dekanija, Maribor 1909, str. 170.

⁵¹ Maisons de l'ordre des Chartreux ... o. c. str. 2.

⁵² A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 51 in 196.

⁵³ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 196.

⁵⁴ W. Buchowiecki: Die gotischen ... o. c. str. 23.

⁵⁵ Lexikon für Theologie und Kirche ... Freiburg V, 1933, str. 850.

⁵⁶ F. Stele: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924; J. Gregorič: Srednjeveška ... o. c. str. 14.

⁵⁷ A. Stegenšek: Konjiška dekanija ... o. c. str. 195.

⁵⁸ Po bakrorezih iz 16. in 17. st. se da določiti več kot dve tretjini vseh kartuzijanskih cerkva enoladijskih; Maisons ... o. c. 1913; J. Gregorič: Srednjeveška ... o. c. str. 16.

⁵⁹ M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 75 in 78.

⁶⁰ V naši literaturi je opozoril na to razliko A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 189; J. Gregorič: Srednjeveška ... o. c. str. 11.

⁶¹ Razprave o kartuzijanski arhitekturi posebej glej pod poglavjem: Literatura, zlasti št. 10, 11 in 12.

⁶² Osrednja misel statotov je nočno liturgično petje: Statuta Ordinis Cartusienis; Parkminster 1926, str. 15; Kartuzijani in kartuzija Pleterje ... o. c. str. 66.

⁶³ Primer Mauerbach pri Dunaju, tam so leta 1390 spremenili hiše conversov v žitnico, oni pa so se preselili v gornji samostan; v Žiškem samostanu se je to zgodilo leta 1444; A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 171; M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 78; Kartuzijani in kartuzija Pleterje, priloga št. 5.

⁶⁴ Isto kot pod opombo 63.

- ⁶⁵ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 214.
- ⁶⁶ W. Buchowiecki: Die gotischen ... o. c. str. 25.
- ⁶⁷ Maisons ... o. c. slikovno gradivo.
- ⁶⁸ Kartuzijani in kartuzija Pleterje, str. 57.
- ⁶⁹ Zato v vseh naših kartuzijanskih cerkvah v gotiki manjka bogatejše stenske plastike.
- ⁷⁰ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 214; po Le Couteulxu.
- ⁷¹ Maisons ... o. c. str. 3.
- ⁷² Kartuzijani in ... o. c. str. 26.
- ⁷³ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 197, op. 1.
- ⁷⁴ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 197.
- ⁷⁵ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 195, sl. 68, glej prilogo št. 2.
- ⁷⁶ Pokopavanje v velikem križnem hodniku je bilo za zunanje ljudi že od začetka prepovedano; Discipl. Ord. Cart.
- ⁷⁷ D. Innocent Le Masson je določil z odredbami leta 1676 dokončno obliko; Maisons ... o. c. str. 5.
- ⁷⁸ Listina v DAD; objavljena pri Valvasorju: Ehre ... XI., str. 141; Schumi: Urkunden ... o. c. II., str. 211; Kandlerju: Codice diplomatico Istriano (pril. časopisu: L'Istria: 1846—1852); Richterju: MHVK, 1851, str. 5.
- ⁷⁹ M. Kos-Stele: Srednjeveški ... o. c. str. 66.
- ⁸⁰ Valvasor: Ehre ... o. c. XI., str. 143.
- ⁸¹ Listina v DAD iz 23. V. 1395.
- ⁸² Iz tega stoletja jih je ohranjenih okrog 100; vse so v DAD in ŠKALJ.
- ⁸³ M. Marolt: Dekanija ... o. c. str. 86.
- ⁸⁴ Primer: J. Gruden: Verske ... o. c. str. 91—92; isti: Zgodovina slovenskega naroda, Celovec 1912, str. 286.
- ⁸⁵ Listina iz 4. X. 1660 v DAD.
- ⁸⁶ Valvasor: Ehre ... o. c. XI., str. 143.
- ⁸⁷ M. Marolt: Dekanija ... o. c. str. 87; W. Milkowicz: Die Klöster ...
- ⁸⁸ Posvetilna listina Conrada, škofa Sodenskega iz l. 1402; v DAD.
- ⁸⁹ Valvasor: Ehre ... o. c. XI., str. 141; Hitzinger: Das ... o. c. str. 121; W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 112.
- ⁹⁰ J. Gruden: Cerkvene ... o. c. str. 87; M. Kos: Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja, Ljubljana 1955, str. 269.
- ⁹¹ Na ta dan so opravljali anoverzarij za Ulrikom kot ustanoviteljem; kodeks št. 20, rokopis Narodna knjižnica v Ljubljani; W. Milkowicz: Die Nekrologe ... o. c. str. 60; risba Bruna Ortnerja z napisom: ERECTUM anno MCCLX Die Prim. nov.
- ⁹² W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 112.
- ⁹³ Listina iz 13. III. 1257 ... priori et conventui domus sancte Marie in Frovzn ... omnes libertates et imunitates a praedecessoribus nostris Romanis pontificibus; listina iz 4. IV. 1257 ... priori et fratribus domus sancte Marie in Frovzn ...; obe v DAD; Schumi: Urkunden ... o. c. str. 188.
- ⁹⁴ Ustanovna listina ... prioribus Vallis iocunde in Vronitz — glej opomba 76.
- ⁹⁵ W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 112; S. Skvarča: Bistra, Močilnik 1940, II.
- ⁹⁶ S. Skvarča: Bistra ... o. c. str. 7; W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 113.
- ⁹⁷ Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 7 in str. 329.
- ⁹⁸ P. Hitzinger: Das Karthäusestift ... o. c. str. 120.
- ⁹⁹ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 220.
- ¹⁰⁰ Ustanovna listina ... o. c.; W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 160, opombe.
- ¹⁰¹ Obnovitev kartuzije v Jurkloštru l. 1209; M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 83; Po F. in M. Kosu: Gradivo V., str. 154; prevzem oskrbe hospica na Seme-ringu; ustanovitev Bistre; A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 220, op. 2; Zahn: UB, II., str. 603.
- ¹⁰² M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 83 in sl.
- ¹⁰³ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 219; Buchowiecki: Die gotische ... o. c. str. 201.
- ¹⁰⁴ J. Gruden: Zgodovina ... o. c. str. 175.
- ¹⁰⁵ M. Vidmar: Križni hodnik v Bistri; Varstvo spomenikov, Ljubljana, 1959; VI. 1955—1957, str. 31.
- ¹⁰⁶ M. Zadnikar: Romanska ... o. c. str. 87.

¹⁰⁷ Inventar iz 9. maja 1782: Die Kirche eine der prunktigst und schönsten im Lande, mit weiss, schwarz und rothen Marmor durchaus gepflastert, mit 17. theils marmornen, theils hölzernen gefasten Altaren, und in der Mitte einen helfenbeininen sehr kostbaren Crucifix an den Hochaltar; Rechts das Kapitel, und links die Sakristey mit so sauber als künstlicher Tischler und Bildhauer Arbeit in Eichen Holtz.

¹⁰⁸ Primer rekonstruiran tloris Žiške cerkve pri Stegenšku: Konjiška... o. c. str. 181, sl. 60, kjer so bili vhodni vogali tudi popolnoma odstranjeni; da tega ni narekovala gotška prezidava, se vidi iz že tako neenakih mer in podaljška, ki so ga na to steno dozidali pred ⁵/_s zaključkom.

¹⁰⁹ Slika Bistre v Hrenovem protoku pontifikalij, Volumen II., str. 421 in Maisons... o. c. str. 137.

¹¹⁰ M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 11 in 224.

¹¹¹ Listina o DAD; Chmel: Geschichte Friederich IV., I., str. 141; Hitzinger: Das Karthäuserstift o. c. str. 126; J. Gruden: Zgodovina... o. c. str. 143. Zadnji omenja: »da sta Friderik in njegova žena Veronika dala napraviti pri cerkvi tri stranske nove kore...« pomota je očitna, ker je v listini jasno povedano »ain Porchirchen...«

¹¹² J. Veider: Stara ljubljanska stolnica, njen stavbni razvoj in oprema; Ljubljana, 1947, str. 27; Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte, Stuttgart 1960, 51, str. 262.

¹¹³ J. Veider: Stara... o. c. str. 27.

¹¹⁴ W. Buchowiecki Die gotische... o. c. str. 10.

¹¹⁵ Tudi v ostalem gradivu se najdejo primeri toda bolj redko, šele v baroku se javljajo tudi drugi.

¹¹⁶ Primerjava tlorisov obeh kartuzij.

¹¹⁷ Maisons... o. c.; po bakrorezih iz 17. in 18. st.

¹¹⁸ M. Zadnikar: Umetnost v Kostanjevici, v zborniku: Kostanjevica na Krki 1953; F. Stele: Samostan v Kostanjevici, Mohorjev koledar 1947, str. 99.

¹¹⁹ Leta 1444 sta grof Friderik in Ulrik, grofa Celjska, kartuzijanom v Jurkloštru podarila mnogo posestva v Laškem trgu in na Ponikvah, da morejo sezidati štiri nove celice...; J. Gruden: Cerkvene... o. c. str. 88, po Orožnu. Čeprav direktno o empori nič ne pove, odgovarja času stilistična opredelitev.

¹²⁰ M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 78 in 87.

¹²¹ J. Gregorič: Srednjeveška... o. c. str. 11—18.

¹²² J. Gregorič: Srednjeveška... o. c. str. 15.

¹²³ M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 88.

¹²⁴ Ni ohranjenih spomenikov; M. Zadnikar: Romanska... o. c. str. 85, 329.

¹²⁵ Okoli 26 let po smrti sv. Bruna je D. Guigo napisal prva pravila, ki še danes služijo za jedro Statutum kartuzijskega reda; Disciplina Ord. Cart. R. P. D. Innocentio Le Masson; Monstrolii, 1894, str. VI.

¹²⁶ »Rechts das Kapitel, und links die Sakristey.«

¹²⁷ Posvetilna listina iz l. 1452, o oltarju v njem; et Altare in Capitulo situm eiusdem domus in...; v DAD; Inventarji iz l. 1585, 1704, 1720, 1744 in 1782.

¹²⁸ Inventar iz leta 1782: »Die gewelbten Bibliothec ober dem Kapitel.«

¹²⁹ M. Kos-Stele: Srednjeveški... o. c. str. 66.

¹³⁰ M. Kos-Stele: Srednjeveški... o. c. str. 58; ZUZ, V. Ljubljana 1925, str. 162, 169.

¹³¹ Listina v DAD.

¹³² Ista debelina zidov, ki ustreza debelini zidov cerkve in kapitlja.

¹³³ Domnevna rekonstrukcija po Uselmannovem tlorisu iz l. 1793; Inventar iz leta 1782.

¹³⁴ Primerjaj razpored prostorov v Žiškem samostanu; Stegenšek: Konjiška... o. c. str. 194.

¹³⁵ Disciplina... o. c. str. 261 in razlaga ter posebni komentar za novice: Cap. XXI., str. 301; A. Stegenšek: Konjiška... o. c. str. 197.

¹³⁶ J. Gruden: Cerkvene... o. c. str. 89.

¹³⁷ Schumi: Urkunden... o. c. str. 237.

¹³⁸ Maisons... o. c. str. 1 in sl.

¹³⁹ Kartuzijani in... o. c. str. 26.

¹⁴⁰ A. Stegenšek: Konjiška... o. c. str. 197, op. št. 1.

¹⁴¹ Listina v DAD; Stegenšek: Konjiška... o. c. str. 171.

¹⁴² P. Hitzinger: Das... o. c. str. 121.

¹⁴³ W. Milkowicz: Die Klöster... o. c. str. 20; Stegenšek: Konjiška... o. c. str. 170.

¹⁴⁴ M. Marolt: Dekanija... o. c. str. 94.

¹⁴⁵ J. Gregorič: Srednjeveška... o. c. str. 16.

- ¹⁴⁶ M. Vidmar: Križni hodnik ... o. c. str. 28 in sl.
- ¹⁴⁷ J. Gruden: Zgodovina ... o. c. str. 286.
- ¹⁴⁸ J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 5, op. 1, po Bianchiu.
- ¹⁴⁹ J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 8; W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 131.
- ¹⁵⁰ Listina v DAD; omenjena pri Hitzingerju: Das Karthäuserstift ... o. c. str. 126, navaja pomotno letnico 1450, kar je seveda tudi Marolt prepisal.
- ¹⁵¹ Rokopis v Narodni knjižnici v Ljubljani: M. Kos-Stele: Srednjeveški ... o. c. str. 87; Kosina: Mitteilungen aus einer Wiener Handschrift zur Geschichte der Cart-hause Freudenthal, MHVK, str. 31; W. Milkowicz: Die Nekrologe ... o. c. str. 41 do 68; J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 40, op. 2.
- ¹⁵² J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 4, op. 2 in str. 11, op. 1; K. Lind: Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der Öster-reichisch- Ungarischen Monarchie I., Wien-Leipzig, tab. XXX, str. 4; J. Weider: Stara ... o. c. str. 82; E. Cevc: Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1963, str. 305 in str. 382, op. 191.
- ¹⁵³ Valvasor: Ehre ... o. c. str. 653; J. Veider: Stara ... o. c. str. 82.
- ¹⁵⁴ A. Jellouschek: Erklärung eines mittelalterlichen Grabdenkmales der Lei-bacher Domkirche, MHVK, 1857, str. 124; J. Veider: Stara ... o. c. str. 82 in op. 3, 4, 5.
- ¹⁵⁵ Dolga platnena rutica: J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 40, op. 2.
- ¹⁵⁶ Reprodukcijska pri Grudnu: Cerkevne ... o. c. str. 39, sl. 3; isti: Zgodovina ... o. c. str. 287; A. Jellouschek: Erklärung ... o. c. reprodukcija v litografiji kot priloga.
- ¹⁵⁷ J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 11, op. 1.
- ¹⁵⁸ Grb mu je razložil komtur nemškega viteškega reda Gaston grof Petenegg.
- ¹⁵⁹ Ohranjeni so pri listini iz l. 1456, s katero so avstrijski vojvodi Viljem, Ernest in kralj Friderik 30. VIII. 1444. leta potrdili samostanu v Velesovem privilegije, pridobljene ob njegovi ustanovitvi; hrani se v ODAS; J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 15, reprodukcija str. 12, sl. 1, op. 3; pri ustanovni listini kaplanije bratovščine sv. Rešnjega telesa v Kranju iz l. 1445, hrani se v ŠKALJ; J. Dostal: O nekaterih pečatih, Četrto izvestje društva za krščansko umetnost, Ljubljana 1903—1906, str. 57, reprodukcija str. 55, sl. 3; na listini iz leta 1446 s katero potrjuje papež Janez XXII. kartuzijanskemu samostanu v Bistri privilegije in svoboščine, hrani se v DAD.
- ¹⁶⁰ Glej opis pri J. Dostal: O nekaterih ... o. c. 1907, str. 55, sl. 3; E. Cevc: Sred-njeveška ... o. c. str. 247 in 378, op. 99.
- ¹⁶¹ Listina z ohranjenim pečatom v DAD.
- ¹⁶² M. Marolt je bral za črki il, a je nedvomno a; najbrž ni videl črtice, ki se od zgoraj navzdol nadaljuje med obema sestavnima črtama črke a.
- ¹⁶³ Verjetno pomeni Administrator; sicer se v listinah navadno imenuje »Comis-sarius et vicarius«, »vicario in spiritualibus et temporalibus«; leta 1447 pa ga pooblašča za »regimen et administrationem«; J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 132, pril. št. 5.
- ¹⁶⁴ J. Gruden: Zgodovina ... o. c. str. 286.
- ¹⁶⁵ Letnica z napisom ... fuit Martinus ... Anno do MCCCCL na notranjem robu okna v zahodnem traktu; pisano je s sivo barvo, pozneje s karmin rdečo prevlečeno, obe barvi najdemo tudi že na konzolah.
- ¹⁶⁶ M. Marolt: Dekanija ... o. c. str. 94.
- ¹⁶⁷ Za črko C jo je bral tudi E. Cevc: Zapiski: XXIII, 25. 5. 1955, str. 26, ki me je na to tudi opozoril.
- ¹⁶⁸ W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 139.
- ¹⁶⁹ Listina v DAD; regest v arhivskem inventarju iz l. 1782.
- ¹⁷⁰ W. Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 139; po bistrskem Nekrologu in Nekro-logu iz Žiškega samostana.
- ¹⁷¹ E. Cevc: Srednjeveška plastika ... o. c. str. 164.
- ¹⁷² E. Cevc: Srednjeveška plastika ... o. c. str. 262.
- ¹⁷³ E. Cevc: Srednjeveška plastika ... o. c. str. 305.
- ¹⁷⁴ J. Veider: Stara ... o. c. str. 11 in 68; E. Cevc: Srednjeveška ... o. c. str. 235.
- ¹⁷⁵ Listina v DAD.
- ¹⁷⁶ E. Cevc: Srednjeveška plastika ... o. c. str. 268 in 305.
- ¹⁷⁷ Barve, ki so se za ta napis uporabljale, najdemo že tudi na konzolah in sklep-niku prav tako tudi barva na robu okna na katerem je napis.
- ¹⁷⁸ Primer Trebnje, župnijska cerkev, in Dvor pri Polhovem Gradcu, cerkev sv. Petra.
- ¹⁷⁹ Listina v DAD.

- ¹⁸⁰ ... Ano domini 1402 in die SS. martirum Primi et Feliciani consecratum est; Listina v DAD.
- ¹⁸¹ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 169.
- ¹⁸² A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 195.
- ¹⁸³ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 169.
- ¹⁸⁴ Po Milkowiczu: Die Klöster ... o. c. str. 125 je bila prvič inkorporirana že med leti 1359 in 1365 in je bila zaradi težav, ki so nastale zaradi tega pri gosposki, od papeža Bonifacija IX. potrđitev leta 1395 obnovljena. Listina pa izrecno navaja ... dicta domus totaliter fuit combusta; nahaja se v DAD.
- ¹⁸⁵ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 230.
- ¹⁸⁶ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 197, op. 1.
- ¹⁸⁷ Listina v DAD ... drey Cellen und auch ain Porchirchen mit einem Altar darauf in unserem gothaws von Grund ausgepawet haben.
- ¹⁸⁸ Sv. Tomaž nad Škofjo Loko je značilen primer.
- ¹⁸⁹ Listine o sklenitvi bratovske zveze iz leta 1415 v Grazu-Joaneum; leta 1481 je bilo to bratstvo obnovljeno.
- ¹⁹⁰ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 172.
- ¹⁹¹ M. Marolt: Dekanija ... o. c. str. 86.
- ¹⁹² Listina v DAD; objavljena v Valvasorju: Ehre ... str. 143.
- ¹⁹³ J. Veider: Stara ... o. c. str. 27, 28 ter op. 54, 55; Vizitacije iz leta 1693 do 1695.
- ¹⁹⁴ F. Stele: Gotska dvoranska arhitektura v Sloveniji, ZUZ, XV., Ljubljana 1938.
- ¹⁹⁵ M. Vidmar: Varstvo spomenikov ... o. c. str. 32.
- ¹⁹⁶ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 199.
- ¹⁹⁷ Listina v DAD.
- ¹⁹⁸ Parapat: Turški boji LMS 1871, str. 30; J. Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 67.
- ¹⁹⁹ Listina v DAD.
- ²⁰⁰ Jurkloster in Pleterje po letu 1471; Gruden: Cerkevne ... o. c. str. 89; Kartuzijani in ... o. c. str. 123.
- ²⁰¹ A. Stegenšek: Konjiška ... o. c. str. 192.
- ²⁰² V Jurklostru je ena še ohranjena v jugovzhodnem stolpu spodaj; v Pleterjah po bakrorezu iz 17. st.
- ²⁰³ F. Stelè: Zap. CXVI, 30. 12. 1944, str. 37; E. Ceve: Zap. XXIII., 21. 9. 1956, str. 81—84.
- ²⁰⁴ Frater Ulrikus Prior Fecit 1524.
- ²⁰⁵ W. Milkowicz: Die Nekrologe ... o. c. str. 60; isti: Die Klöster ... o. c. str. 141.
- ²⁰⁶ J. Gruden: Verske ... o. c. str. 27—33.
- ²⁰⁷ Listina v ŠKALJ; J. Gruden: Verske ... o. c. str. 91 do 92; Kartuzijani in ... o. c. str. 132.
- ²⁰⁸ Listina v ŠKALJ.
- ²⁰⁹ Izdanih več odredb od generalnega kapitlja. Opuščanje spodnjih hiš in vključevanje njenih kompleksov v zgornje; Disciplina Ord. Cart. 1894; A. Stegenšek: Konjiška: ... o. c. str. 171.
- ²¹⁰ Koncept v ODAS, brez podpisa, napisan v Ljubljani in se ne da določiti, komu je bil namenjen.
- ²¹¹ Listina v ODAS; Milkowicz: Die Klöster ... o. c. str. 189; J. Gruden: Verske ... o. c. str. 143.
- ²¹² Listina v ODAS; inventarji jo naštevajo kot: die Capella des Herrn Prelaten; v ODAS.
- ²¹³ Listina v ODAS, datirana z 27. junijem 1594.
- ²¹⁴ Listina v DAD: 1621, die Mensis Januarii consecravimus simul Altare maius Oratorii Praefati Monasterii in honorem Beattiss Virg Marie, nec non, et St. Johann Babtiste, et Brunonis Confess; Altare aliund in Cap'lo in Honorem SS. Augustini Epi, et Bernardi Abbatis ...
- ²¹⁵ Hrenova knjiga Pontifikalij, v ŠKALJ.
- ²¹⁶ Filip Holänder je sledil Auguštinu 1622. leta.
- ²¹⁷ M. Marolt: Dekanija ... o. c. str. 83.
- ²¹⁸ M. Vidmar: Varstvo spomenikov ... o. c. str. 55.
- ²¹⁹ Listina v DAD.
- ²²⁰ 24. novembra 1611 je škof Hren razveljavil posvetitev oltarjev, ki jih je posvetil tržaški škof Ursinus Brentius, kot patriarhov vizitator; Listina v ŠKALJ.
- ²²¹ Listina v DAD, primerjalno gradivo pa v ODAS; op. 215.
- ²²² Hrenova knjiga Pontifikalij I, str. 352; original v Zagrebu, prepis v ŠKALJ.

- ²²³ Listina v DAD.
- ²²⁴ Hrenova knjiga Pontifikalij II., str. 341 in 421; Valvasor: Ehre... o. c. str. 143 navaja leto 1609 in vsoto 600 gold., očitno se je zmotil.
- ²²⁵ Listina v ŠKALJ.
- ²²⁶ Iz listin v DAD; W. Milkowicz: Die Klöster... o. c. str. 127.
- ²²⁷ ...mit zwei Reihen mehr massiven Pfeiler, einem höhrn Mittelschiffe und zwei Reihen niedere Seitenschifen...; Hitzinger Das... o. c. str. 128.
- ²²⁸ Listine v DAD in ŠKALJ.
- ²²⁹ F. Stelè: Umetnost zapadne... o. c. str. 227; N. Šumi: Gorenjsko stavbarstvo v baročni dobi str. 165 do 194; Gorenjska, revija za kulturo 4—6, 1957/58.
- ²³⁰ Po arhivalnih podatkih G. Ogrina in vizitacijskih zapiskov v ŠKALJ iz l. 1700.
- ²³¹ M. Marolt: Dekanija... o. c. str. 11.
- ²³² Župnijska kronika iz leta 1903, str. 109 na Črnem vrhu; Casparum Franchi me fudit anno 1722; Zgodovinski zbornik str. 127, III.
- ²³³ V. Steska: Ljubljanski baročni kiparji, ZUZ V., 1925, 1—2, str. 2 in sl.
- ²³⁴ Arhivalno in primerjalno izpričani v cerkvi sv. Jožefa na Cevcih v Dolnjem Logatecu glavni oltar; Rakitna str. oltar; Preserje, oltar v južni stranski kapeli; v Mateni in Borovnici stranska dva oltarja (domnevno).
- ²³⁵ Podstreha; primerjaj bakroreze z oljnato sliko iz leta 1724 in risbo Bruna Ortnerja.
- ²³⁶ Listine v ODAS.
- ²³⁷ Zaradi pomanjkanja literature sem se naslonil na besede N. Šumija.
- ²³⁸ W. Milkowicz: Die Klöster... o. c. str. 136.
- ²³⁹ M. Marolt: Dekanija... o. c. str. 87.
- ²⁴⁰ F. Stelè: Slovenski slikarji. Ljubljana 1949, str. 139; slikar Firtunat Bergant.
- ²⁴¹ Disciplina Ord. Cart. na večih mestih.
- ²⁴² Srednja ladja ni mogla biti pri vseh kapelah odprta tudi zato, ker so tam stale meniške klopi; glej tloris.
- ²⁴³ A. Dolničar: Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis; sporoča, da je Quaglio slikal za Bistvo Marijino kronanje. Slika je pozneje prišla k Sv. Trojici nad Vrhniko, od tam pa je izginila.
- ²⁴⁴ E. Cevc: Zap. XXIII., 29. 5. 1955, str. 26—27.

L I T E R A T U R A

O kartuzijanski arhitekturi splošno:

1. Chronicon carthusiense Petri Dorlandi cum notis Theodori Petrei; Col. 1608.
2. Miraeus: Bibliotheca Charthusiana s. illustr. Carth. Ordinis scriptorum catalogus, ter Origenes Carthusianorum Monasteriarum; Coloniae 1609.
3. Disciplina Ord. Carth. 1703 (iz dela: Annales O. Carth., correriae, 1687).
4. Guigo de Castro, Consuetudines Carthusiensis, Migne: Patrologia Latina tom. CLIII.
5. Le Couteulx, Annale ordinis Carthusiensis ab anno 1084 at annum 1429; Neuville-sous Montreuil, 1885.
6. Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der karth. Kirche; Paderborn, 1907.
7. Marozzo, Theatrum chronologicum sacri Cart. Ord., Taurini 1681.
8. D. Leo Vasseur, Ephemerides Ord. Cart.; 5 vol. Monstrolii 1890.
9. D. Ben. Tromby, Storia del Patriarche S. Brunone; Napoli 1773—1779.
10. Schlosser, Die abendländische Klöster anlage des frühen Mittelalters; 1889.
11. Hager, Zur Geschichte der abendländischen Klösteranlage; Zeitschrift für christliche Kunst; 1901.
12. Arntz, Die Karthause zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht; Zeitschrift für cristliche Kunst; 1894.
13. G. Vallier, Sigillographie de l'Ordre des Chartreux et Numismatique de Saint Bruno; Montreuil-Sur-Mai-Imprimerie Notre-Dame des Prés 1891.
14. D. Nicolaus Molin; Historia Cartusiana, 3 vol. Tarnaci 1903.
15. D. Clemens Bohic, Chronica Ord. Cartus., 4 vol; Tarnaci 1911.
16. La Vie Contemplative son role apostol. par un Chartreux; 8 izd. 1917.

17. Statuta ordinis Cartusiensis; Parkminster 1926.
18. Scholtens, En Bock over Karthusirers 1924.
19. Le Chartreux, origines, esprit, vie intime; 5 izd. 1927.
20. Wasmuths Lexikon der Baukunst III. Band — H — O; Berlin 1931. Str. 383.
21. La Grande Chartreuse par un Chartreux; 7 izd. 1930.
22. Lexikon für Theologie und Kirche; zweite, neubearbeitete Auflage des Kirchlichen Handlexikon; Dr. Konrad Hofman, Dr. Michael Buchberger; Freiburg, 1933, V., stran 850 in vsa literatura, ki je tam navedena.
23. L. Lucaccini, L'ordine dei Certosini et la Certosa di Montesanto 1935.
24. M. Grabmann, in Mystikerleben der Gegenwart; Anton Johans 1934.
25. Dr. Avguštin Stegenšek: Konjiška dekanija; Maribor 1909, str. 179.

O kartuziji Bistri posebej:

1. M. Marolt: Dekanija Vrhnika; topografski opis, Ljubljana 1929, str. 85 in vsa literatura, ki je tam navedena.
2. Kartuzijani in kartuzija Pleterje; Zagreb 1938.
3. J. Gregorič: Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do l. 1430; ZUZ, Nova vrsta I.; Ljubljana 1951, str. 16.
4. M. Zadnikar: Romanska arhitektura na Slovenskem; Ljubljana 1955, str. 72 do 74.
5. S. Skvarča: Bistra; Močilnik I., 1940, št. 2.
6. M. Vidmar: Križni hodnik v Bistri; Varstvo spomenikov VI., (1955—57), str. 31.

LA CHARTREUSE DE BISTRA
(Le développement architectural)

La chartreuse de Bistra fut fondée en 1255 par le duc carinthien Bernard de Spanheim. Son fils Ulric confirma la fondation avec le document de 1260. Les documents des trois premiers siècles témoignent que, pendant ce temps, le couvent fut trois fois ruiné par un incendie, ce qui stimula l'activité concernant les constructions des prieurs d'alors, et ainsi le complexe des bâtiments était à la fin du 15^e siècle tout à fait achevé.

En harmonie avec le développement de l'ordre des chartreux et de son architecture et en liaison avec les deux autres chartreuses sur le territoire slovène, Žiže et Jurklošter, après le premier et le second incendie furent formés le grand cloître et le petit cloître avec les cellules pour les moines, l'église et les logements pour les frères convers, groupés autour du petit cloître. De cette époque sont conservés les murs du petit cloître avec quelques murs des bâtiments qui l'entourent. En 1449, le petit cloître fut voué, à la fin du 15^e siècle l'église reconstruite et la chapelle de St Joseph construite.

Les invasions turques, la réformation et l'antiréforme ont uni le »domus« inférieur et le »domus« supérieur en résidence commune; le »domus« supérieur fut transformé en fortification, dans son aile septentrionale le bâtiment pour les hôtes extérieurs fut construit. Les travaux de fortification sont l'oeuvre des prieurs Michel et Ulric jusqu'en 1524, les autres travaux, qui ont transformé la chartreuse en édifice représentatif, ont exécuté pendant l'époque de l'antiréforme le prieur Primus Jobst jusqu'en 1597, et après lui Augustin Brentius et ses successeurs jusqu'en 1664, quand la chapelle du prélat fut inaugurée. Pendant cette époque, la chartreuse de Bistra reçut la forme qu'elle a encore aujourd'hui. Toutes les quatre ailes avec la chapelle de St. Joseph dans l'aile occidentale furent reconstruites et réunies; du côté de la cour, elles étaient ornés d'arcades, ainsi prit naissance, d'après l'exemple des autres chartreuses, la »cour d'honneur« devant l'église. Au passage entre l'aile orientale et les bâtiments du petit cloître, la chapelle du prélat fut reconstruite.

En 1700 environ, le baroque modifia surtout la forme de l'église, d'église à une nef en église à trois nefs, avec sanctuaire rectangulaire agrandi et chapelles dans les nefs latérales, et décora la chapelle de St Joseph avec stuc et fresques. Avec la formation du portail du couvent dans la seconde moitié du 18^e siècle, le développement architectural de Bistra était terminé. Jusqu'en 1808 le grand cloître avec les cellules et l'église furent démolis, les autres constructions sont conservées jusqu'aujourd'hui.

NOVA ŠTIFTA PRI RIBNICI

Nace Šumi, Ljubljana

Znana romarska cerkev *Nova Štifta* pri Ribnici, posvečena Mariji Vnebovzeti, v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi že dolgo zbuja zaslužen pozornost;¹ prav v ospredje pa je stopila pred leti, ko se je začela široka razprava o umetnosti med gotiko in barokom pri nas.²

Pobude za njen nastanek so zavite v temo legende, kakor je navadno pri romarskih cerkvah. O zgodovini njenega zidanja ter podpornikih, ki so ga omogočili, pa smo natančno poučeni. Poročilo o legendi in stvarni podatki po Schönlebnovi kroniki so bralcu na voljo v prizadevnem popisu Mariji posvečenih božjih poti *J. Volčiča*.³ Po njem zvemo, da je bil odločilno udeležen pri začetku zidave tedanji ribniški graščak Janez Jakob Kisl, dozidali so cerkev s podporo bratov Trilek, ki sta za Kislom postala lastnika graščine, velik delež pa je seveda treba pripisati zbirkam darov in delu okoliških prebivalcev. Šele leta 1671 je župnik Schönleben vložil v jabolko nad končano kupolo poleg svetinj tudi pismo s kroniko zidanja. Tridesetletna zidava je dokumentirana poleg tega na glavnem portalu cerkve, kjer sta vklesani letnici 1641—1671. Cerkev je bila posvečena šele leta 1743; takrat je imela pet rezljanih oltarjev. Danes so v cerkvi le še trije oltarji ter prižnica enakega dela.

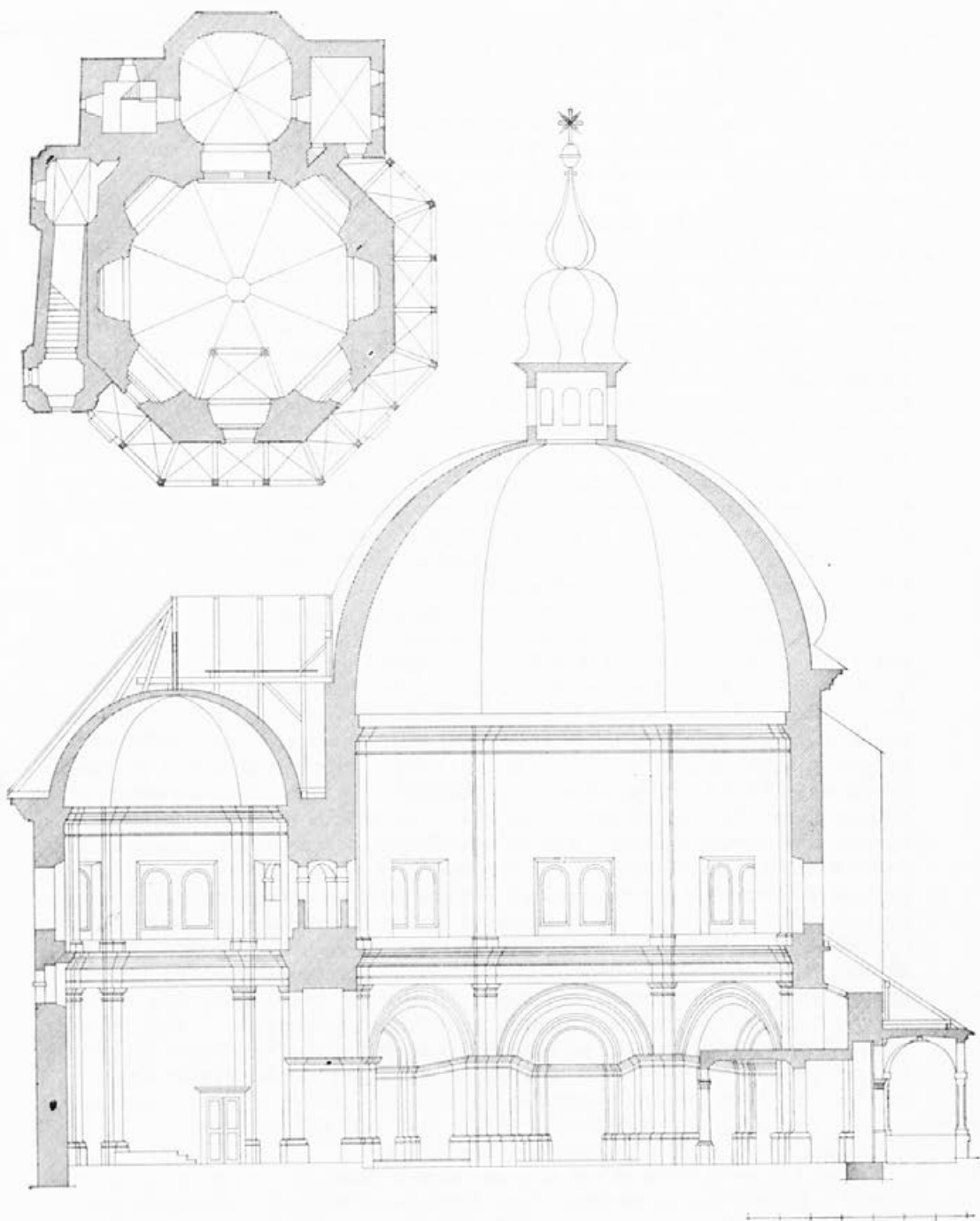
Nadaljnja usoda cerkve nas zanima samo zaradi dveh posegov, ki sta bistveno vplivala na podobo stavbe. Prvi je pozidava svetih stopnic na severni strani cerkve v letu 1780. Naprava stopnic je namreč zastrla prvotno zunanjščino arhitekture, vendar samo za poglede od blizu, zakaj dozidek ne more tekmovati z visokim telesom starega jedra. Drugi poseg pa je cerkev doživela lani, ko so obnovili njeno notranjščino. Izluščena in obnovljena je bila stara polihromacija, ki je nadomestila novejšo slabokrvno figuralno poslikavo ostenja; odprli so zazidano dvojno okno galerije nad slavalokom; odkrila se je izpod beleža upodobitev plemiškega zakonskega para na slepem oknu v prezbiteriju. Preden poskusimo označiti pomen teh odkritij, zlasti motiva nadstropne galerije, je prav, če v grobih črtah cerkev popišemo.⁴

Cerkve je pozidana na osnovi razsežnega osmerokotnika v ladji, prezbiterij pa je dodan kot manjše telo na enaki osnovi. Oklep ladje je izveden v treh etažah. Pritličje se odpira na sedmih stranicah v lijakaste kapele v debelem zidovju, le prehod v prezbiterij je zasnovan kot pravokotna predrtina z ločnim obokom, torej brez perspektivičnih pomagal. V drugi etaži so nameščena dvojna okna, tretjo pa zavzema osmerokotna listna kupola s svetlobnico. Prostor je dvakrat višji, kakor je široka njegova osnova, tako da učinkuje kot pokončno telo. Temu višinskemu vzponu je smer poglobljanja kapel prav nasprotna, saj lijakaste vdolbine nakazujejo razrivanje ostenja navzven. Prezbiterij je z ladjo



Sl. 1. Nova Stifca pri Ribnici, zunanjščina romarske cerkve

za oko prav skromno povezan, zakaj odprtina prehoda ostaja v merah kapel in le bleščava velikega oltarja nakazuje njegov pomen. Oltar pa je seveda mogoče pregledati le, če stopimo v prezbiterij. Dvoje samostojnih teles, širša in višja ladja ter ožji in nižji prezbiterij — to bi bila najkrajša oznaka zasnove naše cerkve.



Sl. 2. Nova Štifta pri Ribnici, tloriš in prerez romarske cerkve

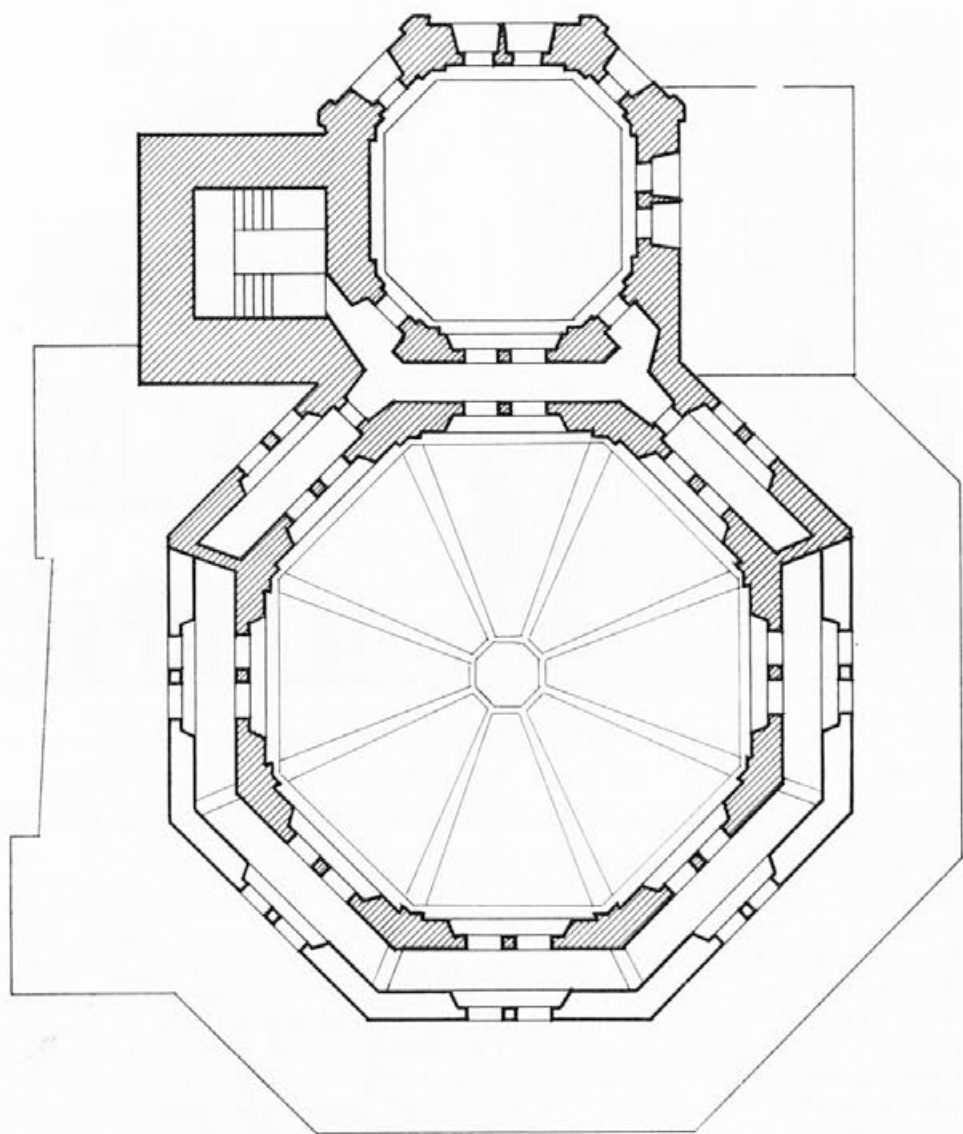
Na zunaj se *Nova Štifa* kaže kot samozavestno visoko telo, ki ga v višino podpirajo oporniki, pozidani v zalomih ostenja. V pritličju pa je stavbna gmota »zračno« razpuščena v dodani arkadni lopi, ki spremlja jedro arhitekture. Zvonik je umaknjen v severno pazduho ladje in prezbiterijski. Najbolj nepričakovana za zunanji pogled je streha ladijske kupole, kakršno bi nad strogo arhitekturo ostenja z oporniki komaj pričakovali. Zlagoma se kupolna streha pne proti svetlobnici; ob zunanjem robu je prepasana, s čimer razkazuje svojo voljno maso (sl. 1).

Oporniški oklep na zunanjščini je na videz motiv, ki spominja na gotiko. Ta misel je bila že zapisana.⁵ Kupolo je prav tako E. Cevc označil kot baročni motiv. *Nova Štifa* naj bi po njem torej ob renesančnem jedru z oporniki kazala nazaj v gotiko, s kupolo pa v barok.⁶ Oznaka kupole in z neko rezervo jedro stavbnega telesa bosta nedvomno obdržali ceno, v novo luč pa je treba najprej postaviti motiv »gotskih« opornikov. Ne zato, ker razen »ideje« ni mogoče navesti nobenih gotskih nadrobnosti (in ne glede na to, da tudi v italijanskem pogotskem stavbarstvu tak motiv ni neznan), marveč zato, ker oporniki prvotno sploh niso bili namenjeni razkazovanju. Dokazati je namreč mogoče, da oporniki dokumentirajo nedodelano stavbo, kakršne prvotni načrt gotovo ni predvidel.

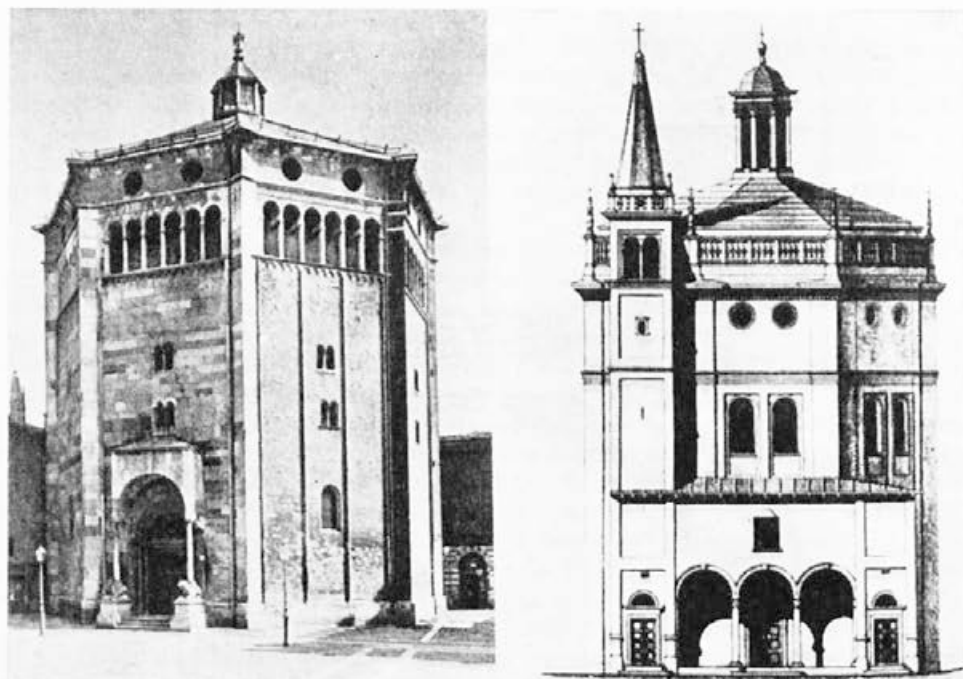
O tem nas prepriča stopnja, do katere je dozorela uredništev enega ključnih motivov cerkve, galerije v nadstropju. Tistega motiva torej, katerega pomen so sicer skromnim posegom naglasila zadnja obnovitvena dela.

Natančnejši pregled tiste strani ladje, ki je očem skrita v glavnem pogledu, nam pokaže, da na južni strani ob prezbiteriju opornikov ni, na nasprotni strani nad svetimi stopnicami pa le neznatno presegajo streho tega prizidka. Oporniki na južni stranici niso vidni, ker je v vsej njihovi širini in višini pozidana kompaktna stena, nekdanj predrta le z bifornim oknom galerije v nadstropju. Samo v treh stranicah, ki se tišče prezbiterijski, je urejena omenjena galerija. Po zadnjih obnovitvenih delih je galerija odprta na obe strani le v steni nad slavolokom, na obeh drugih stranicah pa jo zapirata v ladijski prostor provizorični okni. Pregled galerije same nam odkrije, da so ta motiv nameravali izvesti po vsem obodu ladje. To dokazujejo dobro vidna polnila v nekdanjih zunanjih odprtinah stranic ob prezbiteriju in prav tako tudi v nehotenih koncih hodnika proti zahodu. V severnem oporniku, kjer se galerija zdaj konča, je tudi zunaj mogoče dobro videti zazidano odprtino s kapiteloma in z ločnim zaključkom hodnika. Zatrdno si smemo tedaj rekonstruirati prvotno podobo cerkve z galerijo v vsem obsegu nadstropja ladje. Na ta način pa se seveda skrijejo vsi danes vidni oporniki v dodaten obodni plašč ladje, kakršen je dosledno izveden na južni stranici ob oltarnem delu cerkve. O kakih gotiki prvotnega zasnutka tedaj ni mogoče govoriti, saj oporniki označujejo le debelino nekdanjega zidu v nadstropju, ki se sklada z merami ostenja v pritličnem delu stavbe. V taki rekonstrukciji so seveda oporniki le konstruktivna pomagala brez stilne funkcije. Prvotno zunanjščino si je treba zamisliti še z lizensko obrobo stranic, kakor je izvedena na južni strani ob prezbiteriju, nakazana na vseh prostih stranicah pritličja pod arkadnim hodnikom. Tako se tudi pritlična arkadna lopa izkaže kot dodan motiv, ki ga v prvotnem načrtu ni bilo.

S temi opazovanji in sklepi se samo utrjuje misel, ki sem jo bil pred leti zapisal o izhodišču naše cerkve.⁷ *Nova Štifa* se je namreč v temeljnih sestavinah odkrila kot naslednica znamenite Marijine cerkve v *Lodiju* pri Milanu, katere avtorji sodijo v *Bramantejev* krog. V luči takega izročila dobiva naš spomenik posebno ceno. Zato ne bo odveč, če na kratko pregledamo značilnosti



Sl. 3. Nova Štifta pri Ribnici. Tloris nadstropja romarske cerkve. (Z rekonstrukcijo nedokončanega oboda ladje)

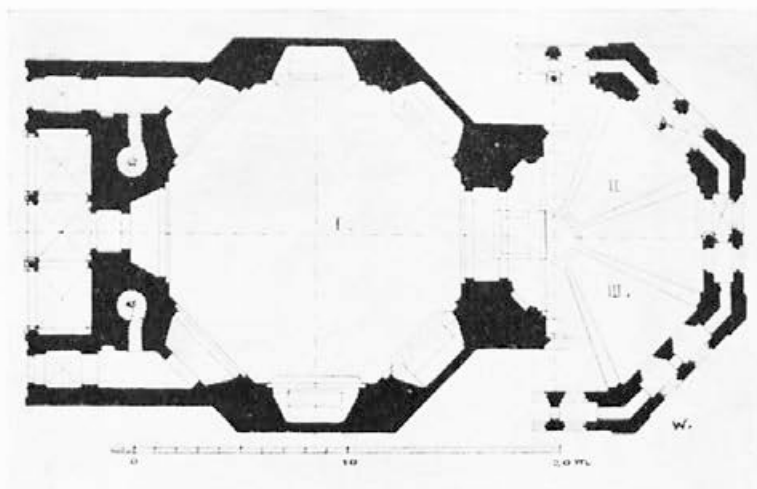


Sl. 4. Baptisterij v Cremoni in cerkev S. Maria Incoronata v Lodiju

izhodiščne arhitekture, pa s primerjavo izluščimo najvidnejše razločke pri obeh spomenikih.

Cerkev Marijinega kronanja v *Lodiju* je začel zidati l. 1488 *G. Battagio*, dokončala pa sta jo *Dolcebuono* in *L. Palazzo* okoli 1494. Današnji prezbiterij je nastal šele 1691, prvotno pa je bila na tem mestu preprosta oltarna niša.⁸ Ostenje cerkvene ladje je osmerokotno, v pritličju so lijakaste niše, v nadstropju je galerijski obhod, prostor pokriva osmerolistna kupola. Zunanjščina je enotno telo, ki ga predirajo biforne odprtine galerije, stena pa je podaljšana do vrhnjega obhoda z balustrado, tako da je samo iz daljave mogoče videti nizko prizmatično kupolno streho s svetlobnico. Vertikalna členitev ostenja je zunaj in znotraj prav preprosta, v notranjščini lomljeni pilastri premoščajo nadstropja, ki jih dele venci, na zunanjščini pa lizene. Tako oblikovanemu jedru stavbe je ob vhodu dodana odprta arkadna lopa s prvotno zasnovanima dvema zvonikoma, od katerih pa je bil izveden le eden.

Cerkev v *Lodiju* zavzema v lombardski arhitekturi pomembno mesto. Je ena najvidnejših zastopnic centralnega tipa arhitektur, ki so postale v Italiji posebej aktualne okoli 1500, zakaj tak tip odlično uveljavlja načela dozorevajoče visoke renesanse. Cerkev povezujejo z Bramantejevim delom v Milanu, saj se očitno naslanja na zasnovo Bramantejeve zakristije pri *S. Satiru*,⁹ vendar z novimi razmerji. Namesto izredno slokega Bramantejevega prostora so se namreč tu uveljavili zmernejši proporci, tako da cerkev učinkuje tudi z vso širino prostorskega plašča. Vrh tega je cerkev odličen primer regionalne lombardske arhitekture,¹⁰ ki v tem času oživlja izročilo predgotske arhitekture v deželi,



Sl. 5. Tloris cerkve S. Maria Incoronata v Lodiju

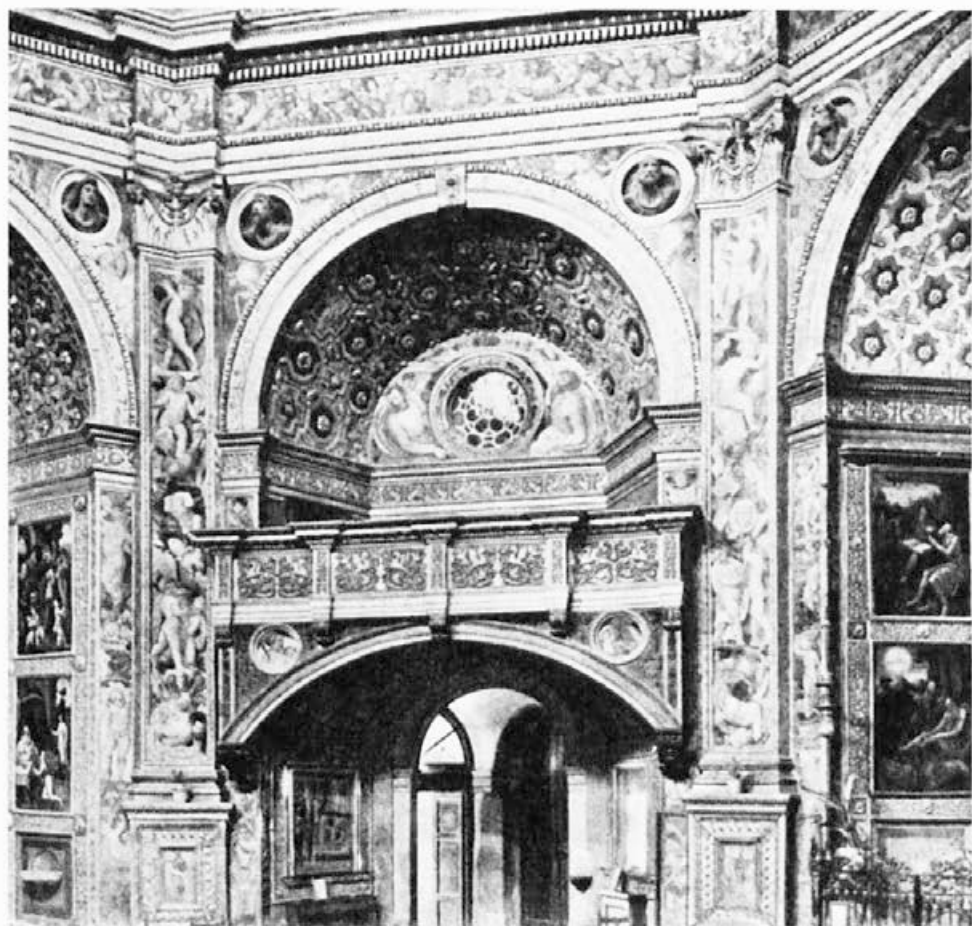
znani po številnih osmerokotnih baptisterijih in po osmerokotnih osnovah kupol v velikih stolnicah. V obeh tipih se namreč dosledno uveljavlja poleg enakega osnovnega obrisa regionalna značilnost Lombardije, galerijski obhod.

Primerjava *Nove Štife* s cerkvijo v Lodiju potrjuje tezo o naslonu naše arhitekture na starejšo vzornico. Popolnoma se namreč ujemajo mere talnega načrta, domala ista so tudi prostorska razmerja. Upal bi si trditi, da je neznan avtor *Nove Štife* poznal vsaj neki posnetek lodijske arhitekture. Razločke med spomenikoma pa je mogoče pojasniti kot skrčenje ladijske zasnove, kot dodatek zaradi drugačnih potreb in kot prilagoditev našim razmeram. Poldrugo stoletje dolg razmik med vzornico in naslednico pa seveda tudi ni mogel obiti novih stilnih dosežkov.

Zakaj so opustili pri nas dosledno izvedbo galerije v nadstropju ladje, ne vemo. Bržčas moramo računati z gmotnimi težavami, o katerih govori že dolga zidava. Čeprav okrnjena, vendarle tudi delno uresničena galerija ne dopušča nobenega dvoma, da je bil tak motiv v načrtu. »Stari kor«, kakor domačini imenujejo okrnjeno galerijo z naslikanim »portretom« plemiškega para, govori o svojem namenu: pridržan je bil za »donatorje«, zakaj upodobitev »nadomestuje« njihovo udeležbo tudi v odsotnosti.

Opustitev vrhnje zunanje galerije je mogoče razložiti z drugačnimi klimatskimi razmerami pri nas. Podoben primer namreč poznamo že iz XVI. stoletja, ko se na naših tleh niso obnesli nepokriti trdnjavski stolpi gradov.

Napravo dodane arkadne lope v pritličju v obsegu, kakršnega vzornica ne pozna, razložimo z velikim navalom romarjev, ki so menda tu celo prenočevali. Podobne primere poznamo v tem času tudi pri manj pomembnih cerkvah. Med velikimi stavbami pa naj opozorim na obe stranski lopi pri cerkvi *sv. Trojice* nad Vrhniko. Starejše primere in pobude pa seveda najdemo v veliki množini tudi v Italiji, odkoder se je motiv preselil na naša tla. Med izvedenimi je vsem znan Bramantejev *tempietto v Montoriu*; med idealnimi projekti naj omenim zasnutek za centralno cerkev z arkadnim obodom *Fr. di Giorgia*; med podobami pa ni



Sl. 6. Kupola cerkve S. Maria Incoronata v Lodiju

mogoče mimo znamenite *Rafaelove Marijine zaroke*, zlasti ker ja tak idealni tempelj ozko zvezan s simbolnimi pomeni. Za Marijine cerkve so namreč prav zaradi tega radi izbirali centralne arhitekturne zasnove.

Ta okoliščina je gotovo odločala tudi pri izbiri prostorskega tipa *Nove Stifte* in s cerkvijo v *Lodiju* se sklada patrocini. Naša cerkev je posvečena Marijinemu vnebovzetju, ki je likovno ponazorjeno s plastično skupino v velikem oltarju, medtem ko so lani na temenu svetlobnice odkrili slovesen Marijin monogram. Podobno velja tudi za domače naslednice *Nove Stifte*, saj so po večini prav tako posvečene Mariji. Preden pa se pomudimo ob tem vprašanju, preglejmo še novosti, ki jih v Novi Štifi prinese nova razvojna stopnja takratne arhitekture ter jih vzornica ne pozna in jih tudi ni mogoče razlagati drugače, kakor z novo likovno vsebino, ki premošča poldrugo stoletje dolg časovni razmik med obema cerkvama.

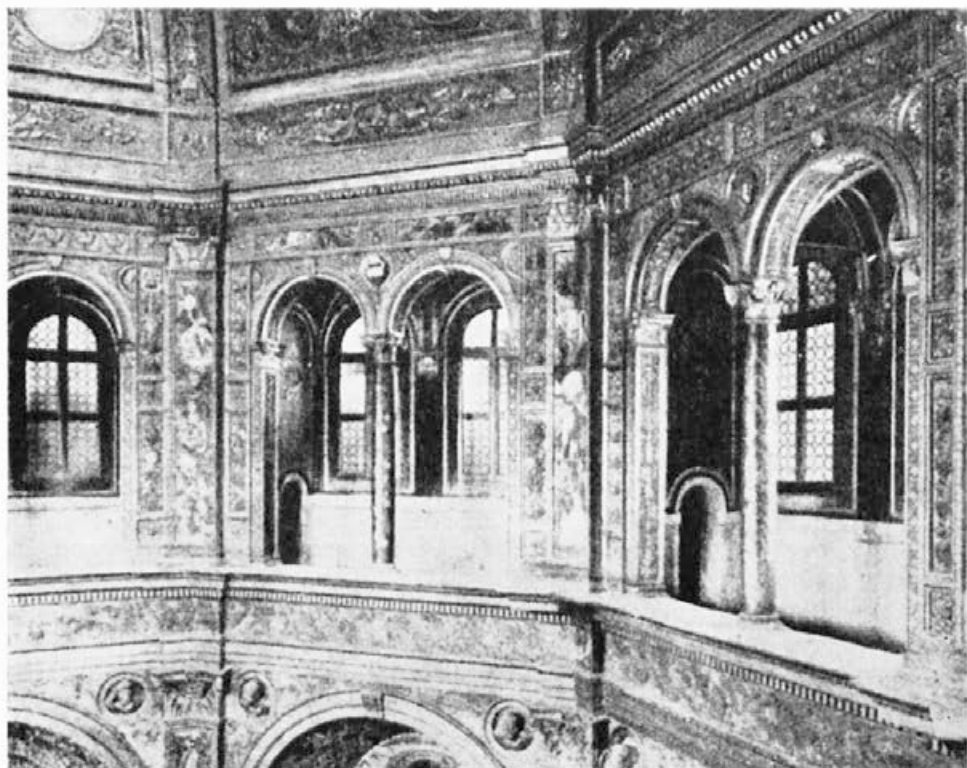
Oblikovanje treh sestavin je v tej zvezi posebno pomenljivo, kapel v ladji, pilastrov in vencev ter kupolne strehe.

Poprej sem že nakazal, kako dojemamo prostor naše cerkve. V primerjavi z našo arhitekturo prejšnjega stoletja je res nenavadna višina prostora. Vendar višina ni sama po sebi odločilna, saj je arhitekt po vzoru lodijske cerkve odprl prostor tudi na strani. Naloga lijakastih kapel v stranicah osmerokotnega plašča je, da razširjajo optični temelj zasnove. Lodijske kapele celo močno poudarjajo horizontalno razširitev pritličja, saj so preračunane na optični učinek, ki naj resnično globino perspektivično podaljša. Vendar je spremljajoči venec, ki kakor kazalec usmerja pogled, izveden korektno v vodoravni črti in stališču gledalca je prepuščeno, da ga v perspektivi vidi, kako teče v globino. V *Novi Štifti* pa je ta venec v resnici potegnjen v padajoči črti proti »dnu« kapel. Tako perspektivično oblikovanje srečamo v italijanski renesansi po pravilu le v slikarstvu in v reliefni plastiki, torej tam, kjer je bilo treba s perspektivnimi pomagali na ploskvi ustvariti videz poglobljenega prostora. V resnični arhitekturi je bilo tako oblikovanje nekorektno. Znamenite izjeme *Bramantejevega navideznega kora* v milanski cerkvi *S. Maria presso S. Satiro*,¹² ni mogoče navesti kot nasprotni dokaz. Zakaj perspektivična mojstrovina ekstremno plitve niše, ki se optično uveljavlja kot globok oltarni zaključek obsežnega prostora, ni nastala le zaradi nepremostljivih terenskih ovir, marveč tudi v perspektivnem pogledu ni imela namena, da bi nasprotovala smernim kazalcem ladje. Narobe, iz izbranega stališča je samo korektno podaljšala členitev in ritem prostora.

V arhitekturi je kapelam *Nove Štife* primerljive primere uveljavil šele barok (*Bernini, Borromini*), pri nas pa jih osamljeno srečamo v prvi polovici XVIII. stoletja (veža na *Novem trgu 5* v Ljubljani). Mogoče je, da je oblikovalec *Nove Štife* take rešitve poznal, saj izvedba vencev sodi h končnim delom prostorske ureditve in jih torej težko datiramo mnogo pred leto 1671. Zaradi označene linije kapelnih vencev pritličnega prostora v *Novi Štifti* ne doživimo le kot horizontalne razširitve jedra, marveč kapele dobesečno »padajo«. Taka smer prostorskega gibanja pa je seveda »nekomplementarna« konkurenca samozavestni višini ladje, pojav, ki ga smemo označiti za maniristično sestavino.

Rekonstrukcija stare polihromacije v notranjščini je prispevala k določitvi pomena *Nove Štife* v oblikovnem razvoju arhitekture. Poslikave same tokrat ni mogoče uspešno primerjati z *Lodijem*, zakaj tam so poleg starih elementov tudi novejši dodatki vse do 19. stoletja. Poudariti pa je treba, da se notranjščina naše cerkve v nasprotju z lodijskim vzorom omejuje samo na govornico arhitekturnih sestavin: nevtralno svetlo ostenje povezujejo v zelo prepričljiv sestav vezni in delilni členi, venci in pilastri. Objektivna izvedba teh prvin je sicer podobna lombardskim; toda medtem ko so v *Lodiju* samo ornamentalno oživili ploskve sten in členov, je v *Novi Štifti* neznan slikar spremenil gladke površine pilastrov v kanelirane pasove, prav tako je s črnosivimi črtami podkrepil moč vencev. Radi sicer poudarjamo, da v umetnosti odloča videz oblikovanega in ne gradivo ali tehnika, vendar je slikarska prevedba dorskih pilastrov v kanelirane po svoje značilna. Učinkuje namreč čisto grafično.

Dvoje je dosegla omenjena poslikava. Učinek notranjščine je približala »rimski« mogočnosti, ki prav zaradi očitnega grafičnega naglasa niha s kar klasicistično strogostjo. Hkrati pa je morda upravičeno povezati tak »slikarski« način s tistim domačim izročilom, ki je že od konca XVI. stoletja nekdanje plastične arhitekturne člene, zlasti obočna »rebra«, po pravilu reduciralo na grafično mrežo. Vsaj tisti presežek onstran slikarsko dosežene iluzije kanelur in profilov, ki konstituira sorazmerno samostojno grafični svet, bi smeli tudi označiti za maniristično lastnost. Moramo pa seveda dodati, da je ponazarjanje arhitekture



Sl. 7. Cerkev S. Maria Incoronata v Lodiju

s slikarskimi sredstvi zunaj Italije zelo razširjen pojav, tudi pri nas. Želel bi zato naglasiti, da je označeni sistem zlasti udomačil cerkev v našem miljeju.

»Baročna modelacija strehe«, ki močno odloča v zunanji podobi, saj je kot pokrivalo stavbe tudi končni člen v njenem učinku, je tretja novost, ki loči *Novo Štifo* od cerkve v *Lodiju*. Od tamkajšnje prizmatične strehe jo loči cel svet. Baročno pa jo smemo imenovati z dodatnim pojasnilom. Ne gre namreč za tako razvito baročno formo, ki bi se z veliko gesto vzpela v vse tanjši vrh, marveč jo doživljamo tudi v znamenju nasprotnega gibanja. Njena »gobasta« oblika je največ mase nabrala prav na obrobju in se nam zdi, da se je razlezla navzdol; prav zato jo je bilo treba tamkaj tudi prepasati. Ni torej podoba kipeče, marveč ujete mase. S tako obliko je barok na zgodnji stopnji premagal *visečo* kupolo prehodnega obdobja; vlil ji je težo, da bi jo v naslednjem koraku polno pognal kvišku. Da bi bila bralcu oznaka bolj nazorna, je dobro, če ji postavi ob stran mlajšo kupolo ljubljanske *križevniške cerkve*.

Primerjava *Nove Štife* s poldrugo stoletje starejšo vzornico v *Lodiju* torej pokaže, da pri nas niso postavili njene kopije ali samo reducirane arhitekture. Opisane lastnosti jo postavljajo za celo stilno stopnjo naprej, zlasti v zunanjem pogledu je s pokrivalom arhitektura stopila v baročno območje.

Tako nakazana smer je dobro vidna v naslednicah naše cerkve na Kranjskem. V XVII. stoletju so se po njej zgledovale zlasti cerkve na Dolenjskem,

v novem XVIII. stoletju pa je njeno izročilo povzelo tudi ljubljansko baročno gibanje. Namesto naštevanja teh cerkva naj označim samo spremembe, ki jih je zasnova novih cerkva vnesla v našo arhitekturo. Zgodnji odvodi, na primer cerkvi na *Vinjem vrhu* v Beli Krajini ali v *Viševku* pri Starem trgu so še sorazmerno visoki prostori, popolnoma pa je zatrta konkurenca kapel. Ob koncu stoletja je nekdanja dvojna višina v primerjavi z razsežnostjo osnove pristala v popolnem ravnovesju vseh prostorskih mer. Odtlej, kakor na *Šmarni gori* in na *Dobrovi*, odloča za dolgo dobo zlasti oblikovanje gibanja v prostoru, ne naglas v višini. V teh arhitekturah, ki se po tlorisu ladij skladajo z daljno matično arhitekturo v *Novi Štifti*, so namreč preprosto združili obe spodnji etaži v enoten pas, nad njim pa dvignili zložno kupolo.¹³

Naj ponovim, da je večina naslednic *Nove Štifte* posvečena Mariji, kar potrjuje prepričanje, da je bil tip te stavbe povezan s patrocinijem že v samem programu.

Ob koncu naj mi bo dovoljen še kratek sklep o pomenu *Nove Štifte* v slovenskem in širšem prostoru. Za nas je pomenila plodno vzpodbudo, ki je rodila mnogo posnemovalk; bila je hkrati posoda, brez katere bi bil tudi vzpon naše baročne arhitekture v XVIII. stoletju okrnjen za nenadomestljivo sestavino. V širšem prostoru pa je dovolj pomemben odvod lombardske prednice. Prav zato, ker ne gre za suženjsko posnemanje vzora, bi zaslužila primerno mesto tudi v oceni dediščine renesančne italijanske arhitekture na stopnji oblikovnih sistemov XVII. stoletja.

O P O M B E

¹ Prim. Fr. Stelè, *Oris...*, Ljubljana 1924, str. 59; isti, *Umetnost Dolenjske*, Etnolog 1933, str. 177—200; N. Sumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, str. 12—13.

² Tej problematiki je posvečen ZUZ, N. v. VII., Ljubljana 1965.

³ *Življenje preblašene Device in Matere Marije in njenega prečistega ženina svetega Jožefa*, Celovec 1889, str. 225—228.

⁴ Lani je Zavod za spomeniško varstvo Ljubljana vodil obnovitvena dela na tej cerkvi. Konservator M. Zeleznik pripravlja o tem posebno poročilo, zato se v sestavku omejujem samo na tisto, kar je mogoče videti in sklepati brez pojasnil o postopkih in poteku obnovitvenih del. Poročilo bo po konservatorjevem pojasnilu zajelo tudi probleme, ki jih odpira ohranjeni model cerkve iz baročne dobe. Model mi ni bil dostopen, ker ga restavrirajo.

⁵ N. Sumi, *prav tam*, str. 12; E. Cevc, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, str. 86.

⁶ Isti, *prav tam*.

⁷ ZUZ, N. v. VII., Ljubljana 1965, str. 27.

⁸ H. Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, 1914, str. 157—158.

⁹ Isti, *prav tam*.

¹⁰ A. Chastel, *Le grand atelier d'Italie 1460—1500*, 1965, na str. 89 prinaša primerjavo romanskega prezbiterija v *Cremoni* ter cerkve v *Lodiju*.

¹¹ A. Chastel, nav. delo, str. 79 (reprodukcija načrtov).

¹² H. Willich, nav. delo, str. 152 (načrt in pogled proti koru).

¹³ N. Sumi, *Ljubljanska baročna arhitektura*, str. 29, sl.

L'ÉGLISE DE NOVA ŠTIFTA PRÈS DE RIBNICA

Nova Štifta près de Ribnica, l'église de pèlerinage dédiée à l'Assomption de la Vierge, est l'une des plus caractéristiques architectures du 17^e siècle en Slovénie et a eu beaucoup de successeurs jusqu'au milieu du 18^e siècle. Cette étude est destinée à la reconstruction de sa forme primaire, telle qu'elle fut projetée en 1641 et en dépit de 30 ans de construction exécutée quoique mutilée dans la formation de la nef.

L'observation plus détaillée de la galerie de l'étage non achevée et d'autres éléments a confirmé l'affirmation déjà publiée il y a quelques années que le modèle de notre architecture était l'église S. Maria Incoronata à Lodi près de Milan de la fin du 15^e siècle. Nova Štifta est d'accord avec elle par les proportions de la nef et les motifs fondamentaux de sa structure. Des difficultés financières ont probablement empêché l'exécution de l'architecture, d'ailleurs simplifiée dans la partie supérieure des parois, du modèle. L'intervalle entre le modèle et la formation de notre église a aussi dicté des modifications de style dans l'intérieur (surtout dans la formation des chapelles) et à l'extérieur dans la couverture de l'espace avec une coupole du début du baroque. En outre, on a ajouté à la nef un porche d'arcades ouvert, ce qu'on peut expliquer par le caractère d'église de pèlerinage très fréquentée.

La reconstruction conçue de la forme primaire de Nova Štifta, confirmée par la partie de la nef près du sanctuaire exécutée d'après le projet, «supprime» les qualités «gothiques» imaginaires du monument, visibles dans les piliers extérieurs, qui se révèlent ainsi comme aides de la construction de l'étage jadis projeté de la nef. Ainsi le bâtiment se place tout à fait dans la tradition de la renaissance lombarde sur notre territoire, la polychromie découverte de l'intérieur confirme son caractère indigène, et les éléments de style les plus progressifs atteignent l'époque baroque. Par suite des qualités indiquées, cette architecture mérite l'attention aussi dans le cadre plus large de l'Europe centrale.

SIMON TADEJ VOLBENK GRAHOVAR (1710—1774)

Polonca Vrhunc, Ljubljana

V bogato razpredeno mrežo slovenskega baročnega slikarskega ustvarjanja spada tudi sicer le malokdaj omenjeni slikar miniaturist Simon Tadej Volbenk Grahovar. Do sedaj nam je znan po vrsti miniaturnih slik v *Spominski knjigi bratovščine sv. Dizme* ter po miniaturnem portretu prednice uršulinskega samostana *M. Agneze Breckerfeld*. Ivan Kukuljević Sakcinski, Viktor Steska in enciklopedični podatki omenjajo, da je naš slikar tudi avtor še drugih sličic na pergament in bakrorezov z religiozno tematiko. Teh navajanj pa se mi doslej ni posrečilo popolnoma potrditi. Našla sem le nekaj odtisov bakrorezov, ki so bili napravljeni po Grahovarjevih risbah.

Viri in literatura o biografiji in umetniškem delu Grahovarja so skromni in v glavnem omenjajo le njegovo delo pri poslikavi *Spominske knjige Dizmove bratovščine*. Od arhivalnih virov so pomembni matični zapiski v stolnem arhivu, ki posredujejo najnujnejše biografske podatke, vpogled v njegovo osebno življenje pa odpira gradivo v Državnem arhivu. V Erbergovem rokopisu beremo novice o Simonu Grahovarju, rojenem v Trziču, slikarju miniaturistu, umrlem leta 1774 ter o Grahovarjevi hčerki Alojziji, uršulinski sestri v Gradcu, rojeni v Ljubljani, prav tako miniaturistki, ki je v umetnosti prekosila očeta.¹

Prve obsežnejše podatke o življenju in delu Grahovarja je zbral Ivan Kukuljević v *Slovníku*.² Kot vir navaja Erbergov rokopis. Vinko Klun, Avgust Dimitz, Peter Radics in Eduard Strahl razgrinjajo zgodovinske podatke o Dizmovi bratovščini, opis njene spominske knjige ter slikarski okras, ki da je večinoma delo odličnega miniaturista Simona Grahovarja.³ Ob pohvali njegovih mojstrskih del opozori Radics na pomen te pobožne bratovščine, ki je podpirala in pospeševala rast domače umetnosti. Poleg tega misli, da je Grahovar pričel umetniško delo pri Dizmovi bratovščini leta 1721 ter ga nadaljeval s pomočjo hčere Marije Nepomucene Sofije Alojzije do svoje smrti leta 1776.⁴ Julius Wallner pravilno uvršča Grahovarja med slikarje, ki niso bili člani slikarske bratovščine in so se z umetnostjo ukvarjali le iz lastnega nagiba. Hkrati natančneje opredeli čas njegovega umetniškega ustvarjanja, ko ga postavlja v sredo 18. stoletja.⁵

Ob koncu 19. stoletja omenja Janez Flis razvoj miniaturnega slikarstva v 18. stoletju na Kranjskem. Pri tem navaja, da so najlepši ohranjeni primerki te vrste v spominski knjigi Dizmove bratovščine, največ pa da jih je naslikal Simon Grahovar, za katerega pravi: »Nekatere slike so resnične mojstrovine miniaturnega slikarstva, kompozicija, risba in barva pa kažejo na veliko slikarjevo iznajdljivost.«⁶

Viktor Steska je v *Slovenski umetnosti I.* poleg Kukuljevića najobširneje opisal življenje in delo slikarja Grahovarja. Pri tem se je naslonil na Strahla, Radicsa, Kukuljevića in na arhivalne podatke v matičnih knjigah ljubljanske

župnije sv. Nikolaja. Življenjepisnim podatkom sledi ocena miniaturnega dela v Spominski knjigi, ki naj bi ga bil Grahovar pričel z listom 57 in izvrševal do leta 1767, ter pripomba, da je naslikal tudi več nabožnih sličic na pergament in vrezal nekaj slik v baker. Med znane lastnike teh del uvršča barona Erberga (tri sličice), stolnega prošta Sajovica (slika Brezmadežne) in uršulinski samostan (portret M. A. Breckerfeld).⁷

Thieme-Becker, *Enciklopedija Jugoslavije*, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* ter *Slovenski biografski leksikon* omenjajo poleg rojstne in smrtne letnice Grahovarjevo delo za Dizmovo bratovščino, miniature z religiozno tematiko in bakroreze. Kot nahajališče teh del citirajo ljubljanski uršulinski samostan.⁸

Tudi Viktor Kragl v svoji knjigi *Zgodovinski drobci župnije Tržič* posreduje te podatke.⁹

Življenje

Simon Tadej Volbenk Grahovar (Grahover, Grahauer, Grachovar, Grahoffer, Grachauer, Grohauar) se je rodil 25. julija 1710 v Tržiču očetu Simonu Tadeju in materi Mariji kot predzadnji, deseti otrok.¹⁰ Očetovo poreklo in materin dekliški priimek bi lahko ugotovila v tržiški poročni knjigi, ki pa na žalost, ni ohranjena. Leta 1687 je bil rojen prvi otrok.¹¹ Kukuljević navaja kot materin dekliški priimek Slapnik, katerega sem ob pregledu tržiških matičnih knjig večkrat zasledila. Mati Marija je umrla 17. februarja 1733 v starosti 60 let, oče Simon Tadej pa 21. januarja 1731, star 69 let.¹² Ob konvencionalnih mrljskih podatkih beremo, da je bil Simon Tadej Grahovar vodja (sindicus) bratovščin Sv. Trojice in Sv. Škapulirja. Viktor Kragl ga omenja kot kosarskega mojstra in fužinarja.¹³ V knjigi tržiškega kosarskega ceha pa sta v tem obdobju omenjena kot kosarska mojstra le Peter Grahaver in njegov sin Franc.¹⁴

Da izhaja naš slikar iz premožnejše in uglednejše meščanske družine, potrjujejo tile podatki: v družini je bilo enajst otrok — sedem hčera in štirje sinovi (roj. 1687, 1689, 1693, 1696, 1699, 1701, 1703, 1704, 1707, 1710 in 1714).¹⁵ Prvem sinu in štirim hčeram so botrovali baroni Wernegkh (Bernegk) z Brda. Ob rojstnih podatkih zadnjih petih otrok je še pripis »ex oppido«. Pomemben je tudi podatek iz mrljske knjige 4. oktobra 1718, da je v štirinajstem letu starosti umrl sin Luka »studiosus«. Najstarejši sin Rok je po Kraglovm podatku služboval od leta 1716 do smrti (1735) najprej kot substitut v Polhovem Gradcu, kot kaplan v Šentjerneju in nazadnje kot podvikar pri Sv. Joštu nad Polhovim Gradcem.¹⁷

Mladostna leta Simona Grahovarja so zavita v temo do leta 1731. Tedaj zasledimo v prvem zvezku *Univerzitetne matrike* št. 58 v Gradcu pod oddelkom »logici« vpisano njegovo ime: D(ominus) Grahover Simon Wolfgang Civ(is) Carniolus Neumarcclensis.¹⁸

Kukuljević pravi, da je Grahovar obiskoval v Gradcu vseučilišče ter postal magister bogoslovja in modroslovja. Vendar pa v dokumentih graške teološke fakultete, ki datira od leta 1724 dalje, Grahovar med graduiranimi ni imenovan.¹⁹ Glede na šolski sistem sklepamo, da se je Grahovar izobraževal v Gradcu verjetno med leti 1729 in 1735. Kot navaja Kukuljević, se je Grahovar v tem obdobju uspešno posvetil tudi študiju muzike in miniaturnega slikarstva. Pri kom se je v slikarstvu izobraževal, ni znano. Vsekakor pa mu je razviti graški umetnostni ambient posredoval značilno baročno italianistično eklekticistično usmerjenost, oplojeno s severnjaškim naturalizmom.

Tudi naslednjih biografskih podatkov, ki jih povzemam po Kukuljeviću, nisem mogla arhivalno preveriti vse do leta 1741. Kukuljević poroča, da je bil Grahovar po končanih študijah na graškem vseučilišču v službi pri grofu Saurau na Schwambergu in pri baronu Rehbachu na Weisseneku na Štajerskem.²⁰ Dalje navaja, da je leta 1739, v času avstrijsko-turške vojne, odšel na Dunaj, kjer je bil imenovan za tajnika na cesarskem poslaništvu. S takratnim poslanikom grofom Ulefeldom je odšel na mirovna pogajanja v Beograd. Po sklenitvi miru, 1. septembra 1739,²¹ se je vrnil v domovino in postal registraturni adjunkt v Ljubljani. Leta 1752 je bil imenovan za nadzornika del na Savi, 1772. leta pa za ekspeditorja pri stanovski blagajni v Ljubljani.

Podatek, da je prišel v Ljubljano okoli leta 1740, potrjuje njegov najzgodnejše datirani list 137 — *gemahlen Anno 1741*.²² V knjigi *Jurament Buch* pa sem našla podatek, da je položil Simon Grahovar 4. marca 1746 na seji deželnega odbora prisego kot bodoči registraturni akcesist.²³ V Grahovarjevi biografski beležki je ohranjen en sam podatek: »da dobi Grahovar 1. maja 1746. leta 50 gdl. plače.«²⁴ Sklep je bil sprejet 8. marca v deželnem zboru. Nadalje je poročilo v *Jurament Buch* za leto 1748 (30. maj): »Po napredovanju Karla pl. Perizhoffa in nekdanjega registraturnega adjunkta Janeza pl. Garzarollija postane novi registraturni adjunkt Grahovar.«

V knjigi *Registratur Buch* je zapis iz leta 1752: »dekret uradu generalnega prejemka, da se podeli registraturnemu adjunktju Grahovarju za obleko 50 gdl. kot dodatek k plači 50 gdl. — skupaj 100 gdl. Za ta dodatek, ki se mu izplača proti potrdilu, mora prositi ponovno vsako leto.«²⁵ V isti knjigi je poročilo za junij in december.²⁶ Za junij: »Registraturnemu adjunktju Grahovarju se podeljuje 45 kr. dnevnice za nadzor delavcev pri delih na Savi.« Za december: »Grahovar mora iti za dva dni na gradbišče pri Gamelnah.«

V *Individual Status* je še več podatkov.²⁷ Za januar 1753. leta: prošnja deželnim stanovom, da se izplača 600 gdl. nagrade iz blagajne »domesticalis« slabo plačanim uslužbencem: pisarjem Nikolaju Maliču, Tomažu Kodriču in Antonu Markoviču, registraturnemu adjunktju Grahovarju in akcesistu Bucellu.

Do leta 1757 je imel Grahovar kot registraturni adjunkt po 100 gdl. letne plače.²⁸ Po tem letu do smrti pa 300 gdl.²⁹ Odpričo ostane vprašanje, kje je bil zaposlen od svojega prihoda v Ljubljano do leta 1746.

Grahovar je bil trikrat poročen. Prve poroke z Marijo Konstanco, sklenjene leta 1742 (po Kukuljeviću in Stesku), v arhivih nisem zasledila. V tem zakonu se mu je rodilo osmero otrok (roj. 1743, 1746, 1748, 1750, 1752, 1755, 1757, 1759).³⁰ Žena Marija Kontanca je umrla 2. aprila 1760, stara 38 let. Na njeno željo so jo pokopali v kripti sv. Barbare v stolni cerkvi v Ljubljani.³¹

6. maja 1762 se je v cerkvi sv. Florjana drugič poročil Nobilis S. V. Grahovar, deželni uradnik, Z. Ano Marijo roj. Gorjup, doma iz Gradca. Priči pri poroki sta bili Janez Anton pl. Skluderpach in Janez Tomaž pl. Garzarolli, deželni sekretar.³² Druga žena, ki ni rodila otrok, je umrla 30. marca 1768, stara 31 let ter je bila pokopana pri očetih frančiškanih v Ljubljani.³³

Tretji zakon je sklenil Grahovar 12. septembra istega leta v bolniški cerkvi z Marijo, roj. Ravnikar. Priči sta bili Toma Junker in Jakob Segenmüller.³⁴ Marija Ravnikar, ki je moža preživela, mu je rodila četvero otrok (roj. 1769, 1771, 1773, 1774).³⁵

22. avgusta 1774 je umrl Nobilis S. V. Grahovar, star 65 let, deželni registraturni adjunkt, stanujoč v Kapucinskem predmestju št. 7. Pokopali so ga v grobnici pri očetih frančiškanih.³⁶

V oporoki, ki nosi datum 19. avgust 1774, izreka deželni registraturni adjunkt in ekspeditor Grahovar željo, da ga pokopljejo v grobnici križnega hodnika pri očetih frančiškanih. Dvema sinovoma iz prvega zakona zapušča 300 gdl., kar je 150 gdl. manj kot je bilo dogovorjeno 30. aprila 1762. leta v poročni pogodbi med njim in drugo ženo Marijo, roj. Gorjup. Poleg tega zapušča otrokom knjige in vsakemu posebej srebrn jedilni pribor, razen hčeri, ki kot nuna v Gradcu ne deduje. Oporoko sta podpisali priči J. A. pl. Schluderpach in Jožef Karel Zurhalec.³⁷

Zapuščinski inventar, sestavljen 15. septembra 1774, poroča, da pokojni registraturni adjunkt in ekspeditor Grahovar ni zapustil gotovine; skupno premoženje pa velja 663 gdl. in 39 kr. Med slikami, ki jih je zapustil, so navedene: *slika Lukrecije* (vrednost 30 kr.), *sv. Nikolaja* in *sv. Jožefa* (vsaka po 17 kr.), *sv. Rozalije* (10 kr.), *slika Marije* v kovinskem rezljanem okviru (12 kr.), sedem različnih slik brez pomembnosti (vsaka po 4 kr.), dve krajini v črnem okviru (po 14 kr.), 88 manjših slik pod steklom — *täfferlein* (po 2 kr.) in trije portreti (neocenjeni).

Zanimiva je knjižna zapuščina v vrednosti 19 gld. 44 kr. Navajam samo najbolj značilna dela: *Pater Abraham a Sancta Clara: Hui und Pfu der Welt; Biblija starega in novega testamenta* (z bakrorezi), *Theatrum Europae* (I., II., III. in V. del z zemljevidi), *Todsgedanken* (z bakrorezi), G. H. Cinken: *Natur Kunst, berg-werck, und Handlungs Lexikon*, O. Daper D.: *Beschreibung von Assia und Persien*, Giovanni Sagiedo: *Neu eröffnete Ottomanische Pforte*, Brundusio Capuciner ordens: *Leben Sancti Laurentii*, Bosgien: *Geografisches Hand, und Wörter Buch*, Johann Campen: *Sinnische reissbeschreibung* (I. in II. del).

Poleg tega je omenjeno posodje iz cinka, bakra in medi, težko 96 funtov, ocenjeno na 38 gdl. ter po Grahovarjevem očetu podedovanih pet parov srebrnega jedilnega pribora in nekaj manjših srebrnih predmetov.³⁸

Wöchentliches Kundschaftsblatt iz leta 1776 poroča, da je bila 19. in 20. aprila v Kapucinskem predmestju, v hiši št. 7, dražba del S. Grahovarja.³⁹ V Mestnem arhivu konkretnih poročil o dražbi nisem zasledila.

Že sami arhivalni zapiski v *Jurament Buch* in *Registratur Buch*, v *Individual Status* in slikarjeva osebna beležka, še bolj pa testament in zapuščinski inventar potrjujejo, da je Grahovar živel v težkih socialnih razmerah. V zapiskih mestnega sveta in mestnih davčnih knjigah ga ne najdemo med davkopllačevalci; tudi kot ljubljanski meščan ni imenovan.⁴⁰ Ni bil lastnik hiše in ni plačeval davka za opravljanje slikarske obrti.⁴¹ Na drugi strani pa opažamo, da je dosegal časti, ki jih ne moremo pripisovati poprečnemu meščanu. Priči pri njegovi drugi poroki sta bili iz boljših stanov in sicer: Janez Tomaž pl. Garzarolli, ki ga srečamo tudi kot sekretarja Dizmove bratovščine, v katero je vstopil 4. februarja 1758. leta, in Janez Anton pl. Schluderpach, ki je bil tudi priča pri Grahovarjevi oporoki. Poleg tega je imenovan kot »Nobilis« v poročni knjigi 6. maja 1762 ter ponovno v mrliški knjigi 24. avgusta 1774.

Delo

Tako stopa pred nas svojska osebnost, ki se je iz resničnega idealizma posvetila slikanju minucioznih del, ki so zbledela ob monumentalnem ustvarjanju velikih mojstrov ljubljanskega baročnega slikarstva. In vendar si je pridobil spoštovanje okolice ne z denarnim bogastvom ali s plemiškim naslovom,



Sl. 1. List 3, posvečen Janezu Gregorju Dolničarju



Sl. 2. List 97, posvečen Janezu pl. Flödniku

pač pa z umetniškim delom, ki ga je sodobna inteligenca znala vrednotiti. K slikarskemu delu je pritegnil tudi hčer, ki mu je pomagala pri poslikavi Spominske knjige, sin Nikolaj, finančni uradnik, pa je znan po opusu *Veliko avstrijsko grboslovje in Malo grboslovje Stajerske, Kranjske in Hrvatske*.⁴²

K lažjemu umevanju Grahovarjevega najpomembnejšega dela — miniaturne *Spominski knjigi bratovščine sv. Dizme* — naj podam kratek oris te bratovščine in umetnostno zgodovinsko opredelitev likovnega okrasa spominske knjige.

Bratovščina sv. Dizme ali *Societas Unitorum* je bila ustanovljena leta 1688 na pobudo Janeza Gregorja Dolničarja.⁴³ Njenim članom, izobražencem, večinomoma plemiškega porekla, je pravilnik nalagal le pobožno družabne obveznosti, kar je značilno za vse številne bratovščine 17. stol.⁴⁴ Zato je tem pomembnejša okoliščina, da je pet let pozneje isti krog izobražencev ustanovil po vzoru sodobnih učenih italijanskih družb prvo izrazito kulturno usmerjeno organizacijo *Academio Operosorum*, ki je s svojimi humanističnimi ideali botrovala rojstvu ljubljanskega baroka. Tako so nekateri najvidnejši člani Dizmove bratovščine — Janez Gregor Dolničar, Janez Anton Dolničar, stolni prošt Janez Prešeren, Janez Daniel Erberg, zdravnik Gašper Corusi in Marko Gerbec,



Sl. 3. List 128, posvečen Andreju pl. Gallenfelsu

Sl. 4. List 121, posvečen Sigismundu de Coppiniju

numizmatik Florjančič, Janez Höffer, Janez A. de Coppini — hkrati ustanovitelji in člani akademije.¹⁵ Ta Dolničarjev umetnostno zelo izobraženi krog označuje viharno navdušenje za sodobno italijansko umetnost, kot tudi želja po kvalitetni domači umetnostni ustvarjalnosti, kar se ne kaže le v prizadevanjih znamenite akademije, temveč tudi v prizadevanjih starejše bratovščine. Razloček je le v tem, da si nalaga akademija posvetne cilje in naloge, bratovščina pa ohranja starejši pobožni značaj in je umetnostnozgodovinsko pomembna le zaradi svoje dragocene spominske knjige. Ustanovili so jo 5. maja 1688 pod varstvom sv. Dizme na predlog Wolfganga Sigismunda pl. Künpacha, upravnika rudnika v Idriji. Tako poroča v predgovru spominske knjige bratovščinski sekretar Janez Gregor Dolničar. Bratovščino imenujejo *Societas Unitorum*, za njen simbol izberejo veliko srce, sestavljeno iz 26 manjših src, ki simbolizirajo število včlanjenih.

Bratovščinska spominska knjiga vsebuje poleg uvodnega dela s simbolično naslovno kompozicijo, s slovesnim nazivom knjige, z Dolničarjevim predgovorom, s portretom ustanovitelja in prvega predstavnika pl. Künpacha, s pravilnikom ter s podobo sv. Dizma, še življenjepise članov in likovni okras. Živ-



Sl. 5. List 134, posvečen Jakobu, prelatu iz Bistre



Sl. 6. List 131, posvečen Antonu pl. Erbergu

ljenjepise ali *Vitae*, ki jih zasledujemo do lista 75, je spisal Janez Gregor Dolničar. Po smrti zadnjega predstavnika bratovščine, grofa Hohenwarta, je prešla Spominska knjiga v last družine Erberg iz Dola, sedaj pa jo hrani *Državni arhiv v Ljubljani*.

Najdragocenejši del Spominske knjige, imenovane *Theatrum memoriae nobilis ac almae societatis unitorum*, predstavljajo miniature na pergament v gvašni tehniki, na katerih so upodobljeni grbi in likovno interpretirana gesla posameznih članov. Miniature so nastajale med leti 1688 in 1801. Glede na njihov stilni značaj jih lahko razdelimo na štiri obdobja.

V prvem obdobju, ki je trajalo do leta 1689, je kompozicija sestavljena iz treh osnovnih elementov: a) kartuše s podpisom člana; b) grba; c) manjše vrhnje kartuše, v katero slikajo simbolično ilustracijo gesla — devize (člansko ime v latinščini). Nad njo je napisni trak z izbranim rekom, pod njo pa geslo.

Ta sestav bogate rastlinska ali cvetlična vejica, sadni obeski, angelske glavice — okras, ki je značilen za 17. stol. Slikarja tega obdobja označuje rokodelstvo brez višjih umetniških prizadevanj. Karakterističen je list 3 Janeza v zreli barok. Pri okrasu, ki nastaja od leta 1690 do nastopa najkvalitetnejšega



Sl. 7. List 125, posvečen Sigismundu pl. Schrottenbachu



Sl. 8. List 133, posvečen Janezu pl. Erbergu

Gregorja Dolničarja, katerega kompozicija temelji na enostavni adiciji naštetih elementov (sl. 1).

Drugo obdobje je v stilnem pogledu najbolj zapleteno in predstavlja prehod v zreli barok. Pri okrasu, ki nastaja od leta 1690 do nastopa najkvalitetnejšega teh slikarjev, Simona Grahovarja po letu 1740, je sodelovalo mnogo rok. Kot novost opažamo prizadevanje, da bi se zlili posamezni elementi v arhitekturne sestave; bogati se figuralna in ornamentalna motivika, kompozicija pa se razvije v globino. Slikarji prično barvati ozadja ter tako dosegajo večjo barvno in kompozicionalno enotnost lista. Zamah čopiča postane širši, v barvnem pogledu poraste slikovitost. Geslo še vedno simbolizira goreče srce ali božje oko v krajini (primer: list 37, Janeza K. Prešerna).

Tretje obdobje je najobsežnejše ter sovпада z Grahovarjevo krasitvijo od lista 97 ter z nekaterimi izjemnimi listi vse do lista 193. Zadnje miniature so nastale verjetno tik pred slikarjevo smrtjo.

Četrto obdobje, ki se zaključi z vstopom zadnjega člana grofa Ursinija leta 1801, kaže naglo propadanje Dizmove bratovščine. Slikarji se omeje zgolj



Sl. 9. List 142, posvečen Aleksandru pl. Auerspergu



Sl. 10. List 151, posvečen Rudolfu pl. Raabu

na grb. Zanimivi so le signirani listi 174 in 180 Jožefa Leopolda Wiserja, list 179 Ivana Antona Högerja in list 195 Jožefa Hübnerja.

Graharjev nastop pomeni glede na prejšnje obdobje očiten prelom. V celotnem umetniškem izražanju ga odlikujejo nenavadna kompozicionalna jasnost, čista risba in dosledna uporaba svetle palete. Z občudovanja vredno spretnostjo je slikal simbole posameznih članov Dizmove bratovščine. Večino listov je signaliziral s tiskanimi črkami (S. G., S. T. W. Grahover inv. et pinx., S. T. W. G., S. W. Grahover pinxit, S. W. Grahover inv., Grahover pinx., S. Grahover pinx., S. W. G., S. W. Grahover del. et pinx.), le nekatere pa je tudi datiral.

Prva njegova dela se odlikujejo s povsem enostavno, skorajda geometrično pravilno risbo pred modrimi ozadji. Glavni poudarek je na grbu, ki ga komponira v sredini podobe. Vanj nanaša polne heraldične barve, ki oblikujejo ploskev docela v linearnem smislu ter jo optično izločijo. V prvem obdobju posveča veliko pozornost vrhnji kartuši, kjer slika v nežnih barvah krajinske poglede v smislu Valvazorjevih topografskih risb. Sivo ali rjavo tonirana arhitekturna ozadja pa imajo od vsega začetka lahkotne oblike. Vendar opušta vsak poskus, da bi oblikoval v globino. Izgiba se tudi vsaki figuralki.



Sl. 11. List 171, posvečen Jožefu pl. Bussetu



Sl. 12. List 182, posvečen Karlu pl. Rossetiju

Značilen za to obdobje je prvi signiran list 97, kjer je jasno odkazal sestavnim elementom mesto in pomen, kakor smo to opazili na začetnih listih v knjigi. Pred šahiranim tlakom z razgibano kulisno arhitekturo v ozadju je upodobljena kartuša s kaligrafskim napisom: »Janez Adam baron pl. Flödnighk, vstopil 1718. leta,« na katero se navezuje grb naslovljenca. Na arhitekturno ozadje se opira vrhnja kartuša s krajinskim topografskim prizorom (Smlednik), ki nosi spodaj geslo: »Der Befolgende«, zgoraj pa rek: »Semper parere parata« (sl. 2). Primeri za to skupino so še listi: 110, 118, 119, 124 itd. (sl. 2).

Za njegovo drugo obdobje mislim, da je najbolj značilen nastop figurallike. Kompozicija temelji sedaj na strogem ravnotežju mas in je še vedno reliefno ploskovita, saj se razvija na ozkem prizorišču v ospredju. Dve frontalno postavljene figuri si navadno jasno oponirata (npr. list 103, 114, 117, 128, 132, 136, 137). Vendar pa se začno podobe bogatiti v vsebinskem pogledu. Uvajati prične mitološke osebe, sprva zgolj kot spremljevalka grba, brez posebne smiselne povezanosti z geslom ali z izbranim rekom. Celoten izraz tega obdobja je še vedno zelo dekorativen; grb se še ni začel umikati iz idealnega središčnega položaja. V oknu zgornje kartuše slika žanrske ali pomorske prizore.



Sl. 13. List 184. posvečen Jožefu Barbu pl. Waxensteinu



Sl. 14. List 189. posvečen Seifridu pl. Auerspergu

Kot lep primer naj omenim list 114 posvečen pl. Wallenspergu (vst. l. 1726). Pred plitvim prizoriščem, ki ga zapira arhitekturna stena, stojita ob napisni kartuši: na desni frontalna Atena s čelado na glavi; v rokah drži sulico in ščit z naslikanim moškim obrazom, kjer bi pričakovali Meduzo. Odeta je v rdeče modro oblačilo in v razgibano zeleno ogrinjalo. Na levi je Mars, s telesom profilno obrnjen proti grbu. Na glavi ima čelado, v rokah ščit in sulico, pred njim na tleh leže deli vojaške opreme. Odet je v zeleno oblačilo, v moder oklep in rdeče ogrinjalo. Kartuša v vrhu, ki se opira na igriva volutna arhitekturna zaključka na vsaki strani, nosi zgoraj rek: »Ad te levavi oculos meos«, spodaj pa geslo: »Der Hoffende«, kar simbolično kaže podoba v njej: na širokem morju plove ladja, proti soncu pa leti črn orel.

Podobno je upodobil na listu 103 boginji Pallas Ateno in Artemido s psom, ki flankirata grb. V vrhnji kartuši pes preganja berača, kar pojasnjuje geslo: »Der Wachtsame.« Na listu 128 sta upodobljena Apolon z liro in drugimi glasbili in Artemida z lovskim priborom. V vrhnji kartuši je zanimiv etnografski motiv panja s poletavajočimi čebelami v krajini (sl. 3).



Sl. 15. List 193, posvečen Karlu pl. Wellersheimu



Sl. 16. List 156, posvečen Jožefu pl. Haldenu

Na listu 132 sta osrednji figuri Atena in Fidelitas z mečem in s tehtnico. Geslo: »Der Verfolgte« ilustrira prizor, kako lovec z dogo preganja bežečega srnjaka.

List 137 je Grahovarjevo najzgodnjeje datirano delo, kjer je zapisano v spodnji kartuši: »S. W. Grahover, gemahlen Anno 1741.« Grb je posvečen baronu pl. MoškONU, ki je vstopil v bratovščino leta 1738. Pred kulisnim ozadjem je simetralno upodobljen grb, ki se v spodnjem delu navezuje na kartušo s kaligrafskim napisom. Ob straneh ga držita frontalno postavljena Mars s čelado na glavi, s sulico v roki ter z vojaško opremo ob nogah in Heraklej z batom v roki ter z levjo kožo na glavi. Kartušo v vrhu podobno podpirata dve alegorični ženski figuri odeti v razgibana oblačila, ki sta se vsedli na arhitekturna volutna zaključka. V kartuši, ki nosi zgoraj rek: »Mens immota inter motus«, spodaj geslo: »Der beständig bleibende«, je upodobljen pogled na morje s »kljunačem« na gnezdu.

Med figurami, ki jih najpogosteje upodablja, zavzemata Mars in Atena najpomembnejše mesto. Na Ateninem ščitju ima navado, da slika namesto meduzinega moški obraz, ki nekako kliče gledalca, da kakor pred Meduzinim obrazom



Sl. 18. Portretna miniatura A. Agneze Breckerfeld

Sl. 17. List 175, posvečen Pavlu pl. Auerspergu

ostri pred njegovimi mojstrsko naslikanimi kompozicijami. Zanimiv je razvoj teh, morda avtoportretnih obrazov, ki se začno z listom 114 ter prenehajo popolnoma spremenjeni, otrdeli v starčevsko masko, ko doseže slikar svojo zrelost.

Figuralika, ki jo sedaj uvaja, se domala v nespremenjeni obliki ponavlja do zadnjega dela. Ženske osebe in mladeniški liki so naravnih oblik, s skoraj individualnimi črtami v okroglem obrazu, s poudarjeno brado, češnjevimi ustnicami, z rahlo privihanim noskom, z visoko začrtanimi obrvmi in na temenu spetimimi lasmi. Odeti so v živo barvana bogata oblačila in vzvihrana ogrinjala. Ubrane poze poživljajo zgovornejše geste rok in mimika obraza. Obrisa risba, ki skrbno sledi oblikam, je tanka ter rdeče ali rumeno tonirana. Barvna lestvica je sestavljena iz rdeče, modre, bele, rumene, vijoličaste in zelene ter kaže skoraj dekorativno občutje. Najznačilnejše barvne kombinacije, izražene na ploskvah draperije, so: modro (bela)-rdeča, rdeče-zelena, rumeno-zelena, vijoličasto-zelena, modro-rumena. V načinu slikanja kombinira pikčasti barvni nanos na sloje enake barve, ti. miniaturni pointilizem, s pomanjšano tehniko oljnega slikarstva. Modelacija inkarnata, na katerem izkorišča ton pergamenta je mehka, v draperiji pa se poslužuje močnejšega kontrastiranja.



Sl. 19. Bakrorezna podobica »Marije Miru«

V tem obdobju opažamo večjo razgibanost v arhitekturnih ozadjih, saj izgublajo značaj stene, ki ustvarja plitvo prizorišče. Kompozicija ohranja linearno ravnotežje, kjer nastopa omejeno število figur, najpogosteje dve ali tri. Figure so še nerazgibane in imajo glede na prostor statuaričen značaj.

V tretjem obdobju obogati dosednji snovni repertoar z alegoričnimi figurami. Le-te nimajo več nekdanjega lesenega značaja, temveč zaživijo s prostorom. Nastopijo poskusi komponiranja v globino, s čimer je povezana tendenca k diagonalni kompoziciji. Grb pa dobiva vedno bolj podrejen značaj v primerjavi s celoto ter se pričinja umikati iz središčnega položaja. Arhitekturna ozadja so popolnoma netektonska, igriva in dekorativna ter odpirajo pogled v krajino. Še vedno je živ smisel za pisano barvno skalo. Simbolične ilustracije gesel so ali zanimivi žanrski ter živalski prizori, pogledi na morje pa tudi simbolične upodobitve gorečega srca, božjega očesa, Kristusovega monograma ali proti soncu poletavajočih orlov. Slikar oblikuje liste z nenavadno lahkotnostjo.

Kompozicionalno izjemen je list 121, posvečen Sigismundu de Coppiniju, kjer slikar sicer še razporeja figuraliko vzporedno z idealno ploskvijo slike,



Sl. 20. Bakrorezna podobica »Trübsal Christi« 1

venzar odpira pogled v naturalistično interpretirano krajino. V pokrajini z gradom v ozadju je upodobljen mož v sodobnem vojaškem oblačilu, ki se bojuje z levom in z baziliskom. Za njim stoji na razgibanem podstavku ovalen grb; na desni izza grba bežita bazilisk in kača. Na nebu plava putto s čelado na glavi ter z napisnim trakom v desnici: »Super aspidem et Basiliscum ambulabis« (Psalmo 90). V levici drži ščit z napisom: »Der Unerschrockene.« Grahovar se je podpisal desno spodaj ob ovalni napisni kartuši. Ta list je prva slikarjeva premišljena in dobesedna ilustracija gesla »Der Unerschrockene« (sl. 4).

Tej sliki je sorodna kompozicija na listu 134 (posvečen Jakobu, prelatu iz Bistre), kjer se nam mimo glorialnega prizora Jakobovih sanj, urejenega v naprednejši baročni diagonali, odpira pogled na verno izpisano bistriško kartuzijo. Zdi se, kot da bi topografski prizori prvega obdobja, gledani skozi lečo, prerasli tesne okvire vrhnje kartuše in zavladali celotni površini lista (sl. 5).

List 122 je posvečen Antonu pl. Vermattiju, umrlemu leta 1745. Čeprav se dogaja prizor pred plitvim prizoriščem, je list komponiran v baročni diagonali, ki prehaja z modno oblečene paževe figure v levem kotu spodaj na igrivega putta na desni zgoraj. Vrhajo kartušo, ki plava nad prizorom, podpira na eni strani putto, na drugi pa zaključek razgibane kulisne stene z grbom v sre-

dini. V kartuši je upodobljen žanrski prizor — na vodi prhutajoč labod. Nad tem je napisni trak z rekom: »Vel minimae impatiens labis«, spodaj pa geslo: »Der unbemakelte.«

Kvaliteten je *list 131*, posvečen *Antonu pl. Erbergu* (vst. leta 1734). Slika je iluzionistično komponirana, saj prehaja gibanje iz ospredja v globino ter se znova vrne v ospredje pri vrhnji figuri. Kartuša z obsežnim napisom ter dvema ovalnima ščitoma nad seboj, se je umaknila v levi ogel. V levem ovalu je Erbergov grb, v desnem pa Pegaz. Nad ščitoma je v sredini postavljen angel, nad njim pa se dviguje baldahin s čopki in z rokokojskim listovjem v vrhu. Spredaj desno stoji na stopnicah Atena s čelado na glavi ter s ščitom v roki, na katerem je upodobljen morda Grahovarjev portret. Atena je s telesom obrnjena v prostor, kjer se nam odpre slikovit pogled na starca. Ta se brani pred švigajočimi strelami s ščitom. Nad njim plava na oblaku boginja rodovitnosti z rogom obilja. Kompozicijo zaključuje na oblaku sedeča Providentia z atributi. Zraven stoji štorčljja. Putto v desnem zgornjem kotu drži napisna trakova z rekom: »in adversis Constantia in Prosperis Temperantia« ter z geslom: »Der gleich Sinnende« (sl. 6).

Položaj grba na listu se potemtakem ravna po celotni kompoziciji. Predvsem pa postane slikar mnogo bogatejši v vsebinskem pogledu. Poleg mitoloških oseb uvaja personifikacije kot npr. Liberalitas, Felicitas, Justitio, Providentio, Pietas. Da bi bili listi snovno jasni, opremlja osebe z imeni, brez katerih bi bili listi ikonografsko skoraj nerazrešljivi, kar je značilen baročni moment. Kot nov motiv srečamo rogove obilja. Sprva modra ozadja začena zastirati z oblaki, na katerih lahko plavajo figure ali poletavajo angeli, kar je sicer značilno za stropni iluzionizem.

Opozorila bi na *lista 125* in *130*. Drugi je datiran z letnico 1749; prvi pa mu je toliko podoben, da je nedvomno iz istega časa.

Na *listu 125* se je grb pomaknil iz simetrale v ozadje. Na kamnitem podstavku, postavljenem levo v prostor, stoji sarkofag z grbom, na vrhu blazinica s škofovsko mitro. Podstavek krasi obširen, kaligrafsko izveden napis: »Sigismund Felix Schrottenbach, ljubljanski škof...«, nad njim pa geslo: »Der Glickseelige.« V ospredju na levi sloni na skali krilat starec s koso in peščeno uro v rokah — Cadens Tempus. Za njim si sledita na podstavku sedeča Liberalitas z rogom obilja v naročju ter Pietas, ki kaže z desnico na goreč žrtvenik pred podstavkom sarkofaga, z levico pa na grb ter izgovarja besede: »Omnia Virtuti Tuae.« Na desni si slede: otrok, ki si pokriva obraz — Vanitas Mundi; sedeča Felicitas s palmovo vejico v povzdignjeni desnici ter rogom obilja ob nogah; za njo kleči judovski veliki duhovnik s kadilnico v roki, ki se je pobožno zazrl proti nebu — Mansuetudo; v ozadju sta vidni še Justitia z jagnjem v naročju in Cogitatio mortis — žena z lobanjo v roki, ki si z desnico zastira obraz. Zgoraj na desni sedi na oblaku angel, ki trobi: »Felix, qui Nomen et Omen habet«, na levi pa putto s krono v roki ter z napisom nad seboj: »Veniunt post fata Coronae.« Lista ne odlikuje le velika pripovednost, pač pa tudi izredno mehka barvna modelacija, izvedena v tehniki miniaturnega pointilizma (sl. 7).

Izredno lepa je kompozicija na *listu 133*, kjer je naslikan iluzionističen prostor. Pred modrim ozadjem, delno prepređenim z oblaki, delno posutim z zvezdami, je upodobljen rokokojsko občuten interier z oknom na desni, skozi katero se odpira pogled na drevje. Ta na straneh podpira lahko kartušo z geslom: »Der nach arthende«, v kateri so upodobljeni proti soncu leteči orli. Ob napisni

kartuši, ki se je umaknila v desni spodnji kot, sta postavljena v globinski diagonali z leve proti desni putta; spodnji z geometričnimi instrumenti pod nogami ter z daljnogledom z desnico prislonjenim k očesu, putto nad njim pa ima astro-labij in knjigo. To diagonalo še enkrat ponovita boginji v interieru. Na levi sedi v naslonjaču, postavljenim pred razgibano zaveso, alegorija geografije z zemeljsko kroglo in kotomerom ter s knjigami ob strani. Za njo desno stoji Atena s čelado na glavi, z levico pa drži sulico in ščit, na katerem se ponovi domnevni slikarjev avtoportret. Nad njima se pne grb grofa Erberga (sl. 8).

Kompozicionalno sorodni temu listu so še listi 142, 144, 153, 156, 163 in 165. Kot značilen primer navajam list 142. Na nizkem odru s kartušo v ospredju je diagonalno postavljen v prostor (z leve proti desni) mogočen baldahin nad okronanim grbom v ospredju. To smer ponavljata na bazilisku sedeča Providentia z lovorjevim vencem na glavi in atributi; ob njej stoji putto, ki podpira grb. Ilustracija gesla: »alles in, von, und zu Gott«, dve goreči srci na blazinici, se je umaknila v levi zgornji kot. Grb je posvečen Aleksandru pl. Auerspergu. (Sl. 9).

Upodobljene osebe še vedno ne pojasnjujejo gesla tako direktno kot v zadnjem, najbolj zaključenem obdobju, ko ustvari slikar kot iz enega kosa vsebinsko poglobljeno ilustracijo gesla, ko postane kompozicija umetnina, kjer podredi slikar celoti vse dekorativne momente. Grahovar postane resničen mojster, ki z velikim znanjem upodablja list za listom ter polaga vanj svojo zrelo umetnost. Ti listi pomenijo umetniški vrh ter so kot skupina najbolj zaokroženi.

V zadnjem obdobju, ki traja vse do zadnjega lista 193, se izvrše nekatere snovne in oblikovne spremembe. Grahovar opušča zapleteno mitološko alegorično govorico v prid preprostejši fabuli, prizorom iz življenja svetnikov in samotnega bivanja alegoričnih figur v brezmejni naturalistični prostornosti (krajin, morski prizori). Nekdanji humanistični zanos nadomesti zamišljena religioznost in čustvena poglobljenost, slikar prične upodabljati Abrahamovo žrtvovanje in sv. Ilija v votlini ali pa Patientio, podobno Mariji Magdaleni. Grb slika kot nekaj obrobnega ter ga vključi v stranski motiv. Figure izgube precej prvotne teatralike, pridobe pa na čustveni intenzivnosti, ki se izraža v tihem nasmehu, v vdanem pogledu ali v lahkih kretajah rok. Upodobljenci se ne obračajo več h gledalcu, temveč živijo poglobljeno, medsebojno psihično povezano življenje. Temu razpoloženju ustreza tudi njihova razporeditev v prostoru, ki je preprosto, na zadnjih listih pa trikotniško urejena.

Tudi celotni barvni izraz listov se spremeni. S tem, da barva ospredja z lokalnimi barvami, dosega vtis prostorske globine, ker je ozadje barvno razpršeno. Hudourne oblake senči s pikčastimi nanosi na osnovo enake barve, tako da dobi več barvnih plasti, s čimer je dosežena nenavadna lahkotnost ozadja.

Posebnost zadnjega, četrtega obdobja Grahovarjevega ustvarjanja je tudi v razporeditvi kompozicionalnih elementov. Grb in napisna kartuša zavzemata tretjino lista, ves ostali prostor pa je namenjen svobodni kompoziciji. Pogosto postavlja grb v spodnji kot ali pa ga naslika kot nekaj obrobnega, vključenega v stranski motiv.

Navajam nekatere značilne primerke:

Na listu 151 vlada dvodelna kompozicija, toda grb in kartuša zavzemata še vedno več kot polovico lista. Rudolf pl. Raab se je lastnoročno vpisal v kartušo, prislonjeno ob rokokojsko steno. Na kartušo se opira Raabov grb s krono na vrhu, proti kateri sta obrnjena putta. Za njima se odpira krajina, z mestom na desni. Pred skalnato votlino sedi prerok Elija, kateremu krokar prinaša kruh.

V sredini je križ z lovorjevim vencem, nad njim krona, na kar opozarja na oblaku sedeč angel: »Hac itur ad astra.« Pod njim se vije napisni trak z rekom: »Laurus inest contexta cruci Victoria nulli allucet sancto, ni ferat ante cruce.« Geslo ob kartuši se glasi: »Der Erwartende« (sl. 10).

Na listih kot so 169, 171, 172, 175, 182, 185 itd. razvije Grahovar izredno globino prizorišča ter svetlejšo barvno skalo (sl. 17).

Na listu 171, posvečenem *Jožefu pl. Bussetu*, je zavlada svobodna kompozicija. V spodnjem delu si slede v lahni diagonali: kartuša, okrašena z listovjem in školjko na vrhu, ženska figura — *Industria* ter obelisk z grbom in napisnim trakom z geslom: »Der um den Weeg besorgte.« *Industria*, odeta v realno gubano oblačilo z vzvihranim ogrinjalom ter s čelado na glavi, drži v rokah lok in meč, s katerim kaže na trak s citatom: »Secundum munditiam manuum mearum reddet mihi, quia Custodivi Vias Domini.« Za trakom se odvija zanimiv žanrski prizor popravila ceste v hriboviti krajini, katero ožarjajo prvi sončni žarki. Na nebu, prepreženim s kopastimi oblaki, beremo še en napis: »Parate Viam Domini rectas facite Semitas ejus« (sl. 11).

V desnem spodnjem kotu lista 172 je upodobljena kartuša s kaligrafsko izpisanim imenom *pl. Pettenekha* ter vijočim se trakom z geslom: »Der nach seinem zihl Eylende.« Ob njej sedi ženska s sidrom — Upanje, ki s privzdignjenim kazalcem opozarja na prizor v ozadju: na razburkanem morju plove proti mestnemu obzidju verno ispisana trojambornica. Z vrha srednjega jambora se vije trak s simboličnim rekom: »Nusquam Requies Nisi Portu«; v zastavo z grbom, zasajeno v premcu ladje, treskajo strele iz hudournih oblakov.

Poetičen mir in mehka barvna obdelava sta odlika lista 182. V ospredju širne krajine s potokom, h kateremu se nagiba sonce v zaton, so upodobljene v globinskem trikotniku tri vitke, v orientalska oblačila odete ženske, od katerih je tista, ki kleči, celo črna. S pripovedno gestikulacijo rok nad rastlinjem pojasnjujejo modroslovni izrek: »Quam bene vitalis Terrae Ros dicitur humor. Si Caret hoc Fructu tum caret aegra suo.« Spodnjo tretjino lista zavzemata kartuša in kvader z grbom na sprednji ploskvi, na katerega se naslanja mož, pokrit s turbanom. List je posvečen *Karlu Leopoldu pl. Rossettiju* (sl. 12).

List 184 je datiran z letnico 1764. Podobno kot že prej je tudi tu zavlada trikotna kompozicija, čeprav je zavzel grb vidnejše mesto v sredini podobe. V krajini z gozdom v ozadju je naslikana v desnem kotu kartuša z napisom: »*Jožef Barbo pl. Waxenstein*, vst. l. 1759.« Ob njej sedi *Patientia* z zvezanimi rokami v naročju in pobožno strmi v nebo. K nogam se ji je stisnil pes. Za njo se strmo dviguje skalnat grič, ki zapira pogled v ozadje ter nosi ob vznožju napisni trak: »Homo natus de muliere, brevi vivens, Tempore repletur multis miseriis.« Nad njim se pne okronan grb, nato napisni trak z geslom: »*Patiens*«, zgoraj dva putta; levi z dvema svečama in lobanjama nad seboj, desni s košarico polno cvetja ter s križem nad njo. Levo v ozadju je vidna rokokojska soba, kjer sedi za mizo plemič in piše. Spodaj pojasnilo: »Hic labor.« Na desni je lovec s psom in z ubito divjačino ter s pojasnilom: »Hic Requies.« Zanimivo je gibanje od *Patientie* k obema žanrskima figurama v ozadju v smeri dveh stranic obrnjenega trikotnika (sl. 13).

Dve leti pozneje nastane list 188, posvečen *grofu Wolckenspergu*, kjer slikar prvič odpira pogled na fantazijski, skoraj romantično občuteni skalnati svet. Miniaturist se je pač poigral s plemičevim imenom, ko je naslikal strme, skalnate vršace, ki predirajo oblake; na levem je orlovo gnezdo z zapuščenim mladim, ki zre pod napisom »*Auxilium de Coelo*« proti žaru božjega očesa v vencu

oblakov, na desni pa poletava večji orel proti zemlji. Gorska krajina se v dnu umirja v veduto z gradom na levi in z mestom na desni, spodnji del slike pa napolnjujeta grb v lorvorjevem okviru in kartuša z imenom; za kartušo stoji Pravica z mečem in tehtnico, pred njo pa Sreča na krogli s tubo in jadrasto zastavo z napisom: »Der Verlassene und doch beglickte.«

List 189 (*Seifrid pl. Auersperg*, vst. l. 1760) je datiran v desnem kotu spodaj: S. W. Grahover inv. et pinx. 1769. Ta list je ponovno primer dvodelne kompozicije. Spodaj na levi je upodobljen grb s krono, na desni napisna kartuša. Ob grbu se vije napisni trak z geslom: »Der vergniete.« Na kartušo in grb naslonjena ženska figura v belo-modrem plašču — Vera — z atributi, podpira zemeljska tla. Nad njo neseta dve ženski velik grozd v obliki srca s Kristusovim monogramom: Upanje, odeta v rumeno oblačilo in zeleno ogrinjalo, drži v prosti roki sidro; Ljubezen nosi dete, ob njej pa stopa otrok, ki opozarja na grozd. Telo ji zakriva modro oblačilo in rdeče ogrinjalo, nad prsmi pa je opaziti goreče srce. Prizor, aranžiran pred široko krajino z vinogradi, pojasnjuje latinski napis pod zgornjim robom slike ter se ponovi v nemščini pod spodnjim robom: »mein geliebter ist mir ein Cypren Traub aus denen weinenbergen Engeddi« (*Visoka pesem Can. I. 13*) (sl. 14).

Na listu 190 sta v teme Golgote zasajena križa s Kristusom in desnim razbojnikom sv. Dizmom. Nad njima se odpira nebo, prepreženo z grozečimi oblaki. Kristusov križ stoji na kamnu, z lobanjo pred njim. Kamen krasi napis: »Memento mei dum Veneris« in grb. Geslo: »Der auf Gott trauende« je napisano na skali ob stezi, pod vrhom Golgote. Razgibana kartuša z napisom: »Daniel pl. Erberg, vst. l. 1761« se je umaknila v levi spodnji kot. Za njo stoji putto s peščenim uro v roki.

Zadnji Grahovarjev list 193 upodablja enega najglobljih mest iz sv. pisma — Abrahamovo žrtvovanje, kar komentira slikar s citatom iz Geneze: »Dixit ei angelus: non extendas manum tuam super puerum nunc cognovi, quod times Deum et non pepercisti unigenito filio tuo ppter me.« Tudi ta prizor je simbolično pojasnilo gesla Karla pl. Welsersheima: »Der Gehorsame,« ki je postal član bratovščine leta 1767. Ta letnica je pomembna za datacijo lista. Osrednji del kompozicije je zelo razgiban trikotnik, ki ga tvori dečkovo telo na levi, katero je naslonil Abraham na skladovnico drv, medtem ko se je ozrl proti angelovemu klicu. Abraham je desna poševna stranica, vrh trikotnika pa je njegova glava. Na desni je med trnjem žrtveno jagnje, za prizorom mesto. Posebno mikavna na tej podobi sta razgibana spodnja angela, ki držita grb (sl. 15).

* * *

Posebno vprašanje je periodizacija Grahovarjevega dela. Mislim, da je začel s krasitvijo knjige dokaj pozno, tako da je nastal njegov prvi list 97 približno četrto stoletja pozneje, kot so sprejeli Ivana pl. Flödnigkha v bratovščino (vst. l. 1718).

Podatek, ki sem ga našla pri Kukuljeviću, poroča, da je prišel slikar v Ljubljano po turško-avstrijskem miru leta 1739.⁴⁶ Zato mislim, da so nastali njegovi prvi listi šele po tem letu, kar potrjuje najzgodnejše datiran list 137, ki spada v drugo obdobje. List je datiran v kartuši: »gemahlen Anno 1741.«

Iz tretjega obdobja je list 122, posvečen Antonu Vermattiju, ki je nastal šele po članovi smrti leta 1745, kar dokazuje kaligrafski napis z letnico smrti: »gestorben Anno 1745.« To obdobje traja še okoli leta 1749, kar dokazuje letnica

na listu 130, kjer stoji v levem kotu kartuše: »gemahlen 1749 in monath April.« Ostali datirani listi so še: 129 — gemahlen in Majo 1749, 153-inv. et. pinx. 1749 in list 160 — inv. et pinx. 1749.

Iz zadnjega obdobja so datirani trije listi: 184 — S. W. Grahover 1764, 188 — inv. et pinx. 1766 in kot zadnji list 189 — inv. et pinx. 1769.

Grahovar je krasil knjigo v štirih obdobjih, ki pa so časovno precej razmaknjeni. Prvo obdobje traja približno od leta 1740 do 1741; drugo od leta 1741 do 1745, ko začenja tretje obdobje.

Najtežja bo časovna opredelitev četrtega obdobja, ker so datirani le trije izmed zadnjih Grahovarjevih listov in še ti v precejšnjih časovnih razmikih. V kartuši lista 167 je zapisano, da je vstopil član v bratovščino leta 1752, umrl pa leta 1755. Potemtakem je nastala poslikava lista šele po letu 1755. List 184 je datiran z letnico 1764, član pa je vstopil leta 1759. List 188 nosi letnico 1766, leto vstopa člana je 1760. Isto leto je vstopil tudi član, ki je naročil likovni okras za list 189; datiran je leta 1769.

Našteti primeri nam povedo, da so bili listi naslikani vedno nekaj let po članovem vstopu v bratovščino. Zato bo tudi periodizacija tega obdobja, ki je stilno najbolj zaokroženo in hkrati najkvalitetnejše, zgolj domnevna. Zadnje obdobje bi tako trajalo od leta 1755 do Grahovarjeve smrti leta 1774.

Grahovarjevo kompleksno delo v spominski knjigi na svojstven način ponazarja prehod slovenske umetnosti 18. stoletja od realizma zrelega baroka k objektivnejšemu naturalizmu rokokojskega razpoloženja. Z bujno domišljijo razvršča božanstva antične mitologije in alegorije, ki mu služijo kot retoričen pripomoček za sugestivno vplivanje na gledalca. Ob tem alegoriziranju se nehote spomnimo dela »Hui und Pfui der Welt« dunajskega pridigarja patra Abrahama a Sancta Clara, ki je bilo tudi v slikarjevi knjižnici. To pridigarsko gradivo mu je odpiralo pogled v svet simbolov in alegorij, latinskih pregovorov in rekov iz latinske literature in svetih knjig, kar je lahko s pridom uporabil pri svojem delu. Figuralno kompozicijo razvija sprva simetrično in frontalno, pozneje v diagonalnih smereh pred idealistično iluzionistično koncipirano kulisserijo. Živahna barvitost listov kaže Grahovarjevo občutje za dekorativnost. Kot posebnost, ki opozarja na naturalistično prizadevanje, izstopajo sproščeno slikani žanrski in krajinski vložki v vrhnjih kartušah.

V zadnjem, najzrelejšem obdobju oblikuje Grahovar svoj stil v smeri naturalizma. Naturalistične tendence preoblikujejo motiviko, kompozicionalno gradnjo, prostor in barvni izraz listov. Inventivni vsebinski svet nadomesti stvarnejša pripovednost; na listih zavlada širna krajinska neskončnost, v katero je postavljena umirjena in čustveno poglobljena figuralika. Kompozicija postane enostavna, svobodna ali celo trikotniška, v čemer se že kažejo prve kali klasicistične urejenosti. Celoten barvni izraz je topel in svetel.

* * *

Poleg miniatur v Spominski knjigi, ki sodijo v vrsto knjižnih miniatur, se je Grahovar ukvarjal tudi s svobodno, portretno miniaturo.

V popisu slik uršulinskega samostana v Ljubljani iz leta 1944 je Janez Veider pod inv. št. 220 navedel *portret M. Agneze Breckerfeld*, ki je bila peta samostanska prednica od leta 1724 do 1768.⁴⁷ Miniatura, izvedena v akvarelne tehniki na pergament (19,7 cm × 16,8 cm), je prilepljena na pravokotno rjavo lepenkasto podlago ter vstavljena v preprost rjav lesen okvirček pod steklo

(26 cm × 20 cm). Podoba visi v levem stranskem hodniku kora uršulinske cerkve (sl. 18).

Tudi pri portretnem delu se slikar ni odrekal priljubljeni alegorično-simbolični maniri. V osi slike je upodobljena v ovalu z rjavim ozadjem, v lahнем zasuku proti levi, dopasna podoba Agneze Breckerfeld. Postaran, prosojen obraz z lahno rdečim nadihom na licih, s priprtim pogledom, stisnjenimi ustnicami in z odločno brado markantno izstopa iz sivo-modre uršulinske redovne obleke. Ob strani matere prednice je jagnje, simbol sv. Agneze, v desnici pa drži prapor, ki sega visoko čez oval.⁴⁸ V ozadju na desni stoji na rjavomodrih kopastih oblakih mogočna alegorična ženska figura v beli baročni obleki z modro ovratno ruto v izrezu in v razvihranem žoltem ogrinjalu s cvetličnim ornamentom. S knjigo in žezlom v rokah, simboloma modrosti in oblasti, se v elegantni krivulji sklanja nad portretom. Iz božjega očesa previdnosti nad njeno glavo pada žarek na mater prednico. Kompozicijo poživlja na levi strani skromno naznačena zelena krajina s palmo, h kateri je priletel putto z modrim prtičem okrog ledij, da bi odtrgal vejico. Pod portretom je naslikana rokokojsko igriva rdečkasta kartuša s školjkastimi motivi. V njej beremo napis: »Die Tugend wolte ihr Selbst eigne bildnüss stechen; Sie legt die Farben an, merkt aber an dem blat Agnetis Angesicht, und bildnüss herfürbrechen; schämt sich, sagt aber nicht: das Sie gefehlet hat.« Spodaj signatura: srce in v njem slikarjev monogram »ST«.

Miniature odlikuje čista sklenjena risba (natančen izris obrvi, oči, nosu, ust) ter mehka plastična modelacija, saj čopič ne pozna močnejšega kontrastiranja. Senčenje s pikčastim nanosom barve srečamo tu pri obdelavi oblakov, trave, uršulinske obleke. Barvno prevladujejo čisti toni, tako da je celotna kompozicija ujeta v trizvok rumene, zelene in sivomodre barve. Alegorična ženska figura, ki poleg putta in obširnega napisa kaže na slikarjevo veselje do epične pripovednosti, je kljub telesni mogočnosti in razgibani draperiji umirjena tako v gibanju kot v čustvovanju. Realistične prvine, ki se kažejo v portretnih črtah obraza, ponavljajo Grahovarjev ustaljeni ženski obrazni tip. Še bolj pa občudujemo obraz matere prednice, kateremu je ohranil dokumentarnost, hkrati pa je mojstrsko interpretiral značaj upodobljenke.

Datacijo miniature postavljamo v čas po letu 1740, ko pričanja Grahovarjevo delo pri Dizmovi bratovščini in do leta 1768, ko je Agneza Breckerfeld še imenovana kot prednica uršulinskega samostana. S formalnega zrelišča, ki izraža dualizem v povezovanju baročnih in rokokojskih elementov ter po stilni sorodnosti z miniaturnimi v spominski knjigi, ki so očitne v barvi, risbi in delno celo v motiviki, je delo nastalo verjetno po sredi 18. stoletja.

Da ni bil miniaturni portret M. Agneze Breckerfeld edino naročilo uršulinskega samostana, dokazujejo bakrorezni odtisi zanimivih ikonografskih tipov *Marije Miru* in *Trpečega Kristusa*, v zapuščinskem gradivu Janeza Veiderja in Anteja Gabra.⁴⁹ Predloge za bakroreze je izrisal Grahovar, kot pove signatura na nekaterih odtisih: »Grahover delin. Labaci; S. W. Grahover delin. Labaci; Grahoffer del. Laybach; S. W. Grahover del.« Verjetno je vse risbe vrezal v baker isti mojster, ki se je podpisal le na dveh podobah *Trpečega Kristusa*: »Herrmann Sc. Gracy« in »I. B. Herrmann Sc. Gracy.«

Bakrorezni odtis podobe *Marije miru* v zbirki Janeza Veiderja (repr. 36): V pravokotnem, v vrhu polkrožno zaključenem okviru je upodobljena sedeča Marija. S telesom, odetim v baročno, ornamentirano oblačilo ter naslikanim

srcem s pentljo na prsih in trojno ogrlico okrog vratu, se je zasukala proti levi; glavo, prekrito s pajčolanom in krono, pa je ljubeče nagnila k detetu, ki ji stoji na levem kolenu. Tudi dete je odeto v bogato oblačilce s srcem na ovratni ogrlici, okronano glavo pa obkrožajo dolgi lasje. Kot da bi se poigravalo, drži v rokah biserni niz, ki pada na drugi strani Mariji iz levice v naročje. V isti roki drži Marija še cvetlični šopek. V ozadju so vidni obrisi oblakov ter nebesni sij nad Marijino glavo. Celotno kompozicijo omejuje začrtan pravokotnik (7,2 cm × 13 cm) z napisom spodaj: »Wahre Abbildung des Wunderhätigen Gnaden Bild Mariae des Fridens bey denen W W(ohl)E E (hrwürdigen) Closter Frauen der Gesellschafft S^{tae} Ursulae im Herzogthum Crain.« Signatura v levem spodnjem kotu pod robom: »S. W. Grahover del« (sl. 19).

Na podobi *Marije miru* v zapuščini Anteja Gabra se ponovi kompozicija ter obrazni tip obeh figur, spremembe so opazne le na oblačilu, ki pridobi z velikimi gladkimi ploskvami na monumentalnosti, bogat biserni niz pa zamenja skromnejši rožni venec. Pod robom slike je napis: »Gnaden bild bey den Ursulinern« ter signatura: »S. W. Grahover del.«

V Veiderjevi zapuščini sta shranjena dva odtisa prvega primera *Marije miru* (en črno-bel, drugi zeleno koloriran), v Gabrovi zapuščini pa dva odtisa drugega primera, oba kolorirana (modro in zeleno).

Janez Veider navaja v opisu slik v uršulinskem samostanu sliko *Kraljice miru*, ki je na stranskem oltarju levo od kora.⁵⁰ Sliko so poslali iz Salzburga leta 1736 in je kopija božjepotne podobe v Dorfenu na Bavarskem. Leta 1747 je bila ustanovljena v cerkvi pri uršulinkah tudi posebna bratovščina *Kraljice miru*.⁵¹ Ta letnica je pomembna za kronološko opredelitev Grahovarjeve risbe, saj je po vsej verjetnosti samostan naročil bakrorez s podobo *Marije miru* za tiskanje nabožnih podobic po letu nastanka bratovščine. Grahovar, ki je milostno podobo v uršulinski cerkvi moral poznati, je ustvaril samostojno delo. Odlikuje ga toplo človeško občutje, smotrna uporaba svetlo temnih partij ter rahločutno poudarjanje telesne plastičnosti in prostorske globine, ki jo dosega zlasti s telesnimi zasuki.

Zbirka Janeza Veiderja hrani tudi odtise bakrorezov, vrezanih po treh Grahovarjevih risbah *Trpečega Kristusa*, ki ga časte v uršulinski cerkvi v oltarju na desni strani ob slavoloku. Zato so seveda tudi vse Grahovarjeve upodobitve risbe po tem čaščenem lesenem kipu, ogrnjene po baročni navadi v plašč iz blaga.

Prvi primer: Kristus je upodobljen frontalno. Na sklonjeni glavi ima trnjevo krono; dolg plašč, ogrnjen prek ram in spet ob vratu, se razpira nad rano na levi strani prsi in rokami, sklenjenimi na prtu, ki mu ovija ledja. Temačno ozadje poživlja školjka v vrhu. Kompozicija je vkomponirana v bogato dekoriran pravokoten, polkrožno zaključen okvir (6,9 cm × 12,5 cm) z dvema simetrično ležečima medaljonoma v vrhu ter ovalno kartušo spodaj. V levem medaljonu beremo citat: »O vos Omnes qui Transitis attendite et Videte« Thren: 1; v desnem: »Dolor meus super Dolorem in me Cor meum maerens« Jerem 8. V spodnji kartuši je napis: »Wahre abbildung des Wunderthättigen Gnaden bildt Jesu in Elendt, unter Obsorg deren W(ohl) E(hrwürdigen) frauen frauen Ursulinerinen zu Laybach in dem Herzogtumb Crain.« Na levi strani ob kartuši signatura: »Grahoffer del. Laybach«, na desni strani pa: »Herrmann Sc. Gracy«. (Enak odtis s spremenjeno signaturo: »S. W. Grahover delin. Labaci« hrani zapuščina Anteja Gabra) (sl. 20).

V drugem primeru Trpečega Kristusa je izdelava Kristusa okorna, neizdelana ter je verjetno služila le kot bežna skica za prvo risbo. Okvirni motiv prvega primera se tu obogati z dvema puttoma ter z orodji Kristusovega mučenja. Odtis je signiran levo spodaj pod kartušo: »S. W. Grahover del. Labaci«, na desni strani pa: I. B. Herrmann Sc. Gracy.«

Tretji primer ponavlja tip prvega Kristusa, razloček je le v izrazitejšem izrazu trpljenja; gubanje draperije je močnejše, enako tudi porazdelitev svetlobe in sence, s katero efektno oblikuje prsne in trebušne partije. Tradicionalen, polkrožno zaključen okvir, obrisuje pravokotnik (7 cm × 14 cm), desno spodaj pa piše: »S. W. Grahover delin. Labaci.«

V Veiderjevi zbirki so ohranjeni trije odtisi prvega primera *Trpečega Kristusa*, od tega en črno-bel, en zeleno toniran in en koloriran (rdeč Kristusov plašč in moder prt, rumeno ozadje); dva odtisa drugega primera — en črno-bel in en koloriran; ter dva črno-bela in en koloriran odtis tretjega primera.

Na dveh primerih *Trpečega Kristusa* sta navedeni signaturi: »Herrmann Sc. Gracy«, in »I. B. Herrmann Sc. Gracy«, ki nam lahko služita za približno kronološko opredelitev risb. Herrmann Bernhard Johann, rojen na Dunaju, je deloval kot bakrorezec v Gradcu po letu 1749.⁵² Bakrorezni kabinet Joanneuma hrani več Herrmannovih signiranih rezov, hkrati pa tudi nekaj datiranih iz časa po letu 1750. Lahko sklepamo, da so Grahovarjeve risbe *Trpečega Kristusa* nastale v tem obdobju ter tako časovno sovpadajo z risbo *Marije miru* in akvarelним miniaturnim portretom *M. Agneze Breckerfeld*.

Ker so nahajališča drugih del do sedaj neznana, ostaja problematika celotnega Grahovarjevega opusa še nerešena. Tako na primer se sprašujemo, kje je mala votivna slika, ki jo je restavriral Ladislav Benesch za 16 florintov, kot poroča Josip Mantuani v rokopisnem poročilu Narodnega muzeja.⁵³

OPOMBE

¹ Jožef Kalasanc Erberg: *Versuch eines Entwurfes zu einer Literatur-Geschichte für Krain*, 1825, Gra I., Dol, Fasc. 76, DAS.

² Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, I., Zagreb 1858, p. p. 107, 108.

³ Avgust Dimitz: *Monats Versammlung: Das Matrikel Buch der Dismas Confederation in Laibach*, MHK, Ljubljana 1862, p. 4.

Vinko Klun: *Beiträge zur Literatur Geschichte von Krain: Das Matrikel Buch der Dismas Confederation*, MHK, VII., Ljubljana 1852, p. 28.

Peter Radics: *Die Dismas Brüder im 17. und 18. Jahrh.*, Blätter aus Krain, I. Ljubljana 1864, p. 5.

Eduard Strahl: *Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten*, Graz 1884, p. 19 (Laibacher Wochenblatt).

⁴ Peter Radics: *Academia Operosorum in nje vpliv, 1719—1740*, LMS, Ljubljana 1880, p. 36.

⁵ Julius Wallner: *Beiträge zur Geschichte Laibacher Maler und Bildhauer in 17. und 18. Jahrh.*, MMK, III., Ljubljana 1890, p. 120.

⁶ *Die österreichisch-ungarische Monarchie im Wort und Bild*, Kärnten und Krain, Dunaj 1891, p. 470 (Janez Flis).

⁷ Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, I.: Slikarstvo, Prevalje 1927, p. p. 106 do 108 (opomba: vsi listi so oštevilčeni na hrbtni strani levo zgoraj).

⁸ *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, II., Zagreb 1962, p. 45.

Enciklopedija Jugoslavije, 3, Zagreb 1958, p. 573.

- Slovenski biografski leksikon*, 2. zv., Ljubljana 1926, p. 244.
 Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. XIV., Leipzig, 1921, p. 494.
- ⁹ Viktor Kragl: *Zgodovinski drobci župnije Tržič*, 1936, p. 373.
- ¹⁰ *Liber Baptisatorum* IV., 1690—1710, Župnija Tržič (po Kukuljeviću citirani roj. datum 31. XI, 1709 je napačen).
- ¹¹ *Liber Baptisatorum* II. in III., 1660—1690, Župnija Tržič.
- ¹² *Sterbebuch* I., 1698—1734, Župnija Tržič.
- ¹³ Viktor Kragl: o. c., p. 373.
- ¹⁴ Ceh A XII l., DAS, Ljubljana.
- ¹⁵ *Liber Baptisatorum* II., III., IV., V., loc. cit.
- ¹⁶ *Sterbebuch* I., 1698—1734, loc. cit.
- ¹⁷ Viktor Kragl: o. c., p. 322.
- ¹⁸ *Univerzitetna matrika*, I., zv. 1731, št. 58, p. 244, Universitätsbibliothek, Graz.
- ¹⁹ Poročilo dr. Marie Mairold, Universitätsbibliothek, Graz.
- ²⁰ *Orts Repertorium von Steiermark*, Wien 1893 (Weissenek-grad v občini Mellach, okraj Graz; Schwamberg — okraj Deutsch Landsberg).
- ²¹ *Zgodovina narodov Jugoslavije*, II, Ljubljana 1959, p. 708.
- ²² *Spominska knjiga bratovščine sv. Dizme*, DAS (dim. lista: 21 × 29,7 cm).
- ²³ Einer löb. Landschaft des Herzogtums Krain *Jurament Buch: Registratur Adjunkten*, DAS, Ljubljana.
- ²⁴ Biografska beležka: *Simon Wolfgang Gragover*, Priv. Arhiv XV: DAS, Ljubljana.
- ²⁵ *Registratur Buch*, 1744—1771, p. 300, Stanovski arhiv, DAS, Ljubljana.
- ²⁶ *ibid* p. 301, p. 307.
- ²⁷ *Individual Status*, 28. januar 1767, DAS, Ljubljana.
- ²⁸ *Beamten und Diener*, f 84 Stanovski arhiv, DAS, Ljubljana.
- ²⁹ *ibid*, f 85.
- ³⁰ *Reportorij stolne župnije*, 1741—1791, Stolni arhiv, Ljubljana.
- ³¹ *Sterb Register* der vom 6. März 1735 bis 31. Dezem. 1770, p. 220, loc. cit.
- ³² *Traunungsregister der Dompfarr* ab m. 12/Octob. 1745 bis 28. Nov. 1770, loc. cit.
- ³³ 3 *Sterb Register*, der vom 6. März bis 31. Dezem. 1770, p. 291, loc. cit.
- ³⁴ *Traunungsregister der Dompfarre* ab m. 12. Octob. 1745 bis 28. Nov. 1770, loc. cit.
- ³⁵ *Reportorij stolne župnije*, 1741—1791, loc. cit.
- ³⁶ 4 *Sterb Register* der Dompfarre vom 1 Jänner bis 26 Aug. 1812, loc. cit.
Zapuščinski inventar, L. G., XX., št. 147, DAS, Ljubljana.
- ³⁷ *Testamenta de Anno 1660 bis 1820*, Grupa III., št. 81, DAS, Ljubljana.
- ³⁸ *Zapuščinski inventar*, L. G., XX., št. 147, DAS, Ljubljana.
- ³⁹ *Wöchentliches Kundschaftsblatt*, I., Ljubljana 1776, p. 240.
- ⁴⁰ *Zapisnik mestnega sveta cod.* I/104, 105, 106, 107 za leta od 1765 do 1768, MA, Ljubljana.
- Laibachs Bürgerschaft* von 1720 bis 1786, MMK, Ljubljana 1903, pp. 77—86.
- ⁴¹ *Davčna knjiga*, XVII/31, MA, Ljubljana.
- Ladislav Fabjančič: *Knjiga hiš*, V, Kapucinsko predmestje, fol. 439, MA, Ljubljana.
- ⁴² Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, I, Slikarstvo, Prevalje 1927, p. 105.
- ⁴³ Viktor Steska: *Janez Gregor Dolničar, kranjski zgodovinar*, DS XIV, Ljubljana 1901, p. 524.
- ⁴⁴ Ivan Vrhovnik: *Bratovščine na Kranjskem* 1780, IMK, VI, Ljubljana 1896, pp. 128—129.
- ⁴⁵ *Vpisna lista Academiae Operosorum*, 1693, Gra I. Dol, fasc. 76, DAS, Ljubljana.
- ⁴⁶ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, I., Zagreb 1858, pp. 107, 108.
- ⁴⁷ Janez Veider: *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani*, ZUZ, XX, Ljubljana 1944, pp. 131, 132.
- ⁴⁸ Karl Künstele: *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg 1926, pp. 39—43.

⁴⁹ Ante Gaber: *Ljubljanska škofija* (zapuščina), Semeniška knjižnica Ljubljana, s. a.

Janez Veider: *Mapa Ljubljana*, II. (zapuščina), loc. cit., s. a.

⁵⁰ Janez Veider: *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani*, ZUZ, XX., Ljubljana 1944, p. 114.

⁵¹ Ivan Vrhovnik: *Bratovščine na Kranjskem 1780*, IMK, VI., Ljubljana 1896, p. 129.

⁵² Thieme-Becker Künstler Lexikon, XIV, Leipzig 1921, p. 489.

⁵³ Josip Mantuani: *Museal akten*, 1887 Zahl 12/Post 167 de 22. IX. 1887 (m. s.), NM Ljubljana.

SIMON TADEJ VOLBENK GRAHOVAR

Simon Tadej Volbenk Grahovar (born in Tržič on the 25th June, 1710, died in Ljubljana on the 22nd August, 1774) fills up the gap in the species of the Slovene baroque miniature painting, which on the whole is but little explored. Due to the lack of any archival sources on painting education, our characterization of Grahovar's artistic profile can only be based on the works, that have been known up to the present, and on a biographical fact that in 1731 Grahovar was visiting the University in Graz. After 1739 Grahovar started to work in Ljubljana where besides the provincial official job he also accomplished paintings ordered by the Church and aristocratic houses.

For the convent of Ursulines Grahovar made on parchment in water-colour techniques a miniature portrait of Mother Prioress M. Agneze Breckerfeld — the work is distinguished by a faithful interpretation of Prioress's character — as well as drawings of interesting iconographic types Mary of Peace and Suffering Christ. The drawings have unfortunately not been preserved; there are obtainable only engraved prints kept by the Priest — Seminar library in Ljubljana. From the chronological point of view I am placing these works in the second half of the 18. Century.

Grahovar made his most important work for the members of the brotherhood of St. Dizma — adornment of their Memorial Album with miniatures on parchment in gouache techniques on which there were painted coats of arms and plastically interpreted mottos of single members. The work was being created since 1740 up to the painter's death.

On the basis of the style analysis, which shows a passing from realism of mature baroque to naturalism of the rococo mood, the complete opus of the miniatures (from the sheet No. 97 to the sheet No. 193) can be divided into 4 groups with corresponding periods.

For the sheets from the first period there is significant a vertical setting up of the component elements (seen upwards cartouche with a member's name, coat of arms, upper cartouche with a symbolic illustration of the member's motto or maxim) in front of a symmetrically harmonious architectural background. The painter pays great attention to the top cartouche where he paints country views in the sense of topographical drawings.

In the second period, between 1741 and 1745, there is a characteristic trait in introduction of the mythological figures, who are statically balanced and are flanking both sides of the compositional centre of the image — coat of arms. The painted persons are not yet interpreting the mottos, which is the case in the last period. There can be noticed no tendency for spaciousness.

After 1745 until the beginning of the last period 1755 the painter's pleasure in allegorizing was being developed. In the first place attention has to be drawn to spaciousness of the depth with which the diagonal composition is connected. The coat of arms is withdrawing from the central position. The architectural backgrounds are untectonic, playful, of bursting rococo forms.

The images from the last period, which can be followed up to the painter's death, represent the summit of Grahovar's creation. The dramatic epic mode of creation is making way to religious themes and solitary existence of emotinally profound allegorical figures in the wide real world. The arrangement of figures is simple;

the triangle composition of the last sheets shows however a classicistic calmness. The colourful colour-scale from the previous periods gets calmer and lighter, by which the sheet only increases its lyrical expression.

The outline of the artistic creation can be concluded by the statement that Grahovar is a typical representative of the middle European painting trend that is combining the naturalistic elements from the North and South. Through the artistic centre in Graz Grahovar was, besides having been directed into the baroque italianistic eclecticism, furnished also with the northern naturalistic elements without which the minute, topographically felt country scenes would be inexplicable.

The architectural shell as well as the illusionistic conception of the whole scene on some sheets, which were appearing up to the fourth period, are rousing a question to what extent Grahovar was acquainted with the illusionists from Graz, who could have made him familiar with the mythological allegorical motive world as well as with compositional solutions, and whether in the time of his Ljubljana period could not a taking after Grahovar's great contemporary Franc Jelovšek be taken into consideration.

IKONOGRFSKI PROBLEM DVEH BAROČNIH SLIK

Emilijan Cevc, Ljubljana

I. Valentin Metzinger — Titus Manlius Torquatus

V bogati galeriji gradu Križ pri Kamniku je nekoč viselo tudi več slik baročnega mojstra Valentina Metzingerja. Za njegov opus so bile kriške slike še posebno mikavne, kajti med veliko množico sakralnih del so pomenile redke primerke njegovega profanega oz. historično pojmovanega slikarstva. Grad Križ je bil med vojsko požgan. Z njim vred je zgorelo najbrž tudi mnogo slikarskih umetnin, nekaj teh pa so lastniki gradu vendarle že poprej spravili ni varno in jih danes hranijo na Bavarskem. Zato ne vemo, ali so Metzingerjeve slike postale hranivo ognja ali pa je vsaj katera od njih le rešena — sledov za njimi še nimamo. Ker pa so bila prav ta platna razmeroma slabo ohranjena, je dovolj verjetno, da so ostala na gradu in z njim zgorela.

Dr. France Stelè je v umetnostni topografiji kamniškega okraja¹ vsaj tri kriške slike zanesljivo pripisal Metzingerjevemu čopiču, čeprav so bile nesignirane. Žal nam je fotografsko dokumentirana samo ena — trodelna kompozicija s prizorom nekega obglavljenja, sestavljena iz osrednjega dela in dveh stranskih, krilnih slik, h kateri se bomo še povrnili in jo poskušali ikonografsko določiti. — Druga slika je predstavljala spredaj prostor z baročnim obokom, na levi pa se je odpiral pogled v ozadje s skupino poslopij z veliko kupolo. Skupina vojščakov je vodila po stopnicah navzgor bradatega, vklenjenega moža. Za zamreženim oknom je bilo videti glavo jetnika, ki se je oziral ven, spredaj pa je sedel mož v vojaški opremi in gledal k jetniku v ječi. — Na tretji sliki je bila upodobljena pokrajina s fantastičnim klasicističnim mestom in z gorami. Od leve proti desni je stopal diagonalno v globino gol, bradat jetnik z na hrbtu zvezanima rokama. Skupina otrok ga je tepla s šibami. Vse slike so bile slikane z oljem na platno in so jasno razkrivale Metzingerjevo avtorstvo. Na vseh, posebno pa še na zadnjih dveh, je firnež že zelo oslepel; delno je bilo opaziti tudi poznejše preslikave.

Vsebinsko so ostale vse te slike nedoločene. Tudi danes samo prva in tretja podoba dopuščata vsebinsko razlago. Čudno je, da tudi slikar Fortunat Bergant, ki je leta 1762 ocenjeval umetnostni inventar gradu Križ,² omenja te slike samo na splošno in brez vsebinskega poimenovanja. Tako navaja trodelno sliko kot rimsko obglavljanje z dvema stranskima slikama (»zwey Seiten Stück«), drugo kot sliko nekega jetnika (»ein Stück eines Gefangenen«), medtem ko se tretja skriva morda pod naslovom »iztapanje nekega hudo delca« (»die Ausstäubung eines Bösewichts«); tudi Metzingerjevega imena nikjer ne omenja. Pač pa pri nekaterih bibličnih prizorih in slikah Romula in



Sl. 1. *Grad Križ pri Kamniku, Metzingerjeva slika Tita Manlija Torkvata*

Rema, ki so prav tako visele v gradu, vsebino določno navaja. Naj bi to mar pomenilo, da je že baročni čas pozabil, kaj naj bi bile Metzingerjeve slike predstavljale?

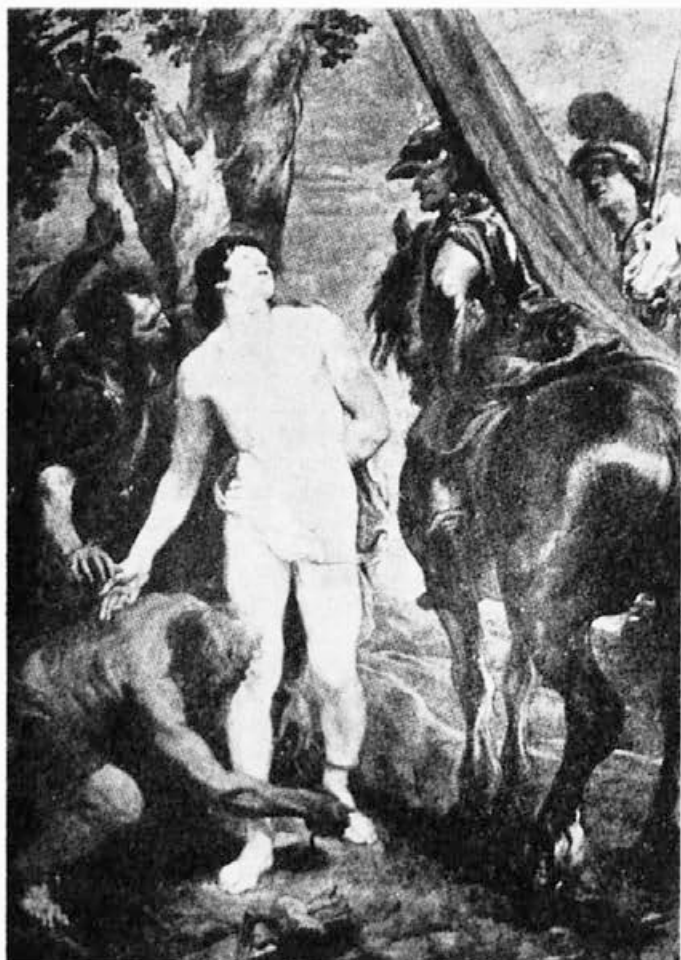
Tudi Stanko Vurnik v svoji disertaciji o slikarju Metzingerju v poglavju o stilu njegove umetnosti³ nobene teh slik ni ikonografsko razrešil, ampak jih je samo motivno popisal in stilno analiziral, ne da bi se pri tem spustil v nadrobnejše iskanje eventualnih predlog.

Prva kompozicija je nekak triptihon, sestavljen pravzaprav iz treh slik, združenih v kolektivnem okviru, vendar moramo vse tri obravnavati kot celoto. Po ravnotežju gmot so namreč med seboj kompozicijsko povezane in simetrično preračunane, dasi po prizorišču in dogodku niso enotne; družijo jih samo duhovna, moralizujoča vsebina. Zgodovinsko ilustrativna je samo srednja, od stranskih dvainpolkrat širša slika, stranski sta samo njeni razpoloženski dopolnili, dasi je Vurnik mislil, da zaključujeta dogodek, upodobljen na srednji sliki in da figure na njih dobesedno asistirajo pri obglavljenju. Prav tako pa je tudi opazil, da so te figure sicer skrajni udeleženci dogodka, da pa se »med srednjim in krilnim delom prizorišča gotovo še marsikaj dogaja« in da mora vse manjkajoče dopolniti gledalčeva domišljija (sl. 1).

Seveda tudi ta slika ni bila idealno ohranjena in je zato samo s pomočjo fotografije njene nadrobnosti težko do kraja opisati. Na srednji sliki se prizor dogaja v skopo nakazani pokrajini pod oblačnim nebom, ki se proti obzorju svetli. Na levi je prizorišče zaprto s kuliso strmega skalovja, spodnji pas tal pa je z golim truplom mrtveca, ki je ob ramah drzno odrezano s spodnjim robom slike, nakazan najbrž kot del bojišča, če seveda tudi pri tem mrliču ne gre za nekega obglavljenca. Osrednjo os slike zavzema postava napol razgaljenega rablja, ki visoko dviga sekiro, s katero bo odsekal glavo mlademu možu, pomaknjenemu prav na levi rob kompozicije; z levico ga rabelj drži za lase in mu pripogiba glavo pod udarec sekire. Kot protiutež skalnati kulisi na levi vidimo na desni starca, poveljnika v baročno oblikovanem rimskem oklepu z operjaničeno čelado, sedečega na belem konju, ki je podan v močnem scorzu. Vojščak se je z levico oprl na sedlo in ostro opazuje obglavljanje; za njim vidimo še zgornji del mlajšega vojščaka, ki prav tako upira pogled v obsojenca ter drži v roki kopje(?). Za obsojencem stojita starejši in mlajši bradat možak; drugi ima zgornji del telesa razgaljen. Nad njima je mož v turbanu in s sulico, v ozadju pa je več vojščakov s helebardami in sulicami, ki štrle nad svetlo obzorje. — Ne levem krilu vidimo jezdeca na dirjajočem konju, za njim suličarja na konju, da pa je za njima še več vojščakov, priča helebarda, ki štrli iz ozadja. Prvi vojščak je pač poveljnik z žezlom, ki ga opira ob bok; glava mu je nepokrita. Pogled upira sicer proti osrednji kompoziciji, dasi mu le-to v resnici zakriva strmo vmesno skalovje, ki pa se na krilnem delu ne nadaljuje. — Tudi desno krilo po prizorišču ni povezano z glavno sliko. Pod oblačnim nebom stojita ob okleščenem drevesu starec in brezbrad mladenič, ki sta v živahnem pogovoru; tega spremljata tudi gibi rok. Zdi se nam, kakor da mladenič duhovno spremlja prizor obglavljenja, starec pa zre vanj in mu nekaj dopoveduje.

Vse kaže, da gre resnično za ilustracijo nekega prizora iz rimske zgodovine. Vsebinska protagonista sta gotovo starec-poveljnik na konju in mladenič, ki bo pravkar obglavljen. Ali nista to morda oče in sin — ali z drugimi besedami: Titus Manlius Torquatus in njegov sin, prav tako Titus Manlius imenovan, o katerih poroča Titus Livius v 7. poglavju osme knjige svoje Rimske zgodovine?

Gre za dogodek iz zadnje vojske med Rimljani in Latinci. Latinci, ki so bili Rimljanom pridruženi z enakimi, tudi vojaškimi dolžnostmi, so hoteli tudi enakih pravic, ki pa jim jih rimski senat ni priznal. Zato so se Latinci uprli, se povezali proti Rimu s Kampanjci ter se utaborili pod Vezuvom. Rimsko vojsko sta vodila konzula Titus Manlius Torquatus in Decius Mus. Ker pa so imeli Rimljani v latinski vojski mnogo znancev in ker sta obe vojski imeli ne samo skupno govorico, običaje, enako orožje in enake vojaške postave, je vojaški svet ukazal, da mora bolj kot v katerem drugem boju prav v tem obveljati vojaška pokorščina in da se je treba z vso strogostjo pokoravati ukazom. Da bi torej vojščake zaradi vseh naštetih skupnih lastnosti obeh vojska zavarovali vsake zamenjave, sta konzula ukazala, da se nihče ne sme spustiti v boj na lastno pest. Zgodilo pa se je, da je mlajši Titus Manlius s krdelom konjenikov na stražnem obhodu prišel v bližino latinskega tabora in naletel na poveljnika tuskulanskih vitezov, Gemina Metija. Ta je začel zasmehovati rimsko moč in Tita Manlija izzivati na dvoboj, tako da je temu prekipela kri in se je z nasprotnikom spoprijel, ga v hudem boju premagal, ubil in mu vzel vojaško opravo. Ponosno se je z veselimi tovariši vrnil v tabor, kjer pa ga oče-konzul ni sprejel s pohvalo, ampak z grajo, ker se je pregrešil zoper ukaz. S trobento je dal sklicati vso vojsko in velel pred vsemi sina obglaviti s sekiro, ker je



Sl. 2. A. van Dyck, *Mučeništvo sv. Boštjana* (Edinburgh, National Gallery)



Sl. 3. P. P. Rubens, *Kristusa dvigajo na križ — desno krilo slike* (Antwerpen, katedrala)

prelomil vojaško pokorščino. »Za prihodnost bova žalosten, toda za mladino svarilen primer«, je med drugim rekel sinu ob obsodbi. »Sicer me očetovska ljubezen in celo ta dokaz tvojega poguma silita v ganjenost. Vendar moramo ali s tvojo smrtjo potrditi ukaze konzulov ali pa jih, če te pustimo nekaznovanega, za vedno odpraviti. Zato sem prepričan, da se ti sam, če se pretaka po tvojih žilah še kaplja moje krvi, ne boš upiral s svojo kaznijo spet obnoviti pokorščino, ki si jo s svojo krivdo porušil...« — Vse vojščake je pretresla očetova strogost, bali pa so se njegove poveljniške oblasti.

Mislím, da Livijeva zgodba dovolj zgovorno osvetljuje Metzingerjevo upodobitev. Liktor v podobi baročnega krvnika seka mlademu Titu Manliju glavo, oče konzul opazuje dogodek kot poveljnik na konju, vojščaki strmé gledajo

prizor. Moti nas le mož s turbanom, ki ne sodi med Rimljane, pa ga moramo morda pripisati na rovaš Metzingerjevega slikovitega razpoloženja ali celo neke izposojene predloge. Tudi mrtvec na tleh ni pogojen v Livijevi pripovedi, spada pa morda med rekvizite bojišča, če ne gre kar za ubitega Gemina Metija. Kar zadeva stranski sliki, sta pač duhovno dopolnilo srednje. Najbrž je jezdec na levem krilu boj izzivajoči Geminus Metius in hkrati nekak simbol bojaželjnosti, ki je mladega Manlija zapeljala v nepokorščino konzulskemu ukazu. Na desni sliki pa gre morda za svarilni pogovor med pedagogom-starcem in mladeničem, na neki način za ilustracijo konzulovih besed, da bo ta sodba v svarilo prihodnji mladini. Herojska tragedija družine Manlijev se je tako spremenila v vzgojni pouk, ki tudi med baročnim plemtvom ni ostal brez odmeva.

Mislím torej, da smemo to Metzingerjevo kompozicijo razlagati kot ilustracijo zgodbe sodbe Tita Manlija Torkvata.

Po stilni in kompozicijski strani je že Vurnik poudaril lahko simetrično razvrstitev oseb in pokrajine ter slikovito razporeditev luči in senc, v celoti pa izrazito naturalistično prizadevanje, kakršno je značilno za Metzingerja zlasti v prvih sedmih letih petega desetletja 18. stoletja. Toda slika nam razkriva še več momentov. Po svojem trodelnem sestavu se pač opira na podobne Rubensove »triptihe«, kakršni so npr. Dviganje Kristusa na križu v antwerpenski katedrali ali prav tam Snemanje Kristusa s križa ali Čudežni ribolov v cerkvi Notre Dame v Mechelnu ali oltar sv. Ildefonza, ki ga hrani dunajski Kunsthistorisches Museum.⁵ Tudi pri Rubensu niso stranski prizori kompozicijsko nadaljevanje osrednje slike, ampak le njihova krilna dopolnila, vsebinsko večkrat zelo samostojna. Da je bil Rubens eden največjih Metzingerjevih vzornikov, je bilo že večkrat ugotovljeno,⁶ da, ob italijanskih beneških, bolonjskih in rimskih vplivih, pri katerih so odločali zlasti slikarji Carracciji, Domenichino, Guido Reni in Maratta, velja celo, da je bil Rubens edini severnjak, čigar odmeve najdemo v Metzingerjevem delu.⁶ Motivno je jezdec na našem levem krilu, dirjajoči konj pa dobesedno, le da zrealno obrnjen, posnet po jezdecu na desnem krilu Rubensovega Dviganja križa v antwerpenski katedrali. Da je Metzinger to sliko res poznal, dokazuje tudi njegova slika iste vsebine, ki je bila v kamniškem župnišču⁷ (sl. 3).

Srednja slika pa kaže, da je Metzinger poznal in cenil tudi delo Anthonisa van Dycka, kajti figura starega Tita Manlija na konju in njegovega mladeniškega spremljevalca je le z majhnimi spremembami posneta po obeh konjenikih, ki asistirata prizoru mučeništva sv. Boštjana, ki jo hrani danes National Gallery v Edinburghu, drugo njeno varianto pa najdemo v Münchenski Stari Pinakoteki.⁸ Metzingerjev Manlij je bližji prvi sliki; slikar je spremenil le barvo konja, izpustil zastavo med starim in mladim vojščakom ter Manliju doslikal starčevsko brado; razen tega je Manlijev konj nekoliko vitkejši in z glavo zasukan na levo. S tem pa se nam spet potrjuje Metzingerjevo eklektično slikarsko razpoloženje, s katerim je zavestno prevzemal od drugih baročnih mojstrov bodisi celotne, le nekoliko variirane kompozicije, ali pa vsaj posamezne figure, ki jih je uvrščal v lastne kompozicije. Odprto ostane še vedno vprašanje, koliko si je pri tem pomagal z originalnimi tujimi deli in koliko z njihovimi grafičnimi posnetki. Vpliv grafičnih listov na Metzingerjevo slikarstvo ostaja namreč še vedno odprto poglavje, ki obljublja hkrati razkriti tudi več severnjaških prvin, kot smo jih v opusu našega baročnega slikarja slutili doslej (sl. 2).

Za tretjo sliko — »Otroci šibajo jetnika« — ki jo poznamo samo po kratkem Steletovem opisu, najdemo razlago spet v Livijevi Rimski zgodovini v 27. poglavju V. knjige. Upodobljeno je namreč kaznovanje falerijskega učitelja. Ko se je Marcus Furius Camillus vojskoval s Falerijci in oblegal njihovo mesto, ki je bilo dobro utrjeno in založeno s hrano, tako da ga ni mogel zavzeti, se je zgodilo, da je učitelj mestnih otrok po stari navadi peljal dečke iz mesta, kot da gredo na igrišče. V resnici pa jih je pripeljal v šotor rimskega poveljnika ter mu jih izročil kot sinove mož, ki odločajo v obleganem mestu. Camillus je bil nad tem ogorčen, kajti mesto je hotel zavzeti v poštenem boju ne pa na tako nepošten način. Zato je ukazal učitelja sleči in zvezati, nato pa ga je izročil falerijskim dečkom, da so ga s šibami pognali nazaj v mesto. Dogodek je Falerijce nagnil, da so se Rimu uklonili.

Opombe

¹ France Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1928, str. 402 in sl. 199. — Razen tega dopušča avtor Metzingerjevo avtorstvo v vprašanju tudi ob sliki Herkula, ki ubija leva.

² Ibid. str. 396.

³ Stanko Vurnik — Marijan Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ XII, Ljubljana 1933, str. 31 sq.

⁴ Srednja slika meri 187 × 131 cm; stranski dve pa 187 × 55 cm.

⁵ Adolf Rosenberg, P. P. Rubens (Klassiker der Kunst), Stuttgart-Leipzig 1906, sl. 44, 60, 162, 327.

⁶ Stanko Vurnik, K Metzingerjevemu življenjepisu, ZUZ VIII, Ljubljana 1928, str. 104.

⁷ F. Stelè, o. c. str. 111; Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, Ljubljana 1929, str. 96.

⁸ Hermann Voss, Eine unbekannte Vorstudie van Dycks zu dem Münchner Sebastianismartyrium, Kunstchronik 16, München-Nürnberg 1963, str. 294 sq, sl. 1 b in 3.

II. Simone Cantarini — Oidip se v Kolonu pripravlja na smrt

Na drugi razstavi starih tujih mojstrov v Narodni galeriji v Ljubljani leta 1964 je visela tudi slika iz zasebne lasti, ki je bila z vprašajem pripisana avstrijskemu baročnemu mojstru Hansu Adamu Weissenkirchnerju, vendar s podarkom močnega italijanskega vpliva.¹ Slika je prišla na razstavo z naslovom »Lot s hčerama«, vendar se je ob natančnejši analizi izkazalo, da vsebina ne ustreza biblični zgodbi o Lotovih hčerah, ki po begu iz Sodome nista našli moža, da bi se jima »približal po navadi vsega sveta«, pa sta zato v votlini dali očetu piti vina, da bi iz njega obudili svoj zarod. Vinjeni Lot se ni zavedel, da je ležal s hčerama, ki sta od njega spočeli in rodili sinova Moaba in Benamija. (Mojzesova knjiga I, 30—38). Ta prizor so renesančni in baročni slikarji pogosto upodabljali, vendar s precej drugačnim razpoloženjem kot veje iz slike na razstavi. Zato je doživela slika novo razlago: ne gre za upodobitev Lota, pač pa za oslepelega kralja Oidipa, ki se v Kolonu umiva pred odhodom v podzemlje (sl. 4).

Sele po razstavi se je pokazalo, da slika ni samostojna kreacija, ampak kopija originala, ki so ga svoj čas pripisovali Guidu Reniju — tudi na Renijevo razstavi v Bologni leta 1954² (sl. 5). Tudi ta slika je v zasebni lasti v Bologni ter naj bi bila nastala v poznem Renijevem opusu po letu 1635. In res, slika



Sl. 4. Neznani avtor, *Ojdiv se pripravlja na smrt* (Ljubljana, zasebna last)

kaže mnogo značilnosti Renijevega čopiča in je nastala v njegovem krogu, toda če jo primerjamo z drugo Renijevo sliko Lota s hčerama na begu iz Sodome, v londonski National Gallery, (sl. 6) vidimo da sta tipa obeh žensk precej drugačna, bolj senzualna kot na omenjenih podobah, in da je Lot na njej sicer osivel, vendar še življenjsko polnokrven in ne suhljat, zlomljen starec kot na prejšnjih dveh slikah. Zadnje raziskave pa so prototip naše slike Reniju sploh odrekle in ga prepričljivo pripisale njegovemu učencu in posnemovalcu, bolonjskemu slikarju Simonu Cantariniju.³ Ta slikar, imenovan tudi Simone da Pesaro, se je rodil 1612 v Pesaru in umrl 1678 v Veroni. Sprva se je učil pri Baroccu, nato pa se je ves predal vplivu Guida Renija ter se celo preselil k njemu v Bologno, kjer je odprl slikarsko delavnico. Kljub temu, da ga je končno zvalila želja, da bi študiral Raffaellova dela, v Rim, se vendar v njegovem oljnim slikarstvu in v grafikah kaže tako močan Renijev vpliv, da se ne smemo čuditi, da so nekatera njegova dela pripisovali kar Reniju samemu, tako tudi sliko, o kateri govorimo.⁴

Kopija v slovenski zasebni lasti zelo zvesto posnema bolonjski original; razločki so le v nadrobnostih — v večjem chiarroscuro, v slikoviteje nabranih gubah, v plastičneje modeliranih golih delih teles, v nekoliko bolj maskovitih



Sl. 5. S. Cantarini, *Ojdis se pripravljajo na smrt* (Bologna, zasebna last)

obrazih — predvsem pa v krajinskem razpoloženju, ki je na originalu olimpijsko mirno z drevjem na svetlem obzorju, medtem ko na kopiji v ozadju vidimo plamene in dim. Ob skali v gričevnati pokrajini sedi pred dvema drevesnima debloma upadel starič, ki mu plašč odeva samo ledja; z desnico se opira ob tla, z levico pa sega v skledico, ki mu jo ponuja dekle z razgaljenim oprsjem, ki sedi na desni; drugo dekle sedi v ozadju, se z desnico naslanja na skalo pred seboj, levica pa ji počiva na vrču, ki stoji na skali. Prva zre v starčev roko, segajočo v skledo, druga upira oči v njegov obraz. Celotna kompozicija je mehko vzvalovana v igri in kretnjah golih rok, v obrisnem loku figur, ki poteka od starčeve desnice na levi čez njegovo glavo na deklo v ozadju in s te na glavo in hrbet spredaj na desni sedečega dekleta. Duhovno razpoloženje je slovesno, elegično; nikjer ni sledu senzualne zapeljivosti, ki navadno spremlja prizor Lotovega upijanjenja — nasprotno, nekaj obrednega, tragičnega diha iz celotne slike. Vse to pa že zanika vsebinsko interpretacijo Lota s hčerama. Razen tega se prizor Lotove pijanosti navadno odigrava v votlini v gorovju po besedah biblije: »Bival pa je v neki votlini, on in obe hčeri.« Še več: starič na Cantarinijevem originalu in na naši kopiji se zdi slep in njegova roka bolj tiplje kot sega po skledici. In kakšen smisel naj bi imelo to, da »Lot« sega v posodo s pijačo z roko? Vse kaže, da se namerava starič umiti z vodo v posodi, ki sta



Sl. 6. G. Reni, *Lot s hčerkama* (London, National Gallery)

mu jo prinesli dekleti, pač njegovi hčeri Antigona in Ismene. Utrujen je od življenja, plašč mu je zdrknil na ledja. Hčeri ga gledata sočutno, ne poželjivo. Celotna upodobitev se mnogo bolj sklada z opisom smrti starega in slepega kralja Oidipa, kot jo popisuje na selova usta Sofokles v tragediji »Oidipus v Kolonu«:⁵

»... Ko pa dospel do strme je brežine,
čvrsto stoječi na bronéni vkladi,
postal je na križišču mnogih stez
pa usèl se sredi jame, kjer je sklenil
s Peirítoom bil Téseus večno zvezo,
pri Tórikovi skali, ob votli hruški,
ne daleč proč od kamnatega groba.
Tu sleče posvaljkáno staro haljo,
pokliče hčeri ter veli prinesiti
vodé si za kopél in za daritev.
Dekleti skočita na bližnji grič,
v log Demétre, božice livad,
in hitro ustrezeta očetni volji.
Nato po šegi ga okopljeta
ter mu oblečeta mrtvaško srajco...«

Ko je bilo vse to storjeno, je vladar podzemlja zagrmel in Oidipa poklical, ta pa se je poslovil od hčera, poprosil atenskega kralja Teseja, naj skrbi za hčerki, nato pa ga je sprejela zemlja v svoje krilo.

Ali Cantarinijeva slika ne ustreza popolnoma Sofoklejevemu opisu? Tu je skala in drevje («votla hruška»), v ozadju je grič z Demetrinim logom, starec je slekel plašč, Antigona in Ismene sta mu prinesli v vrču vode in jo natočili v skledo, da se oče umije. Slikar pač ni hotel upodobiti pravega kopanja; dovolj je ritualno umivanje, morda le pokropljenje z vodo in telo bo pripravljeno za odhod v podzemlje. Motiv je v baročni ikonografiji menda enkrat in prav zato vreden, da nanj posebej opomnim in hkrati korigiram dosedanje nepravilno tolmačenje Cantarinijeve slike.

Kaj pa naša kopija? — Kopist se najbrž ni več zavedal prave vsebine podobe. Njegov »Oidipus« je malce krepkejši starec; gib desnice, ki sega po skledi, je negotov, dotika se roba posode, kakor bi jo prsti hoteli prijeti. Pogleda deklet sta bolj radovedna kot sočutna. Največji razloček pa je v ozadju, kjer švigajo izza obzorja plameni in se vali dim. Je mar to napoved bliska in groma ob glasu vladarja podzemlja, ki je Oidipa poklical? Verjetneje se mi zdi, da je bil tudi kopist prepričan, da gre za podobo Lotovega upijanjenja, pa je v ozadju nekoliko anahronistično upodobil že zdavnaj minuli dogodek — požar Sodome in Gomore. Tako je sliko res spremenil v prizor Lota s hčera, toda tako neprepričljivo, da smo ji naslov spremenili, še preden smo spoznali Cantarinijev vsebinsko mnogo jasnejši original.

O P O M B E

¹ Katalog »Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, II. (Slovenska Štajerska in Prekmurje); sestavila *Anica Cevc*; Ljubljana 1964, str. 39, št. 51. Brez reprodukcije. — Mere slike 114 × 152 cm; olje, platno.

² Katalog: Mostra di Guido Reni; katalog sestavil *Gian Carlo Cavalli*; Bologna 1954, str. 127, št. 66 in slika 66. — Mere slike 109 × 149 cm; olje, platno.

³ *Andrea Emiliani*, Simone Cantarini; opera grafica (I), *Arte antica e moderna* 8, Bologna 1953, slika 189 d. — Avtor navaja starejšo literaturo, ki mi, žal, ni bila dostopna; sliko objavlja — še vedno z naslovom »Lot s hčera« — ne da bi jo v tekstu omenil in brez navedbe, kdo in kdaj jo je pripisal Cantariniju. Vendar primerjava z drugimi slikami in risbami potrjuje Cantarinijevo avtorstvo.

⁴ *Oskar Pollack* v: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* V, Leipzig 1911.

⁵ Tekst objavljam v prevodu prof. *Antona Sovreta*. (Sofokles: *Kralj Oidipus*, Oidipus v Kolonu, Antigona, Filoktetes; Ljubljana 1962, str. 183.)

IKONOGRAPHISCHES PROBLEM ZWEIER BAROCKER BILDER

Valentin Metzinger, Titus Manlius Torquatus.

Im ersten Kapitel versucht der Autor ein bis zum letzten Welt-Krieg im Schlosse Križ bei Kamnik (Kreuz bei Stein in Krain) sich befindendes Bild mit einer historischen Szene inhaltlich zu erklären. Das Bild ist aus dem fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts und stammt vom Maler Valentin Metzinger. Dieser Meister ist aus Saint-Avoid in Lothringen gebürtig, jedoch nach der Übersiedlung nach Slovenien (Ljubljana) hatte er sich hier so aklimatisiert, dass er einer der führenden Maler des slovenischen Barock geworden ist. Doch die profanen Kompositionen sind in seinem Opus sehr selten. Das Bild ist dreiteilig. Die mittlere Szene zeigt uns die Enthauptung eines jungen Mannes; von den zuschauenden Kriegern ist besonders der graubärtige

Kommandant zu Pferde betont, diese Figur und der junge Soldat hinter ihr sind motivisch an die zwei Reitersoldaten angelehnt, die rechts im Bilde des Martyrium des hl. Sebastian von Anthonis van Dyck zu sehen sind; von zwei Repliken dieses Themas ist unseren Figuren die in der National Gallery zu Edinburgh näher. — Es handelt sich wohl um die Darstellung der Geschichte des Titus Manlius Torquatus, der, wie uns Titus Livius erzählt, den eigenen Sohn enthaupten liess, weil dieser dem Tagesbefehl nicht gehorsam war und in einem Duell den feindlichen Gegner Geminus Metius erschlug. — Das linke Bild zeigt einen römischen Offizier zu Pferde und ist spiegelverkehrt dem Reiter vom Rubens in der ebenso dreiteilig angelegten Kompositionen des Erhebung des Kreuzes in der Antwerpener Kathedrale verwandt. Motivisch ist dieses Bild nicht mit der Zentralkomposition verbunden, obwohl es ihre sinnhafte Ergänzung bedeutet — wohl als Allegorie der Kriegssucht. — Auf dem rechten Bild sind ein Greis (Pedagoge?) und ein Jüngling im Gespräch dargestellt — wahrscheinlich mit einer moralisierenden erzieherischen Tendenz: das Ereignis mit Titus Manlius soll der Jugend ein Beispiel und Vorbild sein.

Simone Cantarini, Oidipus in Kolon.

Das früher Guido Reni, heute seinem Schüler Simone Cantarini, der längere Zeit in Bologna wirkte, zugeschriebenes Bild im Privatbesitz in Bologna hat man einst als die Darstellung Lots mit seinen Töchtern erklärt. In der Wahrheit jedoch sprechen die ganze Umgebung (die Bäume, der Fels, der Hain) und die psychologische Stimmung des welken Greises und der ernsten Mädchen dafür, dass wir es mit einer Darstellung des sonst äusserst seltenen (oder überhaupt nicht verwendbaren) Motivs des Oidipus in Kolon zu tun haben. Der blinde Oidipus wäscht sich vor dem Abgang in die Unterwelt — wohl nach der Erzählung von Oidipus Tod in der Tragödie von Sophokles. Gegen die Interpretation im Sinne »Lot und seine Töchter« spricht sowohl der Schauplatz wie die Vergleichung mit den Figuren auf dem Bilde Guido Renis »Lot und seine Töchter« (London, National Gallery). Bei Sophokles badet zwar Oidipus vor dem Tod, hier jedoch sehen wir nur ein rituelles Waschen aus einem kleinen Gefäss, in das er mit den Fingern greift. Auch diese Handlung kann mit Lot und dem Trinken nichts gemeinsames haben.

Eine Kopie des Bologneser Bildes befindet sich auch im Privatbesitz in Slovenien. Da hatte jedoch der unbekannte Kopist am Horizont die Flammen und Rauch angebracht, was vielleicht an den Untergang von Sodom und Gomorra weisen könnte. Also hatte auch der Kopist den Inhalt und die Bedeutung des Cantarinischen Bildoriginals nicht mehr gekannt und hat ihn in das Motiv von Lot verwandelt; bei Cantarini ist das Feuer nirgends zu sehen.

SLIKAR ANTON POSTL

Ivan Komelj, Ljubljana

Slikarja Antona Postla je v Slovenskem biografskem leksikonu, bržčas po osnovnih podatkih iz Steklase, predstavil že Viktor Steska: »Post(e)l Anton, slikar in kipar, se je l. 1769 poročil v Št. Rupertu na Dol. in se tu nastanil. Leta 1770 je naredil veliki oltar za cerkev sv. Roka pri Laščah. Od njega se je naučil slikarstva in kiparstva njegov sin Andrej, ki je 1791 izdelal oltar sv. Janeza Krst. v Dvorski vasi pri Vel. Laščah. Oče in sin sta se podpisala na oltarju, prvi kot »pictor«, drugi kot učitelj in organist dobrépoljski. L. 1794 sta slikala na sv. stopnicah pri Novi Štifti pri Sodražici.«¹

Te podatke lahko dopolnimo še s Steletovimi zapiski o oltarni opremi cerkve sv. Roka pri Vel. Laščah (Srobotnik) in sv. Antona na Zdenski rebri pri Dobropolju. Veliki oltar v p. c. sv. Roka, ki je med drugo vojno pogorel, je imel po Steletovem zapisu, prenovljen napis: »Nov oltar je v letu 1770 od Ant. Postel. Pictor«,² stranska oltarja na Zdenski rebri pa sta imela na predeli signaturo: 1770 A : P.³ Tudi podatek iz rokopisne Kronike pri Novi Štifti, ki danes ni več v evidenci, dopolnjuje in deloma tudi korigira Steskovo poročilo o slikarju svetih stopnic pri Novi Štifti: »beneficiat Anton Erazem pl. Mitterberg se je leta 1800 zavzel za deset let zaprte in zanemarjene svete stopnice in jih dal z dovoljenjem ljubljanskega nadškofa Mihaela Brigida popraviti, očistiti in poslikati. Poslikal jih je slikar Anton Postel s svojim sinom iz Št. Ruperta. Za slikanje so poleg hrane plačali 60 gld.«⁴ Slike so po tem objavljenem podatku iz rokopisne kronike datirane drugače, kot navaja Steska v Slovenskem biografskem leksikonu. Napis na oltarju Janeza Krstnika v Dvorski vasi pri Vel. Laščah ni več; sedanje oltarne podobe ne bi mogli vključiti v doslej ugotovljeni opus Postlovega slikarskega kroga. Knjižica »Kočevisko okrajno glavarstvo«,⁵ ki jo tudi navaja Steska, omenja na cit. mestu le nekega Andreja Petelina, ki je v začetku 19. stoletja učiteljeval v Dobropolju in je bil tudi dober kipar.

V zadnjih dvajsetih letih smo poleg že evidentiranih ali izgubljenih slik ugotovili blizu 70 novih del, ki jih lahko slogovno in časovno vežemo na avtorja slik svetih stopnic v Novi Štifti oziroma na slike datiranih ali s signaturami opremljenih in deloma le v fotografijah ohranjenih oltarjih pri sv. Roku pri Vel. Laščah in sv. Antonu na Zdenski rebri pri Dobropolju. Ugotovljena dela dokazujejo številčno razmeroma bogat slikarski opus, ki se zaenkrat omejuje izključno na Dolenjsko, predvsem na območje Mirenske doline in Vel. Lašč. Med Mirensko in Ribniško dolino se slike nahajajo še na območju Trebnja in Doberniča, južno od Vel. Lašč pa v p. c. sv. Florjana v Retjah pri Loškem potoku. V zadnjem času je bil najden še križev pot na Krašnjem vrhu v Beli Krajini.



Sl. 1. Sv. Rok pri Velikih Laščah (Srobotnik), p. c. sv. Roka, del oltarja z oltarno podobo sv. Roka. Oltar s sliko vred je med vojno pogorel. Na hrbtni strani je bil prenovljen napis: Nov oltar je u letu 1770 od Ant. Postel, Pictor (foto Stelè)



Sl. 2. Zdenska reber pri Dobropolju, p. c. sv. Antona, stranski oltar s sliko sv. Jakoba in sv. Notburge. Na predeli je bil napis: 1770
A : P (foto Stelè)

Časovno zajema Postlov opus in njegove delavnice obdobje skoraj 40 let — od najbrž prvega izpričanega dela na svetih stopnicah na Žalostni gori pri Mokronogu, ki jih s kronogramom na portalu lahko datiramo z letom 1767, do zadnje datirane votivne slike z letnico 1804 na Veseli gori pri Mokronogu. Kljub različni kvaliteti, ki doseže v nekaterih votivnih podobah skrajno rustificirano in izrazito rokodelsko stopnjo, vežejo celotni slikarski opus določene skupne črte, po katerih so dela slikarja Antona Postla oz. njegovega slikarskega kroga avtorsko in delavniško oprejemljiva. Značilna je predvsem barvna skala, v kateri prevladuje rdeča. Ta se ne menja dosti in izpričuje tisto razvojno stopnjo pozno-baročnega slikarstva, ki izhaja iz Jelovškega slikarstva in je že blizu Potočnikovemu koloritu. Kompozicija se redno opira na pokrajino ali arhitekturno ozadje. Tla so v pokrajini obvezno dopolnjena z razmetanimi kamni ali okleščeniimi grmiči. Ta posebnost je že skoraj slikarjev podpis, ne glede, če gre za



Sl. 3. *Zalostna gora pri Mokronogu, svete stopnice, detajl Pribijanja na križ. Jelovškov vpliv je nesporen, za slikarja so značilna tla z razmetanimi kamni (foto Mikuž)*

oltarno ali samostojno podobo, votivno sliko, stensko ali oljno (tabelno) slikarstvo. Za slikarja oz. njegov krog je značilna tudi izredno domiselna in bogata figuralna kompozicija. Celo na podobah križevega pota se slikar ni nikdar ponavljal in je znova variral nove kompozicije. Ni izključeno, da si je večkrat pomagal tudi z grafičnimi predlogami.

Delavniško izhodišče je ugotovil že profesor Stelè, ko je ob topografskem zapisu iz cerkve sv. Rozalije pri Trebelnem primerjal tamkajšnjo votivno sliko s slikami svetih stopnic na Žalostni gori pri Mokronogu.⁶ Slikarsko izhodišče pa je nakazal Stane Mikuž, ki je slike svetih stopnic na Žalostni gori pri Mokronogu pripisal Andreju Jelovšku oz. Jelovškovi delavnici.⁷ Tudi v Postlovem tabelnem slikarstvu je Jelovškovo slikarsko izročilo nedvomno pričujoče. Ohranjena je Jelovškova tipika Marijinega obraza kot tudi visoka čela svetniških glav z mandeljnatimi očmi. Poteza čopiča izdaja slikarja, ki je prvenstveno freskant. Jelovškovemu slikarskemu načinu se slikar Anton Postl, ki je bil verjetno njegov učenec in je po Jelovšku prevzel slikanje svetih stopnic na Žalostni gori pri Mokronogu, ni mogel izneveriti. Tudi v enih izmed zadnjih monumentalnih del, na prizorih svetih stopnic pri Novi Stifiti, odkriva vse značilne nadrobnosti delavnice in slikarskega izhodišča, pa čeprav se je tu



Sl. 4. Šmarje pri Šentjerneju, p. c. sv. MB. Pribijanje na križ, XI. postaja Križevega pota. Stilistične sorodnosti s stensko sliko Pribijanje na Žalostni gori so očitne. Značilna tla z razmetanimi kamni (foto Komelj).

figuralna kompozicija v primerjavi s starejšimi slikami na Žalostni gori pri Mokronogu omejlja le na poglavitne akterje Pasijona.

Opus slikarja Postla in njegove delavnice, ki je v drugi polovici 18. stoletja zasula Dolenjsko z oltarnimi ali samostojnimi podobami, votivnimi slikami, stenskimi slikami ali arhitekturno poslikavo, zastavlja vrsto vprašanj, ki jih s tem prispevkom, ki je hotel le opozoriti na slikarski krog Antona Postla, nisem hotel niti načeti. Predvsem bo treba ugotoviti razmerje med slikarskim in kiparskim deležem, oz. oltarno arhitekturo in oltarnimi podobami. Narediti pa bo treba tudi nadrobno stilno analizo, ki bo verjetno odkrila kronološko nastajanje slik



Sl. 5. Nova štifa pri Ribnici, svete stopnice. Detajl kronanja (1800). Onranjene slike v Novi Stifti so bile ključ za opredelitev slikarjevega opusa (foto Gorjup)

in razmejila avtorstvo glavnega slikarja od pomočnikov oz. njegove delavnice. Ne nazadnje pa bo treba ugotoviti tudi še rojstne in druge podatke, saj, razen osnovnega poročila iz Steklase, nimamo nobenih drugih oprijemljivih podatkov. Ker smo v drugi vojni izgubili za ta namen najpomembnejše matrice, bo verjetno iskanje še toliko bolj težavno. Ne glede na naloge, ki jih zastavlja opus slikarja Antona Postla in njegovega kroga, pa lahko ugotovimo, da to slikarstvo s svojo sicer poljudno kvaliteto presega rokodelski nivo in daje tako močan pečat pozno-baročnemu slikarstvu na Dolenjskem, da bi lahko slikarja upravičeno imenovali kar »dolenjskega Layerja«.



Sl. 6. Blečji vrh pri Trebelnem, p. c. sv. Antona, slika sv. Antona v glavnem oltarju. Jelovškov tip Marije (foto Gorjup)



Sl. 7. Blečji vrh pri Trebelnem, p. c. sv. Antona, detajl slike sv. Antona, glava Marije
(foto Gorjup)



Sl. 8. Blečji vrh pri Trebelnem, p. c. sv. Antona, Evangelist Luka. Značilen je Jelovškov tip evangelistovega obraza (foto Gorjup)



Sl. 9. Blečji vrh pri Trebelnem, p. c. sv. Antona, Krst v Jordanu (foto Gorjup)



Sl. 10. Blečji vrh pri Trebelnem, p. c. sv. Antona. Slika Kozme in Damjana v severnem stranskem oltarju, Jelovškov tip obraza in značilna obravnava tal (foto Gorjup)



Sl. 11. Skocjan, župnišče. Smrt sv. Frančiška Ksaverija, glava angela (foto Komelj)

Seznam doslej evidentiranih del:

BLEČJI VRH pri Trebelnem (Jelševec), p. c. sv. Antona:

1. Naslikan oltar v severni stranski kapeli in poslikan obok
2. Sv. Anton z detetom in Marijo na oblakih, o. pl.; slika na velikem oltarju
3. Sv. Kozma in Damijan, o. pl.; slika v severnem stranskem oltarju
4. Sv. Andrej, o. pl.; slika v južnem stranskem oltarju
5. Sv. Jurij, o. pl.; slika ob južni strani velikega oltarja
6. Sv. Tomaž, o. pl.; slika ob severni strani velikega oltarja
7. Evangelist Luka, o. pl.
8. Krst v Jordanu, o. pl.
9. EX VOTO, 1802 (prevrnjen voz), o. pl.
10. EX VOTO, 1802 (goreči vinski hrami), o. pl.
11. Smledniška legenda, o. pl.

- DOBRNIČ, ž. c. sv. Jurija:
 12. Sv. Frančišek Ksaverij, o. pl.; slika visi pod pevskim korom
- DOLŽ pod Gorjanci, p. c. sv. Kozma in Damijana:
 13. Križev pot, o. pl., 14 slik
- HOČEVJE, p. c. sv. Jožefa:
 14. Sveta družina, o. pl.; slika visi na steni ladje
- HRASTOVICA pri Mokronogu, p. c. sv. Roka:
 15. EX VOTO (procesija), o. pl.
 16. Snemanje s križa, o. pl.; obe sliki visita v prezbitariju
 17. Slikana prižnica (4 evangelisti)
- LISEC PRI DOBRNIČU, p. c. sv. Križa:
 18. Pieta, o. pl.; v zasebni lasti
- LOŠKI POTOK, p. c. sv. Barbare:
 19. Mučeništvo sv. Štefana, o. pl.
- MARŠIČI, p. c. sv. Urha:
 20. Križev pot, o. pl.; 14 postaj
- MOKRONOG, p. c. sv. Florijana:
 21. Sv. Florijan, o. pl.; slika je bila v glavnem oltarju, sedaj pa je pri Kozlevčarju v Slovenski vasi; spodnji del je odtrgan, naslikan je bil mokronoški grad
 22. Sv. Apolonija, o. pl.; slika v atiki glavnega oltarja
- MOKRONOG, župnišče:
 23. Sv. Lovrenc in sv. Anton, o. pl.
 24. Sv. Florijan, o. pl.
- NOVA ŠTIFTA pri Ribnici:
 25. Svete stopnice z naslednjimi prizori: angel s križem; angel s sulico; angel z bičem; angel s krono; Kristus sreča žalostno Mater; Judežovo izdajstvo; Oljska gora; Kronanje; Kristus pod križem; naslikana je tudi oltarna arhitektura. Prizori so reducirani in omejeni le na glavne figure.
- OKROG nad Šentrupertom, p. c. sv. Barbare:
 26. Sv. Barbara, o. p.; slika visi v ladji
 27. Pietà, o. pl.; slika visi v ladji
- RETJE pri Loškem potoku, p. c. sv. Florijana:
 28. Sv. Florijan, o. pl.; slika v glavnem oltarju
 29. Mati božja dobrega sveta, o. pl.; slika v atiki glavnega oltarja
 30. Sv. Elija, o. pl.; južni stranski oltar
 31. Sv. Rok, o. pl.; atika južnega stranskega oltarja
 32. Sv. Uršula, o. pl.; severni stranski oltar
 33. Sv. Luka, o. pl.; atika severnega stranskega oltarja
- RODEŽ, p. c. sv. Lovrenca:
 34. Sv. Tilen, o. pl.; slika močno spominja na Postla
- SLOVENSKA VAS, pri Kozlevčarju:
 35. Mati božja dobrega sveta, o. pl.
 36. Žalostna mati božja, o. pl.
- STOPIČE, ž. c. Matere božje:
 37. Dvojna slika žalostnega dela rožnega venca (Kronanje, Nošenje križa), o. pl.
 38. Dvojna slika žalostnega dela rožnega venca (Oljska gora, Bičanje, o. pl.)
- STUDENEC, ž. c. Matere božje:
 39. Vredna in nevredna spoved, o. pl.; slika visi v zakristiji

- SV. ROK pri Velikih Laščah (SROBOTNIK), p. c. sv. Roka:
40. Sv. Rok, o. pl.; slika v glavnem oltarju (uničena)
 41. Sv. Apolonija, o. pl.; slika s stranskega oltarja (trenutno je v župnišču v Vel. Laščah)
 42. Sv. Lovrenc, o. pl.; slika s stranskega oltarja (trenutno je v župnišču v Vel. Laščah)
- SVIBNO, ž. c. sv. Križa:
43. Sv. Evharistija, o. pl.; na pevskem koru
- ŠKOCJAN, župnišče:
44. Sv. Frančišek Ksaverij, o. pl.
 45. Sv. Ignacij, o. pl.
- SKRLJEVO, grad:
46. Sv. Kozma in Damijan (danes menda v graščini Polhovgradec)
- ŠMARJE PRI ŠENTJERNEJU, p. c. Matere božje:
47. Križev pot, o. pl.; 14 postaj (iz župne cerkve v Šentjerneju)
- TRABANJSKI VRH, p. c. sv. Jerneja:
48. Križev pot, o. pl., 14 postaj (ena manjka)
- TREBELNO, ž. c. sv. Križa:
49. Križanje, o. pl.; slika v glavnem oltarju
- TREBELNO, kapela sv. Rozalije:
50. EX VOTO, 1800, o. pl.
- TRŽIŠČE, župnišče:
51. Marijino kronanje, o. pl., slika visi na hodniku
- VESELA GORA pri Šentrupertu, p. c.:
52. EX VOTO, 1804, o. pl.
 53. Bičanje, o. pl.
 54. Marija in Ana, o. pl.
- ZDENSKA REBER pri Dobrépolju, p. c. sv. Antona:
55. Sv. Jakob, o. pl.; severni stranski oltar
 56. Sv. Notburga, o. pl.; slika v atiki severnega stranskega oltarja (na predeli je bila signatura 1770 A : P.)
 57. Sv. Janez Nepomuk, o. pl.; južni stranski oltar
 58. Sv. Izidor, atika južnega stranskega oltarja (na oltarju je bila signatura 1770 A : P)
- ŽALOSTNA GORA PRI MOKRONOGU, p. c.:
59. Svete stopnice; poslikane so stene in obok, predprostor, stopnice in oltarni prostor. Največje delo slikarja Postla. V predprostoru pred stopnicami so prizori Jezusa na Oljski gori, Zadnje večerje, Jezusa ki sreča mater; na oboku Judežev poljub. Na stopnicah na oboku 8 prizorov Pasijona, na stenah pod okni naslikani angeli z orodji trpljenja. V oltarnem prostoru je na oboku naslikan prizor Pribijanja na križ. Po kronogramu, ki datira nastanek arhitekture svetih stopnic, bi bile slike nastale okrog leta 1767.
- GOR. JESENICE, p. c. sv. Kancijana:
60. Sv. Florijan, slika v glavnem oltarju
 61. Sv. Elija, slika v atiki str. oltarja
 62. Sv. Izidor, slika v atiki str. oltarja
- VRH pri Mokronogu, p. c. Preblažene device Marije:
63. Sv. Lucija, o. pl. slika v levem str. oltarju



Sl. 12. Hrastovica, p. c. sv. Roka. Snemanje s Križa. Po Tintorettu (foto Komelj)



Sl. 13. Hrastovica, p. c. sv. Roka. EX VOTO, Procesija. Značilna tla z razmetanimi kamni (foto Komelj)

- 64. Sv. Apolonija, o. pl. slika v atiki levega str. oltarja
- 65. Sv. Primož in Felicijan, o. pl. slika v desnem str. oltarju
- 66. Sv. Elija, o. pl. slika v atiki desnega str. oltarja. Oba stranska oltarja z glavnim vred so za Postlov krog značilna dela: oltarni nastavek se neprekinjeno veže z volutasto atiko, v kateri je okrogel medaljon s sliko.

SMAVER, p. c. sv. Ane:

- 67. Sv. Ana, slika v gl. oltarju
- 68. Sv. Primož in Felicijan, slika v atiki sev. str. oltarja
- 69. Sv. Mohor in Fortunat, slika v atiki juž. str. oltarja

CEROVEC, p. c. sv. Urha:

- 70. Sv. Urh in Miklavž, o. pl. deloma raztrgana slika za gl. oltarjem; poteze so v primeri z znanim Postlovim delom bolj grobe, delavnica

KORITA, p. c. sv. Petra

- 71. Sv. Peter, o. pl. oltarna slika, preslikana slika, razgibana kompozicija z značilno razdrobljeno draperijo



Sl. 14. Vesela gora, p. c. EX VOTO 1804, (foto Komelj)



Sl. 16. Gabrska gora, p. c. Marijinega vnebovzetja. Glavni oltar (foto Komelj)

GABRSKA GORA, p. c. Marijinega Vnebovzetja:

72. Marijino vnebovzetje, slika v gl. oltarju. Oltarni nastavek iz zač. 18. stoletja je na obe strani razširjen s slikano kulisno arhitekturo in slikama sv. Janeza in Andreja. Avtor razširjenega dela oltarja z obema slikama je tudi Postl

VINICA pri Šmarjeti, p. c. sv. Martina:

73. Sv. Marko, slika v j. str. oltarju, verjetno Postlovo, preslikano delo

KRAŠNJI VRH v Beli Krajini, p. c.

74. Križev pot, o. pl. (14 postaj)



Sl. 15. Blečji vrh, p. c. sv. Antona. Slika legende sv. Antona («Smedniška legenda»)

Opombe

¹ Slovenski biografski leksikon, geslo Anton Post(e)l, Ljubljana 1949 z navedbo literature.

² Zapiski prof. Steleta iz leta 1928 v Spomeniški kartoteki ZVS SRS pod Sv. Rok pri Velikih Laščah.

³ Zapiski prof. Steleta iz leta 1928 v Spomeniški kartoteki ZSV SRS pod Zdenska reber.

⁴ Anton Skubic — dr. Franc Trdan, Nova Štifta, Marijina božja pot na Dolenjskem, 1941, p. 69.

⁵ St. Tomšič in F. Ivanc, Kočevsko okrajno glavarstvo, Ljubljana 1887, p. 31.

⁶ Zapiski prof. Steleta iz leta 1931 v Spomeniški kartoteki ZVS SRS pod Trebelno, kapela sv. Rozalije.

⁷ Stane Mikuž, Franc Ilovšek, Baročni slikar 1700—1764 I. del. Življenjepis. Inauguralna disertacija. Ljubljana, 1940, p. 47.

Der Maler Anton Postl

Der Spätbarockmaler Anton Postl und sein Werk sind in der slowenischen Kunstgeschichte wenig bekannt. Noch heute wissen wir über ihn kaum etwas mehr als, dass er sich nach der Vermählung 1769 in St. Rupert in Unterkrain niedergelassen hatte, dass auch sein Sohn Andrej Maler geworden ist und zusammen mit dem Vater mehrere Altarblätter signierte. Der Autor bemüht sich einen Überblick des Opus Postls zusammenzustellen, das bis jetzt schon auf die 74 bekannte Werke sakraler Art — Fresken, Altarbilder und Altartotale — gewachsen ist. Seine Bilder sind volkstümlich geprägt, an die Tradition des Barockmalers France Jelovšek gebunden, durch reiche, farbenfreudige und phantasievolle Komposition wirkend und darum vor allem in dem dekorativen Charakter bedingt.

KIPAR SVETOSLAV PERUZZI

Bojana Hudales-Kori, Ljubljana

ŽIVLJENJEPIS

Kipar Svetoslav Mihael Peruzzi se je rodil 17. oktobra 1881. leta v vasi Lipe na Ljubljanskem barju v hiši št. 1.

Rod Peruzzi je star, saj ga zasledimo na Barju že v prvi polovici osemnajstega stoletja. V Slovenijo so baje prišli prek Furlanije, verjetno iz Siene. Najprej so se naselili okrog Iga, Matene, Brež in Tomišlja. Po izročilu so se ukvarjali s stavbeništvom ter izdelovali mline in žage. Že zdavnaj so se poslovenili in se navezali na barjansko zemljo.

Kiparjev ded, cerkovnik in orglar Jožef Peruzzi, se je v začetku prejšnjega stoletja preselil z Iga na Brezovico v hišo št. 25. Rodilo se mu je več otrok. Eden mlajših je bil kiparjev oče Martin Peruzzi, rojen 23. oktobra 1835. leta. V ljudsko šolo je Martin hodil na Brezovico, nakar ga je oče poslal v Ljubljano na gimnazijo, ki jo je po osmih letih uspešno končal. Leta 1857 je odšel na Dunaj in se vpisal na tehnično visoko šolo. Ker pa mu od doma niso pošiljali dovolj denarja, se je moral preživljati z inštrukcijami. Takega življenja se je kmalu naveličal in se po dveh letih vrnil domov. Z Brezovice se je preselil v Lipe in si tam po letu 1870 sezidal hišo. To je bila prva enonadstropna zidana hiša na Ljubljanskem barju. Martin Peruzzi ni šel v državno službo, ampak je bil oskrbnik in upravitelj pri raznih ljubljanskih podjetjih. Kmalu se je začel zanimati za gospodarske potrebe Barja. V razne liste in revije je pisal o problemih izsuševanja močvirnate zemlje. Pri tem je bil velik optimist. Kot zaslužen strokovnjak v poljedelskih vprašanjih je postal član posvetovalne komisije pri pripravljanih delih za osuševanje Barja. Zanimanje za naprednejše poljedelstvo ga je privedlo do tega, da je pričel tudi sam kmetovati na svojem posestvu. Bil je vzoren kmetovalec, pravi »prosvetljeni kmet«, čeprav bolj teoretik, znanstvenik, kot praktik. O svojih izkušnjah je poročal celo kmetijskemu ministrstvu na Dunaj. Ko je leta 1875 na svojem posestvu kopal odtočni jarek, je naletel na ostanke mostiščarskih stavb na koleh. O odkritju je takoj sporočil muzejskim strokovnjakom, ki so začeli sistematično izkopavati. Čeprav je bil navidez trd in neizprosni, je rad pomagal ljudem, kjer je le mogel. Tako je na primer nudil vso pomoč ob povodnjih, ki so bile takrat na Barju zelo pogoste. Kot vsestransko razgledan in izobražen mož se je tudi z vsem srcem zavzemal za napredno slovensko stvar. Družil se je z Ivanom Tavčarjem, Ivanom Hribarjem in drugimi tedanjimi slovenskimi veljaki. Velika prijateljica sta bila zlasti s pisateljem in kritikom Franom Levstikom, ki ga je iz Peruzzija prekrstil kar v Perutca.

Tudi Martinov starejši brat in Svetoslavov stric Franc Peruzzi (1824—1899) je bil znamenit mož. Po poklicu je bil učitelj, a se je ukvarjal predvsem z arheo-

logijo. V Dolah nad Litijo in pozneje na Vačah je vodil izkopavanja najdišč iz ilirsko-hallstatske dobe (med najdbami z Vač omenjam le znamenito »vaško situlo«).

Prvič se je Martin Peruzzi poročil med leti 1868—70 z Vrhničanko Francko Marolt, ki pa je umrla že leta 1875. Imela sta tri hčere. Kmalu po ženini smrti se je s prijateljem Franom Levstikom odpravil na obisk v Velike Lašče, kjer ga je Levstik seznanil s svojo daljno sorodnico Franciško Jakše, hčerjo bogatega kmeta. Dvajsetletno dekle je bilo Martinu tako všeč, da se je še istega leta (tj. 1875) z njo poročil. Rodilo se jima je enajst otrok, sedem sinov in štiri hčere, toda trije otroci so pomrli že v zgodnji otroški dobi. Najstarejši sin Mirko, revident na južni železnici, je že mlad umrl. Drugi sin je bil Svetoslav, nato se je rodil Vladimir, ki je ostal na posestvu v Lipah in je umrl leta 1967 tako kot njegov brat inženir Stanislav. Najmlajši, Ciril, je bil v finančni službi. Svetoslav je imel tri sestre: Josipino, poročeno Škafar, Pavlo poročeno Jarc in najmlajšo Ljudmilo por. Snój, ki še danes živi v Lipah.

Martin Peruzzi je bil kot vzgojitelj do svojih otrok izredno strog in nepopustljiv. Ker se z ročnim delom ni posebno rad ukvarjal, je morala tudi žena Franja prav trdo delati. Ko se je 5. julija leta 1900 vračal iz Ljubljane domov, ga je na poti zadela srčna kap, čeprav je bil vedno zdrav in žilav človek. Mati Franja pa je kljub napornemu delu in številnim otrokom dočakala veliko starost in je umrla leta 1932 v Ljubljani. Šele v zadnjih letih življenja si je nekoliko odpočila. Pokopana je skupaj z možem v Tomišlju.

Svetoslavu Peruzziju je bil krstni boter Fran Levstik. On mu je tudi izbral to starodavno slovansko ime. Ker je bilo ime Svetoslav zelo nenavadno, so ga krstili še za Mihaela. Domači so ga vedno klicali Svetko, prijatelji Vesnani so mu na Dunaju pravili Miha. Tako so ga klicali tudi pozneje. V literaturi in tedanjem časopisju zasledimo še ime Svitoslav.

Svetko je že kot majhen otrok rad slikal in risal. Vedno je imel nožek v rokah in rezljal, kjer je le mogel. Če je šel na sprehod, je izpulil na njivi repo ali krompir, vzel nožič iz žepa in začel rezljati razne figure. Rad je hodil z očetom na lov. Tudi pozneje, ko je že obiskoval šolo, je ob počitnicah preživel dosti časa v naravi, ko sta z očetom križarila po Barju in lovila srne. Bil je kar zaljubljen v slikovito barjansko pokrajino, o kateri je še pozneje, ko je živel v Splitu, tako rad sanjaril in se je pogosto spominjal. Dragi so mu bili spomini na življenje v domači vasi. Mnogokrat je pripovedoval o velikih poplavah na Barju, ko so se otroci stiskali na peči in čakali, da odteče voda iz preplavljene hiše. V eni takih povodnji je Svetko izgubil mlajšega bratca. Padel je s peči v vodo in utonil.

Ko je bil Svetko dovolj star, ga je oče poslal v ljudsko šolo. Na Barju je sicer tedaj že bila šola, vendar je Svetko obiskoval osnovno šolo v Ljubljani na Grabnu. Tukaj sta bila nekaj časa sošolca s Hinkom Smrekarjem, ki se malega Peruzzija spominja v osnutku svojega življenjepisa Dni mojih lepša polovica... (1927). Leta 1893 je Svetoslav vstopil v ljubljansko gimnazijo. Latinščina pa mu ni posebno dišala in začel je na vse pretege pregovarjati očeta, naj bi ga dal v obrtno strokovno šolo, kamor sta ga vlekla zanimanje in ljubezen do rezbarjenja in kiparstva. Njegovi sošolci se spominjajo, da je, kadar je le mogel in zlasti med šolskimi urami, privlekel iz žepa kepo kita ter pričel gnesti razne smešne obraze in figurice. Tako je prijetno zabaval sosede. Oče ga dolgo ni hotel razumeti in šele, ko je videl, da sin tako trdno vztraja na svojem, se je končno le omehčal in mu ustregel. Tako je Svetoslav

že v drugem razredu gimnazije izstopil in se vpisal v šol. letu 1895/96 na ljubljansko obrtno strokovno šolo, ki je bila v tistih časih še v bivši Grubarjevi palači na Šentjakobskem trgu. Risanje ga je poučeval profesor Ferdo Vesel, rezbarjenje in modeliranje pa Celestin Mis. Pozneje je postal učenec kiparja Alojzija Gangla. Ves čas študija je stanoval v Ljubljani. Ko je l. 1899 končal četrti letnik, je odšel za krajšo dobo v Zagreb. Da bi si izpopolnil umetniško izobrazbo, je leta 1900 odpotoval na Dunaj. Ker ga kot večino slovenskih dijakov, absolventov ljubljanske obrtne šole, niso takoj sprejeli na akademijo upodabljačih umetnosti, je najprej dve leti obiskoval umetno obrtno šolo v dunajskem muzeju za umetnost in obrt (Kunstgewerbeschule des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie), kjer je bil učenec Josefa Breitnerja. Oktobra leta 1902 je bil sprejet v tretji letnik dunajske akademije upodabljačih umetnosti (Akademie der bildenden Künste) in sicer v oddelek profesorja Hansa Bitterlicha. Akademske študije je uspešno dokončal leta 1904.¹ Že na umetnoobrtne šoli je bil za svoje izvirne kompozicije dvakrat odlikovan.

V študijskih letih na Dunaju se je Svetoslav Peruzzi spoznal z mnogimi slovenskimi pa tudi hrvaškimi kolegi, se z njimi družil in spoprijateljil. Marsikatero prijetno urico so preživeli ob čaši vina in razpravljali o vsem mogočem, v glavnem seveda o umetnosti in o tedaj tako perečem narodnostnem vprašanju. Ko so leta 1903 ti slovenski in hrvaški študentje ustanovili umetniško društvo Vesna, je bil med ustanovitelji tudi kipar Svetoslav Peruzzi. Bil je eden najagilnejših članov. Med kolegi je bil »oče morostar«, kot so mu pravili, izredno priljubljen. S posebno pristrčnostjo in preprosto besedo je znal na mah pomiriti najrazličnejša nesoglasja in preostre debate, kakršne so med mladimi ljudmi tako pogoste. V društvenem lokalu na Thongasse 11 (III. okraj), ki ga je Maksim Gaspari vsega poslikal s karikaturami odbornikov, so Vesnani prirejali razna predavanja, tekmovanja ipd. Čeprav so jih trle gmotne težave, so bili vedno polni poleta in veselja do življenja. Trudili so se, da bi s svojo umetnostjo koristili zatiranemu slovenskemu narodu. Večkrat jih je obiskal Ivan Cankar, ki je tedaj živel na Dunaju. Takole je pisal leta 1904 o Vesnanih pisateljici Zofki Kvedrovi: »Zadnjič sem bil po naključju . . . pri Vesnanih, mladih slovenskih umetnikih. To so fantje To je življenje! Stradajo kakor turški psi — pa še ne vedo ne tega! Delajo neprestano, sanjajo, študirajo in so sami sebe veseli . . .«

V nasprotju z ostalimi slovenskimi kolegi pa Peruzzi na Dunaju niso trli tako hudi finančni problemi. Ker so bili domači premožni, sta mu pošiljali mati in sestra Jožefina po očetovi smrti dovolj denarja za skromno življenje.

Na Dunaju se je spoprijateljil tudi z Ivanom Meštrovičem. Seznanila sta se leta 1905 v veži akademije. Tjakaj je prišel Meštrovič v dalmatinski narodni noši z opankami na nogah in s priporočilom za profesorja Otona Königa. Ker ni znal niti besedice nemški, je poprosil Peruzzi, da bi mu pomagal. Tako se je pričelo prijateljstvo, ki se je pretrgalo šele s Peruzzijevo smrtjo. Že na akademiji sta imela delavnici drug poleg drugega, nato pa nekaj časa skupen atelje na nekdanji Kasernengasse. Kmalu se jima je pridružil še Maksim Gaspari. Peruzzi ga je namreč povabil, naj riše v njegovem ateljeju, ker je bila Gasparijeva sobica tako tesna in temačna, da slikati v njej skoraj ni bilo mogoče. V dunajskih letih je Peruzzi navezal prijateljske stike še z arhitektom Jožetom Plečnikom.

Po letu 1903, ko je na Dunaju razstavil cesarjevo poprsje, je Peruzzi dobil že prva javna naročila. Leta 1903 se je tudi udeležil natečaja za načrt spomenika

cesarju Francu Jožefu I., ki ga je nameravala postaviti ljubljanska občina pred sodnim poslopljem. Za osnutek je dobil prvo nagrado — 800 kron, za tedanje razmere precejšnjo vsoto. Spomenik pa so postavili šele po petih letih, leta 1908. Dobival je tudi razna druga naročila, tako da mu dela ni primanjkovalo in je dokaj dobro zaslužil. Vse je kazalo, da bo Peruzzijeva umetniška pot vodila stalno navzgor² in Ivan Cankar mu je leta 1906 prerokoval sijajno bodočnost. Citiram besede, ki jih je o Peruzziju in njegovem cesarjevem spomeniku napisal v polemičnem spisu *Še en simbol* (Krpanova kobila): »Resnica je, da imamo, kolikor jih jaz poznam, vsaj dvoje kiparjev, ki sta umetnika: Berneker in Peruzzi . . . Imenoval sem Peruzzija in sem rekel, da je umetnik. Napravil je za cesarjev spomenik osnutek, ki se mu je hudo ponesrečil — in glej, takoj je dobil naročilo, Berneker pa je preklinjal svoj talent. Ampak, o Peruzzi, tvoja pot drži navzgor in kolikor višje boš stal, toliko manj bo naročil in z bridkostjo se boš spominjal na tiste čase, ko ti je zmota dodelila dopadanje narodov.«³

Leta 1904 se je Svetoslav Peruzzi udeležil prve jugoslovanske umetnostne razstave v Beogradu. Razstavil je sedem del, med njimi jubilejno kolajno za stoletnico osvoboditve Srbije, za katero je dobil drugo darilo. Prvo nagrado so podelili hrvatskemu kiparju Robertu Frangešu.

Na Dunaju je Peruzzi ostal več let in mnogo ustvarjal. V tej dobi so nastale njegove odlične portretne plastike in tedaj se je tudi pričel uveljavljati v umetni obrti, ki ga je še pozneje stalno privlačevala. Za umetnoobrotno delavnico Wiener Werkstätte, za katero so ustvarjali tudi drugi priznani umetniki, je izgotovil več uspešnih osnutkov za male porcelanske dekorativne plastike, ki pa so vse šle po svetu kot izdelek Mihaela Powolnega, profesorja na tamkajšnji umetnoobrotni šoli. Tudi za tovarno žlahtnih kovinskih izdelkov Christoffle je izdeloval osnutke za razne dekorativne drobnarije, namizno okrasje in posodo.

Leta 1906 se je preselil v Ljubljano, kjer ga je čakalo več obsežnejših naročil. Na Dunaj se je vračal še večkrat in se tam tudi dalj časa zadrževal. V Ljubljani si je ob železniški progi na tedanjem kolesarskem dirkališču v Tivoliju najel lopo in jo preuredil v kiparski atelje, kjer so ga obiskovali prijatelji-umetniki in literati, s katerimi se je rad zapletel v živahen razgovor o najrazličnejših umetniških, nacionalnih pa tudi drugih perečih vprašanjih. V ljubljanski dobi je Peruzzi ustvaril mnogo kvalitetnih kiparskih del, med drugimi osnutek za nagrobnik pesniku Simonu Gregorčiču. Kljub temu, da je dobil pri tekmovanju prvo nagrado, njegov osnutek ni bil realiziran. Sam je izjavil, da je odbor preprečil postavitev s pretvezo, češ da realizacija take zasnove ne spada na kmečko pokopališče pod Krnom. »Vzrok temu je menda bil ta«, je dejal, »da me je pri zasnovi vodil izključno princip umetnosti brez vsakih postranskih ovir.«⁴

Čudna usoda je doletela drugo Peruzzijevo veliko delo, ki je nastalo v Ljubljani. Kmalu po letu 1908 je izklesal nagrobni spomenik septembrskima žrtvama Lundru in Adamiču, ki so ga po najrazličnejših peripetijah postavili na ljubljanskem pokopališču šele leta 1933.

Ves čas bivanja v Ljubljani, je stanoval pri svoji sestri Jožefini Škafar v Prečni ulici št. 4. Našel si je mnogo prijateljev in znancev, zlasti so mu bili pri srcu tovariši, s katerimi se je družil že na Dunaju. Za njegovo umetniško ustvarjanje pa v tedanji Ljubljani ni bilo pravega razumevanja. Ozke razmere, nezrelo umetniško občinstvo in vse redkejša naročila so ga pripeljala do spoznanja, da se samo z umetnostjo ne more več preživljati. Zato se je na Meštrovičovo prigovarjanje leta 1910 odpravil v Split in sprejel v šolskem letu 1911/12 službo profesorja modeliranja na tamkajšnji umetnoobrotni šoli (muška i ženska



Sl. 1. Peruzzi modelira
v Judenburgu kip
»Kranjskega Janeza«.
Okoli l. 1916

zanatska škola u Splitu).⁵ Mislil je, da bo ta zaposlitev le začasna, da mu bo le izhod v sili; niti zdaleč ni slutil, da bo ostal tod kot vodja in profesor na oddelku »javna dvorana risanja i modeliranja« za vedno, t. j. kar celih šestindvajset let.

Že na Dunaju se je spoznal z mladim dekletom Ano Homa, Dunajčanko poljskega rodu, ki mu je bila model. Ko se je preselil v Split, je prišla Ana za njim in leta 1911 sta se v Trogiru poročila. Sprva sta stanovala v splitskem predmestju, potem pa sta se preselila v središče mesta, v novi nebotičnik v Zvonimirovi ulici. Otrok nita imela.

Ko je izbruhnila prva svetovna vojna, so Peruzzija vpoklicali k vojakom v Judenburg na Zgornje Stajersko, kjer je bilo dopolnilno poveljstvo c. in kr. 17. pehotnega polka »kranjskih Janezov«. Tu se je srečal s tovariši iz študentovskih let, z Ivanom Cankarjem, Hinkom Smrekarjem in drugimi. Življenje slovenskih fantov v judenburški kasarni je pozneje opisal in odlično karikiriral Hinko Smrekar v knjigi »Hinko Smrekar — črnovojnik« (1919).

Konec leta 1916 ali v začetku 1917. leta se je Svetoslav Peruzzi vrnil v Split. Z vso vnemo in vestnostjo se je zopet posvetil profesorskemu poklicu in vzgoji

kiparskega naraščaja. Med svojimi učenci je bil zelo priljubljen in cenjen. Vzgojil je vrsto priznanih kiparjev, ki so pozneje pokazali velike umetniške kvalitete. Omenim naj le kiparja in arhitekta Frana Coto ter kiparja Marina Studina. Prav ta globoka povezanost z vzgojiteljskim poklicem pa je bila tudi eden izmed vzrokov, da je po prihodu v Split čedalje manj ustvarjal. Sprva je sicer izdelal še nekaj pomembnih javnih naročil, nato pa se je vse bolj izgubljal v solidno narejenih, a le drobnih, priložnostnih delih.

Med večja dela iz splitske dobe štejemo osnutek za spomenik ukrajinskemu pesniku Tarasu Ševčenku, Medvedov nagrobnik v Kamniku in reliefe za šentjakobski most v Ljubljani. Leta 1921 je pomagal prijatelju Ivanu Meštroviću pri kiparskem okrasju za Račičev mavzolej v Cavtatu. Ukvarjal se je tudi s slikarstvom in je za razne cerkve po Dalmaciji naslikal več nabožnih oljnih podob.

Čeprav je preživel v Splitu dolgo vrsto let, se vendar ni mogel nikoli popolnoma vživeti v tamkajšnje okolje. Sam je nekoč izjavil, da se čuti na dalmatinskih tleh odtrganega od pravega organizma in da se ne more udomačiti.⁶ Venomer je hrepenel po domovini in si želel, da bi se čim prej osamosvojil ter vrnil k samostojnemu delu. Usoda in hudi udarci, ki so zadevali skoro vsa njegova javna dela, so umetniku polagoma ubili ustvarjalni polet. Čeprav je bil v mladih letih idealist, je sedaj klonil in se zaprl vase. V Splitu je živel ločen od domačega kuturnega življenja in ni našel zanj primerne nadomestila. V tamkajšnjih še tesnobnejših in ožjih razmerah, kot so bile takrat pri nas v Ljubljani, se je počutil izgubljenega in iztrganega iz velikega sveta, kjer se porajajo nove misli in ideje.

V Splitu so sicer cenili Peruzzija kot umetnika in pedagoga. Našel si je tudi nekaj prijateljev. Posebno tesno prijateljstvo je navezal s hrvatskim pisateljem iz dalmatinske Zagore Dinkom Šimunovićem ter z znanim arheologom donom Franom Bulićem.

Kljub temu, da je toliko časa živel v Dalmaciji, se ni nikoli prenehal zanimati za življenje in kulturno dogajanje v domovini. Redno si je dopisoval zlasti z nekdanjimi tovariši Vesnani.

Leta 1935 je kiparju umrla soproga Ana. Njena smrt ga je hudo prizadela. Sedaj si je še silneje zaželel, da bi se vrnil v domovino. Julija leta 1936 se je nameraval odpeljati v Slovenijo in si na Dolenjskem izbrati bivališče, kjer bi živel kot upokojenec. Toda želja se mu ni izpolnila. Zvečer pred odhodom, 5. julija 1936, ga je v njegovem stanovanju zadela kap.

Doma je javnost že skoraj pozabila nanj in ko je prišla iz Splita novica o njegovi smrti, so bili mnogi začudeni, ko so iz časopisja zvedeli, da je bil rajnik slovenski akademski kipar.

Truplo Svetoslava Peruzzija so pripeljali v domovino in ga položili k počitku v družinsko grobnico na pokopališču v Tomišlju pod Krimom.

SLOVENSKO KIPARSTVO OKROG LETA 1900

Preden bom nadrobneje opisala Peruzzijeva kiparska dela, bi rada nekoliko osvetlila razmere, v katerih se je porajala na prelomu iz 19. v 20. stoletje mlada slovenska kiparska umetnost.

Kakor je v tej dobi doseglo slovensko slikarstvo enega svojih najvišjih vzponov, tako za kiparstvo ne bi mogli trditi, da je ujelo korak z deli mojstrov slovenskega impresionizma in popolnoma premagalo podedovano zaostalost na

tem likovnem področju. Res je sicer, da je bilo tedaj slikarstvo med občinstvom bolj popularno in da je bilo ves čas tudi glede materialnih sredstev v ugodnejšem položaju, ker je pač vezano kiparsko delo na večje finančne stroške.¹ Slovensko slikarstvo se je tudi že moglo opirati na dokaj močno domačo tradicijo. Kako pa je bilo z našim kiparstvom, izvemo v Orisu Franceta Steleta, kjer je leta 1924 spregovoril prve tehtne besede o stanju v slovenskem kiparstvu ob prelomu stoletja. Takole je zapisal: »V kiparstvu take tradicije nimamo; imeli smo in imamo posamezne kiparje, vendar notranje vezi med njimi ni, tako da bi mogli govoriti o lastni kiparski smeri in njenem razvoju pri nas. Ti posamezniki so živeli in ustvarjali v ozki zvezi s slikarji in predstavljajo skoz in skoz narodno čuteče poedince. Nacionalnost njihovega dela pa se je javljala pretežno v tem, koliko so bile nacionalne naloge, ki so jim bile stavljene...«² Seveda tudi kiparstvo ni bilo popolnoma brez tradicije. Globljo, a zelo oddaljeno tradicijo bi mogli iskati že v gotski plastiki ob koncu srednjega veka, v renesančnih nagrobnikih in naposled v obdobju baroka, ko je doseglo kiparstvo na slovenskih tleh najširši razmah tako v rezbarstvu kot v klesarstvu. Rezbarstvo in kamnoseško tradicijo 17. in 18. stoletja je v 19. stoletju nadomestila obrtniška aktivnost rezbarskih in klesarskih delavnic, ki je brezdušno posnemala stare vzore. Kiparstvo 19. stoletja pomeni zato propad bogate tradicije minulih obdobj. Industrializacija in mehanizacija sta vdrla v stare podobarske delavnice in uničili vrednost ročnega dela. Neizvirno obrtnoindustrijsko kopiranje in odlivanje kiparskih izdelkov je proizvajalo sicer solidna obrtniška dela, o pravi, polnokrvni umetnosti pa tu seveda ne moremo govoriti. Prevladovala so cerkvena naročila, zlasti izdelovanje nove cerkvene opreme po neogotskih, neorenesančnih, postklasicističnih in poznobaročnih vzorih. Nekaterim podelškim podobarskim delavnicam se je sicer posrečilo ustvariti lasten preprost ljudski slog, ki pa je bil le nekak zapoznel odmev baročne umetnosti.

Nezainteresirano in nezrelo domače likovno občinstvo je imelo o kiparstvu večidel izkrivljene nazore, kolikor ga ni celo enačilo z neokusno obrtniško produkcijo. Šele proti koncu stoletja so nastale skromne umetnostne potrebe po plastiki, ko je jelo slovensko meščanstvo naročati prve kiparske portrete, ko so se namnožili skulpturalni nagrobniki in ko so začeli postavljati prve javne spomenike zaslužnim možem iz naše preteklosti.

V vsem 19. stoletju ne zasledimo pomembnejše kiparske osebnosti in šele na prelomu iz 19. v 20. stoletje so v slovenski javnosti nastopili naši prvi akademsko šolani kiparji. Ti utemeljitelji novejše slovenske kiparske umetnosti, ki so se vsi šolali na Dunaju, so se le s težavo uveljavljali na domačih tleh. Veliko idealizma in moči so potrebovali, da so lahko premagovali nerazumevanje in velike težave, na katere so pogosto naleteli. Čeprav so bili navezani sami nase in jim je ozki kulturni ambient nudil le omejene razvojne možnosti, so vendarle dosegli solidne kiparske uspehe. Pogrešali pa so zlasti večja naročila za javna dela ali naročila, ki bi zahtevala pristnejši, dragocenejši material. Ker si često niso mogli najti zaposlitve — kaj šele, da bi se kot umetniki osamosvojili — so odhajali v tujino, v večja kulturna središča, ali pa so se posvetili vzgoji mladega kiparskega rodu. Gotovo pa je, da med njimi ni bilo tako močne umetniške osebnosti, ki bi bila dala svojevrsten značaj celotnemu gibanju za dvig slovenskega kiparstva. Zaradi pomanjkanja domače kiparske tradicije je na njihovo snovanje vplivalo mimo dobe, v kateri so živeli, predvsem okolje, kjer so študirali, tj. Dunaj. Vendar vpliva domače tradicije zopet ne smemo podcenjevati,

saj so nekateri izmed njih (Zajec, Repič, Berneker, Urbanija) izhajali prav iz starih domačih podobarskih, kamnoseških in rezbarskih delavnic.

Prvi slovenski kipar, ki se je uveljavil v obdobju pred koncem 19. stoletja, je bil Alojzij Gangl (1859—1935), ki si je pridobil na Kranjskem sloves prvega in edinega dobrega kiparja. Zato so mu zaupali prva monumentalna javna naročila — Vodnikov (1887—89) in Valvasorjev spomenik (1898—1903) v Ljubljani, ki ju je izdelal v tradicionalnem akademsko-realističnem slogu. Njegove alegorične plastike za ljubljansko Opero (1890—92) so že nekoliko slikovito zasnovane. Izdelal je še nekaj portretov.

Drugi utemeljitelj novejšega slovenskega kiparstva, ki je tudi dosegel lepo starost in je mnogo ustvarjal, je bil Ivan Zajec (1869—1952), avtor znamenitega Prešernovega spomenika v Ljubljani, okrog katerega so se razvele ostre polemike ne le med likovnimi umetniki in kritiki, ampak tudi med tedanjimi narodnimi veljaki in literati. Morda se je takrat slovenska javnost prvič aktivno zavzela za domač likovni problem. K temu je pripomoglo tudi to, da so se prav ob postavitvi Prešernovega spomenika še močneje razplamtele tradicionalne slovenske strankarske razprtije. Zajčevi najboljši deli sta mladostni kompoziciji Prestrašeni satir (1894), ter Adam in Eva (1896). V poznejših letih je modeliral predvsem drobno žanrsko plastiko. Vedno je ostal zvest oblikovanju v klasičnem realističnem stilu, za njegova dela pa je značilna še pripovednost in dekorativna stiliziranost.

K starejši generaciji prištevamo še kiparja Alojzija Repiča (1866—1941), dolgoletnega vzgojitelja na umetnoobratni (poznejši srednji tehniški) šoli v Ljubljani. Bil je prvi učitelj trem kiparskim rodovom. Izdelal je nekaj portretov, kompozicij in javnih del.

Posebno mesto zasluži v mladem slovenskem kiparstvu Fran Berneker (1874—1932), član Save in tovariš naših impresionistov. Na njegov izredni umetniški talent so opozorili že prijatelji Savani. O njem je pisal Rihard Jakopič in zelo ga je cenil Ivan Cankar. Vendar pa je bil Berneker neizrabljen talent, ki bi bil mogel v ugodnejših življenjskih razmerah ustvariti še pomembnejša umetniška dela. Njegova izvirno zasnovana, po formi kar rodinavska plastika vnaša v slovensko kiparstvo nov impresionistični duh in pomeni tudi oblikovno prelom z akademizmom (npr. spomenik Primoža Trubarja v Ljubljani, 1908). Vsa njegova dela preveva subtilen poetičen lirizem, ni se pa odrekel secesijske snovne simbolike. Take so kompozicije: Beda, Samota (1902—3), Naplavljenici (1903) in Katastrofa (1905). Naslednji odlični deli sta še portret mladega Otona Zupančiča (1905) in Vodnjak Janeza Nepomuka v Kranju (1910—11).

Omenim naj še dva kiparja, ki sta se za stalno naselila na Dunaju: Josipa Urbanija (1877—) in Jožefa Ajleca (1874—1941). Urbanija odlikuje nekaj poetični realizem, Ajlec pa je mojster male plastike. Vplive dunajske akademije kažejo še dela zgodaj umrlega kiparja Antona Štefica (1878—1915). Doba okrog leta 1900 nam je dala tudi prvega modernega slovenskega kiparja, ki se je posvetil samo medaljerstvu — Antona Severja (1886—1965).

To so mimo Svetoslava Peruzzijske skoraj vsi pomembnejši predstavniki prve slovenske akademsko šolane kiparske generacije. Ustvarjali so in se razvijali v izrazito prehodnem obdobju, ko je še vedno veljala za najvišji kiparski vzor dunajska akademska klasicistična manira, ki je posnemala klasične vzore minulih umetnostno bogatih obdobj. Toda tudi na Dunaju so se začeli v tistem času polagoma kazati novi tokovi: val francosko-nemškega impresionizma in Rodinovo kiparstvo sta povzročila, da se je v plastiki pričela uveljavljati mehka,



Sl. 2. H. Smrekar, portret Svetoslava Peruzzija

slikovito razkrojena površina. Tedanje dunajsko kulturno in umetniško življenje pa je bilo prepojeno še s secesijskimi vplivi, ki so diktirali dekorativno, stilizirano in hkrati simbolično ter pripovedno kiparstvo. V zvezi s secesijo je doživela ponovno vstajenje in ustrezno modernizacijo umetna obrt. Arhitekta Josef Hoffmann in Koloman Moser sta ustanovila leta 1903 na Dunaju znamenito umetnoobratno delavnico Wiener Werkstätte, ki je zaposlila prenekatero pomembne umetnike (zanjo je delal tudi Svetoslav Peruzzi) in pozitivno vplivala na razvoj avstrijske uporabne umetnosti. Zasluga secesije je, da se je trudila premostiti prepad med kiparsko umetnostjo in umetno obrtjo, ki je postal v 19. stoletju že usodno globok. V preteklih obdobjih je med obema likovnima panogama vladalo najožje sodelovanje in umetnik-kipar se ni izogibal naročil iz področja umetne obrti. V 19. stoletju pa so pričeli ločevati »visoko« kipersko umetnost od umetnosti za vsakdanjo rabo, ki je postala obrtniška domena. Prav kiparji generacije fin de siècle, mednje lahko štejemo tudi Peruzzi, so napravili prve korake, da bi umetno obrt dvignili na umetniško višino.

Sicer pa kiparstvo pri nas še dolgo ni našlo pravega razumevanja. Generaciji slovenskih kiparjev pred letom 1918 ni uspelo ustvariti samonikle, močne kiparske umetnosti, saj so ostala njihova prizadevanja zgolj fragmentarna in so jih skoraj vedno zasenčili uspehi popularnejšega slikarstva.

Pomembnejše umetniške uspehe in širši razmah je doseglo naše kiparstvo v dobi med obema vojnama, ko je ujelo korak s slikarstvom.

OPIS PERUZZIJEVIH DEL

Svetoslav Peruzzi se je predstavil širši slovenski javnosti s spomenikom cesarju Francu Jožefu I. v Ljubljani. Cesarjev doprnski kip je razstavil leta 1903 na Dunaju in se še istega leta udeležil natečaja za cesarjev spomenik, ki ga je želela ljubljanska mestna občina postaviti v spomin na potres leta 1895 in na cesarjev obisk v Ljubljani po potresu (sl. 3).

Natečaja se je udeležilo devet kiparjev, ki so svoje osnutke razstavili v ljubljanskem Mestnem domu. Prve dni decembra leta 1903 je žirija priznala Peruzzijevemu osnutku prvo nagrado (ali darilo, kot so takrat rekli), to je osemsto kron; drugo nagrado (600 K) je prejel Fran Berneker, tretjo (400 K) pa Ivan Meštrovič. Podelili so še tri pohvalna priznanja in sicer Ivanu Zajcu za načrt z geslom »Moč«, Alojziju Repiču za osnutek, ki ga je imenoval »Viribus unitis«, in Franu Bernekerju za njegov drugi razstavljeni osnutek z geslom »Ljubljana«. Natečaja so se udeležili tudi Alojzij Progar, Jakob Žnider, Alojzij Kos, Martin Bizjak in Ivan Zajec še z enim osnutkom. Pri podelitvi nagrad je moral presojevalni odbor upoštevati razpis, ki je določal, da stroški za spomenik ne smejo presežati vsote 35 000 kron. Videti je, da je bila prav ta finančna omejitev glavni vzrok, da so podelili prvo nagrado Peruzziju in ne Bernekerju za osnutek z geslom »Ljubljani se mora pomagati«, ki sta ga žirija in kritika skoraj soglasno ocenili za daleč najboljšo rešitev.¹

Velike hvale je bil deležen tudi načrt Ivana Meštroviča z geslom »Potres«, ki je dobil tretjo nagrado.

Natečaj je pokazal, da se je slovensko kiparstvo vendarle premaknilo z mrtve točke, čeprav so bili to šele prvi koraki. Načrte, ki so bili razstavljeni, bi mogli po misli kritikov (citiram Ivana Šubica) »ločiti v dve skupini. Ena se giblje v starem tiru in izkuša uporabljati konvencionalne forme bodisi v figuralnem, bodisi v arhitektonskem delu, druga pa nastopa povsem samostalno in se ogiblje izvoženih cest. Pogumno išče novih oblik in daje duška svojim idejam brez ozira na tisočletne tradicije. Da je nam ta moderna struja vobče bolj simpatična, ne bomo posebej poudarjali. Ker je nastopila tudi z večjimi talenti, ni čuda, da so dobili pri konkurenci glavni delež zastopniki zmagovalno nastopajoče moderne umetnosti.«² Kritik torej loči med deli, ki se — kot pravi — še gibljejo v »starem tiru«, to je v mejah tradicionalnega akademskega realizma, in onimi, ki iščejo novih potov. Med prva prišteva Kosov in Bizjakov, med druga pa Bernekerjev in Meštrovičev osnutek. Za Zajca pravi, da »se je držal bolj konvencionalnih oblik, a jim je tampatam vлил nekaj modernega vzleta in moderne prostosti.«³ Peruzzijev načrt pa da je nekako na meji med tradicijo in novimi stilnimi prijemi.

Ohranila se je fotografija Peruzzijevega osnutka »Poklonitev«, ki mu je žirija podelila prvo nagrado.⁴ Opis: Na nizkem podstavku kleči do pasu gola ženska figura. S hrbtom je obrnjena proti gledalcem. Levico, prek katere ji



Sl. 3. *Poprsje cesarja Franca Jožefa za spomenik v Ljubljani 1903*

pada draperija, naslanja na ščit z grbom mesta Ljubljane, z desnico pa dviga lovorov venec. Glavo je obrnila proti cesarju, čigar poprsje je vrh prizmatičnega spomenika. Na desni in levi strani pod cesarjevim portretom je v reliefu upodobljena glava habsburškega orla z iztegnjenimi perutmi. Alegorična ženska postava predstavlja mesto Ljubljano, ki se zahvaljuje cesarju za njegovo pomoč ob času potresa. Na podstavku je napis: V SPOMIN HVALEŽNOSTI postavilo stolno mesto Ljubljana l. 1903. Pod cesarjevim poprsjem pa piše: FRANJO J . . . P I. — Višina spomenika je bila projektirana na približno pet metrov. Izklesan naj bi bil iz belega lazenskega marmorja. »Kompozicija je jako enostavna, a



Sl. 4. Spomenik cesarju Francu Jožefu I. v Ljubljani z zamenjanim poprsjem Frana Miklošiča. 1903 do 1908

vendar izraža z malimi sredstvi namen spomenika jasno, ljubko in umetniško zaokroženo⁵, je poročal leta 1904 Ivan Subić v Ljubljanskem Zvonu. Govekarjev Slovan pa za Peruzzijev osnutek ni bil preveč navdušen in je predlagal, naj ga »primerno preosnuje«. Najbolj ostra je bila sodba Ivana Cankarja, saj je napisal, da se je Peruzziju osnutek kar »hudo ponesrečil«. (Krpanova kobila).

Težko danes sodimo, kateri načrt za cesarjev spomenik je umetniško najpomembnejši, ker so se ohranile le slabe fotografije za Peruzzijev in Bernerkerjev osnutek. Ugotovimo lahko le, da je Peruzzijev načrt solidno delo, ki pa ne izstopa iz poprečnosti tedanjih spomeniških zasnov, medtem ko je Bernerkerju uspelo ustvariti bolj domiselno in neposredno umetniško rešitev.⁶

Ko so mu podelili prvo nagrado, je Peruzzi pričel z delom. Spomenik so prvotno nameravali postaviti pred ljubljansko sodno palačo. Pozneje so se odločili za Zvezdo, za mesto, kjer je stal kip maršala Radeckega. Svečano odkritje naj bi bilo 9. maja 1905. leta ob desetletnici cesarjevega obiska v Ljubljani. Toda dogodki so se zasukali drugače in spomenik so naposled postavili šele po petih letih 2. decembra 1908. leta pa ne v Zvezdi, ampak pred ljubljansko



Sl. 5. in 6. Peruzzi, Spominske kolajne ob stoletnici osvoboditve Srbije (ok. 1904)

sodnijo, kamor so ga namenili že leta 1903. Naročniki so hoteli spremeniti prvotno kiparjevo zamisel in moral je najti kompromisno rešitev, da je lahko ustregel njihovim željam. Zato je svoj osnutek iz leta 1903 nekoliko predrugačil.

Zadnja dela so potekala v naglici, ker je kar tri leta čakal na marmor in je imel nazadnje še to smolo, da je prišel trgovec, pri katerem ga je naročil, v konkurz. Material je zato moral reševati iz konkurzne mase. Delo je dokončal v ljubljanskem ateljeju v Tivoliju, kjer je izgotovil tudi golo žensko figuro — alegorijo mesta Ljubljane. Model zanjo mu je bila njegova bodoča žena, Ana Homa. Za hrbtno stran spomenika pa je še izklesal reliefno kompozicijo v klasičnem realističnem slogu, ki kaže ljubljanski potres. Spomenik je izdelan iz belega marmorja, prizmatični podstavek pa je iz temnejšega kamna izklesalo ljubljansko kamnoseško podjetje Vodnik (sl. 4).

Spomenik, ki so ga postavili v počastitev avstrijskemu suverenu, je bil vsem zavednim Slovcem v Ljubljani večni kamen spotike in so ga morali prenekatero noč stražiti policaji. Po zlomu Avstroogrške so glavo Franca Jožefa odstranili, na prazen podstavek pa postavili kamnitno cvetlično vazo. Leta 1926 je vazo zamenjala portretna glava slavista Frana Miklošiča, delo kiparja Tineta Kosa. Takrat so vklesali tudi ustrezni napis. — Peruzzi, ki je tedaj že dalje časa živel v Splitu, je za to zvedel šele iz časopisov.

Danes hrani glavo cesarja Franca Jožefa ljubljanski Mestni muzej. Dolga leta je bila kar na dvorišču, sedaj pa so jo premestili v klet. Glava (sl. št. 3) je na več mestih močno poškodovana: ima odbit nos, okrušen je tudi del nad levim očesom. Modelacija je mirna in mehka. To je tehnika, ki se je je posluževal v dunajskih letih. Krhki in nežni dekliški akt (sl. št. 4) je oblikoval rahlo slikovito.

Današnji spomenik Frana Miklošiča na Marxovem trgu v Ljubljani je torej delo dveh kiparjev. Zdi se, da Miklošičeva glava ni v pravem sorazmerju s



Sl. 7. Peruzzi, *Nezakonska mati*. Okoli 1903 do 1904



Sl. 8. Peruzzi, *Smrt je ljubezen, smrt je življenje*. Okoli 1903—1904

prvotnim delom, ker je videti preveč monumentalna in masivna. Toda čeprav je stilno in vsebinsko neenoten, se Peruzzijev in Kosov spomenik vendar dokaj skladno staplja z lepo zeleno okolico (sl. št. 2).

4. septembra 1904. leta so ob kronanju kralja Petra I. odprli v Beogradu prvo jugoslovansko umetnostno razstavo. Od slovenskih umetnikov se je je udeležil tudi Svetoslav Peruzzi. Razstavil je sedem del, ki so zbudila veliko pozornost, za spominsko kolajno ob stoletnici osvoboditve Srbije (sl. št. 5 in 6) pa je dobil celo drugo darilo. Ohranila se nam je le fotografija te medalje, objavljena v reviji *Slovan* (1904—5), kjer je izšel tudi tale Govekarjev opis: »Izborne medaljersko delo! Relievi fini, realistično dovršeni. Na eni strani medalje je alegorija umetniške sloge 4. jugoslov. narodov, na drugi alegorija osvojitve Jugoslovanov.«⁷ Delo učinkuje nekoliko linearno in izpričuje vplive secesijske stilizacije.

Za plastike, ki jih je razstavil v Beogradu, nisem mogla ugotoviti, kje bi bile sedaj. Tiste iz mavca, so verjetno uničene. Po pripovedovanju sorodnikov in znancev se Peruzzi za usodo svojih del ni posebno zanimal. To pa je gotovo tudi eden izmed vzrokov, da so nekatera njegova dela izginila in jih danes ni moči nikjer zaslediti. Z beograjske razstave so se ohranile le fotografije treh plastik, od katerih omenjam najprej kip *Nezakonska mati* (sl. št. 7), ki ga je



Sl. 9. Peruzzi, *Portret Pavla Grošlja*. Okoli 1903—1904



Sl. 10. Peruzzi, *Guidon Birolla*. Okoli 1903—1906

takratna kritika zelo ugodno ocenila. Druga je simbolična skupina Smrt je ljubezen — smrt je življenje (sl. št. 8). Že ime te plastike opozarja na dobo fin de siècle in na zanjo značilno romantično koketiranje s smrtjo, na čudno mešanje takih občutkov s ljubezenskimi ter nam dokazuje, da se je specifično secesijsko razpoloženje dotaknilo tudi nekaterih Peruzzijevih del. Površina plastike je videti nemirna, slikovita, rekli bi, kar rodinovska. V Beogradu je razstavil še portret znanega biologa Pavla Grošlja (sl. št. 9).

Na Dunaju so nastala dela, ki so last družine Sadnikar v Kamniku. Z znanim zbirateljem umetnin Josipom Nikolajem Sadnikarjem je Svetoslava Peruzija seznanil prijatelj Maksim Gaspari. Leta 1905 se je Peruzzi prvič vpisal v Sadnikarjevo knjigo gostov. 1906. leta je bil ponovno v Kamniku, tokrat s Hinkom Smrekarjem. Zato sodim, da datirajo dela, ki so v Sadnikarjevi zbirki, verjetno med leta 1903 do 1905 ali 1906. Tu sta najprej dve portretni maski: maska prijatelja slikarja Hinka Smrekarja in portretna maska ženske glave. Last družine Sadnikar je še mavčna statueta, ki predstavlja hribolazca — mladega slikarja Gvidona Birolla (sl. št. 10), ko sedi na visokem roglju, to je na vrhu Triglava, dolgi nogi pa opira na oba nižja vrhova, se sklanja nad skicirko, ki si jo je položil na kolena, in nekaj vneto riše. Spodaj na podstavku je napis: Triglav. — Tudi to domiselno plastično karikaturu je oblikoval rahlo slikovito in mehko. V Sadnikarjevi zbirki sta še dve statueti, moški in ženski akt iz mavca, verjetno osnutka za neko večje delo. Goli figuri sta enako visoki in stojita frontalno na nizkem podstavku. Videti je, da imata simboličen pomen.



Sl. 11. Peruzzi, *ležeči ženski akt*, 1904

V dunajskih letih je Peruzzi izdelal več kvalitetnih plastik, tako ležeči ženski akt (sl. št. 11) iz leta 1904, last Narodne galerije v Ljubljani, ki kaže mlado golo ženo, ležečo na hrbtu. To žensko telo nadnaravne velikosti je modeliral izredno senzibilno in dokazal, da odlično obvlada anatomijo. Površina je izpostavljena mehkeemu prelivanju svetlobnih in senčnih kontrastov. Delo je ostalo do leta 1958 v mavcu, ko so ga po naročilu Narodne galerije vlili v bron.

V istem letu (1904) je nastala tudi portretna glava pisatelja Josipa Jurčiča, izdelana v mavcu. Ni znano, kje bi sedaj ta plastika bila in ali je sploh še ohranjena. Poznam le njeno fotografijo, ki jo je objavila revija Slovan (1903 do 1904). Jurčičev portret je Peruzzi izdelal po navodilih svojega očeta, ki je pisatelja osebno poznal, in po neki fotografiji.

Eno najboljših Peruzzijevih del je doprski portret slovenskega pisatelja in avtorjevega krstnega botra Frana Levstika (sl. št. 13), ki se ga je kipar še sam medlo spominjal iz otroških let. Ta nedvomno najboljši portret znamenitega slovenskega pisatelja in kritika izraža karakteristične črte njegovega značaja: mirno dostojanstvenost, ponos, odločnost in bojevitost. Kip so prvotno hoteli postaviti v Velikih Laščah, v pisateljevem rojstnem kraju. Ker pa za ulivanje v bron in postavitev niso mogli zbrati potrebne vsote šeststo kron, je zamisel padla v vodo. Šele leta 1954 so mavčni portret ulili v bron po naročilu Narodne galerije v Ljubljani.

Enega izmed vrhov Peruzzijevega umetniškega ustvarjanja predstavlja tudi mladostni portret prijatelja Vesnana, slikarja Gvidona Birolla (sl. št. 12). Por-



Sl. 12. Peruzzi, *Portret Gvidona Birolla*,
1904



Sl. 13. Peruzzi, *Portret Frana Levstika*,
1904

tretiranec je psihološko izredno dobro označen. Neposreden je in življenjski, prav nič šablonskega ni na njem. Tej vsebinski dognanosti ustreza tudi oblikovna dozorelost plastike. Igra luči in sence mehča obrise in ustvarja vtis razgibane površine. Mavčni portret Gvidona Birolla je razstavil leta 1909 na prvi umetniški razstavi v paviljonu Riharda Jakopiča. Na ulivanje v bron pa je moralo delo čakati do leta 1951.

Na Dunaju sta nastali dve plastiki, ki ju poznam le po fotografijah. Prva je lastni portret iz 1905. leta in nam kaže obličje mladega umetnika z valujočimi bujnimi lasmi, z namršenim čelom in kljubovalno stisnjenimi ustnicami. Oči, vajene opazovanje, kritično zro v gledalca (sl. št. 14). Tudi to delo vzbuja vtis slikovitosti. — Naslednja je plastika Poljub iz leta 1906. Maksim Gaspari mi je povedal, da je bila ta plastika v letih med obema vojnama v ljubljanskem Etnografskem muzeju. Potem je za njo izginila vsaka sled. Delo je kazalo kiparja samega in njegovo takratno simpatijo Anko Detoni, učiteljico v Rovtahn.

V teh letih je nastalo delce, s katerim se nam Peruzzi ponovno predstavlja kot odličen karikaturist. To je statueta prijatelja slikarja Maksima Gasparija (sl. št. 15). Mladi umetnik — bohem stoji pred nami v nekoliko razkoračeni pozi in samozavestno zre v svet. Oblečen je v plašč s krznenim ovratnikom. Na glavo si je poveznil širokokrajni klobuk, ki mu meče senco na obraz. Izpod klobuka mu silijo dolgi lasje. Roke je malomarno potisnil v žepe, pod desno pazduho pa nosi zvitek risb.⁸



Sl. 14. Peruzzi, *Lastni portret*, 1905



Sl. 15. Peruzzi, *Maksim Gaspari*,
ok. 1906—1907

24. novembra 1906. leta je umrl v Gorici pesnik Simon Gregorčič. Peruzzi, ki se je takrat že preselil v Ljubljano, je posnel njegovo posmrtno masko in izdelal osnutek za pesnikov nagrobnik, za katerega je dobil pri tekmovanju prvo nagrado. Odbor pa je, kot sem že omenila, postavitev nagrobnika preprečil, češ da ni primeren za vaško pokopališče v Gregorčičevem rojstnem kraju. Delo so nato prepustili kiparju Bitežniku iz Gorice.⁹

Peruzzi je v Ljubljani izdelal več portretov. Leta 1907 je portretiral znane ljubljanskega knjigararja in založnika Otmarja Bamberga. Kje in čigava je sedaj ta plastika, nisem mogla ugotoviti, ker so se Bambergi že pred leti izselili iz Jugoslavije. Prav tako je izginila vsaka sled tudi za portretom skladatelja Viktorja Parma (patinirani mavec).¹⁰ Konec leta 1907 je izdelal doprsni kip Primoža Trubarja, očeta slovenske književnosti. Plastika je ostala v mavcu do leta 1953, ko so jo ulili v bron po naročilu Narodne galerije.

1908. leta je dokončal portretno glavo prijatelja pesnika Antona Medveda (sl. št. 16). Delo je nekoliko idealizirano in spominja na antične rimske portrete. Sicer pa je Ivan Cankar dejal, da je bil Anton Medved »najlepši slovenski fant«, z rimskim nosom, črnimi očmi, mehkobnimi ustnicami in finim glasom.¹¹ Prav takega je upodobil Peruzzi in, čeprav je izdelal portret brez modela, po spominu, je znal pesnikovemu obličju vdahniti nenavadno prepričevalen življenjski izraz. Površina kipa je že gladka.

V Ljubljani je nadalje izklesal kiparska dela za mavzolej Frana Jurca na postojnskem pokopališču. V nišo iz črnega granita je vkomponiral figuri žene



Sl. 16. Peruzzi, *Portret pesnika Antona Medveda*. 1908



Sl. 17. Peruzzi, *Don Frane Bulić*

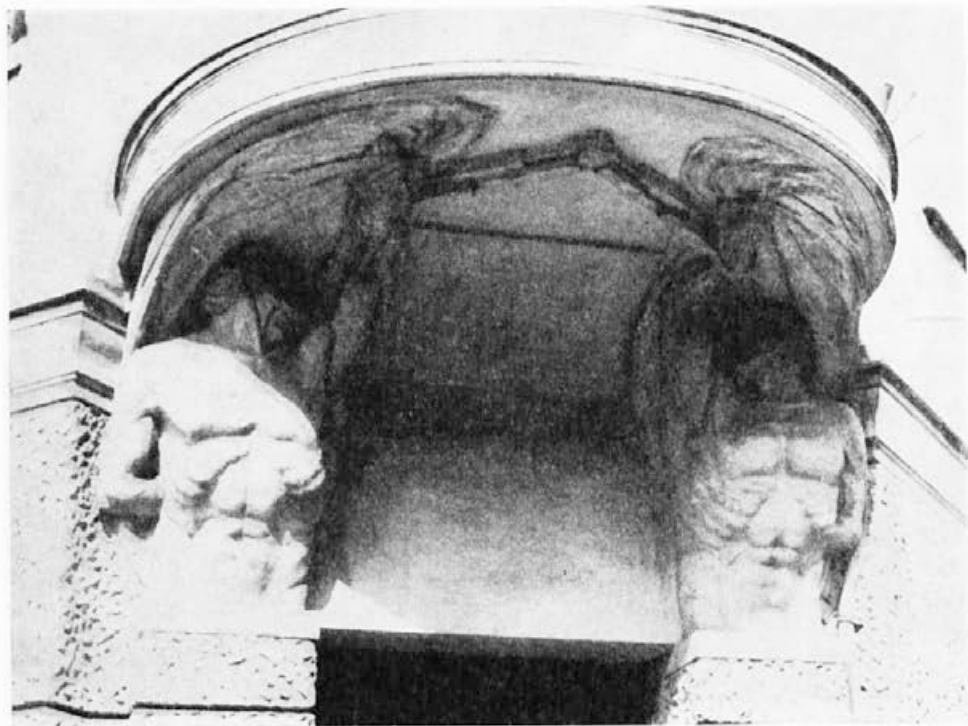
in otroka iz belega marmorja, ki predstavljata pokojnikovo ženo in sina. Skulptura je zasnovana v klasicističnem duhu in je močno idealizirana. Forme so trdne in sklenjene, plastičnost pa je prav posebno poudarjena. Površina je gladka in enakomerno osvetljena. Tu se je kipar že odrekel rahlo slikoviti impresionistični obdelavi površine in se odločil za klasično uravnovešene, mirne in jasne oblike.

V istem času je izdelal osnutek za nagrobnik Jana Lega, Čeha, ki je bil velik prijatelj Slovencev in zlasti slovenskih dijakov. Spomenik so postavili v Pragi.

V ljubljanski dobi je nastala tudi ljubka marmorna dekliška glavica, t. i. Češka deklica, ki je ostala nedokončana, ker je baje v marmorju naletel na žilo. S to otroško glavo se nam Peruzzi to pot predstavlja kot dober poznavalec in portretist otrok.¹²

Kipar Fran Berneker je napravil leta 1906 projekt za Regalijevo hišo v Ljubljani (Miklošičeva 18). Načrt ni bil takoj v celoti realiziran in so ga med izvedbo spreminjali. Naposled se je še izgubil.¹³ Mišičasti poprsji sužnjev, ki nosita vogalni pomol s stolpičem, pa je izdelal po prvotnem načrtu Svetoslav Peruzzi (sl. št. 18).

Okusu tistega časa ustreza simbolična marmorna kompozicija Tožba (1909) (sl. št. 19) — kiparska ponazoritev znane Gregorčičeve pesmi Ujetega ptiča tožba. Delu bi mogli očitati pretirano pripovednost, a tudi patosa ne manjka.



Sl. 18. Peruzzi, *Atlanta na Regalijevi hiši*

Prav tako izpričuje še vplive dekorativne secesijske stilizacije. Površina je gladka.¹⁴

Kmalu po letu 1908 je izklesal v ateljeju na tivolskem kolesarskem dirkališču velik nagrobni spomenik septembrskima žrtvama Lundru in Adamiču (sl. št. 20), ki so ju ustrelili avstrijski vojaki 20. septembra 1908. leta ob slovenskih demonstracijah v Ljubljani. Delo je dokončal na Dunaju, v začetku leta 1910. Ko je bil kip že popolnoma izgotovljen in ga je odposlal v Ljubljano, kjer bi ga morali postaviti na pokopališču pri Sv. Križu, se je stvar čudno zapletla. Spomenik je nenadno izginil in šele po dolgih letih so ga našli v skladišču mestne pristave na Poljanah, kjer je bil po kosih skrit v zabojih. Zakaj ga je doletela tako nenavadna usoda, ne vemo prav natančno; verjetno pa so temu botrovali politični vzroki. Avstrijska vlada baje ni dovolila, da bi postavili spomenik demonstrantom, ki so se uprli nasilnosti njene soldateske. Zato tudi cerkev ni bila navdušena, da bi stal tak spomenik na ljubljanskem pokopališču. Šele v bivši Jugoslaviji so se spomnili na grandiozno skulpturo in v časopisju so se začeli spori o tem, ali naj jo sploh še postavijo (npr. Fran Govekar). Še bolj pereče je bilo vprašanje, kje naj stoji. Nekateri so se zavzemali za Pogačarjev trg pred ljubljansko stolnico in ne za pokopališče, kamor so je prvotno namenili. Tako je na primer dnevnik *Jutro* objavil članek Antona Adamiča, ki je med drugim izjavil: »... Spomenik je za sedanje razmere menda res neprimeren! Naloga prihodnjega občinskega sveta je, da poskrbi za preformacijo sedem metrov visokega kolosa, ki bi že vsled svoje kamnoseške preprostosti



Sl. 19. Peruzzi, *Tožba*. 1909



Sl. 20. *Spomenik Lundru in Adamiču*
1908—10

žalil občutljivo oko... Pogačarjev trg je najidealnejši prostor!«¹⁵ Takšnim zgrešenim glediščem in zahtevam se je odločno uprl Karel Dobida, ki je zapisal leta 1926 v Ljubljanskem Zvonu: »Za Peruzzijev nagrobnik... Pogačarjev trg nikakor ni primeren... Kot nagrobnik more doseči svoj pravi namen samo na mestu, za katero je bil mišljen, to je na pokopališču.« Nadalje je poudaril, da je bil spomenik zasnovan za velik odprt prostor in bi bil zato v mestu na Pogačarjevem trgu popolnoma utesnjen ter se ne bi skladal z okoljem. »Kar se tiče predlagane ‚preformacije‘ Peruzzijevega spomenika,« nadaljuje Dobida, »ni treba ponavljati, da je vsak tak načrt jalov in brezupen. Nagrobnik naj ostane tak, kot je!«¹⁶

Spomenik Adamiču in Lundru so končno postavili šele leta 1933 na ljubljanskem pokopališču, torej tam, kamor ga je bil avtor sam namenil in kamor edinole spada. Tri metre visoki kip, izdelan iz tirolskega marmorja, predstavlja žalujočega genija Slovenije in je zamišljen kot monumentalno učinkujoč steber. Modeliran je sumarično, enostavno in velikopotezno, brez izdelanih detajlov, ker je preračunan na pogled od daleč. Z arhitektonsko občutenimi, klasično strogimi oblikami se staplja z okolico v kar najbolj posrečeno harmonijo.

Nagrobnik septembrskima žrtvama je Peruzzijevo drugo večje statuarično naročilo, ki po preprosti, a izredno učinkoviti zasnovi nedvomno prekaša njegovo mladostno delo — spomenik cesarja Franca Jožefa I. Okroglo bronasto medaljo, na kateri sta v profilu upodobljeni glavi obeh žrtev, so vzdali v slop, ki veže škofijo z ljubljansko stolnico, to je na mesto, kjer so ustrelili Adamiča in Lundra. Medaljo so prvotno nameravali vdlati v pokrov njune grobnice.

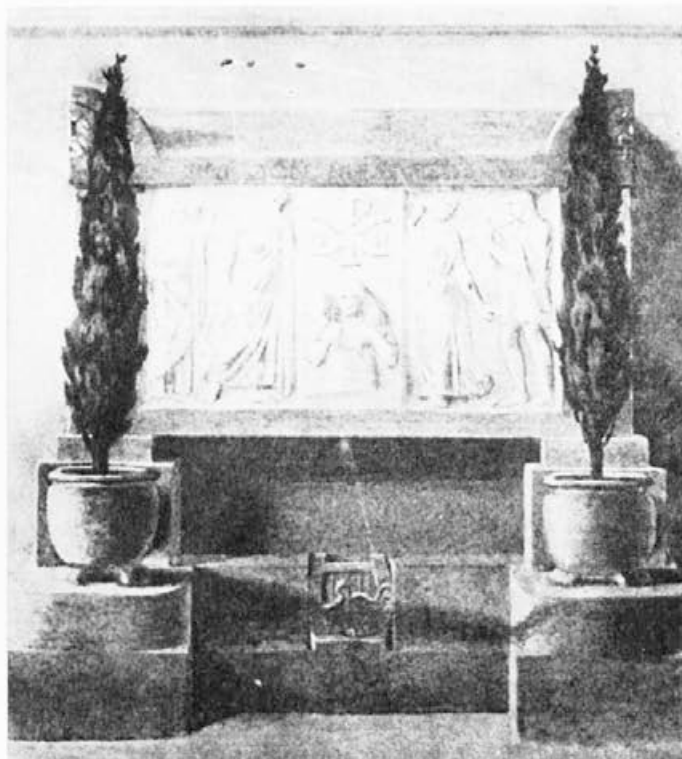


Sl. 21. Peruzzi, *Portret Anke Peruzzi*, 1911

Ko se je Peruzzi preselil v Split, je tam sprva izdelal nekaj pomembnih del. Leta 1911 je izklesal marmorni portret žene Anke Peruzzi (sl. št. 21), ki je gotovo ena njegovih najkvalitetnejših stvaritev. Ženino poprsje je modeliral frontalno, glava je sklonjena malo naprej. Črte njenega obraza so klasično lepe in pravilne. — Tudi ta kip se v marsičem razločuje od umetnikovih zgodnjih del. O slikovitosti tu ne moremo več govoriti. Konture so postale trdno sklenjene, površina pa gladka in enakomerno osvetljena. Rahli svetlobni in senčni prelivs še bolj poudarjajo vtis plastičnosti. Portret je morda nekoliko idealiziran, kar pa ne moti, saj se nežna idealizacija ženinega obličja dobro ujema z umirjenimi, klasicistično pojmovanimi oblikami.¹⁷

Leta 1912 so razpisali velik vseslovanski natečaj za postavitve spomenika ukrajinskemu pesniku Tarasu Ševčenku v Kijevu. Natečaja se je udeležilo sedeminosemdeset kiparjev iz raznih držav, med njimi tudi Svetoslav Peruzzi, ki je dobil za svoj mavčni osnutek leta 1913 eno izmed treh nagrad za najboljšo rešitev. Katero, pa ni nikoli izvedel. Ruska carska vlada je namreč spomeniški odbor osumila veleizdaje in ga zaprla. Hkrati je zaplenila vse osnutke in načrte pa tudi denar, ki so ga zbrali. Tako je Peruzzijev osnutek izginil v arhivih carske policije. Ohranila se je le fotografija tega dela. Kaže nam ekspresiven lik starejšega, a še izredno žilavega moža, polnega življenjske sile.

Naslednje večje delo, ki ga je zasnoval v Splitu, je načrt za nagrobnik pesnika Antona Medveda (sl. št. 22), ki so ga postavili leta 1913 na pokopališču v Kamniku. Hkrati z načrtom je izdelal še mavčni odlitek in osrednji relief. Odbor za postavitve Medvedovega nagrobnika, ki so ga sestavljali pesnikovi

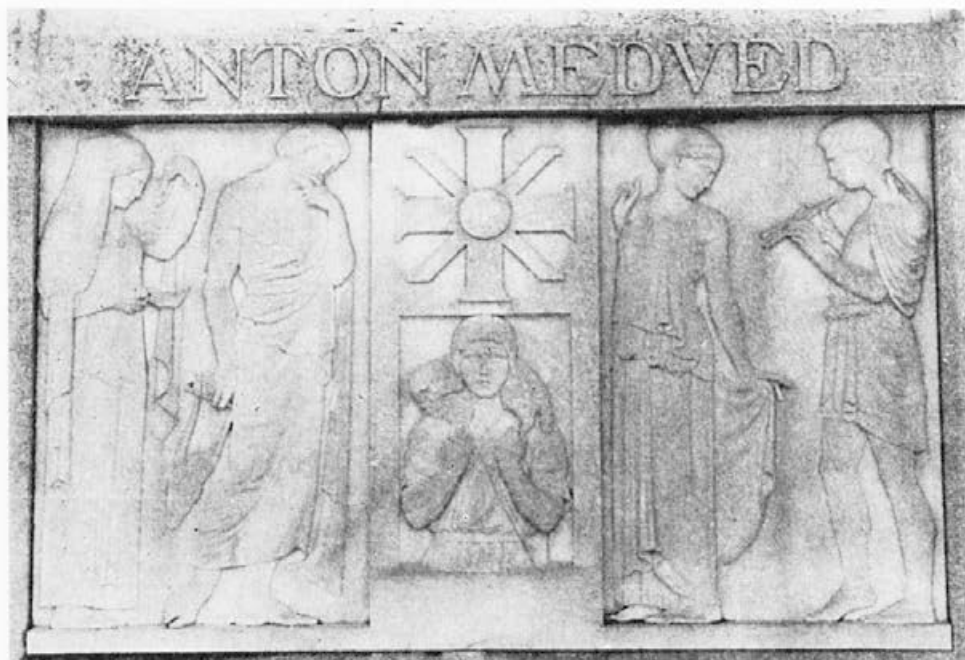


Sl. 22. Peruzzi, Načrt za Medvedov nagrobnik. 1912

prijatelji Urban Zupanc, Andrej Kalan in F. S. Finžgar, je zaupal naročilo Peruzziju z utemeljitvijo, »da bi spomenik ne bil neokusno in umetniško brezvredno delo...«¹⁸ Odbor je še poudaril, da je kipar »zasnoval jako umesten, klasično resen nagrobnik, kakor je bila poezija pokojnega Medveda«. ¹⁹ Navkljub takim ugotovitvam pa so naročniki samovoljno popravljali umetnikovo delo, tako da se postavljeni nagrobnik — izdelal ga je Josip Pavlin v Radovljici — precej razločuje od prvotnega načrta.

Medvedov nagrobnik je izdelan iz sivega kraškega kamna. V zgornji del, ki posnema obris sarkofaga, je vdelan pravokoten relief iz belega marmorja. Spodaj je spomenik stopničast. Ob straneh stojita na polkrožnih podstavkih kamniti vazi, iz katerih bi morali po prvotnem načrtu rasti cipresi. Spodaj, v sredini pod sarkofagom, je vklesana lira. Skozi njene pretrgane strune se zvija kača. Grob obdaja železna ograja. Marmorni relief (sl. št. 23) je Peruzzi izdelal po motivih s starokrščanskih sarkofagov, s katerimi ga je mogel seznaniti njegov prijatelj arheolog Frano Bulić, ki je vodil izkopavanja v antičnem Solinu pri Splitu. Relief je oblikovno in vsebinsko izredno dognan in skrbno premišljen. Levi dve figuri (ženski genij in Orfej) sta meditativne narave in izražata globoko žalost. Mladostni desni figuri (ženski genij in pastirček pevec) pa sta vedrejši in polni življenjskega optimizma. Kompozicija je enostavna, konture jasne in trdno sklenjene, oblike pa umirjene in klasično stroge.

Med prvo svetovno vojno so Peruzzija vpoklicali k vojakom v Judenburg, kjer mu je vojaško poveljstvo ukazalo, naj izdelata spomenik v počastitev padlim



Sl. 23. Peruzzi, Relief na Medvedovem nagrobniku, 1913

vojakom 17. pehotnega polka »kranjskih Janezov«. Delo je zavláčeval, kolikor je le mogel. Ko je naposled izdelal mavčni model, je kupil na Tirolskem marmor in oskrbel vsa punktacijska dela. Oklesal je že vojakovo figuro in dokončal glavo, tedaj pa so ga odpustili iz vojske. Medtem je prišel v Judenburg kipar Lojze Dolinar. Ta je kip dokončal. Ta plastika, ki so jo prepeljali v Ljubljano in jo namenili za spomenik judenburškim žrtvam, stoji sedaj na stopnišču pred Ravnikarjevo kostnico padlih vojakov iz prve svetovne vojne na ljubljanskem pokopališču. — Skulptura ni prav nič toga in tudi ne patetična. To je neposreden in življenjski lik slovenskega vojaka, ki nemo stoji ob grobu padlih tovarišev.

Leta 1917 se je Peruzzi vrnil v Split. Spet se je popolnoma posvetil pouku in vzgoji svojih učencev, za samostojno ustvarjanje pa ni imel dovolj časa, tako da je v tej dobi nastalo le malo del.

V letih 1917 do 1918 je zasnoval štiri mavčne osnutke za reliefe s prizori iz Prešernove pesmi Povodni mož, ki naj bi jih vzdali v novi betonski most čez Ljublanico med Zoisovim grabnom in Šentjakobskim trgom. Pri razpisu za najboljšo rešitev so tem Peruzzijevim reliefom podelili prvo nagrado. Posrečena je bila že izbira motivov, saj se je odvijalo dejanje Prešernove pesmi prav v bližini novega šentjakobskega mostu. Mavčne reliefe so ulili v bron in morali bi jih bili samo še vzdati. Tedaj pa so skrivnostno izginili in še danes ne vemo, kje so. Vdolbine zanje na Šentjakobskem mostu so ostale prazne.

Tudi v Splitu je Peruzzi ustvaril nekaj odličnih, psihološko poglobljenih portretov. Taka sta marmorni portret pisatelja Dinka Šimunovića (1917) in bro-



Sl. 24. Peruzzi, Medalja sv. Duja.
1932

nasta portretna plaketa splitskega prijatelja, znamenitega starinoslovca dona Frana Bulića (iz leta 1921), (sl. št. 17).²⁰

Leta 1921 je pomagal prijatelju kiparju Ivanu Meštroviću pri dekorativnih kiparskih delih za Račićev mavzolej v Cavtatu. Zanj je napravil velik relief Kristusovega vstajenja. Čeprav sta bila z Meštrovićem mnogo skupaj, se je Peruzzi, kot je nekoč tudi sam dejal, »kljub temu... posrečilo ostati izven njegovih vplivov ter ohraniti samostojnosti.«²¹

V tem času je nastala portretna glava mladega Frana Šimunovića, znanega hrvaškega slikarja in sina Peruzzijevega prijatelja Dinka Šimunovića.²² Omenim naj še, da je Peruzzi izdelal osnutek za plastični okras dragocene vitrine, ki jo je poklonilo leta 1923 mesto Split tedanji jugoslovanski kraljici Mariji. Okras je sestavljalo osem dekorativnih figur, ki plešejo kolo. Izdelane so bile v palisandru.

V letih svojega bivanja v Splitu je izklesal za razne kraje v Dalmaciji še več kipov, tako na primer lesenega evangelista Luka za župno cerkev v Docu, leseni kipec Ivana Cankarja za dr. Lavša v Splitu ter modeliral razne dekorativne detajle (npr. modele za kapitele v župni cerkvi v Pučišću na Braču in za zvonik v Kastel Stafiliću pri Splitu). S kiparjem Šimetom Dujmovićem je izklesal kariatido za grob neznanega junaka na Avali (l. 1934).

V splitski dobi je izdelal tudi večje število plaket in medalj. Leta 1925 je npr. oblikoval portretno medaljo dečka Klauza (mavec).²³ Ohranila se je še mavčna portretna medalja splitskega župana dr. Iva Tartaglie, osnutek za prednjo stran (avers) bronaste medalje dr. Tartaglie, ki je bila last pokojnega dr. Karla Dobida. Obe medalji sta nastali leta 1928 ob desetletnici Tartaglievega županovanja v Splitu.

Leta 1931 je dobil naročilo, da naredi za Velike Lašče portretno medaljo Levstikove glave. Veliko bronasto medaljo so vzdali še istega leta, to je ob stoletnici pisateljevega rojstva, v spodnji del obeliska na Levstikovem spomeniku, ki so ga postavili v Velikih Laščah že leta 1889. Odbor za proslavo te

pomembne stoletnice (predsednik je bil Anton Pucelj) je zaupal naročilo Peruzziiju zato, ker mu je bil Levstik krstni boter in ker ga je kot otrok večkrat videl ter se ga še nekoliko spominjal. Levstikovo glavo je upodobil v profilu. Portret odlikuje plastična realistična zasnova. — Poleg medalje je izdelal še načrt za novo ograjo okrog spomenika.

27. septembra leta 1931 je bilo v mestu Supetar na otoku Braču slovesno odkritje spomenika kralju Petru I. Karadorđeviću. Podstavek zanj so izdelali po načrtih kiparja Ivana Rendića (1849—1932), kraljevega kipa pa stari, že na pol oslepel mojster ni mogel narediti več sam. Zato je delo nadaljeval in dokončal Svetoslav Peruzzi. Navajam opis spomenika po članku, ki je izšel v Slovincu leta 1931.²⁴ »Spomenik stoji na pokončni prizmi, ki je ob straneh nekoliko razčlenjena s profili in ki počiva na širši podlagi, kjer so vsi štirje vogali precej krepko poudarjeni. Vse to počiva na močni temeljni plošči. Portret kralja je izdelan kot doprsna soha, nekako v obliki starogrških herm. Ves podstavek je visok nekako 4 metre, poprsje samo pa nad 1 meter. Izklesan je ves spomenik iz glasovitega braškega školjkastega sivega apnenca — polumarmora... Spomenik kralja Petra v Supetru stoji v pristanišču na obali, prav nasproti vhodu v luko...« Člankar končuje: »Kiparju je bila usoda na Braču bolj naklonjena kot doma.« Toda to Peruzziijevo delo je imelo kaj kratko življenje, uničili so ga v času NDH.

Zadnje večje kiparjevo delo je bronasti reliefni portret politika dona Juraja Bianchinija, ki so ga vzdali 1933 v Starem gradu na otoku Hvaru.

Omenim naj le še nekaj drobnih, priložnostnih del iz umetnikove zapuščine. V leto 1932 datira medalja iz mavca, na kateri je upodobljen v strogo simetrični kompoziciji sv. Duje, splitski patron (sl. št. 24). Izrazito plastično občutena je mala pravokratna plaketa Violinistke (sl. št. 25), izdelana v mavcu. Deklica, ki igra na violino, je upodobljena v profilu. Vidimo še njena gola ramena, del desnice, ki vleče z lokom po strunah, in prste leve roke. Dolgi lasje ji padajo v mehkih valovih na ramena. Relief je modeliran izredno nežno in mehko.

Medaljo za Jugoslovansko matico poznam le po fotografiji. Odlikuje jo solidna gradnja in dobro rešena kompozicija. Prostor izpolnjuje sedeča ženska figura, odeta v ohlapno draperijo. Njeno telo vidimo v profilu, glavo pa en face. Nagnila se je naprej in stisnila k sebi majhnega otroka, ki ji sedi v naročju. Na njeni levi stoji frontalno večji goli otrok in obrača glavo k materi. V desnici drži žena meč, ki je obrnjen s konico navzdol.

Plastike, ki sem jih omenila in opisala, bržčas niso celoten kiparjev opus. Za mnoga dela, o katerih sem našla le podatke v takratni periodiki — kjer so bila tudi reproducirana — nisem mogla ugotoviti njihovega današnjega nahajališča. Ker je bila večina teh plastik izdelana v mavcu, je zelo verjetno, da so uničene. Lahko so se tudi izgubile med obema vojnama vihrama. Tako na primer mislim, da so ostala dela, ki so bila razstavljena leta 1904 v Beogradu in so bila tamkaj tudi naprodaj, po vsej verjetnosti v zasebni lasti v Srbiji, v Beogradu, kolikor niso seveda uničena, kajti v zbirkah beograjskih umetnostnih galerij jih ni. Nekatere Peruzziijeve plastike so nedvomno ostale na Dunaju, kjer je dalje časa živel in ustvarjal. Tam so končali številni osnutki dekorativnih umetnoobrtnih izdelkov, ki jih je zasnoval za Wiener Werkstätte, za katere je delal tudi še pozneje, ko je živel v Splitu. Prenekatera njegova dela so razkropljena po raznih krajih Dalmacije. Domnevam, da so zlasti v Splitu, pa čeprav hrani tamkajšnja Umjetnička galerija zgolj eno samo Peruz-



Sl. 25. Peruzzi, *Violinistka*

zijevo delo — plaketo Frana Bulića. Ko je namreč leta 1936 umrl, so naši sorodniki njegov atelje skoraj popolnoma prazen, kar je vsekakor zelo čudno.

Svetoslav Peruzzi je bil tudi kar spreten slikar in risar. S slikarstvom se je ukvarjal predvsem v splitski dobi, ko je naslikal za razne dalmatinske cerkve več nabožnih oljnih podob.

Ohranili pa sta se dve sliki (olje, platno) iz najzgodnejše dobe, s katerima je hotel mladi Peruzzi dokazati, da zna tudi slikati. Prva datira še v leto 1900 in kaže dve otroški glavi — kiparjevega najmlajšega brata Cirila in sestrico Milko. Kolorit je težak, prevladujejo temni toni. Konture so ostro izrisane in sklenjene. Podoba je sedaj v izredno slabem stanju, kajti barva je že na več mestih odpadla. Nekoliko bolje je ohranjen portret očeta Martina Peruzzija iz leta 1901. Podobo je Svetoslav naslikal po spominu, leto po očetovi smrti, v temnih, mračnih barvah, pravzaprav samo v črni in beli.

Ze pri opisu plastik sem omenila, da je bil Peruzzi duhovit karikaturist. O tem pričata tudi dve lastni karikaturi, ki ju je poslal, po stari vesnanski navadi, kot razglednici v prijateljski pozdrav. Obe je naslikal na Dunaju. Prva je iz leta 1908 in jo poznam le po fotografiji. Modno oblečeni kipar stoji razkoračen pred nami. Dvignil je glavo, se hudomušno nasmehnil in položil prste desnice na čelo. S to prešerno pozo bržčas oponaša vojaški pozdrav. Druga lastna karikatura — kolorirana perorisba na razglednici — je iz leta 1909 (sl. št. 25). Upodobil se je v profilu, ko sedi za mizo in nekaj skicira. Oblečen je v plašč, glavo mu obkroža svetniški sij. Zadaj je tapeta, na katero je pritrjena neka slika. Spodaj pa je zapisal naslednje Trubarjeve besede: Sv. Lukež, le ta mušter sveh teh brumnih malarjov in le teh prgljnih ljudi, ki se kunšti gar ofrajo na vse večne cajte Amen. To šaljivo razglednico je poslal svoji tedanji simpatiji natakariici Lenki Kožarjevi in omizju v gostilni pri »Prajerju« v Velikih Laščah, kamor je pred prvo svetovno vojno rad zahajal. Laščanskega

»krokarskega omizja« se je spomnil še z nekaterimi podobnimi razglednicami, ki pa so se, žal, izgubile.

Tudi v Splitu ni opustil te navade in se je svojih starih prijateljev v domovini še vedno rad spomnil s kakšnim hudomušnim pozdravom.

UMETNIŠKA POT SVETOSLAVA PERUZZIJA IN SLOGOVNE KARAKTERISTIKE NJEGOVIH DEL

Za Peruzzijevo umetnost je značilna dosledno realistična koncepcija, ki je bila vedno temeljna lastnost njegovega kiparstva. Odklanjal je formalizem, lar-purlartizem ali podobne teorije, po katerih je umetnost sama sebi namen, saj je nekoč dejal: »Ne priznam gesla: Umetnost zaradi umetnosti, temveč sem za umetnost, ki imej svoj smoter.«¹ Bil je v dno srca prepričan, da je najvišji cilj vsake kiparske umetnosti klasično harmonična, antično uravnovešena oblika. Prav zato je nad vse cenil vélike kiparje grške antike ter občudoval dela italijanske in nemške renesanse, zlasti kiparstvo nemškega mojstra Tilmana Riemenschneiderja iz Würzburga (ok. 1460—1531). Seveda moramo iskati vzornike tudi med Peruzzijevimi sodobniki. Mislim, da mu nedvomno niso ostala neznana klasicistična prizadevanja Adolfa von Hildebranda (1847—1921), učenca Casparja Zumbuscha in pomembnega nemškega kiparja tistega časa. Hildebrand, ki je bil tudi teoretik,² se je trudil, da bi v svojih delih izrazil občutje in monumentalno enostavnost antične skulpture.

Nadalje ne smemo prezreti resnice, da se je Peruzzi šolal na Dunaju, kjer so ustvarjali takrat priznani, danes pa kaj malo pomembni kiparji, kot na primer vodilna predstavnik t. i. akademskega realizma Caspar Zumbusch (1830 do 1915) in Carl Kundmann (1838—1919), pri katerih sta se šolala tudi naša kiparja Ivan Zajec in Alojzij Repič. Za akademijska vzornika sta veljala še Johannes Benk (1844—1914) ter Ganglov in Bernekerjev učitelj Edmund Hellmer (1850—1919). Gotovo je, da so ti kiparji, ki so ustvarjali kot spretni epigoni v slogu zapoznele romantike ter mešanice klasicizma in realizma, vplivali bolj ali manj tudi na umetniško oblikovanje Svetoslava Peruzzija, kar velja predvsem za čas, ko je še živel in študiral na Dunaju. Pod vplivom secesije pa kažejo nekatera njegova zgodnja dela tudi rahle tendence po dekorativni stilizaciji (npr. Srbska jubilejna kolajna) in za modno findsieclovsko simboliko (npr. Smrt je ljubezen — smrt je življenje).

V takratnem Dunaju pa se je uveljavljal tudi impresionizem. Zanimanje zanj je še povečala razstava francoskega impresionističnega slikarstva in kiparstva, ki so jo priredili leta 1903 v paviljonu Secesija in so si jo ogledali tudi nekateri naši slovenski umetniki. Ni znano, ali je Peruzzi to razstavo videl, toda gotovo je, da se mu ni bilo težko seznaniti s slikovito impresionistično tehniko, saj so se zanj navduševali in jo posnemali prenekateri kiparji po vsej Evropi. Ni čudno torej, da je tudi površina mladostnih Peruzzijevih del mehka in rahlo slikovito razkrojena, čeprav je ostal vselej v mejah realizma. Njegova modelacija ni bila namreč nikoli tako izrazito slikovita ali impresionistična, da bi zanikala plastičnost kiparskega lika. Nasprotno, vedno si je prizadeval, da bi poudaril plastično čistost oblik, saj je formalno pojmoval kiparski lik kot izrazito plastično zaokroženo gmoto. Da bi dosegel še čistejši plastični izraz, je po dunajskih letih (tj. okrog leta 1906) počasi opustil mehko in nekoliko slikovito oblikovanje ter se odločil za bolj sklenjene forme in gladko površino.

Ker mu je pomenila klasična antična umetnost najvišji ideal, se je večkrat trudil, da bi se klasičnim vzorom in antičnemu lepotnemu kánonu čim bolj približal. Rezultat takih teženj prizadevanj je bila tu pa tam konvencionalna in neizvirna oblika, dasi ni nikoli zapadel v slepo klasicistično epigonstvo. Prav prizadevanje po klasični formalni dognanosti pa je vtisnilo nekaterim njegovim delom prepričljiv samosvoj značaj (npr. spomenik septembrskima žrtvama, portret žene Ane, portret Antona Medveda).

Dunajska akademija mu je dala temeljito strokovno znanje, ki ga je pozneje še sam izpopolnil. Njegova največja želja je vedno bila, da bi delal v pristnem materialu — v marmorju, kamnu, bronu ali lesu. Najljubši mu je bil marmor, medtem ko je najmanj rad delal v mavcu. Ker pa je izbira materiala vezana na finančne zmogljivosti, je ostala večina njegovih del v mavcu. Nekatere izmed teh plastik so odlili v bron šele pred nedavnim.

Svetoslav Peruzzi se je uveljavljal v različnih kiparskih področjih: portretih (sem štejejo doprsni portreti, glave in maske), javnih spomenikih in nagrobnikih, v drobni plastiki (medalje in plakete) ter v prostem kiparstvu.

Najštevilnejši in umetniško najpomembnejši so njegovi portreti, s katerimi je dokazal odlično kiparsko znanje, pretanjšan okus in izreden smisel za psihološko karakterizacijo upodobljencev. Portreti zbujejo vtis življenja, resnobni so in umirjeni, a vendar človeško topli ter neposredni, kar velja tako za tiste, ki jih je izgotovil še na Dunaju, kot za one iz kasnejših let. Vse pa odlikuje dosledno realistična zasnova.

Drugo področje Peruzzijevega ustvarjanja so javni spomeniki in nagrobniki. Spomenik cesarju Francu Jožefu je njegovo zgodnje delo, ki po dokaj konvencionalni obliki ne izstopa iz poprečnosti tedanjih spomeniških zamisli. Upoštevati pa moramo, da ga je zasnoval še kot študent na dunajski Akademiji, kjer je črpal zanj glavne pobude. Drugi javni spomenik, t. j. spomenik kralju Petru I. za Supetar na Braču, datira v splitska leta. O njegovi umetniški vrednosti pa ne moremo govoriti, ker se ni ohranil.

Izgotovil je tudi dva nagrobna spomenika, in sicer septembrskima žrtvama ter Medvedov nagrobnik. Oba odlikujejo preproste, stroge in umirjene oblike.

Že v dunajskih letih je Peruzzija zamikalo medaljerstvo. Bržčas je našel pobude za izražanje v tej kiparski panogi v takratni dunajski medaljerski umetnosti. Morda ga je za medaljerstvo navdušil tudi prijatelj Vesnan Ivo Kerdić (1881—1953), ki velja še danes za najpomembnejšega hrvatskega mojstra plaket in medalj. Od slovenskih kiparjev, Peruzzijevih sodobnikov, je izdelal nekaj medalj že Ivan Zajec, izključno za medaljerstvo pa se je specializiral kipar Anton Sever. Izdelovanju medalj in plaket se je Peruzzi še intenzivneje posvetil v zadnjih desetletjih svojega življenja v Splitu, ko ni bilo več pomembnejših naročil in ko je ustvarjal v glavnem le drobna, priložnostna dela. Kot izrazit portretist se je omejil zlasti na portretne medalje, ki jih odlikuje preprosta, a pretanjšana plastična modelacija. Opremil jih je z napisi in s stiliziranimi listi ali vejicami, revers pa je pustil navadno prazen. Le v redkih primerih ga je okrasil z alegorično kompozicijo (npr. srbska jubilejna kolajna, medalja dr. Tartaglie). Prva medalja, ki jo je izdelal še na Dunaju (tj. srbska jubilejna kolajna) je stilizirana v duhu secesije in učinkuje dekorativno. Poznejše medalje iz splitske dobe pa teže za večjo enostavnostjo in so oblikovane z izrazitejšim plastičnim občutjem.

Preostaja nam še skromneje zastopana prosta plastika, kamor prištevamo nekaj aktov, dve simbolični kompoziciji in dve plastični karikaturi. Z akti je

dokazal, da sijajno obvlada anatomijo človeškega telesa, simbolični kompoziciji pa bolehata na nekoliko pretirano pripovednem opisovanju snovi.

Kot oblikujoč umetnik je Svetoslav Peruzzi že zgodaj okusil vse težave svojega poklica, vendar sta zanj značilni še neka osebna tragika in nenavadno kruta usoda, ki je spremljala domala vsa njegova dela ter nazadnje povzročila, da je umetnikov ustvarjalni polet veliko prezgodaj omahnil. K temu pa je pripomogla tudi dolgoletna odtrganost od domačega kulturnega življenja in prezaposlenost v pedagoškem delu. Zato moremo razdeliti njegov umetniški opus na dvoje obdobje: na dunajska in ljubljanska leta ter na leta, ki jih je preživel v Splitu. V prvem obdobju, ki zajema čas od leta 1903 do približno 1910, je veliko ustvarjal. Tedaj so nastala vsa večja dela za Ljubljano; cesarjev spomenik, spomenik Adamiču in Lundru, iz teh let je večina portretov. V Dalmaciji je pričela kiparjeva ustvarjalnost sprva počasi, pozneje pa vedno bolj konstantno upadati, dokler ni kot ustvarjalec skoraj utihnil. Rezultat teh let so drobna dela, ki sicer še vedno dokazujejo solidno strokovno znanje, skrbno in spretno modelacijo, iskanje preprostih, strogih in jasnih oblik, pravega samo-svojega življenja in doživetosti pa ne zasledimo več v njih.

Peruzzi kot umetnik ni poznal beganja in hlastnega, nekritičnega posnemanja sočasnih modnih vzorov. »Strujar nisem nikoli bil,« je zapisal nekaj let pred smrtjo, »— prava, resnična umetnost je vedno tudi sodobna — vse drugo, kar se ustvarja zaradi mode, so enodnevnice.«³ Vselej je oblikoval vestno in neomajno pošteno, iz ljubezni do dela samega, ne da bi se gnil zgolj za hvalo ali za gmotnimi dobički. Peruzzijevo kiparstvo pa bomo še bolje razumeli, če obrnemo pozornost na etični credo njegovega umetniškega snovanja, na moto, ki mu je ostal zvest vse življenje: »Poštenost nad vse! Kolikor zmorem, zmorem, česar ne zmorem, ne zmorem. Šarlatanstvo mrzím.«⁴ Bil je torej umetnik, ki se je dobro zavedal meje svojih ustvarjalnih sposobnosti. Nikoli ni silil v ospredje, a tudi ni bil med tistimi velikimi umetniškimi osebnostmi, ki neutrudno iščejo nova pota in puščajo za seboj bogato umetniško nasledstvo. Zato ni odločilneje posegel v razvoj modernega slovenskega kiparstva. Njegova likovna prizadevanja pa so kljub temu zapustila nekaj prepričljivih umetniških rezultatov, ki imajo v našem kiparstvu trajno vrednost. To velja zlasti za portrete, s katerimi je nedvomno dosegel najvišji kreativni vzpon. Delo, ki ga je opravil, pa je tem bolj pomembno še spričo tega, ker sodi med prizadevanja pionirske generacije naših akademskih kiparjev, ki so na prehodu iz 19. v 20. stoletje skušali dvigniti slovensko plastiko na stopnjo, kakršno je že doseglo takrat pri nas zrelejše slikarstvo.

RAZSTAVE

Svetoslav Peruzzi se je udeležil le štirih razstav. Leta 1925 je v nekem inervuju izjavil, da se ne udeležuje razstav »radi malenkostnih razmer, izviraajočih iz povojnih ambicij razstavljalcev«.

L. 1903 — je razstavil na Dunaju doprsnik cesarja Franca Jožefa I.

L. 1904 — je razstavil na prvi jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu sedem plastik, in sicer: Portret kiparja, dva portreta, Nezakonska mati, portret P. Grošlja, Smrt je ljubezen — smrt je življenje in jubilejno medaljo za stoletnico osvoboditve Srbije.

L. 1909 — je bil zastopan na I. umetniški razstavi v paviljonu R. Jakopiča v Ljubljani z enim samim delom — s portretom slikarja Gvidona Birolla.

L. 1925 — je izdelal za mednarodno razstavo dekorativnih umetnosti v Parizu štiri plakete dalmatinskih ljudskih noš.

KATALOG

- Osnutek za spomenik cesarju Francu Jožefu I. v Ljubljani, 1903
 Fotografijo osnutka je objavila revija Slovan II/1903—4, zvezek 3, str. 96
- Doprsni kip cesarja Franca Jožefa I. za spomenik v Ljubljani, 1903
 marmor, v. 100 cm, š. 72 cm, sign.: ni
 last: Mestni muzej v Ljubljani
- Spomenik cesarju Francu Jožefu I. v Ljubljani (sedaj spomenik Frana Miklošiča), 1903—1908
 kamen, marmor, v. ok. 600 cm
- Portret biologa Pavla Grošlja, ok. 1903 do 1904
 mavec
 neznano kje
 Fotografija objavljena v Slovanu II/1903—4, 12. zvezek, str. 353
- Nezakonska mati, ok. 1903—1904
 mavec
 neznano kje
 Fotografija objavljena v Slovanu II/1903—4, 12. zvezek, str. 364
- Smrt je ljubezen — smrt je življenje, ok. 1903—1904
 mavec
 neznano kje
 Fotografijo je objavil Slovan II/1903—4, 12. zvezek, str. 365
- Spominska kolajna za stoletnico osvoboditve Srbije, ok. 1904
 neznano kje
 Fotografija objavljena v Slovanu III/1904—5, zvezek 1, str. 25
- Portretna maska Hinka Smrekarja, med 1903—1906
 patinirana glina, v. 62 cm, sign. zadaj: Peruzzi
 last: družina Sadnikar, Kamnik
- Portretna maska mlade žene, med 1903 do 1906
 glina, v. 22 cm, sign.: ni
 last: družina Sadnikar, Kamnik
- Moški akt, med 1903—1906
 mavec, v. 40 cm, sign. zadaj na podstavku: S. P.
 last: družina Sadnikar, Kamnik
- Ženski akt, med 1903—1906
 mavec, v. 40 cm, sign.: ni
 last: družina Sadnikar, Kamnik
- »Triglav« (slikar Gvidon Birolla), med 1903—1906
 mavec, v. 33 cm, š. 14 cm, sign.: ni
 last: družina Sadnikar, Kamnik
- Ležeči ženski akt, 1904
 bron, d. 187 cm, š. 65 cm, v. 38 cm, sign. na podst.: M. Peruzzi 1904
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Portret Josipa Jurčiča, 1904
 mavec
 neznano kje
 Fotografijo je objavil Slovan II/1903—4, zvezek 5, str. 159
- Portret Frana Levstika, 1904
 bron, v. 63 cm, š. 48 cm, sign. d. sp.: S. PERUZZI FEC. 1904
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Portret Gvidona Birolla, 1904
 bron, v. 89 cm, š. 46 cm, sign.: ni
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Lastni portret, 1905
 neznano kje
 Fotografijo je objavila revija Mladika 1933, str. 249
- Poljub, 1906
 neznano kje
 Fotografija je objavljena v Mladiki 1933, str. 251
- Portret Maksima Gasparija, ok. 1906—1907
 patiniran mavec v. 36 cm, š. 15 cm, sign.: ni
 last: Maksim Gaspari, Ljubljana
- Portretno poprseje Primoža Trubarja, 1907
 bron, v. 80 cm, š. 60 cm, sign.: ni
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Portret pesnika Antona Medveda, 1908
 neznano kje
 Fotografijo je objavil Obzornik 1952, str. 141
- Figuri matere in otroka za Jurčev mavzolej v Postojni, ok. 1908—1909
 marmor, v. 170 cm, š. 72 cm, sign.: ni
- »Sužnja« (atlanta) na Regalijevi hiši (Miklošičeva 18) v Ljubljani
 Dekliška glava — »Češka deklica« (nedokončano)
 marmor, v. 32 cm, š. 21 cm, sign.: ni
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Tožba, 1909
 marmor, v. 80 cm, š. 24 cm, sign.: AD — MCMIX — S — M PERUZZI
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Nagrobni spomenik septembrskima žrtvama Lundru in Adamiču za ljubljansko pokopališče, 1908—1910
 podstavek iz kamna, soha iz marmorja v. kipa: 300 cm, v. podst.: 180 cm, sign.: ni
- Portretna medalja Adamiča in Lundra, 1908—1910.
 bron, premer 49 cm, sign.: ni
 plaketa je vzdana v slop med škofijo in stolnico v Ljubljani
- Portret žene Anke Peruzzi, 1911
 marmor, v. 50 cm, š. 23 cm, sign. na hrbtini strani: SC : S: M : PERUZZI : MCMXI
 last: Narodna galerija v Ljubljani
- Ukrajinski pesnik Taras Ševčenko — osnutek za spomenik, 1912

- mavec
izgubljeno
Fotografija objavljena v Mladiki 1933,
str. 274 in v Obzorniku 1952, str. 145.
Načrt za Medvedov nagrobni spomenik,
1912
Fotografijo je objavila revija Dom in
svet 1913, str. 212
Nagrobni spomenik pesnika Antona Med-
veda na kamniškem pokopališču, 1913
sarkofag iz kamna, relief iz marmorja
relief: v. 70 cm, š. 117 cm
Spomenik padlim vojakom 17. pehotnega
polka »kranjskih Janezov« za ljubljansko
pokopališče, ok. 1916 (dokončal Lojze Do-
linar)
marmor, v. kipa 220 cm, v. podst.
90 cm, sign.: ni
Portret Dinka Simunovića, ok. 1917
marmor, v. 37 cm, sign.: ni
last: Frano Simunović, Zagreb
Don Frano Bulić, 1921
mavčni osnutek
neznano kje
Fotografija objavljena v Mladiki 1.
1933, str. 245 in v reviji Obzornik
1. 1952, str. 147
Portretna plaketa arheologa dona Frana
Bulića, 1921
bron, v. 21 cm, š. 13 cm, sign.: ni
(spodaj napis: FRANCISCUS : BULIC :
: AETATIS : SUAE : AN : LXXV)
last: Umjetnička galerija v Splitu
Portretna glava Frana Simunovića, ok.
1922, 1923
bron, v. 40 cm, š. 18 cm, sign.: ni
last: Narodna galerija v Ljubljani
Portretna medalja dečka Klaus, 1925
mavec, premer 15 cm, sign. d. v sr.:
1925 Peruzzi
Zgoraj napis: KLAUS
last: Božena Vranič, Ljubljana
Portretna medalja dr. Iva Tartaglie, 1928
mavec, premer 18 cm, zgoraj: 1918 do
1928, spodaj napis: DR IVO TARTA-
GLIA, sign.: ni
last: Božena Vranič, Ljubljana
Portretna medalja dr. Iva Tartaglie, 1928
bron, premer 14,5 cm, sign. v sr.: S.
Peruzzi 1928, zgoraj: 1918—1928, spo-
daj napis: DR IVO TARTAGLIA
last: pok. dr. Karel Dobida, Ljubljana
sedaj neznano kje
Hrbtna stran portretne medalje dr. Iva
Tartaglie, 1928
bron, premer 14,5 cm, sign.: spredaj,
spodaj napis: Svome načelniku gradani
Splita
last: pok. dr. Karel Dobida, Ljubljana
sedaj neznano kje
Medalja Levstikove glave na spomeniku
v Velikih Laščah, 1931
bron, premer 48 cm, sign. d. sp.: S.
Peruzzi, 1931
Sv. Duje mučenik (medalja), 1932
mavec, premer 18 cm, sign.: (na hrbtni
strani je s svinčnikom napisan datum
5/2-1932.), zgoraj napis: SV. DUJE
MUČENIK
last: Božena Vranič, Ljubljana
Reliefni portret politika dona Juraja
Bianchinija, vzdian v Starem gradu na
otoku Hvaru, 1932—1933
bron
Fotografijo je objavila Mladika 1934,
str. 25
Medalja za Jugoslovansko matico
sign. sp.: S. Peruzzi, ob straneh napis
(v latinici in cirilici): Jugoslavenska
matica, spodaj: 10/10-1920—11/11
Violinistka (plaketa)
mavec, v. 8 cm, d. 14,5 cm, sign.: ni
last: Božena Vranič, Ljubljana
Portret sestre Milke in brata Cirila, ok.
1900
o. pl., 34 × 50 cm, sign.: ni
last: Božena Vranič, Ljubljana
Portret očeta Martina Peruzzija, 1901
o. pl., 44 × 47 cm, sign. d. sp.: M. S.
Peruzzi pinxit 1901
last: Božena Vranič, Ljubljana
Lastna karikatura, 1908
kolorirana perorisba na razglednici
Lastna karikatura, 1909
kolorirana perorisba na razglednici
last: Anton Pucelj, Ljubljana
Barjanski kmet, 1935
kolorirana perorisba na razglednici

BIBLIOGRAFIJA

- Die erste südslavische Kunstausstellung. Laibacher Zeitung XXIII/1904, št. 217,
str. 1940 (23. september).
Slovan II/1903—4, 1. 1904, zvezek 3, str. 96.
Načrti za cesarjev spomenik v Ljubljani. Dom in svet XVII/1904, str. 120—121.
Ivan Šubic: Cesarjev spomenik v Ljubljani, Ljubljanski zvon XXIV/1904, str.
157—163.
Slovan III/1904—5, 1. 1905, str. 63.
-e-: Iz Peruzzijevega ateljeja. Naš list 4/1908, št. 27 (4. julij).
Medvedov nagrobnik. Ljubljanski zvon XXXIII/1913, str. 280.

- Svitoslav Peruzzi. Črtež za Medvedov spomenik. Dom in svet XXVI/1913, št. 6, str. 213.
- Orešan: Slovenski umetnik (Svetko Peruzzi). Zvonček XVIII/1917, št. 5, str. 113—116.
- Ivan Zorec: Peruzzi. Kos potopisa. Ljubljanski zvon XL/1920, št. 2, str. 81—86. St. K.: Pri kiparju Peruzziju. Jutro VI/1925, št. 201, str. 17—18.
- K(arel) D(obida): Spomenik septembrskim žrtvam. Ljubljanski zvon XLVI/1926, št. 2, str. 155—156.
- Ob 100-letnici rojstva Franceta Levstika. Mojster Levstikovega portreta. Slovenski Narod LXIV/1931, št. 166, str. 3 (25. julij).
- Ivan Podlesnik: Svitoslav M. Peruzzi. Jugoslovan 2/1931, št. 176, str. 9 (2. avgust). Veliko delo slovenskega kiparja. Spomenik kralju Petru na Braču izdelal akad. kipar prof. Peruzzi. Slovenec LIX/1931, št. 224, str. 3.
- Karel Dobida: Slovenski kipar Svetoslav Mihael Peruzzi. Mladika XIV/1933, št. 7, str. 274—275.
- Viktor Steska — France Stelè: Peruzzi Svitoslav Mihael. Slovenski biografski leksikon II., zvezek V., Ljubljana 1933, str. 312.
- Karel Dobida: In memoriam Svetoslav Mihael Peruzzi. Ljubljanski zvon LVI/1936, št. 9—10, str. 487—489.
- Karel Dobida: Svitoslav M. Peruzzi. Mladika XVII/1936, št. 9, str. 325 + 341 + + 348 — 9 + 354.
- Ivo Peruzzi: † Svitoslav Miha Peruzzi (1881 — 5. VII. 1936). Prijatelj X/1936, št. 9, str. 298.
- Slovenski kipar Svitoslav Peruzzi. Slovenija V/1936, št. 28, str. 4.
- Fran Škodlar: Svetoslav Peruzzi. Življenje in svet, knj. 20/1936, št. 3, str. 38.
- Karel Dobida: Kipar Svetislav M. Peruzzi, Obzornik VII/1952, št. 3, str. 135—148.
- Karel Dobida: Sprehod po Narodni galeriji. MK, Ljubljana 1961, str. 42.
- K(arel) D(obida): Peruzzi, Svitoslav Mihael. Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1964, str. 657.

OPOMBE

ŽIVLJENJEPIS

¹ Karel Dobida navaja v Enciklopediji likovnih umjetnosti 3, str. 657, da je Peruzzi študiral na dunajski akademiji od leta 1902 do 1908.

² Fran Govekar je leta 1905 zapisal (Slovan III, 1904—5, str. 63): »... Peruzzi je pristaš moderne smeri kiparstva, vendar ni nikdar pretiran ter se je spričo izredne njegove delavnosti in produktivnosti trdno nadejati, da se popne na najvišje mesto. Treba bi mu bilo pač potovati v svet, v Italijo, Pariz, Berlin, in naš deželni odbor bi bil poklican, dati mu sredstva, ki bi nedvomno deželi donašala sijajne obresti — domače zrele sadove moderne kiparske umetnosti!«

³ Ivan Cankar: Krpanova kobila (Prešeren), Zbrani spisi XI., Ljubljana 1930, str. 48.

⁴ Cit. po K. Dobida: Kipar Svetislav M. Peruzzi, Obzornik 1952, str. 141.

⁵ Peruzzi je torej odšel v Split že l. 1910 in ne 1912, kakor navajata Slovenski biografski leksikon in Karel Dobida v članku, objavljenem v Obzorniku l. 1952.

⁶ St. K.: Pri kiparju Peruzziju, Jutro VI/1925, št. 201, str. 18.

SLOVENSKO KIPARSTVO OKROG LETA 1900

¹ Zanimive so misli, ki jih je zapisal o slovenskem kiparstvu Ivan Šubic v Ljubljanskem zvonu leta 1904: »Slikarsko umetnost smo Slovenci že od nekdanj častno gojili in naša umetniška zgodovina se ponaša z lepim številom priznanih slikarjev; v kiparstvu pa doslej nismo imeli istovrstnih uspehov. To je povsem naravna stvar, kajti kiparstvu treba večjega ozadja, širšega milieuja nego slikarstvu; mali, nesamo-stojni narod ne gradi monumentalnih palač in cerkev ter ne stavi veličastnih spomenikov državnikom in vojskovodjem — saj jih nikdar ni imel! — Če si pa kdaj zgradimo javno zgradbo, ostanejo niše v pročelju prazne, ker ni denarja za kipe; če po dolgem naporu postavljamo spomenik domačemu pesniku, zadostuje priprosta soha na pri-

prostem domačem kamenu, a umetnik, ki je kip izumel in izklesal, ga je delal skoraj ob vodi in kruhu, ker ni bilo denarja in se je apeliralo na njegovo rodoljubje...« (str. 157).

² France Stelè: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Ljubljana 1924, str. 144.

OPIS PERUZZIJEVIH DEL

¹ Ivan Šubic je na primer v Ljubljanskem zvonu (1904, str. 158) takole obrazložil odločitev žirije: »Ko bi ne bil razpis zahteval posebnih mej, v katerih morajo biti zasnovani načrti in katere je bila mestna občina prisiljena staviti v denarnem oziru, bi bil Bernekerjev načrt sigurno dobil prvo darilo... Zasnovan je genijalno, namen spomenika pa izraža najbolj duhovito in umetniško izmed vseh osnutkov.« Tudi pisec v reviji Dom in svet (1904, str. 120) priznava, da je ta načrt »brez dvoma najbolj umetniški«. Revija Slovan, ki je živo spremljala dogodke okrog cesarjevega spomenika, je objavila fotografiji obeh osnutkov — prvonagrajenega Peruzzijevega in Bernekerjevega, ki je dobil drugo nagrado, urednik Fran Govekar pa je zapisal: »Mi obžalujemo, da je premajhna svota, ki je na razpolago za ta spomenik, kriva dejstvu, da se Bernekerjev osnutek ne more uresničiti! Toda soglasna sodba občinstva in izvedencev je, da je ta Bernekerjev osnutek za spomenik med vsemi predloženimi najboljši ter umetniško dovršen tako v ideji kakor v izvedbi.« (Fotografija Bernekerjevega osnutka je bila objavljena v Slovanu II/1903—1904, zvezek 4).

^{2,3} Ivan Šubic: Cesarjev spomenik v Ljubljani. Ljubljanski zvon 1904, str. 157, 158 in 160.

⁴ Fotografija je bila objavljena v Slovanu II/1903—1904, zvezek 3, str. 96.

⁵ Ivan Šubic: Cesarjev spomenik v Ljubljani. Ljubljanski zvon 1904, str. 158.

⁶ Peruzzi je razstavil še en osnutek z geslom »V tihi časti«, ki ga je opisal Ivan Šubic v Ljubljanskem zvonu (1904, str. 158) takole: »Na moderno izumljenem podstavku stoji visoka, z rimsko togo odeta podoba cesarjeva. Podstavek kaže jako prijetne oblike, a zdelo se nam je, da ima forme, kakršne je oko že večkrat gledalo, tudi kip je preslok in dvomiti je, če bi kip z rimsko togo, stoječ na povsem modernem postamentu, na modernega človeka ugodno vplival... Tisti časi, v katerih so vladarje nove in sedanje zgodovine tako radi upodabljali v rimskih nošah, s sandalami na golih nogah, so menda minili in težko je verjeti, da bi občinstvu dvajsetega stoletja taki načrti ugajali.«

⁷ Slovan III/1904—5, zvezek 1, str. 25.

⁸ Noge so bile spodaj malo nad čevlji odlomljene in so jih pozneje popravili.

⁹ Baje je hranil Gregorčičevo posmrtno masko svoj čas ljubljanski Mestni muzej. Kje je danes, ni znano.

¹⁰ Plastika je bila last kiparjeve nečakinje Božene Vranič, ki jo je prodala še v letih pred drugo svetovno vojno Mestnemu muzeju v Ljubljani, kjer je ni več.

¹¹ Izidor Cankar: Obiski — Ivan Cankar, MK, Ljubljana 1960, str. 11.

¹² Delo je bilo last Božene Vranič iz Ljubljane, ki ga je l. 1963 prodala Narodni galeriji v Ljubljani.

¹³ Nace Šumi: Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani, str. 40.

¹⁴ Kip je l. 1949 prodala Narodni galeriji Olga Vidmar iz Ljubljane.

^{15,16} K(arel) D(obida): Spomenik septembrskim žrtvam. Ljubljanski zvon XXVI/1926, št. 2, str. 155—6.

¹⁷ Po kiparjevi smrti je prišel portret Anke Peruzzi v last njune nečakinje Zlate Pregelj iz Ljubljane. Od l. 1959 pa ga hrani Narodna galerija.

^{18,19} Medvedov nagrobnik. Ljubljanski zvon XXX/1913, str. 280.

²⁰ Mavčni osnutek Buličeve plakete so ulili v bron v splitski zvonarni. Peruzzi pa je menil, da so delo slabo opravili. Plaketa je bila last Frana Buliča, ki jo je pozneje poklonil splitski Umjetnički galeriji.

²¹ St. K.: Pri kiparju Peruzziu. Jutro VI/1925, št. 201, str. 18.

²² Plastika je bila do leta 1963 last Božene Vranič. Sedaj je v zbirkah Narodne galerije v Ljubljani.

²³ Delce je našla kiparjeva nečakinja Božena Vranič v Peruzzijevem splitskem ateljeju, kamor je prišla po njegovi smrti. Tam je dobila tudi mavčno medaljo dr. Tartaglie.

²⁴ Veliko delo slovenskega kiparja... Slovenec LIX/1931, št. 224, str. 3.

^{1, 3} Karel Dobida: Kipar Svetislav M. Peruzzi. Obzornik 1952, št. 3, str. 148.

² Problem der Form in der bildenden Kunst (1893).

⁴ St. K.: Pri kiparju Peruzziu. Jutro VI/1925, št. 201, str. 18.

Der Bildhauer Svetoslav Peruzzi

Der Bildhauer Svetoslav Mihael Peruzzi gehört zu der in Wien geschulten Pioniergruppe der slowenischen Bildhauer, die sich an der Grenze des 19. zum 20. Jahrhundert nur mühselig ihren Weg auf heimatlichem Boden bahnte.

Er wurde am 17. Okt. 1881 im Dorfe Lipce bei Ljubljana einem vermögenden und gebildeten Bauern geboren. Nach absolvierter Volksschule trat er 1893 in das Gymnasium von Ljubljana ein, seine grosse Liebe zur Bildhauerei jedoch zwang ihn schon in der zweiten Gymnasialklasse auszutreten und führte ihn in die Fachgewerbeschule, die er als Absolvent 1899 verliess. Im folgenden Jahre ging er nach Wien, wo er zunächst zwei Jahre die Kunstgewerbeschule des Kunst-u. Gewerbe-museums als Schüler des Prof. Joseph Breitner besuchte, beim Prof. Hans Bitterlich fortsetzte und mit Erfolg 1904 beschloss.

In seinen Wiener Studienjahren befreundete er sich mit vielen slowenischen und kroatischen Kollegen — darunter auch mit Ivan Meštrović — und wurde Mitbegründer des Künstlervereines »Vesna«. Seinen ersten Erfolg als Künstler erlebte er als Sieger bei einem Wettbewerb für das Denkmal Kaiser Franz Joseph I. in Ljubljana 1903. Im nachfolgendem Jahre hatte er auf der ersten jugoslawischen Kunstausstellung in Belgrad erfolgreich ausgestellt. Grösserer Bestellungen halber übersiedelte er 1906 nach Ljubljana, doch wurde es ihm bald klar, dass es unmöglich sei, nur von der Kunst zu leben. Dem freundschaftlichen Räte Meštrović's folgend begab er sich 1910 nach Split als Professor der Modelierkunst an der dortigen Kunstgewerbeschule, wo er sich mit ganzem Eifer diesem Berufe widmete. Er selbst schuf nur wenig, was auf Berufstätigkeit, Mangel an grösseren Bestellungen und grosses Heimweh zurückzuführen ist. Obwohl er lange Jahre in Split lebte, wurde er dort nie ganz heimisch. Ein ewiges Heimweh blieb wach, doch konnte sein Wunsch nach der Heimkehr nicht verwirklicht werden. Er starb in Split am 5. Juli 1936.

Peruzzi's Werk ist nicht umfangreich. Die Mehrzahl seiner besten Arbeiten sind in seiner Wiener- und Ljubljanaepoche entstanden, d. h. bis zum J. 1910; in Split schuf er viel weniger. Seine Bildhauerkunst ist realistisch, als Vorbild diente ihm die klassische antike Kunst. Zuerst stand sein Schaffen unter dem Einfluss des akademischen Wiener-Realismus, z. B. das Denkmal Franz Josephs, später gelang es ihm, sich einen eigenen, klassisch ruhigen Stil zu schaffen, (Das Portrait A. Medved 1908, Klage 1909, das Portrait seiner Frau Anka 1911). Verschiedene, in jener Zeit auftretende Kunstströmungen übten auf ihn keinen durchschlagenden Einfluss. Ganz sachte berührte ihn nur die Wiener Secession, klar ersichtlich auf einigen seiner Werke (Der Tod ist Liebe — der Tod ist Leben, ca. 1903—1904). Auch impressionistische Bildhauerkunst hatte auf ihn nur geringen Einfluss, den man bei einigen Plastiken der Wiener und Ljubljana-Jahre bemerkt, wo die Oberfläche weicher und malerischer ist, obwohl sie nie die Grenzen des Realismus überschreitet. Solche Plastiken sind: Liegender Frauenakt (1904), die Portraits Gvido Birola (1904), Pavel Grošelj (1903—1904) u. a.

Einen dauernden Platz in der slowenischen Bildhauerkunst wird Peruzzi mit seinen Portraits einnehmen: sie sind Zeugen nicht nur eines soliden Bildhauerkönnens, sondern auch grosser psychologischen Fähigkeiten des Charakterisierens (Portrait Pavel Grošelj, Gvido Birola, Anton Medved, Peruzzi's Frau Anka).

Sein zweites Betätigungsfeld waren öffentliche und Grabdenkmäler. Seine Jugendarbeit — das Denkmal Franz Josephs, I. in Ljubljana — ist nicht in seiner Urform erhalten. Von den Grabdenkmälern steht seinem Kunstwillen am nächsten die grosse monumentale Statue Lunder und Adamić gewidmet auf dem Ljubljanaer Friedhof (nach d. J. 1908, aufgerichtet 1933). Dort steht auch das Denkmal der Opfer des ersten Weltkrieges welches Lojze Dolinar zu Ende führte.

Peruzzi verfertigte auch eine Reihe von Medaillen und Plaketten, leider sind nur wenige erhalten.

SLIKAR JOSIP GERM

Eva Malnarič-Gspan

Josip Germ se je rodil 22. februarja 1869. leta v Adlešičih v Beli Krajini. Oče Matej, učitelj v Adlešičih, je bil doma iz Velikih Lašč, mati Ivana rojena Zvokelj pa iz Planine pri Vipavi.

Prva dva razreda osnovne šole je obiskoval v Adlešičih, tretji in četrty razred in nato gimnazijo pa v Novem mestu. Maturiral je leta 1889.

V šolskem letu 1889/90 se je vpisal na dunajsko Akademijo likovnih umetnosti. Na podlagi predloženih del in sprejemnega izpita je bil sprejet v drugi letnik Akademije. Splošno slikarsko šolo pri prof. F. L'Allemandu je končal v treh letih. V šol. letu 1892/93 se je vpisal v specialko za zgodovinsko slikarstvo pri prof. A. Eisenmengerju.

V letih, ko je študiral na Dunaju, se je J. Germ preživljal s podporo Kranjskega deželnega odbora, z inštrukcijami in risanjem ilustracij za »Dom in Svet«. Istočasno se je učil solopetja pri prijatelju Mateju Hubadu. Bil je član akademskega društva »Slovenija«. Sodeloval je v »Slovanskem pevskem društvu« in na raznih prireditvah »Slovanske Besede«. Leta 1893 je pel v zboru gledališča »Theater an der Wien«, ko so uprizarjali Smetanovo Prodano nevesto. S tem ansamblom je bil istega leta na gostovanju v Berlinu. Na povratku je obiskal München in bil Ažbetov gost.

V specialki prof. Eisenmengerja se je spoznal s Čehom Františkom Kupko, ki ga je navdušil za študij na praški akademiji. Ker je moral takrat odslužiti enoletno vojaško službo, se je prijavil k 35. plzenskemu polku, ki je bil v Pragi. Tako je prišel na Češko. Po odsluženi vojaščini se je v šolskem letu 1894/95 vpisal na praško Akademijo upodablajočih umetnosti v specialno šolo prof. Vaclava Brožika in jo končal leta 1897. Vsa ta leta v Pragi se je spet preživljal s poučevanjem in risanjem diplom za ljubljansko mestno občino. Nadaljeval je tudi s študijem solopetja, najprej pri dirigentu Narodnega gledališča Kovařovicu in nato v operni šoli Parš-Zikešove, ki jo je tudi končal.

Leta 1898 je J. Germ odprl lasten atelje. Istega leta je sprejel mesto učitelja risanja in umetnostne zgodovine na Akademiji grofa Strake.

Leta 1898 je J. Germ prvič razstavljal. V Ljubljani v Narodnem muzeju je priredil prvo samostojno razstavo svojih del.

Leta 1900 je poleg zaposlitve na Strakovi akademiji sprejel še mesto učitelja risanja in pozneje še petja na praški kadetni šoli, kjer je ostal do leta 1905. Leta 1900 se je udeležil pomladanske razstave v Pragi. Jeseni istega leta se je udeležil I. slovenske umetniške razstave v Ljubljani.

Leta 1904 je bila v Beogradu I. jugoslovanska umetniška razstava. J. Germ je razstavljal in vodil skupino nevezanih slikarjev.

V počitnicah leta 1905 je imel na izbiro štiri mesta srednješolskega učitelja risanja — eno na Dunaju, dve v Pragi in eno v domovini. Sprejel je vabilo



Sl. 1. J. Germ, *Avtoportret*, 1893

gimnazijskega direktorja dr. Frana Detela v Novem mestu in v šol. letu 1905/06 prevzel mesto učitelja risanja na novomeški gimnaziji. Ne ozirajoč se na takratne politične razmere je izredno aktivno sodeloval v vrsti kulturno prosvetnih društev. S svojim javnim, odkrito narodno usmerjenim delovanjem si je ustvaril v takratnem režimu nemogoč položaj. Zaradi nenehnih nasprotij in trenj, ki so temu sledila, je leta 1909 in nato ponovno 1910 živčno zbolel. Devet mesecev se je zdravil v Pragi. Nevzdržne razmere so ga pripeljale tako daleč, da je zaprosil za premestitev, vendar je ni dosegel.



Sl. 2. J. Germ, *Avtoportret*, 1904



Sl. 3. J. Germ, *Slikarka*

Leta 1916 je bil vpoklican k vojakom. Do konca vojne je bil z družino v Feldbachu pri Grazu kot oficir — ekonom. Po vojni se je vrnil v Novo mesto. Poleg risanja je sedaj na gimnaziji učil še opisno geometrijo. Risanje je učil tudi na trgovski dvorazredni šoli.

Slikal je samo še med počitnicami. Zaradi šibkega zdravja je hodil na Gorenjsko in na morje. Leta 1932 je bil sredi dela nenadno upokojen.

V letu 1934 se je udeležil razstave »Slovenska pokrajina«. Leta 1935 je pripravil na Bledu in Jesenicah drugo samostojno razstavo svojih del. Zadnjič v življenju je razstavljal na razstavi društva obrtnikov v Novem mestu leta 1936. Vsa ta leta je bolj malo slikal, nekaj več edino v letu 1938.

Drugo svetovno vojno je dočakal v Novem mestu. Ko je bilo mesto bombardirano, je bila prizadeta tudi hiša, v kateri je stanoval, zato se je z ženo preselil v Sušice v Belo Krajino. Proti koncu vojne je bil evakuiran v Kaštel Štafilić v Dalmaciji. Po vojni se je vrnil v Novo mesto, kjer je našel svoje stanovanje zasedeno. S preostalim bornim imetjem in slikami, ki jih je med vojno shranil pri prijateljih, se je preselil v prostore nekdanje advokatske pisarne v Vrhovčevi ul. št. 1. V teh skromnih prostorih je do konca vitalen in vsestransko aktiven preživel zadnja leta življenja. Umrli je 11. januarja 1950 v starosti 81 let. Pokopan je na novomeškem pokopališču.



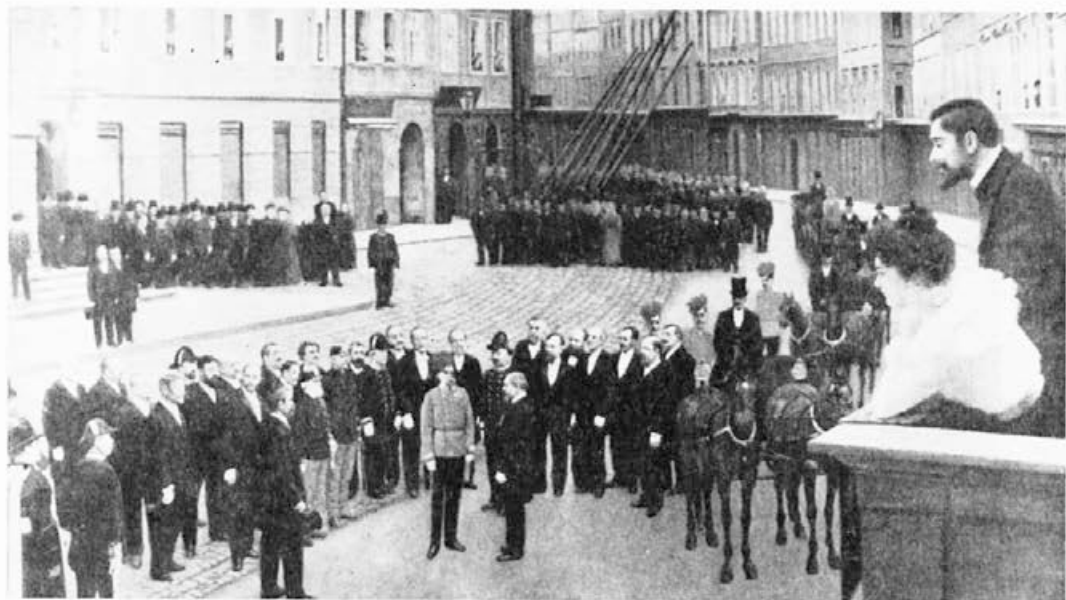
Sl. 5. J. Germ, *Belopeško jezero*

Življenje in delo J. Germa lahko razmejimo v tri obdobja: na dunajsko, praško in novomeško. Prva — dunajska doba traja od leta 1889 do leta 1893, druga — praška doba, od leta 1893 do leta 1905 in tretja — novomeška doba od leta 1905 do smrti 1950. leta.

J. Germ je že v gimnaziji pridno risal; ohranjenih je celo nekaj risb, ki nam predstavijo J. Germa kot ostrega opazovalca in natančnega risarja z razvitim čutom za plastičnost predmetov. Vpisu na dunajsko Akademijo sledi dolga vrsta študij okostja, mišičja, moških aktov in draperije. Študije so skrbno izrisane, opazno je slikarjevo zanimanje za obraz modela. Prve oljne slike nastanejo šele v letu 1892. To so strogo akademsko zajeti realistični portreti starejših modelov, karakterističnih črt. Fiziognomije so lokalno osvetljene, v glavnem toplega, prijetnega inkarnata, ki izstopa iz rjavih tonov ozadja. Barvna skala variira v mejah temnih — rjavih, rdečih in zelenih tonov. Slike so zadušljive, manjka jim zraka in svetlih barv.

Najznačilnejše delo dunajske dobe je »Avtoportret« iz leta 1893 — od vseh najbolj »akademsko« delo. Slikan je v najtemnejših rdečerjavih, skoraj črnih tonih. Iz temnega ozadja izstopajo le svetlorožnat obraz, roke in bleščeče bel ovratnik srajce. Iz slike veje neka odličnost, združena z visokim pojmovanjem slikarskega poklica (na sliki poudarjen z bogatim zlatim okvirjem slike na stolu in s slikarskim priborom). Risba je ostra, faktura izglajena (sl. 1).

Iz slikarjevih avtobiografskih zapiskov izvemo, da ga je zastareli študijski program na dunajski akademiji razočaral, ne izvemo pa, kakšni so bili njegovi nazori in cilji, ki jih je zasledoval. Odgovor najdemo v Germovi odločitvi, da bo študij nadaljeval v Pragi. J. Germ je bil po prepričanju navdušen narodnjak. V skladu z njegovo umetniško potenco ga nova iskanja v umetnosti niso zani-



Sl. 6. J. Germ, *Cesar Franc Jožef I. v Ljubljani*

mala. Želel je doseči čim večjo tehnično popolnost za kar najrealnejši zapis narave in dogodkov. Praška akademija — specialna šola Vaclava Brožika — je J. Germu posredovala le predelane pridobitve francoskega realističnega slikarstva barbizonske šole. J. Germ si je zastavil veliko nalogo — svoj slikarski dar je želel izkoristiti, da bi z vrsto realistično upodobljenih zgodovinsko nacionalno pomembnih tem budil narodno zavest svojih rojakov.

V Pragi se Germov umetniški razvoj nadaljuje od »rjavih« akademskih portretov prek vrste t. i. »svetlobnih študij« v »plein air« in krajino. Praško dobo je zaključil z »Avtoportretom« iz leta 1904. Dunajska tradicija je prisotna v pretehtanosti kompozicije, v iskanem, nič slučajnem izrezu iz naravnega okolja. Svetloba je napolnila ves prostor, zamah čopiča je svobodnejši, obrisi predmetov se v svetlobi niso razkrojili, risba je ostala ostra, jasna (sl. 2).

V ozkih, provincialnih razmerah, v kakršnih se je J. Germ znašel po prihodu v Novo mesto, je njegova umetnost stagnirala in večkrat celo zdrknila s prejšnjega nivoja. V novomeški, časovno najdaljši dobi prevladuje krajina. Vsem je skupna natančna risba, lokalne, svetle barve, kompozicija pogojena z najprimernejšim izrezom iz narave in izbira nacionalno pomembnih motivov (Savica, Vintgar, Plitvice, Belopeško jezero, Bled) (sl. 4).

Tudi to, najdaljše obdobje v Germovem življenju zaključuje spet »Avtoportret« imenovan »Vrtnar« iz leta 1938. Slikarsko tehnično je ta avtoportret ostal na stopnji prejšnjega iz leta 1904. Slikar se je upodobil sedeč pred zelenim listnatim ozadjem v luči zahajajočega sonca. Vse nepotrebno, pripovedno, je odpadlo; nikjer ni več poze. Pred nami sedi star mož in nas mirno gleda. Delo je opravljeno, počitek je zaslužen. V treh avtoportretih je razgrnjeno pred nami celo slikarjevo življenje. Najprej v ideale zaverovana in v dvome vklenjena mladost, nato samozavestna moška doba, polna energije, in na koncu izkušen, preizkušan, belolasi mož, ki lahko mirno gleda življenje naravnost v oči.



Sl. 7. J. Germ, Portret Rista Savina

Slikar J. Germ je začel s svojim delom po romantičnem realizmu bratov Šubicev, doraščal ob snovnem realizmu Ferda Vesela, Ivane Kobilice in Jožefa Petkovška. Ustvarjal je v duhu realizma, oplojenega s pridobitvami plenerizma, vse do konca življenja. Čeprav je kazno, da nobena od novejših struj v umetnosti ni zapustila, razen eventualnih tehničnih pridobitev, sledov v delu J. Germa, to le ne drži popolnoma. Germova nežna in občutljiva narava se je nehote svojsko odzvala rastlinsko krhki, svetlobarvni eleganci secesije. Germova dela — »Čitajoče dekle«, »Študija ženske postave v plein airu«, »Siesta«, »Vestalka« in »Pomlad«, ter pozno v letu 1938 serija cvetja »Framazončki«, »Potonke«, »Jesensko cvetje«, »Cvetoča kakteja« I. in II. — le z daljnimi reminiscencami izpričujejo svojo pripadnost. Vpliv secesije je bolj očiten v Germovi dekoraciji (»Viribus unitis«).

Navadno je bil J. Germ prištet v skupino starejših slikarjev z Ludvikom Grilcem, Simonom Ogrinom, Antonom Gvajcem, ker je tako kot oni v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zadovoljeval umetniške potrebe takratnega meščanstva. Kot skupina so predstavljali zadnjo generacijo pred prihodom impresionistov.

Josip Germ je samostojno razstavljal:

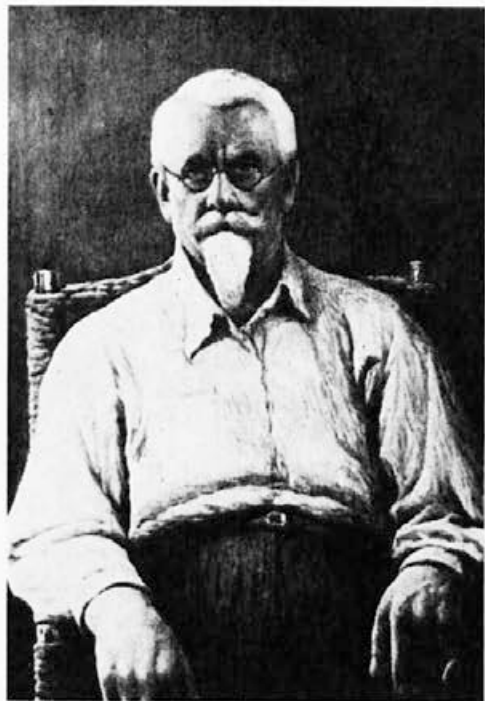
1898 — v Narodnem muzeju v Ljubljani in

1935 — v Osnovni šoli na Bledu in Jesenicah

Skupinske razstave:

1900 — »Pomladanska razstava« v Pragi

1900 — I. slovenska umetniška razstava v Ljubljani



Sl. 8. J. Germ, *Avtoportret*

1904 — I. jugoslovanska umetniška razstava v Beogradu

1934 — razstava »Slovenska krajina« v Ljubljani

1936 — »Razstava društva obrtnikov« v Novem mestu

1950 — »Slovensko slikarstvo v dobi realizma« v Ljubljani

1958 — »Avtoportret na Slovenskem« v Ljubljani

Večina biografskih podatkov je povzetih po slikarjevih avtobiografskih zapiskih, prav tako domala vsi naslovi slik z redkimi izjemami med risbami in študijami.

Datirane slike imajo poleg naslova letnico brez oklepaja. V oklepajih so letnice, ki jih v svojih zapiskih avtor sam navaja. Letnice v oklepaju z oznako ok. (okrog) sem sama uvrstila v katalog.

KATALOG

Olja

1. »Portret starca« — 1892

o. pl. na kartonu

44 × 38 cm

sign. d. zg. Germ 92

Last: Ruža Germ, Novo mesto

(starec z veliko mehko brado in brki, upodobljen en face)

2. »Portret starejše gospe« — 1892

o. pl. na kartonu

47 × 38,3 cm

sign. d. zg. Germ 92

Last: Ruža Germ, Novo mesto

(starejša žena z bradavico na licu, upodobljena v profilu)

3. »Portret mlade žene« — (ok. 1892)

o. pl. na kartonu

40 × 33 cm

sign. d. zg. Germ

Last: Ruža Germ, Novo mesto

(žena v temno rjavi obleki z visokim ovratnikom)



Sl. 9. J. Germ, Žena s sončnikom

4. »Avtoportret« — (1893)
o. pl.
100 × 69,5 cm
sign. ni
Last: Dolenjski muzej Novo mesto
(slikar upodobljen stoječ pred tem-
nim ozadjem)
5. »Germ Matej kot novomašnik« —
(1893)
o. pl.
58 × 46 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprsna podoba mladega duhovnika)
6. »Zimsko jutro — otroka na poti v
šolo« — 1893
o. pl. na kartonu
31,7 × 39,5 cm
sign. 1. sp. J. Germ 1893
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(otroka sredi zimske pokrajine)
7. »Portret starejšega moža v vojaški
obleki« — (ok. 1893)
o. pl.
50 × 38,7 cm
sign. d. zg. Germ
Last: Ruža Germ, Novo mesto
8. »Posnetek po Rembrandtu — R. žena
Saskia« — 1893
uničena
9. »Žalujoča mati« — 1894
o. pl.
45,4 × 70,2 cm
sign. d. zg. Germ 94
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mati upodobljena v svitu sveče ob
mrtvem otroku)
10. »Mati z otrokom v pokrajini« — (ok.
1894)
o. pl.
52,6 × 54 cm
sign. ni

- Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena z razgaljenimi prsmi in otrokom v naročju, sedeča ob poti)
11. »Portret starejšega duhovnika« — (ok. 1894)
o. pl.
49,9 × 39,5 cm
sign. d. zg. Germ
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprnsni portret duhovnika $\frac{3}{4}$ obrnjen v levo)
12. »Študija ženske glave« — 1895
o. pl.
29,5 × 24 cm
sign. l. zg. Germ 95
Last: Zvonko Perc, Novo mesto
(žena v beli izrezani bluzi, vidna v hrbet z glavo obrnjeno v profil)
13. »Starčeva molitev« — 1895
o. pl.
53 × 41,9 cm
sign. d. zg. Jos. Germ 1895
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(starec s sklenjenimi rokami upodobljen v profilu)
14. »Delavec« — 1895
o. pl.
56,7 × 40 cm
sign. d. sp. J. Germ 95
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(podoba starejšega moža košatih, sivih las in brade)
15. »Na oprezovanju« — 1895
o. pl.
58 × 43,5 cm
sign. l. sp. Germ 95
Last: Mirko Germ, Beograd
(moški v temni obleki in klobuku opazuje izza okna)
16. »Dama v sivem kostimu« — 1895
o. pl. na kartonu
46,2 × 25,8 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 1895
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(cela postava pred rdečim ozadjem)
17. »Študija ženske postave v plein airu« — 1895
o. pl. na lesu
47,6 × 35,8 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 1895
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(svetlolaso dekle v rožnati bluzi pred zelenim ozadjem z brezo)
18. »Portretna študija« — (1895)
o. pl. na kartonu
23,2 × 16,3 cm
sign. d. sp. Germ. J.
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprnsni portret žene v sivem kostimu z rdečo bluzo)
19. »Portretna študija« — (ok. 1895)
o. pl.
53,4 × 42 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlada žena v rožnati bluzi, doprnsno upodobljena v notranjosti)
20. »Portretna študija« — (ok. 1895)
o. pl.
36 × 28,9 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(portret moža s črnimi brki in belim trdim ovratnikom, upodobljen en face)
21. »Portretna študija starega moža« — (1896)
o. pl.
50 × 39,5 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprnsni portret $\frac{3}{4}$ obrnjen v levo, slikan v zelenih tonih)
22. »Pri branju« — (1896)
o. pl.
66 × 46 cm
sign. l. zg. Germ 1896
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
23. »Siesta — prijatelj živalic« — (1896)
o. pl.
60 × 47 cm
sign. l. sp. J. Germ
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
24. »Pijani frančiškan« — (1896)
o. pl.
41,8 × 31 cm
sign. ni
Last: dr. Miro Vodnik, Novo mesto
(okajeni frančiškan sedeč za mizo)
25. »V ateljeju« — (1896)
Krasoumna Jednota v Pragi kupila, ohranjena samo fotografija (slikarka upodobljena v profilu stoječa pred oknom)
26. »Študija za Joba« — 1896
o. pl.
50,1 × 79,8 cm
sign. d. sp. J. Germ 96
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(gol starec, ležeč na slami)
27. »Na vrtu« — 1896
o. pl.
49 × 33 cm
sign. l. sp. J. Germ 1896
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
(mlada žena s prekrižanimi rokami sedeča na vrtu)
28. »Portret prošta Petra Urha« — 1896
o. pl.
95 × 75 cm
sign. d. sp. Josip Germ v Pragi 1896

- Last: Proštijiski urad, Novo mesto
(prošt upodobljen sedeč v naslanjaču)
29. »Svetlobna študija« — (1896)
o. pl.
81,3 × 41,9 cm
sing. l. sp. Jos. Germ
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(ženski polakt odet v tančico, ime-
novan »vestalka«)
30. »Onemogli stavec« — (1896)
neznano kje, ohranjena samo foto-
grafija
(stavec oprt na palico, sedeč na vrtu)
31. »Ležeč ženski akt« — (1896)
o. pl.
82,5 × 45 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(ženski akt na ležišču pregrnjenem
s preprogo, ozadje zavesa)
32. »Študija ženskega portreta v plein
airu« — (1897)
o. pl.
51,5 × 34,9 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlado deklet v beli bluzi z visokim
rumenim ovratnikom)
33. »Portret K. Schweigerja« — 1897
neznano kje, reproduciran v DIS
leta 1899
34. »Ženski akt, študija za »Poletje« —
(1897)
o. pl.
78 × 36 cm
sign. d. sp. J. Germ 97.
Last: Jože Germ, Mendoza, Argen-
tina
(ženski akt, obrnjen s hrbtom proti
gledalcu, pred zelenim ozadjem)
35. »Sv. Frančišek Asiški« — (1897)
neznano kje, ohranjena fotografija
36. »Jutranja molitev« — (1897)
neznano kje, ohranjena fotografija
37. »Študija ženskega poprsja v plein
airu« — 1898
o. pl.
43 × 29,6 cm
sing. l. sp. J. Germ 98
Last: Narodna galerija, Ljubljana
(doprsen portret žene v beli bluzi,
3/4 obrnjen v desno, ozadje zeleno)
38. »Dama v črnem« — 1898
o. pl.
48 × 27 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 98
Last: Narodna galerija, Ljubljana
(mlada žena v temni obleki z dežni-
kom, upodobljena na vrtu)
39. »Obisk cesarja Franca Jožefa I. v
Ljubljani« — 1899
o. pl.
155,5 × 273 cm
sign. d. sp. Jos. Germ, Praga, Ljub-
ljana 1899
Last: Narodna galerija, Ljubljana
(sprejem cesarja Fr. Jožefa I. pred
magistratom)
40. »Čitajoče deklet« — (ok. 1898)
neznano kje, reproducirana v DiS
leta 1899
41. »Študija dečka« — (ok. 1898)
neznano kje, reproducirana v DiS
leta 1899
42. »V nedeljo iz cerkve« — 1900
o. pl.
55 × 40 cm
sing. d. sp. J. Germ 1900
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(dve deklet v narodnih nošah pred
pokrajino)
43. »Na poti v cerkev« — (1900)
o. pl.
58 × 42 cm
sing. ni
Last: Jože Germ, Mendoza Argen-
tina
44. »Belopeško jezero« — (1901)
o. pl.
46,1 × 68,6 cm
sing. d. sp. J. Germ
Last: Dolenjski muzej, Novo mesto
(pokrajina z jezerom)
45. »Vprašanje« — 1901
o. pl.
50 × 63 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 1901
Last: Jože Germ, Mendoza, Argen-
tina
(deklet in fant s koso pred pokra-
jino)
46. »Študija otroka« — (ok. 1901)
o. pl.
35,7 × 45,1 cm
sign. l. sp. J. Germ
Last: prof. Silva Hrušovec, Ljubljana
(ležeč otrok, viden do pasu)
47. »Pomlad« — 1902
o. pl.
91,5 × 44,5 cm
sign. l. sp. Germ 1902
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlada žena v vrtu)
48. »Svetlobna študija« — 1902
o. pl.
52,5 × 35 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 1902
Last: Mirko Germ, Beograd
(temnolasa žena z rdečim ogrinjalom
3/4 obrnjena v desno, cela postava)
49. »Svetlobna študija« — (1902)
o. pl.
58,6 × 44,5 cm
sign. ni

- Last: Ruža Germ, Novo mesto
(temnolasa žena z rdečim ogrinjalom $\frac{3}{4}$ profil v desno, doprsna podoba)
50. »Triglav v jutranjem svitu, od Aljaževega doma« — (1903)
o. pl.
40,3 × 59,8 cm
sign. ni
Last: dr. Albin Smole, Ljubljana
51. »Komponist Risto Savin« — (1903)
o. pl.
63,5 × 79,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(komponist sedeč za klavirjem v uniformi artilerijskega stotnika) — kasneje doslikana vaza s cvetjem
52. »Risto Savin v civilu« — (1903)
o. pl.
39,8 × 34,8 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(komponist v letni obleki s slamnikom na glavi, sedeč na vrtu)
53. »Konservatorist Kirchner kot slikar« — (1903)
o. pl.
60,2 × 34,7 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlad mož z zalisci sedeč za mizo)
54. »Kanonir« — njegov »putzbleck« — (1903)
o. pl. na kartonu
32,4 × 28 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlad vojak s čepico pred svetlo modrim ozadjem, v polnem profilu)
55. »Študija vojaka« — (ok. 1903)
o. pl. na kartonu
45 × 59 cm
sign. ni (nedokončana)
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprsen portret mladega rdečeličnega vojaka $\frac{3}{4}$ obrnjen v levo)
56. »Na obisku« — 1904
o. pl.
43,8 × 35,9 cm
sign. d. sp. J. Germ 04.
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(mlada žena v modnem klobuku upodobljena v profilu)
57. »Avtoportret« — (1904)
o. pl. na lesu
116,1 × 75,2 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(slikar stoječ pred platnom postavljeno v sobi)
58. »Komorni pevec F. Naval — Pogačnik« — (1904)
o. pl.
83 × 60 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(doprsni portret pevca I. Navala)
59. »Novo mesto v večernem svitu« — (1905)
o. pl.
46 × 67,6 cm
sign. ni
Last: Miljutin Negodé, Ljubljana
60. »Vintgar — Železniški most čez Radovno in jez« — 1907
olje, lesena plošča
52 × 35,9 cm
sign. d. sp. J. Germ 07.
Last: Ruža Germ, Novo mesto
61. »Vintgar — Žumrova Galerija« — 1907
o. pl.
70 × 90 cm
sign. d. sp. J. Germ 1907
Last: g. Witzkova, Praga
62. »Vintgar — Pekel« — 1907/11
o. pl.
70 × 90 cm
sign. d. sp. J. Germ 1907/11
Last: Marie Winterova, Praga
63. »Vintgar — Slikovit prizor« — 1907/11
o. pl.
sign. l. sp. Jos. Germ 1907/11
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
(pot z brvmi na levi)
64. »Vintgar — Drveča Radovna« — (1907/11)
o. pl.
67 × 90 cm
sign. ni
Last: Uprava zgradb IS SRS
Vila »Bled«, Bled
65. »Vintgar — Večerni prizor Radovne nad Šumom« — 1907/30
o. pl. na lesu
52,2 × 35,8 cm
sign. l. sp. Germ Jože, 1907/30
Last: Marica Kozina, Ljubljana
66. »Radovna z malim slapom« — (1907)
neznano kje, ohranjena fotografija
67. »Vintgar — Šum« — (1907)
neznano kje
(pogled samo na penečo vodo, ki jo obrobja zelenje)
68. »Moja mati« — (1908)
o. pl. na kartonu
2,9 × 40,7 cm
sign. ni

- Last: Ruža Germ, Novo mesto
(starejša žena sedeča v naslanjaču)
69. »Moja mati« — študija — (ok. 1908)
o. pl.
69,5 × 85 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(starejša žena sedeča v naslanjaču)
70. »Motiv z morja« — 1908
olje na kartonu
16,4 × 24,7 cm
sign. d. sp. J. Germ 08.
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(v ospredju močno zaraščena obala
nato gladko temno modro morje in
svetlo modro nebo brez oblaka)
71. »Triptihon Baška — Pogled na Ba-
ško« — (1910)
neznano kje, ohranjena fotografija
72. »Potok z brvjo in tipična hiša« —
(1910)
neznano kje, ohranjena fotografija
(Baška, iz triptihona Baška)
73. »Trg z vodnjakom« — (1910)
neznano kje, ohranjena fotografija
(Baška iz triptihona Baška)
74. »Robinsonov zaliv na otoku Krku
v večernem svitu« — 1910
o. pl. na kartonu
22,5 × 31 cm
sign. l. sp. Germ 1910
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(morska obala s skalnatim rtom na levi)
75. »Robinsonov zaliv na otoku Krku v
večernem svitu« — (1910)
o. pl. na kartonu
22,5 × 31,5 cm
sign. d. sp. Germ
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(morje s skalnato obalo na desni)
76. »Savica — Vodopad« — 1911
o. pl.
90 × 55 cm
sign. l. sp. Germ J. 11.
Last: Zvonko Perc, Novo mesto
77. »Baška na otoku Krku — Pogled na
pristanišče« — (1911)
o. pl.
50 × 35 cm
sign. ni
Last: Marie Winterova, Praga
78. »Baška s Perovičem ob nevihti« —
1913
o. pl. na kartonu
22,5 × 30,5 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 1913
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
79. »Kopališče Baška v večernem svitu«
— 1913
o. pl.
67 × 128 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 13
Last: Mirko Germ, Beograd
80. »Poletni večer na Jadranu« — (1914)
o. pl.
55 × 71 cm
sign. ni
Last: Dolenjski muzej, Novo mesto
(pogled na skalnato obalo na levi,
v ospredju cipresa)
81. »Partija ob morju pri Mlini Župe —
Dalmacija« — 1914
o. pl. na kartonu
28 × 36 cm
sign. l. sp. J. Germ 1914
Last: dr. Miro Vodnik, Novo mesto
82. »Mlini Župe pri Dubrovniku« — ne-
dokončan — (1914)
neznano kje, ohranjena fotografija
83. »Srebrno pri Dubrovniku« — (ok.
1914)
o. pl.
33 × 22 cm
sign. d. sp. J. Germ
Last: Marie Winterova, Praga
84. »Morski pejzaž z globokim zalivom«
— (ok. 1914)
(nedokončana)
olje na kartonu
28,9 × 33,9 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(pokrajina ob morju z globokim zali-
vom in majhnim pomolom)
85. »Topol ob Kolpi pri Podbrežju« —
1925
o. pl.
sign. l. sp. Jos. Germ 1925
Last: Jože Germ, Mendoza, Argen-
tina
86. »Slikovit prizor ob Kolpi pri Pod-
brežju« — 1925
o. pl.
42 × 64 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 1925
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
87. »Partija ob Kolpi — Grad Pod-
brežje« — 1925
o. pl.
45 × 68,5 cm
sign. d. sp. J. Germ 1925
Last: mag. pharm. Metod Rauch,
Kranj
88. »Plitvička jezera — Galovac« —
(1929)
o. pl. na kartonu
25,5 × 35,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(reka s štorom v vodi)
89. »Plitvice — Kanjon Korane« —
(1929)
o. pl. na kartonu

- 46 × 37,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(pokrajina s slapom v ospredju desno)
90. »Plitvička jezera — Galovac z vodopadi« — (1929)
o. pl. na kartonu
25,5 × 35,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(pokrajina z vodo v ospredju in majhnimi vodopadi v ozadju)
91. »Plitvice — slapovi« — nedokončana — (ok. 1929)
o. pl. na kartonu
28,2 × 19,4 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(slika je nakazana samo v levem zgornjem kotu)
92. »Vintgar — Skala Kranjske Hranilnice« — 1930
o. pl. na kartonu
50,3 × 34,4 cm
sign. d. sp. Germ M. J. 1930
Last: Ruža Germ, Novo mesto
93. »Vintgar — Šum« — 1930
o. pl. na kartonu
29,5 × 21,5 cm
sign. d. sp. Germ 30
Last: Mirko Germ, Beograd
(slap z brvjo in zelenjem ob straneh)
94. »Vintgar — pogled od Pekla na Stol v večernem svitu« — (1930)
olje na lepenki
29 × 23 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
95. »Vintgar — tesni, Žumrova galerija« — (1930)
neznano kje, ohranjena fotografija (skalnata tesen z brvjo na desni)
96. »Vintgar — Brzice« — (1930)
o. pl.
58 × 49 cm
sign. d. sp. Germ M. J. 1930
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
(brzice, v ospredju večja temna skala)
97. »Vintgar — Drasla« — (1930)
neznano kje, ohranjena fotografija (pogled samo na deročo vodo, ki pada preko skal v majhnih slapovih)
98. »Bled — Grand hotel Toplice in Parkhotel« — 1935
o. pl.
37 × 55 cm
sign. d. sp. J. M. Germ 1935
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
99. »Lambergerjev grad z Begunjščico« — (1935)
o. pl.
59,7 × 83,1 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
100. »Lambergerjev grad z Begunjščico« — (1935)
o. pl. na lesu
28 × 42 cm
sign. ni
Last: Mirko Germ, Beograd
101. »Mr. ph. I. Žabkar, župan jeseniški« — študija — (1935)
o. pl. na kartonu
27 × 30 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(moški upodobljen do pasu, sedeč za pisalno mizo, rahlo obrnjen v desno)
102. »Blejski grad s Triglavskim pogorjem v jutranjem svitu« — (1935)
o. pl.
37 × 55 cm
sign. ni
Last: Mirko Germ, Beograd
103. »Pogled na Begunje in Triglavsko pogorje izpod Dobrč« — (1935)
neznano kje, ohranjena fotografija
104. »Kita cvetja...« — (1935)
neznano kje, ohranjena fotografija (šopek vrtnic, diagonalno iz levega zgornjega kota napolnjuje vso površino slike)
105. »I. Žabkarjeva« — (1935)
uničena
(žena, upodobljena do pasu, z rokami, prekrizanimi zadaj na hrbtu)
106. »Pogled na Novo mesto« — (ok. 1935)
olje na lesu
40,5 × 60,6 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(v ospredju rečni ovinek, ozadje zapira nizek hribeček s cerkvico)
107. »Motiv z Gorenjske« — (ok. 1935)
o. pl. na kartonu
28,4 × 38,8 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(pogled na majhen trg z vodnjakom na levi, s cesto in nekaj hišami, ter hribi v večernem svitu v ozadju)
108. »Novo mesto — Pogled s ceste na Kapiteljskem marofu« — 1936
o. pl.
60 × 82 cm
sign. d. sp. Jos. M. Germ 1936
Last: J. Germ, Mendoza, Argentina
109. »Novo mesto — Pogled z mosta na samostan« — 1936
o. pl.

- 58 × 83,5 cm
sign. l. sp. J. M. Germ 36
Last: O. Kobetova, Novo mesto
110. »Novo mesto — Pogled na frančiškansko cerkev« — (ok. 1936)
olje na kartonu
27 × 21,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana (prek streh v ospredju pogled na del fasade in zvonik frančiškanske cerkve)
111. »Avtoportret — Vrtnar« — (1938)
o. pl. na lesu
47,5 × 34,5 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (belolasi slikar, sedeč en face pred zelenim ozadjem)
112. »Jesenske vrtnice« — (1938)
olje na kartonu
31 × 23 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana (vrtnice v vazi, levo majhen svečnik, desno keramična figurica slona)
113. »Cvetoča kakteja« — (1938)
o. pl. na lesu
39,3 × 28,1 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (kakteja s tremi belimi cvetovi)
114. »Cvetoča kakteja« — (1938)
o. pl. na kartonu
35 × 16,5 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
115. »Jesensko cvetje« — (1938)
olje na kartonu
34,6 × 16,4 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (šopek rož v secesijski vazi)
116. »Jurčki — ajdovčki« — (1938)
olje na lesu
22 × 28 cm
sign. ni
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
117. »Potonke« — (1938)
olje pastel na platnu
37,5 × 50,5 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
118. »Framazončki« — (1938)
olje na pločevini
22 × 28 cm (oval)
sign. ni
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina (pisane glavice mačeh na temno zelenem listnatem ozadju)
119. »Portret sina Jožeta« — nedokončana (1938)
o. pl.
24 × 18 cm
sign. ni
Last: Jože Germ, Mendoza, Argentina
120. »Tulpe« — nedokončana — (ok. 1938)
o. pl. na kartonu
34,4 × 47,8 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (rdeči in rumeni tulipani na levi, desno samo podslikano)
121. »Pogled z Ajdne na Javornik in Jesenice« — (1939)
o. pl.
64 × 85,5 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
122. »Martuljkova panorama s hotelom KO-OPZ« — (1939)
o. pl.
66 × 84,8 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
123. »Muca in Naci« — (1939)
o. pl. na kartonu
27 × 33 cm (oval)
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana (slikarjevi hčeri, sedeči pred zelenim ozadjem)
124. »Joško in Mirko« — (1940)
o. pl. na kartonu
28,9 × 34,2 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (slikarjeva sinova)
125. »Nedograjena cesta« — (1945)
o. pl. na lesu
28,5 × 39,1 cm
sign. ni
Last: Dolenjski muzej, Novo mesto (cesta v pokrajini)
126. »Začetek romana« — (1946)
o. pl. na kartonu
35,5 × 49,6 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto (mlad par na balkonu, v ozadju Praga)
127. »Fran Levstik« — (ok. 1946)
o. pl. na kartonu
50,5 × 35,2 cm
sign. ni
Last: Studijska knjižnica, Novo mesto
128. »Ivan Cankar« — nedokončan — (ok. 1946)
olje na kartonu
49,5 × 35 cm

sign. ni
Last: Študijska knjižnica, Novo mesto

128. »Tihožitje s sadjem« — (ok. 1946)
olje na desko
40,6 × 60,8 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto

Pasteli

129. »Portret gospe Majaronove« — 1897
pastel na zelenem papirju
57,5 × 45,3 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 97
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(svetlolasa mlada žena v beli obleki z belo bojo)
130. »Žensko poprsje — akt« — nedokončana — (ok. 1897)
pastel na zelenem papirju
46,8 × 36,7 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena, vidna v hrbet s svetlolaso glavo v profilu)
131. »Hčerka Ruža — portret« — (ok. 1932)
pastel
73,5 × 54 cm
sign. ni
Last: dr. Ruža Šegedin, Ljubljana
(mlado dekle v rožnati obleki z vrtnico v naročju, sedeča v rdečem naslonjaču, rahlo obrnjena v desno)

Akvareli

132. »Slavolok« — študija — 1890
akvarel, svinčnik
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ
(arhitekturna študija slavoloka s tremi loki)
133. »Stara izložba« — študija — 1890
akvarel, svinčnik
27,2 × 28,8 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(izložba z razstavljenimi izdelki lončarske obrti)
134. »Avtoportret« — (ok. 1896)
akvarel
20,4 × 16,3 cm
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(slikar v svetli obleki, 3/4 obrnjen v desno)
135. »Študija za sprejem cesarja Franca Jožefa« — (ok. 1898)
akvarel

33,4 × 52,5 cm

sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto

136. »Ženski akt« — (ok. 1900)
akvarel
sign. ni
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(akt — cela postava v profilu, pred rdečim ozadjem)
137. »Pogled na Prago iz mojega stanovanja na Hradčanih« — 1901
akvarel
31 × 23 cm
sign. l. sp. J. Germ 1901
Last: Angi Winterova, Praga
138. »Brod ob Kolpi pri Podbrežju« — (1924)
akvarel
uničena, ohranjena fotografija
139. »Kaštel Štafilič v Dalmaciji« — 1945
akvarel in svinčnik
29,5 × 39,8 cm
sign. d. sp. Germ M. J. 1945
Last: Ruža Germ, Novo mesto

Dekoracije

140. »Viribus unitis« — 1912
o. pl.
razrezana na štiri kose
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(nad napisom orel z razprostrtimi krili, ob straneh listnat ornament)
141. »Naraščajski prapor Sokola Novo mesto« — (1922)
neznano kje, ohranjena fotografija
142. »Plakat za Ciril - Metodov Kresni večer« — 1928
neznano kje, ohranjena fotografija

Risbe Študije Skice

143. »Študija antične glave« — 1889
črna kreda
55,5 × 42,3 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(delo za sprejem v drugi letnik Akademije Likovnih Umetnosti na Dunaju leta 1889)
144. »Starec« — 1889
črna kreda
42,3 × 32,5 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 18/10 89
Last: Belokranjski muzej, Metlika
(doprsna podoba starca z dolgo brado)
145. »Portretna študija moža srednjih let« — 1889
črna, bela kreda

- 52,1 × 37 cm
sing. d. sp. Jos. Germ 31/10 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(črnolasa mož z brki in visokim belim ovratnikom)
146. »Portretna študija črnolask« — 1889
črna kreda
50,8 × 38,8 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 25/10 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(temnolasa žena s frfrujem in bogatimi visečimi uhani)
147. »Portretna študija moža v uniformi« — 1889
črna, bela kreda
48,2 × 35,5 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(plešast mož z brado in košatimi brki)
148. »Portretna študija mlade žene« — 1889
črna kreda
53,2 × 38,8 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena z visoko pričesko in obročem v lasih)
149. »Portretna študija starčka« — 1889
črna kreda
53,5 × 38,1 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 89
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(star mož z visoko čelno plešo, dolgimi, belimi, preko ramen padajočimi lasmi)
150. »Portretna študija žene srednjih let« — (ok. 1889)
črna kreda
46 × 34,5 cm
sign. d. sp. Germ
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena z lasmi, počesanimi v figo vrhu glave)
151. »Študije okostja« — 1890 — marec, april
črna kreda
(trije listi študij okostja — datirani)
152. »Študije mišičja« — 1890 — maj, junij
črna kreda
(šest listov, vsi datirani)
153. »Študije okostja« — 1890 — marec, april
črna kreda
(trije listi študij okostja roke in noge; vsi signirani)
154. »Študija okostja glave« — 1890
črna kreda
(en list z dvema študijama, signiran)
155. »Študija lobanje« — 1890
črna kreda
(lobanja na podstavku, vidna od zadaj; signirano)
156. »Študije aktov« — 1890 — oktober, november, december
črna kreda
(štirje listi, akti v različnih pozah, vsi signirani)
157. »Študije aktov« — 1890
črna kreda
(trinajst listov, vsi signirani)
158. »Študije aktov« — 1890 do 1892
črna kreda
(več listov aktov od decembra 1890 do marca 1892, vsi signirani)
159. »Študije aktov« — (ok. 1890)
črna kreda
(sedemnajst listov, niso datirani)
160. »Skicirka aktov« — (ok. 1890)
črna kreda
(več aktov in detajli — roke, noge)
161. »Pater Lacko Hrovat« — 1890
črna kreda
56 × 39,5 cm
sign. l. sp. Jos. Germ 19. 9. 90
Last: Dolenjski muzej, Novo mesto
(doprsna en face podoba duhovnika)
162. »Portretna študija dekleta« — 1890
črna kreda
49,6 × 36,9 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(dekle z razpuščenimi lasmi v profilu)
163. »Portretna študija starca« — 1890
črna kreda
51,1 × 37,7 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(starec z dolgimi svilenimi lasmi, široko brado in brki)
164. »Portretna študija žene« — 1890
črna kreda
50,2 × 38,1 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena z gladko počesanimi lasmi in kito las okrog glave)
165. »Portretna študija žene srednjih let« — 1890
črna kreda
49,9 × 37,1 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(žena v obleki, ki se zapenja z broško pod vratom)
166. »Portretna študija dekleta« — 1890
črna kreda
45,2 × 35,5 cm
sign. d. sp. Jos. Germ 90
Last: Ruža Germ, Novo mesto
(svetlolaso dekle s štrlečimi ušesi, špičasto brado in majhnimi usti)

167. »Portretna študija moža« — 1890
 črna kreda
 51,2 × 36,1 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 90
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (3/4 profil moža z brki, oblečenega v površnik)
168. »Portretna študija starejše gospe« — 1890
 črna kreda
 44,8 × 33,7 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 90
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (belolasa gospa z broško in žabojem)
169. »Portretna študija starejšega moža« — 1890
 črna kreda
 53 × 38,6 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 90
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (mož z visoko plešo, zadaj daljši lasje, mehka brada)
170. »Portretna študija mlade žene« — 1890
 črna kreda
 49,7 × 35,8 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 18. 3. 90
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (mlada žena z visoko pričesko v ruski obleki)
171. »Portretna študija starejšega moža« — 1890
 črna kreda
 48 × 35 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 90
 Last: Osnovna šola, Adlešiči
 (starec z dolgo brado)
172. »Portretna študija starejšega moža« — 1890
 črna kreda
 50 × 36 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 90
 Last: Osnovna šola, Adlešiči
 (mož s sivimi kodrastimi lasmi)
173. »Josip Stritar« — (1890)
 izgubljena, ohranjena fotografija
174. »Študije akta« — 1891
 črna kreda
 (več listov študij akta v različnih pozah)
175. »Študija polakta« — 1891
 črna kreda
 50 × 40 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 16. 1. 90
 Last: Osnovna šola, Adlešiči
 (gol mladenič, ogrnjen okoli pasu)
176. »Kostumne študije« — 1891
 črna, bela kreda
 (več študij draperije — toge, meniške kute, stilne obleke)
177. »Slovenski prodajalec kostanja« — (ok. 1892)
 risba s tušem
 18,8 × 14,1 cm
 sign. ni
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
178. »Zidarski donašalki« — (1892)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1895
179. »Grof L. N. Tolstoj« — (1892)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1892
180. »I. I. M. Baudoin de Courtenay« — (1893)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1893
181. »Portretna študija duhovnika« — (ok. 1893)
 črna kreda
 22,4 × 23,3 cm
 sign. ni
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (duhovnik z daljšimi plapolajočimi lasmi)
182. »Kostumne študije« — (ok. 1893)
 črna, rdeča kreda
 (sedem risb kostumnih študij)
183. »D. J. Mendeljejev« — (1894)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1894
184. »Ant. Dvořak« — (1895)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1895
185. »Tomaž Fantoni« — (1895)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1895
186. »I. Dobrovský« — (1895)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1895
187. »Predjamski grad Luegg« — (1895)
 neznano kje, repr. v DiS leta 1895
188. »Skica za naslovno stran Apihove knjige Naš cesar« — (ok. 1895)
189. »Skica za papeško tiaro in palico« — (ok. 1896)
 risba s svinčnikom
190. »Stoječ ženski akt« — (ok. 1896)
 risba s svinčnikom
191. »Portretna študija starke« — 1899
 črna kreda
 46,5 × 33 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 99
 Last: Belokranjski muzej, Metlika
 (doprsna podoba starke)
192. »Dekle ob tolmunu« — (ok. 1900)
 črna, bela kreda
 31 × 24,3 cm
 sign. d. sp. Germ
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (dekle, sedeča na skali ob vodi, oblečena v fantazijsko obleko)
193. »Ženi z glasbiloma« — (ok. 1900)
 risba s svinčnikom
 33,9 × 24,5 cm
 sign. ni
 Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (ženi z lutnjo in tamburico)
194. »Portretna študija moža« — 1911
 črna kreda

- 50,5 × 38 cm
 sign. d. sp. Jos. Germ 911
 Last: Belokranjski muzej, Metlika
 (moški srednjih let s kratko brado)
195. »Žena Ruža z otrokoma« — (ok. 1916)
 risba s svinčnikom
 58,5 × 41,5 cm
 sign. ni (nedokončana)
- Last: Ruža Germ, Novo mesto
 (mami z otrokoma, manjši v ospredju
 ponuja jabolko)
196. »Punčka z lutko v naročju« — (ok. 1916)
 risba s svinčnikom (nedokončana)
 58 × 40 cm
 sign. ni
 Last: Ruža Germ, Novo mesto

BIBLIOGRAFIJA

- Razstava Germovih slik. (A. Aškerc). Ljubljanski Zvon, 1898, št. 10, str. 636.
- Josip Germ. O razstavi njegovih slik v ljubljanskem muzeju. Poroča Vatroslav Holz. Slovenski Narod, 1898, št. 212., 219., 220.
- Razstava Germovih slik v ljubljanskem muzeju. Slovenski Narod, 1898, št. 212.
- Germova razstava v Ljubljani. Piše I. V. — č. Dolenjske Novice, 1898, št. 19.
- Razstava Germovih slik. Spisal I. Slovenec, 1898, št. 210.
- Razstava slik Josipa Germa. Poroča Vatroslav Holz. Slovenka, 1898, št. 20.
- Slovenski umetniki v tujini. Ljubljanski Zvon, 1898, št. 4, str. 256.
- Josip Germ, akademski slikar. (Spisal dr. Fr. L.). Dom in Svet, 1899, str. 577 in 609.
- Germs Gemälde für den Laibacher Rathhaussaal. Laibacher Zeitung, 1899, št. 223.
- Prva slovenska umetniška razstava. (A. Aškerc). Ljubljanski Zvon, 1900, str. 625 in 673.
- Prva slovenska umetniška razstava. (Spisal dr. E. L.). Dom in Svet, 1900, str. 670.
- Seznam in imenik I. slovenske umetniške razstave. Ljubljana, 1900. (Katalog).
- Prva slovenska umetniška razstava. Slovenski Narod, 1900, str. 246.
- Najnovejša slika akademskega slikarja Josipa Germa. Slovenec, 1902, št. 186.
- TO in ONO. Akademični slikar g. J. Germ... Dom in Svet, 1902, str. 571.
- Upodablajoča umetnost. J. Germ... Ljubljanski Zvon, 1902, str. 642.
- Josip Germ. Bled. Slovan, 1903, št. 4, str. 387.
- Upodablajoča umetnost. Josip Germ. Ljubljanski Zvon, 1904, str. 701.
- Josip Germ. Belopeško jezero in Bled. Učiteljski tovariš, 1904, št. 30.
- Domača umetnost. Gosp. Josip Germ. Slovenec, 1904, št. 236.
- Jugoslovanska umetniška razstava v Beogradu. J. R. Sever. Ljubljanski Zvon, 1904, str. 637.
- Jugoslovanski Almanah. Ljubljanski Zvon, 1904, str. 702 in 767.
- I. jugoslovanska umetniška izložba u Beogradu 1904. Katalog.
- Slikar Germ slika panoramo Novega mesta. Slovenec, 1905, št. 207.
- Misli ob 25. letnici. Spisal Fr. Stele. Dom in Svet, 1913, str. 296.
- Slovenski biografski leksikon. Ljubljana, 1925.
- Slike k Slovenskemu biografskemu leksikonu. Ilustrirani Slovenec, 1927, str. 279.
- Uspeh slikarja prof. Josipa Germa. Jutro, 1935, št. 248.
- Na Germovi razstavi. Jutro, 1935, št. 189.
- Razstava »Slovenska krajina« na ljubljanskem velesejmu. (Fr. Stele), Dom in Svet, 1935, str. 91.
- D. Slike — Germ Josip. Dom in Svet, 1938. Jubilejno kazalo za vseh 50 let DiS.
- Slovensko krajinarstvo 19. st. (Zgodovinski pregled, 1939). Mesesnel: Umetnost in kritika, 1953, str. 111.
- Slovenski sodobni umetniki. Priredil Martin Benčina. Umetniški zbornik 1, za leto 1943, str. 234.

34. Josipu M. Germu v spomin. Dolenjski list, 1950, št. 5.
35. Razstava slovenskega slikarstva v dobi realizma. Uvod Izidor Cankar. Katalog Moderne galerije, febr. 1950.
36. Avtoportret na Slovenskem. Katalog ljubljanske Moderne galerije, 1958.
37. Sprehod po Narodni galeriji. (Karel Dobida). Katalog. Ljubljana, 1961, str. 36 + reprod.
38. Enciklopedija likovnih umetnosti. 2. Zagreb, 1962, str. 370.
39. Slovenska bibliografija. Ljubljana, 1963.

DER MALER JOSIP GERM

(22. 2. 1869 Adlešiči — 11. 1. 1950 Novo mesto)

Der akademische Maler Josip Germ ging aus dem Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervor und blieb ihm lebenslang treu. Die Wiener und die Prager Akademie gaben ihm in den Jahren 1889—1897 ein solides Fachwissen. Nach vollendetem Studium widmete er sich der pädagogischen Arbeit.

In der früheren Epoche malte er ausschliesslich Portraits; seine akademischen Studien zeugen von einem wirklichen Beherrschen der Malertechnik («Autoportrait 1895, »Gebet des alten Mannes« 1895). Nach dem J. 1900 weicht das Portrait langsam der Landschaft. Die innig national fühlende Natur Germs hat sich in einer Reihe national bedeutender Landschaftsmotive ausgelebt. («Weissenfelder See« 1901 »Vintgar« 1907, »Savica« 1911, »Veldes« 1935). Joseph Germ hat sein Maleropus 1938 mit einer Reihe von Blumendarstellungen beschlossen («Pfingstrosen«, »Herbstblumen«, »Framasönchen«).

POZABLJENO DELO JOSZEFA SZENTPÉTERIJA

Sergej Vrišer, Maribor

Med obsežnim umetnostnim gradivom, ki ga je po osvoboditvi pridobil iz različnih krajev Podravja in Pomurja za svoje zbirke Pokrajinski muzej v Mariboru, je vrsta del, ki doslej še niso bila strokovno nadrobneje obdelana. Eno od teh je tudi relief Bitka pri Arbeli madžarskega zlatarja in kiparja Jozsefa Szentpéterija. Vzrok, zakaj smo odlašali s strokovno obdelavo tega dela, leži predvsem v obilici nujnejših raziskovalnih obveznosti, resnici na ljubo pa bodi povedano, da relief zaradi dokaj zapuščenega videza, v katerem smo ga pridobili za muzej, doslej nikogar ni posebej pritegoval. In vendar gre za delo z umetnostnozgodovinskim pomenom in s še bolj zanimivo preteklostjo.

Relief je podolgovate oblike, izdelan je iz bakrene pločevine in meri po dolžini 82,5 in po višini 43 cm. Po tehniki gre za tip visokega reliefa, saj so figure v prvem planu domala polnoplastično oblikovane, plastičnost pa pojema proti reliefnemu ozadju, v katerem so izdelane v plitki plastiki oddaljenejše figure, arhitektura in krajina. Glavnino reliefa zavzema figuralni prizor, približno eno sedmino pa daljše besedilo.

Upodobljen je prizor boja med vojskama Aleksandra Velikega in Dareja pri Arbeli (331 pr. n. e.). Levo polovico scene zavzemajo napadalci, ki so se pod vodstvom svojega vojskovodje spoprijeli s sovražnikom v divjem pokolu. Živahnosti na levi ustreza beg Perzijcev na desni strani prizora. V ozadju je videti na bojnem vozu Dareja, za njim pa perzijske strelce, ki se branijo na utrdbah. Nebo nad bojiščem izpolnjuje dim požarov.

V celoti gre za razgibano kompozicijo, ki jo je Szentpéteri posnel — podobno kakor ostale reliefe z motivi Aleksandrovih bojev — po bakrorezih Benoita Audrana st. (1661—1721). Kakor znano, je Audran prenesel te motive v grafično tehniko po Charlesu Le Brunu. Szentpéteri seveda ni mogel posneti grafičnih predlog do vseh nadrobnosti; tako je v detajlih reliefov opaziti določena odstopanja, sicer baročne zasnove pa spremlja tudi rahel klasicistični nadih.

V desnem kotu pod reliefom beremo napis v kurzivi: Jos. Szentpétery hung. argentif. Pesthiensis Rima Szombathino oriundus fecit Ad 1836^o aetatis suae 55^{to}.

Pod reliefom pa je naslednje besedilo in verzalkah in kurzivi: QUOD PRAESENS AEVUM NEGABAT, ID MIHI A SERA POSTERITATE DARI SPERO; IGNOTUSQUE NOTIS NOTIOREM SPEROME FORE IGNOTIS.

PRAELIUM AD ARBELAM

Dum in ceteris artium generibus mille manus occuparentur, ne sera posteritas, praesens aevum, hoc unum neglexisse causam accusandi habere videatur, suscepit confecitque supramentionatus Tentamen hocce, hujus generis secundo, ignorans an aestimatores sit nactus.



Jozsef Szentpéteri, Bitka pri Arbeli

Kot pove podpis, je torej avtor reliefa Jozsef Szentpéteri iz Budimpešte. Na njegovo ime doslej na slovenskih tleh še nismo naleteli, na Madžarskem pa se uvršča med pomembne ustvarjalce svoje stroke. Naj v kratkem ponovimo nekaj njegovih biografskih podatkov, ki jih navaja Thieme-Beckerjev leksikon umetnikov po madžarskih virih:¹ Jozsef Szentpéteri se je rodil 12. 4. 1781 v Rimaszombatu, umrl pa je kot zlatar 12. 6. 1862 v Budimpešti. V Pešto je prišel potem, ko se je izžolal v delavnici I. Vásárhelyja v Košicah. Zaslovel je predvsem s figuralnimi reliefi, ki jih je izdeloval v srebru, nadalje z drugimi zlatarskimi izdelki.

Med razpravami, ki se ukvarjajo z opusom J. Szentpéterija, je najpomembnejša monografija Alexandra Mihalika.² Poizvedovanja v zvezi z mariborskim reliefom pri madžarskih kolegih so nas napotila prav na tega pisca. Po njegovi zaslugi smo tudi prišli do zanimivih podatkov o reliefu. Thieme-Becker navaja, da je Szentpéteri izdelal v srebru tudi relief z motivom bitke pri Arbeli. Po izjavi A. Mihalika,³ ki je proučil številne skice in dokumente o zlatarjevem delu, je Szentpéteri upodobil omenjeni motiv dvakrat in to samo v bakru. Prvi relief se mu je ponesrečil že pri delu in ga je zaradi mnogih lukenj v pločevini zavrgel. Mihalik misli, da je drugi relief tisti, ki ga hranimo v Mariboru. Madžarski umetnostni zgodovinar se je dolga leta ukvarjal s Szentpéterijevim

delom in prav relief bitke pri Arbelih mu je, kot sam pravi, povzročal nemalo težav. Iz arhivskih podatkov in Szentpéterijeve avtobiografije mu je bilo namreč znano, da je relief že leto dni po nastanku romal v Anglijo, od tam pa so ga nameravali prodati celo v Ameriko. Ker je Mihalik želel izgubljeno delo na vsak način spoznati, ga je pred petdesetimi leti iskal po angleških muzejih in zasebnih zbirkah. Njegov trud je bil brez uspeha in šele naša poizvedovanja za Szentpéterijem so ga znova pripeljala na davno izgubljeno sled. A. Mihalik je bil prepričan, da gre v našem primeru za izgubljeni relief. Razumljivo je, da bi z odkritjem bistveno dopolnil Szentpéterijevo monografijo.

Odprto ostane še nadalje vprašanje, kako je relief prišel k nam. Kot že povedano, smo ga pridobili za muzej po drugi vojni, najverjetneje iz nekdanje plemiške posesti, vendar manjkajo o tem sleherna dokazila. Če upoštevamo Mihalikove ugotovitve, bi se torej relief vrnil po tej ali oni poti iz Anglije. Vendar se nam zdi manj verjetno, da se je delo vrnilo neposredno k nam. Vezi med našo deželo in Anglijo v preteklosti niso bile kdo ve kako močne. Zato se nam ponuja misel, da je bilo delo v Angliji nemara samo krajši čas in da so ga nato zopet vrnilo na Madžarsko, od tam pa bi utegnili priti (morda po rodbinskih zvezah lastnikov) na Štajersko, Bolj drzno in v nasprotju s piščevimi trditvami pa bi bilo razmišljanje, ali ne gre nemara pri nas za tretji relief z motivom bitke pri Arbeli. Vendar so to samo ugibanja in zadnjo, odločilno besedo bi mogel spregovoriti Szentpéterijev monograf sam, a je, žal, že leto dni po našem odkritju umrl.

O P O M B E

¹ Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXII, Leipzig 1938, p. 375/376.

² Alexander Mihalik: Szentpéteri József ötvösmester élete, öneletirása, művei, Budapest 1954.

³ Korespondenca z A. Mihalikom v februarju 1968.

Ein vergessenes Werk Jozsef Szentpéteris

Im Regionalmuseum in Maribor befindet sich ein Kupferrelief mit der Darstellung der Schlacht bei Arbela, ein Werk des Goldschmiedes Jozsef Szentpéteri aus Budapest aus dem J. 1836. Nach Feststellungen des ungarischen Kunsthistorikers A. Mihalik verfertigte Szentpéteri nur zwei Reliefs mit dem Motiv der Schlacht bei Arbela. Das erste ist ihm misslungen, das zweite wurde aber im J. 1837 zur Verwertung nach England gesandt, wo es spurlos verschwand. Erst unsere Nachfrage nach dem Autor führte die ungarischen Kunsthistoriker wieder auf die längst verlorene Spur nach dem Relief. Mihalik ist überzeugt, dass es sich in unserem Fall um das nach England gelieferte Werk handelt. Es bleibt jedoch noch ungeklärt, wie es in unseren Besitz kam. Da die Beziehungen unseres Landes mit England in der Vergangenheit mehr als schwach zu bezeichnen waren, käme eher die Möglichkeit in Betracht, dass Szentpéteris Werk wieder von England nach Ungarn zurückwanderte und es später (vielleicht durch Familienbeziehungen der Eigentümer) in die slowenische Steiermark gelang.

ALI JE SLIKAL JOŽEF TOMINC V LJUBLJANI?

Ksenija Rozman, Ljubljana

Bivanje slikarja Jožeta Tominca v Ljubljani omenjajo tile avtorji: Ivan Kukuljević Sakcinski,¹ Maks Pleteršnik,² Viktor Steska,³ France Mesesnel,⁴ Jelisava Čopić⁵ in Izidor Cankar.⁶ Kazno je, da so se vsi naslanjali na Kukuljevičev podatek iz »Slovnika umjetnikah jugoslavenskih«, kjer je zapisano, da se je Matevž Langus po vrnitvi z Dunaja moral »... opet baviti sa slikanjem sobah, budući da drugih radnjah dobio nije, jer se baš onda bavio u Ljubljani vrli slikar Josip Tominc iz Gorice, koj je sve za se predobio bio. S ovim već onda vještim slovenskim umjetnikom opozna se do skora Langus, te počè Tomincove slike, osobito podobe, snimati, koja radnja tako mu dobro podjè za rukom, da je za kratko našao mnogo podupirateljah, koji su volili kod svojih bližnjega zemljaka naručiti slike i podobe, već iz toga uzroka, što je pod mnogo laglju cieniu radio nego li Tominc...« Kukuljević je podatke o Langusu in Tomincu sam zapisal po Langusovi pripovedi leta 1851, ko je v Ljubljani obiskal njegovo slikarsko delavnico. Zbrane podatke za Langusov življenjepis je objavil leta 1852 v zagrebškem »Nevenu«.⁷ — Boris Vižintin⁸ je dotedanje zapise in misli avtorjev strnil v statistično preglednico in dodal še nov podatek iz netiskanega Kukuljevičevega rokopisa »Zapisnik IV«, ki izčrpnije poroča o Tomincem življenju in delih in tudi o bivanju v Ljubljani ob času ljubljanskega kongresa l. 1822 (sic!). Po »Zapisniku« je Tominc nameraval ostati v Ljubljani le osem dni, pa je bivanje podaljšal na dve leti. — Vprašanje povezave Langusa s Tomincem omenja tudi Emilijan Cevc.⁹ Tominčeva retrospektivna razstava leta 1966 v Gorici je spet načela vprašanje Tominčevega bivanja v Ljubljani. Guglielmo Coronini¹⁰ je kritično ocenil do zdaj znane in objavljene podatke te vrste in sicer z dokazi, ki bivanje izključujejo, in z drugimi, ki bi kljub zmotnim trditvam dopuščali misel, da je Tominc res živel in delal v Ljubljani. Ob prenosu razstave v Ljubljano leta 1967 je v slovenskem razstavnem katalogu med besedilom prof. Steleta¹¹ ta uganka ponovno omenjena. Podatek, naveden med bibliografijo ljubljanskega kataloga,¹² pa ni bil izrabljen.

Po pregledu časnikov, ki so izhajali v Ljubljani med leti 1819 do vključno leta 1925, in po iskanju arhivalnih virov v Mestnem arhivu v Ljubljani in v Arhivu Slovenije, dodajam še nekaj nadrobnosti.

Dne 24. avgusta 1821 je v Ilirskem listu¹³ tiskano obvestilo, ki vabi vse poznavalce in častilce slikarske umetnosti na ogled dokončane slike *Matere božje (Marije Tolažnice)*. Notica omenja, da bo na željo prijateljev g. Tominc sliko, napravljeno za vipavsko sosesko, postavil na ogled dne 26., 27. in 28. avgusta od 10. ure zjutraj do 6. ure zvečer v redutni dvorani v Ljubljani.

Med arhivom spisov gubernija za leto 1821¹⁴ je ohranjena listina, datirana v Trstu dne 30. okt. 1821, ki govori o naročilu slike cesarja Franca I. v naravni



Sl. 1. Mihael Stroj (?), *Cecilija Auersperg*, kopija, Mestni muzej, Ljubljana

velikosti za c. kr. realno in navtično akademijo v Trstu. Ker so želeli, da podobo izgotovi spreten slikar, so delo zaupali Jožetu Tomincu, ki je znan po mnogih slikah. Na listini podpisani gubernijski registraturni direktor Förschl prosi prezidij c. kr. ilirskega deželnega mesta, da dovoli izbranemu g. Tomincu kopiranje cesarjeve podobe po sliki, ki visi v gubernijski posvetovalni dvorani. — Ta listina je bila priložena lastnoročno podpisani Tominčevi vlogi, datirani v Ljubljani dne 8. nov. 1821. Z njo tudi Tominc seznanja gubernij, da mu je bilo zaupano naročilo za cesarjevo podobo v naravni velikosti, namenjeno za veliko dvorano realne in navtične akademije v Trstu. Prosi, da bi smel posneti posrečeno cesarjevo podobo na guberniju in tudi, da bi sliko smeli prenesti v redutno dvorano. Če pa to ne bo dovoljeno, prosi, da bi jo smeli predstaviti na drugo



Sl. 2. Jozef Tominc, Cecilia Auersperg Narodna galerija, Ljubljana

mesto v posvetovalni dvorani in da bi jo tam slikal. Obvezuje se, da bo po končanem delu slika spet postavljena na staro mesto in da ne bo povzročena nikakršna škoda niti na sliki niti na okviru. — Prošnji za kopiranje slike je bilo ugodeno, vendar s pripombo, da mora biti kopiranje opravljeno v posvetovalni dvorani sami. — V listini, naslovljeni na gubernijsko akspeditivno direkcijo v Ljubljani, je Tominc omenjen kot tu mudeči se slikar portretist. Zapisano je tudi, da sme začeti s kopiranjem 21. (nov. 1821). Gubernijska ekspeditna direkcija pa naj skrbi, da bo delo nadzorovano in da bodo skrbno ravnali pri snemanju in ponovnem obešanju slike, če bo to potrebno.

Ilirski list je 8. febr. 1822 objavil sonet v nemškem in italijanskem jeziku, ki slavi Tominčevo podobo cesarja Franca I.¹⁵ Pripisana je tudi opomba, da je



Sl. 3. Jožef Tominc, *Leopold Liechtenberg-Janežič*, Narodna galerija, Ljubljana

Tominc po rojstvu iz Gorice. Med bivanjem v Ljubljani je napravil že več posrečenih slik, med njimi sliko *Marije tolažnice* in *podobo avstrijskega cesarja* v velikem ornatu z redom zlatega runa, ki je javnosti na ogled v tukajšnji redutni dvorani. S temi deli je žel priznanje občinstva.

Časnik *Laibacher Zeitung*¹⁶ omenja med osebami, ki so prišle 22. febr. (1823) v Ljubljano, tudi Jožefa Tominca, slikarja. Pripotoval je iz Gorice. Isti časnik dvakrat objavlja notico, datirano s 26. febr. 1823, s katero seznanja slikar Jožef Tominc svoje zaščitnike in prijatelje o vrnitvi in nadaljnjem bivanju v Ljubljani ter se jim priporoča za naročila.¹⁷

S temi podatki je Tominčevo bivanje v Ljubljani dokumentirano za leta 1821, 1822 in 1823. Najzgodnejši zdaj znani zapis je datiran s 24. avg. 1821, ko



Sl. 4. Mihael Stroj, Janez Martinčič, Narodna galerija, Ljubljana

je bila tri dni v reduti razstavljena slika *Marije tolažnice* za vipavsko sosesko. Najpozneje je datirana notica 4. marca 1823, s katero Tominc naznanja, da se je spet vrnil v Ljubljano. Da v teh treh letih ni nepretrgano bival v Ljubljani, pričajo poročila o pripotovanju v Ljubljano in o ponovni vrnitvi. Znano je tudi, da se mu je 4. nov. 1822 v Gorici rodil drugi sin Rajmund. Torej v Ljubljani najbrž ni bival z družino, pač pa so ga na to mesto za dlje časa in v presledkih vezala naročila. Eno takih je prišlo iz Trsta. Za tržaško realno in navtično akademijo so naročili kopijo podobe *cesarja Franca I.* v naravni velikosti po vzoru, ki je visel v redutni dvorani v Ljubljani. Po aktih je ugotovljeno, da je Tominc prošnjo za dovoljenje za kopiranje datiral »Laibach 8. 9ber 1821«. Dovoljeno mu je bilo, da začne z delom 21. nov. 1821. Slika je bila

končana do meseca februarja 1822. Skoraj ni dvoma, da sonet (žal še ne identificiranega avtorja), objavljen v Ilirskem listu 8. febr. 1822 slavi prav to Tominčevo podobo. Po verzih soneta in po naročilu iz Trsta si jo moremo za zdaj približno predstavljati v obliki, kot nam je znana iz muzeja v Gorici: gre za cesarja v celotni postavi, oblečenega v veliki ornat z redom zlatega runa (škrlatno rdeč plašč s svetlečo svilnato podlogo, z redom zlatega runa na prsni verižici, z zlatimi obšivki na plašču itd.). Biseri in dragi kamni, omenjeni v sonetu, se najbrž nanašajo na cesarsko krono in odlikovanja. Za zdaj kaj več o sliki ne moremo reči. Vredno pa se bo potruditi in odkriti avtorja soneta, ki je Tominca slavil. Naročilo slike iz Trsta za realno in navtično šolo je bilo najbrž v zvezi z urejanjem tega šolskega poslopja leta 1821, ki ga omenja Girolamo Agapito.¹⁸ Prav tako bi bilo vabljivo vedeti, čigavo delo (ali kopija?) je bil ljubljanski original, ki je bil tako imeniten, da so ga želeli imeti posnete. — Med cesarjevimi portreti pri nas, ki pa najbrž niso v preozki zvezi z omenjeno sliko, je Tominčev ovalni portret iz Narodne galerije v Ljubljani. Zanj je menil G. Coronini,¹⁹ da je nastal okoli leta 1821 in da je morda že od časa nastanka na naših tleh, ker je slika deset let pozneje, leta 1831, kopiral Matevž Langus. Ta kopija popolnoma posnema Tominčevo sliko, le monarhova glava in obraz sta drugačna. S primerjavo znanih Tominčevih portretov je najbližja sliki iz muzeja Revoltella v Trstu (inv. št. 4084). Popolnoma identična kopija Tominčevega ovalnega cesarjevega portreta v Ljubljani pa je osem let mlajša Langusova tudi signirana in datirana kopija iz leta 1829 inv. št. (Narodna galerija, 689).

Tominc je v Ljubljani vsaj dvakrat »razstavljal«. Kot vemo je v dneh 26., 27. in 28. avgusta 1821 v reduti razstavil sliko *Marije tolažnice* za vipavsko srenjo, prav tam pa je februarja leta 1822 pokazal tudi *portret cesarja Franca I.* Iz besedil v Ilirskem listu razberemo, da mu je bilo uredništvo naklonjeno. Naklonjena mu je bila tudi uprava realne in navtične šole v Trstu, ki mu je zaupala kopiranje cesarjeve podobe, za katero so posebej želeli, naj jo napravi spreten slikar. Naklonjena mu je bila končno tudi gubernijska uprava, ki mu je v reduti dovolila razstavljanje in kopirati najbrž najimenitnejšo cesarjevo podobo v Ljubljani. — Na Tominca se je kot na avtoriteto skliceval dne 26. 3. 1840 tudi vipavski župnik Jurij Grabrijan, ki je škofijskemu ordinariatu v Ljubljani sporočal, da predlaga, naj slikar Giuseppe Gatteri²⁰ poslika podružnično cerkev Matere božje v Logu pri Vipavi.²¹ Dne 20. avg. 1874 pa je župnik Grabrijan poročal takratnemu kamniškemu dekanu o sodbi »renomiranega slikarja Tominca iz Gorice« glede plačila za Goldensteinove freske v Logu²² pri katerih je Tominc sodeloval kot kolaudator.

Kukuljevićevo postavitve ljubljanskega kongresa v leto 1822 »rehabilitira« citat v njegovem delu Arhiv za povjestnico jugoslavensku,²³ ki ga je sestavil jezikoslovec in zgodovinar Štefan Kociančič.²⁴ Od leta 1846 do smrti leta 1883 je Kociančič živel in deloval v Gorici, od koder je Kukuljeviću pošiljal razne podatke. Bržčas je Tominca osebno poznal, vsekakor pa po delih in življenju. Med drugim je Kukuljeviću poročal: »Slovéti pa ko posebno dober portraitist je začel Jožef Tominc prav za prav šele leta 1821, ko je bil o priložnosti kongresa v Ljubljano prišel. Ondi so gospodje iz vseh krajev njegovo ročnost u slikanju spoznavati in po vrednosti ceniti jeli, in od tistega časa slovi še vedno, po tem, ko se je ustanovil v Terstu.« Vprašanje pa je, katere portrete je Tominc naslikal v Ljubljani?



Sl. 5. Mihael Stroj (?), *Portret moža z obeskom (Portret Primoža Martinčiča)*, Pokrajinski muzej, Maribor

Portret grofice Cecilije Auersperg v Narodni galeriji v Ljubljani je že vrsto let delal atribuciji težave. Misli, da gre za Tominčevo delo, je ob goriški razstavi pritrdil tudi G. Coronini. Svojo sodbo je podprl s primerjavo z dvema zelo sorodnima in približno istočasnim goriškima slikama: s portretom grofice Sofije Coronini Cronberg in s portretom Eleonore de Nicolai. Mestni muzej v Ljubljani hrani kopijo portreta *Cecilije Auersperg*, ki velja za delo Mihaela Stroja. Ob primerjavi obeh slik se pri ocenjevanju pokaže težava, ker je galerijska slika Auerspergove restavrirana, muzejska pa ne. Zato izpade galerijska slika že po koloritu kot barvno blesteče delo, muzejska pa ostaja v tančici medlih sivih barv, da ne slutimo za Tominca značilne, po G. Coroniniju zaznamovane »astralne luči v razredčenem ozračju, ki bogati vsako stvar z diamantno

ostro, otipljivo plastično razvidnostjo.«²⁵ Vendar ta prvi vtis obeh slik prav zaradi restavriranja ne more biti edina sodba, po kateri bi kopijo približali ali izločili iz Tominčevega opusa. Obžalujemo pa lahko, da je pri galerijski sliki platno rentoilirano in torej zakriva strukturo in kvaliteto originalnega, ki bi ga lahko primerjali z muzejsko sliko. Z novim podokvirom so izginila tudi druga morebitna znamenja, ki bi pomagala določiti provenienco slike. Pri muzejski pa so k sreči ostala. Sekundarni zapis s svinčnikom na spodnji strani podokvira pove, da gre za grofico Auersperg (»Gf. Auersperg gb. Contesse Blagaj«). Zapis z rdečim barvastim svinčnikom na desni strani podokvira (»Lenarčič«) pa kaže, da je slika z gradu Šrajberski turn (Thurn am Hart) pri Leskovcu na Dolenjskem. Grad je bil v prejšnjem stoletju še v lasti grofov Auerspergov, med drugim tudi v lasti Aleksandra Auersperga-Anastasija Grüna, sina Cecilije Auersperg. Pozneje so ga kupili Lenarčiči z Verda. — Ob teh dveh slikah se sprašujemo, kaj ju zблиžuje in kaj ju loči? Po risbi in kompoziciji je muzejska slika prava kopija galerijskega originala. Tudi nadrobnosti, recimo število biserov na ogrlici in diademu, ornament na fotelju itd., so enake. Če primerjamo npr. Langusovo kopijo cesarja *Franca I.*, napravljeno leta 1829 po Tominčevi sliki, potem lahko po številu nadrobnosti trdimo, da sta sliki identični. Ne moremo pa trditi, da je Langus v risbi do pike posnel npr. obliko obraza in lobanje. Zlasti levo lice je pri Langusu v obrisu zaobljeno, pri Tomincu pa spodrezano. Ob samem originalu pa se pokaže še večji razloček v načinu polaganja barv, ki pri Tomincu na osvetljenih delih žarijo, pri Langusu pa pomenijo le svetle dele, ki se ne stapljajo v celoto svetlečega se predmeta (npr. kip Diane, bela sivkasta guba plašča na levi rami itd.). Vojščaki v ozadju so pri Langusu ostro zarisani, pri Tomincu pa so potopljeni v dimasto meglo in razpršeno svetlobo. Razloček med originalom in kopijo je dokaj viden. — Teže pa ga je določiti pri portretih Auerspergove, kjer se je treba opirati na manjše razločke, pa še te bi morda lahko spodbil razlog, da je ena slika restavrirana, druga pa ne. Pri galerijski sliki teče čopič odločno in slikarsko in se ne zaustavlja. Pri muzejski je čutiti vmesno zaustavljanje in »premišljevanje«, kam naj bi smer čopiča šla. V tem lahko slutimo, da je slika grajena del za delom, oziroma, da so motivi posamezno prenašani z vzora na kopijo. Obraz Tominčeve portretiranke je poln in plastičen, kot bi bil kiparsko obdelan. Deli ob očesih so globoki, prav tako koticiki ustnic in loki ličnic; plastično poudarjena je tudi bradavica na desni strani. Vse naštete lastnosti pa so pri muzejski sliki poplitvene in tudi bradavica je le nakazana. Kamni sponke ob pasu, kamni na uhanu, krožnati vzorci na satinasti obleki, čipke ob izrezu itd. so nanese v pravih reliefnih skladih barv, medtem ko so ti deli na kopiji mnogo bolj nizki. Identičnost v risbi in kompoziciji govori za zelo spretno kopistovo roko. Manj plastično slikanje obraznih črt, zabrisovanje realističnih momentov (bradavica) in poplitvenje debelo nanesenih barvnih sledov, zlasti na okrasnih predmetih (nakit), govori za kopijo, pri kateri se slikar po tej plati ni toliko približal originalu. Sledovi čopiča ob nanosu bele barve na desni rokavici in na belem oblačilu na kopiji spominjajo celo na podobne nanose barve na Strojevem portretu Luize Pesjakove. Čeprav velja misel, da je kopija Strojovo delo, vsaj do časa, ko bo tudi ta slika očiščena, še ni varno tej sodbi niti pritrditi niti jo odkloniti.

Na razstavi »Klasicizem in romantika na Slovenskem« leta 1954 je visel portret *Leopolda Liechtenberga-Janežiča*. Uvrščen je bil med Strojova dela.²⁶ V galerijskih seznamih pa je to avtorstvo že vrsto let zaznamovano z vprašajem.



Sl. 6. Jožef Tominc, Cesar Franc I., Narodna galerija Ljubljana

— Drža sedeče figure na zofi z rdečo žametasto blazino s čopkom in z naslonjalom s palmeto in rozeto, modna črna obleka in bela srajca z visokim ovrtnikom, dvotračna zlata verižica in rozeta ob pasu, desna roka s prstanom na kazalcu in listnat ornament na naslonjalu zofe — vse to so elementi, ki jih poznamo tudi s Strojevega portreta *J. Martinčiča* iz leta 1830²⁷ in s Stroju pripisanega portreta *Moža z obeskom* iz Pokrajinskega muzeja v Mariboru, ki ga tudi imenujejo »*Portret Primoža Martinčiča*«. Primerjanje originalov (ne foto posnetkov!) pokaže tole: sorodnost v kompoziciji portretirancev in sorodnost med upodobljenimi predmeti je vidna. Nasprotje med belo srajco, črnim oblačilom in rdečo žametasto blazino z zlatim čopkom in zlatim trakom je vsem trem slikam skupna. Razloček pa je v načinu, kako so predmeti slikani. *Liechtenbergov* obraz je ožarjen s hladno belkasto svetlobo, skozi katero presevajajo rožnato rdeča lica. Plastično so poudarjeni nos, ličnice, usta; globoki so koti ust, oči žarijo; ustnice so živo poudarjene; plastično so zaznamovana podočja. Zlati verižici se

bleščita, svetloba odseva s politiranega naslonjala zofe in z listnatega ornamenta na naslonjalu. Svetlobo vpija žametasta blazina, zlati trak jo odseva. Kolorit in modeliranje obraza pri mariborskem portretu sta drugačna kot pri Liechtenbergovem. Obraz je oranžasto rdeč in ne hladno belkast z rožnatimi lici. Deli obraza kot brada, podočja, ličnice itd. so plastično dognani, vendar s sivo črnkastim senčenjem, ki ga na *Liechtenbergovem portretu* ni. Osvetljeni deli — verižica, zlati čopek, naslon zofe — so pri obeh portretih sicer s svetlo barvo zaznamovani, pri Liechtenbergovem pa barva gradi večje zlite svetle površine, ki dajejo vtis, da material svetlobo vpija in jo tudi izžareva. Razumljiveje je pri Liechtenbergu naslikana blazina, ki se vdaja pod težo roke. Če primerjamo znane Strojve portrete, npr. dr. Blaža Crobatha, Moža z rdečo ovratnico, Luizo Pesjak itd., je viden osebni stil slikarja: gube oblačil so plitve, obrazi so idealizirani, plastično modeliranje obraza je plitvo, površinsko, kolorit obrazov je oranžasto rdeč, usta so intenzivno rdeča in nanje ne pade odsev svetlobe. Lasje so naslikani, kot bi bili zlepljeni. Nobene teh značilnosti pa ne najdemo na Liechtenbergovem portretu. Dosedanje pripisovanje vseh treh portretov Mihaelu Stroju je razumljivo glede na držo portretirancev, glede na modno oblačilo in na kompozicijo z zofo. Po opisanih značilnostih, ki zaznamujejo Strojve dela, in po signiranem in datiranem pendantu slike *Gertrude Martinčič*, je Stroju z gotovostjo pripisan portret *J. Martinčiča*. Vprašanje atribucije mariborskega portreta pa naj tu ostane neizrečeno.

Po klasicistično hladnem koloritu, po realističnih poudarkih obraznih črt in po igri svetlobe, ki izvablja zdaj vtis odboja svetlobe na politiranem pohištenem kosu, drugič pa povzroča blesk zlate verižice, zlatega čopka in rdeče žametaste blazine, in končno tudi po celotnem realističnem podajanju figure bi kazalo razmisliti, če ne sodi tudi Liechtenbergov portret med Tominčeva dela. Naštete značilnosti jim vsaj niso tuje. Med slikarjevim opusom bi prav vse med njimi našli ponovljene.

Po načinu modeliranja obraza bi morda *Liechtenberga* mogli primerjati s portretom Jožefa Holzknechta ali poštnega ravnatelja Preinitscha in celo s portretom *Cecilije Auersperg*; po načinu drže rok in po obliki prstov s portretom dr. R. Petrovicha in med poznejšimi deli s portretom Giuseppa Schwatzina; po slikanju rozet in palmetastih okraskov na pohištenih kosih s portretom Auerspergove, Eleonore de Nicolai, Ane Schrey, nadškofa Lušina itd. Dolga bi bila vrsta naštevanj, kje vse srečamo odseve svetlobe. Primerjava portreta barona *Leopolda Liechtenberga-Janežiča* s portretom grofice *Cecilije Auersperg* je vabljava zaradi domnevnih stilnih sorodnosti in sorodnega formata slike (94,5 × 79 cm: Liechtenberg; 95,5 × 79,5 cm: Auerspergova). Vabljava je tudi po usodi: obe sliki sta nekoč veljali za Strojve delo, čeprav so ju ves čas spremljali dvomi. Vabljava je končno tudi po skupni življenjski poti, ki sta jo upodobljenca zakonca prehodila. V desnem zgornjem kotu Liechtenbergovega portreta je pozneje doslikan družinski grb z napisom: Leopold Freyherr / von / Liechtenberg — Janeschitsch / 1781—1858. Portret istih mer in z enakim napisom in opisom slike, ki soglaša s pričujočo, omenja prof. Stelè v kamniški topografiji med zbirko portretov na gradu Habah.²⁸ Mislim, da je ta portret identičen z galerijskim. Razen gradu Habah je Leopold Liechtenberg imel v lasti tudi hišo v Ljubljani na Novem trgu 5.²⁹ Po izpisku iz matične knjige župnije sv. Nikolaja v Ljubljani pa je znano,³⁰ da sta se dne 21. feb. 1819 poročila Leopold baron Liechtenberg-Janeschitsch, sin Franca in Hyazinthe, roj. gro-



Sl. 7. Matevž Langus, *Cesar Franc I.*, kopija po Tominčevi sliki, leta 1829, Narodna galerija, Ljubljana

fice Ursini von Blagay in Cecilija vdova grofica Auersperg, rojena baronica Polhograjska, hči Jožefa in Jožefe, roj. grofice Gallenberg.

Ljubljansko bivanje in delovanje slikarja Jožefa Tominca je s podatki iz arhiva in zapisov v časnikih dokazano. Po ohranjenih slikah v Narodni galeriji je potrjeno poročilo, da je Matevž Langus poznal in kopiral Tominčeva dela. Še vedno pa ni določeno avtorstvo kopije portreta *Cecilije Auersperg* iz Mestnega muzeja v Ljubljani. Niso še zmagale trditve, ki govore v prid Strojovi kopiji, niti trditve, ki to pripisovanje slabijo. Primerjavo doslej Stroju pripisanega portreta *Leopolda Liechtenberga* s Tominčevimi deli, med drugimi tudi s portretom *Cecilije Auersperg*, podpirajo stilne značilnosti in podatek iz matičnih knjig. Odpis Liechtenbergovega portreta iz Strojovega opusa, po drugi strani pa nedvomna sorodnost v kompoziciji s Strojovim portretom *J. Martinčiča*

in s portretom *Moža z verižico* iz Pokrajinskega muzeja v Mariboru, odpirajo novo, nepopisano stran v našem slikarstvu tretjega desetletja 19. stoletja. Če Liechtenberg obvelja kot Tominčevo delo, potem bodo raziskave o slikarju Mihaelu Stroju in njegovem domnevem naslonu na slikarski opus Jožefa Tomince morale osvetliti tudi to razmerje.

O P O M B E

¹ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, zv. III, Zagreb 1859, p. 215.

² Maks Pleteršnik: *Zgodovina umetnosti pri Slovencih*, Slovanstvo, Matica Slovenska, Ljubljana (1880), p. 197.

³ Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, I. del, *Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 208, 240.

⁴ France Mesesnel, *Portreti Jožefa Tomince u jugoslovenskim zbirkama*, Umetnički pregled, III, 6—7, Beograd 1940, p. 207.

⁵ Izidor Cankar - Jelisava Čopič: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Ljubljana 1954, p. 33.

Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 74.

⁶ Izidor Cankar: *Langusove risanke, Začetki romantičnega slikarja*, SAZU Razprave, IV/4, Ljubljana 1957, p. 18.

⁷ Neven, I, br. 6, Zagreb, 5. 2. 1852, p. 88.

⁸ Boris Vižintin, *Prilog biografijama slovenskih slikara Josipa Tomince, Matije Tomca, Gaspara Götzla i Josefe Štrus*, Peristil, sv. II., Zagreb 1957, p. 205 ss.

⁹ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 161.

¹⁰ Guglielmo Coronini - Antonio Morassi: *Mostra di Giuseppe Tominz*, Gorizia 1966, [razst. kat.] p. 35. (Od tod citirano: Coronini: *Mostra di Giuseppe Tominz*.)

¹¹ Guglielmo Coronini - Antonio Morassi - France Stelè: *Tominc*, Ljubljana 1967. (od tod citirano: Coronini - Stelè: *Tominc*), [razst. kat.] p. 12.

¹² o. c., p. 186, *Sonett auf das Bild Sr. Maj. unseres allergnädigsten Kaisers, von Tominz*, Illyrisches Blatt, No. 6, Laibach 1822, p. (21).

¹³ Illyrisches Blatt, No. 34, 24. 8. 1821, p. 136:

Kunst Nachricht

Dem Wunsche seiner Freunde zu entsprechen, wird Hr. Tominz das so eben für die Gemeinde Wipbach vollendete Bildniss der Mutter Gottes (Maria Trost) durch 3 Tage, den 26., 27., und 28. d. M., von 10 Uhr früh bis 6 Uhr Abends in dem hiesigen Redouten-Saale öffentlich zur Schau ausstellen, wozu hiermit alle Kenner und Verehrer der Mahler-Kunst eingeladen werden.

d. Red.

¹⁴ Spisi Gubernija, arhiv za l. 1821, akt 14 876, fasc. 2—196, Arhiv Slovenije:

Der von der hohen k. k. Küstenländischen Landesstelle erhaltene Auftrag, das Bildniss Sr. Majestät des Kaisers in Lebensgrösse zur Aufstellung in dem grossen Saale der hiesigen k. k. Real- und nautischen Accademie durch einen geschickten Künstler verfertigen zu lassen, hat den Unterzeichneten veranlasst, dem bereits durch mehrere Gemählde bekannt gewordenen Herrn Joseph Tominz diese Arbeit anzuvertrauen.

Um den hohen Auftrage nach Möglichkeit zu entsprechen, erlaubt sich der Gefertigte, ein hohes Präsidium der k. k. Illyrischen Landesstelle ehrfurchtsvoll zu bitten dem erwähnten Herrn Tominz die Nachbildung des in dem dortigen Rathsaale aufgestellten Gemählde unseres allergnädigsten Landesvater gestatten zu wollen.

Triest am 30. October 1821.

k. k. Gub. Reg. Director
Förschl

Hochlöbl. k. k. Gubernium

Dem unterthänigst Gefertigten ist laut Beylage ./, von der k. k. Küstenländ. Landesstelle die Verfertigung des Bildnisses Sr. Majestät unsers allergnädigsten Landesfürsten in Lebensgrösse zur Aufstellung in dem grossen Saale der k. k. Real- und nautischen Akademie zu Triest anvertraut worden.

Da es nun demselben sehr daran liegt, diese ihm übertragene wichtige Arbeit mit möglichster Verlässlichkeit auszuführen, auch dem ihm von dem obgedachten



Sl. 8. *Matevž Langus, Cesar Franc I., kopija po Tominčevi sliki, leta 1831, Narodna galerija, Ljubljana*

Gubernium diessfales geschenkten Zutrauen, und zugleich dessen in der Beilage ausgedrückten Wunsch ganz zu entsprechen; so waget er sich hochlb. k. k. Gub. unterthänigst zu bitten, dass ihm die Nachbildung des im hiesigen gub. Rathsaale bereits befindlichen allerdings gut gelungenen Gemählde gnädigst gestattet, und zu diesem Ende erlaubt werden möchte, solches wo möglich in dem Redoutensaal übertragen, oder falls diess nicht zulässig gefunden werden sollte, selbes wenigstens auf einen anderen viel leichteren Platz des gub. Rathssaales überstellen, und darin mahlen zu dürfen; wobey sich der gehorsamst Unterzeichnete verbindlichmacht, das

Gemählde nach gemachten Gebrauch wieder auf seinen vorigen Platz übertragen zu lassen, und zugleich bedacht zu seyn, dass weder an dem selben noch an dem Rahmen das Mindeste beschädigt werde.

Laibach, am 8. 9ber 1821.

Joseph Tominz

An

Das hochlöbl. k. k. Gubernium
zu Laibach

am 8. 9ber 821.

Joseph Tominz Portrait Mahler

bittet unterthänigst um die gnädigste Gestattung, dass er das in dem hiesigen gub.: Rathsaale aufgestellte Bildniss Sr. Majestät unsers a. g. Monarchen entweder in dem Redoutensaale zum Gebrauch des k. k. Gubernium zu Triest abmahlen dürfe.

Exped. an die Gub. expeditis Direction

Dringend

$\frac{9}{11}$

Kanzleidirection

Sitzung am 16 9ber 821.

Ref. Hr. gub. Rath Graf Stubenberg

Tominz Joseph Portrait Mahler hier, bittet unter 8/8 d. M. um die Bewilligung dass er das im Gub; Rathsaale stehende Bildniss Sr. Majestät, entweder in dem Redoutensaale, oder doch in nämlichen Saale für das Gubernium in Triest abmahlen dürfe.

8/11 Schanda

Rl.

Vorgetragen am 9. Nov. 1821

Diesem Gesuche ist ein Certificat des k. k. Gubernial Registratur Directors Föröchl in Triest vom 30. Octob. d. J. beigeschlossen, aus welchem erhellet, dass dem Bittsteller die Ververtigung eines Bildnisses Sr. Majestät von dem gedachten Registratur Direktor anvertraut worden sey, welchem von dem k. k. Gubernium zu Triest der Auftrag ertheilet wurde, das Bildniss Sr. Majestät des Kaysers in Lebensgrösse zur Aufstellung in dem grossen Saale der dortigen k. k. real und nautischen Academie durch einen geschickten Künstler ververtigen zu lassen. Zugleich enthält das gedachte Zertifikat die Bitte an das hierortige hohe Landes Präsidium, dass dem Bittsteller die Abbildung des in dem hierortigen Rathssaale aufgestellten Bildnisses Sr. Majestät des Kaysers gestattet werden möge.

Diesem Gesuche wäre noch dem Erachten des Referenten ohne Anstand, jedoch mit der Beschränkung zu willfahren, dass die Übertragung des Bildnisses in den Redoutensaal nicht gestattet werden könne und dass die Nachbildung im Rathssaale selbst, wo sich das Bildniss befindet, zu geschehen habe.

Die Diesfällige Bewilligung wäre dem Bittsteller durch die Gubernial Expeditis Direction zu eröffnen, mittelst nachstehender

Verordnung

An die k. k. Gubernial Expeditis
Direktion zu Laibach

Die sich hier aufhaltende Portrait Mahler Joseph Tominz hat bei diser Landesstelle um die Bewilligung angesuchet, das in dem Gubernial Rathssaale aufgestellte Bildniss Sr. Majestät des Kaysers abbilden, und diese Arbeit entweder im Saale selbst vornehmen, oder das Bildniss zu diesem Zwecke in den Redoutensaal übertragen lassen zu dürfen.

Das Gubernium nihmt, nachdem sich der Bittsteller über die Bestimmung, für welche diese Abbildung geschehen soll ausgewiesen hat keinen Anstand, diesem Gesuche — jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung zu willfahren, dass diese Arbeit im Rathssaale selbst, wo das Bildniss sich aufgestellt befindet, vorgenommen werde.

Die Gubernial Expeditis Direction wird demnach angewiesen, den Bittsteller über sein diesfälliges Gesuch von dieser Bewilligung mit dem Bedeuten zu verständigen, dass er mit der Abbildung am 21. d. M. beginnen könne.



Sl. 9. Jožef Tominc, Cesar Franc I., Civico Museo Revoltella, Trst

Zugleich wird der Gubernial Expedit's Direction zur Pflicht gemancht, während der Dauer der Arbeit die gehörige Aufsichtpflege zu lassen, und dafür zu sorgen, dass wenn die Abnehmung des Bildnisses erforderlich seyn sollte, debey, so wie bey der Wiederaufstellung alle Vorsicht beobachtet werde.

Herr Gub. Rath abwesend
v. Gradeneck

38. 12 (podpis nečitljiv)

11

Mundirt am 15ten Do — Tomiz

Coll. Raggler et Schmid

Exp. 15 Mo

Zur Regist. 10. Jänner 822.

Sonett
auf das Bild
Sr. Maj. unsers allergnädigsten Kaisers
von
T o m i n z*

Gelungen, Künstler, ist Dir's gut gelungen
Des besten Fürsten, Kaiser Franzens Bild!
Des Herrschers Ernst und Würde haben mich durchdrungen,
Sein blaues Vater = Auge, sanft und mild.

Es strahlet Huld, gepriesen und besungen
Von Landeskindern, denen sie das Schild
Der Hoffnung. — Ja, Du hast die Palm' errungen,
Die Künstlern über alles gilt.

Dein Pinsel schuf der Seide Glanz,
Denn Sammet = Purpur, Gold und edle Steine;
Die Perlen Indiens sind nicht wie Deine. —

Darum nim hin den Lorberkranz,
Gewunden in der Musen heil'gem Haine,
Umstrahlet von des Nachrums gold'nem Scheine!

Sonetto
sopra il Ritratto
Di Sua Maesta l'augustissimo nostro
Imperatore
di
T o m i n z
(frey übersetzt, libera traduzione).

Felice tu, di maestra man pannello,
Che si sapesti unir nel gran ritratto
Il dolce, e'l serio, e la clemenza in atto
Che il padre e Cesar ben si scorge in quello.

Sì, tanto al vivo, Artista, hai fatto
Di speme e di bontade il ver Modello,
Che l'occhio ammirator favella in ello
Pretende ancora, un po'che sia distratto.

Nè il manto, o l'or, le pietre, e perle meno
Di reale hanno in se; che quasi audace,
L'emula tua di superar tentasti.

Prendi dunque l'allor, che meritasti,
Onor della tua patria! e ti compiace,
Che il voto universal cogliesti appieno.

* *Joseph Tominz*, gebürtig aus Görz, vollendete während seiner Anwesenheit hier schon mehrere gelungene Werke, worunter ein Madonna = Bild, *Maria Trost*, und das gegenwärtige Se. Maj. *Kaiser von Österreich*, im grossen Costüme des goldenen Vlieses, zur öffentlichen Schau im hiesigen Redoutensaale ausgestellt, ihm den Beyfall des Publicums errangen.

¹⁶ Laibacher Zeitung, No. 17, 28. 2. 1823, p. 81.

¹⁷ Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung, No. 17, 28. 2. 1823, p. 244, — No. 18, 4. 3. 1823, p. 252.

Nachricht

Seinen geneigten Gönnern und Freunden macht der Unterfertigte die ergebenste Anzeige von seiner Rückkehr und ferneren Aufenthalte hier in Laibach, und empfiehlt sich zu Dero Diensten.

Laibach, den 26. Februar 1823.

J. Tominz,
Historienmahler

¹⁸ Girolamo Agapito: *Descrizione della fedelissima città e porto-franco di Trieste*, Vienna 1830, p. 74.

¹⁹ Coronini: *Mostra di Giuseppe Tominz*, pp. 35, 68.

²⁰ Coronini - Stelè: *Tominc*, p. 171 (omenjen Tomincev portret Giuseppa Lorenza Gatterija).

²¹ Viktor Steska, *Freske v Logu pri Vipavi*, ZUZ X., 1930, p. 39. — Pismo je še danes shranjeno v Škofijskem arhivu v Ljubljani; Farni fasc. Vipava, št. 18/483, dne 26. 3. 1840.

²² France Stelè, K. v. *Goldenstein in M. Langus*, ZUZ II, 1922, pp. 22—23.

²³ Ivan Kukuljević-Sakcinski: *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, III., Zagreb 1854, p. 289. — članek: Štefan Kociančić: *Odgovor na vprašanja društva za jugoslavensko povestnico*.

²⁴ SBL I, pp. 481—482.

²⁵ Coronini: *Mostra di Giuseppe Tominz*, p. 86.

²⁶ Izidor Cankar - Jelisava Čopić: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Ljubljana 1954, p. 52.

²⁷ Anka Simić - Bulat: *Mihael Stroy*, Zagreb 1967, p. 16, 39.

²⁸ France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Topografski opis*, Ljubljana 1922—29, p. 447.

²⁹ Peter Radics, *Alte Häuser in Laibach; Die Häuser von Leopold Freiherrn von Liechtenberg*, *Laibacher Zeitung*, No. 101, 3. 5. 1912, p. 960, No. 102, 4. 5. 1912, p. 969.

Vladimir Fabijančić: *Knjiga ljubljanskih hiš in njih stanovalci*, Ljubljana 1940—43, p. 544, (tipkano).

³⁰ Ludwig Schiviz von Schivizhoffen: *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, Görz 1905, p. 166.

Opombe končujem z zahvalo. Vem namreč, da z zbiranjem podatkov o Tomincu po retrospektivni razstavi ne bi nikoli začela, če mi zanj ne bi dal prve vzpodbude dr. Coronini. Pri iskanju arhivskih podatkov bi moje delo ostalo najbrž brez rezultatov, če mi ne bi prijazno pomagali in svetovali arhivarji: dr. M. Verbičeva v Arhivu Slovenije, dr. Valenčič v Mestnem arhivu v Ljubljani in prof. Stanovnik v Nadškofijskem arhivu. Kolegialne napotke in dragocene nasvete mi je po beru zbrane gradiva dajal dr. Cevc. Če so članku dodane opombe iz knjig, potem naj bo zadnja med njimi drugačna in dodana iz resničnih misli zahvale.

DODATEK

k Tomincevi bibliografiji, objavljeni v katalogu razstave v Narodni galeriji leta 1967

Cracas, Diario di Roma, No. 25, 1. 10. 1814, pp. 12—13.

Cracas, Diario di Roma, No. 6, 18. 1. 1817, pp. 2—3.

Kunst Nachricht, *Illyrisches Blatt*, No. 34, 24. 8. 1821, p. 136.

Fremden-Anzeige, *Angekommen*, Den 22. Februar, *Laibacher Zeitung*, No. 17, 28. 2. 1823, p. 81.

Nachricht, *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, No. 17, 28. 2. 1823, p. 244; No. 18, 4. 3. 1823, p. 252.

Ivan Kukuljević Sakcinski, *Matia Langus*, *Neven*, I., br. 6, Zagreb, 5. 2. 1852, p. 88.

Stepan Kociančić, *Odgovor na nekoja pitanja načelnikova*, v: Ivan Kukuljević Sakcinski: *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, II, Zagreb 1852, p. 406.

Stepan Kociančić: *Odgovori na vprašanja društva za jugoslavensko povestnico*, v: Ivan Kukuljević Sakcinski: *Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, III, Zagreb 1854, pp. 289, 291.

Giuseppe Righetti: *Cenni storici, biografici e critici degli artisti ed ingegneri di Trieste ovvero del progresso fatto nelle arti edilizie e mestieri dalla metà del secolo XVIII. fino ad oggi*, Trieste 1865, p. 163.

Maks Pleteršnik, *Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Slovanstvo*, Matica Slovenska, Ljubljana (1874), p. 197.

P. Mlinarjev, *Prvačina*, Glas, I, 1875, št. 25, p. /3/, št. 26, pp. /1—2/.

Soča, XIII, št. 25, 22. VI. 1883, p. (4).

Cvetko Verhunski, *Gradišče*, Soča, XIII, št. 31, 3. VIII. 1883, p. (1).

France Kobal, *Osemdeset let obrazovalne umetnosti na Slovenskem, Slovan*, IX, 1911, p. 179.

Josip Dostal, *Iz Langusove ostaline*, ZUZ, I, 1921, p. 138.

France Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, Mladika III, 1922, p. 361.

France Stelè, *K. v. Goldenstein in M. Langus*, ZUZ, II, 1922, p. 23.

E. Bénézit: *Dictionnaire et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Tome III, Paris 1924, p. 906.

K., *Ob historični razstavi portreta XVI.—XX. veka v Jakopičevem paviljonu*, Jutro, št. 201, 30. 8. 1925.

France Mesesnel, *Narodna galerija*, ZUZ, VII, 1927, p. 43.

Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom*, II. Bd, Berlin—Leipzig 1927, p. 599.

K., *Svetišče slovenskega kiparstva in slikarstva*, SN, LXII, št. 175, 3. 8. 1929, p. 3.

Viktor Steska, *Freske v Logu pri Vipavi*, ZUZ, X, 1930, p. 39.

Galleria d'Arte Moderna, Catalogo delle opere, Trieste 1931, p. 31.

Rajko Ložar, *Kulturni problemi slovenske umetnosti*, DS XXXXIV, 1931, p. 425.

Andrea Moschetti: *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra Mondiale 1915—1918*, Venezia 1931, pp. 43, 60, 153.

I. Kos, *Razstave v ll. 1928—1930, Kulturna razstava Julijske krajine v Beogradu*, ZUZ, XII, 1932, p. 108.

Andrej Gabršček: *Goriški Slovenci*, Ljubljana 1932, p. 52.

Narodna galerija, ZUZ, XV, 1938, p. 89.

France Stelè: *Ljubljana kot umetnostno središče*, *Kronika*, V, 1938, p. 202.

France Mesesnel, *Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju*, GMS, XX, 1939, zv. 1—4, pp. 403, 404.

Narodna galerija, ZUZ, XVI, 1939/40, p. 97.

France Mesesnel, *Fužinska zbirka*, *Kronika*, VII, 1940, p. 99.

Slikarica Henrika Šantel, Slovenec, XVIII, št. 38, 16. 2. 1940, p. 8.

Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX. i XX. veka, Beograd 1946, p. 11.

Stane Mikuž, *Nekaj misli k razstavi jugoslovanske upodablajoče umetnosti*, Ljudska pravica, X, št. 67, 20. 3. 1949, p. 4.

(Izidor Cankar), *Ob otvoritvi razstave slovenskih slikarjev realistov*, Ljudska pravica, XI, št. 35, 11. 2. 1950, p. 4.

Karel Dobida, *Izložba slovenačkog slikarstva iz doba realizma*, *Književne novine*, Beograd, 30. 5. 1950, p. 3.

(Zorko Jelinčič) *Spominska umetnostna razstava slikarja Josipa Tominca (Tominz) v Ridottu Verdi*, *Primorski dnevnik*, VI., št. 55, 21. 3. 1950, p. 2.

Luc Menaše, *Slovensko slikarstvo v dobi realizma*, *Slovenski poročevalec*, XI., št. 40, 15. 2. 1950, p. 4.

Carlo Luigi Bozzi: *Gorizia nella storia e nell'arte; Il Friuli, Luoghi e cose notevoli*, Udine 1951, p. 97.

Izidor Cankar: *Slovensko slikarstvo v dobi realizma*, *Likovni svet*, (Ljubljana 1951), p. 92.

Ugo Galetti - Ettore Camesasca: *Enciclopedia della pittura italiana*, (1951), p. 2439.

France Koblar: *Simon Gregorčič*, zv. III., Ljubljana 1951, p. 377, 380, 475; zv. IV., p. 170, 171, 447.

K(arel) D(obida), *Ob razstavi klasicizem in romantika na Slovenskem*, NR III, št. 13, 3. 8. 1954, p. 21.

Izidor Cankar, *Langusove risanke, Začetki romantičnega slikarja*, SAZU Razprave IV/4, Ljubljana 1957, p. 18.

A. M. Comanducci: *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, vol. IV., Milano 1962, (III. ediz. completamente rifatta e ampliata da Luigi Pelandri e Luigi Servolini), p. 1228, 1929.

- Guglielmo Coronini - Antonio Morassi: *Mostra di Giuseppe Tominz*, Gorizia 1966 (z bibl. in repr., — tudi ponatis z izpopolnjeno bibl. in podatki o umetninah v besedilu in prilogi). [razst. kat.]
- Guido Manzini: *Tominz a Gorizia, Arte Veneta*, XX., (1966), pp. 325—326.
- Giuseppe Tominz, *pittore goriziano: Rassegna stampa*, (1966), (zbrani članki iz italijanskih časnikov).
- Guglielmo Coronini - Antonio Morassi - France Stelè: *Tominc*, (Ljubljana) 1967, (z repr. in bibl.). [razst. kat.]
- Bogdan Pogačnik, *Živi Tominčevi obrazi, Delo*, IX., št. 77, 21. 3. 1967, p. 5, (1 repr.).
- Dušan Željeznov, *Otvoritev Tominčeve retrospektive, Ljubljanski dnevnik*, XVII., št. 77, 21. 3. 1967, p. 7, (1 repr.).
- Delo*, IX., št. 78, 22. 3. 1967, p. 10.
- Ljubljanski dnevnik*, XVII., št. 78, 22. 3. 1967, p. (1).
- Emilijan Cevc, *Srečanje z Jožefom Tomincem; Razum, vedrina — in kanec božanske obsedenosti, Delo*, IX., št. 81, 25. 3. 1967, p. 19, (1 repr.).
- Aleksander Bassin, *Galerija portretov, Ljubljanski dnevnik*, XVII., št. 84, 28. 3. 1967, p. 7.
- Delo*, IX., št. 94, 7. 4. 1967, p. 5, (1 repr.).
- E. K., *Zapisek o portretih Jožefa Tominca, Tribuna: Studentski list*, XVII., št. 19, 14. 4. 1967, p. 11.
- Aleksander Bassin, *Likovno pismo iz Ljubljane, Večer*, XXIII, št. 90, 18. 4. 1967, p. 8, (1 repr.).
- Marijan Tršar, *Jožef Tominc v Narodni galeriji, Naši razgledi*, XVI., št. 8, 22. 4. 1967, p. 193, (8 repr.).
- Ljubljanski dnevnik*, XVII., št. 119, 4. 5. 1967, p. 7.
- Delo*, IX., št. 119, 5. 5. 1967, p. 5, (1 repr.).
- A. M., *Slovenačko slikarstvo XIX. veka, Politika-Ekspres*, Beograd, br. 1113, 11. 5. 1967, p. 9.
- Slovenačko slikarstvo XIX. veka, Borba*, Beograd, XXXII., br. 134, 18. 5. 1967, p. 10.
- Anica Cevc *Jožef Tominc v Ljubljanski Narodni galeriji, Obzornik* 67, št. 6, Ljubljana 1967, p. 432, 441, (8 repr.).
- Nikola Kusovac, *Slovenačko slikarstvo devetnaestog veka, Borba*, XXXII, br. 158, 11. 6. 1967, p. 13.
- Radmila Panić-Matić, *Majstori portreta i pejsaža, Rad*, Beograd, XXIII, br. 24, 16. 6. 1967, p. 8, (1 repr.).
- Anica Cevc, *Slovensko slikarstvo, Sinteza*, II, št. 7, 1967, p. 65.
- Špelca Čopič, *Razstava Jožefa Tominca, Sinteza*, II, št. 7, 1967, p. 61, (repr. na str. 69).
- Ksenija Rozman, *Slikar Jožef Tominc, Umetnost*, Beograd, br. 11, 1967, pp. 92—93.
- Ivan Sedej, *Jožef Tominc (1790—1866) razstava ob stoletnici smrti, Problemi*, V., št. 52, pp. 606—608.
- Anka Simić-Bulat, *Mihael Stroy*, Zagreb 1967, p. 32.
- Slovenačko slikarstvo 19. veka*, (razstavní katalog Narodnega muzeja v Beogradu), /uvod: Emilijan Cevc, katalog (Anica Cevc), bibl. (Ksenija Rozman)/, Beograd 1967, pp. 16—18, 27—28, (repr. 4—8).
- Lojze Kante, *Trgovanje s kulturno dediščino, Delo* X, št. 98, 9. 4. 1968, p. 5.
- Sergio Tavano, *Sant'Ilario, Patrona di Gorizia, «Guriza»* (Societât Filologjche Furlane, 46^o Congres), (Gorizia) 1969, p. 173.
- Carlo di Levetzow Lantieri, *Il Palazzo Lantieri, «Guriza»* (Societât Filologjche Furlane, 46^o Congres), (Gorizia) 1969, p. 200.
- Ksenija Rozman, *Mladostno delo in življenje slikarja Jožefa Tominca, Srečanja* 19, (Nova Gorica) 1969, pp. 37—39.
- Čoro Škodlar, *Podoba genija, Delo* XII, št. 36, 7. 2. 1970, p. 17.
- La Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella, Trieste* 1970, pp. 142 do 143, repr. na str. 161, 247, 248.

Joseph Tominc, a-t-il peint à Ljubljana?

Le peintre Joseph Tominc (Gorice, 1790 — Gradišče, 1866) a travaillé à Gorica, à Trieste et à Gradišče. L'auteur démontre les suppositions soutenues jusqu' à présent qu'il a vécu et travaillé aussi à Ljubljana par les notices parues dans les journaux de Ljubljana pendant les années 1821, 1822 et 1823. Ces notices mentionnent que le peintre est venu à Ljubljana et a exposé ses oeuvres dans la redoute de Ljubljana en 1821 et 1822. En 1823, dans la *Laibacher Zeitung*, il y a aussi son avis de recommandation pour commandes. — Des actes conservés aux Archives d'état de la Slovénie témoignent aussi de la copie du portrait de l'empereur François I, qui se trouvait dans la redoute de Ljubljana. Tominc a ici copié cette peinture en 1821 pour l'école réelle et nautique de Trieste. — Le peintre collabora également avec conseils et critiques à décoration de l'église à Log près de Vipava. — A l'exposition rétrospective de Tominc à Gorice en 1966, on a constaté que le portrait de la comtesse Cécile Auersperg dans la Galerie nationale de Ljubljana est également son oeuvre. Le Musée municipal de Ljubljana conserve une copie de ce portrait imputée au peintre slovène Michel Stroj. L'auteur constate qu'il est facile de distinguer l'original du portrait de l'empereur François I oeuvre de Tominc de la copie faite par le peintre slovène Mathieu Langus. Mais il est plus difficile de distinguer la copie de l'original du portrait de la comtesse Auersperg. En dépit des différences indiqués des deux peintures et de l'attribution — jusqu'à présent — de la copie à Michel Stroj, l'auteur laisse ouverte la question, qui est l'auteur de la copie. — Le portrait du baron Léopold Liechtenberg était également attribué à Michel Stroj. D'après les caractéristiques du style et la comparaison avec oeuvres analogues de Tominc, l'auteur pense qu'il s'agit ici aussi d'une oeuvre de Tominc. Cette affirmation peut aussi être confirmée par la donnée que le portrait de Cécile Auersperg a les mêmes proportions que le portrait de Liechtenberg et que Léopold Liechtenberg était depuis 1819 le second mari de Cécile Auersperg. Si le portrait de Léopold Liechtenberg est reconnu comme oeuvre de Tominc, l'auteur pense que avec ceci la question de la liaison avec le peintre Michel Stroj est ouverte. La comparaison du portrait de Jean Martinčič, peint en 1830 par Stroj, et du portrait de Léopold Liechtenberg pose cette question.

NEKAJ UMETNOSTNOZGODOVINSKIH IZPISKOV IZ KAPITELJSKEGA ARHIVA V LJUBLJANI

Janez Höfler, Ljubljana

Pri pregledovanju ljubljanskega kapiteljskega arhiva sem slučajno naletel na posamezne dokumente, zanimive za zgodovino umetnostnega baroka pri nas. Gre za račune treh mojstrov, ki so sodelovali pri okrasitvi pevskega kora ljubljanske stolnice v tridesetih letih 18. stol. To so bili štukater Pietro Antonio Conti, freskant Franc Jelovšek in kipar-rezbar Henrik Mihael Lohr (Löhr, Lehr).

K objavi teh računov naj dodam le nekaj pripomb o vélikih orglah. Znano je, da je za gradnjo orgel na pevskem koru ljubljanske stolnice podpisal pogodbo leta 1732 celjski orgelski mojster Janez Janeček (Janetscheg), ki se je obvezal, da bo napravil velik nov instrument z dvaindvajsetimi registri (KAL, fasc. 227/20). Te orgle so bile dokončane leta 1734 (račun za 400 goldinarjev v KAL, fasc. 225/1), 19. avgusta tega leta pa je zanje generalni vikar Jakob Schilling podpisal tudi mitninsko potrdilo za prevoz čez štajersko-kranjsko deželno mejo (KAL, *ibid.*). V prvi polovici 18. stol., verjetno pa tudi nekaj prej, velike orgle niso bile edini instrument v stolnici. To je mogoče sklepati že iz omenjenega mitninskega potrdila, ki govori samo o »nekih« izmed stolniških orgel (»zu einer in der alhiesigen domkürchen bestelten Orgel«), kot tudi iz neke opombe računске knjige bivšega škofa Kristofa Herbersteina leta 1709 (NSAL: »per complemento minoris organi«) in iz Janečkovega računa leta 1739, ko je dobil plačilo za popravilo nekih »starih orgel«.

A. Račun štukaterja Pietra Antonia Contija (KAL, fasc. 225/1)

Quietanza. // Per fiorini cento e trenta Allemani confesso io sotto scritto d'hauer riceputo dall Ill. mo R. mo S. e S. e [Jacobo Schilling] Vicario Generale quali à me uengono pagati per l'opera di stuko fatta nella Chiesa di Santt Niccollo di qui. In fede Lubiana li 13 luglio 1731. // Pietro Antonio Conti, delleuoco stucador.

B. Račun Franca Jelovška (KAL, fasc. 222/1)

Daß ich endts benonter, von Ihre hochwürden undt G. den herrn herrn Vicari Generalis, so auf den mußig Chor in fr(e)sco gethone molerey sehzehen Gulden id est 16 fl. Teutscher werung. Zu meinen sicheren henden paar empfun gen habe bezeigt mein eigene unter gesezte Handschrifft. Laibach, den 23 Julii 1731. // Jos. Franz Illouscheg, burg. fresco moller alda.

I. (nedatiran). Specification. // Waß Ich endts benanter auf anschaffung Ihro Hochwürden und Gnaden Vicarii Generalis in die Thumb Kirchen S: Nicolae von bildhauer arbeyt verfertigt und auf die Prustwandt des Cohr auffgerichtet habe. // Nehmlich die zierathen auff daß buldt der gantzen lenge verfertigt vor solche zierde vergleichner massen Ihro Hochwürden und Gnaden vicarii generalis mier versprochen zu geben. 30. fl. T: w: // Heinrich Michael Lohr, bildthauer.

II. (7. decembra 1733). Quitung. // Ich endts benanter bekehne daß ich vor die Thum Kirchen 6. Piramidi von bildthauer arbeyt auff daß schönste verfertigt habe. Ich also von Ihro Hochwürden und g. den Joannes Jacobus Schilling Canon: und vic: generalis vergleichner masse vor dennen 4 grossen eines pr. 8 fl. T: w: Macht T: v: 3. // Item vor die 2 kleiner eines pr. 7 fl. T: w: [Macht] 14 fl. // Summa T: w: 46 fl. // Ich also benente 46 fl. T: w: Richtig und par von Ihro Hochwürden und g. den zum höffligsten dank empfangen habe bezeigt solches meine gegenwertige handt: und unterschrifft. Laybach den 7. Xbr. 1733. // Heinrich Michael Lohr, Bildthauer alhier.

III. (19. januarja 1737). Auszüge // Waß Ich endts benanter in bildthauer arbeyt vor die allhiessige Thum Kirchen S: Nicolae auff dem mitter orgkasten verfertigt und auffgerichtet habe. Nach dem vom 27. Fep. 1736 unterschribnen Abriß. // Einen grossen schilt mit dennen gehörigen festonen. Item 6 Engl mit die musicalien in dennen henden haltent mithinn die zirde und verkleüdung dess lehren kasten gemacht, vor alles dieses benente und waß der Abriß wieset, ist durch Ihro Hochwürden und g. den Herrn Herrn Johann Jacob Schilling vic: g. lis alhier mit mier vergleichen worden pr. 50 fl. T: w: und ein ducaten in goldt. Item 2 zimmer Menner vor auffrichtung deß gerüstes gedachten bildthauer arbeyt angehöriges orth auffzurichten ein daglohn 34 x. also zusammen die Summa T: w: 54 fl. 43 x. // Heinrich Michael Lohr, Bildhauer alhier. // Obbenente 54 fl. 43 x. T: w: seindt mier zu untertehnigsten dank richtig und par außgezelt und ich folgends contentirt worde. Solches bezeigt meine handschrifft. Laybach den 19 Jenner 1737. // Heinrich Michael Lohr, Bildthauer alhier.

NEKROLOGI

Dr. Fran Šijanec

Dne 17. januarja 1964 je po dolgi bolezni zapustil vrste umetnostnih zgodovinarjev dr. Fran Šijanec, ravnatelj zavoda za spomeniško varstvo v Mariboru. Z njim se je poslovil od nas prizadeven umetnostni zgodovinar, kritik, publicist in kulturni delavec.

Šijančeva življenjska pot se je pričela v Poljčanah, kjer se je rodil 31. decembra 1901. Po končani gimnaziji v Mariboru se je odločil za študij umetnostne zgodovine. Najprej je obiskoval seminar Jožefa Strzygowskega na Dunaju, nadaljeval in dokončal pa je univerzitetno šolanje v Ljubljani pri Izidorju Cankarju. V letih 1928/29 se je strokovno izpopolnjeval v Parizu, po vrnitvi v Ljubljano pa je doktoriral z razpravo o slovenjegraških baročnih slikarjih Straussih.

Kot umetnostnega zgodovinarja srečujemo Šijanca na različnih delovnih mestih v muzejski in spomeniškovarstveni stroki. Kmalu po diplomi je bil kratko pomožni kustos v Narodni galeriji v Ljubljani, v letih 1931/32 pomožni kustos Narodnega muzeja in nato med drugo vojno zopet kustos Narodne galerije. Muzejsko službovanje je zaključil kot ravnatelj Mestnega muzeja v Ljubljani (1948/50).

V spomeniški stroki je zavzemal v letih 1945/48 mesto ravnatelja zavoda za spomeniško varstvo v Ljubljani, med leti 1954/59 je deloval kot konservator na Reki, od aprila 1959 do smrti pa je vodil zavod za spomeniško varstvo v Mariboru.

Razen z muzejsko in spomeniško službo se je Šijanec daljši čas ukvarjal s prosvetno službo, kar je bilo za njegovo strokovno delo tudi usodno. Tako je bil v letih 1933/41 profesor na gimnaziji v Celju, po vojni pa zopet 1950/54 v Ljubljani. Kot predavatelja umetnostne zgodovine ga srečamo v letih 1949/54 na akademiji za likovno umetnost in akademijo za glasbo v Ljubljani.

Ceprav Šijanec ni nepretrgoma služboval v strokah, ki so bolj ali manj umetnostnozgodovinske narave, je njegova bibliografija dovolj pestra in obsežna. Ze ob bežnem pregledu je moč iz nje zlahka izluščiti tri področja, ki so bila Šijancu najbolj pri srcu: štajerski barok, sodobna slovenska umetnost in spomeniško varstvo.

Z doktorsko temo o Straussih se je Šijanec javnosti takorekoč šele predstavil. Ze tedaj pa si je tudi utrdil ime, saj je zaoral ledino v znanstvenem proučevanju štajerske baročne umetnosti. Četudi so pretekla že več kot tri desetletja in so izsledke njegovih raziskovanj dopolnila že številna nova, nam je vendar Šijanec tedaj predstavil bistvo slikarjev Straussov, značilnosti njihove umetnosti, ki so še danes veljavne. Obširno in pestro področje štajerskega

baroka ga je mikalo tudi še pozneje, ko se je po dolgih letih vrnil na Stajersko. Posebej ga je zanimal krog slikarjev okoli rodbine Attems. O tem je tudi nekaj malega napisal. Pripravljal se je na temeljit študij avstrijskih virov v zvezi s temi slikarji, vendar so mu službene dolžnosti in slednjič bolezen spodrezale vse možnosti za raziskovalno delo te vrste.

Skozi vsa leta delovanja je veljalo Šijančevo zanimanje moderni slovenski umetnosti. Kot sodobnik in osebni znanec mnogih slovenskih likovnih umetnikov je Šijanec zvesto spremljal njihovo delo in razvoj. Uveljavil se je kot kritik in ocenjevalec številnih razstav, med napisanimi deli pa velja omeniti knjigo o slikarju Albertu Sirku (1952). S posebno pozornostjo se je zanimal za napredek mariborskih likovnikov. Odlikoval ga je takten ton pisanja, ki je tudi pričal o Šijančevi razgledanosti, čeprav je kot kritik odbiral pogosto preveč spravljiva merila.

Kot sad dolgoletnih študij in zbiranja drobnih biografskih podatkov je 1961 izšlo Šijančevo najboljše delo *Sodobna slovenska likovna umetnost*. Pri tem delu se je avtor lotil sam težavne naloge obdelati izredno obsežno in razvejano gradivo, ki ga je skušal predstaviti kar najbolj popolno in v katerega je vključil tudi aktualne in zato včasih še sporne likovne probleme. Knjiga govori o njegovi vnemi in pionirskem pogumu, njena šibka plat pa je v nesmotrni razčlenitvi in neuravnoteženosti sicer bogate in z muko nabrane snovi, ki je za stroko nedvomno dragocena. Nevšečnosti okoli nastajanja in tudi odmevi po izidu te knjige so tedaj že bolnega Šijanca hudo prizadeli.

Šijanec je nadalje napisal tudi več pregledov slovenske umetnosti, tako npr. za Maleševo umetnost, Batušičevo Umjetnost u slici, za Enciklopedijo likovnih umetnosti itd.

Tretje področje njegovega strokovnega zanimanja je bilo spomeniško varstvo. Tu si je zelo prizadeval predvsem pri praktičnem delu okoli zaščite in obnove spomenikov, manj je o tem napisal, za ugled in veljavo te službe pa se je posebno trudil v zadnjih letih v Mariboru. Prav gotovo mu gre zasluga za nekatere obnovljene spomenike, a tudi na strokovnih srečanjih doma in na tujem se je uveljavljal pri obravnavanju spomeniškovarstvenih vprašanj.

Res je, kar pravi dr. Stelè, da je bil Šijanec kljub delovanju v Sloveniji vse življenje nekoliko odmaknjen od slovenske umetnostnozgodovinske šole. Vzrok temu je bilo deloma službovanje izven stroke, deloma pa tudi zanimanje za teme, katerih bistvo je bilo bolj v splošni in manj v specifično slovenski umetnostni problematiki. Za vse, kar je ustvaril, in tudi za vse, kar si je samo zamislil, a ni mogel več uresničiti, pa je bil Fran Šijanec zavzet s srcem in slovenska umetnostna zgodovina je utrpela z njegovim odhodom bolečo izgubo.

Sergej Vrišer

Dr. Janez Veider

Dne 15. maja 1964 je umrl v ljubljanski bolnišnici dr. Janez Veider, umetnostni zgodovinar in sodrnik ZUZ.

Rojen je bil dne 28. maja 1896 v Mengšu, gimnazijo je končal z maturo l. 1917 v Kranju. Nato je študiral do l. 1921 na teološki fakulteti v Ljubljani in služboval do 1941 na raznih krajih v ljubljanski škofiji, dokler ga niso iz Št. Vida pri Lukovici izgnali Nemci. Še isto leto se je naselil v Ljubljani, kjer se je poleg stanovske službe posvetil študiju umetnostne zgodovine na univerzi. Študij je dovršil l. 1946 z doktoratom na podlagi disertacije o stari

ljubljski stolnici, njenem stavbnem razvoju in opremi. Od l. 1945 do 1949 je predaval umetnostno zgodovino na teološki fakulteti.

Po poreklu je bil Veider član tirolsko-koroške rodbine umetnih obrtnikov in slikarjev in se je od mladosti zanimal za umetnost in njeno zgodovino. Kot gojenec ljubljanske teološke fakultete se je vključil v vrsto umetnostno zainteresiranih duhovnikov, ki se je začela z Janezom Flisom in se uspešno nadaljevala z Jos. Dostalom in posebno s »slovenskim Vasarijem« Viktorjem Steskom. Od zadnjih dveh je Veider to izročilo neposredno prevzel, kar se je močno izrazilo na njem kot tipu umetnostnega zgodovinarja. Že po rodbinski tradiciji je bil nagnjen k zbirateljstvu. Zapustil je dokaj obsežno zbirko nabožne grafike, kakor so posebno za lokalno zgodovino pomembne božjepotne podobice in pod., ki je vključena v zbirke nadškofijskega arhiva v Ljubljani. Sola, ki je odločala v njegovem razvoju do vstopa na univerzo, ga je usmerjala predvsem v probleme varstva cerkvenih spomenikov, kar zadeva znanost, pa ga je zanimala samo stilna označba v duhu historično stilne kategorizacije in ikonografske vsebine ter posebno umetniška biografija, kar se je vse ustavljalo na pragu resnične zgodovine umetnosti. Veiderja je v tej situaciji reševal izredno razvit čut za zgodovinarsko delo, kar se je zelo pozitivno izkazalo pri njegovi disertaciji.

Veider se je kot pisatelj udejstvoval predvsem v poljudni vrsti. Širši strokovni pomen imajo posebno trije spomeniški vodniki, Groblje (1938), Skaručina (1940) in zlasti Crngrob (1936). Resnično umetnostno zgodovinska pomembna pa je njegova, l. 1947 v tisku izdana disertacija *Stara ljubljanska stolnica, njen stavbni razvoj in oprema*, ki je zgrajena na samostojnem arhivskem raziskovanju, na kritiki virov in na bistrih umetnostno zgodovinskih analizah. Iz dotakrat nemega pisanega in malenkostnega likovnega izročila je avtorju uspelo rekonstruirati zgodovino stare stolnice od okrog 1100 do 1700, ko se je umaknila sedanji. V peterih razvojnih fazah je orisal njen stavbni razvoj, zgodovino njene opreme, slikarskega in kamnoseškega okrasa ter vse tudi umetnostno zgodovinsko ovrednotil. S tem je ustvaril eno temeljnih del za ljubljansko umetnostno zgodovino.

Med prispevki tiskanimi v ZUZ je najbolj pomemben spis *Slike v uršulinškem samostanu v Ljubljani* (XX. l. 1944, pp. 98—136), kjer je opisal in opredelil 287 dotlej malo znanih, deloma zelo pomembnih slik.

Fr. Stelè

Dr. Anton Vodnik

3. oktobra 1965 je umrl v Ljubljani umetnostni zgodovinar in pesnik dr. Anton Vodnik.

Rodil se je 28. maja 1901 v Podutiku nad Ljubljano. Klasično gimnazijo je obiskoval v Sentvidu nad Ljubljano, nato pa se je vpisal na ljubljansko univerzo na oddelek za umetnostno zgodovino, kjer mu je bil profesor dr. Izidor Cankar in nekaj časa tudi dr. Vojeslav Mole. Leta 1927 je doktoriral z disertacijo o kiparju Francescu Robbu. Na žalost to odlično delo, ki je prvo zbralo obsežno arhivalno dokumentacijo o Robbu in kiparja tudi slogovno opredelilo in celo človeško osvetlilo, ni nikoli v celoti izšlo v tisku, ampak so bila objavljena le njegova posamezna poglavja, dasi je avtor še v zadnjih letih želel delo dokončno prirediti kot posebno monografijo.

Slovenska umetnostna zgodovina mora zelo obžalovati, da estetsko izredno tenkočutnega in kulturno razgledanega dr. Vodnika ni znala pritegniti k strokovnemu delu. Zavzelo pa ga je uredniško delo pri raznih revijah in knjižnih založbah (Križ na gori, Mladika, Dom in svet, Jugoslovanska knjigarna, Mohorjeva družba, Državna založba Slovenije itd.), pri katerih je z izbistrenim posluhom za lepoto jezika in s poznanjem svetovne literature skrbel za kvaliteten založniški program in za prečiščeno besedilo. Predvsem pa je bil rojen pesnik, eden najvidnejših iz ekspresionističnega rodu po prvi vojski. Prav nič čudno ni, da v njegovih pesmih mnogokrat srečujemo odmeve likovnih umetnin — antičnih in staroegiptovskih, katedral, Angelicovih slik — kakor bi se želel vsaj s pesniškim doživetjem oddolžiti svoji ožji stroki. V likovni kritiki ni aktivno sodeloval, vendar je moderno umetnost zelo pazljivo in zavzeto spremljal in zagovarjal. Umetnost je pojmoval kot stvariteljski akt in emanacija duha, toda doživljal jo je bolj emocionalno kot zgodovinsko pričevalno. Nekaj let je tudi honorarno predaval umetnostno zgodovino na ljubljanski Akademiji za glasbo.

Umetnostni članki in razprave:

Pri bratih Kralj, Almanah katoliškega dijaštva za leto 1922, Ljubljana, 1922, pp. 73—76.

Gradnja velikega oltarja v uršulinski cerkvi v Ljubljani, ZUZ, VI, 1926, pp. 65—88.

Gradnja Robbovega vodnjaka pred mestno hišo v Ljubljani, ZUZ, VII, 1927, pp. 121—138.

Kipar Francesco Robba, Dis, XXXX, 1930, pp. 96—110.

Francesco Robba, Arhivalna studija, Kronika slovenskih mest, II, 1935, pp. 134—140, 210—214, 266—269; III, 1936, pp. 41—44, 95—98, 157—159, 226—228; IV, 1937, pp. 25—27, 80—82, 143—147.

Robbova oltarna arhitektura, Dis, LVI, zbornik I, 1944, pp. 109—116.

E. Cevc

Dr. Karel Dobida

Ko se je pokojni dr. Karel Dobida, ravnatelj Narodne galerije v Ljubljani leta 1946 ob koncu poletnih počitnic vračal z enega svojih obiskov Dunaja, mesta njegovega akademskega šolanja, se je še za krajši čas ustavil v Gradcu. Tu ga je po nesrečnem naključju na prehodu s Schlossberga zbil ter težko poškodoval neki motorist. Posledice prometne nesreče so bile tako hude, da je v sredo zvečer, dne 16. septembra 1964 na graški nezgodni postaji podlegel poškodbam. Pokopali so ga v Ljubljani v nedeljo, 20. septembra.

Pokojni dr. Karel Dobida je s svojo dejavnostjo posegel uspešno na več področij slovenske kulture. Čeprav je bil po poklicu pravnik, je bilo v veliki meri težišče njegovega zanimanja v umetnosti. V mejah amaterskega prizadevanja in možnosti spremljanja likovne umetnosti je dosegel kakovostno, upoštevavanja vredno raven umetnostnega kritika in publicista. Zelo pomembno pa je tudi njegovo prevajalsko delo iz francoskega leposlovja.

Rodil se je 26. julija 1896 v Kranju v hiši št. 111. Oče Jožef (23. 2. 1848 do 4. 8. 1919) je bil iz Lancovega pri Radovljici in je služboval nazadnje kot dvorni svetnik Finančne direkcije v Ljubljani; mati Karolina, rojena Rakovec (6. 11. 1864—17. 11. 1929) pa je bila hči usnarja v Kranju. Karel Dobida je po končani gimnaziji v Ljubljani študiral v letih 1914 do 1918 pravo na dunaj-

ski univerzi ter bil dne 2. 8. 1919 promoviran za doktorja prava. Takoj po dovršenih študijah je nastopil državno službo pri Poverjeništvu za socialno skrb tedanje Narodne vlade za Slovenijo. Zaradi bolehnosti (težke astme), zaradi katere je bil oproščen tudi vojaščine, je menjal delovno mesto in prestopil v službo Inšpekcije dela ter služboval sprva, v letih 1921 do 1924 v Dalmaciji (Dubrovniku in Splitu), nato pa v Ljubljani. Tu je leta 1926 prestopil v finančni resor, služboval najprej pri ljubljanski Finančni direkciji, od 30. maja 1945 dalje pa pri takratnem Ministrstvu za finance LRS vse do prevzema v resor Ministrstva za znanost in kulturo leta 1950, ko je bil 21. julija postavljen za ravnatelja Narodne galerije v Ljubljani. V zvezi z njegovim službovanjem so se pogosto menjali tudi njegovi službeni nazivi od sekretarja ministrstva socialne politike (II. in III. vrsta), od fin. konceptn. pripravnika do višjega finančnega svetnika (IV. vrsta) in končno (1956) do naziva višji svetnik.

V času od 24. 1. 1952 do 30. 4. 1957 je bil hkrati ravnatelj Narodne galerije in pa Moderne galerije v Ljubljani.

Z ljubljansko Narodno galerijo, osrednjo in najstarejšo slovensko galerijsko ustanovo Karel Dobida ni povezan samo za čas njenega 14-letnega vodenja, ampak sodi med tako imenovane ustanovnike te ustanove. Takoj po ustanovitvi (septembra 1918) društva Narodne galerije, ko je galerijska zbirka zavzemala (1919) pet stanovanjskih sob drugega nadstropja mestnega poslopja Kresije, je bil Dobida izvoljen za tajnika društva, a je bil prisiljen zaradi slabega zdravja odložiti to funkcijo, ki jo je do II. občnega zbora društva Narodne galerije (aprila 1921) vršil Franc Kobal nato pa Izidor Cankar. (Prim. poročilo o Narodni galeriji Izidorja Cankarja v ZUZ I/1921, pp. 90—3). Dobidovo navezanost na dogajanja in tvornost v slovenski likovni umetnosti izpričuje najbolj njegova publicistika, ki ji moremo slediti od 1918. leta dalje. Sicer pa je sodeloval v raznih strokovnih publikacijah tudi s članki iz področij socialnega zavarovanja, delavskega varstva in finančne politike. Toda največji in kot rečeno najpomembnejši pa je njegov prispevek umetnostni zgodovini oziroma slovenski kulturni zgodovini.

Njegovo pisanje izdaja mirnost in jasnost trdnega logičnega mišljenja in sklepanja. Dobida se v teoretiziranje ni spuščal. Naj je šlo za upodabljajočo umetnost, za spomeniško varstvo ali za urbanizem, vedno je v odnosu do aktualnih vprašanj zavzel z vso resnostjo določeno stališče in ga, če je bilo potrebno tudi branil. Vsekakor imajo največjo vrednost njegovi članki oziroma kritike iz dvajsetih in delno še iz tridesetih let. V Dobidi je imela njegova generacija mirnega, a vztrajnega in zanesljivega razlagalca in propagatorja tedanjih teženj. Kritično nastrojenost mladega pravnika izpričuje že samo to dejstvo, da je pričel sodelovati najprej pri Jugoslovanu in Demokraciji (1918) ter takoj nato pri Svobodi in Napreju (1919, 1920). Ko je po vojnem premoru ponovno nastopila socialistična revija »Naši zapiski« (1920), je njen sodelavec tudi K. Dobida. Tu je objavljena prva zanj značilna kritična ocena nekega umetnika, tokrat hrvatskega kiparja Marina Studina, ki je imel v začetku leta 1920 v Jakopičevem paviljonu razstavo in je bil v Zagrebu predstavljen zdaj s samostojno publikacijo (Karel Dobida, Marin Studin, *Naši zapiski* XII, 1920, pp. 11—14). Dobidov način približevanja umetnini je tu razločno izrečen: umetninam se je potrebno približati z duhovne strani, pa najsi tudi deluje umetnina v prvi vrsti na čutnost opazovalca, »na njegov razum pa šele posredno«.

Ker pa se Dobida ni redno podpisoval ali pa samo s šiframi (a., L. A., la, l. a, -a, A. L., K. D., d., D., dr. K. D., -la, -kd-), je njegov delež v nekaterih

publikacijah bolj ali manj nejasen. Posebno pomembno se nam kaže njegovo sodelovanje v mesečniku *Kritika* pri čigar ustanovitvi naj bi bil celo udeležen (skupaj z Josipom Vidmarjem in Stanetom Kosovelom) leta 1924. V *Kritiki*, ki je dala prostor tudi izrazito napadalnemu in polemičnemu članku Vena Pilon (Ljubljanske marginalije), je priobčil Dobida več poročil o razstavah (‘Po božični umetnostni razstavi’, *Kritika* I, 1925, pp. 3–6 ter ‘Spomladanska razstava’, *ibid.* 1926, pp. 67–71 in ‘Impresionizem, ekspresionizem, kubizem’, *ibid.* pp. 89–90). V njih kaže pisec veselje nad impresionizmom, ki je pomešano z občudovanjem, hkrati pa uveljavlja že tudi svoje novejšim, mlajšim težnjam naklonjeno stališče. Bolj zadržan je samo pri ocenjevanju razstave Avgusta Černigoja, v katerega zadnjih delih »futuristične umetnostne smeri« ni videl prave in zadostne prepričevalnosti: Šele nadaljevanje da bo pokazalo, kaj bo Černigoj dosegel »na polju aktivističnega konstruktivnega udejstvovanja«. Sicer polemični, a na splošno danes manj aktualni so Dobidovi članki o perečih dnevnih vprašanjih (‘Iz stare Ljubljane’, *ibid.* pp. 22–5 ali ‘Naši spomeniki’, pp. 60–2).

Pomembno, a predvsem izredno obsežno pa je bilo njegovo sodelovanje pri *Mladiki*, katere ilustrativni urednik je bil v letih 1928 do 1941 (cf. Janko Moder: *Mohorska bibliografija*, Celje 1957, pp. 363–6). K temu družinskemu listu ga je pritegnil kot urednik F. S. Finžgar. O povezanosti s pisateljem pripoveduje tudi eden redkih Dobidovih intervjujev in to s šestdesetletnico proslavljajočem Jakopičem (‘Večer z Jakopičem’, *Mladika* 1929, pp. 133–8). Začetek Dobidovega sodelovanja z *Mladiko* pa sodi v čas, ko je Viktor Steska zaključil z objavljanjem člankov o slovenski umetnosti. V *Mladiki* je zajeta vsa raznolikost Dobidovega publicističnega delovanja. Poleg potopisnih spisov (‘V furlanskem Vidmu’, *Mladika* 1927, pp. 325 ali ‘Dalmacija’, *ibid.* 1929, pp. 307–9), prevodov in priredb iz leposlovja, je tu vrsta knjižnih ocen in poročil, dalje gledaliških in opernih predstav, priložnostnih člankov ob spominjanju tega ali onega umetnika. Med slikovnim gradivom, katerega je večinoma na kratko komentiral, je tudi veliko posnetkov sodobnih slovenskih likovnih stvaritev, kar je vredno prav posebne pozornosti. Pogosto se je dogajalo to v zvezi z razstavami, ki jih je dokaj redno spremljal tudi še v Ljubljanskem zvonu, katerega sodelavec je bil od 1921. leta pa do prenehanja izhajanja revije 1941 (cf. *Bibliografsko kazalo Ljubljanskega zvona*, Ljubljana 1962).

Slovenska bibliografija od leta 1945 dalje zelo dokumentarično izpričuje Dobidovo povojno povezujoče spremljanje likovnih dogodkov. Njegovo nekdanjo vznemirljivejšo in privlačnejšo osebno sodbo je v tej dobi že skoraj povsem zamenjalo trdnejše, splošno veljavnemu okusu bližje naziranje. Toda kljub opadanju živosti reagiranja na vsakdanjost, je bila Dobidova marljivost še vedno vzorna. Deviza njegove prizadevnosti je bila namreč v prepričanju, da je neobhodno nujno, da se sproti beležijo novosti in s tem osvešča javnost. Menil je, da je zamujeno težko nadoknaditi, kakor si je tudi težko zamisliti normalno strokovno delo brez ažurnega sprejemanja podobnih znanstvenih izsledkov drugod. Dobidove kratke novice o tej ali oni novi knjigi, ali dogodku najdemo zato v dnevnem časopisu kot je *Ljudska pravica*, *Slovenski poročevalci*, *Delo* ter v revijah: *Novem svetu*, *Obzorniku*, *Mladih potih*, *Tovarišu*, *Naših razgledih*, *Likovni reviji* in drugod. Ne kaže tu naštevati umetnikov o katerih je pisal ali jih omenjal. Redek je domač umetnik, o katerem ne bi bil Dobida kje kaj zapisal. Med starejšimi umetniki so mu bili posebno priljubljeni Anton Ažbè, Janez in Jurij Šubic, Franc Kavčič in pa Jožef Tominc; pisal je o Jožetu Plečniku, Ivanu Vurniku idr. Dvakrat je v knjižni izdaji predstavil Božidarja Jakca

(Božidar Jakac, Ljubljana 1932 ter Božidar Jakac, Grafika, Ljubljana 1950). Posebno veliko pozornosti je posvetil med vojno ustreljenemu Hinku Smrekarju in ga predstavil tudi v mnografiji (*Hinko Smrekar*, Ljubljana 1957). Značilno zanj je bilo tudi nenehno predstavljanje umetnin iz zbirke Narodne galerije, o kateri je prvič pisal že 1920. leta (-kd, Narodna galerija v Ljubljani, *Svoboda II*, 1920, p. 70). V času upravljanja galerije je napisal tudi dva vodnika po stalni zbirki (*Vodnik po Narodni galeriji*, Ljubljana 1958 in *Sprehod po Narodni galeriji*, Ljubljana 1961). Kot ravnatelj galerije je sodeloval pri postavljanju številnih razstav. V imenu prireditelja je napisal katalogom vrsto predgovorov in imel ob otvoritvah več govorov. Napisal je uvode k naslednjim razstavnim katalogom: *Hinko Smrekar*, Narodna galerija 1952; *Veno Pilon, Grafika in ribe*, Moderna galerija 1954; *Božidar Jakac*, Moderna galerija 1955; *Gojmir Anton Kos*, Moderna galerija 1956; *Ivan Napotnik*, Narodna galerija 1959. Zadnja njegova velika razstavna prireditev je bila leta 1962 o Antonu Ažbetu. V katalogu — zborniku »Anton Ažbè in njegova šola« je sodeloval tudi z obsežnejšo študijo »Doneski k Ažbetovemu življenjepisju«, pp. 31—45. V publikaciji *Naše morje*, Celje 1933, je objavil še članek »Umetnostni spomeniki Dalmacije«, leta 1935 pa je uredil ter napisal uvod albumu fotografij Frana Kraševca *Slovenska zemlja v podobah*.

Zaradi vestnosti in marljivosti je bil dragocen sotrudenik pri leksikalnih izdajah: pri *Priročnem leksikonu*, Ljubljana 1955, *Slovenskem biografskem leksikonu*, zv. 9 in 10 (1960 in 1967), dalje pri enciklopedijah zagrebškega Leksikografskega zavoda: *Jugoslovanski enciklopediji*, *Enciklopediji likovnih umjetnosti in Splošni enciklopediji*. Odgovarjajoče položaju in delavnosti je bil član številnih odborov in društev, med drugim podpredsednik Umetnostnozgodovinskega društva Slovenije. Kot odbornik Slovenske matice je skrbel za umetnostnozgodovinsko ilustrativno gradivo.

Med tujimi jeziki je obvladal oziroma porabljal nemščino, francoščino in italijanščino. V tej zvezi moramo spomniti na njegove imenitne prevode iz francoščine: Romain Rolland *Miklavž Breugnon*, Ljubljana 1946; Gustave Flaubert: *Vzgoja srca*, Ljubljana 1950 (k delu napisal tudi uvodno besedo); Anatole France: *Spomini in zgodbe*, Ljubljana 1950; Honoré Balzac: *Sagrinova koža*, Ljubljana 1951 (tudi tu napisal besedo o avtorju), Alphonse Daudet: *Zastavonoša in druge zgodbe*, Ljubljana 1959 (napisal tudi besedo o avtorju); Anatole France: *Zločin Silvestra Bonnarda*, Ljubljana 1958; Prosper Mérimée: *Carmen*, Ljubljana 1959 (napisal tudi besedo o avtorju); Alphonse Daudet: *Tartarin iz Tarascona*, Ljubljana 1955 (knjigo je ilustriral Veno Pilon); Anatole France: *Tais*, Ljubljana 1960 (napisal tudi besedo o avtorju in delu); id.: *Rdeča lilija*, Ljubljana 1962. Po priredbi Raoula Martinéjeja je prevedel še Jonathana Swifta: *Vsega mogočno pero*, za RTV Ljubljana 1960 idr.

Od leta 1924 je pogostoma potoval v tujino — Avstrijo, Nemčijo, Francijo, Italijo in Češkoslovaško in to za nekaj tednov v času rednega dopusta. Zelo rad in pogosto je zahajal na počitnice v Laško k dr. A. Pernatu. Poleg Finžgarja je imel tesnejše stike še s Franom Albrechtom, Antonom Melikom, Jušom Kozakom, Miletom Klopčičem, Francetom Koblarjem in Srečkom Brodarjem. Nekajkrat je popotoval po Sloveniji tudi s Francetom Steletom ter si v družini z njim ogledoval spomenike. V tej zvezi je nastalo tudi več skupnih fotografskih posnetkov. V bistvu pa je bil precej osamljen in zato nekoliko zaprt vase. Ena njegovih značilnosti je bila velika navezanost na red. Zaradi bolehnosti je že kot finančni uslužbenec prihajal v službo — iz stanovanja na Resljevi cesti

številka 1/I — pozno dopoldne, kasneje tudi v galerijo. Študiral in delal pa je zvečina ponoči. Skromna zapuščina je žal samo delno prešla v Narodno in univerzitetno knjižnico, po poslednji Dobidovi želji je bila sicer skrbno urejena in verjetno za kulturno zgodovino dragocena korespondenca sežgana.

O svojem življenju je dr. Karel Dobida zapisal dne 25. septembra 1951 sledeče: »Sem samski, brez premoženja in živim od službenih prejemkov ter literarnih honorarjev.«

M. Juteršek

Franjo Baš

Dne 30. aprila 1967 se je v Ljubljani izteklo življenje Franju Bašu, ravnatelju Tehniškega muzeja Slovenije v pokoju. Z njim je legel v grob človek izredne dejavnosti in razgledanosti, ki je zapustil široko sled svojega dela na področjih slovenskega narodopisja, geografije, zgodovine, muzejstva in spomeniškega varstva.

Franjo Baš se je rodil dne 22. januarja 1899 v Kamenčah pri Braslovčah. Kot kmečki sin se je po končani gimnaziji v Celju in Kranju odločil za študij, ki ga je tesno povezal z domačo zemljo in njenim človekom. Študiral je geografijo in zgodovino na Dunaju in v Ljubljani, prvo službeno mesto pa je nastopil 1925 kot profesor v Mariboru. Že v tem času se je živo zanimal za raziskovanje in v okviru svoje stroke in je to zanimanje vcepil tudi mnogim svojim učencem na učiteljskišću.

Leta 1932 je postal arhivar v banovinskem arhivu v Mariboru. V tej službi se je mogel še bolj posvečati strokovnemu in raziskovalnemu delu. Arhiv je bil tesno povezan z mestnim muzejem, prav tako pa tudi z dejavnostjo muzejskega in zgodovinskega društva. Razen tega je bila Bašu poverjena tudi skrb za spomeniškovarstvena vprašanja v Mariboru. Baš je postal vodja mariborskega muzeja, njegov kustos in pozneje prvi ravnatelj. Po njegovi zaslugi se je muzej razvil v osrednjo mariborsko kulturno ustanovo in je z razširitvijo zbirk dobil pokrajinski značaj. V letih 1948/49 je Baš uredil mestni muzej v Ptujju.

L. 1950 je zapustil Maribor. V Ljubljani je služboval pri ministrstvu za znanost in kulturo kot šef odseka za likovno vzgojo, hkrati pa je predaval na filozofski fakulteti muzeologijo. Vneto se je v tem času tudi ukvarjal z zaščito tehniških spomenikov in z organizacijo tehniškega muzeja Slovenje. L. 1953 je postal ob ustanovitvi tega muzeja njegov prvi ravnatelj. Ta položaj je zavzemal vse do upokojitve l. 1963. Zadnja štiri leta življenja je bil hudo bolan. Tako se je moral umakniti iz javnega življenja, v katerem se je dolgo vrsto let močno uveljavljal. Še vedno pa je priobčeval svoje razprave, bero iz prejšnjih let, ki pričajo o izredni Baševi delavnosti.

Baš je s svojim delom, bodisi z razpravami in članki, bodisi s pobudami in organiziranjem te ali one dejavnosti zapisal v različnih panogah našega kul-

* Lit.: [Bogdan Pogačnik], '60-letnica dr. Karla Dobide', *SPor* št. 176, 28. 7. 1956, fotogr. K. D. — 'Dr. Karel Dobida 60-letnik', *LdP* št. 176, 29. 7. 1956, fotogr. K. D. — 'Dr. Karel Dobida: Ne samo razstave', *TT* št. 1, 7. 1. 1959, s Pečarjevo karikaturo K. D. — F. Bk. [Franjo Buntak], 'Dobida Karel', *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 2, Zagreb 1952, p. 60 — Nekrologi: B. Borko, 'Karel Dobida', *Delo* št. 255, 18. 9. 1964, p. 5, fotogr. K. D. — 'Dr. Karel Dobida', *LD* št. 255, 18. 9. 1964, p. 2. — A. U. [Andrej Ujčič], 'Dr. Karel Dobida', *Večer* XX, št. 219, 18. 9. 1964, p. 4 — 'Dr. Dobida', *Tovariš* št. 38, 25. 9. 1964, fotogr. K. D. — 'Umrla sta dva kulturna delavca: dr. Dobida in prof. Melihar', *Primorski dnevnik* 22. 9. 1964.

turnega življenja. Tako ga srečujemo kot zavzetega raziskovalca etnografskega in antropogeografskega gradiva. V mlajših letih je, kadar so to narekovale potrebe, zagrabil tudi za arheološko lopato. Predvsem pa se je intenzivno ukvarjal z muzejstvom in zastavljal besedo v obrambo kulturnih in tehniških spomenikov. In še je treba dopolniti njegov opus z zavzetostjo za narodnostno problematiko ob severni meji, ki se je zlasti žgoče razplamtevala na pragu druge svetovne vojne, in za razvoj delavske kulture.

V okviru našega glasila bi želeli podčrtati predvsem Bašev delež na področjih muzejstva in spomeniškega varstva. Baš sodi nedvomno med vodilne slovenske in jugoslovanske muzejske delavce. Z ureditvijo velikih muzejev v Mariboru, Ptuju in Bistri pri Vrhniki kakor tudi s skrbjo za ureditev muzejskih postojank tehniške smeri na Jesenicah, v Železnikih, Kropi, Idriji in drugod, je izpričal razvit čut za bistvo muzejskega poslanstva in spomeniške pričevalnosti. Zlasti ureditev Pokrajinskega muzeja v Mariboru govori o uspešni in še danes veljavni uresničitvi velikopoteznega načrta. Čeprav se ni nikoli posebej ukvarjal z umetnostno zgodovino, je vendar v sestavu kulturnozgodovinskega oddelka mariborskega muzeja z velikim posluhom za to stroko uredil zbirko cerkvene umetnosti in stanovanjske kulture. Nič manj kot za muzej pa se je zanimal tudi za spomeniško podobo Maribora, pri čemer mu je bila posebno pri srcu obnova mariborskega gradu. V svoji najplodnejši, mariborski dobi si je postavil trajen spomenik tudi pri Časopisu za zgodovino in narodopisje, glasilu, ki mu je v souredništvu z Jankom Glazerjem pripomogel do mednarodne veljave.

Bašu je bilo tuje suho teoretiziranje in s svojimi sodelavci je reševal vse muzejske probleme, tudi take, ki so terjali od njega fizične napore. Polna bogatih izkušenj so bila zato tudi njegova predavanja iz muzeologije, ki smo jih poslušali v seminarju za umetnostno zgodovino. Kot muzealci in konservatorji smo se tudi še pozneje radi srečavali z Bašem, saj nam je bil vselej pripravljen pomagati z nasveti, a tudi kot človek nas je pritegoval s svojimi zgledi in vedrino ter z živim, neposrednim odnosom do sočloveka.

Bibliografija Franja Baša še ni zbrana v celoti, saj so njegova dela razkropljena po neštevilnih domačih in tujih glasilih, že v obrisih pa daje slutiti vsestranskost te kulturne osebnosti, ki je odšla od nas mnogo prezgodaj.

Sergej Vrišer

Dr. Josip Korošec

Slovensko arheologijo je doletela velika izguba, ko je 11. marca 1966 umrl v Ljubljani univ. prof. dr. Josip Korošec. Njegova smrt pa je prizadela tudi umetnostnozgodovinsko stroko, saj smo z njim izgubili tovariškega svetovalca, ki nam je vedno nudil strokovno pomoč in nas s svojim neutrudnim delom vzpodbujal. Vsi smo zavzeto spremljali Koroščevo terenska raziskovanja, pa naj je šlo za neolitska ali staroslovanska najdišča; vedno so prinašala odkritja, ki so vsaj posredno mikala tudi našo stroko in arheološka spoznanja rajnega dr. Korošča lahko s pridom izkoriščamo tudi umetnostni zgodovinarji. Poudariti moramo, da je pravzaprav šele on sistematično utemeljil našo prazgodovino in slovansko arheologijo in da je staroslovanske najdbe pri nas prvi kritično uredil in opredelil. Opomnim naj le na dragoceno knjigo »Staroslovanska grobišča v severni Sloveniji« (Celje 1947) ali na nepogrešljivi »Uvod v materialno kulturo Slovanov zgodnjega srednjega veka« (Ljubljana 1952), ki je tudi za umet-

nostnega zgodovinarja poraben priročnik. Sam arheološkega gradiva sicer ni umetnostnozgodovinsko interpretiral, ampak ga je preučeval z arheološko metodo in s tem položil trdne temelje za nadaljnje delo. Značilno za njegovo strokovno vneto pa je, da je imel posluš tudi za umetnostnozgodovinske izsledke in da je na praški univerzi sam študiral umetnostno zgodovino pri prof. Matějčku. Svoje rezultate in najdbe je sproti objavljajal, zato je v štiriindvajsetih letih intenzivnega dela izšlo izpod njegovega peresa mnogo odličnih razprav in poročil, o katerih nas pouči bibliografija v XVII. letniku »Arheološkega vestnika« (1966), glasila, ki ga je sam priklical v življenje, ga deset let urejal ter mu pridobil mednarodni ugled. Tudi v našem Zborniku (V.—VI., 1959) je objavil razpravo »Ali predstavljajo neolitične statuete umetniške izdelke?« Dodam naj še, da smo Koroščevemu spominu dolžni, da ponovno prezentiramo staroslovanski stavbni objekt, ki ga je izkopal na Ptujskem gradu, pa so ga nato na neodgovoren ukaz zasuli! Naj gre že za svetišče ali ne, stavba je vsekakor starejša od srednjeveških fevdalnih dni, v katere jo je kot obrambni stolp uvrstila prenegljena kritika, ki ni upoštevala vseh odkritih arheoloških argumentov.

Dr. Josip Korošec se je rodil 13. oktobra 1909 v Ljubljani in diplomiral iz arheologije v Beogradu leta 1936; študije je nadaljeval na Karlovi univerzi v Pragi, kjer je promoviral z disertacijo o kulturi Ljubljanskega barja leta 1939. Še istega leta je postal kustos sarajevskega muzeja in se takoj lotil znanstvenega dela. Po vojski, ki mu tudi z ječo ni prizanesla, je leta 1945 prišel v muzej v Ptuj, kjer so mu bogata arheološka tla nudila priložnost za izkopavanja na Ptujskem gradu. Leta 1947 je postal izredni in 1951 redni profesor ljubljanske univerze. Vzgojil je lepo vrsto odličnih arheologov, med njegovimi slušatelji pa so bili tudi mnogi umetnostni zgodovinarji, ki se bodo zaslužnega, temperamentnega, predvsem pa človeško prisrčnega učitelja s hvaležnostjo spominjali.

E. Cevc

Dr. Josip Klemenc

Dne 28. 9. 1967 je umrl na svojem posestvu v Dolu pri Ljubljani univerzitetni profesor in ugledni arheolog dr. Josip Klemenc.

Rojen je bil dne 14. 3. 1898 v Ljubljani, kjer je študiral od 1909 do 1917 na klasični gimnaziji, nato pa na univerzi v Zagrebu geografijo, zgodovino in arheologijo. Služboval je najprej na gimnazijah v Ptuj in v Celju, 1923 pa je prestopil v službo na arheološko-historičnem oddelku Narodnega muzeja v Zagrebu.

L. 1929 je dosegel na podlagi disertacije »Dislokacija rimske vojske v Panoniji« doktorat iz filozofije. V letih 1929 do 1931 se je specializiral za arheološka izkopavanja pri Nemškem in Avstrijskem arheološkem inštitutu.

NDH ga je 1942. upokojila. Od l. 1946 do smrti je bil profesor za klasično arheologijo in antično zgodovino na univerzi v Ljubljani.

Kot arheolog in znanstvenik se je Klemenc uveljavil posebno kot numizmatik, kot vodja izkopavanj in kot arheološki kartograf. Njegova največja zasluga je odkopanje in rekonstrukcija rimske civilne nekropole v Šempetru pri Celju (1952—1955), ki je vzbudila največjo mednarodno pozornost. Dokončno objavo tega pomembnega spomenika mu je preprečila prezgodnja smrt. Strnjeno je rezultate zajel v knjižici *Rimske izkopanine v Šempetru* (1961). Z njegovim sodelovanjem je najožje zvezano tudi raziskovanje rimskega limesa v Jugoslaviji.

Izmed njegovih številnih znanstvenih objav navajamo kot posebno pomembne: *Archäologische Karte von Jugoslawien*, Blatt Zagreb (1938), Blatt Ptuj (1936 s sodelovanjem prof. B. Sarie), Blatt Rogatec (1939 s sodelovanjem prof. B. Sarie); *Ptujski grad v kasni antiki* (1950); *Senj u prehistorijsko i rimsko doba* (1950); *Zgodovina Emone* v seriji *Zgodovina Ljubljane I.: Geologija in arheologija* (1955).

Fr. Stelè

Arhitekt Ejnar Dyggve

Dne 15. 11. 1961 je umrl v Kopenhagnu ugledni sodelavec jugoslovanskih starokrščanskih arheologov in raziskovalcev starohrvatske arhitekture, dopisni član Jugoslovanske in Slovenske akademije znanosti, danski arhitekt Ejnar Dyggve.

Rojen je bil dne 17. 10. 1887 v Libaui (Liepaja) v Latviji. Arhitekturo in arheologijo je študiral v Kopenhagnu. Nad praktičnim arhitektom, ki se je uveljavljal predvsem kot urbanist in na področju varstva prirode, pa je zmagal znanstvenik, ki se je posvetil raziskovanju in zgodovinskemu pojasnjevanju spomenikov starih kultur. Raziskoval je najstarejše spomenike v zvezi z zgodovino Vikingov na Danskem in spomenike grške antike v Kalydonu in Lindosu. Prav posebno pa se je posvetil problematiki antične, starokrščanske in starohrvatske arheologije v Dalmaciji. Tesno prijateljstvo ga je vezalo na direktorja arheološkega muzeja v Splitu M. Abramića. Prva raziskovanja v Solinu je vršil skupno z J. Brondstetom in F. Weilbachom; od l. 1929 do 1932 je bil arhitekt konservator pri arheološkem muzeju v Splitu in skupaj z M. Abramićem in R. Eggerjem raziskoval v Solinu in v Dioklecijanovi palači v Splitu. Veliko pozornost je posvetil tudi spomenikom arhitekture starohrvatske dobe in ugotavljal kontinuiteto med starokrščanskimi spomeniki in starohrvatskimi. V širšem obsegu pa ga je zanimala posebno geneza starokrščanske bazilike. Nam bližjo problematiko zadevajo raziskovanja langobardskih spomenikov v Čedadu in njegovo stališče do najdbe domnevnega staroslovanskega svetišča na Ptujskem gradu; visoko je cenil delo arhitekta J. Plečnika, ki ga je študiral v Pragi in v Ljubljani, in je posebno občudoval dognanost njegovih profilov.

Iz njegovega številnega in tehtnega znanstvenega opusa opozarjamo posebno na *Recherches à Salone I.* v sodelovanju z J. Brondstetom l. 1928, II. v sodelovanju z Fr. Weilbachom l. 1933, *Forschungen in Salona III.* v sodelovanju z R. Eggerjem l. 1939; *Salona christiana* 1934; *Das Heroon von Kalydon* v sodelovanju s F. Paulsenom in K. Rhomaiosom l. 1934; *Das Laphrion, Der Tempelbezirk von Kalydon* 1948; *History of Salonian Christianity* l. 1951.

Dyggvejevi pogosto tvegani domisleki o nastanku starokrščanske bazilike, o baziliki sub divo, o ceremonialni funkciji peristila Dioklecijanove palače in podobno so močno razgibali znanstveno javnost med obema velikima vojnama.

Fr. Stelè

Dr. Antonín Matějček

Dne 17. 8. 1950 je v Pragi umrl pomembni češki umetnostni zgodovinar, profesor Karlove univerze Antonín Matějček, ki je bil gojenec Dvořákovke šole in strokovno in prijateljsko povezan s prvim rodом slovenskih umetnostnih zgodovinarjev.

Rojen je bil 1889. leta v Budimpešti. Umetnostno zgodovino je študiral v Pragi, v Parizu in na Dunaju pri svojem znamenitem rojaku Maksu Dvořáku. Dvořák ga je usmeril v varstvo spomenikov in je služboval do 1917 pri Centralni komisiji za varstvo spomenikov na Dunaju. Nato je deloval kot profesor zgodovine umetnosti in rektor na Umetnoobratni šoli v Pragi, kjer je bil takrat tudi arh. J. Plečnik. Od l. 1930 do smrti pa je bil profesor umetnostne zgodovine na Karlovi univerzi, kjer je vzgojil rod, ki nosi odgovornost za razvoj te stroke na Češkem vse do danes. Upravičeno lahko vidimo v njem utemeljitelja sodobne češke umetnostne zgodovine v duhu takoimenovane »dunajske šole«, ki je bila izhodišče tudi za našo, po Iz. Cankarju utemeljeno šolo. Posebne zasluge ima Matějček za zgodovino srednjeveškega slikarstva na Češkem. Sledil je Dvořákovim stopinjam in posvetil najprej pozornost spomenikom miniaturnega slikarstva, vlogi Avignona v slikarstvu zahodne Evrope druge polovice XIV. stol. in sistematiki zgodovine češke umetnosti. Ker je vzdrževal vse življenje stik s sodobnimi tokovi, je s svojo publicistiko močno vplival tudi na sodobno češko umetnost. Bil je tudi med prvimi, ki so kritično ocenili vlogo Tintoretta samega v sliki sv. Nikolaja iz proštjske cerkve v Novem mestu; priznal ji je več kakor vrednost samo delavniškega izdelka.

Njegova najpomembnejša dela so tale: Velislavova bible a její místo ve vyvoji knižní ilustrace gotické (1926); 'Umění doby gotické' (Československa vlastivěda, VIII, 1935); Česká malba gotická: Deskové malířství 1350—1450 (1938; naslednje leto tudi nemška izdaja; po vojni s sodelovanjem J. Pešine nova češka izdaja in angleški in francoski prevod); Dějiny umění v obrysech (1946 in 1951); České umění gotické skupno z A. Kotalom in D. Libalom (1949).

Fr. Stelè

Prof. Giuseppe Marchetti

Zelo nas je pretresla novica, da je 8. maja 1966 ugasnilo v Vidmu življenje prof. Giuseppa Marchettija. Furlanski narod je z njim izgubil enega svojih največjih sinov in svoje kulturno srce. Bil je filolog, zgodovinar, umetnostni zgodovinar, narodopisec, poet. Tudi Slovenci smo s tem plemenitim raziskovalcem izgubili iskrenega prijatelja, naša umetnostna zgodovina pa tako nepogrešljivega sodelavca, da občutimo njegovo smrt kot lastno nesrečo. Ob slehernem srečanju z njim smo bili strokovno in človeško bogatejši; z nepopisno radodarnostjo nam je razkrival svoja odkritja, nas obdarjal s fotografijami in z arhivskimi podatki. Lahko rečemo, da nam je prav »don Beppo« odkril poprej le malo znano umetnostno posest Beneške Slovenije — ali, kakor jo je sam raje imenoval, »Furlanske Slovenije«. Kjer je le mogel, je objektivno navajal ne samo naš etnični položaj, marveč tudi umetnostni delež naših srednjeveških mojstrov v furlanskem prostoru in rad je poudarjal dobri značaj slovenskega ljudstva ob robu Furlanske ravnine. Za to naklonjenost se moramo zahvaliti že Marchettijevemu očetu, ki je, kakor tolikeri njegovi rojaki, moral iti za kruhom v tujino ter je kot stavbarski delavec delal tudi na Slovenskem, na primer pri graditvi železniškega mostu v Novem mestu, ter vedel povedati doma o Slovencih le hvalo. Drugi, ki mu je Slovence približal, pa je bil njegov učitelj v bogoslovju, msgr. Ivan Trinko, katerega je ohranjal v zelo spoštljivem spoštinu.

Prof. Marchetti se je rodil 23. julija 1902 v Gemoni v preprosti družini, ki izhaja iz Montenarsa. Po študiju v videmskem semenišču je bil leta 1925

posvečen v duhovnika, nato pa je nadaljeval študije v bogoslovju in na katoliški univerzi v Milanu, kjer je 1935 diplomiral iz klasične in moderne književnosti. Najprej je poučeval italijansko literaturo v videmskem bogoslovju, nato je nastopil službo na Liceo Stellini v Vidmu, bil 1938 srednješolski profesor v Tolmezzu, leta 1939 pa je dobil mesto profesorja latinske in italijanske literature na Istituto Magistrale C. Percoto v Vidmu, kjer je ostal do smrti s presledkom v letu 1944, ko ga je fašizem politično konfiniral v Bobbiu.

V svojem življenju je opravil velikansko delo, saj je že njegova umetnostno-zgodovinska bibliografija tako obsežna, da lahko navedemo le glavne spise. Njegov interes je bil posvečen predvsem furlanski domovini, kateri je posvetil monumentalno enciklopedično knjigo »*Il Friuli, Uomini e tempi*« (Udine, 1959). To je zbirka življenjepisov zaslužnih Furlanov; vmes so tudi biografije likovnih umetnikov od srednjega veka do naših dni — tudi Jožef Tominc ne manjka med njimi. V dodatku je navedel tudi biografske podatke za vidnejše osebnosti iz Slovenske Benečije. — Največje Marchettijevo umetnostnozgodovinsko delo je pač monografija o leseni plastiki na Furlanskem (*La Scultura lignea in Friuli, Milano, 1956*), ki je nastala s sodelovanjem dr. G. Nicolettija. O tej knjigi in o katalogu videmske razstave srednjeveških kipov Križanega in Sočutne (1958) bom poročal prihodnjič. Za umetnostnega zgodovinarja zelo pomembna je geografsko, zgodovinsko in umetnostno pojmovana in bogato ilustrirana knjiga *Gemona ed il suo mandamento (Udine, 1958)*, saj zajema poleg Gemone še Venzone, Artegno, Buio itd. Renesančnemu furlanskemu slikarju in rezbarju Domenicu da Tolmezzo se je oddolžil z manjšo posebno monografijo (*G. da T., Udine, 1962*). V zborniku »*Il Friuli, luoghi e cose notevoli*« (Udine 1951) je objavil pregled *Monumenti sacri del Friuli*, v katerem je obdelal večja furlanska svetišča, v časopisu »*Ce fastu?*« pa so med drugim izšle razprave *Intagli tedeschi in Carnia (XVIII, 1942, 12—29)*; *L'autore del »flügelaltar« di Pontebba (XXX, 1954, 108—116)*; *La sculture in len tai païs ladins (XXX, 1955, 27—58)*. Mnogofiguralno skupino objokovanja Kristusa okoli 1500 je obdelal posebej v razpravi *Sette statue di legno nella basilica di Aquileia (Studi Aquileiensi offerti a G. B. Brusin, Aquileia, 1953, 423—431)*. Srednjeveški zlatarski obrti je posvetil razpravo *L'oreficeria medioevale in Friuli e i reliquiari di Pordenone (Il Noncello, št. 11, Pordenone, 1958, 3—40)*.

Dolgo vrsto razprav je objavil v reviji Furlanske filološke družbe »*Sot la nape*«, ki ji je bil dolgoletni urednik. V študijah *Gian Paolo Thanner, pittore e intagliatore in Friuli (IX, 1957, št. 4, 5—13)* in *Ancora pitture di Gian Paolo Thanner (X, 1958, št. 2, 1—5)* je razkril ime in provenienco (oče Leonardo T. je bil iz bavarskega Landshutta) plodnega poznogotskega oz. že renesančno obarvanega mojstra, ki je tudi pri nas okoli 1530 poslikal prezbiterija cerkve v Svinem in pokopališke cerkve v Borjani pri Kobaridu. Posamezne razprave je posvetil južnotirolskemu poznogotskemu rezbarju *Michelu da Brunico (VII, 1955, št. 4, 3—12)*, rezbarju *Gerolamu Camuzzu in njegovi delavnici (XI, 1959, št. 2, 1—20)*, lesenim furlanskim oltarjem *poznega 16. stoletja (XIII, 1961, št. 1, 14—18)*, gotskemu kiparju *Bartolomeu Dall'Occhio (XIV, 1962, 34—36)* itd. V zadnjih letih se je lotil s posebno skrbjo furlanskih podeželskih cerkvic (*Le chiesette votive . . .*), ki jih je topografsko popisal in skrbno narisal. Med prvimi je objavil prav *Le chiesette votive della Slovenia friulana (XIII, 1961, št. 3, 24—38)* — to pa je prvi topografski popis cerkvenih umetnostnih spomenikov Beneške Slovenije. Z veseljem je dovolil tudi slovenski prevod, ki je z risbami vred izšel v *Koledarju Mohorjeve družbe za leto 1965 (pp. 116—128)*. Pri tem

je odkril tudi dva slikarska spomenika, ki se povezujeta s freskami na našem Gluhem Vrhovlju nad Kožbano: freske pri sv. Petru in Pavlu v Tejah (Chiazacco) in pri Sv. Duhu v Ibani (Albana). Avtorju v čast naj pripišem, da je pri slovenskih krajih vedno navajal poleg furlanskih tudi slovenska imena. Nato so sledili popisi »votivnih cerkva«, v *Karniji* (XIII, 1961, št. 4, 19—38), v *Kanalski dolini in predalpski Furlaniji* (XIV, 1962, št. 1, 11—22), v »*Friuli collinare*« (Buia, Tarcento, Tricesimo) (XIV, 1962, št. 2, 9—22), v okolici *San Daniela ter Fagagne* (XIV, 1962, št. 3, 17—35), v *Vidmu in okolici* (XIV, 1962, št. 4, 13—25) in *Furlaniji onkraj Tera* (Nimis in Rosazzo) (XV, 1963, št. 2, 37—52). S temi objavami se je tudi naši umetnostni zgodovini odprlo bogato primerjalno gradivo.

Našteli smo samo del obsežnega Marchettijevega opusa. Še številnejši načrti so legli z njim v grob ali zatonili v spominu, ki mu je zadnje dni počasi ugašal. Končno se je srce utrudilo. »Don Beppo«, ki je bil nekoč pojem za vse, kar je bilo povezano s furlansko kulturo, je postal danes njen nesmrtni simbol. Vzgojil in prebudil je velik krog furlanske inteligence, stal ob strani mnogim furlanskim umetnikom in umetnostnim zgodovinarjem ter bil tudi predsednik Komisije za videmske muzeje. Kdor je imel srečo, da ga je spoznal, ga je moral ceniti ne samo kot učenjaka, marveč tudi kot človeka in zato nikdar ne bo mogel pozabiti njegove izredne prisrčnosti, vedrine, pogumnosti in zvestobe do ljudstva in dela. Pri umetnostnozgodovinskem delu ni iskal novih metod, saj se je tej stroki približal šele pozno in predvsem z osebno ljubeznijo. Zelel je zvesto popisati umetnostno bogastvo rodne Furlanije in ugotoviti njegov zgodovinski položaj v soseščini italijanske, nemške in slovenske umetnosti. Zato je pazljivo zasledoval tudi slovensko strokovno literaturo in se nanjo skliceval. Ni iskal importiranih spomenikov beneških mojstrov, bolj mu je bila pri srcu regionalna, domača umetnostna govorica, obtežena z melodijo zemlje in trpljenja. V tej ljubezni do malega je sam postal velik.

E. Cevc

Dr. Otto Benesch

Dne 15. 10. 1964 je umrl upokojeni direktor Albertine na Dunaju, zaslužni raziskovalec avstrijske, italijanske in nizozemske umetnostne zgodovine, dr. Otto Benesch.

Rojen je bil 29. 6. 1896 v Ebenfurtu na Nižjem Avstrijskem. Umetnostno zgodovino je študiral kot član ÖIGF na univerzi na Dunaju pri M. Dvořáku. Doktoriral je l. 1921 na podlagi disertacije o razvoju Rembrandta kot risarja. S tem se je usposobil za službovanje v znameniti grafični zbirki »Albertini« na Dunaju, kjer je opravljal službo asistenta in kustosa od 1923 do 1938, ko se je umaknil pred nacizmom najprej v Anglijo, nato v ZDA (1940—46). Po vrnitvi l. 1947 je postal direktor Albertine in jo je vodil do upokojitve par let pred smrtjo.

Benesch je posvečal svoje delo predvsem zgodovini slikarstva, posebno risanja. Izhajajoč iz Rembrandtove problematike ima njegovo znanstveno delo velik pomen za nizozemsko umetnostno zgodovino; pomemben je tudi za razvoj zgodovine gotskega slikarstva v Avstriji; kot kritik in publicist in aktiven član AICA pa je z vnemo sledil tudi razvoju sodobne umetnosti. S svojo razpravo »Der Meister des Krainburger Altars« (WJb, 1930) je posegel aktivno tudi v problematiko gotskega slikarstva na Slovenskem predvsem z obširnimi srednjeevrop-

skim spomeniškim horizontom, ki je odpiral pot nadaljnemu raziskovanju, čeprav njegova teza o istovetnosti Mojstra kranjskega oltarja z anonimnim slikarjem z l. 1504 datiranih stenskih slikarij pri Sv. Primožu nad Kamnikom ni obdržala veljave.

Iz številnega seznama njegovih spisov, katerih skupna izdaja se pripravlja v Švici, bi opozoril posebno na tele: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. & XVI. Jahrhunderts (1928 kot tretji zvezek kataloga risb grafične zbirke Albertina); Rembrandt: Werk und Forschung (1935); Oesterreichische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts (1936); Der Maler Albrecht Altdorfer (1939); Rembrandt: Selected drawings (1947); Venetian drawings of the eighteenth century in America (1947); Kleine Geschichte der Kunst in Oesterreich (1950); The Drawings of Rembrandt: A critical and chronological catalogue, I—VI (1954—1957); Meisterzeichnungen der Albertina (1964).

Fr. Stelè

Dr. Rochus Kohlbach

Dne 14. februarja 1964 je umrl v Gradcu stolni župnik in prelat dr. Rochus Kohlbach, pomembna osebnost v kulturnem življenju na avstrijskem Štajerskem, ki se je vidno uveljavila tudi v književnosti in umetnostni zgodovini.

R. Kohlbach se je rodil 13. avgusta 1892 kot petnajsti od dvaindvajsetih otrok kmečke družine v Hirscheggu na Štajerskem. L. 1917 je bil posvečen za duhovnika in je služboval kot kaplan do 1920 v Weizu, Leobnu-Waasnu in Eibiswaldu (Ivnik). Promoviral je za doktorja teologije.

Poleg osnovnega duhovniškega poklica je Kohlbacha veselilo tudi pisateljstvo, posebej pa časnikarstvo. Kot volonter je deloval nekaj časa pri listu Reichspost, med leti 1930/38 pa je bil zadnji glavni urednik lista Grazer Volksblatt. Ob nacistični zasedbi Avstrije so Kohlbacha zaprli; pozneje je smel opravljati duhovniški poklic v Aualu in Hirscheggu, 1946 pa je postal kanonik sekovskega stolnega kapitlja in hkrati stolni župnik v Gradcu, kjer je živel do smrti.

Kohlbachova publicistična zapuščina je dokaj bogata in raznolična. Kot pisec katoliške smeri se je uveljavil z romanom Der Bauernbub in z novinarskim priročnikom Kreuz und Feder. Posebej pa je zaslovel v zadnjih letih svojega življenja, ko je le bežno opravljal službene funkcije in se je domala ves predal raziskovanju štajerske zgodovine. V razmeroma kratkem času dvajsetih let je izdal kar pet zajetnih del: Der Dom zu Graz (1948), Die gotischen Kirchen von Graz (1950), Die barocken Kirchen von Graz (1951), Die Stifte Steiermarks (1953), Steirische Bildhauer (1956) in Steirische Baumeister (1961).

Ni pretirano reči, da je pomenil nastop R. Kohlbacha na štajerskem umetnostnozgodovinskem področju pravcato odkritje. V vseh delih je namreč pisec objavil tolikšno množino dotlej neznanih arhivskih podatkov, kot jih poprej niso odkrila desetletja. Pri tem gre zasluga predvsem njegovi izredni raziskovalni vnemi, za ilustriranje svojih knjig pa si je znal organizirati mrežo spretnih fotografov. Nedvomno leži največja vrednost Kohlbachovega dela v prav težaškem odkrivanju dokumentarne podobe štajerskih umetnin. V tipkopisu je zapustil tri obsežne zvezke izpisov iz cerkvenih in graščinskih arhivalij, izpisov iz matičnih knjig in občinskih protokolov, dragoceno dediščino, ki jo je po njegovi smrti prevzela avstrijska spomeniškovarstvena služba. Kohlbachu bi morali biti hvaležni že za to opravljeno delo. Pisec sam pa je hotel še več in

je skušal odkritja predstaviti tudi z umetnostnozgodovinske plati. Kot laik na tem polju je pogosto zašel v prenagljena sklepanja in drzne domneve, čeprav bi mu tudi tu ne mogli odrekati razvite intuicije in bistrega očesa. Skozi vsa dela veje avtorjeva velika ljubezen do kulturnih spomenikov; teksti so bogato ilustrirani, zanimivi pa so tudi po živem, skoraj reporterskem načinu pisanja.

Kohlbachov umetnostnozgodovinski opus ima znaten pomen tudi za slovensko umetnostno zgodovino. Odkril je mnoge vezi, ki so se spletale med Štajersko, zlasti med Gradcem, in slovenskimi pokrajinami. Posebej sta za nas dragoceni knjigi o štajerskih kiparjih in stavbarjih. Kohlbach je pripravljal še tretje delo te vrste — štajersko slikarstvo. Že močno bolan se je še vedno zanimal za svoje delo. Gojil je mnogo stikov s slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji, pripravljal se je na daljše potovanje po Sloveniji, vendar ga ni več dočakal. Njegovo kratko, a nad vse plodno delovanje v umetnostni zgodovini zasluži, da ga tudi mi ohranimo v častnem spominu.

Sergej Vrišer

Prof. Remigio Marini

Dolga leta so slovenske umetnostne zgodovinarje povezovala s tržaškim kolegom prof. Remigijem Marinijem. Najprej smo ga spoznali kot avtorja zaokroženega pregleda o slikarjih tolmeške šole (La Scuola di Tolmezzo, Padova 1942), še bolj pa se nam je približal z obsežno monografijo o slikarju Jožefu Tomincu (Giuseppe Tominz, Venezia 1952), ki mu je že leta 1949 posvetil študijo v reviji »La Panarie« in leta 1963 ponovno v reviji »L'Arte« (G. Tominz e quattro inediti tominziani). Marinijeva monografija je razgrnila pred nami obsežni Tominčev slikarski opus v številnih ilustracijah, hkrati pa je slikarja poskusila tudi slogovno opredeliti; kljub retušam, ki jih je prispevala velika Tominčeva razstava v Gorici in Ljubljani v letih 1966 in 1967, bo to delo še dolgo ostalo temeljno za študij Tominčevega mojstrstva.

Po vojski je bil prof. Marini med prvimi italijanskimi umetnostnimi zgodovinarji, ki je kot bližnji sosed obnovil stike z Ljubljano, kamor ga je vabila zlasti arhitektura in slikarska dekoracija ljubljanske stolnice. Njenemu arhitektu Andreju Pozzu je posvetil več razprav, v katerih ga je zajel najprej kot slikarja (Andrea Pozzo Pittore, Trento, C. A. T. 1959; Andrea Pozzo e i suoi dipinti d'altare, Arte Veneta 1959—60; A. Pozzo e S. Maria Maggiore a Trieste, Emporium, maj 1961), zadnji čas pa nas je zaprosil tudi za posnetke arhitekture stolnice, kar kaže, da se je nameraval lotiti Pozza tudi kot arhitekta. Posebno skrb je posvetil Marini tudi Giuliju Quagliju, slikarju fresk v ljubljanski katedrali. Njegovo delo je zasledoval najprej v Furlaniji (G. Quaglio e gli inizi friulani, Firenze, Valecchi 1954; G. Quaglio e il suo primo decennio in Friuli, Arte Veneta 1955), nato pa je posegel še v njegovo zrelo in pozno fazo, kjer se je seveda srečal s slikarji na Slovenskem (stolnica, Puštal pri Škofji Loki, Obršljan pri Komnu) ter pri tem revidiral ali vsaj dopolnil dosedanje zaključke o stilnem značaju teh del (G. Quaglio; La maturita e la vecchiezza, Arte Veneta 1958). Razen tega je objavil še lepo število razprav, ki so v glavnem posvečene problemom beneškega in furlanskega slikarstva in ki avtorja prav tako kažejo kot dobrega poznavalca gradiva, odličnega stilista in strogega presojevalca.

Novica, da je prof. R. Marini 26. novembra 1964 v Trstu izdihnil, je prišla prav v dneh, ko smo upali, da ga bomo pritegnili k delu za Tominčovo razstavo, za katero je naša Narodna galerija prva dala pobudo.

Prof. Remigio Marini se je rodil 28. februarja 1892 v Torri di Qartesolo (Vizenza) ter študiral na liceju v Vizenzi in nato na univerzi v Padovi. L. 1925 je postal profesor na tržaškem »Liceo scientifico«, kjer je ostal do smrti. Zaradi zasluga, ki jih ima za naše umetnostno gradivo, ga bo tudi slovenska umetnostna zgodovina ohranila v častnem spominu.

E. Cevc

Gabriel Millet

Leta 1953 je v Parizu umrl eden najvidnejših raziskovalcev bizantinske umetnostne zgodovine, član Instituta de France, tudi za napredek jugoslovanske bizantologije zaslužni Gabriel Millet.

Rojen je bil l. 1867 v Saint-Louisu v Senegalu. Kot umetnostni zgodovinar se je razvijal po sledih velikega francoskega pionirja bizantinske vede Charlesa Diehla in se 1891—1895 v Atenah poglobil v problematiko bizantinske umetnostne zgodovine, kateri je, delujoč od 1899 na École des Hautes Études v Parizu, ustvaril enega vodilnih centrov. Od l. 1920 dalje je bil profesor zgodovine umetnosti na Collège de France. Vzgojil je vrsto učencev, med katerimi je najvidnejši André Grabar, pa tudi številni srbski bizantologi so izšli iz njegove šole. SANU ga je odlikovala s članstvom, univerza v Beogradu pa s častnim doktoratom. Kot eden izmed vodilnih mož na mednarodnih kongresih za bizantologijo je povezal s temi prizadevanji tudi slovensko umetnostno zgodovino in vztrajal na tem, da je bila v Th. Uspenskemu posvečenemu zborniku »L'Art byzantin chez les Slaves« orisana tudi vloga bizantinskih odmevov v Sloveniji. Posebne zasluge pa ima Millet za razvoj srbske in makedonske umetnostne zgodovine. V knjigi *L'ancien art serbe: Les églises* (1919) in v študiji *Étude sur les églises de Rascie* (1930) je ustvaril važna izhodišča za študij srbske in makedonske srednjeveške arhitekture; končni rezultati njegovih raziskovanj o srbskem in makedonskem slikarstvu pa so izšli že po njegovi smrti 1954—1957 v dveh knjigah z naslovom *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*.

Upravičeno prištevajo Milleta med utemeljitelje sodobne bizantološke umetnostne zgodovine, saj je on avtor pomembnega orisa bizantinske umetnosti v Michelovi *Histoire de l'Art* (1905 in 1908). V duhu francoske šole je kot zgodovinar slikarstva izhajal iz ikonografsko osnovane metode in dosegel v tej smeri najpomembnejši uspeh s knjigo *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (1916 in 1960). Izmed ostalih številnih spisov omenjamo samo še *Monuments de l'art byzantin, I. Daphni* (1899); *II. Mistra* (1910); *L'école grecque dans l'architecture byzantine* (1916); *Monuments de l'Athos, I: Les peintures* (1927); (skupno s D. Talbot Ricem) *Byzantine Painting at Trebizond* (1936).

Fr. Stelè

Dr. Fritz (Friedrich) Saxl

L. 1948 je v Londonu umrl direktor znamenite Warburgove biblioteke (The Warburg Institute) in eden izmed najpomembnejših predstavnikov ikonologije, dr. Fritz Sachsl.

Rojen je bil l. 1890 na Dunaju, kjer je študiral kot član Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje (ÖIGF) na univerzi na Dunaju umetnostno zgo-

dovino, ki jo je končal z doktoratom iz problematike Rembrandtovega slikarstva l. 1912. Od l. 1913 je živel v Hamburgu kot sodelavec Warburgove biblioteke. Ko je l. 1929 umrl njen ustanovitelj Aby Warburg, je prevzel vodstvo te ustanove Sachsl. L. 1933 je ob začetku nacističnega režima prenesel to ustanovo s pomočjo Samuela Courtaulda v London in s tem izkazal sodobni umetnostni zgodovini neprecenljivo uslugo. Warburgov institut je namreč ognjišče ene izmed duhovno zgodovinsko najpomembnejših pomožnih panog umetnostne zgodovine, ikonologije, ki so jo utemeljili Warburg, Sachsl in v ZDA delujoči E. Panofsky. Čeprav je bil kot gojenec ÖIGF in vanj vključene Dvořákove šole načelno usmerjen v zgodovinsko eksaktno pojmovano umetnostno zgodovino, se je že takrat nagibal k ikonologiji, ki mu je postala po študijah življenjska naloga, za umetnostno zgodovino v času njegove smrti pa naravnost novo geslo, ki naj ji pomaga do časa ustreznega preroda. To se je izrazilo kmalu po tem tudi v ljubljanski šoli.

Izmed številnih objavljenih del opozarjamo posebno na: 'Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Okzident' (Islam, III, 1912); Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken (1915); (z E. Panofskym) Dürers »Melancholia I«: Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (1923 in 1964); Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des Mittelalters, II: Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien (1927); Mithras: Typengeschichtliche Untersuchungen (1931); Classical Antiquity in Renaissance Painting (1938); Catalogue of the astronomical and mythological illuminated manuscripts of the Latin middleages, III: Manuscripts in English libraries 4, s sodelovanjem H. Meierja 1953; Lectures (2 knj., 1957).

Fr. Stelè

TUJI UMETNOSTNI ZGODOVINARJI IN DRUGI PISCI O LIKOVNI UMETNOSTI UMRLI 1945—1967

Nils ÅBERG (1888—1957), švedski kulturni zgodovinar (predzgodovina in zgodnji srednji vek, posebno preseljevanje narodov).

Jean ALAZARD (1887—1961), francoski umetnostni zgodovinar (italijanska in francoska umetnost), zadnji francoski direktor umetnostnega muzeja v Alžirju.

Walter ANDRAE (1875—1956), nemški arheolog (stari Bližnji vzhod).

Hans ANKWICZ von KLEEHOVEN (1883—1962), avstrijski umetnostni zgodovinar in likovni kritik (*Wiener Zeitung*).

Friedrich ANTAL (1889—1954), nemško-angleški umetnostni zgodovinar madžarskega rodu (socialna zgodovina umetnosti, e. g. *Florentine Painting and Its Social Background*).

Edgar Waterman ANTHONY (1890—1947) ameriški arhitekt in umetnostni zgodovinar (*Romanesque Frescoes*).

Marcel AUBERT (1884—1962), francoski umetnostni zgodovinar (francosko srednjeveško stavbarstvo in kiparstvo), profesor na *École des Chartes*, član *Institut de France*, predsednik *CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art)*.

C. H. Collins BAKER (1880—1959), angleški umetnostni zgodovinar (samouk).

Ludwig von BALDASS (1887—1963), avstrijski umetnostni zgodovinar (nizozemsko slikarstvo itd.), do 1949 direktor slikarske galerije dunajskega Umetnostnozgodovinskega muzeja.

Ernst Friedrich BANGE, umrl 1945, nemški umetnostni zgodovinar (nemška mala plastika renesanse in baroka).

Albert C. BARNES (1872—1951 ponesrečil) ameriški umetnostni zbiralec (*The Barnes Foundation* v Merionu pri Philadelphii) in pisec o umetnosti (francosko slikarstvo).

Adolphe BASLER (1876—1951), francoski pisec o umetnosti in likovni kritik židovskega rodu.

Julius BAUM (1882—1959), nemški umetnostni zgodovinar (srednji vek, posebno Svabska), ordinarij na univerzi v Stuttgartu.

Hermann BEENKEN (1896—1952), nemški umetnostni zgodovinar (slikarstvo severne renesanse itd.).

Nicolaas BEETS (1878—1963), holandski umetnostni zgodovinar.

Clive BELL (1881—1964), angleški likovni kritik in pisec o umetnosti.

Otto BENESCH (1896—1964), avstrijski umetnostni zgodovinar (nemško in posebej avstrijsko slikarstvo XV.—XVI. stoletja, Rembrandt, risba, itd., e. g. *The Art of the Renaissance in Northern Europe*) in likovni kritik, po vrnitvi iz emigracije 1947—61 direktor dunajske grafične zbirke *Albertina* Cf. F. Stelè v tem ZUZ, p. 000.

Michel N. BENISOVICH (1891—1963), v Odesi rojeni ameriški umetnostni zgodovinar (Liotard itd.), emigriral iz Evrope pred nacisti.

Ernst A. BENKARD (1883—1946), nemški umetnostni zgodovinar.

Bernard BERENSON (1865—1959), v Italiji živeči ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, veliki poznavalec italijanskega renesančnega slikarstva (e. g. *The Italian Painters of the Renaissance in Italian Pictures of the Renaissance*).

Rudolf BERLINER (1886—1967), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (*Die Weihnachtskrippe*).

Mix BERNHART (1883—1946), nemški umetnostni zgodovinar (medalje), direktor Münchenske *Staatliche Münzsammlung*.

Richard BERNHEIMER (1907—1958), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar (srednji vek, e. g. *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*).

Hendrik Gerard BEYEN, umrl 1965 star 64, holandski arheolog in pisec o umetnosti (*Andrea Mantegna en de verovering der ruimte in de schilderkunst; Klassieke en nieuwe schilderkunst; Die pompejanische Wandmalerei*), profesor za klasično arheologijo in direktor arheološkega instituta Leidenske *Rijksuniversiteit*.

Franklin M. BIEBEL (1909—1966), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, direktor newyorške *Frick Collection*.

Georg BIERMANN (1880—1949), nemški pisec o umetnosti, ustanovil in urejal revijo *Der Cicerone*.

Gertrude BING (1892—1964), nemško-angleška umetnostna zgodovinarica, sodelavka A. Warburga in F. Saxla (cf. infra), po smrti H. Frankforta (infra) vodila Warburgov institut na londonski univerzi.

Linus BIRCHLER (1893—1967), švicarski umetnostni zgodovinar, zaslužen za spomeniško varstvo, od 1934 dalje ordinarij za umetnostno zgodovino in arheologijo na *Technische Hochschule* v Zürichu.

Louis BLONDEL (1885—1967), švicarski arheolog.

André BLUM (1881—1963), francoski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, konservator v Louvru, poznavalec grafike.

Thomas BODKIN (1887—1961), angleški pisec o umetnosti (*The Approach to Painting*).

Heinrich BODMER (1885—1950), švicarsko-nemški umetnostni zgodovinar (italijanska umetnost).

Walter BOECKELMANN (1902—1958), nemški umetnostni zgodovinar.

Albert BOECKLER (1892—1957), nemški umetnostni zgodovinar (srednjeveško rokopisno slikarstvo), *Staatsbibliothekar* v Münchnu.

Tancred BORENIUS (1885—1948), angleški pisec o umetnosti.

Helmuth Theodor BOSSERT (1889—1961), nemški umetnostni zgodovinar (izdal med drugim *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*) in arheolog, profesor na univerzi v Carigradu.

Stefano BOTTARI (1907—1967), italijanski umetnostni zgodovinar (e. g. *Antonello da Messina*), z Laurenzijem (infra) ustanovil in urejal revijo *Arte Antica e Moderna*.

Josef BRAUN (1857—1947), nemški umetnostni zgodovinar (krščanska ikonografija in liturgični predmeti, e. g. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung in Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*), jezuit.

Heinz BRAUNE, umrl 1957 star 77, nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, nekdanji direktor Münchenske *Alte Pinakothek* in stuttgartške *Staatgalerie*.

Abraham BREDIUS (1855—1946), holandski umetnostni zgodovinar (holandsko slikarstvo XVII. stoletja, posebno Rembrandt) in zbiralec (*Bredius Museum* v Haagu), nekdanji direktor Mauritshuisa.

Louis BRÉHIER (1868—1951), francoski bizantolog (e. g. *L'Art chrétien: Son développement iconographique des origines à nos jours*), pisal tudi o srbski umetnosti, profesor na univerzi v Clermont Ferrandu.

André BRETON (1896—1966), francoski pesnik in glavni teoretik surrealizma (poleg obeh manifestov zlasti *Le Surréalisme et la peinture*).

Henri BREUIL (1877—1961), francoski raziskovalec predzgodovinskega slikarstva, katoliški duhovnik, član *Institut de France*.

Gaston BRIERE (1871—1962), francoski umetnostni zgodovinar, konservator versajskega gradu in muzeja.

Albert Erich BRINCKMANN (1881—1958), nemški umetnostni zgodovinar (zgodovina urbanizma, baročna arhitektura in plastika), univerzitetni profesor, izdajal »Burger-Brinckmannov« *Handbuch der Kunstwissenschaft*.

Maurice W. BROCKWELL (1869—1958), angleški pisec o umetnosti (van Eycka).

Leo BRUHNS (1884—1957), nemški umetnostni zgodovinar in univerzitetni profesor, pozneje direktor *Bibliotheca Hertziana* v Rimu.

Hans BUCHHEIT, umrl 1961 star 84, nemški umetnostni zgodovinar in muzealec.

Ernst BUCHNER (1892—1962), nemški umetnostni zgodovinar (nemško slikarstvo XV.—XVI. stoletja) in muzealec.

Ludwig BURCHARD (1886—1960), nemško-angleški umetnostni zgodovinar (flamsko slikarstvo, zlasti Rubens).

Alan BURROUGHS (1897—1965), ameriški umetnostni zgodovinar (*Art Criticism from a Laboratory*).

Karl M. BUSCH (1905—1964), nemški umetnostni zgodovinar.

Ernst H. BUSCHBECK (1889—1963 ponesrečil), avstrijski umetnostni zgodovinar in muzealec.

Ernst BUSCHOR (1892—1962), nemški klasični arheolog, ordinarij v Freiburgu, vodja Nemškega arheološkega inštituta v Atenah.

Ernst CASSIRER (1874—1945), nemški filozof židovskega rodu (e. g. *Philosophie der symbolischen Formen*), s svojo interpretacijo »simboličnih vrednot« vplival na znanstvenike okrog Warburgovega inštituta, posebej na E. Panofskyja in njegovo ikonološko metodo.

Carlo CECHELLI (1893—1960), italijanski krščanski arheolog.

Paul CLEMEN (1866—1947), nemški umetnostni zgodovinar (srednji vek), utemeljitelj spomeniškega varstva v Porenju, univerzitetni profesor v Bonnu.

Werner COHN (1905—1960), nemški umetnostni zgodovinar židovskega rodu v Florenci.

Luigi COLETTI (1886—1961), italijanski umetnostni zgodovinar.

Walter W. S. COOK (1888—1962), ameriški umetnostni zgodovinar (špansko slikarstvo), nekdanji direktor *Institute of Fine Arts* na *New York University*.

Ananda Kentish COOMARASWAMY (1877—1947), indijski umetnostni zgodovinar.

Paul COREMANS (1908—1965), belgijski umetnostni zgodovinar in organizator restavracije, profesor na univerzi v Gentu, direktor bruseljskega *Institut Royal du Patrimoine Artistique* in *Centre National des recherches «Primitifs flamands»*.

Benedetto CROCE (1866—1952), italijanski filozof, estetik in politik, pomembno vplival tudi na L. Venturija (infra) in njegovo likovno kritiko.

Franz CUMONT (1868—1947), belgijski arheolog, raziskovalec antičnih religij in astrologije (e. g. *Les Mystères de Mithra*).

Ludwig CURTIUS (1874—1954), nemški klasični arheolog, univerzitetni profesor in nekdanji direktor Nemškega arheološkega inštituta v Rimu.

Émile DACIER (1876—1952), francoski umetnostni zgodovinar (francosko slikarstvo in grafika XVIII. stoletja).

Paolo D'ANCONA (1878—1964), italijanski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, univerzitetni profesor v Milanu.

Herman DECKERT (1899—1955), nemški umetnostni zgodovinar.

Léon DEGAND, umrl 1958, francoski likovni kritik.

Richard DELBRUECK (1875—1957), nemški klasični arheolog (e. g. *Die Consular-Diptychen und verwandte Denkmäler*).

Waldemar DEONNA (1880—1959), švicarski arheolog (ikonografija), profesor za arheologijo na univerzi v Ženevi in direktor tamkajšnjega *Musée d'Art et d'Histoire*.

Max DESSOIR (1867—1947), nemški filozof, estetik in psiholog židovskega rodu, utemeljitelj in urednik *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, do nacizma ordinarij na berlinski univerzi.

Szczęśny (nemško Felix) DETTLOFF (1878—1961), poljski umetnostni zgodovinar (*Wit Stosz*), ordinarij v Poznanju, za Slovence nepozabni Fritz v Izidorja Cankarja *S poti*.

Ernst DIEZ (1878—1961), avstrijski umetnostni zgodovinar (azijska umetnost).

Mihail DOBKROVSKI (1886—1964), ruski umetnostni zgodovinar in muzealec, od 1919 dalje v Eremitaži.

Campbell DODGSON (1867—1948), angleški umetnostni zgodovinar, poznavalec stare nemške grafike.

Richard Kurt DONIN (1881—1963), avstrijski umetnostni zgodovinar (arhitektura, e. g. *Die Bettelordenskirchen in Österreich*).

Alexander DORNER (1893—1957), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar.

Robert Langton DOUGLAS (1864—1951), angleški umetnostni zgodovinar.

Willy DROST (1892—1964), nemški umetnostni zgodovinar (Elsheimer, Gdańsk).

Ejnar DYGGVE (1887—1961), danski arhitekt in arheolog, raziskovalec Dioklecijanove palače in drugih spomenikov v Dalmaciji, itd. Cf. F. Stelè v tem ZUZ, p. 000.

Herman EGGER (1873—1949), avstrijski umetnostni zgodovinar, ordinarij v Gradcu.

Robert EISLER (1882—1949), avstrijsko-angleški umetnostni zgodovinar.

Kurt ERDMANN (1901—1964), nemški umetnostni zgodovinar, direktor islamskega oddelka berlinskih muzejev.

Max ERMERS (1881—1950), avstrijski umetnostni zgodovinar in sociolog, za nacizma v emigraciji.

Paul FECHTER (1880—1958), nemški literarni, gledališki in likovni kritik, Noldejev prijatelj, v 1930-ih letih pisal kot nacist.

Karl FEUCHTMAYR (1893—1961), nemški umetnostni zgodovinar.

Lion FEUCHTWANGER (1884—1958), s pravim imenom J. L. *Wetcheek*, nemški pisatelj židovskega rodu, pisec tudi v slovensčino prevedenega biografskega romana o Goyi.

Adolf FEULNER (1884—1945), nemški umetnostni zgodovinar (nemška baročna plastika in bavarski rokoko), se uдинjal nacizmu.

Paul FIERENS (1895—1957), belgijski pisec o umetnosti, likovni kritik in muzealec, prvi predsednik *AICA (Association Internationale des Critiques d'Art)*.

Bogdan FILOV (1883—1945 ustreljen), bolgarski arheolog, umetnostni zgodovinar in politik (kolaboriral z nacistično Nemčijo).

Otto FISCHER (1886—1947), nemški umetnostni zgodovinar, avtor zgodovine nemškega slikarstva brez Maxa Liebermanna, med drugim v članku o ptujskem Laibovem oltarju zamolčal slovensko literaturo (cf. F. Stelè 'Laibov oltar v Ptuj', *Razprave SAZU: Razred za zgodovino in društvene vede*, I, 1950, pp. 264—65 & 294, op. 60).

Benno FLEISCHMANN (1906—1948), avstrijski umetnostni zgodovinar (Goya, Daumier, Klimt), pred nacistično priključitvijo Avstrije in po njej v Albertini.

Banister Flight FLETCHER (1866—1953), angleški zgodovinar arhitekture (*A History of Architecture on the Comparative Method*).

André FONTAINAS (1865—1948), francoski pesnik in pisec o umetnosti belgijskega rodu.

Wilhelm FRAENGER (1890—1964), nemški umetnostni zgodovinar (nizozemsko slikarstvo, zlasti Bosch).

Henri FRANKFORT (1897—1954), holandski arheolog (Egipt in stari Bližnji vzhod), za Saxlom (cf. infra) direktor Warburgovega instituta v Londonu (1948—54).

Alfred FRANKFURTER, umrl 1965, ameriški likovni kritik židovskega rodu, urednik *Art News*, zet Thomasa Munroa.

Paul FRANKL (1872—1962), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar in teoretik židovskega rodu (arhitektura, zlasti romanika in gotika), učil na univerzi v Halleju in bil po emigraciji v ZDA član *Institute for Advanced Study* v Princetonu.

Dagobert FREY (1883—1962), avstrijsko-nemški umetnostni zgodovinar in teoretik, za M. Dvořákom vodil avstrijski *Bundesdenkmalamt*, pozneje ordinarij v Wrocławu in nacistični funkcionar v okupirani Poljski.

Walter FRIEDLAENDER (1873—1966), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (»antiklasični slog«, i. e. manierizem, in »antimanierizem«, Poussin, itd.), profesor na univerzi v Freiburgu in po emigriranju na *New York University (Institute of Fine Arts)*.

Max J. FRIEDLÄNDER (1867—1958), nemški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, veliki poznavalec nizozemskega slikarstva (*Die altniederländische Malerei*, med drugimi tudi *Von Kunst und Kennerchaft*), do nacizma direktor slikarske galerije nekdanjega *Kaiser-Friedrich-Museum* in hkrati grafičnega kabineta v Berlinu.

Georges GAILLARD, umrl 1967, francoski umetnostni zgodovinar, profesor na univerzi v Lillu in kot naslednik Élieja Lamberta (infra) ordinarij za srednjeveško umetnost na Sorboni.

Ernst GALL (1888—1985), nemški umetnostni zgodovinar (arhitektura, e. g. *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*).

Carlo GAMBÀ (1870—1963), italijanski umetnostni zgodovinar (samouk).

Paul GANZ (1872—1954), švicarski umetnostni zgodovinar (Holbein ml.), ordinarij na univerzi v Baslu.

Helen GARDNER, umrla 1946, ameriška umetnostna zgodovinarica (priročni pregled *Art Through the Ages*).

Ernst von GARGER (1892—1948), avstrijski umetnostni zgodovinar.

Karl GARZAROLLI von THURNLACKH (1884—1964), avstrijski umetnostni zgodovinar in muzealec. Cf. M. Stelè-Možina v tem *ZUZ*, p. 000.

Hendrik Enno van GELDER (1876—1960), holandski umetnostni zgodovinar in književnik.

Tibor GEREVICH (1882—1954), madžarski umetnostni zgodovinar.

Friedrich GERKE (1900—1966), nemški umetnostni zgodovinar, ordinarij za zgodnjersrednjeveško in bizantinsko umetnost na univerzi v Mainzu.

Gustav GLÜCK (1871—1952), avstrijski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, poznavalec flamskega slikarstva, nekdanji direktor galerije slik dunajskega Umetnostnozgodovinskega muzeja.

Oswald GOETZ (1896—1960), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec.

Igor Emanuilovič GRABAR (1871—1960), ruski slikar (študiral pri Ažbetu), muzealec in pisec o umetnosti.

Hans GRABER (1886—1959), švicarski pisec o umetnosti (»piratske« kompilacije, francoski impresionisti in pionirji modernega slikarstva *nach eigenen und fremden Zeugnissen*).

Bruno GRIMSCHITZ (1892—1964), avstrijski umetnostni zgodovinar, po priključitvi Avstrije nacist in do 1945 direktor *Österreichische Galerie* na Dunaju.

August GRISEBACH (1881—1950), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften*).

Hans Dietrich GRONAU (1904—1951), nemško-angleški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, sin Georga Gronaua.

Paul GSELL (1870—1947), francoski književnik, zapisovalec razgovorov z Rodinom (v slovenščini *Auguste Rodin: Umetnost*).

Berthold HAENDCKE (1862—1951), švicarski umetnostni zgodovinar.

Luc HAESAERTS (1899—1962), belgijski likovni kritik in pisec o umetnosti.

Peter HALM (1900—1966), nemški umetnostni zgodovinar, direktor Državne grafične zbirke v Münchnu.

Richard HAMANN (1879—1961), nemški umetnostni zgodovinar, zaslužni ordinarij v Marburgu, na splošno najbolj znan po svoji *Geschichte der Kunst*.

Gustav Friedrich HARTLAUB (1884—1963), nemški umetnostni zgodovinar, do nacizma direktor mannheimske *Städtische Kunsthalle*, uvedel termin Nova stvarnost (*Neue Sachlichkeit*).

Arthur HASELOFF (1872—1955), nemški umetnostni zgodovinar (zgodnji in visoki srednji vek), kot Vitzthumov naslednik (cf. infra) ordinarij v Kielu.

Wilhelm HAUSENSTEIN (1882—1957), s pravim imenom Johann *Armbruster*, nemški pisec o umetnosti, esejist, do 1919 socialist, pozneje konservativec, katolik in nazadnje poslanik ZRN v Parizu.

Eberhard HEMPEL (1886—1967), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Baroque Art and Architecture in Central Europe*), ordinarij na *Technische Hochschule* v Dresdenu.

Hermann Julius HERMANN (1869—1953), avstrijski umetnostni zgodovinar (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*).

Ernst Emil HERZFELD (1879—1948), nemško-ameriški arheolog, univerzitetni profesor v Berlinu in potem v Herzfeldu, med obema vojnoma vodilni raziskovalec Prednje Azije in Irana (e. g. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran in Iran in the Ancient East*).

Theodor HETZER (1890—1946), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Tizian: Geschichte seiner Farbe*), ordinarij na univerzi v Leipzigu.

Hans HILDEBRANDT (1878—1957), nemški umetnostni zgodovinar (zlasti XIX.—XX. stoletje), učil na *Technische Hochschule* v Stuttgartu.

Arthur Mayger HIND (1880—1957), angleški poznavalec grafike, kustos grafičnega oddelka v Britanskem muzeju v Londonu.

Roger HINKS (1903—1963), angleški umetnostni zgodovinar (prispevki od antike do Caravaggia).

Hans HOFFMANN (1888—1955), švicarski umetnostni zgodovinar (e. g. manierizem).

Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, umrl 1957, nemško-holandski poznavalec grafike (*Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts in German engravings, etchings and woodcuts*).

Otto HOMBURGER (1855—1964), nemško-švicarski umetnostni zgodovinar (srednji vek), profesor na univerzi v Marburgu in po emigriranju na univerzi v Bernu.

Godefridus Joannes HOOGEWERFF (1884—1963), holandski umetnostni zgodovinar (*De Noord-Nederlandsche schilderkunst*).

Johann HUIZINGA (1872—1945), holandski kulturni zgodovinar (*Herfstijd der middeleeuwen*), univerzitetni profesor v Groningenu in Leidenu.

Georges HULIN de LOO (1862—1946), belgijski umetnostni zgodovinar (nizozemsko slikarstvo XV. stoletja).

Agnès HUMBERT, umrla 1963, francoska umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka (e. g. za beograjsko Politiko), kustodinja v pariškem *Musée National d'Art Moderne*.

Paul JACOBSTHAL (1880—1957), nemško-angleški arheolog (e. g. grško vazno slikarstvo), nazadnje univerzitetni profesor v Oxfordu.

Hans JANTZEN (1881—1967), nemški umetnostni zgodovinar (srednji vek, zlasti gotška arhitektura), kot univerzitetni profesor v Freiburgu in Münchnu nasledil Vögeja (infra) in Pinderja (infra).

Gotthard JEDLICKA (1899—1965), švicarski umetnostni zgodovinar in likovni kritik, profesor na univerzi v Zürichu.

Wilhelm von JENNY (1896—1960), nemški raziskovalec predzgodovinske in stare germanske umetnosti.

Francis JOURDAIN (1876—1958), francoski dekorater, slikar in pisec o umetnosti.

Carl Gustav JUNG (1875—1961), švicarski psihiater in psiholog, utemeljitelj analitične psihologije, s svojo razlago arhetipov vplival tudi na umetnostno zgodovino.

Ludwig JUSTI (1876—1957), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, nečak Carla Justija.

Ernst H. KANTOROWICZ (1895—1963), nemško-ameriški zgodovinar židovskega rodu (srednji vek), nazadnje profesor na *Institute for Advanced Study* v Princetonu, tehtno prispeval tudi k zgodovini in posebej ikonografiji srednjeveške umetnosti.

Georg KARO (1872—1963), nemški arheolog (mikenska in etruščanska umetnost), nekdanji direktor Nemškega arheološkega instituta v Atenah, vmes profesor na univerzi v Halleju, 1939—52 v emigraciji v ZDA.

Guido von KASCHNITZ-WEINBERG (1890—1958), nemški klasični arheolog avstrijskega rodu, ordinarij v Frankfurtu.

Adolf KATZENELLENBOGEN (1901—1964), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (srednji vek, e. g. *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art in The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*), nazadnje profesor na *John Hopkins University* v Baltimoru.

Emil KAUFMANN (1891—1953), avstrijsko-ameriški umetnostni zgodovinar (*Architecture in the Age of Reason*).

Rudolf KAUTZSCH (1866—1945), nemški umetnostni zgodovinar (srednji vek, med drugim tudi kapiteli in tritračna pleteninasta ornamentika), učil na univerzi v Frankfurtu.

Hugo KEHRER (1876—1967), nemški umetnostni zgodovinar (*Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, zlasti španska umetnost), učil na Münchenski univerzi.

Franz KIESLINGER (1891—1955), avstrijski umetnostni zgodovinar (srednji vek).

Fiske KIMBALL (1888—1955), ameriški umetnostni zgodovinar (francoska arhitektura in notranja oprema XVIII. stoletja, e. g. *The Creation of the Rococo*), direktor *Philadelphia Museum of Art*.

Dorothea KLEIN (1903—1951), nemška umetnostna zgodovinarica židovskega rodu (*Sankt-Lucas als Maler der Maria*).

Otto KLETZL (1897—1945), nemški umetnostni zgodovinar (srednjeveška umetnost na Češkem).

Wilhelm R. KOEHLER (1884—1959), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar, ugleden poznavalec karolinških iluminiranih rokopisov (*Die karolingischen Miniaturen*), nazadnje ordinarij na Harvardski univerzi.

Karl Theodor KOETSCHAU (1868—1949), nemški umetnostni zgodovinar.

Rochus KOHLBACH (1892—1964), avstrijski umetnostni zgodovinar (samouk) in književnik, stolni župnik v Gradcu. Cf. S. Vrišer v tem ZUZ, p. 000.

Feliks KOPERA (1871—1952), poljski umetnostni zgodovinar, (*Dzieje malarstwa w Polsce*), konservator in muzealec, 1901—50 direktor krakovskega *Muzeum Narodowe* od 1918 dalje član *PAU (Polska Akademia Umiejętności)* v Krakovu.

Ernst KRIS (1900—1957), avstrijsko-ameriški umetnostni zgodovinar in psihoanalitik židovskega rodu (e. g. *Die Legende vom Künstler* z O. Kurzom in *Psychoanalytic Explorations in Art*), brat Betty Kurth (cf. infra).

Ernst KÜHNEL (1882—1964), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, od 1931—51 direktor islamskega oddelka berlinskih muzejev.

Otto KÜMMEL (1874—1952), nemški umetnostni zgodovinar (vzhodnoazijska umetnost) in muzealec v Berlinu, od 1934 dalje generalni direktor berlinskih muzejev, utemeljitelj in urednik *Ostasiatische Zeitschrift*.

Betty KURTH, roj. Kris (1878 [ne 1887!] do 1948), avstrijsko-angleška umetnostna zgodovinarica židovskega rodu, poznavalka tapiserije, sestra Ernsta Krisa (supra).

Élie LAMBERT (1888—1961), francoski umetnostni zgodovinar, profesor za srednjeveško umetnost na Sorboni, član *Institut de France*.

Franz LANDSBERGER (1883—1964), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (e. g. *Die Kunst der Goethezeit in Rembrandt, the Jews and the Bible*), direktor židovskih muzejev v Berlinu in Cincinnatiju.

Kurt LANGE (1898—1959), nemški pisec o umetnosti.

Jean LARAN (1876—1948), francoski umetnostni zgodovinar (grafika, e. g. *L'Estampe*), nazadnje glavni konservator grafičnega oddelka pariške *Bibliothèque Nationale*.

Luciano LAURENZI (1902—1966), italijanski klasični arheolog, z Bottarijem (supra) ustanovitelj in urednik revije *Arte Antica e Moderna*.

Georges LECOMTE (1867—1958), francoski pisatelj, pisal tudi o impresionistih, Carpeauxu, Rodinu, itd., član *Académie Française*.

Charles LÉGER (1880—1948), francoski pisec o umetnosti (e. g. Courbet).

Karl LEHMANN (-HARTLEBEN), (1894—1960), nemško-ameriški klasični arheolog (e. g. *Die Trajanssäule*), učil na *New York University* in izkopaval na Samotraki.

Hermann LEICHT (1899—1964), švicarski umetnostni zgodovinar (*Kunstgeschichte der Welt*).

Heinrich LEPORINI (1887—1963), avstrijski umetnostni zgodovinar italijanskega rodu, kustos in pozneje direktor dunajske Albertine.

Georg LILL (1883—1951), nemški umetnostni zgodovinar, direktor bavarskega deželnega spomeniškega urada.

Georg LIPPOLD (1885—1954), nemški klasični arheolog, učil na univerzah v Münchnu in Erlangu.

August von LOEHR (1882—1965), avstrijski muzealec, nekdanji direktor dunajskega Münzkabinetu v Umetnostnozgodovinskem muzeju.

Karl LOHMEYER (1878—1957), nemški umetnostni zgodovinar (nemško baročno stavbarstvo), nekdanji direktor heidelberškega *Kurpfälzisches Museum*.

Remmet van LUTTERVELT (1916—1963), holandski umetnostni zgodovinar in muzealec.

Josef August LUX (1871—1947), avstrijski pisec o likovni umetnosti (e. g. *Otto Wagner*).

Amedeo MAIURI (1886—1963), italijanski arheolog, univerzitetni profesor, vodil izkopavanja na egejskih otokih, raziskaval Pompeje, Herkulaneum, itd.

Émile MÂLE (1862—1954), francoski umetnostni zgodovinar, pomemben raziskovalec srednjeveške ikonografije (*L'Art religieux...*), profesor na Sorboni, član *Académie française* in direktor francoskega arheološkega instituta v Rimu.

Conrad de MANDACH (1870—1951), švicarski umetnostni zgodovinar.

Matteo MARANGONI (1876—1958), italijanski umetnostni zgodovinar (*Come si guarda un quadro*), muzealec in potem ordinarij v Pisi.

Giuseppe MARCHETTI (1902—1966), furlanski kulturni delavec, umetnostni zgodovinar samouk, katoliški duhovnik. Cf. E. Cevc v tem ZUZ, p. 000.

Remigio MARINI (1892—1965), italijanski umetnostni zgodovinar (Andrea Pozzo in Josip Tominc), profesor na univerzi v Trstu. Cf. E. Cevc v tem ZUZ, p. 000.

Willy MARTIN (1876—1954), holandski umetnostni zgodovinar (holandsko slikarstvo XVII. stoletja).

Antonín MATĚJČEK (1889—1950), češki umetnostni zgodovinar (e. g. *Dějepis umění in Česká malba gotická*), ordinarij na Karlovi univerzi v Prazi, član ČSAV. Cf. F. Stelè v tem ZUZ, p. 000.

Camille MAUCLAIR (1872—1945), s pravim imenom Camille Faust, francoski književnik in likovni kritik židovskega rodu (kritike v *Mercur de France*).

Leo Ary MAYER (1895 — okr. 1960), izraelski arheolog, poznavalec islamske umetnosti (e. g. *Saracenic Heraldry in Islamic Architects and Their Works*), profesor na Hebrejski univerzi v Jeruzalemu.

Simon MELLER (1875—1946), madžarski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, učil na univerzi v Budimpešti.

Jerome MELLQUIST (1905—1963 samomor), ameriški likovni kritik.

Erich MEYER (1897—1967), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, direktor hamburškega *Museum für Kunst und Gewerbe*.

Krste MIJATEV (1891—1966), bolgarski arheolog, direktor Arheološkega instituta Bolgarske akademije znanosti.

Gabriel MILLET (1867—1953), francoski umetnostni zgodovinar, poznavalec bizantinske umetnosti in eden izmed prvih raziskovalcev srbskega in makedonskega srednjeveškega slikarstva (e. g. *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*), član *Institut de France*. Cf. Melita Stelè v tem ZUZ, p. 000.

Ettore MODIGLIANI, umrl 1947, italijanski umetnostni zgodovinar židovskega rodu (*Mentore: Guida allo studio dell'arte italiana*), dolgoletni direktor pinakoteke Brera v Milanu.

Ugo MONNERET de VILLARD (1881—1954), italijanski umetnostni zgodovinar.

Charles Rufus MOREY (1877—1955), ameriški umetnostni zgodovinar, profesor na univerzi v Princetonu, zaslužen za izoblikovanje njenega slavnega *Index of Christian Art*.

Jozef MULS (1882—1961), belgijski flamski umetnostni zgodovinar (e. g. *Cornelis de Vos in Een eeuw portret in België*).

Ludwig MÜNZ (1889—1957), avstrijski umetnostni zgodovinar židovskega rodu (*Rembrandt's Etchings*), po vrnitvi iz emigracije direktor galerije dunajske *Akademie der bildenden Künste*.

Thaddée NATANSON (1870—1951), francoski pisec o umetnosti poljsko-židovskega rodu, urednik *La Revue Blanche*.

Ugo NEBBIA (1882—1967), italijanski umetnostni zgodovinar, *soprintendente ai Monumenti* v Genovi in Milanu.

Wilhelm NEUSS (1882—1965), nemški umetnostni zgodovinar (krščanska ikonografija, posebno Apokalipsa), katoliški duhovnik.

Eric NEWTON (1893—1965), angleški likovni kritik (manchestrski *The Guardian*) in pisec o umetnosti.

Giusta NICCO FASOLA (1901—1960), italijanska umetnostna zgodovinarica.

Richard OFFNER (1889—1965), ameriški umetnostni zgodovinar (*A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*), profesor *New York University*.

Ugo OJETTI (1871—1946), italijanski umetnostni zgodovinar in likovni kritik.

Nikolaj Lvovič OKUNJEV (1886—1949), ruski zgodovinar bizantinske umetnosti, pomemben raziskovalec stare srbske umetnosti, profesor na Karlovi univerzi v Pragi.

Max OSBORN (1870—1946), nemški umetnostni zgodovinar in likovni kritik židovskega rodu, za nacizma v Parizu in potem v ZDA.

Franz OTTMANN (1875—1962), avstrijski umetnostni zgodovinar.

Charles OURSEL, umrl 1967 star 91 let, francoski raziskovalec burgundske umetnosti (e. g. *L'Art roman de Bourgogne*).

Walter PACH (1883—1958), ameriški pisec o umetnosti in likovni kritik židovskega rodu.

Dora PANOFSKY, umrla 1965, nemško-ameriška umetnostna zgodovinarica, žena Erwina Panofskyja.

Giovanni PAPINI (1881—1956), italijanski pisatelj, pisal tudi o likovni umetnosti (*Medardo Rosso*) in napisal roman o Michelangelu.

Walter PASSARGE (1898—1958), nemški umetnostni zgodovinar, direktor *Städtische Kunsthalle* v Mannheimu.

Wolfgang PAUKER (1867—1950), avstrijski umetnostni zgodovinar, avguštinski kanonik v Klosterneuburgu.

Paul PELLIOT (1878—1945), francoski raziskovalec azijske umetnosti.

Arthur R. PELTZER (1873—1955), nemški umetnostni zgodovinar.

André PÉRATÉ (1862—1947), francoski umetnostni zgodovinar.

Elek PETROVICH (1873—1945), madžarski umetnostni zgodovinar, dolgoletni direktor Umetnostnega muzeja v Budimpešti.

Duncan PHILLIPS (1886—1966), ameriški umetnostni zbiralec (*The Phillips Collection* v Washingtonu) in pisec o umetnosti.

Charles PICARD (1883—1965), francoski klasični arheolog (veliki *Manuel d'Archéologie grecque: La Sculpture*), profesor na Sorboni.

Wilhelm PINDER (1878—1947), nemški umetnostni zgodovinar (predvsem nemška srednjeveška plastika, med drugim pa tudi *Problem der Generation in Rembrandts Selbstbildnisse*), učil na univerzah v Wrocławu, Leipzigu, Münchnu in Berlinu.

Emil PIRCHAN (1884—1956), avstrijski slikar, scenograf in pisec o umetnosti.

Leo PLANISCIG (1887—1952), v Gorici rojeni avstrijski umetnostni zgodovinar, poznavalec italijanske renesančne plastike, nekdanji direktor kiparskega oddelka v dunajskem Umetnostnozgodovinskem muzeju.

Eduard PLIETZSCH (1886—1961), nemški umetnostni zgodovinar (holandsko in flamsko slikarstvo XVII. stoletja).

Erwin POESCHEL (1884—1965), švicarski umetnostni zgodovinar.

Giovanni POGGI (1880—1961), italijanski umetnostni zgodovinar, dolgoletni *so-printendente alle Gallerie* v Firenci.

Jean PORCHER (1892—1966), francoski arhivar in paleograf, ugleden poznavalec iluminiranih rokopisov, 1945—62 vodil *Cabinet des Manuscrits* pariške *Bibliothèque Nationale*.

Chandler Rathfon POST (1881—1959), ameriški umetnostni zgodovinar, poleg Augusta L. Mayerja pionir v raziskovanju španskega slikarstva (*A History of Spanish Painting*).

Paul POST (1882—1956), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, utemeljitelj zgodovine noše kot veje umetnostne zgodovine.

Frederik POULSEN (1876—1950), danski klasični arheolog, poznavalec rimske portretne umetnosti.

José PUIG y CADAFALCH (1867—1956), španski katalonski umetnostni zgodovinar, pomemben raziskovalec zgodnjerednjeveške umetnosti, znan posebno po svoji razlagi nastanka in razvoja romanske umetnosti.

Léo van PUYVELDE (1882—1965), belgijski umetnostni zgodovinar (nizozemsko in flamsko slikarstvo XV.—XVII. stoletja) in muzealec.

Max RAPHAEL (1889—1950), s pravim imenom M. J. *Schönlank*, nemški pisec o umetnosti (e. g. *Von Monet zu Picasso* in *Proudhon, Marx, Picasso*), emigriral pred nacisti v Pariz in pozneje v ZDA.

Paul RATOUIS de LIMAY, umrl 1963, francoski pisec o umetnosti (francosko XVIII. stoletje).

Paul Ortwin RAVE (1893—1962), nemški umetnostni zgodovinar (predvsem nemško XIX. stoletje).

Maurice RAYNAL (1884—1954), francoski likovni kritik in pisec o umetnosti (*Histoire de la peinture moderne*).

Louis RÉAU (1881—1961), francoski umetnostni zgodovinar (e. g. *Histoire de l'Expansion de l'Art français*, leksikografska dela, *Iconographie de l'Art chrétien*, itd., posebno pa francosko XVIII. stoletje), profesor na Sorboni in član *Institut de France*.

Hilla REBAY von EHRENWIESEN (1890—1967), nemško-ameriška slikarka in muzealka, vodila S. R. Guggenheimov nekdanji *Museum of Non-Objective Art* v New Yorku in tudi pisala o abstraktni umetnosti.

Heribert REINERS (1884—1960), nemško-švicarski umetnostni zgodovinar (obrenska in zahodnošvicarska umetnost, e. g. *Die Kölner Malerschule*), učil na univerzi v Bonnu in na katoliški univerzi v Freiburgu v Švici.

Hans RIEHL, umrl 1965, avstrijski umetnostni zgodovinar (e. g. *Gotische Baukunst in Österreich in Barocke Baukunst in Österreich*), univ. profesor v Gradcu.

Grete RING (1887—1952), nemško-angleška umetnostna zgodovinarica židovskega rodu (nizozemsko in francosko slikarstvo XV. stoletja, e. g. *A Century of French Painting: 1400—1500*).

David Moore ROBINSON (1880—1958), ameriški arheolog.

Gerhart RODENWALDT (1886—1945), nemški klasični arheolog, univerzitetni profesor, s Carlom Robertom izdajatelj korpusa *Die antiken Sarkophagreliefs*.

Franz ROH (1890—1965), nemški umetnostni zgodovinar in likovni kritik.

Axel Ludvig ROMDAHL (1880—1951), švedski umetnostni zgodovinar, muzealec in univ. profesor, eden izmed utemeljiteljev umetnostne zgodovine na Švedskem.

Frank J. ROOS, Jr. (1903—1967), ameriški umetnostni zgodovinar (*Illustrated Handbook of Art History*).

James J. RORIMER (1905—1966), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec židovskega rodu, direktor newyorškega *Metropolitan Museum of Art*.

Mihail Ivanovič ROSTOVCEV, *Rostovtzeff* ali *Rostovtsev* (1870—1952), rusko-ameriški zgodovinar in arheolog ruskega rodu, univerzitetni profesor v nekdanjem Sankt Petersburgu in na newhavenski *Yale University*, raziskaval Dura Europos.

Gabriel ROUCHÈS (1879—1958), francoski umetnostni zgodovinar.

Arnold RÜDLINGER (1919—1967), švicarski likovni kritik, od 1946 dalje direktor bernske *Kunsthalle*, od 1957 pa baselske *Kunsthalle*.

Andreas RUMPF (1890—1966), nemški klasični arheolog, profesor na univerzi v Kölnu.

Paul J. SACHS (1878—1965), ameriški pisec o umetnosti (grafika) in zbiralec židovskega rodu, ordinarij na Harvardski univerzi.

Arnold von SALIS (1881—1966), švicarski arheolog, univerzitetni profesor v Nemčiji in od 1940 dalje v Zürichu.

Georges SALLES (1889—1966), francoski muzealec, generalni direktor francoskih muzejev, z Malrauxom utemeljitelj obče zgodovine umetnosti *L'Univers des formes*.

Alfred SALMONY (1890—1958), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (kitajska umetnost), nazadnje učil na *New York University*.

Józef SANDEL (1894—1962), poljski židovski umetnostni zgodovinar.

Friedrich SARRE (1865—1945), nemški umetnostni zgodovinar (islamska umetnost Prednje Azije), direktor islamskega oddelka berlinskih muzejev.

Roman Wladimir SAS-ZALOZIECKY (1896—1959), avstrijski umetnostni zgodovinar (bizantinska umetnost, e. g. *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen*), učil na raznih univerzah, nazadnje kot H. Eggerjev naslednik (cf. supra) ordinarij v Gradu.

Joseph SAUER (1872—1949), nemški umetnostni zgodovinar, raziskovalec krščanske ikonografije (*Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*), profesor na univerzi v Freiburgu i. Br.

Fritz SAXL (1890—1948), nemško-angleški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, eden izmed pionirjev sodobne ikonologije, direktor Warburgovega instituta, urednik *Studien der Bibliothek Warburg in Studies of the Warburg Institute*. Cf. F. Stelè v tem ZUZ, p. 000.

Heinrich SCHÄFER (1868—1957), nemški egiptolog, direktor egiptovskega oddelka berlinskih muzejev in univerzitetni profesor.

Emerich SCHAFFRAN (1883—1962), avstrijski slikar in podobno konservativen pisec o likovni umetnosti (e. g. *Die Kunst der Langobarden in Italien in Kunstgeschichte Österreichs*).

Rosa SCHAPIRE (1874—1954), nemško-angleška umetnostna zgodovinarica židovskega rodu.

Alfred SCHARF (1900—1965), nemško-angleški umetnostni zgodovinar.

Karl SCHEFFLER (1869—1951), nemški pisec o umetnosti in likovni kritik, urednik *Kunst und Künstler*.

Heinrich Alfred SCHMID (1863—1946), švicarski umetnostni zgodovinar (Holbein ml.).

Walter SCHMID (1875—1951), avstrijski arheolog (samouk), izkopaval na Slovenskem.

Georg SCHMIDT (1896—1965), švicarski umetnostni zgodovinar, likovni kritik in muzealec, 1939—61 direktor baselskega *Kunstmuseum*.

Paul Ferdinand SCHMIDT (1878—1955), nemški umetnostni zgodovinar (XIX. do XX. stoletje).

Robert SCHMIDT (1878—1952), nemški umetnostni zgodovinar (pohištvo) in muzealec, zadnji direktor berlinskega *Schlossmuseum*.

Otto SCHMITT (1890—1951), nemški umetnostni zgodovinar, utemeljitelj *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, učil v Frankfurtu, Greifswaldu in Stuttgartu.

Alfons Maria SCHNEIDER (1896—1952), nemški zgodovinar bizantinske umetnosti, katoliški duhovnik.

Hans SCHNEIDER, umrl 1953 star 65 let, holandsko-švicarski umetnostni zgodovinar (holandsko slikarstvo XVII. stoletja), 1930—40 direktor haaškega *Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie*, 1941 emigriral v Švico.

Carl O. SCHNIEWIND, umrl 1957 star 57 let, ameriški umetnostni zgodovinar, konservator grafične zbirke v brooklynskem muzeju, poznavalec francoske grafike.

Hubert SCHRADE (1900—1967), nemški umetnostni zgodovinar (predvsem srednjeveško slikarstvo), nazadnje ordinarij v Tübingenu, za nacizma nacistično pisal in urejal revijo *Das Werk des Künstlers*.

Ludwig SCHUDT (1893—1961), nemški umetnostni zgodovinar (izdaje virov, Caravaggio).

Paul SCHULTZE-NAUMBURG (1869—1949), nemški arhitekt, slikar in nacistično-rasističen pisec o umetnosti.

Albert SCHULZE-VELLINGHAUSEN (1904—1967), nemški likovni kritik.

Philipp SCHWEINFURTH (1887—1954), nemški zgodovinar bizantinske umetnosti (e. g. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter in Die byzantinische Form: ihr Wesen und ihre Wirkung*).

Bernhard SCHWEITZER (1892—1966), nemški klasični arheolog, nazadnje ordinarij v Tübingenu.

Richard SEDLMAIER (1890—1963), nemški umetnostni zgodovinar, ordinarij na univerzi v Kielu in direktor tamkajšnje *Kunsthalle*.

Walter von SEMETKOWSKI, umrl 1965 star 79 let, avstrijski umetnostni zgodovinar, nekdanji deželni konservator za Štajersko.

Franz SERVAES (1862—1947), avstrijsko-nemški pisec o umetnosti in likovni kritik židovskega rodu, urednik dunajske *Neue Freie Presse* (med drugim pisal tudi o razstavi slovenskih impresionistov pri Miethkeju 1904).

Hans Wolfgang SINGER (1867—1957), nemški umetnostni zgodovinar in leksikograf, poznavalec grafike (e. g. Rembrandt, tudi *Allgemeiner Bildniskatalog in Neuer Bildniskatalog*), kustos grafičnega kabineta v Dresdenu.

Osvald SIRÉN (1879—1966), švedski umetnostni zgodovinar (toskansko slikarstvo od XIII. stoletja do Leonarda da Vinci in kitajska umetnost).

Heinrich SITTE (1879—1951), avstrijski umetnostni zgodovinar.

Earl Baldwin SMITH (1888—1956), ameriški umetnostni zgodovinar (e. g. *The Dome: A Study in the History of Ideas in Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*).

Martin Sebastian SORIA (1911—1961, ponesrečil), ameriški umetnostni zgodovinar španskega rodu (e. g. *The Paintings of Zurbaran*).

Fernando Álvarez de SOTOMAYOR, umrl 1960 star 84 let, španski muzealec, nekdanji direktor madridskega Prada.

Franz J. STADLER (1877—1953), na Madžarskem rojeni nemški umetnostni zgodovinar židovskega rodu.

Felix STAEHELIN (1873—1952), švicarski zgodovinar v Baslu, z Wölfflinom (infra) izdajatelj zbranih del Jacoba Burckhardta.

Gertrude STEIN (1874—1946), ameriška pisateljica in umetnostna zbirateljica židovskega rodu, pisala med drugim tudi o Picassu.

Alfred STIX (1882—1957), avstrijski umetnostni zgodovinar in muzealec, direktor Albertine in Umetnostnozgodovinskega muzeja, nazadnje generalni direktor avstrijskih državnih zbirk.

Wilhelm (William E.) SUIDA (1877—1959), avstrijsko-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, poznavalec italijanskega, posebno beneškega in lombardijskega slikarstva, profesor na univerzi v Gradcu, v ZDA pa *Curator of Research* znane Kressove ustanove.

Eliaser Lipa SUKENIK (1888—1953), izraelski arheolog (stare sinagoge), odkupil prvi tri svitke t. i. mrtvomorskih rokopisov, oče arheologa in generala Yigaela Yadina.

Karl Friedrich SUTER (1884—1952), nemški umetnostni zgodovinar (Bitka pri Anghiariju Leonarda da Vinci).

Georg SWARZENSKI (1876—1957), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec židovskega rodu, nekdanji direktor frankfurtskega *Städtisches Kunstinstitut*, poznavalec srednjeveške in renesančne umetnosti.

Erich SWOBODA (1896—1964), avstrijski arheolog, učil na univerzah na Dunaju in v Gradcu.

Adolphe TABARANT (1863—1950), francoski likovni kritik in pisec o umetnosti (Édouard Manet), književnik in žurnalist.

Francis H. TAYLOR, umrl 1957, ameriški muzealec, pred Rorimerjem (cf. supra) 1940—55 direktor newyorškega *Metropolitan Museum of Art*.

Albert TENEYCK GARDNER, umrl 1967, ameriški umetnostni zgodovinar, kustos za ameriško slikarstvo in kiparstvo v *Metropolitan Museum of Art* v New Yorku.

Werner TEUPSER (1895—1954), nemški umetnostni zgodovinar, nekdanji direktor leipziškega *Museum der bildenden Künste*.

Hans TIETZE (1880—1954), avstrijsko-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, predstavnik t. i. dunajske šole umetnostne zgodovine (*Methode der Kunstgeschichte*, obsežno delo za *Oesterreichische Kunsttopographie*), mnogostran poznavalec evropskega slikarstva (mdr. zlasti Dürer, Tizian in Tintoretto).

Erika TIETZE-CONRAD (1883—1958), avstrijsko-ameriška umetnostna zgodovinarica (e. g. *Mantegna*), žena Hansa Tietzeja (supra).

Pietro TOESCA (1877—1962), italijanski zgodovinar umetnosti (*Storia dell'arte italiana: Il Medioevo in pozneje Il Trecento*), ordinarij na univerzi v Rimu.

Ernest William TRISTRAM (1882—1952), angleški umetnostni zgodovinar.

Wilhelm UHDE (1874—1947), nemški pisec o umetnosti in umetnostni zbiralec v Parizu (naivni slikarji).

Hermann UHDE-BERNAYS (1873—1965), nemški likovni in literarni kritik in zgodovinar.

Emil UTITZ (1883—1956), nemški umetnostni teoretik židovskega rodu (e. g. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*).

Wilhelm (William) R. VALENTINER (1880—1958), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar (e. g. Rembrandt) in muzealec.

Jean-Louis VAUDOYER (1883—1963), francoski pisatelj, pesnik in pisec o umetnosti, član *Académie française*.

Evelyn Sandberg VAVALÀ, umrla 1961, italijanska umetnostna zgodovinarica (*La Croce dipinta italiana*).

Ivan VELKOV (1891—1958), bolgarski arheolog.

Lionello VENTURI (1885—1961), italijanski umetnostni zgodovinar in vplivni likovni kritik (e. g. *Cézanne: Son Art, Son Oeuvre* in *Les Archives de l'Impressionnisme*, po zadnji vojni ordinarij na univerzi v Rimu in z M. Salmijem ustanovitelj in urednik revije *Commentari*).

Boris Robertovič VIPPER (1888—1967), ruski umetnostni zgodovinar (e. g. *Tintoretto* in *Problema realizma v italijanski živopisi XVII—XVIII vekov*), profesor na univerzi v Rigi in nazadnje direktor Puškinovega muzeja v Moskvi.

Georg prof VITZTHUM von ECKSTÄDT (1880—1945), nemški umetnostni zgodovinar (srednji vek), nazadnje ordinarij v Göttingenu.

Wilhelm VÖGE (1868—1952), nemški umetnostni zgodovinar, pionirski raziskovalec srednjeveške umetnosti, posebno kiparstva (ponatisnjen izbor *Bildhauer des Mittelalters*), univerzitetni profesor v Freiburgu i. Br. (tam pri njem med drugimi promoviral E. Panofsky), od začetka 1. svetovne vojne zasebnik.

Willem VOGELSANG (1875—1954), holandski umetnostni zgodovinar.

Ludwig VOLKMANN (1870—1947), nemški umetnostni zgodovinar (ikonografija) in založnik v Leipzigu.

Martin WACKERNAGEL (1881—1962), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*), ordinarij v Münstru.

Wilhelm WAETZOLDT (1880—1945), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Deutsche Kunsthistoriker in Dürer und seine Zeit*), profesor na univerzah v Halleju in Berlinu, urednik *Repertorium für Kunstwissenschaft* in z E. Gallom (supra) *Zeitschrift für Kunstgeschichte*.

Vladimir WAGNER (1900—1955), slovaški umetnostni zgodovinar in likovni kritik (e. g. *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*).

Emil WALDMANN (1880—1945), nemški umetnostni zgodovinar, nekdanji direktor *Kunsthalle* v Bremenu.

Michał WALICKI (1904—1966), poljski umetnostni zgodovinar (e. g. *Drzwi Gnieźnieńskie*), profesor za zgodovino srednjeveške umetnosti na univerzi v Varšavi.

Fritz WEEGE (1880—1945), nemški arheolog.

Edmund WEIGAND (1887—1951?), nemški arheolog (klasična in krščanska arheologija in bizantinska umetnost).

Hans WEIGERT (1896—1967), nemški umetnostni zgodovinar, pustil za seboj slab spomin kot pisec *Geschichte der deutschen Kunst* in profesor na univerzi v Wroclawu v nacističnem obdobju.

Martin WEINBERGER (1893—196), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar (e. g. *Michelangelo the Sculptor*), učil na *University of Pennsylvania* in newyorškem *Institute of Fine Arts*.

Joseph WEINGARTNER (1885—1957), avstrijski umetnostni zgodovinar (zlasti tirolska umetnost), prošt v Innsbrucku, konservator in pisatelj.

Werner WEISBACH (1873—1953), nemški umetnostni zgodovinar židovskega rodu (posebno barok, e. g. *Barock als Kunst der Gegenreformation in Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, manierizem, van Gogh in razna vprašanja stilna), učil na univerzi v Berlinu in emigriral v Švico.

Arpád WEIXLGÄRTNER (1872—1961), avstrijski umetnostni zgodovinar, direktor galerije slik v dunajskem Umetnostnozgodovinskem muzeju, pozneje v Göteborgu na Švedskem.

Heinrich WEIZSÄCKER (1862—1945), nemški umetnostni zgodovinar (e. g. *Adam Elsheimer: der Maler von Frankfurt*), pred L. Justijem (supra) in G. Swarzenskim (supra) direktor frankfurtskega *Städelsches Kunstinstitut*, nato ordinarij na *Technische Hochschule* v Stuttgartu.

Paul WESTHEIM (1886—1962), nemško-mehiški umetnostni zgodovinar in likovni kritik židovskega rodu, urednik revije *Das Kunstblatt*.

Georges WILDENSTEIN (1892—1963), francoski umetnostni trgovec in umetnostni zgodovinar židovskega rodu, direktor *Gazette des Beaux-Arts*.

Hubert WILM (1887—1953), nemški umetnostni zgodovinar (srednjeveška plastika).

Friedrich WINKLER (1888—1965), nemški umetnostni zgodovinar, poznavalec stare nemške grafike in slikarstva, posebej Dürerja, za E. Bockom direktor berlinskega grafičnega kabineta.

Zdeněk WIRTH (1878—1961), češki umetnostni zgodovinar (e. g. *Barokní gotika v Čechách in Kutná Hora: město a jeho umění*), član ČSAV.

Fernanda WITIGENS (1903—1957), italijanska umetnostna zgodovinarica, kot direktorica milanske Pinakoteke Brere nasledila E. Modiglianija (supra), kateremu je bila 1940 posodila svoje ime pri 1. izdaji njegovega *Mentore*.

Heinrich WÖLFFLIN (1864—1945), švicarsko-nemški umetnostni zgodovinar, pionir formalne analize umetnin, ob Aloisu Rieglu utemeljitelj morfologije v novejši umetnostni zgodovini in takó pred E. Panofskyjem in novim razmahom ikonografije najvplivnejši umetnostni zgodovinar, teoretik in pedagog (*Renaissance und Barock*, pozneje *Die klassische Kunst in Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), profesor na univerzah v Baslu, Berlinu, Münchnu in Zürichu.

Wilhelm WORRINGER (1881—1965), nemški umetnostni zgodovinar (disertacija *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, pozneje *Formprobleme der Gotik*), učil na univerzah v Bonnu, Königsbergu, Halleju in Mdnchnu.

Oskar WULFF (1864—1946), nemški umetnostni zgodovinar, poznavalec bizantinske umetnosti (e. g. *Die altchristliche und byzantinische Kunst*), profesor na univerzi v Berlinu.

Karl WULZINGER (1886—1948), nemški zgodovinar islamske umetnosti.

Robert ZAHN (1870—1945), nemški klasični arheolog.

Jacques ZEILLER (1878—1962), francoski klasični arheolog (e. g. *Le Palais de Dioclétien à Spalato* z arhitektom E. Hébrardom).

Walter Karl ZÜLCH (1883—1966), nemški umetnostni zgodovinar (Grünewald).

Luc Menaše

SLOVSTVO

Enciklopedija likovnih umjetnosti, I—IV. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ resp. [3.—4. knj.] Jugoslavenski leksikografski zavod 1959 [stiskano 1960] —1962—1964—1966, pp. 755 & 699 & 714 & 693, mnogo črno-belih posnetkov, tlorisov ipd. med besedilom, črno-beli in barvni posnetki na tablah.

Po podatkih v 1. knj., glavni urednik Andre Mohorovičič, pomočnika glavnega urednika Slavko Batušič in Mirko Šeper, uredniki Djuro Basler, Cvito Fisković, Milutin Garašanin, Milan Kašanin, Dimče Koco, Andjelko Malinar, Oliver Minić, Svetozar Radojčić, France Stelè in Zdenko Senoa, sekretar Blanka Batušič, urednik ilustracij Ljubo Babić, po podatkih v 4. knj. direktor Miroslav Krleža, glavni uredniki Batušič, Mohorovičič in Šeper, uredniki Basler, Domljan, Fisković, Koco, Radojčić, Stelè in Senoa, sekretar Batušičeva, glavni urednik ilustracij Babić in urednik ilustracij Domljan.

Pri dozdam najboljše kolektivnem delu, kar jih je bilo kdaj v Jugoslaviji posvečenih likovni umetnosti, je med kakimi dvestopetdeset sodelavci zastopanih devetintrideset Slovencev, s prispevki v vseh štirih knjigah (1—4) Emilijan Cevc, Karel Dobida, Josip Korošec, Luc Menaše, Marjan Mušič, France Stelè, Fran Sijanec in Marjan Zadnikar iz Slovenije, Irma Čremošnik iz Sarajeva in Branko Marušič iz Pulja, v treh knjigah Anica Cevc (1, 3—4), Jelisava Čopič (1—2, 4), Mirko Juteršek (2—4) in Melita Stelè-Možina (1, 3—4), v dveh knjigah Vera Baloh (1, 4), Franjo Baš (3—4), Ivan Komelj (2, 4), Marija Levstek (1—2), Stane Mikuž (2, 4), Nace Šumi (3—4), Sergej Vrišer (2, 4), France Zupan (3—4) in Milan Železnik (2—3), s prispevki v eni knjigi naposled Srečko Brodar (3), Stefka Cobelj (4), Jože Curk (4), Vesna Dremelj (1), Majda Frelih (1), Romana Geiger (1), Josip Klemenc (4), Grozdana Kozak (1), Janko Omahen (4), Marjetica Simoniti-Šetinc (4), France Stare (4), Jaro Šašel (4), Hanka Štular (4), Andrej Ujčič

(4), Ciril Velepčič (4) in Darinka Zelinka (4).

Kot pri vsakem drugem podobno obsežnem in zahtevnem leksikografskem delu so tudi pri ELU že od začetka priprav dalje odločala o rezultatu tri dejstva: kak je bil koncept, kako uredništvo in kakó so uspeli zbrati resp. izbirati sodelavce.

Obči zamisli leksikona — za leksikon, tj. abecedno zaporedje tisoč in tisoč drobnih prispevkov je namreč od začetka do konca šlo, ne pa za enciklopedijo, ki praviloma združuje manjše število daljših obravnav (po abecedi ali pa ne) — obči zamisli ni kaj ugovarjati, nasprotno: vsaj načelno nam ELU predstavlja »vse«, kar zadeva likovno umetnost doma in drugod po svetu, umetnostne stroke, sloge, smeri, ustvarjalce, umetnostno pomembne kraje, dežele in »šole«, pisce o likovni umetnosti, strokovne izraze, temeljno ikonografijo itn., skratka, dobili naj bi za naše razmere obsežen biografski, topografski, stvarni, ikonografski in terminološki leksikon, ki z literaturo pri vseh tehtnejših geslih omogoča nadaljnji študij in izpopolnjevanje znanja. Žal so se — *sit venia verbo* — zaniknost, neznanje in z njima nekritičnost začeli kazati že pri pripravah, pri sestavljanju abecednega seznama gesel, pa določanju njihovega obsega in karakterja. Obsežni spisek gesel, ki se je pri izboru in obsegu prispevkov o tujih umetnikih vsaj spčetka ravnal po Thieme-Beckerju, je bil površno sestavljen in tam, kjer njegovi sestavljalci niso imeli predlog od A do Z, vprav neverjetno malomarno. Zadnje velja zlasti za ikonografijo in t. i. stvarna gesla. Že o početku je bilo usodno tudi navodilo, naj bo jedro daljših prispevkov »esejistično«! Ob pomanjkanju strokovne discipline (in strokovnega znanja), ki kot drugod tudi pri nas zaznamuje(ta) ravno t. i. esejistične pisce o umetnosti, ob heterogenih predstavah, ki jih ravno v naši deželi gojimo o tem, kaj naj bi bil esej, je tak napotek vprav

spodbujal k leposlovnemu izživiljanju v škodo tistemu, kar ima sicer večina naših polizobražencev za pozitivistično navlaklo, kar pa je vedno bila in tudi vedno bo nepogrešljiva odlika vsakega dobrega leksikona: zanesljivost preverjenih podatkov.

V vsem tem se seveda razodevata že značaj in kakovost uredništva ELU, točno tistega dela redakcije, ki je *de facto* krojil ELU. O njegovih posameznih članih lahko najlaže in najbolj upravičeno sodimo po prispevkih, ki so jih sami dali ELU. Ne glede na neogibne in raznovrstne razlike med sto in sto sodelavci iz raznih središč Jugoslavije že prvo listanje po ELU vodi k sklepu, da je poglobitve krivice iskati v osrednjem uredništvu v Zagrebu. Ravno gesla, ki so jih obdelali zagrebški uredniki in pomočniki urednikov, zaznamovana z njihovimi podpisi ali pa s šifro redakcije, so zvečine najrevnejša, strokovno ohlapna, slabo opremljena z literaturo ali sploh brez nje, zato pa velikokrat napisana v »esejističnem« slogu s kar obveznim citiranjem Élieja Faura, ki je bil, preveden v hrvaščino, Zagrebčanom očitno najdragocenejša in najmikavnejša *Fundgrube*.

Redakcija in posebej Ljubo Babić sta odgovorna tudi za izbor in kakovost reprodukcij v ELU. Sodelavcev ni o tem izboru, vsaj kolikor recenzent vé, nihče spraševal niti niso bili obveščeni, ali bo njihov prispevek ilustriran in kakó se bo to zgodilo.

Kajpak sta najtesneje povezani tudi vprašanje uredništva in vprašanje o izboru sodelavcev. Ne samó, da so bili sodelavci zunaj Zagreba zaproseni, da obdelajo gesla o tuji umetnosti in umetnikih samó takrat, kadar zanje v Zagrebu ni bilo interesa ali tisto jedro najbolj marljivih piscev ELU (Ljubo Babić, Slavko Batušić, Lela Bocarić, Jakov Bratanić itd. — malo da se človek odslej ne boji črke B!) ni več zmoglo vsega, kar mu je bilo na razpolago, obdelati v roku, ampak so nemalokrat celó o takó slovenskih geslih, kot so e. g. *Dobida Karel* ali *Fliš Janez* ali *Gruden Josip* ali *Komelj Ivan* pisali Zagrebčani, v teh štirih primerih konkretno Franjo Buntak...

Sicer pa je bil problem sodelavcev ELU očitno dovolj težak že v samem Zagrebu. Teško je namreč opravičiti dejstvo, da ravno v Zagrebu niso mogli ali pa niso hoteli sodelovati (za vse nas zunaj Zagreba je to rahlo irrelevantno) prav umetnostnozgodovinsko najbolj kvalificirani ljudje, pedagoško-znanstveni

kader umetnostnozgodovinskega instituta na zagrebški univerzi (Grgo Gamulin, Milan Prelog, Vera Horvat-Pintarić). Pri kolektivnem delu s takó velikopotezno zastavljeno strokovno nalogo — gotovo v okviru federacije, ne pa ene same republike ali celó enega samega središča! — take prisiljene ali prostovoljne abstinence ni mogoče hkrati prikupno in razumno razložiti, še posebno ne s kakimi lokalnimi ali bolje provincialnimi razprtijami.

Najtežja okoliščina, ki se pridružuje do tu omenjenim slabostim koncepta, redakcije in sodelavcev, je vsekakor v tem, da centralno uredništvo ob vsem aparatu, ki si ga je bilo ustvarilo, ni bilo sposobno kontrolirati in dopolnjevati podatkov v prispevkih, z drugimi besedami, da ni izkazalo tiste minimalne informiranosti, ki jo od vodstva nekega strokovnega leksikona zahtevamo kot njegovo poglobitvo kvalifikacijo.

Majhna bera tega, kar se po eni strani vsakomur ponuja v ELU, in onega, česar nihče ne najde v njej, bo — upam — opravičila uvod, ki bi si ga ob solidnejši ELU pač lahko prihranil.

V oklepajih navajam pisce prispevkov, za njimi tu in tam ustrezno dopolnilo ali popravek, spet samó *ad exemplum*, ker se korekture in *supplementa* vsiljujejo slehernemu dobremu študentu umetnostne zgodovine, poleg tega pa je podpisani vsaj o prvih dveh knjigah že poročal (cf. *NSd*, 1960, pp. 837 ss, in *Likovna revija*, 10. X. 1962).

Sploh brez literature so e. g. gesla *akademija* (redakcija) — cf. N. Pevsner; *alegorija* (Batušić) — cf. RDK, s. v.; *anatomija* (id.) — ibid. & W. S. Heckscher; *Antelami* (id.) — G. Francovich; *arhitektura* (Mohorovičić & Alfred Albini) — P. Frankl, H.—R. Hitchcock, H. Jantzen, R. Krautheimer, N. Pevsner, B. Zevi...; *barok* (Šijanec) — cf. od Riegla in Weisbacha do Wittkowerja in Argana; *bazilika* (Andjelka Stipčević-Despotović) — cf. samó o izvoru od Aug. Chr. Ad. Zestermann (1847) do rimskih *Atti del IV Congresso dell'archeologia cristiana* (1940) pa E. Langlotza in Fr. W. Deichmanna (*RAC* I, 1950, s. v.); *Brancusi* (redakcija) — C. Giedion-Welcker; *Conrad von Soest* (brez šifre) — M. Geisberg, K. Steinbart, A. Stange; *crtež* (Ljerk Gašparović) — J. Meder; *diptih* (Erika Župan) — R. Delbrueck etc.; *dvoranska crkva* (redakcija) — vsaj F. Stelè, *ZUZ*, XV, 1938, in tam navedena lit.; *entartete Kunst* (redakcija); *estetika* (Kruno Krstić), *genre* (Domljan); *Gilbertus* (brez šifre) — G.

Zarnecki & D. Grivot; Gonçalves (brez šifre) — R. Huyghe, R. dos Santos; Hoffmann Josef (Domljan) — L. Kleiner, G. Veronesi, A. Weiser; *iluzionizam* (Bratanič); *iskusovci* (Senoa); *Klimt* (redakcija); *korska sjedala* (Bocarić & Bratanič); *kupola* (Srebrenka Gvozdanović) — E. B. Smith; *tako nošnja* (Milovan Gavazzi) kot *odjeća* (Vanda Pavelić-Weinert) — cf. samó tudi v tem ZUZ omenjenega P. Posta, p. 000, in S. Vrišerjev referat, ib., p. 000 ss; *Praga* (Senoa); *Prandtauer* (Mušić) — H. Hantsch, F. Barnath; *Pucelle* (Mirjana Veža) — L. Delisle, R. Blum, L. Grodecki, E. Panofsky, K. Morand; *Pulzone* (brez šifre) — F. Zeri; *Saint-Denis* (Batušičeva) — E. Panofsky; *Sikstinska kapela* (Batušić) — E. Steinmann, L. D. Ettlinger; *simbol* (Senoa) — vsaj 1. knj. M. Lurkerjeve *Bibliographie zur Symbolkunde*...; *simetrija* (Ana De-anović) — H. Weyl; *staklo* (Djurdjica Comisso) — vsaj *Journal of Glass Studies*.

Pri evropskih peslih, ki so jih obdelali v Zagrebu, manjka velikokrat ravno najtehtnejša literatura, gotovo pa vse novejšje slovstvo, upoštevajoč seveda, kaj bi redakcija ELU lahko poznala takrat, ko so gradivo izročali v tiskarno in opravljali prve korekture: *Chagall* (Batušić) — W. Erben, F. Meyer za grafiko; *Donatello* (id.) — H. W. Janson; *Firenca* (id.) — W. & E. Paatz; *futurizem* (Bratanič) — *Archivi del futurismo*; *Ghiberti* (Batušić) — R. Krautheimer z ženo; *Giorgione* (Babić) — P. Della Pergola; *Giotto* (id.) — C. Gnudi; *Girardon* (Batušić) — P. Francastel; *gotika* (Željko Jiroušek) — P. Frankl; *Goya* (Babić) — X. Desparmet-Fitzgerald, J. López-Rey; *Holandska* (Vinko Zlamalik) — C. Hofstede de Groot, H. Gerson; *ikonografija* — e. g. van Marle resp., če upoštevamo, da je predstavljena samó krščanska ikonografija, vsaj A. Pigler; *iluminacija* (Deanović) — D. Diringier; *klasicizam* (Draginja Jurman-Karaman) — R. Zeitler; *Manet* (Babić) — A. Tabarant; *Piero di Cosimo* (Mirjana Veža) — E. Panofsky; *starokrščanska umjetnost* (Jiroušek) — R. Krautheimer; *vitrail* (Deanović) — dela iz *Corpus vitrearum medii aevi*.

Po drugi strani je med literaturo pod gesli najti naslove del, ki tja gotovo ne sodijo: e. g. Dupont-Gnudijeva *La Peinture gothique* s. v. Gaddi, čeprav Gaddije samó omenja, zbirka *Kunst der Welt* (Baden-Baden: Holle Verlag) in Lützeljeva *Weltgeschichte der Kunst* s. v. *znanost o umjetnosti* (Danko Grlić).

Literatura v ELU zasluži sploh posebno poglavje. Niti v razmeroma solidnem periodičnem tisku se ne pojavlja toliko avtorjev in naslovov z znekaženim imenom in v spremenjeni obliki, v leksikonih pa je nekaj takega že redkost: V. Maschini namesto *Moschini* (I/587), C. J. Foulkes namesto *Ffoulkes* (II/294), D. Makon namesto *Mahon* (II/483), H. Enno van Gelder namesto H. E. van Gelder (II/491), F. Antral namesto *Antal* (II/553), W. R. Deutsch namesto *Deusch* (II/562), N. Christoffel namesto U. *Christoffel* (ib.), s. v. *Rodin* (Senoa) Cl.-R. Marx namesto *Roger-Marx* (III/107), podobno I/435 & IV/120, K. Geistenberg namesto *Gerstenberg* (III/439), A. Goldschmid namesto *Goldschmidt* (e. g. III/476), s. v. *mozaik* (Djordje Mano-Zisi) *Journal of the Warburg-Courtauld Institute* namesto *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* in L. Orange namesto H. P. *L'Orange* (III/502), H. Brenken namesto *Beenken* (IV/109), R. Schapiro namesto *Schapiro* (IV/181), A. Kingsley-Porter namesto A. K. *Porter* (e. g. IV/220), F. Sayl namesto *Sarl* (ib.) in H. Vilm namesto *Wilm* (ib.), s. v. *stil* (Bocarić) S. Meyer namesto M. *Schapiro* (z njim pa Riegler, Wölfflinom, Panofskyjem in Focillonom v neskrbni »koeksistenci«
tudi knjžica *Welcher Stil ist das?*, IV/327), P. Frankel namesto *Frankl* (IV/357), W. Weissbach namesto *Weissbach* (IV/378), W. Kaballe namesto *Kallab* (IV/494), A. Maschetti namesto *Moschetti* (ib.), O. Derraus namesto *Demus* (IV/509), s. v. *Zoffany* (Batušić) W. Mauers namesto V. *Manners* (IV/641), itn. Denimo, da je neprijetno dvomiti o izobrazbi korektorjev in urednikov in celó nekaterih sodelavcev ELU; vsekakor pa mi ni prijetno predstavljati si neizkušene začetnike, ki študirajo po ELU in iščejo avtorje, ki jim jih sporoča!

Redakcija ELU skoraj principialno ni skrbela in ELU podobno načelno ne sporoča pri navajanem slovstvu, ali gre za prvo ali katero koli poznejšo izdajo knjige, za izvirnik ali ponatis ali prevod. Takó je e. g. Worringerjeva *Abstraktion und Einfühlung* citirana (II/189) tudi z letnico 1948, M. Liebermannov *Israëls* z letnico 1911 (niti prva niti zadnja izdaja, III/20), M. Raynalova *Histoire de la peinture moderne* kot P. Raynalova *History of modern painting* (II/36), Ljubo Babić navaja Berensona v francoskem prevodu (III/674), France Zupan pa Franceta Mesesnela 'Slovensko krajinarstvo' iz leta 1939 po knjigi *Umetnost in kritika* iz

1953. Posamezna dela pa so tudi »brez vzroka« predstavljena z napačnimi letnicami, e. g. M. Dvořákova *Geschichte der italienischen Kunst* z 1908 (Babić s. v. *Giotto*, II/381). Na splošno je veljalo pravilo, da se pri geslih o tujih umetnikih citira samo knjige (ne glede na njihovo kakovost), ne navaja pa se razprav (ravno tako ne glede na njihov pomen). Pravim, »na splošno«, zakaj vsaj sama redakcija ELU je razmeroma velikokrat kršila pravila, ki jih je torej bila kodificirala predvsem za zunanje sodelavce. Žal zaradi že malce nakazane kvalitete uredništva tako kršenje pravil zvečine ni pomenilo preseganja obrti, ampak je nasprotno vodilo v zniževanje njene ravni.

O izobraženosti in skrbnosti centralne redakcije se vsakdo lahko najhitreje pouči po objavljenih posnetkih in napisih pod njimi. Docela nedosledno ob reprodukcijah številnih slik in kipov niso navedena hranišča in jih tudi iz tekstne obdelave gesla ni moč razbrati, ker so e. g. dela sicer reproducirana, ne pa omenjena (za primer: Fragonardovo »Osvajanje«, II/364, točneje *L'Escalade*, tj. Naskök, iz znamenite vrste za grad Louveciennes v *Frick Collection*, slika in cikel, o katerih ne beremo niti s. v. *genre* niti s. v. *Fragonard*). Ob kipih in slikah »brez hranišča« pa so v ELU, ki se sicer gotovo ne odlikuje s kakršnim koli razbiranjem odtokov, navedene zbirke pri grafičnih odtisih, ki jih običajno poznamo v več izvodih: e. g. Goltziusov *Autoportret* (II/401). Tudi je videti, da redakciji očitno ni prišlo na misel, da bi bilo treba reprodukcije pripraviti vnaprej. Tako se isti posnetki po nepotrebnem ponavljajo in, kar je huje, velikokrat sploh ne kažejo tega, kar je pod njimi zapisano ali pa je podatek drugače napačen. Landinijeva *Fontana delle Tartarughe* je dvakrat predstavljena z istim posnetkom (tabla pri II/288 in še III/276), kljub temu pa so jo zamenjali s tolikanj znanim delom, kot je *Hèraklejev vodnjak* Adriaena de Vriasa v Augsburgu (prezentiran s. v. *Italija* III/321). Nesrečna roka je kot tipično Donatellovo delo izbrala ravno t. i. *Niccolò da Uzzano* (II/75), Filippina Lippija pa mora predstavljati ravno *Portret mladeniča* v Washingtonu (III/321), ki mu je pač samó atribuiran. Villonov »Ručak« (IV/529) niti ni Villonov niti ni »Ručak«, ampak je *La Conquête de l'air* La Fresnaya v istem newyorškem *Museum of Modern Art*, osnutek pa je objavljen celó v isti ELU (III/270). Nihče med

umetnostnimi zgodovinarji danes ne trdi več, da Dürerjev *Moški portret* v Dresdenu kaže Barenta van Orleya (tabla pri II/129). Freske v Avignonu (II/418) niso delo Simoneja Martinija, nekoč so sicer mislili na njegovo »šolo«, nikoli pa ne nanj, in dandanes se še najbolj ponuja ime Mattea Giovanetta iz Viterba. Pod slonokoščanim reliefom iz ok. 400 z »apolinično« golobradim Kristusom učiteljem med apostoli ne bi smelo pisati *USPENJE, Minijatura u slonovači monaha Rabule* iz 585 (I/399), zakaj niti menih *Rab(b)ula* ni mogel delati takih čudežev kot redakcija ELU, ki je tu spet enkrat zvarila različne dobe, dežele, umetnostne stroke in tehnike. Znameniti *Codex Laurentianus*, ki ga vsaj z neustranim geslom predstavlja celo 4. knjiga ELU, pa sevé tudi ne sodi med t. i. škrlatne rokopise, kot to dve strani prej (I/397) piše Mila Rajković.

Tudi domačim spomenikom ni bilo prizaneseno. Pod Tominčevim skupinskim portretom *Družina Frušić* beremo »Obitelj Moscon« (IV/436), čeprav se naše »Moskonke« ali po novejšem morda »Fröhlichovke« tudi za neuke oči razločujejo od Frušičevih po spolu, starosti in številu. Kosov portret *Josipa Vidmarja* (tabla pri III/224, kot da bi res sodil med G. A. Kosova dobra ali celo najboljša dela!) ni last Moderne galerije v Ljubljani in nikdar ni bil njen, isto pa velja tudi za umetnikov *Autoportret* (III/225). Seveda je bilo uredništvu ELU še mnogo teže ugotoviti, kje so slike in kipi drugod po Evropi in svetu: da sta bila Courbetova *Mož in deček, ki tolčeta kamnje* uničena 1945 (I/661 & IV/64, tu in tam še v dresdenski Gemäldegalerie), da Domenichinova slavna *Devica z enorožcem* ne more biti v *Galleria Doria* (II/70), ker je freska v *Galleria Farnese* v *Palazzo Farnese*, da Ghirlandajova *Giovanna Tornabuoni* ni več v newyorški *Morgan Library* (še prej *J. Pierpont Morgan Collection*, kot za silo piše v ELU II/374), ampak v Thyssen-Bornemisizovi zbirki v Castagnoli pri Luganu, da Holbeinov *Henrik VIII.* ni v londonski *National Gallery*, ampak v rimski *Galleria Nazionale d'Arte Antica* v *Palazzo Barberini*, da Manetova *Rue de Berne* že zdavnaj ni več v »Coll.« P. Cassirer v Berlinu (II/674), da navsezadnje — čudno, da študentje umetnostne zgodovine to vedo — Michelangelova *Sužnja* (uporni in t. i. umirajoči) nista v florentinski *Galleria dell'Accademia* (2. tabla pri III/457), ampak v Louvru...

Posnetki »celih« slik so dostikrat v resnici grdo porezani: e. g. Paolo Veronese (IV/515) med tujimi deli, obrezan desno, ali Jurija Šubica slika *Pred lovom* (IV/239) med domačimi, obrezana desno in spodaj. Pri reprodukcijah, ki kažejo samo izrez slike ali detajl kipa, je to včasih omenjeno, včasih ne. Kakopak so z izrezi resp. detajli brez pametnega vzroka predstavljeni tudi Fettijsva louvrška *Melanholija* (II/265), Halsova *Ciganka* (II/498), Ruisdaelov *Mlin na veter pri Wijku* (tabla pri II/560), Houdonov *Sedeči Voltaire* (tabla pri II/569, cf. ELU II/316), Gainsborough (sliki na tabli pri II/344 zgoraj), Mantegnov *Boj morskih bogov* (III/400), uffizijsko *Oznanjenje*, ki je delo Simoneja Martinija, Lippa Memmija pa samo na tu nevidnih krilih (III/414), Ribero *Hromi deček* (2. tabla pri IV/88), itn. Ne bom govoril o okusu, ki ga izpričuje likovna ureditev posnetkov (v tem pogledu so vse izdaje Leksikografskega zavoda boljše, ker kratko malo nimajo tako raznovrstnega in hkrati občutljivega ilustracijskega gradiva ter bi zato tudi Babiću ne uspele tako strašljive jukstapozicije), kot pars pro toto pa naj služi opozorilo na van Orleyeve *Jobove otroke* (III/600) med črno-belimi posnetki in na Stupičev *Avtoportret ikono* (pri IV/344) med barvnimi tablam. Toliko o reprodukcijah, ki jih bom omenil samo še ob vprašanju o sorazmerjih.

Podobno zastareli, pomešani in ne-točni so podatki o hraniščih tudi v samih geslih, Batusić & Co. iz neznanih razlogov v vseh knjigah ELU trmasto pišejo »Ältere Pinakothek« namesto Alte Pinakothek, tu in tam pravilno Bayerische Staatsgemäldesammlungen pa tudi samo Staatsgemäldesammlung, dosledno uporabljajo stara imena »Kaiser-Friedrich-Museum« in »Deutsches Museum«, »Museum Boymans« namesto *Museum Boymans-van Beuningen* (Batusić tudi s. v. *Rotterdam*), ipd. S. v. *Bouts* omenjena krila *oltarja Zadnje večerje* v Leuvenu so vrnili iz Berlina in Münchna že po versajski pogodbi, ki jo isti pisec drugje (II/240) celo izrecno omenja v podobni zvezi. Breuglovo *Spravljanje sena* (Batusić I/516) gotovo ni več last Lobkowitzov v »Raudnitzu« (lepše bi bilo brati *Roudnice*), ampak ga hrani praška Národní galerie. Van Dyckov *Lord Wharton* (ne Whorton) vsaj od všteteja 1937. leta ni več v Eremitaži, kot piše Šenoa (II/152), ampak v ZDA in ga hrani washingtonska *National Gallery of Art*. »Fritz-William Museum« ni v ZDA, kamor ga je s. v. *galerija* prestavil Vinko Zlamalik (II/345),

pač pa je v ameriškem Cambridgeu kot znano *Fogg Art Museum*, pri katerem e. g. Šenoa kot kraj navaja državo Massachusetts (II/696 s. v. *Ingres*). Ghirlandajov *Francesco Sassetti s sinom* je bil v *Jules S. Bache Collection* (ne pa v »Coll. Bache«, Batusić II/374), in sicer do 1949, odtlej pa ga hrani *Metropolitan Museum of Art*. Gossaertova podoba *Luka slika Madono* v Pragi ni v katedrali (Batusić II/409), ampak v *Národní galerie*. Lebrunova *Družina bankirja Jabacha* ni več v berlinski *Staatliche Gemäldegalerie* (Šenoa III/292), ker je 1945 zgorela. Z geslom *langobardska umetnost* (redakcija) predstavljena *Rathisov oltar* in v *Kalikstov krstilnik* vzdiana *Sigvaldova plošča* nista več v cerkvi S. Martino, ampak v malem *Museo Cristiano* ob čedadski stolnici. V *Philadelphii* (s. v., Domljan III/668) nista »Pennsylvania Museum« in »Johnson Museum«, ampak *Philadelphia Museum of Art* in v njegovem poslopju shranjena, sicer pa samostojna *Johnson Collection*. Seuratova *Jeune femme se poudrant* v Londonu ni v *National Gallery* (Babić IV/199), ampak v *Tate Gallery*. S. v. *Pucelle* (Mirjana Veža) v zbirki A. Rothschilda navedene *Petites Heures* so znane kot *Horarij Jeanne d'Evreux* in so jih iz kolekcije barona Mauricea Rothschilda 1953 poslali na newyorški umetnostni trg, od 1954 dalje pa so last *The Cloisters*, tj. srednjeveške podružnice Metropolitan-skega muzeja.

Tudi drugačnih stvarnih napak v člankih ELU ne manjka. Najbolj znani umetniki so predstavljeni enkrat s pravilnimi, drugič pa z napačnimi rojstnimi in smrtimi letnicami. Takó naj bi e. g. *Caravaggio* živel od okr. 1565 do 1609 (I/245), *Lucas van Leyden* naj bi bil rojen pred 1470 (IV/119), *Poussin* 1584 (I/246) in *El Greco* 1548 (I/248), *Grünewald* naj bi umrl 1530 (III/575), *Holbein ml.* 1544 (ibid.), itd. Pod geslom *revije umjetničke* (redakcija) med češkimi ni navedena *Volné Směry* (*Umění* pa je kot »Umenie«), posebej v odstavku *Slovenija* (Stane Mikuž) vzemo, da je *Varstvo spomenikov* nehalo izhajati, po drugi strani pa da še vedno, tj. od 1951 dalje izhaja *Likovni svet*, ki mogoče niti ne zasluži, da ga imenujemo med periodičnimi izdajami, ker je na žalost ali srečo samo enkrat izšel. S. v. *Vesel Ferdo* (Jelisava Copic) beremo, da je bila med njegovimi učenci tudi I. Kobilca (ista trditev v iste avtorice »spremni študiji« v knjigi *Slovensko slikarstvo*), ko ji vendar Vesel ni mogel dati kaj več kot kak priložnost tovariški nasvet. Slomškov kip v mari-

borski stolnici (s. v. *Maribor*, III/405) ni delo I. Zajca, ampak njegovega očeta Franca (cf. tudi ELU IV/600). *Heribertova skrinjica* Godefroya de Claire ni nastala »okr. 1000« (Ivan Bach & Šenoa s. v. *emajl*), ampak v XII. stoletju. Jacques *Lipchitz* (s. v., Mirjana Veža) ne živi od 1946 dalje spet v Franciji, ampak je bil v Parizu, če že hočemo biti natančni, od junija do decembra tega leta, potem pa se je vrnil v New York ter živi v bližnjem Hastings-on-Hudson. Victor *Servranckx* (s. v.) ni umetnostni zgodovinar. Pucellog *Bellevillski brevir* ni nastal »okr. 1343« (IV/34), kot je sicer zapisano v *La Peinture gothique* zal. Skira, ampak okr. 1325 (v ELU II/667 e. g. okr. 1323). Med ustanovitelji Münchenske secesije ni bil W. Uhde (Olga Maruševsky IV/188), ampak Fritz von Uhde. V že omenjenem Rabulovem evangeliarju ni najstarejša upodobitev *Križanja* (IV/43), ker sta starejši upodobitvi iz V. stoletja na slonokoščenenem reliefu v londonskem *British Museum* in na lesenih vratih cerkve *Santa Sabina* v Rimu, ampak je Križanje prvič uodobljeno kot dogodek! V članku o *Holbeinu ml.* (Mate Ujević) je govor o »variantah« Meyerjeve Madone v Darmstadt in Dresdenu (II/561), kakor da ne bi bili že v prejšnjem stoletju ugotovili, da je prva Holbeinov original, druga pa poznejša, dobi primerno »popravljen« kopia.

Malo preveč je napak pri pisanju imen, presenetljivih zlasti če gre za domače osebnosti ali ljudi, ki so delali pri nas. Če ima alfabetarji tudi posebej črko Č, je treba Stojana Čelića uvrstiti tja, ne pa kot Čelića pod Č (Čelić tudi II/450). Celó France *Prešeren* je na isti strani (III/431) dvakrat »Prešern«, njegov postumni portretist pa je pri M. Zadnikarju (III/266) *Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein*, pri Francetu Zupanu (s. v. *romantizam: Slovenija* IV/122) pa »Francišek K. Goldstein«.

Vsaj toliko kot napak je vrzeli, ki so tolikšne, da jih spet ne moremo obravnnavati drugače kot napake. V člankih, ki niso bili dobesedno razdeljeni po republikah, so Slovenci in Slovenija z redkimi izjemami — e. g. geslo *štuk* (Radovan Matijević) — precéj nezadostno ali neustrezno predstavljeni. Težko je razumeti, da niti s. v. *homerski epovi* (Aleksandar Stipčević) niti s. v. *ilustracija* (redakcija) niti s. v. *mozaik* (Mano-Zisi) ni omenjen Marij *Pregelj*. Pri Heinrichu *Schliemannu* (s. v., Branka Vikić-Belančić) bi zaslužili opombo tudi Jurij Šubice; s. v. *Segantini* (Batušić) poleg Vidovića menda tudi *Grohar*;

s. v. *Scorel* (id.) bi bil lahko *Obervellach* na Koroškem tudi slovensko imenovan *Zgornja Bela*; s. v. *stil* (Lela Bocarić) bi bili lahko imenovani tudi Ernst Cohn-Wiener in Heinrich Lützel in kajpak naš *Izidor Cankar*, ki je navsezadnje izmed Jugoslovanov o stilu največ povedal; s. v. *topografski inventar* pa bi lahko Senoa citiral takó švicarsko topografijo kot *Avguština Stegenška*, ki je v XX. stoletju s svojima 1905 in 1909 izdanima topografijama gotovo prvi med umetnostnozgodovinskimi topografi naših narodov, pozneje pa bi moral omeniti tudi Maroltovo *Celje*. Samó še malo o tujih spomenikih in umetnikih: s. v. *Nanni di Banco* (Batušić) so izpuščeni slavni *Quattro Santi Coronati*, čeprav so izrecno omenjeni kipi v nišah na Orsanmichele; s. v. *Renier de Huy* (brez šifre) so našeti reliefi na njegovem krstilniku v Liègeu, omenjeno je, da se je pokrov izgubil, ne pa pomembnejše, *voli*, ki so ga nosili po vzoru bronastega morja v Salomonovem templju (cf. s. v. *brončano more*, I/508, tudi tu brez besede o ikonografskem pomenu). Pri *Taddeu di Bartolo* (s. v., Batušić) ni omenjen njegov resnično pionirski avtoportret na oltarju v Montepulcianu; s. v. *Rotterdam* (id.) nista omenjena niti Breuerjev *Bijenkorf* niti Gabov spomenik ob njem, s. v. *Baltimore* (brez šifre) noben muzej (vsaj *Baltimore Museum of Art* in *Walters Art Gallery* bi lahko bila), s. v. *Chicago* (brez šifre) ni niti besede o *chi-caški arhitekturni šoli*, neke ločeno od muzeja *Art Institute* pa so našete zbirke Potter Palmer, »Birch-Barlett« (recte *Birch Bartlett*) in »M. A. Ryerson« (recte *Ryerson*), kakor da ne bi bile že leta in leta njegov sestavni del. Itd. Tudi v dodatku še niso umrli niti Elko *Justin* (1966) niti Herman *Hus* (1960) niti Renée *Sintenis* (1965) niti Max *Weber* (1961).

Ob tem kar manjka pod posameznimi gesli, pa nekaterih nedvomno potrebnih gesel sploh ni. Zaman iščemo članke o *morfologiji* (o morfoloških slogih tudi s. v. *stil* ni ničesar brati), *profani ikonografiji* (kot da bila samó krščanska) in posebej o *ikonologiji* (v netočni opazki s. v. *ikonografija* sta v isti sapi imenovana Sedlmayr in Panofsky!), o *simboliki* in *tipologiji*, o *zgodovini umetnostne zgodovine*, o *umetnostnozgodovinski bibliografiji* in *leksiki*, o *likovni kritiki* . . ., o osebnostih, kot so e. g. *Dessoir*, *Félibien*, *Filostat* ali Roger de *Piles*. Ob tem ko sta uvrščena Bergson in Croce, bi bila zaradi vpliva na umetnostno zgodovino lahko tudi Ernst *Cassirer* in psiholog Carl *Gustav Jung*, ali če se postavimo na do-

mača tla, ob tem, ko je e. g. uvrščen *Ve-
lepič Ciril* (redakcija s podatki, ki so tudi
ob izidu zadnje knjige pomenili še *futu-
rum*, upravičeno pogrešam gesla *Horvat-
Pintarič Vera* ali *Šumi Nace* ali *Vrišer
Sergej*... Vsekakor se tu vsiljuje že vpra-
šanje o sorazmerjih, ki je v ELU eno iz-
med najbolj bolečih.

Redakcija ELU bi skoroda morala
malo bolj skrbeti za zenačenje kriterijev.
S. v. *Radojčić Svetozar* (Katarina Ambro-
zić) se pletejo izrazi »dalekosežnost«,
»kreativnost«, »nova metoda« in »kapi-
talni naučni rezultat«, ki bi jih — če že
govorimo o živih sodobnikih — morda še
bolj upravičeno uporabljali pri kakem Er-
winu Panofskyju ali Meyerju Schapiru
ali pa jih kaže — *noblesse oblige* — izpu-
ščati tudi pri domačih avtorjih iz nepo-
sredne bližine in same redakcije ELU.
Spomnim se, da je Max J. Friedländer
nekoli ob Thieme-Beckerju nekaj zapisal
o nevspešnostih, kakršne povzroča vsako-
do, ki je, v Leipzigu živeč, prepričan, da
je Leipzig *poprek sveta* ter zato z ustreznim
navdušenjem in nadrobnostmi pred-
stavlja vse svoje leipziške rojake tudi v
svetovnem leksikonu. Res je sicer, da
ELU ni ravno svetoven leksikon, in tudi
njeni redakciji ne smemo očitati, da je
enako navdušeno predstavljala ali pu-
stila predstavljati vse pomembne rojake.
Pa ravno to me moti: če imata e. g. Ni-
kola *Božidarevič* (Babić) vsaj 270 vrstic
ali 10 stolpcev s 14 slikami (nadaljnje še
v drugih člankih) in sam Ljubo *Babić*
(Batušić) 127 vrstic, Marij *Pregelj* (Me-
naše) pa samo 38 in Jurij *Subić* (Dobida)
32, potem nekaj ni čisto v redu. Ob vsem
patriotizmu, ki smo mu dolžni dajati obo-
los, mi tudi razmerje *Antelami* 12 in *Raj-
ko Slapernik* 17 vrstic ni povsem všeč (za
nameček je redakcija ELU po drugih zna-
kih sodeč spočetka imela preveč prostora,
pozneje pa ji ga je baje zmanjkovalo).
Ali če hočete drugače: zakaj s. v. *Ve-
lepič* 16 vrstic, če se morata pokojna Steska
in Stegenšek zadovoljiti s petnajstimi
resp. dvanajstimi vrsticami? Gotovo šte-
vilo vrstic ni odločilnega pomena, še zlasti
ne pri bibliografiji, v kateri časniški
članek ali katalog »pešaškega« sestavljal-
ca (*pedestrian* po Panofskyju) enako pred-
stavljata po eno enoto kot *Kunst-
geschichtliche Grundbegriffe* ali *Studies*
in *Iconology*, toda če imajo *Molè* 9 vrstic
bibliografije, *Ve-
lepič* pa 10, *Otto Benesch*
4 vrstice, sir *Herbert Read* 3, *Kruno Pri-
atelj* pa 120, ta razmerja vseeno nekoliko
razburjajo vsakogar, ki pozna avtorje,
njihovo delo in pomen.

Pomanjkanje kritičnosti se kaže tudi
drugače, e. g. v tem, kakó nedolžno je
predstavljen Paul *Schultze-Naumburg* (s.
v., Senoa), o katerem vsakdo dobi mnogo
bolj plastično predstavo v Josepha Wulfa
knjigi *Die Bildenden Künste im Dritten
Reich: Eine Dokumentation* (Gütersloh:
Sigmund Mohn Verlag 1963). Podpisanega
pri tem tudi osebno moti, da mu je redak-
cija pri geslu *Sedlmayr Hans* izpustila
ravno podatek o nacistični preteklosti tega
umetnostnega zgodovinarja (da je po ne-
sreči izpustila *Verlust der Mitte*, se mu
je vsaj opravičila), medtem ko sta s po-
dobnima podatkom opremljena prispev-
ka *Schrade* in *Weigert* sploh izpadla.

Poštenost zahteva, da govorimo sode-
lavci ELU tudi o lastnih napakah, zlasti
če se je bati, da jih nihče ne bo opazil in
omenil. S. v. *Rafaël* je podpisani z ne-
opravičljivo lahkovernostjo po Camesasci
povzel podatek, da je *Madonna Conne-
stable* zdaj v Bostonu, medtem pa, ko je
lahko *in situ* ugotovil, da je tam ni, da
je torej še vedno v Eremitaži, so žal s ko-
rekturami imeli opravka drugi. Tudi ni
opazil, da so naslov Stupićeve slike *Pred
sprevodom* prevedli s »Prije pogreba«
(IV/342), opombo o t. i. *Vojvode Atrij-
skega* negotovi manieristični drži pa z
»manierističkom, nedovršenošču« (IV/122).
Za kazen so mu članek o Rembrandtu do-
polnili s citatom iz Elieja Faura, kar bi
ga skoraj lahko ozropalo pravice, da kri-
tizira poplavo Faurovih misli v člankih
produkcije *Babić, Batušić & Co.*

Bolj ali manj skrbno sestavljeni teht-
nejši prispevki o umetnosti v posameznih
republikah Jugoslavije (avtorji *Slovenije*
npr., ki je s tem dobila prvi strnjeni pre-
gled od prazgodovine do najnovejše dobe,
poleg Fr. *Steleta* še M. *Mušič*, J. *Šašel*,
J. *Omahen* in D. *Zelinka*) in še nekateri
drugi, prav tako z večjo zavzetostjo ob-
delana gesla (e. g. *Koruška* in *Furlanija*
Emilijana *Cevca* pa tudi *romanska umjet-
nost* in *starokrčanska umjetnost* *Željka*
Jirouška), vse to, kar ima do neke mere
tudi karakter enciklopedijskih sintez, je
žal močno osamljeno in oslABLJENO sredi
neurejene celote. Navsezadnje se kar vsi,
ki smo imeli opraviti z ELU, počutimo,
kakor da imamo malo umazane roke.
Predvsem nam je ob pravi renesansi lek-
sikalnih in enciklopedijskih izdaj po zad-
nji vojni neprijetna vsaka primerjava s
tujimi deli, pa čeprav se sklicujemo na
pomanjkanje domače leksikalne tradicije
(povsem brez nje vendar nismo), na po-
manjkanje ustreznih starejših sintez, to-
pografij ipd. Ali se je redakcija ELU že
vnaprej bala sleherne primerjave s tu-

jimi leksikoni in enciklopedijami ter zato sklenila, da jih nikjer ne bo citirala? Medtem je bil 1962 s Vollmerjevimi *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* vsaj na neki uradniški način dopolnjen Thieme-Bekkerjev leksikon, od 1958 resp. 1959 sta izhajali mogočna *Enciclopedia Universale dell'Arte* resp. njena ameriška izdaja *Encyclopedia of World Art, 1958—66 Enciclopedia dell'Arte Antica*, izhajajo po svoje se dopolnjujoči *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, *Reallexikon für Antike und Christentum* in novejši *Reallexikon der byzantinischen Kunst*, z odličnimi reprodukcijami opremljeni *Kindlers Malerei-Lexikon* in — po vsem povedanem vemo, da ne bi bilo narobe, če bi ELU nudila vsem tistim, ki jo vendar uporabljajo, možnost in napotke, da še kje drugje vsaj na hitro preverijo gradivo, ki v ELU morda ni povsem adekvatno prezentirano.

Vsekakor nas slovenskih umetnostnih zgodovinarjev prvi jugoslovanski (z ne najboljšo zagrebško patino zaznamovani) leksikon likovne umetnosti ne odveže od nacionalne naloge, da se kot kolektiv tudi sami lotimo te naloge: ustvariti slovenski leksikon domače in svetovne likovne umetnosti, ki pa ne bo imel napak ELU. Če nam bo to uspelo — predstavljam si samo dve knjigi v obsegu ELU, ti dve pa tudi v ilustracijah premišljeni od začetka do konca — bo tudi to poročilo dobilo višji smisel in zgubilo svoj *volto funebre*.

In das Lexikon gehören Tatsachen, Daten, Zitate, Hinweise, nicht aber Geschmackurteile, Vermutungen, Ansichtsäußerungen, je dejal stvarni Max J. Friedländer.

Toda ta trenutek se pred nami še motno blešče pozlačeni rdeči hrbti ELU in od vsega, kar smo prebrali v njej in si zraven mislili, je v zraku, ustih, odmevu in pod prsti še čutiti nekaj tistega, kar veje iz enega njenih najbolj občutenih izlivov: *što je omatorjela u grijehu i bludu... mesnate staračke ruke, iskvarena put, nakit i čipke crne mantile kroz koje proviruje staračka oronulost — sve je to sugestivno izvedeno, pa se pričinja, da je to staračko strašilo zabludilo v okvir zлата te živi cereći se opsceno na čitav svijet* (Ljubo Babič).

Luc Menaše

France Stelè, Umetnost v Primorju, Slovenska Matica, Ljubljana, 1960. — 234 strani teksta, od tega 17 strani francoskega povzetka. 217 reprodukcij in dva zemljevida.

Če bi precejevali v svetovnem merilu umetnostnozgodovinske metodologije slovenski delež, bi kazalec v naš prid pokazal pač najprej na metodo umetnostnozgodovinske geografije, Dr. Stelè je zato bistrovidno spoznal, da lahko samo s to metodo polnovredno nastopimo pred svetovno umetnostno zgodovino in jo obogatimo, pa po drugi strani samo z njo lahko tudi naše regionalno spomeniško gradivo pred svetom uveljavimo kot fenomen, ki je pogojen v posebni kulturnozgodovinski in kulturnogeografski »atmosferi«, ki je, na svoj način, v Evropi enkratna. Naši umetnostni spomeniki so namreč bolj kot zaradi svoje kvalitete — dasi se nam tudi te ni treba sravovati! — pomembni zaradi svojega posebnega regionalnega značaja, ki se je izoblikoval v stikališču Alp, ravnine in morja, v stikališču treh velikih jezikovnih in kulturnih skupin — latinske, germanske, slovanske in, kot četrte, še madžarske. K temu moramo dodati še posebno zgodovinsko situacijo srečevanja Zahoda z bizantinskim Vzhodom, ki je v obmorskem ozračju Benetk tudi po padcu bizantinske oblasti v Istri še dolgo utripal. Vse to je povzročilo na naših tleh latentno napetost in se nakopičilo v potencialno energijo, ki je na obličje umetnosti lahko vplivala vzpodbudno ali zaviralno, napredno ali konservativno, vedno pa tako, da bi moglo veljati slovensko ozemlje kar za klasično študijsko področje umetnostnogeografske metode.

Najvidnejša in najpomembnejša sta konflikt in svojevrstna sinteza, ki sta se porodila ob srečanju mediteranskega in alpskega prostora — na ozemlju Primorske in Istre s širšim »kranjskim« zaledjem. To so bile tudi prve značilnosti, ki so jih tuji, zlasti severni raziskovalci opazili na našem spomeniškem gradivu. Zato je razumljivo, da je prav ta problematika prof. Stelèta, še posebej zamikala, da ji je posvetil več posebnih študij, potem ko je kraške elemente prvič poskusil karakterizirati v razpravi »Umetnost Dolenske« (Etnolog V, 1933, p. 177 ss). Končno so se mu ta zapažanja razrasla v knjigo »Umetnost v Primorju«, katere prva poglavja je že poprej samostojno objavil l. 1940 v knjižici z istim naslovom. Knjižica je postala program in njena poglavja spadajo med naše klasične umetnostnozgodovinske tekste. Sedanja izdaja je popolnejša. Revidirana je z novimi odkritji po osvoboditvi, ki so obogatila spomeniški pregled, niso pa spreminila temeljnih spoznanj. Na koncu so knjigi dodani še monografski ekskurzi o

najpomembnejših primorskih umetnikov oziroma o tistih, ki jim je ta zemlja vtisnila poseben pečat. Tako razpada knjiga v dva dela: v problemsko zajeti prvi del z naslovom »Zgodovina« in v drugi del, »Zetev«, ki je nekakšna antologija umetnikov.

Dasi je poročilo o prvi knjižici v našem Zborniku priobčil že Jože Gregorič (ZUZ, XVI, 1939—40, p. 119 SZ) naj glavne Stelètove teze le ponovim. Prva je, da ima umetnost Primorja prehodni značaj in da živi ob različnih zunanjih pobud, da pa ni ne italijanska ne nemška, ampak samo primorska.

Ob nekoliko zoženih pojmih »italijansko« in »nemško«, ki nastopata kot dve nasprotni si silnici večkrat tako v tej knjigi kot tudi splošno v našem izrazju, bi rad pripomnil, da sta navezana že na določeno etnično in tudi na družbeno višjo kulturno plast. V trenutku pa, ko spregovorimo o določenem umetnostnem razpoloženju, ki je vezano geografsko in izhaja iz ljudskih pravrelcev, izgubita pravo resonanco. Ob umetnosti Primorske je Stelè sam podčrtal, da »bomo kulturno in umetnostno mejo zajeli samo v strnjeni ljudski plasti, naj bo še tako zastrta po vidnejših dejstvih v višji plasti«. V ljudski plasti pa moramo računati tako s starimi substrati kot z etnično višjo diferenciacijo posameznih nacionalnih značilnosti. Zato bi se mi zdelo bolj ustrezno, če bi porabljali poleg kulturno določljivejšega atributa »italijansko« tudi geografsko širšega »italsko«, ker zadeva kompleks še vedno žive kulturne in umetnostne usedline italskega prostora, ki obsega tudi etnično heterogene elemente — na primer langobardske, ladinsko furlanske sestavine itd. Podobno je preozko sicer manj porabljeno določilo »nemško«, ki ga lahko večkrat nadomestimo z izrazi alpsko, srednjeevropsko, če pa že etnično, potem raje bajuvarsko — in podobno. Toda to je le obrobna opomba.

Že na prvih straneh je razgrnil avtor pred nami tisti izredno interesantni subalpinski umetnostni tok, ki poteka od savojsko-francoske meje do Kvarnera. Prvi ga je opredelil kot posebni pas med Italijo in Srednjo Evropo, ki ima v vseh deželah, katere zajema, skupne značilnosti — npr. »zamudništvo«, ki odloča zlasti v poljudnejši plasti, prehodni značaj v mešanju severnih in južnih elementov, lokalne delavnice, ki po lastnem okusu predelujejo mednarodne vplive itd. Zgledi: južnotirolske srednjeveške podbarske delavnice v Meranu, Boznu, Brix-

nu, furlanska podobarska skupina tolmeške šole v 15. in 16. stoletju s svojo sintezo nemške in italijanske šole itd. Ta karnijska skupina je kar nekaj veznik med južnotirolsko in slovensko-primorsko. Na skrajnem vzhodnem koncu tega pasu pa se poleg tretjega, slovanskega (etničnega) elementa pridružuje še bizantinski, čigar črte pa bi jaz vsaj v gotiki iskal raje v beneški smeri kot pa na Balkanu. Tudi renesančni tok se je tod zazejil ob nasprotnem severnem sunku ali pa je to ozemlje nekako preskočil in se vrnil v alpske dežele šele v svoji severni predelavi. Podobno so na Slovensko prihajali pozneje baročni vplivi že kraško prilagojeni ali po ovinku čez Gradec in Ljubljano. Prava, lastna umetnost Primorja je torej nastopala zunaj velikih mednarodnih tokov. Posebej pa je pomembna trditev, da »marsikaj, kar se zdi v Primorju italijansko, je v resnici skupno sredozemsko«.

Poglavje o umetnostnozemeljepisnem okviru najprej ugotavlja, da je narodnostna meja med Italijani in Slovenci približno tudi meja dveh umetnostnih izrazov. Ob tej delilni črti se razvrščajo trije zemljepisni pasovi. Prvi obsega furlansko nižino in obmorsko Istro, drugi pomeni jedro Primorja (Slovenska Benečija z Bovškim kotom, Brda z Gorico, Kras s Trstom in celinska Istra), tretji pas pa zajema Pivško kotlino, Idrijo in severno Goriško vzhodno od Soče. V drugem pasu se elementi obeh tipov križajo tako, da nastopajo drug ob drugem, toda severni nad beneškimi prevladujejo. V prvem pasu pa nastopa pretežno italijanski značaj, pridružujejo pa se mu posamezni severni elementi. Med drugimi so tipične znanilke primorskega naglasa zlasti odprte line z zvonove, ki segajo še danes skoraj do Ljubljane. Mislim pa, da bomo morali že sprejeto mejo odprtih lin pomakniti kar na grebene Karavank, kajti tudi sicer se na vsem nekdanjem Kranjskem mediteranski vplivi zadnji čas mnogo zgovorneje razkrivajo, kot pa smo mislili še včeraj. Že princip poslikavanja srednjeveških cerkva, kot ga poznamo na Kranjskem, ni severnjaški, ampak v temelju italski — ali bolje: oblikovni princip inkrustacije sten s freskami je mediteranski, njegova ikonološka vsebina pa je pogojena v Srednji in Zahodni Evropi. Tudi stereotomnost arhitekture, ki je, posebno v srednjem veku, poudarjala čisti značaj stene, spada v ta krog. Prav tako bo treba ob priložnosti osvetliti južnjaške elemente tudi na Koroškem, kjer so bili medite-

ranski odmevi gotovo bolj živi, kot si danes mislimo, verjetno pa bo neka meja potekala med Beljakom in Celovcem.

»Jedro umetnostnozgodovinskega problema Primorja je v drugem pasu«, ki ohranja stilne naplavine od obeh strani, glavni tokovi pa se pretakajo po ovinkih. Gotska arhitektura se trdoživo ohranja, razvija pa svoje forme. Tudi v gotskem slikarstvu nastopa vrsta lokalnih, polnovrednih variant (prim. le Kras in Istro!), podobno pa se pozneje v križanju Severa in Benetk razvije tudi beneško oplojeno baročno kiparstvo ljubljanskega kroga. Pri pretakanju umetnostnih tokov v obeh smereh so odločale prometne žile, med katerimi je bila zelo pomembna cesta čez Škofjo Loko na Cerknjo, Tolmin in v Soško dolino. Drugi sunek je segel proti Krasu v južni smeri mimo Ljubljane vse do Istre in Trsta (in najbrž tudi v Vipavsko dolino), dodati pa bi kazalo še tretjega, ki je potekal čez Pivko in Bloke na Dolenjsko. V baroku pa so beneški elementi prihajali čez Gorico v osrednjo Slovenijo in našli glavno oporišče v Ljubljani, odkoder so usmerjali svoje mojstre tudi nazaj na Primorsko.

V prvem pasu je ločevati med obmorsko Istro, ki zori iz starokrščanskih in bizantinskih temeljev in nato ob beneških vplivih, in Furlansko ravnino, ki jo je fevdalni čas severnjaško uglasil in se beneški elementi cepijo vanjo je bolj površinsko. Drugi pas je spadal pod nemško fevdalno oblast, nazadnje pod habsburško, in pripadal mu je tudi Trst. Zanj je značilna velika množina gradov, stolpi oglejskega ali beneškega tipa; manjše cerkve so srednjeevropskega tlorisa, predvsem pa nastopa krasilno kamnoseštvo, ki sega tudi še v 17. stoletje. Cerkve imajo pogosto odprto ostrešje in stene poslikane s freskami. — V tretjem pasu se kamen vedno bolj umika lesu, ohranjajo pa se druge primorske značilnosti (odprte line za zvonove, kamnoseški stavbni detajli, zvoniki beneškega tipa itd.).

Zemljepisno si stojita nasproti gozd-nati alpski in kamnitni kraški svet. V prvem pasu je med odločilnimi faktorji tudi morje, medtem ko v Furlaniji oblast nemških patriarhov in fevdalcev zavira pritok beneških elementov. V Istri čutimo vpliv municipalne arhitekture. Tu in na Krasu je kamen glavno izrazilo in obliči se v kar kristalinično kubičnost. Antična »kulturalna streha« iz korcev je izpodrinila »prakulturno streho« iz kamnitnih plošč. Obraz te kulture je torej nastal iz tradicije in pogojev zemlje in

zavestne ali nagonske človeške dejavnosti. Odločale pa so tudi politične usode (antika, starokrščanska umetnost, bizantinska in langobardska kultura, od 11. stoletja dalje oblast oglejskih patriarhov, ki je pomenila tudi sožitje s Severom in s Kranjsko ter utrdila tudi mejo med prvimi in drugimi pasom. Za patriarhi so v prvem pasu zavladale Benetke, v drugem srednjeveški fevdalci). Pozna gotika in barok pomenita dva kulturna vrhova. Posebno vlogo je imel Trst, zlasti še, ko se je v 19. stoletju gospodarsko razcvetel in prevzel avstrijski okus, medtem ko je v slovenskem delu Primorja narasel pomen Ljubljane in se je hkrati razživelo močno narodnostno občutje, ki je tudi v umetnosti našlo svoj izraz.

Drugo poglavje, v katerem je avtor nadrobneje osvetlil značaj primorskih spomenikov, razvrščenih po arhitekturi, kiparstvu in slikarstvu, je tako polno podatkov, da bi že najkrajši ekscerpt pomenil skoraj njihov prepis. Izpuščeni so spomeniki, ki so izraz visoke umetnostne volje in importirani iz Italije, podčrtani pa so tisti med njimi, ki so spontan izraz primorskih razpoloženj in so bili ideal tudi našim stvaritvam: antika v Pulj, oglejska bazilika, tržaški sv. Just, stolnica v Kopru. Tako to poglavje stilno in topografsko analizira, ilustrira in podkrepljuje uvodne misli in spoznanja, vanj so vpleteni številni umetnostni objekti in umetniki, povezani s potmi stilnih tokov in križanj njihovih impulzov. Spremljamo arhitekturo primorske Istre, delež »kranjske gotike«, samonikli izraz kraške renesanse, seznanimo se z oblikami zvonikov, doživimo arhitekturni pomen Trsta 19. stoletja z njegovim odmevom v zaledju. Poseben odstavek je posvečen arhitekturi baroka in novega časa. V poglavju o slikarstvu je seveda zelo obsežno zajeto srednjeveško stensko slikarstvo s pomembno lokalno istrsko-kraško skupino, slikarstvo glagolskih rokopisov, nato pa sledita baročno in sodobno slikarstvo. Kiparstvo je obdelano nekoliko bolj sumarno od srednjega veka do naših dni.

Umetnostna podoba Primorske, ki jo je avtor razgrnil pred nami, je mnogolična in hkrati enovita. Mnogolična v zgodovinskem in geografskem prelivanju odločujočih silnic ter v raznovrstnosti spomenikov, enovita v temeljnih oblikovnih razpoloženjih, v prevladovanju skupne umetnostne volje. Kompozicija te veličastne podobe se ne bo spremenila, tudi če jo bodo obogatile še kakšne na-

drobne črte in barve. Poseben poudarek je dal Stelè lokalnim in »slovenskim« značilnostim — torej prav tistim, ki jih tuji umetnostni raziskovalci niso videli ali celo niso hoteli videti in priznati. V našo zavest je dvignil tudi tiste vrednote, ki so zasidrane v ljudski umetnostni plasti in njenem večnostnem utripu, da se nam zdi, kakor bi spregovorila sama kraška zemlja. Stelètov pristop je vedno do skrajnosti objektivni, čeprav pri takem gradivu na slehernem koraku preti nevarnost pretiranega etničnega poudarka ali zamegljevanja sosedovega deleža.

Kakor bi se avtor zavedal, da prvi del knjige ni lahko »branje«, ampak izrazito študijski diagram skoraj dvatisočletne umetnostne preteklosti primorske zemlje, je kot drugi del dodal »Zetev« — berilo o najvidnejših primorskih umetnikih, pri čemer obžalujemo, da so ti razvrščeni abecedno in ne kronološko. To so odlične sinteze in eseji, v katerih nam Primorska zaživi v značajih svojih umetnostnih ustvarjalcev in kjer v dramah njihovega umetnostnega razvoja in snovanja vedno znova doživljamo tudi konflikte med vrojenim oblikovnim razpoloženjem in vplivi šol, tujih umetnostnih žarišč, terjatvami časa itd. Pred nami se vrste slikar in grafik Avgust Černigoj, slikar Riko Debenjak, arhitekta Maks Fabiani in Ivan Jager, slikar in grafik Božidar Jakac, kiparja Boris in Zdenko Kalin, slikarji Franc Kavčič, Gojmir Anton Kos, Zoran Mušič, France Pavlovec, slikar in grafik Veno Pilon, arhitekt Jože Plečnik, kipar Francesco Robba, slikarji Maksim Sedej, Lojze Spacal in Josip Tominc. Prav vsi ti mojstri so prav v srčiki oboževali našo umetnost in ji kot celoti vcepili značaj naše specifičnosti in mnogi med njimi so bili dobesedno njeni preusmerjevalci. — Izčrpne opombe na koncu knjige bodo prav tako dragoceno orientacijsko gradivo. Od sicer zelo številnih reprodukcij, za katere ni odgovoren avtor, bi jih vsaj polovico prav radi pogrešali, medtem ko vrsto pomembnih spomenikov med slikami iščemo zaman.

Naj še dodam, da je Stelètova knjiga že priklicala in posredno pobudila sorodno obdelavo tudi pri Hrvatih. Mislim na knjigo Ljuba Karamana »O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva« (izdalo Društvo historičara umjetnosti N. R. H., Zagreb 1963). To delo ni samo mikavna metodološka paralela, ampak tudi lepo dopolnilo Stelètove knjige, čeprav se ne omejuje samo na jadranski pas Hrvatske.

Marijan Zadnikar, Znamenja na Slovenskem, Slovenska Matica, Ljubljana 1964; 194 strani s francoskim povzetkom, LXIV celostranskih slik, 99 reprodukcij in risb med tekstom ter 2 geografski karti.

»Najskromnejši pomniki davnih dni« je imenoval Zadnikar v svoji strokovni in vendar tudi poetični knjigi o slovenskih znamenjih, te ob cestah in na križpotjih, po poljih, gozdovih, vaseh in mestih posejane spomenike, katerih zgodovinskega in umetnostnega pričevanja se vse premalo zavedamo. Zato smo kljub nekaterim člankom, ki so poudarjali njihove miljejske mize in vrednote, morali čakati na monografijo o slovenskih znamenjih vse do Zadnikarjevega ljubeznivega truda. Ta je zajel znamenja najrazličnejših oblik in slogov od poznega srednjega veka do praga naših dni, jih zasledoval od pokrajine do pokrajine in zraven ugotavljal, kako na poseben način in na ravni med stilsto in ljudsko umetnostjo odseva v njih stilno zorenje, kako se kažejo spremembe v vrsti različnih tipov in kako se pokoravajo značaju in razpoloženju pokrajine pa tudi svojega gradiva. Veliko prizadevnosti je bilo treba, da je avtor pregledal množico teh spomenikov, saj stoje mnogi na zelo odročnih krajih, in truda dovolj, da jih je tipološko in časovno uredil v sistem, ki je hkrati duhovit in preprost ter metodološko zelo ustrezen. Zglednih tujih monografij te vrste, ki bi bile lahko za pomagalo, ni mnogo, saj je to gradivo le v redkih evropskih deželah nadrobneje ali vsaj zasilno obdelano, prav tako pa je tudi res, da ni mnogo dežel, ki bi lahko po številu tekmovala z gostoto in mnogoličnostjo naših znamenj. Zato smo resnično veseli, da je Zadnikar to umetnostno poglavje na Slovenskem poskusil sistematično osvetliti.

V uvodu avtor najprej opredeli pojem »znamenja« kot vsak na prostem postavljen likovni izdelek ali manjšo arhitekturo, ki ima lahko različne oblike: lahko je slikana lesena tabla, razpelo, kamniten ali zidan steber ali slop s sliko v vdolbini ali s kipom na vrhu, ali kapelica v obliki edikule. Takoj pa avtor tudi poudari, da se je omejil le na likovno in estetsko stran spomenikov in da ni zajel tudi njihovega zgodovinskega in etnografskega pričevanja, čeprav je vsaj na kratko omenil tudi vzroke in nagibe, ki so pri nastajanju znamenj odločali: spomin na nesrečo, umor, varstvo pred neugodami, spomin na kugo, na Turke, zahvala za rešitev, kažipot romarskih poti itd. S tem



Sl. 1. Gradišče pri Markovščini, kamnitni križ iz 17. stoletja



Sl. 2. Znamenje pri Trbonjah v Dravski dolini, iz leta 1603

pa se povezuje tudi že vprašanje, kaj je znamenja sploh likovno pobudilo in kje je njihov oblikovni izvir. Da pri tem ne smemo prezreti predkrščanske tradicije, je razumljivo — pomislimo le na menhirje in antične spomenike. Pri nas se v tej zvezi ponuja v mikavno komparacijo — še vedno enigmatični — »kamen« pri Krkavčah nad Koprom. Posebno vlogo so imela znamenja kot mejniki fevdalnih posesti, kot poudarki razgledišč ob božjih poteh, kot nagrobni spomeniki. Morda bi kazalo na tem mestu omeniti tudi keltsko tradicijo »odrezane glave« postavljene v nišo.

Avtor je pregledal okoli tisoč spomenikov (njihov seznam je dodal na koncu) in niti najstarejših upodobitev pri Valvasorju, Vischerju in na baročnih oltarnih slikah ni prezrl. Nato pa je znamenja tipološko uredil po posameznih skupinah, od katerih so glavne: znamenja, kapelice in lesena znamenja. Znamenja (v ožjem smislu) so kamnitna (pokopališki stebri in svetilniki, steburna in stebrastra zna-

menja, figuralna znamenja, kamnitni križi) in zidana (slopna in slopasta, trikotna, znamenja z nišo). Kapelice so zaprtega ali odprtega tipa, poligonalne kapelice in kapelice-zvoniki. — Ne morem se spuščati v nadrobnejše naštevaje tipskih značilnosti, pribijem pa naj, da je Zadnikar ob njih utemeljil tudi zelo porabno in določno terminologijo, ki smo je doslej ob tem gradivu zelo pogrešali.

Razume se, da je prišla do odločne besede tudi umetnostnogeografska grupacija spomenikov, saj so tudi pri teh odločali tako kulturnozgodovinski pogoji posameznih slovenskih dežel kot material, ki v tej ali oni prevladuje: peščeneec na Štajerskem, apnec na Krasu, les v alpskem svetu in podobno. Značilna je tudi ugotovitev, da so znamenja najbolj na gosto posejana po Gorenjskem in Štajerskem, kjer so tudi po nastanku najstarejša, da pa njihova gostota pojema v smeri od severa proti jugu. Za Brda pa piše avtor, da znamenj sploh ne poznajo. V resnici pa jih tudi v Brdih ne



Sl. 3. Žvirčce pri Trziču, slikana tabla iz leta 1886 na križu



Sl. 4. Znamenje v Stahovici pri Kamniku, iz leta 1749 (porušeno)

manjka, le da gre za skromne edikule, postavljene na škarpe ob cesti, medtem ko so monumentalnejše »kapelice« šele novejšega datuma (npr. pod Medano).

Posebno poglavje je posvečeno slikarskemu okrasu, ki sega od pozne gotike (npr. na znamenju v gozdu pri Crngrobu) do naših dni. Tudi najvidnejši baročni mojstri se niso pomišljali poslikavati »kapelice«, pa naj gre že za ljudske podeželske podobarje ali za Jelovška (Groblje, Brdo pri Lukovici) ali za loškega Antona Tuška (vrsta znamenj po Poljanski dolini, od katerih so mnoga podrta), Potočnika (Kropa), Layerja (Kamna gorica, Smednik) itd. Imenik bi lahko še pomnožili, recimo, z Reinwaldom, Lerchingerjem in še s katerimi drugimi barokisti. V 19. stoletju srečamo na znamenjih freske Janeza Wolfa, Štefana Šubica, Ivana Groharja, Matija Koželja itd. Od znamenj s kiparsko opremo je

zelo pomembno znamenje v Volčah pri Tolminu (okoli 1470), ki je najbrž delo gorenjskih mojstrov, ki so sezidali prezbiterij sv. Urha v Tolminu. Prenekatera stara plastika je zašla iz cerkva v vaška znamenja. Tematsko prevladuje Križani, pogosti so tudi kipi Ecce homo, Zalujoči Kristus, Marija, posebni svetniški priprošnjiki (sv. Janez Nepomuk ob vodah, sv. Florijan, kužna patrona sv. Rok in sv. Boštjan itd.).

Drugi del knjige z naslovom »Spomeniki« znamenja ob primerkih nadrobneje tipološko analizira. Spomeniki so zajeti v kronološki vrsti, da spoznamo stilno-razvojne principe, ki odločajo tudi v tipologiji. Večkrat so obravnavani primerki osvetljeni tudi z zgodovinskimi podatki. Najprej se seznanimo s pokopališkimi svetilniki, ki segajo nazaj do zadnjih dni gotike (Maribor, Celje, Novo mesto, Žički samostan, ljubljanski Sent-

peter); svetilniki spadajo med prototipe stebričastih in stebrastih znamenj, ki jih je prav tako rodila že gotika (Volče, Kamnik 1510, Komenda pri Kamniku 1510, itd.) ter jih nato prepustila severni renesansi (pri čemer bi bilo vredno omeniti tudi odmeve »donavskega sloga«), kakor lepo pričajo zlasti stebраста znamenja po Slovenskih goricah in v radgonskem kotu; mnogokrat lahko slutimo zveze med njimi in poznogotskimi cerkvenimi arhitekturami. Ta odstavek je Zadnikarja najbolj pritegnil, ker gre za slogovno zelo vabljive in kvalitetne spomenike. V jedru se je ta tip ohranjal še do baročnega časa (v psevdogotiki je celo na novo oživel), le da se je tabernakljusti nastavek na vrhu klesanega ali zidanega stebra ali slopa vedno bolj manjšal ter so se končno njegove odprte line zaprle in spremenile v niše, ki jih poživljajo reliefi ali še pogosteje slike. Vendar mislim, da se ta proces ni razvijal po nekih imanentnih razvojnih zakonitostih, ampak je vmes posegel direkten prenos severnoitalijanskih vzorov (Lombardija, okolica Verone), ki so jih k nam najbrž zanesli italijanski kamnoseki v poznem 16. in 17. stoletju. — Včasih se je nastavek umaknil kar samostojni plastiki na vrhu stebra; tudi ta tip je poznalo že 17. stoletje ter ga nato izročilo zrelemu baroku kot monumentalno, celo mnogofiguravno znamenje sredi mest in trgov (Valvasorjev Marijin steber pri Sv. Jakobu v Ljubljani, kužno znamenje v Mariboru, Sv. Trojica na ljubljanski Ajdovščini, zdaj pred uršulinkami, Ljutomer, Radlje, dvakrat Ptuj itd.). Ta tip, ki je pritegnil celo umetnike, kot so bili Robba ali J. Straub, je trajal še v 19. stoletje (prim. Mengeš). Kamnitni križi so pogosti zlasti na Krasu (Pivka, okolica Brkinov), dasi se je na Primorskem uveljavilo tudi nišasto znamenje, ki je mnogokrat postavljeno na škarpe in zidove. Zidana znamenja slopnega ali slopastega tipa so prav tako poglajala iz gotskega izročila, čigar občutje ohranjajo še tja v 17. stoletje; poseben tip se je razvil na križiščih poti — trikotna znamenja. Znamenje z nišo pa je že vzporedno »kapelici« z razvitim notranjim prostorom, v katerega navadno lahko vstopimo; ljubil jih je zlasti baročni čas, dasi jih ni šele ta rodil. Kapelice zaprtega tipa je poznala že vsaj druga polovica 17. stoletja, imajo pa tri zaprte stranice in vhodno odprtino na fasadi. Začudimo pa se prepričljivi ugotovitvi, da so odprte kapelice (s tremi odprtimi stranicami in z loki nad stebri in pol-

stebri ali slopi) nastale šele s klasicizmom in torej niso starejše od začetka 19. stoletja, medtem ko smo poprej mislili, da jih je spočel že zreli barok.

K bogati Zadnikarjevi žetvi moremo prispevati le še kakšen snopek ali željo, ki bi lahko drugo izdajo knjige — da bi jo le kmalu dočakali! — tu in tam dopolnila. Prav nič bi ne škodilo, če bi bila knjiga nekoliko zajetnejša in veseli bi bili, če bi imenske sezname pospremlilo še več slik, dasi bi bile manjšega formata. Tako na primer pogrešam nekaj besed o kamnitih križih 17. stoletja v podolju med Brkini in Čičarijo, ki spadajo med najlepše svoje vrste. Mnogi so zadnji čas že izginili. Zelo značilen je bil križ pri cerkvi v Gradišču pri Markovščini: na treh stopnicah se je dvigala kamnitna prizma, ki je prehajala v valj, zaključen z veliko kroglo, nad to pa je bil križ z ornamentalno poživljenimi konci krakov; na vzhodni strani je bila tudi prizmatična niša, najbrž za luč. — Ob skromnih znamenjih v Brdih bi bilo vredno omeniti kip sv. Janeza Nepomuka na mostiču pri Peternelih, ki je efektno ljudsko kamnoseško delo iz leta 1903. — Čeprav so po nastanku modernih, so pokrajinsko zelo značilni veliki prekmurski kamnitni križi. — Med nišastimi znamenji na škarpi pogrešam ljubko »Jurcovo znamenje« v Volčjem gradu pri Komnu, ki je odlično ljudsko kamnoseško delo in posnema baročne forme; dokumentirano je z napisom: TA PIL JE NAREJU ANTON JURCA IN ANDREJ TALČER ČAST MATERI BOŽJI V LETI 1855. — Vesel sem, da avtorjevo misel, da so kapelice zaprtega tipa nastale že v 17. stoletju, lahko potrdim s spomenikom, ki izvira celo iz začetka 17. stoletja. To je veliko znamenje pri Trbonjah v Dravski dolini. Stiristrano masivno prizmatično znamenje pokriva piramidna škodlasta streha, vhod pa je bil nekoč menda pravokoten, medtem ko je danes zaključen z ožjim potlačenim lokom; notranje niše krase novejšje ljudske slikarije. Na fasadi je letnica 1603. — Vse kaže, da je tudi tip kapelice prišel k nam od italijanske smeri, morda kar iz Lombardije. Zato se mi zdi škoda, da se je avtor odpovedal obdelavi kompleksnih skupin znamenj, zlasti raznih Kalvarij — prim. tisto pri Sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah! — češ, da ne sodijo v okvir razprave, ki je posvečena le znamenjem kot samostojnim spomenikom v pokrajini. Vendar je tip skupinskih znamenj lahko vplival tudi na individualne primerke. Predvsem pa bi ob tem problemu



Sl. 5. Klasicistično znamenje v Mekinjah pri Kamniku

lahko načeli zelo vabljivo vprašanje razmerja do italijanskega vzora tipa »Monti santi«, ki se ob ambientu, kakršen je šmarnski sv. Rok (z dramatičnimi pasijonskimi skupinami v kapelicah in z njihovimi freskami) kar ponuja.

Ce ne že prej, bi vsaj pri preprostih lesenih znamenjih (razpelih, marterlih in podobno) moral umetnostni zgodovinar podati roko še etnografu. Zadnikar se je teh mnogovrstnih spomenikov sicer toplo spomnil, dlje pa se ob njih ni pomudil. Naj opomnim vsaj na leseno tablo na križu v Zvirčah pri Trzinu, na kateri je leta 1886 spretna roka ljudskega podobarja naslikala zgoraj Žalostno Marijo, pod njo stopnice življenja, pod temi pa moža s krsto. To znamenje spada pač med naša najlepša ohranjena tabelna znamenja. Pri lesenih križih bi veljalo omeniti višinski poudarek panonskih razpel v primerjavi z nižjimi alpskimi, ob križih s pasijonskimi simboli pa bi bilo prav opomniti na »kapucinske križe«.

Zelo mikaven bi bil lahko odstavek o povezavi znamenja in vode. Lep primerek tega tipa najdemo pri sv. Ambrožu pod Krvavcem. Mnogokrat lahko taka zveza kaže celo na staro kultno mesto, denimo ob znamenju »Božja noga« v pobočju Svetih gora nad Bizeljskim, kjer je svoje

dni voda tekla skozi rane na nogah Križanega. — Prav tako je škoda da se avtor, najbrž ker ni imel pri roki fotografij, ni dotaknil nekaterih porušenih a nepogrešljivih spomenikov. Med take gotovo spada izredno slikovita kapelica sv. Primoža iz leta 1749 v Stahovici pri Kamniku, ki je imela banjast obok in kupolasto streho, spredaj pa se je fasada vzvihovala v visoko čelo; zunaj in znotraj je bila poslikana s freskami Matije Koželja, pod temi pa so se skrivale starejše, baročne freske. Porušenje tega spomenika spada med večje spomeniške izgube zadnjih let. Drugo, zelo lepo baročno znamenje, ki ga v tem delu pogrešam, je porušena kapelica sv. Ane v Radovljici.

Seveda ti opuščaji niso napake, ampak kličejo le dopolnilo. Le kdo bi mogel raztreseno gradivo tako obvladati, da bi mu ne bil ušel noben spomenik, ki se morda zdi komu drugemu pomemben? Škoda je le, da je avtor nekoliko mačehovsko obravnaval spomenike 19. stoletja. Mimogrede jih sicer omenja med posameznimi tipi, na splošno pa jih odpravi z besedami, da se je »še zadnji barok izgubil v dolgočasju 19. stoletja«. Tega dolgočasje pa v arhitekturi 19. stoletja ne smemo posploševati. Tudi nekaj prav lepih znamenj je ta čas zapustil. Neka-



Sl. 6. Kapelica na Srednjem vrhu v Martuljku

tera sem že omenil. Dodam naj še okroglo, tempeljčku podobno baldahinasto znamenje klasicističnega stila, ki je stalo nad podzidkom Prašnikarjevega vrta v Mekinjah pri Kamniku, a danes le še zasilna fotografija spominja nanj. Na splošno pa bi bile že kapelice odprtega tipa vredne nekoliko daljšega ekskurza, tem bolj, ker ločimo med njimi več regionalnih tipov ali pa so tako izbrano postavljena v pokrajino, da so ji nepogrešljivo dopolnilo. Med take je spadalo na primer znamenje na Iverju ob poti v Kamniško Bistrico. In končno bi tudi v našem stoletju našli še nekaj polnovrednih arhitekturnih rešitev, saj sta nekaj znamenj zamislila tudi arhitekta Ivan Vurnik in Jože Plečnik. Poseben tip »znamenja« sv. Janeza Nepomuka je ustvaril kipar France Berneker za Kranj; kombiniral ga je z vodnjakom, v katerem je ležal svetnik v vodi.

Folklornega izročila, ki je vezano na posamezna znamenja, se je avtor dotaknil samo v uvodnem poglavju, nato pa ga je pustil ob strani, ker se ni hotel oddaljiti od umetnostnozgodovinskega koncepta knjige. Toda ljudsko izročilo

in verovanja je z znamenji tako neločljivo povezano, da je ikonološko skoraj nepogrešljivo in sicer tem bolj, ker so znamenja največkrat ne samo umetnostni, marveč tudi etnografski spomeniki kot arhitekture, ki so v sredi med stilno in ljudsko umetnostjo. Če se tej sredi že izneverijo, se najraje v korist ljudskega pola. Vablivo je opazovati roko mojstra, ki je zidal pri cerkvi ali kmečki hiši, kako oblikuje tudi znamenje. Drugič gre spet za preproste stavbarje, ki pa so stregli svoji nalogi z izrednim miljejskim posluhom in s polnovrednim oblikovnim čutom. Velika večina znamenj je povezana z vsakdanjim ljudskim življenjem in s smrtjo, s prazniki in običaji. Mnoga imajo lastne ajtiološke legende in povešti; povezana so z zgodbami o Turkih in kugi, o zakladih in strahovih, z različnimi vražami in spomini. Pri »Turškem pilu« pod Turškim vrhom v Haložah je, na primer, »türška babica zakopana. Tedi je ostala zadja. Bila je stara, te pa je tū vmerla, te pa so jo tū zakopali.« Do »Turškega križa« pri Sv. Primožu nad Kamnikom so pridrveli Turki, hoteč do cerkve, pa se je storila tako gosta megla,

da so s konji vred popadali v prepad pod znamenjem. Ob znamenju na polju pri Prevaljah sta pokopana meniha, ki sta prišla pokristjanit Mežiško dolino, pa so ju pogani ubili. Ljudska vera trdi, da je nekoč vsak, ki se je dotaknil znamenja blizu Kravjeka pri Muljavi, počrnel in umrl, v čemer se skriva najbrž spomin na črno smrt. Itd. Na tisoče zgodb bi lahko tako nabrali in iz njih bi največkrat zvenel baladičen ljudski spomin. Spet drugačen spomin pa razkriva ljudska pesem, ki pripoveduje, kako so Visočanje (pri Kranju) zidali »božji grob« — peterokotno slopno znamenje, ki so ga pred leti srečno primaknili k cerkvi, in je poslikano s prizori Kristusovega trpljenja »Na Vsokom samo vkup zvoni, / Vsočanje pa v cerkev gredo, / Pod lipco se vkup shajajo, / tam pod zeleno lipico. / Pa se prelepo menijo, / de b delali nov božji grob, / nov božji grob in znaninje. / Oča Krč tako govori: / Jaz bodem sam pet rajniš dal. / Oča Zorman tak govori: / Ce boš ti dal jih pet, / jaz dal jih bom deset, / sosedje pa kar morejo, / po eno strešno al po dve'...« Nazadnje pa: »prišel je z Gorice sami škof, / da žegnal jim je božji grob...« (K. Štrekelj, SN III, št. 6494). Pesem razkriva kmečko samozavest in bahavost, ki sta botrovali tudi nastanku prenekaterega znamenja.

Med izčrpno domačo in tujo literaturo pogrešam delo valežanskega pisatelja Mauricea Zermattena »Les chapelles valaisans« (Fribourg 1941), ki s podobno poezijo kot Zadnikar, dasi z manjšo znanstveno akribijo opeva znamenja rodne dežele, in Pierra Bianconija »Capelle del Ticino« (Basilea 1944). Tudi velika bera slovenskih napisov na kraških kamnih, ki jo je v Ljudskem tedniku, Primorskem dnevniku in Slovenskem Jadranu v letih 1947 do 1952 objavljval Milko Matičetov, bi lahko navrgla nekaj porabnih podatkov. Pa še: preglednosti knjige bi zelo koristilo imensko kazalo in oštevilčenje slik med tekstom.

Toda vse to so le obrobne pripombe in ne zmanjšajo pomena in odlike knjige, ki je zelo lep doprinos tako naši kot evropski umetnostni literaturi, posebno ker jo spremljajo prav dobre fotografije, ki nam posredujejo tudi miljejsko doživetje spomenikov. Vredno je še podčrtati, da je knjigo prijetno opremil akad. slikar Marijan Pogačnik. Zaključim pa z ugotovitvijo, da bi ta ali oni obdelal to gradivo morda drugače — prepričan pa sem, da nihče bolje od Zadnikarja.

E. Ceve

Branko Fučić, Istarske freske, Zagreb. Zora, Izdavačko poduzeće 1963 (Umjetnički spomenici Jugoslavije), pp. 38 + 27, 83 barvnih posnetkov, 107 črno-belih posnetkov, 52 tlorisov, narisov in prerezov, 1 zemljevid.

Reprezentativne knjižne izdaje, ki obravnavajo slovensko ali jugoslovansko umetnost, danes niso več redkost. Fučićeva knjiga pa je bila ena prvih, ki se je v tej obliki pojavila na našem knjižnem trgu.

Zemljevidu Istre z zaznamovanimi nahajališči spomenikov sledijo: besedilo na 31 straneh, 2 strani literature, urejene po časovnem vrstnem redu izidov člankov in knjig, 4 strani popisov reprodukcij in 83 nalepljenih barvnih posnetkov. Ob koncu je dodan katalog spomenikov. Ta obsega kratek opis arhitekture, časovno opredelitev fresk, zaznamovanje prizorov in glavno literaturo o določenih freskah. Tlorisi, narisi, prerezi in črno-beli posnetki dopolnjujejo predstavo o nahajališčih fresk v arhitekturnem prostoru.

Avtor zajema zgodovino istrskega stenskega slikarstva od 11. do 16. stoletja. Upošteva vse pomembnejše primerke. Seže tudi v preteklost do najstarejših ohranjenih poslikanih ploskev na istrskih tleh iz konca 8. stoletja (sv. Andrej na Crvenem otoku pri Rovinju) in začetka 9. stoletja (porušena grajska cerkev v Dveh gradih pri Kanfanarju). Besedilo sicer ni razdeljeno na poglavja, kljub temu pa posamični odstavki pomenijo jasno razdelitev avtorjeve razprave. Kot v opomin behavim knjižnim izdajam je Br. Fučić na začetku zapisal, da freske niso bile nikoli namenjene gledanju z bleščavimi razsvetljavami reflektorjev. Opozarja tudi, da freske niso slike detajlov in izrezov, temveč monumentalne, velike poslikane ploskve, ki dopolnjujejo in bogatijo arhitekturo. V njih je treba gledati to, kar so, ne to, kar niso. Avtor z živahnostjo in ne s pretirano olepšano besedo razlaga pomen fresk. Zajet je romanski ikonografski sistem poslikav, ki ga upravičeno primerja s planetarnim sistemom s središčem (Kristus v slavi) in gravitacijo (simboli evangelistov, *Deisis*, apostoli). Določil je tudi prizore, ki se pojavljajo na zunanjsčini slavoloka in na ladijskih stenah. Iz časa gotike omenja pojav ljudsko zaznamovanih simbolov in alegoričnih poučnih motivov. Zapletene teološke misli so bile prevedene v ljudsko pojmovane slike, ki, podobno kot slovenske, pomenijo ne nezanimive bogatitve zahodnoevropske ikonografije teda-

njega časa (Živi križ, Sv. Nedelja, Kolo sreče, Mrtvaški ples).

Pri freskah iz 11. stoletja meni, da gre za vpliv benediktinskih slikarskih središč. Za 12. stoletje ugotavlja razširitev slikarskih spomenikov z zahodne istrske obale proti notranjščini. V 14. stoletju pričajo tudi freske same o zgodovinski usodi Istre, ki je bila na zahodu, jugu in v rečnih dolinah pod beneško oblastjo, osrednja Istra s središčem v Pazinu pa pod goriškimi grofi. Freske v opatijski cerkvi v Sv. Vinčenu obravnava kot največji istrski romanski ciklus; freske v Rakotolah iz srede 14. stoletja opredeljuje kot kvaliteten odmev italijanskega slikarstva pod vplivom Giotta, ki pa ni rodil nadaljnjih pobud v Istri. Freske v Pazinu iz okrog leta 1460 (ki so po ugotovitvah prof. Steleta nastale pod vplivom briksenskega slikarskega kroga), so odmevale v poljudnejših ponovitvah v Lovranu, v delih Vincenca iz Kastva in Janeza iz Kastva. Prepričljive so avtorjeve ugotovitve o Vincencu iz Kastva (freske pri Devici Mariji na Škrilju pri Bermu), čigar glavne stilne značilnosti so vzete s severa, sekundarne pa z juga (noša). Posrečena je tudi opredelitev Janeza iz Kastva. Imenuje ga ljudskega slikarja, na istrsko zemljo vezanega in zvestega upodabljalca ljudskih predstav človeških figur, ki so najbližje masivnim oblikam. — Utemeljene so tudi Fučićeve razlage o vplivu grafičnih listov, ki so nudili nove teme in stilne novosti, ki pa jih je istrska sredina dekorativno predelala. Te predelave se najbolj kažejo v značilnih skladnih gub mehastih in kačastih oblik. Freske v Zminju iz l. 1471 povezuje s freskami Mojstra Bolfganga v Crngrobu, s freskami na Mačah in Goropeči. Slikarja Antona iz istrske Padove imenuje naivnega prevzemalca oblik italijanskega renesančnega slikarstva. Njegova dela so znana v času od l. 1529—1537 in pomenijo venecijski cvet šeststoletne rasti istrskega stenskega slikarstva. V drugi polovici 16. stoletja propada razvoj istrskih fresk ne morejo rešiti furlanski obrtniki niti »tujec« Blaž iz Dubrovnika.

Naročniki poslikav so bile redovniške organizacije, cerkvena predstojništva, beneški patriciji, fevdalni gospodje, od 14. stoletja naprej pa vse bolj tudi istrsko ljudstvo (bratovščine). Istrsko slikarsko umetnost imenuje Fučić ljudsko umetnost, s katero so vaščani živeli in čustvovali. Glagolski napisi, sočasni in poznejši, pričajo o tem. Branko Fučić je eden naših najboljših bralcev in prepri-

sovalcev teh zapletenih in težko čitljivih zapisov. Njemu gre zasluga, da nam je danes razkrito ime Janeza iz Kastva, avtorja hrastoveljskih fresk. Ni le mojster razbiranj starih zapisov, temveč tudi razumljivo pisanih in strokovno solidno zasnovanih razprav in del, temelječih na globokem znanju. Mojster je tudi v ocenjevanju značilnosti stenskih slik, ki jih ne zajema samo stilna opredelitev. Njegove ocene vrst barv, ki so jih srednjeveški mojstri imeli na voljo, ocene reagiranja barv z apnom, nanašanje malte, fizično delo freskantov in končno tudi ugotovitve, kako so mogli doživljati nekaj stenske slike domačini, ki so prihajali iz črnih dimnatih prostorov v pisano žareče poslikane notranjščine, pomenijo doživeto ugotavljanje nepovršnega človeka in resnično razmišljujočega strokovnjaka.

Ksenija Rozman

KNJIGE O ZGODOVINI MODE

Med področji kulturne zgodovine je bržkone zgodovina mode tista panoga, katere strokovna literatura v zadnjih letih najbolj naglo narašča. Ta porast bi lahko deloma pripisali temu, da se množijo tudi zbirke modnih noš po muzejih v svetu. A bolj kot to bo verjetno odločilno, da narašča zanimanje za kompleksnost problema človek in moda, zanimanje, ki se ne ustavlja ob golem registriranju oblačilnih menjav, marveč osvetljuje človeka-ustvarjalca mode v sečišču neštevilnih za modo odločilnih družbenih pojavov. Površno znanje o splošni zgodovini mode se vse bolj umika vedoželjnosti o nadrobnejšem razvoju v različnih deželah in tako nas danes — podobno kot v umetnostni zgodovini — bolj kot velika dognanja na tem področju zanimajo tudi obrobni pojavi. Bolj kot haute couture nas pritegnejo njeni provincialni refreni, kjer si je moda krčila pot med takimi ali drugačnimi pogoji okusa, ambicij, privzgojene ali podzavestne tradicije, gmotnih zmogljivosti itd.

Če želimo v našem zborniku spregovoriti o nekaterih novejših delih s področja zgodovine mode, nas vodi k temu predvsem želja, da bi tej panogi zagotovili tudi med slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji tisto veljavo, ki jo danes uživa v svetu in ki si jo je pričela utrjevati pred nekaj leti tudi v naši kulturni zgodovini. Ponoviti namreč želim, da je zgodovina mode bolj kot katero koli drugo področje kulturne zgodovine povezano z zgodovino umetnosti ali določeneje —

z upodabljačo umetnostjo. Tako raziskovalec mode preprosto ne more mimo pričevanja o modi, ki se mu ponuja z umetnostnih del — slik, plastik, grafik, a tudi umetnostni zgodovinar ne bi smel podcenjevati znanja o modi. Pravim, ne bi smel, kajti še vedno je med nami mnogo takih, ki enačijo modo s krojaštvom, ji hote ali nehoté jemljejo njen kulturno-zgodovinski pomen in sežejo po kostumskem priručniku šele takrat, ko jim odpo vejo ostali ključni za stilno in časovno razvozlanje umetnin...

Vendar bi moralo biti v bistvu odveč ponavljanje, da pomeni zgodovina mode tudi za »čistega« umetnostnega zgodovinarja sicer srečanje z mnogimi starimi znanci iz svetovne umetnosti, da pa spregovorijo ti, kadar jih osvetlimo z modne plati, prek noše in drže tudi o vzdušju in hotenju dobe, ki je oblikovala njihovo upodobitev.

V naslednjih vrsticah bi se želel ustavititi ob nekaterih pomembnejših knjigah o zgodovini mode, ki so bile v zadnjih letih na prodaj tudi pri nas. Prišel bi pri knjigi Wolfganga Bruhna in Maxa Tilkeja *Kostümggeschichte in Bildern*, ki je prišla k nam tudi v angleškem ponatisu pod naslovom *A pictorial history of costume*. Izvirnik je izšel 1955 pri založbi Ernst Wasmuth v Tübingenu, angleška izdaja pa istega leta pri Fredericku A. Praegerju v New Yorku. To delo bi mogli označiti za izrazit kostumski priručnik, saj je njegovo besedilo skrčeno na skope opise podob, tem pa je posvečena glavna pozornost. Risbe so posnete po znanih umetnostnih delih, pri tem pa so hkrati močno poenostavljene, kar ustreza namenu, da bodi knjiga kar najbolj nazorna. Le manjše število kostumov tolmačijo reprodukcije. Ob vsej obsežnosti tega dela, ki skuša predstaviti razvoj oblačila od prazgodovine do druge polovice 19. stoletja na 200 straneh, za katere sta zbrala gradivo znana in prizadevna nemška kostumska strokovnjaka, pa je vendarle pregled razvoja dokaj sumaričen, zlasti še, ker vključuje poleg modnih tudi tipe ljudskih noš z vseh celin.

Kot delo, ki je izšlo v seriji znanih priručnikov založbe Knauer v izredno visoki nakladi, smo dobili iz danščine prevedeno delo o kostumih Henny Harald Hansenove. Lagodno, tudi z bežnimi umetnostnozgodovinskimi podatki podprto besedilo spremljajo smiselno prestilizirane risbe, zopet izdelane po znanih originalih. Vse so delo spretnih ilustratorjev. Knjiga učinkuje v celoti kot prijetna slikanica, nekako branje za prvo stopnjo,

uvod v svet mode, ki je sicer seveda daleč bolj obsežen, kot ga je mogoče podati v okviru poljudnega priručnika.

Istega leta kot Knauerjeva kostumska knjiga je izšlo v nemščini še drugo delo na temo moda. — Meister malen Mode (Georg Westermann Verlag, Braunschweig). Avtor Bert Bilzer je ubral nekoliko drugačno pot kot drugi pisci v tej stroki. V tekstu, ki je obilno podprt s kulturnozgodovinskimi podatki, razpravlja o razvoju mode od 14. stoletja dalje, tj. od časa, ko se je s premiki v slikarstvu, z zanimanjem za tostranstvo sprostilo tudi zanimanje za fiziognomijo in pojavnost človeškega lika. V slikovnem delu knjige se avtor opira na slike mode, kakor jih srečujemo v izbrani vrsti nekaterih slikarskih del od Jana van Eycka, Angiela Bronzina ali Velasqueza do Liebermanna, Ensorja, Beckmanna in drugih. Izbira slik je smiselna, za obetajoči naslov pa vendarle malce preskopa.

V letu 1963 sta na knjižnem trgu zbudili pozornost dve nemški deli o zgodovini mode. Margarete Braun Ronsdorf je napisala delo *Modische Eleganz* (založba Georg D. W. Calwey München), v katerem je predstavila obdobje 1789 do 1929, torej čas, ko je nastopil v razvoju mode korenit prelom s tradicijo in si je slednjič pridobilo veljavo tudi smotno vsakdanje oblačilo. To delo odlikuje bogato ilustrativno gradivo, zlasti mnogo izbranih litografij iz starih žurnalov, avtorica pa se je izdatno poslužila tudi muzejskih eksponatov, ki jih je predstavila v fotoposnetkih.

Od doslej imenovanih je po besedilu najobsežnejšo drugo delo z letnico 1963. To je knjiga Erike Thiel »Geschichte des Kostüms«, ki je izšlo v vzhodnem Berlinu (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft). Če pustimo ob strani dokaj šibko grafično izdelavo koloriranih slik, kar je delu te vrste seveda v škodo, ne moremo mimo pomembnosti besedila in izbire črnobelih podob. Nedvomen pomen tega dela ne leži samo v tem, da zajema avtorica razvoj oblačila od kamene dobe do naših dni, marveč da se je zavzeto lotila tudi sicer drugod mačehovsko obravnavane noše nižjih družbenih plasti. Razpravo pozivljajo kulturnozgodovinske anekdote in mnoge karikature iz *Simpli-zissimusa* in drugih listov.

Erika Thiel je 1962 sestavila tudi učbenik o zgodovini mode za strokovne šole (VEB, Fachbuchverlag, Leipzig 1962). Tudi ta knjiga je že nekajkrat prišla na naš knjižni trg in to za nizko ceno, Gre sicer za delce ki je po videzu skromno,

a je za šolske namene prav uporabno. Prepričuje nas tudi o tem, da posvečajo v NDR tej panogi kar precejšnjo pozornost.

Presenečenje na področju kostumske literature je pripravila 1965 založba Flammarion z delom François Boucherja »Histoire du Costume en Occident de l'antiquité a nos jours«. Zvesta tradiciji je izdala razkošno opremljeno knjigo, ki jo krasi kar 1150 barvnih in črno-belih ilustracij. Seveda bi grešili, če bi dajali prednost zunanjemu videzu te knjige in obravnavali njen tekst šele na drugem mestu. Res se zdi Boucherjeva razprava nekoliko manj sočna od prej omenjenih besedil. Zgoščena je v podajanje bistvenosti, hkrati pa je tudi smotno opremljena z geografskimi dopolnili, s tabelaričnimi pregledi razvoja in z izčrpno bibliografijo za vsako poglavje razvoja posebej. Avtor je osredotočil zanimanje na razvoj francoske modne noše, poleg nje pa obravnava seveda tudi druge dežele in zajema v širokem okviru Evropo in antični Vzhod. Knjiga daje slutiti trdo desetletno delo avtorja, ki je direktor dokumentacijskega centra za zgodovino kostumov, in ekipe njegovih sodelavcev.

Nekaj novih pogledov na zgodovino mode so nam 1966 razkrili Čehi. V založbi praške Artie je izšel Veliki leksikon mode v slikah, delo treh avtoric Ludmile Kybalove, Olge Herbenove in Milene Lamarove. Kot pove že naslov, je poudarek na bogati ilustraciji, a tudi obsegu teksta ni moč očitati, da bi bil prekratek. V sliki in besedi je podan razvoj noše od najzgodnejših prič oblačenja do naših dni, posebej pa se delo pomuja še ob razvoju posameznih oblačilnih kosov in modnih dodatkov. Besedilo je živahno, s primerno primesjo družbene presodnosti, v njem pa najde svoje mesto tudi kritika na račun modnih grotesk. Hvalevredno je, da so avtorice vključile med ilustracije tudi domače gradivo, portrete iz čeških muzejev in galerij, in so tako bistveno poživile standardno in kar utrujajočo kolekcijo modnih prototipov z znanih svetovnih umetnin, ki jih najdemo že v vsakem delu te vrste. Češko knjigo smo spoznali pri nas v nemškem prevodu (Das grosse Bilderlexikon der Mode); izdala ga je založba C. Bertelsmann v Güterslohu, kar nedvomno pričča, da je delo tudi na zahodu upoštevanja vredna novost.

Omeniti velja še slikovni album Galerie der Moden 1800—1930, ki je izšel 1967 pri založniški knjigarni F. A. Herbig.

Podobno kot Margarete Braun Ronsdorfova se je tudi avtor te knjige, Erhard Klepper, posvetil prelomnemu obdobju, v katerem si je moda poleg reprezentančnega utrdila tudi svoj vsakdanji videz in izraz. Delo je brez teksta in vsebuje zelo nazorne, čeprav likovno ne najbolj simpatične risbe. Tudi kratka spremna besedila bi bila prav potrebna in bi albumskega značaja knjige prav nič ne popačila.

Naj navedem ob koncu še nekaj starejših del s treh kostumskih področij, ki bi jih umetnostni zgodovinar vsekakor tudi moral vsaj nekoliko poznati. Za razvoj ljudske noše je poleg različnih novih del, ki pa jih pri nas ni bilo v prodaji, še vedno priporočljiva knjiga Friedricha Hottenrotha »Deutsche Volkstrachten vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert« (založba Heinrich Keller, Frankfurt a. M., 1923), o historičnih uniformah pa nas okvirno nemara še najbolje pouči Martina Leziusa »Das Ehrenkleid des Soldaten« (Ullstein Verlag, Berlin 1936), čeravno velja povedati, da je razvoj uniforme mnogo bolj zapleten, kakor se laiku zdi na prvi pogled, in da je neštivilno del o razvoju vojaških noš v posameznih deželah. Tretje področje, s katerim se najpogosteje srečuje umetnostni zgodovinar, pa so starejša cerkvena oblačila. Tudi ta zvrst noše se je v stoletjih spreminjala in je poznala svojo modo. Enako kot pri uniformah gre tudi tu pogosto za neznatne različice med oblačili različnih redov, ki pa utegnejo povzročati pri opredeljevanju kar dovolj preglavic. Kakovostno delo na tem polju je med drugimi npr. album »Die alten Trachten der männlichen und weiblichen Orden sowie der geistlichen Mitglieder der Ritterlichen Orden«, ki ga je s skicami Petra Bormanna in s komentarji F. K. Wietza sestavil Franz von Sale Doyé. (Vier Quellen Verlag Leipzig, izšlo verjetno v tridesetih letih našega stoletja.) Kakor prvi dve je tudi ta knjiga že zdavnaj antikvarična redkost.

Sergej Vrišer

VODNIKI IN KATALOGI POMEMBNEJŠIH RAZSTAV V LJUBLJANI

Med muzejskimi zavodi v Sloveniji, ki se ukvarjajo z raziskovanjem in predstavljanjem naše umetnosti in ki so obiskovalcem po vojni pripravili dovolj izčrpna pomagala za ogled stalnih zbirk,

je Narodna galerija gotovo na prvem mestu.

Leta 1956 je izšel prvi izmed serije *vodnikov* po zbirkah, posvečen *umetnosti srednjega veka na Slovenskem*. Tekst *Emilijana Cevca* se po uvodnem odstavku, v katerem avtor označuje umetnost Slovenije v kulturnozemeljepisnem okviru in njenih zgodovinskih usodah, najprej pomudi ob plastiki, nato pa oriše slikarstvo srednjega veka na naših tleh. Avtor je bil hkrati tudi uredil zbirko. Izbor in ocena plastike je plod njegovega dolgoletnega študija razvoja in dosežkov te umetnostne panoge pri nas. Galerija je z nekaterimi snetimi stenski slikami, zlasti pa z vrsto kopij poskrbela, da obiskovalcu ponazori tudi pot te najbolj popularne zvrsti pri nas. Seveda se to ni zgodilo v tisti meri kakor pri plastiki. O tem govori tudi skromno število reprodukcij te panoge v publikaciji.

Avtorju seveda ni bilo mogoče v enaki meri zajeti spomeniškega inventarja po vsej Sloveniji. Tega ne dovoljuje še zmerom pretežno kranjski značaj zbirke, čeprav vsaj za plastiko lahko rečemo, da je s pritegnitvijo gradiva iz vzhodne Slovenije vseeno najširša med zbirkami iz drugih obdobj naše umetnostne preteklosti. Čeprav je tekst nujno vezan na razstavljen kose, je avtor spretno zajel umetnost vse Slovenije. Uvodni sestavek je vse do Cevčeve knjige o slovenski umetnosti, ki je izšla 1966 pri Prešernovi družbi, najpreglednejši kratek tekst o kiparstvu in slikarstvu srednjega veka pri nas.

Dve leti kasneje, 1957, je Narodna galerija izdala *vodnik* z naslovom *Umetnost baroka na Slovenskem*. V uvodnih besedah kataloga *Francè Stelè* zajema poleg baročne umetnosti tudi renesančno oziroma manieristično umetnost druge polovice XVI. in XVII. stoletja. Tekst strnjeno povzema avtorjeve dotedanje ugotovitve, širina nakazane problematike pa je seveda v primeri z razstavljenimi kosi zlasti glede na grafično delo, posebej v XVII. stoletju, prav tako tudi glede na izbor plastike, program, ki še daleč ni izpolnjen. Seveda ni in ne more biti namen osrednje slovenske galerije, da bi za vsako ceno hotela doseči pravičen vse-slovenski značaj. Vendar je kranjstvo baročnega oddelka še mnogo bolj občutno kakor v srednjeveški zbirki. Kdor se bo torej hotel srečati z izbranimi originali štajerske umetnosti, zlasti plastike, bo moral tudi v prihodnje v Maribor.

Ureditev omenjenih dveh zbirk, ki ju spremljata kataloga, je rabila ob še ne

publiciranih drugih pomagalih za osnovo dvema splošnima *vodnikoma* po razstavnem fondu galerije. Leta 1958 je izšel *kratek vodnik* z uvodnim pojasnilom in spremnim tekstom *Karla Dobide*. V uvodu je podana kratka zgodovina zavoda. Tam beremo tudi o delitvi nekdanj enotno zasnovane zbirke vse slovenske umetnosti na dva zavoda. Leta 1951 odprta zbirka Moderne galerije naj bi dala streho dosežkom slovenske umetnosti po prvi generaciji impresionistov, Narodna galerija pa se odtlej posveča starejši slovenski umetnosti »do vključenega slikarstva impresionistov«. Obiskovalcem je seveda znano, da je sklenjen pregled opusa naših impresionistov na ogled v hiši Moderne galerije.

Zahtevnejšemu obiskovalcu je na voljo razširjeni *vodnik* po zbirkah zavoda, ki je leta 1961 izšel z naslovom *Sprehod po Narodni galeriji*. V uvodnih besedah je med drugim pojasnilo, da je Narodna galerija zaradi pomanjkanja prostora in »za poskus« kljub poprej drugače domenjani razmejitvi gradiva odstopila. Moderni galeriji poleg poprejšnjih volil še nekaj slik impresionistov, ki so že od nekdanj visele v Narodni galeriji. Sporno vprašanje je bilo tako rešeno na način, ki v ogledu moderne umetnosti ustvarja časovno in problemsko osnovo, razvojno nit starejše umetnosti pri nas pa seveda nujno prikrajša za kvalitetno najvišjo in samosvojo izpolnitev stoletnih očitnih in skritih prizadevanj naše likovne kulture.

Razširjeni *vodnik* v tekstu vsebuje razumljivo, a ne poenostavljeno pot slovenske umetnosti s koristnimi splošnimi oznakami posameznih slogovnih razdobj v širšem evropskem okviru. Tudi ilustrativni del publikacije je dovolj bogat, pri naša pa žal le eno samo barvno reprodukcijo (M. Perharta).

Pravi pomen prizadevanj in uspehov Narodne galerije pa ni razviden le iz ureditve in izpolnitve stalne zbirke ter priprave vodniških pomagal — že tako delo terja toliko skritih naporov, ki se obiskovalcu zamegle s plaščem samoumevnosti — marveč se očituje v prireditvi desetine pomembnih občasnih razstav. Petero izmed njih je bilo posvečenih baročni umetnosti, ali je bil vsaj poseben naglas na tem obdobju.

Prva nam je predstavila opus našega najbolj samosvojega slikarja tega časa, *Fortunata Berganta* (1721—1769). *Katalog* razstave, naslovljen je z mojstrovim imenom, je izšel ob razstavi 1951. Spremno besedo je napisal *Fr. Stelè*, jedro tekst-

nega dela pa je studiozna, zaokrožena monografija o slikarju izpod peresa *Anice Cevc*. Tu so zbrani skopi arhivalni podatki, slikarski razvoj pozno dozorelega mojstra je zajet v odstavkih o najstarejših njegovih delih, o razdobju stilnega dozorevanja in dobi zrelega mojstrstva. V sklepnih odstavkih pritegne zlasti primerjava Berganta z drugimi slikarji, reliefno označuje izvorno »drznost«, plebejstvo in ekspresivnost našega slikarja. In kljub zvenečim imenom evropskih velikanih, ki jih avtorica pritegne k pričevanju, nas prepriča, poskus oznake Bergantove osebne filozofije v krogu prebujenega presvetljenstva.

Zato naj mi je dovoljeno, da prav na tem mestu opozorim na študijo Franceta Steleta, ki jo je z naslovom *Slikar Fortunat Bergant* izdala SAZU 1957. Razprava je namreč navezala na izsledke razstave in na dognanja A. Cevčeve. Avtor pa je skušal v morfopsihološki smeri poglobiti Bergantov lik, čeravno se je zavedal tveganosti takega poskusa. Študija zasluži posebno oceno, v tej zvezi pa nas zanima zato, ker se njeni izsledki v nekaterih bistvenih smereh razločujejo od stališč avtorice kataloga in prerediteljice razstave. Bergant naj bi bil namreč izrazito veren človek, samotar, ki se je zapiral v svoj lastni svet.

Druga razstava, posvečena baročni umetnosti, je bila namenjena razjasnitvi deleža, ki ga je slovenskemu prostoru prispevalo delo avstrijskega slikarja M. J. *Kremsler Schmidta*. Ob razstavi l. 1957 je izšel že tradicionalno bogato ilustriran katalog z razpravo *Franceta Steleta*. 45 na razstavi zbranih del, visoka kakovost stvaritev, odmev mojstrovega opusa pri nas, zlasti pri L. Layerju, ne nazadnje pa pomen zbranega dela v okviru celotnega mojstrovega opusa, so v polni meri opravičili razstavo. Zaokrožene celote v Gornjem gradu, v Velesovem in v Grubarjevi kapelici v Ljubljani sodijo namreč med najpomembnejše dokumente pozne faze mojstrovega dela. V vsaki izmed njih je avtor teksta občutljivo razbral značilno ubranost, zvezano z značajem prostora. Tako je razstava s katalogom pomembno prispevala k zaokrožitvi naše vednosti o mojstru.

Tretja razstava na označeno temo ni imela tako ostro začrtanih študijskih ciljev kakor poprejšnji. Že okvir sam je bil namreč tako širok, da bi ga ne bilo mogoče prostorsko zadovoljivo urespri nas, ki je zbrala primerke vseh umetničih. Razstava *Barok na Slovenskem*, prirejena 1961, je bila namreč dotlej edina

nostnih zvrsti, arhitekture v fotografijah in načrtih, slikarstva (stenskega v dobrih reprodukcijah), kiparstva in umetne obrti. Izbor je mogel biti seveda zelo ozek, upošteval pa je značilne dosežke vseh slovenskih regij znotraj današnjih meja republike. Poskus predstavitve vseh likovnih panog je bil rezultat pobude pri umetnostnozgodovinskem društvu formirane sekcije barokistov. Uvodni tekst v katalogu razstave je napisal *France Stele*, o posameznih zvrsteh pa so kratke oznake prispevali A. Cevčeva za slikarstvo, S. Vrišer za kiparstvo, N. Šumi za arhitekturo, M. Železnik za rezbarstvo zadnje četrtine XVII. stoletja, sestavek o pohištvu je prispeval J. Mal, sledi mu sestavek D. Zelinkove o umetni obrti. Standardnemu ilustrativnemu delu ob koncu knjige so se pridružile tudi številne ilustracije med tekstom in v katalogu, tako da je publikacija do danes najpreglednejši pripomoček, ki bralca uvaja v svet baročne umetnosti pri nas.

Razstava je pobudila številen obisk, saj je bila prirejena bolj za oko kakor za razjasnitev še ne do kraja razčiščenih vprašanj. A vzpodbudna je bila tudi v tej smeri, saj je nedavna razstava štajerske baročne plastike v Pokrajinskem muzeju v Mariboru navezala nanjo, v svojem okviru pa seveda po izčrpnosti, a tudi po učinkovitosti ljubljansko prireditev daleč preseгла.

Poleg baročnega gradiva sta zajeli dve drugi razstavi našo slikarsko dediščino v razširjenem obsegu od XV. do XIX. stoletja. Tokrat ni bilo zastavljeno vprašanje o domači umetnosti, marveč sta obe razstavi *starih tujih slikarjev* zajeli danes seveda že precej okrnjeni fond dela tujih rok, naročenih ali zbranih na Slovenskem. Prva razstava je zajela izdelke tujih mojstrov, ki so bili tedaj v Ljubljani, druga razstava pa zbrala opus na Štajerskem in v Prekmurju. Obe je pripravila A. Cevc, ki se je v uvodnih tekstih katalogov pomudila ob pričevalnosti takó zbranih del za kulturni profil Slovenije v prizadetih stoletjih. Po njej posnemamo, da je posebno težavno vprašanje rekonstrukcija prvotnih nahajališč, saj je del podob prišel na slovenska tla po drugotni poti in ne po neposrednem naročilu; zlasti zadnja vojna je vrh tega zabrisala sled za številnimi slikami. Vseeno je prireditev obeh razstav podala dovolj nazorno podobo zlasti za plemiške naročnike pri nas aktualnih slikarskih smeri in tem. Atribucija vrste nesigniranih podob po drugi plati prispeva k dvigu pomena dotlej anonimnih del. Uspeh obeh razstav — za

druge pokrajine nam galerija podobno béro obeta — je v resnici ustvaril temelj za zbirko tujcev, ki je bila že nekdanj v programu galerije. Zanj pa seveda še zmerom manjka tudi prostor. Glavnino bo v predvideni zbirki tujih slikarjev zavzemalo italijansko in holandsko slikarstvo XVI. stoletja. Poleg pričevalnosti za domačo kulturo zaradi kvalitete nekaterih del poslej tudi evropska umetnostna zgodovina ne bo mogla mimo fonda, zbrana pri nas.

Leta 1954 je bila prirejena razstava o slikarstvu *klasicizma in romantike* na Slovenskem. Uvod v katalog je napisal pokojni *Izidor Cankar*. Namen razstave je bila kritična ocena obsežnega opusa osmih slikarjev, ki zastopajo naše slikarstvo od osemdesetih let XVIII. do sedemdesetih let XIX. stoletja. Poleg slikarjev domačega rodu je upoštevan tudi *Salzburčan Fr. Kurz pl. Goldenstein*, ki je večji del svojega opusa ustvaril v Ljubljani. Po besedah pisca uvodnega teksta naj bi razstava zlasti pobudila študij še ne dovolj znanega opusa *Janše in Kavčiča*. Izkazalo pa se je kasneje, da je galerija programirala nadroben pretres posameznih avtorjev; prvi je na sporedu opus *J. Tominca*.

Brez posebnih pretenzij je ob proslavi šestdesetletnice slovenske moderne Narodna galerija priredila *spominsko razstavo* v opombo in čast štirim velikim mojstrom »s slovenskega impresionizma«. Izbor del in katalog razločno nakazujejo manifestativni značaj prireditve. Prav pa je, da v pregledu pomembnejših razstav, opremljenih s katalogi, ne gremo molče mimo nje, že zato ne, ker se očitno naglašajo vezi impresionistov s slovenskim izročilom in torej tudi potrjuje prvotni program zavoda, da ne gre popolnoma opustiti impresionizma v delovnem območju galerije.

Prigodni tekst *E. Cevca* v katalogu se ne omejuje zgolj na probleme slikarjev, marveč nakazuje širši kulturni okvir in pomen slikarskih velikanov na pragu našega stoletja.

Široko je bila zasnovana razstava del *Antona Ažbete in njegove šole*. Bila je poskus opredeliti Ažbeto zlasti kot pedagoga ustrezno pomenu njegovega dela v münchenškem središču. Zato je galerija pritegnila k sodelovanju tudi tuje raziskovalce, slikarjeve znanke, ter v katalogu ponatisnila nekaj dokumentarnih sestavkov. Bolj kot razstavljena dela zato katalog priča o Ažbetovi vlogi. Lahko bi bil še mnogo bolj uspešno predstavil mojstrov pomen tudi v širšem evropskem

prostoru, ko ne bi bil v francoskem povzetku tiskan samo *Steletov* sestavek o Ažbetu pedagogu. Kakor se je namreč izkazalo, da je bil Ažbe pomemben slikar, ga bo evropska umetnostna zgodovina upoštevala predvsem kot učitelja in prav posebej kot očetovskega učitelja nekaterih velikih imen evropskega slikarstva. Zadnji dve razstavi, ki nas tu zanimata, se po namenu in pobudah razločujeta od poprej obravnavanih.

Razstava del arhitekta *Maksa Fabiani-ja* je prva prireditve galerije, ki je bila posvečena arhitekturi, če ne štejemo dovolj skromnega deleža, ki ga je bila deležna ta panoga na baročni razstavi. Značilno je, da je pobuda zanj prišla od zunaj. *Arh. M. Pozzeto* je bil razstavo že poprej pripravil v Italiji ter je v Ljubljani zato odločilno sodeloval pri izbiri gradiva in pripravil seveda tudi večji del kataloških enot; poleg tega je v Gorici izšla njegova obširna študija o pionirju moderne arhitekture, ki je prispeval odločilen delež k oblikovanju popotresne Ljubljane, enako vlogo pa ima tudi v širšem avstrijskem in italijanskem prostoru. Ob razstavi je izšel po obliki skromen, vendar zadovoljivo izčrpen katalog; uvodno besedo je napisal *M. Mušič*.

Zadnji izmed izbranih katalogov je izšel ob razstavi *slovenskega slikarstva 19. stoletja* v Narodnem muzeju v Beogradu 1967. leta (v srbohrvaščini). Razstava uveljavlja hvalevredno prakso izmenjav, ki naj predstavijo zaokrožena obdobja v likovni umetnosti. Tako je beograjska razstava našega slikarstva 19. stoletja odgovor na podoben pregled srbskega slikarstva v istem obdobju. Stiki slovenskega središča z Beogradom so stari več kot pol stoletja, prvič pa smo se zdaj Slovenci tamkaj predstavili s pregledom takó širokega časovnega razpona.

Uvodni tekst je napisal *Emilijan Cevc*. Čeprav obravnava dovolj »izrabljeno« temo, je pisan sveže in ni brez novih opazovanj.

Nace Šumi

NARODNA GALERIJA V LJUBLJANI

Prvih 20 letnikov Zbornika za umetnostno zgodovino je sproti objavljalo umetnostne razstave, nakupe umetnin in drugo delo in skrbi Narodne galerije v Ljubljani. V povojnih letnikih pa je to poročanje prenehalo.

Ko mineva petdeset let od ustanovitve osrednje slovenske galerijske ustanove — ustanovljena je bila 18. oktobra 1918

— nam dolžnost veleva, da skušamo zapolniti te vrzeli z objavo pričujočih podatkov. Na dolgu pa ostajamo s poročilom o pomnožitvi galerijskega umetnostnega inventarja po letu 1945 z nakupi, volili in z drugačnimi pridobitvami ali z dolgoročnimi posojili.

Katalogi razstav narodne galerije

Ferdo Vesel 1861—1946. Ob retrospektivni razstavi v Narodni galeriji, Ljubljana januar-februar 1948; ureditev razstave in tekst: *Ivan Zorman* — France Stare; *France Stare*: Življenje Ferda Vesela, Stilna opredelitev Ferda Vesela; — Casovni pregled življenja Ferda Vesela, Daljši članki o Ferdu Veselu; pp. 24, 31 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platinici; ovitek.

Ivan Zajec * 15. 7. 1869. Ob osemdesetletnici rojstva in razstavi del Ivana Zajca izdala Narodna galerija v Ljubljani, julij 1949; *Fran Sijanec*: Ivan Zajec; pp. 23, 10 črno-belih posnetkov med besedilom + 1 na naslovni platinici.

Fortunat Bergant 1721—1769. Izdano ob kolektivni razstavi del Fortunata Berganta, ki je bila odprta dne 1. oktobra 1951 v prostorih Narodne galerije v Ljubljani; Ob 400-letnici slovenske knjige in 230-letnici rojstva Fortunata Berganta; Ljubljana 1951; *France Stele*: Fortunat Bergant — Slovenski umetnik; *Anica Cevc*: Fortunat Bergant, Opombe, Katalog slik: Slike Fortunata Berganta, Grafika, Slike, pri katerih je Bergantovo avtorstvo dvomljivo, Bergantova šola, Bergantu napačno pripisane slike; — povzetek v francoščini; pp. 56, 52 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platinici.

Hinko Smrekar 1883—1942. Izdano ob kolektivni spominska razstavi umetnikovih del, prirejeni začetek oktobra 1952 v posloppju Moderne galerije v Ljubljani; Ljubljana 1952; uvod in katalog: *Karel Dobida*; žirija: Galerijski svet v Ljubljani; *Karel Dobida*: Francu Veselu v opombo; Seznam razstavljenih del; povzetek v francoščini; pp. 53, 20 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platinici.

Gvidon Birolla. Izdano ob kolektivni razstavi slikarjevih del, prirejeni v počastitev njegove sedemdesetletnice, Ljubljana 1952; uvod: *Jelisava Čopič*; seznam razstavljenih del; pp. 16 (brez pag.), 12 črno-belih posnetkov + 4 med besedilom.

Maksim Gaspari. Izdano ob kolektivni razstavi umetnikovih del, prirejeni v počastitev njegove sedemdesetletnice rojstva meseca junija 1953 v razstavnih prostorih

Narodne galerije v Ljubljani, Ljubljana 1953; Izbor razstavljenih del: Galerijski svet za Narodno in Moderno galerijo v Ljubljani, predsednik: Božidar Jakac, člani: dr. Izidor Cankar, dr. Karel Dobida, Boris Kalin, Gojmir A. Kos, Zoran Kržišnik, France Mihelič in dr. France Stelè; uvod v katalog: *Anica Cevc*; Nekaj besed o sebi: *Maksim Gaspari*; Manom Hinka Smrekarja: *M.(aksim) G.(aspari)* 1942; Nekaj gradiva o umetniku; povzetek v francoščini; seznam razstavljenih del; pp. 36, 28 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platinici.

Klasicizem in romantika na Slovenskem. Ljubljana 1954. Izbor in ureditev razstave: Galerijski svet Narodne in Moderne galerije; uvod: *Izidor Cankar*; biografski podatki in katalog: *Jelisava Čopič*; povzetek v francoščini; pp. 58, 32 črno-belih posnetkov + 6 med besedilom + 1 na naslovni platinici.

Začetki slovenskega impresionizma. Ob proslavi šestdesetletnice slovenske Moderne itn., Ljubljana 1955; razstava prirejena v vseh prostorih Jakopičevega paviljona v Ljubljani; izbor razstavljenega gradiva: dr. Karel Dobida, Gojmir A. Kos in dr. France Stelè; uvod: dr. *Emilijan Cevc*; katalog: *Karel Dobida*; *Oton Zupančič*: Svidenje; *Rihard Jakopič*: Iz Zapisov in spominov; *Vojeslav Molè*: Ivanu Groharju; *Oton Zupančič*: Naši slikarji v tujini; *Ivan Cankar*: Ob razstavi na Dunaju leta 1904; pp. 31, 13 črno-belih posnetkov + 4 med besedilom.

Od Tiziana do Tiepola: Remekdela mletačkog slikarstva i vajarstva iz bečkog Kunsthistorisches Museuma, Beograd-Zagreb-Ljubljana oktober 1955 — februar 1956; Komisija za kulturne veze sa inostranstvom FNRJ; uvod: Veljko Petrović, Vinzenz Oberhammer; katalog; pp. 24, 17 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platinici.

Martin Joh. Schmidt: »Kremser Schmidt« 1718—1801. Dela v Sloveniji, Ljubljana 1957; uvod: *France Stelè*; seznam del in ureditev kataloga; *Melita Stelè*; seznam del in ureditev kataloga; *Melita Stelè*: (spremna beseda) *Karel Dobida*; *France Stelè*: Martin Johann Kremser Schmidt, Življenje in delo M. J. Kremser Schmidta, Umetniški razvoj in značaj, M. J. Kremser Schmidt v Sloveniji, Nasledstvo; (*Melita Stelè*): Dela M. J. Kremser Schmidta v Sloveniji (oljne slike), skice in risbe, grafika, bibliografija, domača literatura; pp. 43, 31 črno-belih posnetkov + 17 med besedilom + 1 na naslovni strani ovitka.

Grafika starih mojstrov. Mestni muzej v Celju, 1957; uvod, lit. in seznam razst. del: *Milena Moškon*; pp. 28, 15 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Gotische Fresken aus Slowenien. (Kopien) aus der Nationalgalerie in Laibach, Klagenfurt-Künstlerhaus, 12. juli bis 3. August 1958; Die Ausstellung »Gotische Fresken aus Slowenien« in Kopien wird im Rahmen des Kulturaustausches Kärnten-Slowenien vom Kulturreferat der Kärntner Landesregierung veranstaltet; die Zusammenstellung des Materials besorgte unter der Leitung von Direktor Dr. Karel Dobida die Nationalgalerie in Laibach (Narodna galerija v Ljubljani); die Kunsthistorische Einbegleitung verfasste im Originaltext Univ. — Prof. Dr. France Stelè; Zusammenstellung des Werkkataloges: *Kustos France Zupan*; herausgegeben vom Amt der Kärntner Landesregierung in Klagenfurt; pp. 22, 36 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Ivan Napotnik 1888—1958. Ljubljana 1959; retrospektivna razstava v počastitev sedemdesetletnice rojstva kiparja Napotnika; besedilo in ureditev kataloga: *Karel Dobida* (uvod, poskus bibliografije, pregled razstav, ki se jih je Ivan Napotnik udeležil v letih 1912—1958, življenjsko delo Ivana Napotnika, seznam razstavljenih plastik, nekaj nerazstavljenih del); povzetek v francoščini; pp. 46 (brez pag.), XXXI črno-belih posnetkov + 1 dvobarven na naslovni platnici.

Srednjeveške freske na Slovenskem. Ljubljana 1959; razstava kopij fresk; uvod: *Karel Dobida*; Stensko slikarstvo gotske dobe v Sloveniji: *France Stelè*; katalog in bibliografija: *France Zupan*; povzetek v francoščini; pp. 40 (brez pag.), 49 črno-belih posnetkov + 2 na platnicah.

Markus Pernhart. Aus dem Kunstbesitz der Narodna galerija Ljubljana — Nationalgalerie in Laibach, Villach 15. bis 30. September 1960; — izdal: Kulturreferat der Stadt Villach (Referat za kulturo mesta Beljaka); besedilo: *K(arel) Dobida*; seznam razstavljenih del; pp. 10 (brez pag.), 3 črno-beli posnetki med besedilom + 1 na naslovni platnici.

Srednjeveške freske. Razstava kopij iz zbirke Galerije fresaka v Beogradu, Ljubljana 1960; uvod: *Milan Kašanin*; bibliografija; katalog: *Nada Komnenović*; kopisti; povzetek in katalog v francoščini; pp. 52 (brez pag.); 32 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, I., Ljubljana. Ljubljana 1960; uvod in katalog: *Anica Cevc*; ureditev kataloga: *Ka-*

rel Dobida; povzetek v francoščini; pp. 56, 56 črno-belih posnetkov + 1 na ovitku.

Barok na Slovenskem. Ljubljana 1961; prireditelj: Narodna galerija in Mestni muzej v Ljubljani s sodelovanjem in v povezavi z Narodnim muzejem v Ljubljani in Pokrajinskim muzejem v Mariboru; izbor likovnega gradiva: Umetnostna komisija Galerijskega sveta Narodne galerije (*Karel Dobida*, Božidar Jakac, Gojmir Anton Kos, Stane Mikuž, France Stele in France Zupan); izbor pohištva: *Josip Mal*; izbor umetnostnoobrnih izdelkov: *Darinka Zelinkova*; načrti za ureditev razstavnih prostorov: *Hanka Stular*; ureditev kataloga: *Karel Dobida*; Na mesto uvoda: *Karel Dobida*; Slovenski barok: *France Stelè*; Baročno slikarstvo na Slovenskem: *A(nica) C(evc)*; Kiparska umetnost v baroku: *Sergej Vrišer*; Baročna arhitektura na Slovenskem: *Nace Šumi*; Seznam arhitektonskih posnetkov: *N(ace) Š(umi)*; Rezbarstvo 17. stoletja: *Milan Zeleznik*; Barok v pohištvu: *Jos(ip) Mal*; Umetna obrt v baroku: *Darinka Zelinkova*; pp. 68, 60 črno-belih posnetkov + 43 med besedilom + 1 na platnicah + 5 črtnih posnetkov.

Anton Ažbè in njegova šola. Ljubljana 1962; razstava postavljena v počastitev stoletnice rojstva Antona Ažbete; izbira umetnin: člani umetnostne komisije Galerijskega sveta, Božidar Jakac, Gojmir Anton Kos, France Stele in Karel Dobida; zbornik uredil: *K(arel) Dobida*; katalog razstavljenih del: *Anica Cevc*; Anton Ažbè — učitelj: *France Stele*; Ažbetova šola in srbski slikarji: *Katarina Ambrozič*; Doneski k Ažbetovemu življenjepisu: *K(arel) Dobida*; Metoda Antona Ažbete: *Nina M. Moljeva* — *Elij M. Beljutin* (iz ruščine prev. Vladimir Naglič); Iz »Mojih odkritij«: *Dimitrij N. Kardovski* (iz ruščine prev. Vladimir Naglič); Prve izkušnje iz Ažbetove šole: *Mihail F. Semjakin* (iz ruščine prevedel Vladimir Naglič); Moje življenje. Iz poglavja »Münchenska leta«, 1896—1901: *Igor E. Grabar* (iz ruščine prevedel Vladimir Naglič); Slovenski slikarji v Monakovem: *Artifeks*; Mojster Anton Ažbe, učitelj lepote: *Arthur Rössler* (iz nemščine prevedel *K(arel) Dobida*); Anton Ažbè: *Rihard Jakopič*; Ob Ažbetovem grobu: *P. Sch.* (iz nemščine prevedel *K(arel) Dobida*); *Josip Račić* pri Ažbetu: *Vladimir Becić* (iz nemščine prevedel *K(arel) Dobida*); Pogled nazaj: *Vasilij V. Kandinski* (iz nemščine prevedel *K(arel) Dobida*); Začetek Ažbetove šole: *Rihard Jakopič*; Anton Ažbe, slikar in učitelj: *Emil Pacovský* (po prevodu Franceta Mesesnela iz češčine); Obisk pri Až-

betu: *Ivan Prijatelj*; Spomini na Ažbeta: *Matej Sternen*; Spomini: *Ferdo Vesel*; »Imenitni bratci«, Gostje Kathi Kobusove: *Ulf Seidel* (prevedel K/arel/ Dobida); O Ažbetovi šoli: *Ludvik Kuba* (iz češčine prevedel Božidar Borko); Michael Vierkant v Ažbetovi šoli: *Leonhard Frank* (iz nemščine prevedel Mile Klopčič); Iz spominov na slikarja Antona Ažbeta: *Niko Zupanič*; Podatki o Ažbetovi šoli: *Beta Vukanović*; Nekaj bibliografije; Katalog: oljne slike, grafike in risbe: *Anica Cevc*; povzetek v francoščini; pp. 136, 43 črno-belih posnetkov + 36 med besedilom + 1 na naslovni platnici.

Razstava ikon. Ljubljana 1963; pri izbiri razstavnega gradiva je sodeloval *Svetozar Radojčić* iz Beograda; tehnično vodstvo in organizacija razstave: *Ksenija Rozman*; katalog uredil: *Karel Dobida*; predgovor: *Karel Dobida*; Namesto uvoda: *Svetozar Radojčić*; Umetnost ikon: *Mirjana Corović Ljubinković* (iz srbohrvaščine prevedel K/arel/ D/obida/); Slikarska tehnika naših ikon: *Zdravko Blažič*; Katalog razstavljenih del: *Desa Milošević* in *Ksenija Rozman*; opombe; povzetek v francoščini; pp. 46 + (2), 38 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Franc Mihael Janez Andrej Strauss. Ljubljana, marca-aprila 1964; razstavo priredil Umetnostni paviljon v Slovenjem Gradcu; pp. 4 z uvodom, dodatnim seznamom del in francoskim povzetkom, vložnim v slovenjegraški katalog: *Retropektivna razstava baročnih slikarjev Straussov*. Umetnostni paviljon Slovenj Gradec, oktober-november 1963; Komisija za izbor slik: *Stefka Cobelj*, Beograd, *Karel Pečko*, Slovenj Gradec, *Jakob Soklič*, Slovenj Gradec, *Fran Šijanec*, Maribor; naveden je častni odbor, organizacijski odbor, pravilnik Organizacijskega odbora; uvodne besede: ing. *Marko Kržišnik*, *Karel Pečko*, *Fran Šijanec*; problem restavratorskih postopkov Straussovih slik: *Mirko Subić*; besedilo o slikarjih Straussih, viri in literatura in katalog razstavljenih del: *Stefka Cobelj*; pp. 46, 2 barvna posnetka, 30 črno-belih posnetkov + 8 za stranjo 17 + 1 na naslovni strani.

Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, II, Slovenska Štajerska in Prekmurje. Ljubljana 1964; izbor gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (člani: *Anica Cevc*, *Karel Dobida*, *Božidar Jakac*, *Gojmir Anton Kos*, *France Stelč*, *Nace Sumi*); uvod in katalog: *Anica Cevc*; Namesto predgovora: *Karel Dobida*; seznam kratice in krajšav naslovov literature;

imensko kazalo; seznam del tujih slikarjev iz slovenske Štajerske in Prekmurja, ki so bila že razstavljena po vojni v Narodni galeriji; povzetek v francoščini; pp. 63, 63 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni strani ovitka.

Grafike starih mojstrov. Ljubljana 1965; prireditelj razstave: Narodna galerija v Ljubljani v sodelovanju z Mestnim muzejem v Celju; izbor gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije; besedilo in katalog: *Milena Moškon*; likovna oprema kataloga: *Jože Brumen*; imensko kazalo avtorjev, uvod, besedilo *Milene Moškon*, katalog razstavljenih del, literatura; pp. 34 (brez pag.), 20 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Memorial I. jugoslovske razstave. Ljubljana, oktober-november 1965; uvod in katalog razstavljenih del; pp. 15; seznam vložen v glavni katalog razstave: *Memorial prve jugoslovske umetniške izložbe 1904*, Čačak, 4. juli—15. avgust 1965; Umetniška galerija »Nadežda Petrović« — Čačak, Narodna galerija — Ljubljana, Moderna galerija JAZU — Zagreb, Narodni muzej — Beograd; Radni odbor: predsednik *Slobodan S. Sanader*, Čačak, sekretar *Milovan Vulović*, Čačak, člani: *Stanislav Živković*, Beograd, *Ljerka Menaše*, Ljubljana, *Draga Panić*, Beograd, *Ljiljana Popović*, Skopje, *Boško Risimović*, Beograd, *Vera Ristić*, Beograd, *Anica Cevc*, Ljubljana, *Nada Šimunić*, Zagreb; zahvala Umetniške galerije v Čačku, ponatisnjeno besedilo organizacijskega odbora razstave leta 1904; uvodne besede: *Stanislav Živković*; biografije in katalog del; povzetki v francoščini; pp. 38 (brez pag.), 51 črno-belih posnetkov (ciril. in latinica).

Srbsko slikarstvo XIX. stoletja. Ljubljana, november-december 1965, pp. 4; seznam razstavljenih del vložni v glavni katalog: *Srpsko slikarstvo XIX. veka*, Moderna galerija zavoda za likovne umjetnosti JAZU, Zagreb 1. X.—1. XI. 1965; Izložbu organizovali Narodni muzej u Beogradu, Moderna galerija JAZU u Zagrebu; autori izložbe: *Miograd Kolarić*, *Vera Ristić*, *Nikola Kusovac*; uvodne besede: *Lazar Trifunović*; ostalo besedilo: *M(iodrag) Kolarić*, *(N(ikola) Kusovac*, *M(iodrag) Kolarić*, *V(era) Ristić*; katalog; pp. 67, 91 črno-belih posnetkov (lat.).

Tristo let mode na Slovenskem. Pokrajinski muzej v Mariboru — november 1965; — razstavo priredil Pokrajinski muzej v Mariboru. Leta 1966 je bila prenesena v Ljubljano v Narodno galerijo, kjer je pričujoči katalog spremljal to prireditve; — otvoritev razstave v Mariboru

je bila v okviru IX. mariborske kulturne revije v novembru 1965 v prostorih Umetnostne galerije v Mariboru; besedilo in ureditev kataloga: *Sergej Vrišer*; uvod: *Sergej Vrišer*, Mozaik k razstavi; (*Sergej Vrišer*); katalog; povzetek v francoščini in nemščini; pp. 41, 30 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Maks Fabiani, 1865—1962. Ljubljana, julij-avgust (1966); razstavo posredoval Civico Museo Revoltella, Trst; uvod: *Margan Mušič*; Žalnica za Plečnikom: *Maks Fabiani*; uvod h knjigi »Vicenza«: *Maks Fabiani* (prev. Marijan Mušič); seznam razstavljenega gradiva (*Marco Pozzetto*); dodatni seznam: *Anica Cevc* in *Ksenija Rozman*; kronološki pregled del v Ljubljani in literatura; likovna oprema kataloga: *Jože Brumen*; pp. 34, 12 črno-belih posnetkov med besedilom in 5 črtnih posnetkov med besedilom + 1 faksimiliran podpis + 1 črno-bel posnetek na naslovni platnici.

Jožef Tominc (1790—1866). Ljubljana, marec-april 1967; seznam članov častnega odbora, posvetovalnega odbora in lastnikov razstavljenih del; uvod; Slikar *Jožef Tominc*: *France Stelè*; uvod in povzetek članka »Slikar *Jožef Tominc*« preveden v francoščino; Hvalnica *Jožefu Tomincu*: *Antonio Morassi* (prevod iz italijanščine); življenjepisni podatki: *Guglielmo Coronini*; seznam reprodukcij; katalog: *Guglielmo Coronini* in *Anica Cevc* (št. 3, 5, 6, 13, 19, 20, 22, 27, 28, 34, 46, 54—65, 72—75 in dopolnitve števil 8, 40, 69 (razen navedenih štev. prevod iz italijanščine); Iz dnevnika *Fanny Toppo Herzog* (izvirnik v nemščini, slovenski prevod iz italijanščine); Dokumenti (besedilo v latinščini, slovensko besedilo prevedeno iz italijanščine), Rodovnik *Jožefa Tominca* (prevod iz italijanščine), — dokumente in rodovnik sestavil: *Guglielmo Coronini*; lit.: *Sergio Tavano*, *Guido Manzini*, *Ksenija Rozman*; likovna ureditev kataloga: *Jože Brumen*; pp. 192, 124 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni platnici.

Slovenačko slikarstvo 19. veka. Iz zbirke Narodne galerije Ljubljana, Narodni muzej, Beograd 1967; organizacioni odbor izložbe: *France Stelè*, *Gojmir Anton Kos*, *Božidar Jakac*, *Spelca Čopič*, *Emilijan Cevc*, *Anica Cevc*, *Ksenija Rozman*, *Miodrag Kolarič*, *Vera Ristič*, *Nikola Kusovac*, *Nova Čogurič*, *Vladimir Popović*; izložbu pripravila Narodna galerija — Ljubljana; postavka izložbe: *Anica Cevc*; uvodne besede: *Lazar Trifunović* in Narodna galerija — Ljubljana (*Anica Cevc*); besedilo: *Emilijan Cevc*; katalog razstavljenih del in biografije

umetnikov: (*Anica Cevc*); lit.: (*Ksenija Rozman*); povzetek v francoščino prevedla *Melitta Pivec-Stelè*; likovna oprema: *Nova Čogurič*; pp. 50, 48 črno-belih posnetkov + 2 celostranska med stranmi besedila + 1 na naslovni platnici.

Vodniki po umetnostnih zbirkah narodne galerije

I. *Umetnost srednjega veka na Slovenskem*. Zbirka Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani, I., izdala in založila Narodna galerija v Ljubljani 1956; besedilo: *Emilijan Cevc* (Uvod, Plastika, Slikarstvo, Katalog: I. oltarna plastika, II. arhitekturna plastika, III. originali fresk); ureditev vodnika: *Karel Dobida*; pp. 45 + 4, 40 črno-belih reprodukcij + 1 na naslovni strani ovitka; (enaka izdaja tudi v francoščini).

II. *Umetnost baroka na Slovenskem*. Zbirka Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani, II., izdala in založila Narodna galerija v Ljubljani 1957; uvod: *France Stelè*, Katalog: I. Slikarstvo, II. Plastika, III. Grafika in risbe, Bibliografija: *Melita Stelè-Možina*; pp. 45 + 4, 44 črno-belih posnetkov + 1 na naslovni strani ovitka; (enaka izdaja tudi v francoščini).

Vodnik po Narodni galeriji. Ljubljana 1958; besedilo: *Nastanek in razvoj Narodne galerije*: *Karel Dobida*; Stalna zbirka: *Karel Dobida*; pp. 28 + 4, XX črno-belih reprodukcij + 1 med besedilom + 1 na naslovni strani platnic (enaka izdaja tudi v francoščini in angleščini).

KAREL DOBIDA: Sprehod po Narodni galeriji. Knjižnica Priroda in ljudje, Ljubljana: Mladinska knjiga 1961; poglavja: *Malo zgodovine, Ogled galerijske zbirke, Gotika, Renesansa, Barok, Klasicizem, Romantika, Realizem, Impresionizem, Vesnani, Novo kiparstvo ok. 1900, Razstave (Narodne galerije od l. 1922): A. Splošne razstave, B. Posamezni umetniki*; pp. 45 + 3, 56 črno-belih reprodukcij + 1 barvna reprodukcija + 6 repr. med besedilom + 1 tloris razstavnih prostorov galerije + črno-bela reprodukcija mrtvaškega plesa iz *Hrastovelj*, vel. odtisa 6,2 × 44,5 cm + 1 repr. na naslovni str. ovitka.

Razstave narodne galerije v Ljubljani

1946

1.2.—17.3.: *Razstava partizanskega tiska*; priredil Tiskovni urad.

27.2.—2.6.: Jubilejna razstava OF ob petletnici; priredil Izvršni odbor propagandne komisije.

7.6.—23.6.: Razstava vojnih zločinov; priredila Komisija za ugotavljanje zločinov okupatorjev in njihovih pomagačev za Slovenijo.

1947

16.3.—20.4.: Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja; priredil Komite za kulturo in umetnost v FLRJ.

Oljne slike:

Lovro Janša (1), Arsenije Teodorovič (1), Pavle Đurković (1), Jožef Tominc (2), Konstantin Danil (4), Mihael Stroj (2), Nikola Aleksić (2), Katarina Ivanović (2), Pavle Petrović (1), Vjekoslav Karas (4), Dimitrije Avramović (1), Pavle Simić (3), Novak Radonić (4), Mina Vukomanović (1), Đura Jakšić (4), Stevan Todorović (2), Karolina Mihanović (1), Querez Ferdo (2), Miloš Tenković (1), Janez Šubic (3), Dorde Krstić (7), Nikola Mašić (3), Jurij Šubic (2), Vlaho Bukovac (4), Uroš Predić (2), Celestin Medović (3), Paja Jovanović (2), Jožef Petkovšek (1), Ferdo Vesel (3), Ivana Kobilca (1), Anton Ažbe (3), Bela Čikoš-Sessia (1), Marko Murat (3), Klement Črnčić Menci (2), Ferdo Kovačević (1), Rista Vukanović (1), Stevan Aleksić (1), Ivan Grohar (4), Rihard Jakopič (3), Matija Jama (5), Matej Sternen (2), Milan Milovanović (2), Nadežda Petrović (5), Kosta Miličević (1), Josip Račić (8), Miroslav Kraljević (7), Vladimir Becić (5), Oskar Herman (2), Milan Steiner (2), Emanuel Vidović (1), Jovan Bijelić (2), Stojan Aralica (1), Moša Pijade (3), Petar Dobrović (5), Ljubo Babić (3), Jeronim Miše (2), Zora Petrović (1), Marino Tartaglia (4), Ignjat Job (2), Đuro Tiljak (1), Gojmir Anton Kos (1), Sava Šumanović (1), Milivoj Uzelac (4), Milo Milunović (3), Milan Konjović (1), Ivan Tabaković (1), Božidar Jakac (1), Leo Junek (2), Jure Plančić (2), Oton Postružnik (2), Vinko Grdan (1), Krsto Hegeđušić (1), Živojin Vajinić (1), Nedeljko Gvozdenović (1), Antun Motika (1), Aleksa Čelebonović (4), Đorđe Andrejević Kun (3), Vjekoslav Parać (1), Stane Kregar (2), Marijan Detoni (1), Petar Lubarda (3), Antun Mezdjić (1), France Mihelić (1), Ismet Mujezinović (1), Đura Teodorović (1), Slavko Šohaj (2), Frano Šimunović (3), Predrag Milosavljević (2), Maksim Sedej (2), Franjo Mraz (1), Vera Čohadžić (1), Bora Baruh (1), Dušan Vlajić (1), Nikolaj Omerza (2), Gabrijel Stupica (1), Marij Pregelj (1),

Oton Gliha (1), Ivan Generalić (1), Bogdan Šuput (1), Zlatko Prica (2), Jurica Ribar (1);

Grafike:

Franc Kavčič (5), Anton Karinger (1), Jurij Šubic (1), Klement Črnčić Menci (2), Mirko Rački (2), Ljubo Ivanović (11), Tomislav Krizman (5), Hinko Smrekar (2), Miroslav Kraljević (3), Oskar Herman (1), Dušan Kokotović (1), Đuro Tiljak (3), Ernest Tomašević (2), Božidar Jakac (9), Tone Kralj (1), Oton Postružnik (1), Ljudevit Sestić (1), Drago Vidmar (1), Antun Motika (1), Nikola Martinoski (3), Đorđe Andrejević Kun (8), Vjekoslav Parać (1), Marijan Detoni (4), Vilim Svečnjak (1), Lojze Spalac (1), France Mihelić (1), Ismet Mujezinović (6), Mica Todorović (1), Riko Debenjak (2), Frano Šimunović (6), Maksim Sedej (1), Franjo Mraz (2), Božidar Pengov (1), Franjo Bače (2), Dore Klemenčić (1), Prvoslav Karamatijević (2), Danije Ozmo (2), Petar Šimaga (3), Zlatko Prica (2), Vito Globočnik (1), Nikola Reiser (1), Alenka Gerlović (2), Albert Kinert (1), Ginče Protuger (1), Edo Murtić (2).

Kiparstvo:

Filipovič Petar in Makarije (2), Alojzij Gangl (1), Ivan Zajec (1), Rudolf Valdec (2), Simeon Roksandić (1), Robert Franješ (1), Branislav Dešković; Ivan Meštrović (6), Tomo Rosandić (3), Lojze Dolinar (1), Ilija Kolarević (1), Frano Krsinić (4), Sreten Stojanović (2), Antun Augustinčić (6), Stevan Bodnarov (3), Boris Kalin (2), Grga Antunac (4), Vanja Raduš (5), Pavao Perić (1), Vladimir Piperski (1), Frančišek Smerdu (5), Ksenija Kantoci (1), Ivan Lozica (3), Karel Putrih (1), Zdenko Kalin (2), Vojin Bakić (2), Kosta Angeli Radovani (1).

Medalje:

Ivo Kerdič (6), Vladimir Stoviček (2), Stane Dremelj (1). Katalog brez repr.

3. 9.—7. 9.: Razstava telovadnega orodja trdke »Elan« v Zgošah; priredila Fizkulturalna zveza Slovenije.

1948

25.1.—21.2. in 9. 5.—30.5.: Ferdo Vesel; katalog z repr.

1949

16.7.—31.12.: Ivan Zajec; katalog z repr.

1950

22.10.: urejena in odprta druga soba gotske plastike v stalnih zbirkah.

2.12.—18.12.: *Janez Šubic, osnutki in risbe*; 38 oljnih skic, 142 risb.

1951

1.10.—4.11.: *Fortunat Bergant*; 72 oljnih slik, 1 grafika, 6 slik, pri katerih je Bergantovo avtorstvo dvomljivo, 3 oljne slike Bergantove šole, 7 oljnih slik, ki so Bergantu napačno pripisane; katalog z repr.

1952

5.4.—5.5.: *Gvidon Birolla*; 22 olj, 29 akvarelov in risb; katalog z repr.

1.10.—12.11.: *Hinko Smrekar*; razstava postavljena v prostorih Moderne galerije; 242 grafik in risb; katalog z repr.

1953

2.6.—28.6.: *Maksim Gaspari*; 49 oljnih slik, 111 risb, akvarelov itd.; katalog z repr.

1954

29.6.—20.9.: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*; razst. 159 del slikarjev: *Lovro Janša* (12), *Franc Kavčič* (15), *Jožef Tominc* (9), *Matevž Langus* (35), *Mihael Stroj* (25), *Franc Kurz pl. Goldenstein* (2), *Marko Pernhart* (23), *Anton Karinger* (38); katalog z repr.

1955

20.3.—27.3. in 31.3.: *Martin Johann Schmidt-Kremser-Schmidt*; razstava 6 del iz Gornjega grada, ki jih je restavriral restavratorska delavnica Zavoda za spomeniško varstvo LRS.

5.5.—25.5.: *Začetki slovenskega impresionizma*; razstava 97 del, postavljena v Jakopičevem paviljonu; *Ivan Grohar* (19 slik, 3 risbe), *Rihard Jakopič* (22), *Matija Jama* (13), *Matej Sternen* (15 oljnih slik, 4 risbe), *Peter Zmitek* (5), *Hinko Smrekar* (8 risb);

kipi: *Ivan Zajec* (2), *Franc Berneker* (3), *Svitoslav Peruzzi* (1), *Lojze Dolinar* (1), *Ivan Napotnik* (1); katalog z repr.

1956

28.1.—27.2.: *Od Tiziana do Tiepola*; razstavo 49 zbranih del iz Umetnostno zgodovinskega muzeja na Dunaju (Kunst-historisches Museum) je posredovala Komisija za kulturne zveze z inozemstvom FLRJ.

Jacopo da Ponte, im. *Jacopo Bassano* (2), *Giuseppe Bazzani* (1), *Bernardo Bellotto* (3), *Paris Paschalinus*, im. *Paris*

Bordone (1), *Antonio Canal*, im. *Canaletto* (1), *Giovanni de'Busi*, im. *Cariani* (1), *Rosalba Carriera* (1), *Giovanni Bettino Cignaroli* (1), *Domenico Fetti (Feti)* (1), *Francesco Fontebasso* (1), *Girolamo Forabosco* (1), *Francesco de'Guardi* (2), *Bernardino Licinio* (1), *Lorenzo Lotto* (1), *Jan Lys* (1), *Jacopo d'Antonio Negreti*, im. *Palma Vecchio* (1), *Giovanni Battista Pittoni* (1), *Sebastiano Ricci* (1), *Andrea Medolla*, im. *Schiavone* (3), *Bernardo Strozzi*, im. *Il Cappucino*, *Il Prete Genovese* (2), *Giovanni Domenico Tiepolo* (1), *Giovanni Battista Tiepolo* (1), *Jacopo Robusti*, im. *Tintoretto* (1), *Domenico Robusti*, im. *Domenico Tintoretto* (1), *Tiziano Vecelli* (4), *Paolo Galiari*, im. *Veronese* (2), *Antonio Zanchi* (1).

Kiparstvo: padovansko delo ok. l. 1500 — delavnica *Andrea Riccia* (1), beneško delo 2. pol. 15. stol. (*Lodovico Lombardo?*) (1), gornjeitalijansko delo ok. l. 1500 (1), *Pier Jacopo Alari Bonacolsi* (2), *Jacopo Tatti*, im. *Sansovino* (1), *Alessandro Vittoria* (2), *Cattaneo Danese* (3); katalog z repr. (srbohrvaški).

6.10.—24.10.: *Razstava faksimilov Rembrandtove grafike*; razstava prirejena ob Tednu muzejev; 46 faksimilov iz zbirk prof. Božidarja Jakca.

1957

29.6.—30.9.: *Martin Johann Schmidt — Kremser Schmidt*; Dela v Sloveniji; razst. 34 oljnih slik, 8 skic in risb, 11 grafik; razstavni katalog z repr.

10.10.—3.11.: *Grafika starih mojstrov*; razstavo 76 grafik je posredoval Mestni muzej v Celju; dela grafikov: *Martin Schongauer* (2), *Albrecht Dürer* (13), *Barthel Beham* (1), *Hans Sebald Beham* (10), *Albrecht Altdorfer* (4), *Wolf Huber* (2), *Lorch Melchior (Lorichs, Lorich)* (1), *Lucas Cranach st.* (3), *Hans Brosamer* (1), *krog Hansa Burgmairja* (1), *Lucas van Leyden* (7), *Jacques Callot* (4), *Rembrandt Harmensz van Rijn* (4), *Jan Georg (Joris) van Vliet* (1), *Esaias van der Velde* (1), *Jan van der Velde* (1), *Adrian van Ostade* (2), *Giovanni Battista Tiepolo* (10), *Christian (Wilhelm Ernest) Dietrich (Dietricy)* (6), *Daniel Chodowiecki* (2); katalog z repr.

1958

21.4.—8.6.: *Hinko Smrekar*; razstava 65 risb in grafik je bila prirejena v počastitev VII. kongresa ZKS; prenesena je bila tudi v Umetnostno galerijo v Maribor.

12.10.—26.10.: *Razstava dokumentov in restavriranih umetnin Narodne galerije*; razstavo priredila Narodna galerija s sodelovanjem Zavoda LRS za spomeniško varstvo ob Tednu muzejev; 13 slik, 2 freski, 6 plastik.

1959

25.4.—24.5.: *Ivan Napotnik*; 94 plastik; razstavni katalog z repr.

30.6.—15.10.: *Srednjeveške freske na Slovenskem*; 73 kopij fresk: Slikar zač. 14. stol. na Vrzdencu (1), Slikar zač. 14. stol. iz Bohinja (1), Slikar 1. pol. 14. stol. v Crngrobu (1), Slikar 1. pol. 14. stol. v Turnišču (1), Johannes Aquila de Rake-spurga, delavnica (7), Slikar furlanske smeri zač. 15. stol. (Godešče) (2), Slikar furlanske smeri zač. 15. stol. (Breg pri Predvoru) (2), Slikar zač. 15. stol. v Bodeščah (1), Janez iz Brunecka, delavnica (3), Slikar srede 15. stol. v Bodeščah (1), Suški mojster (10), Mojster iz Prilesja (2), Janez Ljubljanski (18), Delavnica Jan. Ljubljanskega (1), Beljaški mojster (1), Slikar srede 15. stol. (1), Mojster Bolfgangus (2), Maški mojster (2), Johannes iz Kastva (7), Slikar ok. l. 1490 (2), Mojster križnogorskih fresk (2), Mojster fresk pri sv. Primožu nad Kamnikom (4), Jernej iz Loke (1), Andrej iz Ottinga (1), akvareli Mateja Sternena (4 — Suha, Suha, Križna gora, Kamni vrh); razstavni katalog z repr.

1960

29.6.—30.6.: *Srednjeveške freske: Razstava kopij iz zbirke Galerija fresaka v Beogradu*; 148 kopij: sv. Sofija v Ohridu (2), sv. Pantelejmon v Nerezih (4), sv. Jurij v Rasu (2), Studenica, c. Matere božje (1), Studenica, Radoslavova veža (3), Mileševa (12), sv. apostoli v Peči (3), Sopočani (15), Morača (5), Gradac (4), Arilje, sv. Ahil (10), Mati božja Ljeviška, Prizren (16), Studenica, kraljeva cerkev (3), Staro Nagoričino, sv. Jurij (6), Matejča (3), Gračanica (9), Peč, sv. Demetrij (2), Markov samostan (2), Lesnovo (5), Andrejaš (2), Dečani (16), Ravanica (3), Resava (8), Kalenič (12); razstavni katalog z repr. (srbohrvaški).

5.11.—11.12.: *Stari tuji slikarji od XV. do XIX. stoletja*: I. Ljubljana; 125 del: italijanski slikarji, 14 anonimnih s 15 deli in: Giovanni Francesco Da Rimini (1), Giulio Romano (Giulio Pippi) (1), Pierino del Vaga (Pietro Buonaccorsi) (1), Luca Longhi (1), Jacopo Robusti im. Tintoretto (1), Način Sofonisbe Anguisciola (1), Jacopo Negretti, im. Palma il Giovane

(5), Peranda Sante (?) (2), Bartolomeo Bettera (1), Francesco Furini (1), Giovanni Andrea Donducci, im. Il Mastelletta (1), Lorenzo Garbieri (1), Francesco Albani (1), Giovanni Andrea Sirani ali Elizabeta Sirani (?) (1), Pier Francesco Mola (?) (1), Bernardo Munsù (1), Matteo Stom (Stonn) (1), Andrea Celesti (1), Giovanni Giuseffo dal Sole (?), Niccolo Bambino (1), Bartolomeo Liberi (1), Luca Carlevaris (2), Agostino Letterini (1), Antonio Cifroni (1), Onofrio Avelino (1), Alessandro Magnasco (?) (1), Simonini Francesco (2), Giuglio Quaglio (1), Carlo Giovanni Bevilacqua (5); avstrijski in nemški slikarji, 11 anonimnih s 14 deli in: Marx Reichlich (1), Johannes Lingelbach (1), Antonius Angermayer (1), Franz Werner Tamm (1), Johann Michael Rottmayr (von Rosenbrunn) (2), Martin Altomonte (Hohenberg) (3), Franz Josef Ignaz Flurer (Flor, Florer, Fleuerer) (2), Johann Grasmair (Grasmayer, Grasmayr) (1), Martin van Meytens (2), Januarius Zick (2), Martin Johann Schmidt, im. Kremser Schmidt (6), Michael Millitz (1), Hubert Maurer (1), Johann Josef Karl Henrici (2), Josef Franz Johann Pitschmann (1), Josef Huber (1); nizozemski in flamski slikarji: 7 anonimnih in: Paul Brill (1), Frans Francken (1), Andries van Eertvelt (1), Pieter Sneyers (?) (1), Jan Asselijn (Aslein), im. Krabbetje (2), Abraham Lambertz van den Tempel (1), Almanach (Allmanaco, Allmanach, Allmenak) (1), David ml. Tenniers (1), Philipp Peter Roos, im. Rosa da Tivoli (2), Adriaen de Groye (Grif, Grief), Anton Schoonjans (Schvonjans, Sconjans, Schvon-Jans) (1); dodani so še slikarji: dva francoska slikarja zač. 17. stol., Giuseppe de Ribera, im. Lo Spagnolotto (?), Nicolas de Largillierre (1), Federiko Benković (Bencovich Schiavon, Ferighetto Dalmatino) (2), Marie Elizabeth Lebrun, roj. Vigée (1), razstavni katalog z repr.

1961

30.6.—2.10.: *Barok na Slovenskem*; 91 oljnih slik, 48 plastik, 59 grafičnih listov in podob, 1 zlati oltar in 5 kosov rezbarskih izdelkov 17. stol., slike: Fortunat Bergant (10), Anton Cebej (6), Josef Digl (2), Franc Jožef Ignacij Flurer (2), Gottlieb Gesor (Gessor) (1), Franc Jelovšek (2), Fr. Jelovšek, delavnica (1), Johann Lucas Krackher (1), Leopold Layer (8), Anton Lerchinger (1), Josip Jurij Mayr (1), Valentin Janez Metzinger (20), Cebejeva šola (1), Neznani slikar (1), Janez Potočnik (4), Janez Mihael Reinwaldt (Reinbalt, Reinbolt, Reinwoldt, Rein

Waldt) (1), *Daniel de Savoye* (2), *Martin Johann Schmidt* (Kremser Schmidt) (7), *Franc Anton pl. Steinberg* (1), *Franc Mihael Strauss* (Straus) (3), *Janez Andrej Strauss* (Straus) (9), *Anton Tušek* (?) (1), *Hans Adam Weissenkirchner* (Weitzkirchner, Weisskircher) (4). — **Grafika:** *Josip Egartner* (1), *Gasper Götzl* (2), *Franc Jelovšek* (5), *Martin Johann Schmidt* (Kremser Schmidt) (6), *Leopold Layer* (4), *Marko Layer* (4), *Valentin Metzinger* (1), *Giuglio Quaglio* (1), *F. B. Werner* (1), *Josef Leopold Wiser* (1), Neznani avtorji (10).

Kiparstvo: *Jakob Contieri* (Contiero) (1), *Francesco Robba* (1), Rezbar iz bližine *Francesca Robba* (2), *Mihael Pogacnik* (Poghaznig) (2), Neznani rezbarji iz srede 18. stol. (6), *Ljubljanska frančiškanska delavnica* (6), *Mihael Löhr* (Lehr), *Jožef Straub* (5), *Jožef Holzinger* (3), *Veit Königer* (Kiniger) (3), *Janez Jurij Mersi* (Mersy, Mersey) (2), Neznani rezbar iz leta 1791 (2), Neznani rezbar iz smledniške okolice (1).

Arhitektura: (31 tlorisov in narisov): *Ljubljana*, stolnica *Koper*, palača *Gravisi*; *Ig*, župnijska cerkev; *Smarna gora*, cerkev; *Ljubljana*, križevniška cerkev; *Ljubljana*, uršulinska cerkev; *Poljana nad Skofjo Loko*; *Planina* pri Rakeku, grad; *Smartin* pri Kranju, župnijska cerkev; *Statenberk*, grad; *Velesovo*, nekdanja samostanska cerkev; *Limbarska gora*, cerkev; *Begunje* na Gor., cerkev; *Groblje* pri Domžalah, cerkev; *Dornava*, grad; *Ljubljana*, Koslerjeva hiša; *Sladka gora*, cerkev; *Gornji grad*, cerkev; *Tunjice* nad Kamnikom, cerkev; *Maribor*, *Alojzijevo* cerkev.

Rezbarstvo: oltarni nastavek s *Suhe* pri Predosljah, *Smarata*, oltar; *Nadlesk*, oltar; *dražgoški* oltar, putti.

Umetna obrt in ostalo: 11 mašnih plaščev (*Radmirje* — 4, *Ljubljana*, c. sv. *Jakoba* — 3, *Ljubljana*, uršulinska c. — 3); 15 kosov cerkvenega posodja (*Maribor* — škof. ordinariat — 1 kelih, *Križevci* (Ljutomer) — 1 kelih, *Radmirje* — 1 monštranca, 1 kelih s pateno, *Malečnik* — 1 monštranca, *Komenda* — 1 kelih, 1 monštranca, *Kamnik*, župn. urad — 1 kelih, 6 svečnikov, 1 kadilnica, 1 večna luč, 1 posodica za blagoslovljeno vodo, *Ljubljana*, c. sv. *Jakoba* — 1 monštranca, 1 kelih, 2 posodici na pladnju za maševanje; 8 medalj, 2 srebrna kovanca, 2 vtiskali z odtiski, 8 odlitkov medalj, 6 bozzettov (5 osnutkov, 1 model, 1 odlitek) in 3 modeli z mavčnimi odlitki; 20 knjig (izmed tega 4 rokopisne) in 3 sno-

piči po 4 liste iz knjige *Apes Academicæ*; 4 listine.

Fotopovečave: 162.

1962

14.3.—25.3.: razstavljen slika »*Marija z detetom*«, delo *Jurija Čulinovića* (Giorgio Schiavone); slika je Narodna galerija prevzela po pooblastilu Sekretariata za kulturo in prosveto LRS v Arheološkem muzeju v Puli; slika je predstavljala del restitucijskega gradiva Sloveniji, vrnjenega iz Italije. Preden je bila slika predana Savjetu za kulturo Narodne republike Hrvatske, je bila v Narodni galeriji razstavljena. — Narodna galerija je dobila v zameno (še zdaleč pa ne v zameno po vrednosti!) sliko *Jožefa Tominca*: »*Portret kapitana Poliča*«, o. pl., 77 × 68 cm, brez sign., ki je bila do tedaj last Galerije likovnih umjetnosti na Rijeki (prevzem je bil opravljen 7. maja 1962).

5.10.—25.11.: *Anton Ažbè in njegova šola*; razstava 39 oljnih slik in 38 grafik; *Anton Ažbè* (7 oljnih slik, 4 risbe, 1 oljna slika (?), *Rihard Jakopič* (4 oljne slike), *Ludvik Kuba* (2 oljni sliki, 3 risbe), Neugotovljeni slikar *Ažbetove šole* (9 oljnih slik), *Nadežda Petrović* (3 oljne slike), *Matej Sternen* (5 oljnih slik, 14 risb), 1 oljna slika (?), *Alojz Šubic* (1 oljna slika, 1 risba), *Ferdo Vesel* (6 oljni slik), *Emanuel Zamrazil* (?) (1 oljna slika), *Arlo* (2 risbi), *Roza Klein-Sternen* (1 pastel, 1 risba, 3 grafike), *Josip Račić* (4 risbe), *Beta Vukanović* (1 risba), *Miljutin Zarnik* (2 risbi, 1 skicirka). *Neznani avtor* (1 risba); razstavni katalog z repr.

1963

24.5.—14.7.: *Razstava ikon*; razstava 75 jugoslovanskih ikon od 13. do konca 19. stoletja; ikone iz Splita (2), Hvara (1), ikone iz zbirke Narodnega muzeja v Beogradu iz raznih krajev Jugoslavije (21), Umetničke galerije v Skopju (30), Muzeja srbske pravoslavne cerkve v Beogradu (7), samostana v Dečanih (4), Etnografskega muzeja v Beogradu (2), Galerije Matice srpske v Novem Sadu (2), samostana v Krušedolu (1), Muzeja za umjetnost i obrt v Zagrebu, Muzeja primenjenih umetnosti v Beogradu (1); znani avtorji ikon: *Emanuel Zanfurnari* (?), *Jeremija Paladas* (?), *Jeromonah Makarij*, *Jovan Zograf*, *Rafajlović*, *Avesalom Vujičić*, *Petar Rafajlović*, *Maksim Tujković*, *Nikola Nešković*, *Stevan Tenečki* (?), *Teodor Krčun*, *Georgije Bakalović*, *Diče Krstević*, *Mojster Nikola*; razstavni katalog z repr.

20.3.—20.4.: *Retrospektivna razstava baročnih slikarjev Straussov*; razstavo 55 del je posredoval Umetnostni paviljon v Slovenjem Gradcu; oljne slike: *Franc Michael Strauss* (13); *Janez Andrej Strauss* (32); ista razstava je bila najprej postavljena z deli v večjem številu v Umetnostnem paviljonu v Slovenjem Gradcu; postavljena je bila tudi v Joanneumu, Alte Galerie, Gracé (Graz), v Umetnostni galeriji v Mariboru in v Celovcu; razstavni katalog z repr.

2.7.—11.10.: *Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, II. Slovenska Stajerska in Prekmurje*; razstavljenih 126 slik avtorjev: *Martin Altomonte* (Hohenberg) (1), *I. Auber* (1), *Johann Gottfried Auerbach* (Aurbach) (2), *Giovanni Francesco Barbieri*, im. *Guercino da Cento* (?) (1), *Becchelt Michael* (1), *Bernardo Belotto* (1), *Nicolas Fassin* (2), *Franz Josef Ignaz Flurer* (Flor, Florer, Fluierer) (1), *Josef Ferdinand Fromiller* (1), *Jan Fyt* (Fijt) (1), *Gottlieb Gessor* (?) (1), *Johann Veit Hauckh* (3), *Johann Josef Karl Henrici* (1), *Anton Jantl* (Jandt, Jänntl) (1), *Martin Knoller* (1), *Nicolaus Knüpfer* (Knupfer, Knipper) (1), *Jan Kupecky* (Kopetzki, Kupezky, Kucepcky, Kupetzky) (1), *Konrad Laib* (Layb, Laibl, Leib) (1), *Johann Baptist Lampi* (1), *Philipp Carl Laubmann* (1), *Johann Vincenc Lederwasch* (3), *Godfried* (Gofefroy) *Maes* (1), *Alessandro Maganza* (?) (1), *Jean Baptist Monnoyer* (1), *Martin van Mytens* (Meytens) (1), avstr. slikar v načinu Mytensa (1), *Palma il Vecchio Jacopo d'Antonio Nigretti* — *nasledstvo* (1), *Matiija Plainer* (Planner, Planer) (?) (1) *Tommaso Porta* (2), *Franc Postumfill* (Postumhill) (1), *Johann Bapt. Jacob Raunacher* (Rannacher) (1 + 1?), *David Richter* st. (1), *Philipp Peter Roos*, im. *Rosa da Tivoli* (1), *Andrea del Sarto šola* (1), *Johann Martin Schmidt* (Kremser Schmidt) (2), *Johann Heinrich Schönfeld* (?) (1) *Lorenz Josip Stachl* (1), *Johann Chrysostomus Vogl* (Vogler) (2), *Hans Adam Weissenkirchner* (Weitzenkirchner, Weisskirchner) (2 + 1?), *Paolo Veronese* (Cagliari) — *šola* (1), *Vincentius Argentus* (?) (1), *Michael Wolgemut* (Wohlgemuth) — *delavnica* (1). Neznani slikarji od srede 15. stol. naprej: avstrijski (6), bergamski (1), flamski (2), holandski (1), italijanski (13), nemška šola (3), stajerski (4), švabski (1), vzhodnoalpski (1), slikar 16. stol. (4), slikar 17. stol. (11). Razstavljenе so bile tudi fotografije del slikarjev: *Josef Gebler* (Göbler), *Joanecky* (Joanecki, Joannecky), *Lorenzo Lauriagio* (Laurigo), *Josef Adam*

Ritter von Molk (Mölcck, Mөлckh), *Heinrich Stadler*; Razstava je bila postavljena tudi v Umetnostni galeriji v Mariboru od 19. 11.—15. 12. 1964.

11.5.—6.6.: *Grafike starih mojstrov*; razstavo 48 grafik in grafične plošče je posredoval Mestni muzej v Celju; razstavljenе grafike avtorjev: *Albrecht Glockendon* (1), *Albrecht Dürer* (2), *Lucas van Leyden* (1), *Etienne Delaune* (1), *Hieronymus Wierx* (Wierix, Wirich), *Jakob de Gheyn* (3), *Henrik Goudt* (1), *Phillippe Thomassin* (1), *Peter Paul Rubens* (1), *Theodor van Kessel*, *Adriaen van Ostade* (2), *Karel Dujardin* (1), *Jan de Visscher* (1), *Sebastien Leclerc* (1), *Stefano della Bella* (3), *Elias Widemann* (1), *Jacques Philippe Lebas* (1), *Johann Georg Wille* (2), *Christian Wilhelm Ernst Dietrich*, *Jacob Philipp Hackert* (3), *Francesco Piranesi* (4), *Jean Francois Janinet* (1), *Daniel Berger* (1), *Adam von Bartsch* (1), *Joseph Fischer* (1), *Johannes Pieter de Frey* (1), *Fabio Berardi* (1 bakrorezna plošča), Neznani avtorji (7); razstavni katalog z repr.

1965

7.9.—15.9.: *Barvne reprodukcije slikarskih del evropskih mojstrov renesanse*; posredovala Jugoslovanska galerija, reprodukcija umetniških dela v Beogradu; 50 barvnih reprodukcij slikarjev: Giotto, Duccio, Gentile da Fabriano, Sassetta, Giovanni di Paolo, Fra Angelico, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Sandro Botticelli, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Pinturicchio, Antonello da Messina, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, Giov. Bellini, Giorgione, Tizian, Tintoretto, Jan van Eyck, Petrus Christus, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Hieronymus Bosch, Berthel Beham, Pieter Breughel, Avignonska šola, François Clouet, Rensko-švabska šola, Albrecht Dürer, Hans Holbein ml., Lucas Granach, Matthias Grünewald, Stephan Lochner. — Narodna galerija je razstavo posredovala še v kraje: *Jesenice*, *Kranj*, *Domžale*, *Murska Sobota*, *Ptuj*, *Laško*, *Cerknica*, *Idrija*.

8.10.—2.11.: *Memorial prve Jugoslovanske umetnostne razstave 1904*; razstavo je organizirala galerija »Nadežda Petrovič« v Čačku v sodelovanju z Narodnim muzejem v Beogradu, Moderno galerijo JAZU v Zagrebu, Moderno in Narodno galerijo v Ljubljani. — Razstava je bila postavljena v Čačku, Beogradu in

v Narodni galeriji v Ljubljani; 88 del slikarjev in kiparjev: Anton Ažbè (1), Vladimir Becić (3), Gvidon Birolla (2), Josip Bužan (1), Vlaho Bukovac (1), Ivan Vavpotič (1), Rudolf Valdec (1), Ferdo Vesel (2), Emanuel Vidovič (3), Beta Vukanović (2), Rista Vukanović (1), Paško Vučetič (1), Maksim Gaspari (2), Anton Gvajc (1), Josip Germ (1), Dragomir Glišić (1), Ivan Grohar (3), Peter Žmitek (1), Ljubomir Ivanović (1), Oton Iveković (2), Rihard Jakopič (3), Matija Jama (3), Đorđe Jovanović (1), Paja Jovanović (2), Božidar Karadorđević (1), Ivan Kerdić (1), Roza Klein-Sternen (1), Ferdo Kovačević (2), Tomislav Krizman (2), Đorđe Krstić (2), Celestin Medović (2), Ivan Meštrović (2), Milan Milovanović (3), Đorđe Mihajlović (2), Marko Murat (2), Nadežda Petrović (3), Uroš Predić (2), Petar Ranosović (1), Simeon Rokсандić (1), Aleksandar Sekulić (1), Hinko Smrekar (2), Matej Sternen (3), Stevan Todorović (2), Fran Tratnik (2), Robert Frangeš (2), Klement Menci Crnčić (1), Bela Sesija Cikoš (2), Avgusta Santel (1), Saša Santel (2), Henrika Santel (1); razstavniki katalog (ciril.) z repr.

12.11.—12.12.: *Srbsko slikarstvo 19. stoletja*; razstavo je posredoval Narodni muzej v Beogradu; postavljena je bila tudi v Sarajevu; 100 del avtorjev: Ljubomir Aleksandrović (1), Nikola Aleksić (5), Konstantin Arsenović (1), Dimitrije Avramović (5), Konstantin Danil (7), Pavel Đurković (5), Jovan Isajlović ml. (1), Katarina Ivanović (6), Đura Jakšić (8), Ak-sentije Janković (?) (1), Paja Jovanović (6), Živko Jugović (1), Jovan Klajić (2), Uroš Knežević (3), Antonije Kovačević (1), Đorđe Krstić (7), Dimitrije Petrović (1), Pavel Petrović (1), Jovan Popović (5), Uroš Predić (6), Novak Radonić (7), Pavel Simić (4), Jovan Stajić-Tošković (1), Miloš Tenković (3), Arsen Teodorović (7), Stevan Todorović (4), Mina Vukomanović (1); razstavniki katalog z repr. (v srbohrvaščini).

1966

1.4.—22.5.: *Tristo let mode na Slovenskem*; razstavo je posredoval Pokrajinski muzej v Mariboru; gradivo je zajemalo čas od 16. do 19. stol.; razstavljena so bila slikarska dela (79), 1 plastika, fotokopije (25), oblačila, modni dodatki in vojaška oprema (43); razstavniki katalog z repr.

25.7.—14.8.: *Maks Fabiani*; razstavo je posredoval Civico Museo Revoltella v Trstu; razstavljenih je bilo 157 fotografij in risb na panójih, 7 načrtov stavb v

Ljubljani, 2 risbi, 1 akvarel, 1 oljna portretna študija; razstavniki katalog z repr. XVII, št. 31, 3. II. 1967, pp. 11—12, 4 repr.

1967

21.3.—7.5.: *Jožef Tominc*; razstava z deli iz Italije in Jugoslavije je bila postavljena leta 1966 v Gorici, Museo Provinciale; v Ljubljani je obsegala 80 oljnih slik in 8 risb; razstavniki katalog z repr.

Razstave narodne galerije v drugih krajih

1958

Hinko Smrekar; razstava v Umetnostni galeriji v Mariboru; razstavljenih 86 risb in grafik.

12.7.—3.8.: *Gotische Fresken aus Slowenien* (Gotske freske iz Slovenije); razstava v Celovcu; Künstlerhaus; 38 kopij srednjeveških fresk in 4 akvareli Mateja Sternena; prezbiterij na Suhi in obok, obok na Križni gori, obok na Kamnem vrhu; kopije fresk: *Sv. Janez v Bohinju* (14. stoletje — 1), *Crngrob* (14. stol. — 1), *Johannes Aquila* (2), furlanski slikar (*Godišče 2, Breg pri Preddvoru*) (2), *delavnica Janeza iz Brunecka* (2), *Prileški mojster* (2), *Suški mojster* (7), *Janez Ljubljanski* (6 + 1 kopija delavnice *Jan. Ljubljanskega*), *Beljaški mojster* (1), *Mojster srede 15. stol.* (Vrh nad Želimljami — 1), *Mojster Bolfganus* (1), *Maški mojster* (2), *Mojster ok. l. 1490* (Jezersko, 2), *Mojster križnogorskih fresk* (2), *Mojster fresk pri sv. Primožu* (2), *Jernej iz Loke* (1); razstavniki katalog z repr.

1960

9.7.—16.10.: *Johannes concivis in Laybaco*; razstava 15 kopij fresk Janeza Ljubljanskega (*Visoko pod Kureščkom* — 7, *Muljava* — 5, Kamni vrh — 2, *Delavnica Janeza Ljubljanskega, Crngrob* — 1); razstava prirejena ob 900-letnici mesta Beljaka v Beljaku, Museum der Stadt Villach; razstavniki katalog z repr. (nemški).

15.9.—30.9.: *Markus Pernhart*; razstava 18 oljnih slik v Beljaku, mestna hiša, Paracelsussaal; razstavniki katalog z repr. (nemški).

1961

15.10.—15.11.: *Barok na Slovenskem*; razstava v Skopju, Umetniška galerija; prenos dela razstave: 59 oljnih slik,

15 lesenih plastik, 5 oltarnih delov (3 kipi, 2 rezljana stebra), 57 fotografskih povečav, 6 arhitektonskih načrtov.

1963

7.9.—17.9.: *Jožef Tominc*; razstava 10 Tominčevih del na Cetinju ob proslavi 150-letnice rojstva P. P. Njegoša (razstava v Njegoševi biljardi).

1964

9.11.—15.12.: *Stari tuji slikarji II*, XV.—XIX. stoletja, Slovenska Štajerska in Prekmurje; razstava 90 oljnih slik je bila postavljena v Umetni galeriji v Mariboru.

1967

16.5.—30.6.: *Slovenačko slikarstvo 19. veka*; (razstava 50 oljnih slik v Narodnem muzeju v Beogradu; *Andrej Janez Herrlein* (1), *Lovro Janša* (1), *Franc Kavčič* (1), *Jožef Tominc* (5), *Matevž Langus* (3), *Mihael Stroj* (4), *Franz Kurz pl. Goldenstein* (1), *Marko Pernhart* (4), *Anton Karinger* (3), *Ivan Franke* (1), *Janez Šubic* (5), *Jurij Šubic* (5), *Jožef Petkovšek* (4), *Ivana Kobilca* (3), *Ferdo Vesel* (4), *Anton Ažbè* (3); razstavni katalog z repr. (v srbohrvaščini).

Potujoče razstave Narodne galerije

1. *Razstava fotopovečav slovenskih umetnostnih spomenikov* od srednjega veka do zač. 20. stol. 52 povečav; Brežice — grad, Ptujška gora — notranjšč. cerkve, Turnišče — freska, Sv. Janez ob Boh. jezeru — freska, Ptujška gora — srednj. freska, Breg pri Preddvoru — freska, Crngrob — freska l. 1453, Mače — freska, Suha — obok, Križna gora — freska, Sv. Jurij iz Srednje vasi — got. plastika iz Nar. gal., Gornji grad — Kacijanarjev nagrobnik, Nova Štifta — notranjščina cerkve, Nadlesk — zlati oltar, Ljubljana — uršulinska c., Tunjice — cerkev, Ruše — notranjščina c., Stari trg nad Slov. Gradcem — sv. stopnice, Ljubljana — Gruberjeva kapela, Dornava — grad, Koper — palača Gravisi, Weissenkirchner — Dve sveti družini, Valentin Metzinger — Apotheoa sv. Frančiška Saleškega, Anton Cebej — Sv. Leopold, Fortunat Bergant — Volbenk Daniel Erberg, Franc Jelovšek —

3 repr. fresk s Sladke gore in 2 repr. tapet z gradu Habah, Joanetzky — Avtoportret in freske na stopnišču v gradu Brežice, Francesco Robba — Karel VI, Vid Köni-ger — Marija, Plastika putta z dražgoškega oltarja, Plastika kmeta z majoliko s stopnišča mariborskega gradu, Franc Kavčič — Fokion z ženama, Mihael Stroj — Portret Luize Pesjak, Matevž Langus — Gospa Orlova z otroki, Marko Pernhart — Klanško jezero v nevihti, Anton Karinger — Razor iz Trente, Janez Šubic — Sestra Mica, Jurij Šubic — Pred lovom, Anton Ažbè — Avtoportret, Jože Petkovšek — Doma, Anton Ažbè — Zamorka, Ferdo Vesel — Svatba, Ivan Vavpotič — Rut, Saša Santel — Metliški tkalec, Svitoslav Peruzzi — Fran Levstik, Ivan Zajec — France Prešeren, Fran Berneker — Primož Trubar.

Razstava je bila v krajih:

1965 Jesenice

1966: Cerknica

2. *Hinko Smrekar*; razstava obsega 48 risb in grafik iz zbirk Narodne galerije; postavljena je bila:

1962: Kostanjevica, Idrija

1963: Celje, Murska Sobota, Ptuj, Rakek, Šoštanj, Ravne na Koroškem, Jesenice, Poljane nad Škofjo Loko

1964: Kranj, Trzič, Ig pri Ljubljani

1965: Cerknica, Radovljica

1966: Nova Gorica, Maribor

1967: Slovenska Bistrica, Kočevje

3. *Risbe in skice bratov Šubic*; 21 del Janeza Šubica, 14 del Jurija Šubica iz zbirk Narodne galerije

1964: Murska Sobota, Maribor, Ptuj, Šoštanj, Ajdovščina, Idrija, Jesenice, Kranj, Trzič, Cerknica

1965: Celje

1966: Nova Gorica, Ruše, Kostanjevica, Ljubljana — (Center železniških šol)

1967: Celje

4. *Risbe Franca Kavčiča*; 34 del iz zbirk Narodne galerije:

1963: Celje

1964: Jesenice, Kranj, Trzič

1965: Kostanjevica, Cerknica, Murska Sobota

1966: Nova Gorica, Štore pri Celju, Vojnik, Dobrna

1967: Maribor

Ksenija Rozman

Pričujoča bibliografija je selektivnega značaja, se pravi, sestavljena je iz za stroko več ali manj zanimivejših v letu 1967 tiskanih sestavkov v časnikih, časopisih in samostojnih publikacijah. Izčrpnjeje so od časnikov zastopani: Delo, Ljubljanski dnevnik, Večer, Naši razgledi. Kolikor je bilo mogoče v kratkem času zbiranja zajeti razstavne kataloge in prospekte, so dobili le-ti poudarjeno mesto samostojne enote, ob katere so priključene ocene razstav. Pri bibliografskem popisu, posebno razstavnih katalogov in prospektov, smo uvedli zaradi različnosti tega gradiva poenostavljen, istemu vrstnemu oz. vsebinskemu redu prirojen popis. Zavedamo se, da še zdaleč niso bili zajeti vsi umetniki in njih razstave niti vsi pomembnejši članki, ta pa predvsem zaradi kratkega roka zbiranja.

SPLOŠNO

1 *Antični Rim: Razgledi po njegovi omiki*, (Prevedel Janko Moder, spremno besedo napisal Jože Kastelic.) Ljubljana: Mladinska knjiga — Firenze: Tiskarna Bemporad Marzocco 1967, pp. 304 s črno-belimi in barvnimi posnetki med besedilom. 4^o.

2 Beseda ustvarjalcev: Emilijan Cevc, *Knjiga, glasilo slovenskih založb XV*, 1967, št. 4—5, pp. 115—7, fotogr. E. Cevca. Ob Cevčevi knjigi iz zbirke Prešernove družbe za leto 1967: Slovenska umetnost.

3 T(omaž) B(rejc), *Spekulacija o vidu I—II, Tribuna XVI*, št. 7, 27. XI. 1967, pp. 6—7 in *ibid.* XVIII, št. 1, pp. 6.

4 P(eter) Breščak, Zbirka pokrajinske galerije, *LD XVII*, št. 53, 25. II. 1967, p. 7. Ob zbirki Dolenjske galerije v Novem mestu.

5 Jože Ciuha: *Pogovori s tišino*, Marijbor: Založba Obzorja 1967 (Križem sveta 24), pp. 300. 8^o.

6 Špelca Čopič, IX, mednarodni kongres AICE v Pragi in Bratislavi, *Sinteza*, II, 1967, št. 5—6, p. 87, 4 repr.

7 ead., O umetnostni kritiki, *Sinteza*, II, 1967, št. 7, pp. 57—60.

Iz referatov IX. kongresa Mednarodnega združenja umetnostnih kritikov AICA priredila Š. Čopič.

8 S(tanka) G(odnič), Bleda vzporednica, *Delo VIII*, št. 23, 26. I. 1967, p. 5.

Ob predstavitvi Lidije Osterc na TV.

9 Marina Golouh, Slovenka v Rimu: Protestiram proti razdejanju in smrti: Miriam Lekić bo diplomirala na Accademii delle Belle Arti, *Delo IX*, št. 183, 8. VII. 1967, p. 18, 1 repr.

10 Bratko Kreft, Zborovanje v Zenevi: Umetnost v današnji družbi. Vtisi z mednarodnega kulturno-političnega parlamenta, *Delo IX*, št. 259, 23. IX. 1967, p. 19, 1 repr.

11 Boris Kuhar, V hramu boginje Atene: Popotovanje od Pireja do Suniona, *Delo VIII*, št. 60, 4. III. 1967, p. 22, 1 repr.

12 Zvonimir Kulundžić, *Zgodovina knjige*, Ljubljana: DZS 1967, pp. 512 s posnetki med besedilom in eno prilogo (Kulturna zgodovina).

13 Jean-Jacques Lebel, *Happening, Problemi 1967*, št. 49, pp. 131—160 (prevod).

14 Jean-Jacques Leveque, *Umetnost*, ki so jo umetniki izdali: Razčlovečeni svet v brezmejni plehkosti, *NRazgl.* XVI, št. 11, 10. VI. 1967, p. 301, 2 repr.

14 a Grga Novak s sodelovanjem Franceta Steleta, Jugoslavije, *Encyclopedia of World Art XIV* (New York etc.), 1967, pp. 896, 899—904.

15 Peter Petru, Naša zgodovinska dediščina: Zgodnja antika v Sloveniji, *Delo IX*, št. 157, 10. VI. 1967, p. 19, 3 repr.

Ob četrtrem kolokviju arheologov v Celju.

16 B(ogdan) Pogačnik, Sedmi kongres likovnikov: Pogovor s prof. Zoranom Didkom po novosadskem srečanju, *Delo IX*, št. 160, 15. VI. 1967, p. 5.

- 17
id., Dialog znanost—umetnost: Umetnostna merjenja, *Delo*, IX, št. 176, 1. VII. 1967, p. 20, 1 repr.
Z izjavami: Anton Molk, Matej Bor, Valens Vodusek, Josip Vidmar, Fran Dominko, Milan Butina, Ivan Vidav.
- 18
Pogovor Naših razgledov: Likovna vzgoja od korenin do vrha, Miroslav Šubic, rektor in redni profesor akademije za likovno umetnost, o položaju, stiskah in upih naše likovne umetnosti, *NRazgl.* XVI, št. 10, 27. V. 1967, p. 260, fotogr. M. Šubica.
- 19
M. Rztresen & F. Stelè ml., Škofjeloški mozaik: Vsega po malem za vse, *LD XVII*, št. 31, 3. II. 1967, pp. 11—13, 4 repr.
- 20
Pierre Restany, Ali so popartisti naivci našega časa? *Dialogi* III, 1967, št. 7—8, pp. 383—7, 2 repr.
- 21
Braco Rotar, Opravičilo umetnosti oziroma vprašanje po smislu, *Dialogi* III, 1967, št. 5, pp. 277—284 in *ibid.* št. 6, pp. 336—340.
- 22
Jože Snoj, Skupne poteze čedalje očitnejše: Ob sklepu slikarske kolonije v Izlakah, *Delo* IX, št. 199, 25. VII. 1967, p. 5, 1 repr.
- 23
id., Poudarek na strokovnosti: Z občnega zbora Društva likovnih oblikovalcev (= DLUUUS), *Delo* IX, št. 333, 9. XII. 1967, p. 2.
- 24
id., Imenitna ponazoritev, *Delo* IX, št. 338, 14. XII. 1967, p. 5.
Jožeta Horvata-Jakija kostumska demonstracija (v dramskem delu »Tricikl« Fernanda Arrabala): Happening na ljubljanski TV.
- 25
M. Š., Likovno življenje Šoštanjca: V Napotnikovi galeriji so zbrali že okrog 100 umetniških del, *Večer* XXIII, št. 285, 9. XII. 1967, pp. 9—10.
- 26
Viktor Širec, Beograjska panorama: Kultura brez avreole, *Delo* IX, št. 116, 29. IV. 1967, p. 18.
Iz dela in programa Muzeja sodobne umetnosti v Beogradu.
- 27
id., Beograjska panorama: Ni prostora za počitek, *Delo* IX, št. 169, 24. VI. 1967, p. 18.
Iz likovnega življenja Beograda.
- 28
Franc Šrmpf, »Naše načelo; prikazati sodobno tvorno umetnost«: Kustos mari-borske galerije o likovni politiki salona Rotovž, *Delo* IX, št. 223, 18. VIII. 1967, p. 5.
Iz razgovora z Andrejem Ujčičem.
- 29
SŽ (Snežna Šlamberger), Razstavno prodajni oddelek Mestne galerije beleži prve uspehe: Likovna dela se selijo v stanovanja, *LD XVII*, št. 9, 12. I. 1967, p. 7, 1 repr.
- 30
ead., Naš delež pri delu novega inštituta za moderno umetnost v Nürnbergu: Novo potrdilo kvalitete naše likovne umetnosti, Razgovor z ravnateljem Moderne galerije v Ljubljani, prof. Zoranom Kržišnikom, *LD XVII*, št. 221, 16. VIII. 1967, p. 7, 1 repr.
- 31
V(lado) Šlamberger, Bo res prišlo tako daleč, da se bodo Kamničani odrekli svojemu muzeju in njegovi dejavnosti? Dragocenosti pod patino nerazumevanja, *LD XVII*, št. 11, 14. I. 1967, p. 7.
O problemih in delu muzeja.
- 32
J. T., Plemenit »konjiček« v glini: Mladinski klub Kodeljevo ni le mladinski, *Delo* VIII, št. 2, 5. I. 1967, p. 9.
O likovnem klubu, ki ga vodi kipar Aladar Zahariaš.
- 33
Marijan Tavčar, Zakladi stare človeške modrosti: Ob 1400-letnici samostana na gori Sinaj, *Delo* VIII, št. 18, 21. I. 1967, p. 17, 1 repr.
- 34
Dušan Tomše, Estetska vzgoja in estetsko izobraževanje odraslih, *NRazgl.* XVI, št. 15, 12. VIII. 1967, p. 416.
- 35
Marijan Tršar, Npopularnost sodobne likovne umetnosti, *Sodobnost* XV, 1967, št. 5, pp. 508—13.
- 36
id., »Umetnost v Jugoslaviji skozi stoletja« na naših znamkah, *NRazgl.* XVI, št. 24, 23. XII. 1967, p. 704.
Ob zadnji izdaji znamk petih jugosl. slikarjev: Jožeta Petkovška, Ivane Kobilce idr.
- 37
Umetnost: O človeški ustvarjalni domišljiji, (Prevedel in priredil Janko Moder) Ljubljana: Mladinska knjiga 1967 (Sodobna ilustrirana enciklopedija v osmih knjigah /3./), pp. 368, s črno-belimi in barvnimi posnetki med besedilom.

- (Vera Visočnik), Likovna umetnost: Zgodovinske dogodke so vseskozi spremljali..., *Borec* XVIII, 1967, št. 4, pp. 377—380, 14 repr.
- In to: Janez Boljka, Boris Kalin, Zdenko Kalin, Gojmir Anton Kos, Slavko Pengov, Marij Pregelj, Karel Putrih, Jaka Savinšek, Maksim Sedej in Ivo Seljak-Copič.
- ead., Likovna umetnost ZSSR, *Borec* XVIII, 1967, št. 10, pp. 826—7.
- ead., Vojna je pretrgala njihovo ustvarjanje, *Borec* XVIII, 1967, št. 11, pp. 1918—20, 13 repr.
- O slov. likovnikih: Franjo Golob, Lojze Šušmelj, Janez Weiss-Belač, Franc Kūhar, Milena Dolgan, Vinko Turk-Vanja idr.
- V(ili) V(uk), Ptuj je dobil razstavní paviljon: Letos še dve razstavi, *Večer* XXIII, št. 183, 9. VIII. 1967, p. 8, 1 repr.
- O razstavnem salonu »Dušan Kveder« v Ptuj.
- Sergej Vrišer, Z zimskega sprehoda po italijanskem jugu: Barok po sicilijansko, *Večer* XXIII, št. 46, 25. II. 1967, pp. 9—10, 1 repr.
- 7.025 VARSTVO KULTURNIH SPOMENIKOV**
- Konservatorska poročila: Umetnostni in urbanistični spomeniki, *Varstvo spomenikov* XI, 1966/1967, pp. 137—172 z repr. med besedilom.
- P(eter) Breščak, Kulturni spomeniki ali kupi kamenja? Gradovi ob Krki umirajo, *LD* XVII, št. 9, 12. I. 1967, p. 7.
- Janez Čuček, Francozi so prišli s tovornjakom, *LD* XVII, št. 314, 18. XI. 1967, p. 6, fotog. F. Novinca.
- Razgovor s slikarjem in restavratorjem Francetom Novincem.
- K., Nova Gorica: Reševali bodo freske, *LD* XVII, št. 43, 15. II. 1967, p. 7.
- Iz programa Zavoda za spomeniško varstvo v Novi Gorici.
- Izidor Mole, O retušah, *Varstvo spomenikov* XI, 1966/1967, pp. 18—22, 1 repr.
- id., Restavriranje portretov neznanega mojstra iz 17. stoletja, *ibid.* pp. 70—73, 3 repr.
- O slikah iz Posavskega muzeja v Brežicah.
- Albert Plemelj, Sanacija obrambnega stolpa gradu Rihemberka, *Varstvo spomenikov* XI, 1966/1967, pp. 23—29, 2 repr.
- B(ogdan) Pogačnik, A restavratorska služba? Del vprašanj ob reorganizaciji spomeniškega varstva, *Delo* IX, št. 98, 11. IV. 1967, p. 5.
- Viktor Povše, Restavriranje oljnih slik v SZ z ribjim klejem, *Varstvo spomenikov* XI, 1966/1967, pp. 100—7.
- id., Zgodovinski razvoj restavratorstva v sovjetski zvezi, *ibid.* pp. 108—111.
- L. S., Denar iz enega vira: Anketa o slovenskih muzejskih težavah, *Večer* XXIII, št. 186, 12. VIII. 1967, pp. 9—10, 1 repr.
- Ivan Sedej, Konservatorski paberki, *Obzornik* 1967, št. 5, pp. 372—377, 7 repr.
- id., Beseda o spomeniškem varstvu, *ibid.* št. 1, pp. 62—8, 11 repr.
- Živomir Simonič, Arhitektura pod steklom: Kosovo in Metohija — spomeniški rezervat, *Obzornik* 1967, št. 12, pp. 935—9, 8 repr.
- Ivan Stopar, Štiri leta Zavoda za spomeniško varstvo v Celju, *Celjski zbornik* 1967, pp. 257—267.
- Sž (Snežna Šlamberger), Komisija za spomeniško varstvo pri prosvetno kulturnem zboru: Celovitejša ocena spomeniškega varstva, *LD* XVII, št. 65, 9. III. 1967, p. 7.
- A. Triler, Razpravljamo o kranjski kulturi (2): Muzej združuje preteklost in sedanost. Direktor Gorenjskega muzeja v Kranju Cene Avguštin odgovarja na vprašanja, *Glas* XIX, 22. III. 1967, p. 4.
- Večerov intervju: sprašuje dr. Sergej Vrišer, ravnatelj pokrajinskega muzeja v

Mariboru, odgovarja Janez Karlin, predsednik sveta za kulturo pri začasni skupščini občine Maribor: Ni denarja za kakovost, *Večer XXIII*, št. 81, 7. IV. 1967, p. 16, fotogr. obeh imenovanih.

62
(Sergej) Vrišer, Še k anketi o slovenskih muzejih. Mnenje iz Maribora: Kaj sodijo v Pokrajinskem muzeju, *Večer XXIII*, št. 192, 19. VII. 1967, p. 9.

63
id., O Pragi enkrat drugače: Vojensko muzeum, *Večer XXIII*, št. 198, 26. VIII. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

S potovanja društva muzealcev.

64
Marijan Zadnikar, Razkorak med spomeniško teorijo in prakso, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 63—9.

65
Vladimira Zupan-Saldias, Vplivi svetlobe na muzejske predmete, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 91—2.

71 URBANIZEM

66
Christopher Alexander, Arhitektura, urbanizem, oblikovanje: Mesto ni drevo, *NRazgl.* XVI. št. 14, 29. VI. 1967, pp. 396—7, 2 repr.

67
Stane Bernik, Trije natečaji: Ljubljana, Ilirska Bistrica in Maribor, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 38—43, 16 repr.

68
P(eter) Breščak, Ljudska umetnost na Dolenjskem: Kmečki domovi in znamenja, *LD XVII*, št. 44, 16. II. 1967, p. 16.

69
V. J., Zaščita planine: Odgovor na vprašnji poslanca I. Krefta, *Delo IX*, št. 159, 14. VI. 1967, p. 3.

70
Jean-Jacques Leveque, Živeti srečno v Sarcellesu, *NRazgl.* XVI, št. 5, 11. III. 1967, pp. 109—110, 3 repr.

O urbanističnih vprašanjih Pariza.

71
K članku Maribor — kulturno mesto? Smotno ohranimo in funkcionalno izkoristimo, *Večer XXIII*, št. 260, 8. XI. 1967, p. 8, 1 repr.

Ob članku Janka Setinca razpravlja o ureditvi mariborskega Pristana tokrat ing. Vojko Ozim.

72
K članku Maribor — kulturno mesto? Ne samo stvar dobre volje, marveč tudi dolžnost. Danes odgovarja na vprašanja ravnatelj pokrajinskega muzeja v Mari-

boru dr. Sergej Vrišer, umetnostni zgodovinar, *Večer XXIII*, št. 269, 18. XI. 1967, p. 10, 1 repr.

73
Matija Murko, Prostorsko načrtovanje: Novo centralno pokopališče v Ljubljani. Do leta 2000 potrebuje Ljubljana prostora za 50 000 novih grobov, *Delo IX*, št. 321, 25. XI. 1967, p. 20, 1 repr.

74
Matija Murko in Drago Rotar, Nekaj pripomb k predlogu asanacije mestnega jedra Koper, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 73—78, 4 repr.

75
Braco Mušič, H gradivu z natečajev za del centra Kranja, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 57—59, 8 repr.

76
Bogdan Pogačnik, Velika planina: da (ne?): Ohraniti je treba pristno in izvorno ljudsko gorsko arhitekturo, *Delo IX*, št. 96, 9. IV. 1967, p. 7.

77
id., Spomeniško varstvo v spomeniškem mestu: Zapiski na rob posvetovanj v Ohridu, *Delo IX*, št. 169, 24. VI. 1967, p. 18, 1 repr.

S posvetovanja stalne konference mest Jugoslavije.

78
Predlog prostorske ureditve centralnega pokopališča »Zale«, Izvleček. Ljubljana: Urbanistični zavod, Mestni svet 1967, pp. 12 (= listov) in 2 prilogi. 4^o.

79
A. R., Mednarodno sodelovanje v znanosti. Novi pogledi na dogajanja v našem prostoru. O delu jugoslovansko-ameriškega projekta, študij regionalnega in urbanističnega planiranja, *Delo IX*, št. 340, 16. XII. 1967, p. 20 s projektom.

80
Regionalni program razvoja in ureditve območja okraja Ljubljana, Ljubljana: Urbanistični inštitut SR Slovenije 1967 (strjep. avtogr.), pp. 438 (= listov) z zemljevidi. 4^o.

81
Sintezi razgovor: Slovenska obala — njena mesta in dediščina, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 79—83.

Sodelovali: Matija Murko, Braco Rotar, Drago Komelj, Marjan Petkovšek, Nace Šumi, Janez Lajovic, Savin Sever, Mitja Jernejc, Miro Kocjan, Vladimir Mušič-Braco, Stane Bernik.

82
Ivan Sedej, Vprašanje Urbanistične discipline: Velika planina, *Delo IX*, št. 157, 10. VI. 1967, p. 19, 1 repr.

- 83
id., Stara mestna jedra — kulturni spomeniki, *Obzornik* 1967, št. 9, pp. 690—5, 8 repr.
- 84
id., Kmečko naselje kulturni spomenik, *ibid.* št. 10, pp. 733—8, 11 repr.
- 85
Janko Šetinc, O možnostih, ki so uresničljive in je čas, da o njih razmislimo: Maribor — kulturno mesto? *Večer XXIII*, št. 240, 14. X. 1967, pp. 9—10, 1 repr.
Predlog, da se preuredi mariborska minoritska cerkev v muzej in koncertno dvorano.
- 86
id., K članku Maribor — kulturno mesto? Miljejska vrednost Pristana je nesporna. O načrtih in možnostih za funkcionalno ureditev starega Maribora ob Dravi odgovarja tokrat na naša vprašanja Branko Kocmut, dipl. ing. arh., *ibid.* št. 252, 28. X. 1967, pp. 9—10, s projektom.
- 87
Viktor Širec, Mesto naše federacije: Kako nastaja Novi Beograd, *Delo IX*, št. 109, 22. IV. 1967, p. 14, 1 repr.
- 88
id., Pljuča glavnega mesta: Donavski in savski bregovi bodo nadomestili, česar Beograd nima, *ibid.* št. 120, 6. V. 1967, p. 14, 1 repr.
- 89
Andreja Volavšek, K članku Maribor — kulturno mesto? Ambient, vreden ohranitve, *Večer XXIII*, št. 246, 21. X. 1967, pp. 9—10.
Se mnenje Zavoda za spomeniško varstvo v Mariboru.
- 90
J. Volf, Večerov intervju: sprašujeta in odgovarjata celjski mestni inženir Branko Rebek, dipl. inž. arh., in predsednik sveta za urbanizem in komunalne zadeve Darko Maligoj, dipl. inž. arh.: Za dolgoročno urbanistično politiko v Celju, *Večer XXIII*, št. 245, 20. X. 1967, p. 16, fotogr. obeh imenovanih.
- 91
Marijan Zadnikar, 'Znamenja — spomeniki v urbanističnih, ruralnih in naravnih prostorih', *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 5—6, 5 repr.
- 92
Ciril Zupanc, Pred dvajsetimi leti so se začele priprave za gradnjo Nove Gorice, *Goriška srečanja II*, 1967, št. 7, pp. 43—46.
- 72 ARHITEKTURA
- 93
Akant, Aktualna arhitektura: Ljubljanske stolpnice, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 79—82, 13 repr.
- 94
id., Aktualna arhitektura, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 119—123, 10 repr.
- 95
Cene Avguštin, Peraška kamnoseška delavnica: Zeleni kamen v gorenjski arhitekturi, *Glas XIX*, 3. VI. 1967, pp. 13—15, 7 repr.
(= Snovanja I, 3. VI. 1967, št. 3, pp. 17—19.)
- 96
Tija Badjura: *Tipski projekti vrtcev*, Ljubljana: Urbanistični zavod, Projektivni atelje 1967 (strojrep. avtogr.), pp. 12 z repr. 8^o p. f.
- 97
Stane Bernik, Miheličeva novejša arhitektura, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 46—52, 17 repr.
- 98
Vanda Ekl, Likovniki in notranja arhitektura opatijskega hotela Ambasador, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 65—8, 11 repr.
- 99
Zoran Manevič, Beograjska arhitekturna kronika: Moderna struktura, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. 75, 2 repr.
- 100
Marjan Mušič: *Veliki arhitekti II: Arhitektura 15. do 19. stoletja*, Maribor: Založba Obzorja 1966/1967, pp. 380, črno-beli posnetki med besedilom. 4^o.
- 101
Jurij Sadar, Novo poslopje študijske knjižnice v Celju, *Celjski zbornik* 1967, pp. 117—9, 7 listov projektov.
- 102
Ivan Sedej, Zidane kmečke kašče — kulturni spomeniki, *Obzornik* 1967, št. 6, pp. 447—451, 9 repr.
- 103
id., Pričevanje drobnega okrasja na zunanjščinah kmečkih hiš, *ibid.* št. 12, pp. 929—934, 14 repr.
- 104
id., Arhitektura in stilna problematika kmečkih dvorcev na loškem ozemlju v 18. stoletju, *Loški razgledi XIV*, 1967, pp. 68—81, 5 repr.
- 105
Siniša Vuković, Arhitektura in nove možnosti: Beton, jeklo, steklo, *Večer XXIII*, št. 140, 17. VI. 1967, pp. 9—10.

Marijan Zadnikar, Die Chorturm-
kirchen in Slowenien, *Forvännan* 62,
(Stockholm) 1967, pp. 241—56.

TOPOGRAFSKO GRADIVO

107
Jože Curk: *Topografsko gradivo*, Celje:
Zavod za spomeniško varstvo 1966, 1967
(strojop. avtogr.): I. Sakralni spomeniki
na območju občine Celje, 1966, pp. 123;
II. Sakralni spomeniki na območju ob-
čine Žalec, 1967, pp. 126; III. Sakralni
spomeniki na območju občine Velenje,
1967, pp. 56; IV. Sakralni spomeniki na
območju občine Slovenske Konjice, 1967,
pp. 80; V. Sakralni spomeniki na območju
občine Mozirje, 1967, pp. 80; VI—VII.
Sakralni spomeniki na območju občine
Šmarje pri Jelšah I—II, 1967, pp. 138 in
pp. 136; VIII. Sakralni spomeniki na ob-
močju občine Sentjur, 1967, pp. 109; IX.
Sakralni spomeniki na območju občine
Laško, 1967, pp. 84.

108
id., *Topografsko gradivo*, Ljubljana:
Zavod za spomeniško varstvo SR Slove-
nije 1967 (strojop. avtogr.): Kulturni spo-
meniki na ozemlju občine Ljutomer, pp.
34; Kulturni spomeniki na ozemlju ob-
čine Radgona, pp. 44; Kulturni spomeniki
na ozemlju občine Ormož, pp. 44.

109
Jože Snoj, Naši kulturni spomeniki:
Živo ozadje svetle zgodbe, *Delo* VIII,
št. 11, 14. I. 1967, p. 6, 2 repr.
Z obiska prenovljene Uršuline cerkve
v Lanišču pri Ljubljani.

110
id., »... suseb tim jogrom, velike brade
inu mustače...«: Po sledovih Trubarje-
vega »krovaškega malarja«, *ibid.* št. 18,
21. I. 1967, p. 21, 1 repr.
Z obiska prenovljene podružniške cer-
kvice v Maršičih pri Ortneku.

111
id., Burja je odkrila streho..., *ibid.*
št. 25, 28. I. 1967, p. 18, 1 repr.
O akcijah Zavoda za spomeniško var-
stvo v Novi Gorici in o Sv. Križu v
Vipavski dolini.

112
id., Nadlesk: neokrnjena kmečka go-
tika, *ibid.* št. 39, 11. II. 1967, p. 18, 1 repr.
Z obiska cerkvic: Bloška polica, Ko-
zarišče in Nadlesk.

113
id., S poti po Kosmetu: Kontinuiteta
kulture — z zarezami, *Delo* IX, št. 81,
25. III. 1967, p. 18, 2 repr.

114
id., Sprehod skozi preteklost — za se-
danost, *ibid.* št. 312, 16. XI. 1967, p. 5.
Ob TV oddaji Franceta Steleta in Mi-
lana Železnika in Viktorja Snoja o
konservatorskih izsledkih v Maršičih
pri Ortneku in v Lanišču.

115
A(lojzij) Bolta in V(era) Kolšek:
Arheološki spomeniki Savinjske doline,
Ljubljana: Izdala in založila Arheološko
društvo Slovenije in Zavod za spomeniško
varstvo SR Slovenije 1967 (Kulturni in
naravni spomeniki Slovenije; Zbirka vod-
nikov 10), pp. 16, 9 repr.

Cf. št. 43, 156, 165, 167, 197.

BATUJE

116
L(ojze) Kante, Zgodovinsko pomemb-
no najdišče, *Delo* IX, št. 278, 12. X. 1967,
p. 5.

Ob arheoloških izkopavanjih v Batu-
jah na Goriškem.

BEOGRAD

117
Miodrag B. Protić, Muzej sodobne
umetnosti v Beogradu, *Sinteza* II, 1967,
št. 5—6, pp. 84—86, 5 repr.

BLED

118
Vinko Šribar, Tisoč let slovenske
arhitekture na Blejskem otoku: Ob arheo-
loških raziskovanjih na Blejskem otoku,
Sinteza II, 1967, št. 5—6, pp. 60—4, 5
repr.

BOGENŠPERK

119
Ivan Vidic, Valvasorjeve slave ni več.
Bogenšperk: le goli zidovi pričajo, *Delo*
IX, št. 169, 24. VI. 1967, p. 22, 1 repr.

CELJE

120
M. Božič, »300 let Celja«: Razstava v
Muzeju revolucije v Celju, *Delo* IX, št.
200, 26. VII. 1967, p. 5.

Kako se je ohranilo mesto v podobah.

121
Vlado Habjan, Knežja prestolnica
Celje — sredi XV. stoletja, *Kronika* XV,
1967, št. 2, pp. 95—102, 14 repr.

122
Vera Kolšek: *Celeia — kamniti spo-
meniki* (Celjski lapidarij), Ljubljana: Iz-
dala in založila sta Arheološko društvo

Slovenije in Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije 1967 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije: Zbirka vodnikov 7), pp. 40, 33 repr.

CERKNICA

123

Pavel Kunaver: *Cerkniško jezero*, Ljubljana: Izdala in založila Arheološko društvo Slovenije in Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije 1967 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije: Zbirka vodnikov 9), pp. 32, 19 repr.

KAMNIK

124

M. Remic, Obisk v mestecu, ki se vrača v zgodovino: Oživljeni cechovski znaki, *LD XVII*, št. 116, 1. V. 1967, p. 6, 4 repr.

Ob spomeniško-varstvenih rekonstrukcijah v Kamniku.

KOPER

125

Ivan Sedej, Pristaniško mesto Koper kot kulturni spomenik, *ibid.*, št. 11, pp. 841—5, 11 repr.

KOSTANJEVICA NA KRKI

126

Peter Breščak, Oživljene freske Jožeta Gorjupa: Prosojno kot gotska okna, *Delo IX*, št. 252, 16. IX. 1967, p. 18, 1 repr.

Ob obnovitvenih delih v cerkvi sv. Miklavža v Kostanjevici na Krki.

127

Milka Čanak-Medić, K preučevanju cerkve cistercijskega samostana v Kostanjevici, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 34—9, 5 repr.

KRANJ

128

Cene Avguštin, Nova ureditev mestne hiše v Kranju, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 83—4, 2 repr.

129

id., Stari Kranj v okviru sodobnih urbanističnih prizadevanj, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 53—56, 10 repr.

130

id., Predvojni regulacijski posegi v urbano strukturo Kranja, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 44—54, 6 repr.

LJUBLJANA

131

Silvo Breskvar, Portal starega ljubljanskega liceja, *Kronika XV*, 1967, p. 192, 2 repr.

132
Jože Snoj, Grad Lisičje: »Allhie gesucht...« Valvazor je »našel tu, kar je povsod iskal«, *ibid.*, št. 294, 28. X. 1967, p. 18, 1 repr.

Z obiska zapuščenega gradu pri Ljubljani.

133

id., Atrij po antično: Obisk pri starem Emoncu. Z Ljudmilo Plesničar na Jakopičevem vrtu, *ibid.*, št. 287, 21. X. 1967, p. 18, 1 repr.

Ob zaključnih delih arheološkega rezervata rimske Emone.

134

id., Sprehod na Kodeljevo: Vrata v ta svet si moraš odpreti sam... Resničnosti in (prijetne) utvare okrog Jelovškovih fresk, *ibid.*, št. 307, 11. XI. 1967, p. 18, 1 repr.

Ob prenavljanju Codellijeve graščine.

135

Vlado Valenčič, Spremembe in dopolnitve ljubljanskega regulacijskega načrta iz leta 1896, *Kronika XV*, 1967, pp. 152—165, 8 repr.

MARIBOR

136

Vili Premzl: *Mariborski Lent*, Ljubljana: Izdala in založila Arheološko društvo Slovenije in Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije XI 1967 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije: Zbirka vodnikov 11), pp. 32, 25 repr.

NOVA GORICA

137

Lojze Kante, Naše najmlajše mesto: Kako se je rodila in kako je zrasla Nova Gorica, *Delo IX*, št. 116, 29. IV. 1967, p. 14, 1 repr.

PLETERJE

138

Marijan Zadnikar, Spomeniško Pleterje, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 40—3, 3 repr.

PTUJ

139

Iva Mikl-Curk, Poskus rekonstrukcije rimske stavbe na Zg. Bregu v Ptuj, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 5—9, 1 repr.

ROGAŠKA SLATINA

140

Ivan Stopar, Rogaška Slatina v luči spomeniškega varstva, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 55—62, 7 repr.

MURSKA SOBOTA

141
 Marijan Zadnikar: *Rotunda v Selu*, Murska Sobota: Pomurska založba 1967, pp. 48, 22 črno-belih posnetkov med besedilom in zemljevid.

SEVNICA

142
 Matija Dermastia, »Lutrovska klet« v Sevnici. *Delo IX*, št. 169, 24. VI. 1967, p. 19, 1 repr.
 Ob obnovitvenih delih.

STIČNA

143
 Marijan Zadnikar, Stična in cistercijska romanika: Odmevi na naš spomenik v tuji literaturi, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 93—9.

SV. PETER PRI MARIBORU

144
 Alojzij Žalar: *Mati božja na Gorci pri sv. Petru pri Mariboru 1517—1967*, Maribor: Z dovoljenjem škofijskega ordinariata 1967, pp. 36, 1 repr.

ŠKOFJA LOKA

145
 Franci Štukl, Gradivo za stavbno zgodovino loškega gradu, *Loški razgledi XIV*, 1967, pp. 61—7, 3 repr.

TRŽIČ

146
 Cene Avguštin, Oris zgodovinsko-urbanističnega razvoja Tržiča, *Glas XIX*, 5. VII. 1967, pp. 18—9, 2 repr. (= Snovanja I, 5. VII. 1967, št. 4, pp. 30—31.)

TURJAK

147
 Ivan Vidic, Turjaški grad vstaja iz ruševin: Od prvega maja naprej — odprta vrata za turiste, *Delo IX*, št. 116, 29. IV. 1967, p. 21, 1 repr.

URH PRI LJUBLJANI

148
 Stefanija Ravnikar-Podbevšek: *Urh*, Ljubljana: Izdala in založila Arheološko društvo Slovenije in Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije 1967 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije: Zbirka vodnikov 13), pp. 32, s posnetki med besedilom.

VELIKA PLANINA NAD KAMNIKOM

149
 Tone Cevc, Nastanek in razvoj pastirskega stanu na Veliki planini nad Kamnikom, *Kamniški zbornik 1967*, XI, pp. 47—86, 30 repr.

Ponatisnjeno tudi kot separaten odtis s samostojnim štetjem; izdal Muzej v Kamniku.

VIDEM PRI KNEŽJI LIPI

150
 J(ože) P(rešeren?), Svetniki pod milim nebom, *Dolenjski list* št. 42 (917), 1967, pp. 11, 3 repr.

O stanju podružniške cerkvice na Vidmu pri Knežji lipi.

VIPOLŽE

151
 Emil Smole, Vipolžki grad, *Goriška srečanja II*, 1967, št. 6, pp. 29—34, 3 repr.

VRBA

152
 Ivan Sedej, Prešernova hiša v Vrbi, *Glas XIX*, 4. II. 1967, p. 15, 2 repr. (= Snovanja I, št. 1, 4. II. 1967, p. 7.)

ŽIČKA KARTUZIJA

153
 Marijan Zadnikar, Žička kartuzija, *Varstvo spomenikov XI*, 1966/1967, pp. 30—3, 3 repr.

73/76 KIPARSTVO — SLIKARSTVO
GRAFIKA

154
 Aleksander Bassin, Odjek i moment: nadrealističke tendencije u slovenskom slikarstvu i grafici, *Život umjetnosti 1967*, št. 3—4, pp. 59—69, 14 repr.

155
 Marijan Breclj, Dva ekslibrisa Pavla Medveščka, *Goriška srečanja II*, 1967, št. 7, p. 52, 2 repr.

156
 K(ristina) B(renk), Evropsko mnenje o slovenski slikarici, *Delo IX*, št. 236, 31. VIII. 1967, p. 19, 4 repr.

157
 E(milijan) Cevc, Neznani Robba na Pivki, *Delo VIII*, št. 4, 7. I. 1967, p. 9, 1 repr.

O skupini Marijinega kronanja na oltarju v Slavini.

158
 Špelca Čopič, Povojna spomeniška plastika, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 16—30, 32 repr.

- 159 Riko Debenjak: *Grafika: Zvrsti sodobne umetniške grafike*, Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani 1967, pp. 8.
- 160 Ješa Denegri, Oblici u željezu u jugoslovenskoj skulpturi posljednjeg decenija, *Umetnost* (Bgd), št. 10, april—jun. 1967, pp. 5—17, 11 repr.
- O Slavku Tihcu, Janezu Boljki idr.
- 161 Majda Dobravec-Lajovic, Grafična podoba trgovine in industrije: Razstava ICOGRADA — BIO, Moderna galerija 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 17—20, 7 repr.
- 162 Janez Dokler, Premislek o družbenem pomenu spominskih obeležij NOB, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. V.—VIII., 1 repr.
- 163 D. Flisar, Sprehod med modernimi slikarskimi platni: Madžarsko abstraktno slikarstvo, *Večer XXIII*, št. 174, 29. VII. 1967, pp. 9—10, 1 repr.
- 164 *Forma viva: Kostanjevica, Portorož, Ravne na Koroškem. VI. mednarodni simpozij kiparjev Jugoslavije 1964*, Ljubljana 1967, pp. (58) z repr. 8^o.
- 165 Vera Horvat-Pintarič, Grafično oblikovanje v Jugoslaviji, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 52—6, 13 repr.
- 166 jk, Dragocene freske v Završah pri Grobelnem, *Večer XXIII*, št. 212, 12. IX. 1967, p. 16.
- 167 M. K., Skulpture iz betona (in aluminija): Pogovor s sekretarjem Forme vive Marijanom Vidmarjem o mariborski veji simpozija . . ., *Večer XXIII*, št. 122, 27. V. 1967, p. 10, fotogr. M. Vidmarja.
- 168 J(ure) Kislinger, Na novo odkriti umetnostni zaklad v Žičah, *Večer XXIII*, št. 208, 7. IX. 1967, p. 3, 1 repr.
- Iz razgovora z Ivanom Stoparjem o novo odkritih freskah na zunanjsčini cerkve v Žičah.
- 169 Niko Kralj, Spodbude za raziskovanje in vzgojo: Ob tvoritvi novih prostorov inštituta za industrijsko oblikovanje, *Delo IX*, št. 65, 9. III. 1967, p. 5.
- 170 Stane Kumar, 750-letnica Sente: Močna likovna tradicija največjega madžarskega mesta pri nas, *Delo VIII*, št. 11, 14. I. 1967, p. 6.
- O slikarski koloniji v Senti.
- 171 Primož Kuret, Glasbila na srednjeveških freskah na Slovenskem, *Kronika XV*, 1967, št. 2, pp. 84—90, 8 repr.
- 172 Zoran Manevič, Skulptura in arhitektura Bogdana Bogdanovića, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 44—7, 10 repr.
- 173 Milena Moškom, Celjska zbirka poslikanih panjskih končnic, *Celjski zbornik* 1967, pp. 121—32, 6 repr. in zemljevid.
- 174 Marjan Mušič, Raffaelov portret Michelangela, *NRazgl. XVI*, št. 9, 13. V. 1967, p. 221.
- 175 Anka Novak, Gorenjska kmečka skrinja I—II, *Glas XIX*, 4. II. 1967, p. 14, 2 repr. in ibid. 1. IV. 1967, pp. 19—20, 2 repr. (= Snovanja I, št. 1, 4. II. 1967, p. 6 in ibid. št. 2, 1. IV. 1967, pp. 15—16.)
- 176 Osnutek za spomenik revolucije v Mariboru, *Dialogi III*, 1967, št. 1, pp. 32—33, 2 repr.
- Pojasnili ob osnutkih kiparjev: Slavka Tihca in Draga Tršarja.
- 177 R. P., Ustanovljeno je društvo »Ex libris Sloveniae«, *Delo IX*, št. 200, 26. VII. 1967, p. 5, 2 repr.
- 178 Eva Pavlin, Risarke modelov o letošnji modni reviji na GR, LD (posebna številka sejma »Moda 67«), 14—22. I. 1967, p. 16, 4 repr.
- Razgovor z risarkami: Mojca Beseničar, Vesno Gaberščik, Alenko Fajfar, Ago Freyer in Zinko Kovač.
- 179 Bogdan Pogačnik, Joj, oglasi (celo najboljši), *Delo VIII*, št. 39, 11. II. 1967, p. 19, 1 repr.
- Ob jugosl. natečaju za najboljši oglas.
- 180 id., *Forma viva 67*: Nekaj umetnikov se je že poslovilo, *Delo IX*, št. 236, 31. VIII. 1967, p. 5, 1 repr.
- O Portorožu in Mariboru.
- 181 Priprave za Tretji BIO, *Delo IX*, št. 189, 14. VII. 1967, p. 5.
- 182 Edvard Ravnikar, Če se ozremo nazaj, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 31—34, 14 repr.
- O NOB spomenikih.

- 183
Braco Rotar, Kaj je spomenik, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. VII.—XI., 3 repr.
- 184
(Franko) Russoli — (Zoran) Kržišnik: *Lojze Spacal: grafika 1935—1967*, Ljubljana: Mladinska knjiga 1967 (Oprema mape in listov Jože Brumen), pp. (8), 40 celostranskih črno-belih in barvnih od-tisov (= 40 listov). 8^o p. f.
- 185
J(ože) Snoj, Groharjeva slikarska kolonija v Škofji Loki, *Delo IX*, št. 193, 18. VII. 1967, p. 5.
- 186
id., Groharjeva slikarska kolonija v Loki: Hiša je kot človek — in človek je kot hiša, *Delo IX*, št. 217, 12. VIII. 1967, p. 18, 1 repr.
- 187
Spomeniki v Sloveniji: Uredniška be-seda, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. IV.
Uvod k člankom iz tega področja: Janeza Doklerja, Špelce Čopič, Braca Rotarja, Franceta Steleta, Marijana Zadnikarja, Andreja Ujčiča, Edvarda Ravnikarja, Sergeja Vrišerja v isti št. revije.
- 189
France Stelè, Likovni spomeniki v Sloveniji do 1941, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 8—15, 9 repr.
- 190
Viktor Sirec, Beograjska panorama. Razburjeni umetniki: Ob natečaju za spomenik Moši Pijadeju, *Delo IX*, št. 340, 16. XII. 1967, p. 19.
Ob izbiri osnutkov dveh zagrebških likovnikov: Branka Ružiča in Ivana Vitića.
- 191
S(nežna) Šlamberger, Poletna novost v Škofji Loki: Groharjeva slikarska kolonija, *LD XVII*, št. 154, 8. VI. 1967, p. 7, 1 repr.
- 192
ead., Osmo leto mednarodnega simpo-zija kiparjev: Nov atelje Forme vive. Letos štirje kiparji v Portorožu. Skul-pure iz betona v Mariboru. Portoroški stolp dokončno izgubljen? *ibid.* št. 168, 22. VI. 1967, p. 7, 1 repr.
- 193
ead., Po slikarski prireditvi »Ex-tem-pore« 1967 v Piranu: Izseki piranske bar-vitosti, *ibid.* št. 227, 22. VIII. 1967, p. 7, 2 repr.
Miha Maleš o prireditvi.
- 194
Marjan Tepina, Sinteze industrijskega oblikovanja, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 1—2.
- Po razstavi bienala industrijskega oblikovanja v Ljubljani.
- 195
Marijan Tršar, Zapiski iz slikarskih kolonij, I. Izlake, *NRazgl. XVI*, št. 20, 21. X. 1967, p. 577 in II. Škofja Loka, *ibid.* št. 21, 4. XI. 1967, p. 609.
- 196
id., Plastike v prostoru: Kiparski sim-pozij v Arandjelovcu, *ibid.* št. 22, 25. XI. 1967, p. 640, 2 repr.
Sodeloval Drago Tršar idr.
- 197
Andrej Ujčič, Spomenik bojevnikom pohorskega bataljona, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 35—37, 5 repr.
- 198
Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo*, Fo-tografije: Nino Vranič, Ljubljana: Mla-dinska knjiga 1967 (*Ars Sloveniae*), pp. 180, 80 celostranskih črno-belih in bar-vnih posnetkov ter 70 posnetkov v kata-lognem delu. 4^o.
- 199
id., Naši javni spomeniki v baroku, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. XII., 1—3, 6 repr.
- 200
id., Zbirka vojaških uniform v Pokra-jinskem muzeju v Mariboru, *Kronika XV*, 1967, pp. 166—73, 10 repr.
- 201
V(ili) V(uk), Izpoved v betonu: Te dni so pričeli udeleženci mariborske smeri Forme vive uresničevati svoje likovne zamisli, *Večer XXIII*, št. 206, 5. IX. 1967, p. 8, fotogr. kiparjev udeležencev.
Tone Lapajne idr.
- 202
id., Mariborska Forma viva je »za-živela«: Pred vlivanjem, *ibid.* št. 240, 14. X. 1967, p. 11, 1 repr.
- 203
D(ušan) Ž(eljeznov), Ob slikarski koloniji Izlake—Zagorje: Strpno soočenje različnih pogledov na likovno ustvarjanje, *LD XVII*, št. 199, 25. VII. 1967, p. 7, 1 repr.
Tudi izjave: Iva Šubica, Milana Ri-javca, Jožeta Tisnikarja idr.
- 204
id., Prva Groharjeva slikarska koloni-ja: Kolonije vračajo slikarje k naravi in ljudem. Jutri zaključek kolonije z odkrit-jem spomenika Ivanu Groharju v Škofji Loki, *ibid.* št. 210, 5. VIII. 1967, p. 7, 1 repr.
Tudi izjave: Cite Potokar, Doreta Kle-menčiča-Maja idr.

- 205
Aleksander Bassin, Monografija o Janezu Berniku, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, p. 163.
- Zorman Kržišnik, Janez Bernik, Maribor: Založba Obzorja 1966.
- 206
id., Zoran Kržišnik, Stojan Batič, ibid. št. 12, okt.—dec. 1967, pp. 111—112.
- Zoran Kržišnik, Stojan Batič, Ljubljana: DZS 1967.
- 207
id., Sinteza 5—6, *NRazgl.* XVI, št. 21, 4. XI. 1967, p. 609.
- 208
Stane Bernik, »Moj dom je moja trdnjava«: Šest številčk »revije za praktičnost, lepoto in kulturo stanovanja«, *Delo IX*, št. 284, 18. X. 1967, p. 5.
- O mesečniku »Naš dom«.
- 209
id., Nace Šumi, Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem, Ljubljana: Slovenska matica 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 99—100.
- 210
Anica Cevc, Špelca Čopič, Slovensko slikarstvo, Cankarjeva založba, Ljubljana 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 65—66.
- 211
Emilijan Cevc, Albert Kutal, České goticke sochařství 1350—1450, Praga 1962, *Argo IV—VI*, 1965—1967, pp. 43—47.
- 212
id., Vojeslav Molè, *Umetnost južnih Slovanov*, Slovenska matica Ljubljana 1965, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 98.
- 213
id., *Ars Sloveniae* — umetnost Slovenije: »Imaginarni muzej« Slovenske umetnosti, *Delo IX*, št. 181, 6. VII. 1967, p. 7.
- 214
Špelca Čopič, Knjiga o Janezu Berniku, Maribor: Obzorja 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 98—99.
- 215
Mirko Juteršek, Revolucija i umetnost, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, p. 132.
- Revolucija in umetnost: Izbor slovenske partizanske grafike in risb, Besedilo Aleksander Bassin in Vera Visočnik. Nova Gorica 1966.
- 216
I(van) K(omelj), France Stelè, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus, 2. izd., Ljubljana 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 100.
- id., France Stelè, Ptujška gora, 2. izpopolnjena izd., Ljubljana 1966, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 101.
- 218
R(isto) Kuzmanovski, Beograjsko pismo: 600 let umetniškega ustvarjanja na jugoslovanskih tleh. Zbirka Mala zgodovina umetnosti, *Večer XXIII*, št. 273, 23. XI. 1967, p. 8, 1 repr.
- 219
Helena Menaše, Privlačne in pomembne knjižice: Vodniki po kulturnih in naravnih spomenikih, *Delo IX*, št. 243, 7. IX. 1967, p. 12, 1 repr.
- 220
Andre Mohorovičić, Marjan Mušič: Veliki arhitekti, *NRazgl.* XVI, št. 11, 10. VI. 1967, p. 287, 4 repr.
- 221
Marjan Ocvirk, Med knjigami, Veliki arhitekti: Ob drugem delu Marjana Mušiča, *Delo IX*, št. 109, 22. IV. 1967, p. 23, 2 repr.
- 222
Bogdan Pogačnik, »Ars Sloveniae«: Prva knjiga »Baročno kiparstvo« izšla, *Delo IX*, št. 235, 30. VIII. 1967, p. 5, 1 repr.
- 223
Tone Potokar, Hrvaška knjiga o slovenskem slikarju, Zagrebški Stroj: »Miha Stroj«, monografija dr. Anke Bulat-Simičeve, *Delo IX*, št. 307, 11. XI. 1967, p. 18, 1 repr.
- 224
Braco Rotar, Špelca Čopič: Slovensko slikarstvo, *Dialogi III*, 1967, št. 7—3, pp. 415—422.
- 225
Ksenija Rozman, France Stelè, Predgled istorije umetnosti kod Slovenaca, *Umetnost* (Bgd), št. 9, jan.—marec 1967, p. 161.
- F. Stelè, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus, 2. izd., Ljubljana 1966.
- 226
Ksenija Rozman, Emilijan Cevc, Slovenska umetnost, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, pp. 161—162.
- E. Cevc, Slovenska umetnost, Ljubljana 1966.
- 227
ead., France Stelè, Ptujška gora, ibid. p. 165.
- 228
ead., Nace Šumi, Arhitektura šestnaestog veka u Sloveniji, ibid. pp. 165—166.
- 229
ead., Marijan Zadnikar, Slovenj Gradec, ibid. p. 166.

- Marijan Zadnikar, Slovenj Gradec, Ljubljana 1966 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; Zbirka vodnikov 8.) **230**
- ead., Rasprave (Razprave) V., Hauptmannov zbornik, *ibid.* pp. 166—7.
- Zbornik oddelka za zgodovino in družbene vede I, pri SAZU, Ljubljana 1966. **231**
- ead., Časopis za istoriju i etnografiju, *ibid.* p. 167.
- Časopis za zgodovino in narodopisje, n. v. I, Maribor 1965. **232**
- ead., Zaštita spomenika X, *ibid.* pp. 167—8.
- Varstvo spomenikov X, 1966. **233**
- Branko Rudolf, Človek-umetnik in njegova ustvarjalna domišljija: Pred izidom knjige Umetnost — 2. knjige Sodobne ilustrirane enciklopedije, *Delo* IX, št. 181, 6. VII. 1967, p. 8, 1 repr. **234**
- id., Glosa o knjigi Špelce Čopičeve »Slovensko slikarstvo« in o kritiki o njej, *Dialogi* III, 1967, št. 12, pp. 674—675.
- Ob knjižni oceni Braca Rotarja, *ibid.* pp. 415—422. **235**
- id., Dr. Vrišerjevo »Baročno kiparstvo«: imeniten začetek »Umetnosti Slovenije«. Slikovit oris bujnega razdobja, *Večer* XXIII, št. 288, 13. XII. 1967, p. 8, fotogr. S. Vrišerja. **236**
- Ivan Sedej, Sinteza št. 7, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. XII. 1967, pp. 672—3. **237**
- France Stelè, Emilijan Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem: Od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja, Ljubljana 1963, *Argo* IV—VI, 1965—1967, pp. 13—15. **238**
- id., Dr. Ljubo Karaman, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih kraljeva, Zagreb 1963, *ibid.* pp. 11—16. (v franc.) **239**
- id., Branko Fučić, Istarske freske, Zagreb 1963, *ibid.* pp. 17—18. (v nemšč.) **240**
- id., Marjan Mušič: Veliki arhitekti II, *Dialogi* III, 1967, št. 7—8, pp. 413—415. **241**
- id., Zakaj naslov Ars Sloveniae? *Delo* IX, št. 181, 6. VII. 1967, p. 7, 1 repr. **242**
- M. Š., Zanimiv kulturni spomenik: Marijan Zadnikar, Rotunda v Selu... *Večer* XXIII, št. 180, 5. VIII. 1967, p. 10. **243**
- Vanda Škodnik, Umetnost, ustvarjena na položajih: Pogovor z akademskim slikarjem Vladimirom Lakovičem ob knjigi »Revolucija in umetnost«, *Delo* IX, št. 102, 15. IV. 1967, p. 18. **244**
- France Štukl, Varstvo spomenikov X, 1965; Steletov zbornik, Ljubljana 1966, *Kronika* XV, 1967, p. 194. **245**
- id., Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta VII, Ljubljana 1965, *ibid.* p. 194. **246**
- id., Slovensko slikarstvo, spremna študija Špelca Čopič, biografski in bibliografski podatki Melita Stele-Možina, Cankarjeva založba 1966, *ibid.* pp. 194—5. **247**
- id., Nace Šumi, Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem, Slovenska matica, Ljubljana 1966, *ibid.* p. 195. **248**
- id., Marijan Zadnikar, Rotunda v Selu, Pomurska založba, Murska Sobota 1967, *ibid.* pp. 195—6. **249**
- Nace Šumi, Prerez naše vednosti o umetnosti na slovenskih tleh, *Delo* IX, št. 181, 6. VII. 1967, p. 8, 1 repr.
- Ob zbirki »Ars Sloveniae«. **250**
- Marjan Tršar, Slovensko slikarstvo, *NRazgl.* XVI, št. 9, 13. V. 1967, pp. 220—1.
- O knjigi Š. Čopič, Slovensko slikarstvo, Ljubljana 1966. **251**
- Ž(ivojin) Turinski, Špelca Čopič, Slovensko slikarstvo, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, pp. 162—3. **252**
- Sergej Vrišer, Še ta mesec izide Baročno kiparstvo (Avtor knjige o svojem delu in o zbirki.), *Delo* IX, št. 181, 6. VII. 1967, p. 7, 3 repr. in fotogr. S. Vrišerja. **253**
- id., Med novimi knjigami: o zgodovini mode, *NRazgl.* XVI, št. 16, 26. VIII. 1967, p. 441. **254**
- V(ili) V(uk), Ars Sloveniae: Sodoben prikaz slovenske likovne umetnosti — pogovor z dr. Sergejem Vrišerjem, *Večer* XXIII, št. 21, 27. I. 1967, p. 7, 1 repr.

- 255
Tatjana Wolf, Umetnost 2—5, Časopis za likovne umetnosti in kritiko, Beograd, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 102—4.
- 256
ead., Život umjetnosti 1/1966: Časopis za pitanja likovne kulture, Zagreb, *ibid.* p. 104.
- 257
ead., Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta VII/1965, *NRazgl.* XVI, št. 2, 28. I. 1967, p. 40.
- 258
ead., Plečnik v Italiji: Komentirana zbirka arhitektoevih pisem, *Delo IX*, št. 294, 28. X. 1967, p. 18.
- 259
Marijan Zadnikar, Pomembno delo: Dr. Emilijan Cevc, Slovenska umetnost, Prešernova družba 1967, *NRazgl.* XVI, št. 4, 25. II. 1967, p. 71.
- 260
id., Prva knjiga pomembne zbirke. Sergej Vrišer: Baročno kiparstvo. Zbirka *Ars Sloveniae*, Mladinska knjiga 1967, *ibid.* št. 23, 9. XII. 1967, p. 668.
- 261
Darinka Zelinka, Andre Godar, Umetnost Irana, Beograd 1965, *Argo IV—VI*, 1965—1967, pp. 19—20.
- 262
France Zupan, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta VII, Ljubljana 1965, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 101.
- 263
id., Varstvo spomenikov X/1965, Ljubljana, izšlo 1966, *ibid.* pp. 101—102.
- 264
id., Peta in šesta (dvojna) številka *Sinteze*, *Delo IX*, št. 297, 31. X. 1967, p. 5.
- 265
D(ušan) Ž(eljeznov), Prešernova družba za leto 1967, *LD XVII*, št. 4, 6. I. 1967, p. 7.
Tudi o knjigi E. Cevca, Slovenska umetnost.
- 266
id., Album partizanske grafike: Revolucija in umetnost, *LD XVII*, št. 58, 2. III. 1967, p. 7, 1 repr.
O knjigi z besedilom A. Bassina in V. Visočnik.
- 73/76 RAZSTAVE — SKUPINSKE
- 267
Dokumentacija razstav in ilustracij, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 114—8 (za leto 1966) in *ibid.* št. 7, pp. 78, 83 (I. 1967 do aprila).
- Beograd
- 268
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 108 do 111, 5 repr. (od dec. 1965 do apr. 1966), *ibid.* št. 7, pp. 73—4 (okt. 1966 do marca 1967).
- 269
Hanka Štular, Tri razstave v Beogradu: Češko steklo, zraven pa keramika in srbske preproge, *Delo IX*, št. 340, 16. XII. 1967, p. 19, 1 repr.
- 270
Slovenačko slikarstvo 19. veka. Iz zbirke Narodne galerije, Ljubljana. Beograd: Narodni muzej (maj) 1967 (rk, predg Lazar Trifunović, uv Emilijan Cevc, življ. podatki, seznam del, lit., 102 str., 50 repr.). 8^o.
Herrlein Andrej, Janša Lovro, Kavčič Franc, Tominc Jožef, Langus Matevž, Stroj Mihael, Goldenstein Franc, Pernhart Marko, Karinger Anton, Franke Ivan, Šubic Janez, Šubic Jurij, Petkovšek Jožef, Kobilca Ivana, Vesel Ferdo, Azbè Anton.
Rec.: Najbolj naraven, spontan, smiselni način zblíževanja: Razstava slovenskega slikarstva 19. stoletja v Beogradu, *Delo IX*, št. 131, 17. V. 1967, p. 5. — V(iktor) Š(irec). Razstava slovenskega slikarstva v Beogradu, *Delo IX*, št. 130, 16. V. 1967, p. 5, 1 repr.
- 271
Treći trijenale likovnih umetnosti, Beograd 6. jul.—15. sept. 1967 (rk, predg Aleksa Čelebonović, uv Vladimir Maleković, Mirko Juteršek, Dragoslav Džoržević, Aleksander Bassin, Lazar Trifunović, Džordže Kadrijević, Boris Kelemen, življ. podatki, seznam del, 290 str., 528 repr.) M 8^o.
Andrej Ajdič, Janez Boljka, Bogdan Borčič, Mire Cetin, Jože Ciuha, Peter Černe, Riko Debenjak, Marjan Dovjak, Dževad Hozo, Vida Fakin, Zdenka Golob, Jaki-Horvat Jože, Drago Hrvacki, Božidar Jakac, Stane Jarm, Andrej Jemec, Zmago Jeraj, Rudolf Kotnik, Tone Kralj, Stane Kregar, Dragica Lapajne-Čadež, Tone Lapajne, Vladimir Makuc, Adriana Maraž-Bernik, France Mihelič, Floris Oblak, Nikolaj Omersa, Štefan Planinc, Anton Plemelj, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, Marjan Remec, Albin Rogelj, France Rotar, Evgen Sajovic, Janez Sedej, Maksim Sedej ml., Lojze Spacal, Janez Šibila, Ive Šubic, Marko Sustaršič, Slavko Tihec, Jože Tisnikar, Drago Tršar, Dušan Tršar, Izidor Urbančič, Melita Vovk, Zvest Appolonio, Jelica Žuža, idr.

Rec.: A. Bassin, Razstava sodobne jugoslovske likovne umetnosti: Otvoritev tretjega trienala, LD XVII, št. 201, 27. VII. 1967, p. 7, 1 repr. — Putevi ka trijenalu: Odgovori na anketu »Umetnosti«, *Umetnost* (Bgd) št. 12. okt. — dec. 1967, p. 34—35 (tudi A. Bassin in M. Juteršek). — M. Kunej, Priprave na jugoslovske trienale likovnih umetnosti: Tretji brez grafike: Iz pogovora s članom organizacijskega odbora likovnim kritikom Aleksandrom Bassinom, *Večer* XXIII, št. 30, 7. II. 1967, p. 8, fotogr. A. Bassina. — J. Snoj, Problematična slogovna kategorizacija, *Delo* IX, št. 208, 2. VIII. 1967, p. 5. (ob TV oddaji o razstavi). — Siniša Vuković, III. trijenale kao granginjolski spektakl, *Umetnost* (Bgd) št. 12. okt.—dec. 1967, pp. 27—32 (se dotika tudi slovenskih razstavljalcev). — Denis Bowen, Third Triennial of Painting Sculpture and Graphics, *Arts Review* (London) XIX, št. 18, 16. IX. 1967, p. 334, 1 repr. (omenja slovenske razstavljalce)

272

II. izložba slika, grafika i skulptura vojnika likovnih umetnika. Galerija Doma jugoslovske narodne armije, Beograd 8.—28. dec. 1967 (rk, življenjski podatki, seznam del, 32 nepag. str., 18 repr.) 8^o.

Danilo Prosenč idr.

Biella

273

Premio internazionale Biella per l'incisione 1967. Cirkolo degli artisti, Biella, Museo Civico nov.—dec. 1967 (rk, uv Luigi Carluccio, življ. podatki, seznam del, XXIV + 140 str., 136 repr.).

Janez Bernik, Janez Boljka, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Kiar Meško, Makuc Vladimir, Adriana Maraž-Bernik, Marjan Pogačnik idr.

Bratislava

274

Izložba na sovremena jugoslovska grafika. Galerija na sovremena jugoslovska grafika. Bitola marec—april 1967 (rk, predg Renata Gotardi-Škiljan, uv Ljubica Damjanovska, življ. podatki, seznam del, 36 nepag. str., 6 repr.). (cir.)

Janez Boljka, Bogdan Borčič, Riko Debenjak, Jože Horvat-Jaki, Dževad Hozo, Božidar Jakac, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, Karel Zelenko idr.

Bitola

275

Rec.: K(ristina) Brenkova, BIB — biennale ilustracij Bratislava: Od 11. septembra do 29. oktobra, *Delo* IX, št. 292, 26. X. 1967, p. 5.

Braunschweig

276

Graphik der Studenten: Eine Ausstellung der Galerie der Akademie der Bildenden Künste, Ljubljana, Braunschweig, Staatliche Hochschule für Bildende Künste 7. maj—4. jun. 1967 (rp, uv Miroslav Šubic, seznam del, 6 str. na zloženem listu, 1 repr.

Janez Bernik, Franc Maček, Marjan Vojska, Aleksander Cvetkoski, Janez Boljka, Jože Brumen, Emerik Bernard, Dževad Hozo, Metka Krašovec, Teodora Novšak, Roman Savinšek, Meršad Berber, Nada Lukežič, Marija Pengov, Kemal Selmanović, Edvard Zajec, Ladislav Pengov, Andrej Žvan, Janez Logar, Anton Marolt, Srečko Dragan, Gorazd Sefran, Bogdan Čeh, Kostja Gatnik, Ivan Mršnik.

Bremen

277

Jugoslawische Druckgraphik. Kunsthalle Bremen, Ausstellung, 27. avg. do 24. sept. 1967 (rk, predg Günter Busch, uv Zoran Kržišnik in Johann Heinrich Müller, življ. podatki, seznam del, 20 str., 17 repr.).

Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčič, Vesna Borčič, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Jaki-Horvat Jože, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, Adriana Maraž-Bernik, Marjan Pogačnik, Marjan Vojska idr.

Rec.: Eckhard Hellmann, Eine Domäne der Techniker: Die Bremer Kunsthalle zeigt die Ausstellung »Jugoslawische Druckgraphik«, *Weser Kurier* (Bremer Tageszeitung) 26. VIII. 1967. — A. Bassin, Bremen v znamenju naše grafike, LD XVII, št. 262, 26. IX. 1967, p. 7, 1 repr. (o odzivu tamkajšnjega tiska).

278

Malerei, Grafik, Plastik, Bremen, Kleine Grafik — Galerie, 17. nov.—20. dec. 1967 (rp, življenjski podatki, 4 str., 1 repr.).

Janez Bernik, Riko Debenjak, Marjan Vojska idr.

Budapest — z mednarodne razstave ex librisov

279

Nemzetközi kisgrafika és ex libris kiállítás. Budapest dec. 1967 (rk, uv Semsy Andor, življ. podatki, seznama del, 32 str.).

Miha Maleš idr.

Celje

280

Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteze* II, 1967, št. 7. p. 73. — Jure

Kislinger, Oris delovanja celjskega likovnega salona: Obdobje 1965—1967, Celjski zbornik 1967, pp. 275—82, 4 repr.

281

Marijan Tršar — Dušan Tršar. DSLU pododbor Celje, Likovni salon april—maj 1967 (rp, življ. podatki, 4. str., 2 repr.).

Rec.: A. Bassin, Ljubljana v Celju, LD XVII, št. 131, 16. V. 1967, p. 7. — Bogdan Pogačnik, Dva (+ 1) Tršarja v Celju, Delo IX, št. 106, 19. IV. 1967, p. 5.

282

Milena Usenik, Miša Pengov, Janez Logar, Emerik Bernard. Likovni salon Celje: Društvo slovenskih likovnih umetnikov, pododbor Celje okt.—nov. 1967 (rp, življ. podatki, 4 str.).

Celovec

283

Bogdan Meško: Ölbilder, Graphik — Slavko Tihec: Skulpturen. Galerie 61 Klagenfurt, febr. 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, 8 nepag. str., 2 repr.).

Rec.: Zoran Kržišnik, Slovenska likovnika Bogdan Meško in Slavko Tihec v znani celovski Galerije 61: Organske oblike in poimenitena abstrakcija, Večer XXIII, št. 46, 25. II. 1967, p. 9, 1 repr.

Čakovec

284

Ob razstavi mariborskih likovnikov v Čakovcu:

Rec.: Dušan Mevlja, Stiki med mariborskimi in medjimurskimi likovniki, LD XVII, št. 133, 18. V. 1967, p. 7.

Dunaj

285

Ob razstavi angažirane umetnosti, ki je obiskala nato še Gradec in Linz

(Vera Visočnik), Razstava Angažirana umetnost — družbeno kritična grafika od Goye do danes, Borec XVIII, 1967, št. 1, pp. 92—94, 1 repr. (sodelovali Dore Klemenčič-Maj, France Mihelič idr.).

286

V. internationale Ausstellung Graphik. Europahaus Wien, 4. maj—11. jun. 1967 (rk, uv Reudiger Engerth, življ. podatki, 8 nepag. str., 3 repr.).

Dževad Hozo, Andrej Jemec idr.

287

Franc Šrmpf, Kotnik in Tinec v dunajski galeriji TAO, Delo VIII, št. 14, 17. I. 1967, p. 5.

Frankfurt na M.

288

M. Kosec, Prva razstava slovenske uporabne grafike v Zahodni Nemčiji: Prianje našim oblikovalcem, Večer XXIII,

št. 30, 7. II. 1967, p. 8, 1 repr. — id., Slovenska uporabna grafika: Pred razstavo v Galerie BG v Frankfurtu na Maini, Delo VIII, št. 37, 9. II. 1967, p. 5.

Gradec

289

Trigon 67: Ambiente — environment. Italia, Jugoslavija, Österreich, Künstlerhaus Graz, 5. sept.—15. okt. 1967 (rk, predg. Hanns Koren, uv Umbro Apollo, Zoran Kržišnik, Wilfried Skreiner, življ. podatki, predstavitev, 152. nepag. str., 55 repr. in 15 fotogr. razstavljalcev).

Jaki-Joža Horvat, Drago Tršar idr.

Rec.: Spies Hansjörg, Trigon 67 v Gradcu: Tam, kjer cvetijo umetnostne utopije, Večer XXIII, št. 216, 16. IX. 1967, p. 9. — id., Slikarski simpozij Trigon: Srečanje na gradu Retzhof, Večer XXIII, št. 222, 23. IX. 1967, p. 9. (od Slovencev Andrej Jemec.) — Franc Šrmpf, Umetnost v prostoru: Sprehod po graškem TRIGONU, Delo IX, št. 287, 21. X. 1967, p. 18 (pogovori).

Greenwich

290

M. Š., Razstavljali bodo v Greenwichu: Člani pododbora društva upodabljačih umetnikov v Mariboru bodo v Angliji razstavili 29 slik in 9 kipov —, Večer XXIII, št. 146, 24. VI. 1967, pp. 9—10, 1 repr. — V(uk), Po razstavi mariborskih likovnih umetnikov v Greenwichu: Zanimanje in uspeh, Večer XXIII, št. 198, 26. VIII. 1967, p. 9, fotogr. z razstave.

Jesenice

291

Likovna sekcija Dolik. DPD »Svoboda Tone Čufar«: Razstava 1, Jesenice 4. do 15. febr. 1967 (rp, seznam del, letak).

Borut Živo, Berčič Ivan, Binder Milan, Čebulj Jože, Dolinšek Franc, Korošec Janez, Kotnik Zdravko, Kozamernik Janez, Kreuzer Franc, Lužnik Pavel, Markež Tine, Rajhman Rudi, Tomazin Tone, Zupan Cveto.

292

Gorenjski likovniki. DPD »Svoboda Tone Čufar«: Likovna sekcija Dolik, Razstava 3, Jesenice 30. marca—5. aprila 1967 (rp, seznam del, letak).

Batista Milan, Belec Marjan, Legat Kamilo, Logonder Tone, Novinc Franc, Premrl Dušan, Ravnikar Ljubo, Ravnik Janez, Sedej Janez, Simonič Stefan, Šubic Ive, Tušek Vinko, Vovk Melita.

293

Anton Dolenc — Stane Jarm. DPD »Svoboda Tone Čufar«: Jesenice. Likovna sekcija Dolik: Razstava 5. V mali dvorani

delavskega doma na Jesenicah 6.—17. maj 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

294

Kolektivna slikarska razstava članov DOLIK, DPD »Svoboda Tone Čufar«. Likovna sekcija Dolik: Razstava 8, Jesenice 29. jul.—9. avg. 1967 (rp, seznam del, letak).

Ambrožič Janez, Bem Dana, Berčič Ivan, Čebulj Jože, Dolinšek Franc, Korošec Janez, Kotnik Zdravko, Kozamernik Janez, Kreuzer Franc, Lužnik Pavel.

295

Ana Hladnik-Guštin, Irina Rahovska-Kralj, Jelka Šubert-Rajhman. DPD »Svoboda Tone Čufar« Jesenice. Likovna sekcija Dolik: Razstava 9. V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 19.—30. avg. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

296

Kolektivna slikarska razstava članov likovne sekcije DOLIK: V počastitev dneva republike. DPD »Svoboda Tone Čufar« Jesenice. Likovna sekcija Dolik: Razstava 14. V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 28. nov.—6. dec. 1967 (rp, uv. Jože Čebulj, seznam del, 4 str.).

Binder Milan, Bregant France, Čebulj Jože, Čeh Boni, Dakskofler Joža, Dolinšek Franc, Hauptman Jurij, Košnik Bogo, Kotnik Zdravko, Lužnik Pavel, Markež Tine, Pengal Miro, Rajhman Mitja, Rajhman Rudi, Tomazin Tone, Zupan Cveto.

Kočevje

297

Kočevje: Oživeli likovni salon, LD XVII, št. 70, 14. III. 1967, p. 7 (med drugim naštevanje razstav).

Koper

298

Janez Mikuž, Primorska likovna kronika, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, p. 107 (za leto 1966).

299

Slikarstvo XVIII. stoletja na slovenski obali. Priprava razstave in kataloga Janez Mikuž. Pokrajinski muzej Koper jun.—okt. 1967 (rk, uv, življ. podatki, seznam del, 40 str., 27 repr.).

Rec.: Janez Mikuž, Pregled slikarstva na slovenski obali do konca XVIII stoletja, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, pp. 69—72, 7 repr.

Kostanjevica na Krki

300

Werner Berg: *grafika* — Othmar Jajndl: *skulptura*. Dolenjski kulturni festival. Kostanjevica na Krki, Gorjupova

galerija: Lamutov likovni salon, maj 1967 (rp, uv. Emilijan Cevc, življ. podatki, 6 str. na zloženem listu, 2 repr. in fotogr. Tatjana Bučar — pianistke, njeni življ. podatki, priloga vabilo na otvoritveni večer).

Rec.: Peter Breščak, Berg in Jajndl v Kostanjevici, LD XVII, št. 132, 17. V. 1967, p. 7.

301

Slike iz dolenskih gradov. Dolenjski kulturni festival. Kostanjevica na Krki, Gorjupova galerija: Lamutov likovni salon jul. 1967 (rp, uv. Drago Komelj, 6 str. na zloženem listu, 1 repr. in fotogr. balerine Tatjana Remškar, priloga vabilo na otvoritveni večer).

Kranj

302

Jože Snoj, Kranjski kulturni mozaik, *Delo* VIII, št. 32, 4. II. 1967, p. 16, 1 repr. (med obravnavanjem razstav posebej o Vinku Tušku in Marku Pogačniku).

303

Jože Kastelic, Podoba in vizija: Ob Prešernovih razstavah 1967 v Kranju, *Delo* VIII, št. 39, 11. II. 1967, p. 13, 1 repr. — Črtomir Zorec, Ob razstavi pesnikovih upodobitev, *Glas* XIX, 8. II. 1967, p. 8, 1 repr.

304

Ob razstavi v Galeriji Gorenjskega muzeja v Kranju, 6.—23. febr. 1967: Rec.: A. Bassin, Razstava gorenjskih likovnikov, LD XVII, št. 43, 15. II. 1967, p. 7.

305

Lesena poslikana znamenja v Poljanski dolini. (Razstavo v Galeriji Gorenjskega muzeja od 6. do 19. aprila 1967 je pripravil): Loški muzej, Skofja Loka (rp, uv. A. Mrzel, 4 str., 2 repr.).

Ob razstavi slikarke Rafaele Potokar in kiparja Naceta Ribiča:

Rec.: A. Bassin, Likovniki na Gorenjskem, LD XVII, št. 141, 26. V. 1967, p. 7.

306

Ljudske slike na steklo na Gorenjskem. Gorenjski muzej, Kranj 20. april do 22. maj 1967 (rp, uv. Anka Novak, 4 str.).

Rec.: L. Stružnik, Ljudske slike na steklo: Ob razstavi Gorenjskega muzeja v Kranju, *Delo* IX, št. 124, 10. V. 1967, p. 5.

307

Ana Hladnik-Guštin, Irina Rahovska-Kralj, Jelka Šubert-Rajhman. Gorenjski muzej, Kranj: Galerija v Prešernovi hiši 15.—26. jul. 1967 (rp, seznam razstavljenih del, 4 str.).

308
Razstava del absolutov akademije za likovno umetnost v Ljubljani. Gorenjski muzej, Kranj: Galerija v Mestni hiši okt. /1967/ (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

Emerik Bernard, Bogoslav Kalaš, Redžo Kolaković, Aljo Kačukalič, Janez Logar, Teodora Novšak, Ladislav Pengov, Miša Pengov, Vladimir Potočnik, Milena Usenik.

Rec.: A. Bassin, *Razstava v Kranju: V znamenju mladih*, LD XVII, št. 289, 24. X. 1967, p. 7.

309
Drago Hrvacki — Dušan Tršar. Gorenjski muzej, Kranj: Galerija v Prešernovi hiši (od 14.) okt. /1967/ (rp, uv z življ. podatki, 4 str., 2 repr.).

310
Gradovi na Gorenjskem. Gorenjski muzej Kranj... dec. 1967 (rp, uv /Majda Žontar/, 4 str., 2 repr.).

Rec.: (Majda Žontar), *Gradovi na Gorenjskem*, Glas XIX, 23. XII. 1967, p. 7, 1 repr. — Majda Žontar, *Gradovi na območju Kranja*, Glas XIX, 7. X. 1967, pp. 12—13, 3 repr. in zemljevid (= snovanja I, št. 5, 7. X. 1967, pp. 36—37).

311
V(ili) Vuk, Gorenjski muzej — središče kulturne dejavnosti v Kranju. Mesto, ki se bliža Ljubljani. Razstavna dejavnost v Kranju ne pozna počitka. Pogovor s Cenetom Avguštinom, ravnateljem Gorenjskega muzeja, *Večer XXIII*, št. 275, 25. XI. 1967, p. 9, 1 repr.

K r e m s

312
P. Vujica, Trinajst evropskih dežel na razstavi »Gotika v Avstriji« v Kremsu: Zanimivi Ptujski oltar, *Večer XXIII*, št. 122, 27. V. 1967, p. 9, 1 repr. — Branko Avsenak, Velika razstava »Gotika v Avstriji« v Steinu pri Kremsu. Ptujski oltar Konrada Laiba eden izmed osrednjih eksponatov. Prerez dobe in njene umetnosti, *Večer XXIII*, št. 240, 14. X. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

K r š k o

313
Prva razstava otroške grafike: Razstavljajo učenci Krške in Leskovške osnovne šole. Galerija Krško 17.—25. jun. 1967 (rp, uv Vladka Štoviček, seznam del, 4 str.).

314
Grafični listi starih mojstrov. Pokrajinski muzej v Celju: Galerija Krško 23. sept.—1. okt. 1967 (rp, uv /Moškon

Milena/, seznam avtorjev del, 4 str., 1 repr.).

315
Jakopič, Jama, Sternen. Galerija Krško 20.—30. okt. 1967 (rp, uv Emilijan Cevc, 4 str., 1 repr., priloga seznam del).

L a u s a n n e

316
France Stelè, III. bienale tapisserie v Lausanu, *NRazgl.* XVI, št. 17, 9. IX. 1967, p. 479, 1 repr.

L j u b l j a n a

A. Bassin, *Za konec skoraj odlično* (Likovno pismo iz Ljubljane), *Večer XXIII*, št. 32, 9. II. 1967, p. 8, 1 repr. O novih knjigah, razstavah, tako A. Trstenjaka in V. Pilona.

318
id., Čemu improvizacija (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 49, 1. III. 1967, p. 8, 1 repr.

O razstavah: društva likovnih umetnikov Črne gore, francoske tapiserie, Juana Hernández Pijuana idr.

319
id., Bogati razstavni tedni (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 61, 16. III. 1967, p. 8, 1 repr.

O razstavi nagrajencev reškega bienala idr.

320
id., Zаметki novih pobud (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 90, 18. IV. 1967, p. 8, 1 repr.

O razstavah: Jožefa Tominca, slikarjev simpozija na gradu Retzhofu pri Leibnitzu idr.

321
id., Tri imena (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 126, 1. VI. 1967, p. 8, 1 repr.

O razstavah: Miodraga Nagornija, Sime Vulasa, Zorana Mušiča idr.

322
id., Med barvitim realizmom in znakom (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 139, 16. VI. 1967, p. 4, 1 repr.

O razstavah: Franca Zupana, Janeza Bernika, Franceta Miheliča in Draga Tršarja.

323
id., Sledi realnosti (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 198, 26. VIII. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

O razstavah: Stevana Luketiča, Davida Hockneyja, Dimenzije realnega in Sodobna švedska grafika.

324
id., Brez zasluženega priznanja (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.* št. 252, 28. X. 1967, p. 11, 1 repr.

- O razstavah: sodobni nemški umetnosti, sodobnem poljskem slikarstvu, Giuseppe Capogrossiju, skupini Hozo—Čadež—Hrvacki—Dušan Tršar. **333**
- id., Sinteza spet izšla (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.*, št. 279, 2. XII. 1967, p. 9. **325**
- O razstavah: hrvaška umetnost povojnega razdobja, France Peršin idr. **326**
- id., Kako sprostiti mlade sile (Likovno pismo iz Ljubljane), *ibid.*, št. 287, 12 XII. 1967, p. 8, 1 repr. **327**
- O razstavah: retrospektivni kiparja Tineta Kos, Marcos Yrizarry idr. **327**
- id., Majske razstave, *Sodobnost* XV, 1967, št. 7, pp. 774—777. **328**
- O razstavah: France Zupan, France Mihelič, Janez Bernik, Drago Tršar. **328**
- id., Laboda in Trstenjak, *Sodobnost* XV, 1967, št. 2, pp. 218—220. **329**
- Ob razstavah v ljubljanski Moderni galeriji. **329**
- J(ože) Snoj, Prva sezona umetniške intime: O delu Koncertnega ateljeja pri Društvu slovenskih skladateljev, *Delo* IX, št. 94, 7. IV. 1967, p. 5. **330**
- Tudi o razstavah v okviru Koncertnega ateljeja. **330**
- Marjan Tršar, Likovni zapiski, *NRazgl.* XVI, št. 7, 8. IV. 1967, p. 158. **331**
- O razstavah: Razstava del Prešernovih nagrajencev v Moderni galeriji, Drago Tršar v Celjskem Likovnem salonu, Hans Voss v Mali galeriji, Jože Ciuha v Krškem, Lojze Spacal razstavlja v Trstu, Razstava OZN v Slovenjem Gradcu. **332**
- Mestna galerija: **332**
- Mednarodna razstava Xylon, 1966: **331**
- Rec.: Božena Plevnik, Xylon, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, p. 97, 2 repr. **332**
- Razstava Jože Horvat-Jaki in Jože Tisnikar, 1966: **332**
- Rec.: Aleksander Bassin, Jože Horvat-Jaki i Jože Tisnikar, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, p. 138. — Božena Plevnik, Jaki—Tisnikar, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, p. 97, 1 repr. — Mirko Juteršek, Jože Horvat-Jaki, Jože Tisnikar, *Život umjetnosti* 1967, št. 3—4, pp. 134—5, 1 repr. **333**
- Razstava društva likovnikov Črne gore, 1966: **333**
- Rec.: Vlado Š(lamberger), V Mestni galeriji: Črnogorski likovniki, *LD* XVII, št. 11, 14. I. 1967, p. 7, 1 repr. — A. Bassin, Razstava v Mestni galeriji: Spet povprečnost, *ibid.*, št. 15, 18. I. 1967, p. 7. — Ivan Sedej, Razstava likovnih umetnikov Črne gore, *NRazgl.* XVI, št. 3, 11. II. 1967, p. 58. **334**
- Galič, Kavurić, Nešković, Rotar, (Nagradenci reškega bienala mladih, 1966) Mestna galerija, Ljubljana (febr.) 1967 (rk, uv V. Zuppa, Dušan Radović, Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, 14 nepag. str., 4 repr.). **335**
- Rec.: A. Bassin, Razstava v Mestni galeriji: V novem duhu, *LD* XVII, št. 49, 21. II. 1967, p. 7. — id., Mladen Galič, Nives Kavurić-Kurtović, Predrag Nešković, Franc Rotar, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, p. 107. **335**
- Prvi mednarodni slikarski teden 1966. (Slikarji simpozija na gradu Retzhof pri Leibnitzu.) Mestna galerija, Ljubljana (marec) 1967 (rk, predg Hans Koren, uv Wilfried Skreiner, življ. podatki, seznam del, 32 nepag. str., 11 repr.) **335**
- Bogdan Meško-Kiar idr. **335**
- Rec.: A. Bassin, Skupna misel na simpoziju, *LD* XVI, št. 64, 8. III. 1967, p. 7. **336**
- Razstava sodobne švedske grafike, jun. 1967 — brez kataloga: **336**
- Rec.: A. Bassin, Razstava v Mestni galeriji: Raznolikost švedske grafike, *LD* XVII, št. 176, 30. VI. 1967, p. 7. — Marjan Tršar, Švedska grafika v Mestni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 16, 26. VIII. 1967, p. 449. **337**
- Dimenzije realnega. Mestna galerija, Ljubljana (avg.) 1967 (rk, uv Enrico Crispolti, Dragoš Kalajić, Irina Subotić, Ješa Denegri, Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, 19 nepag. str.). **337**
- Zmago Jeraj idr. **337**
- Rec.: A. Bassin, Dimenzije realnega, *LD* XVII, št. 210, 5. VIII. 1967, p. 7, 1 repr. **338**
- Čadež, Hozo, Hrvacki, Tršar. Mestna galerija, Ljubljana (sept.) 1967 (rk, uv Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, 19 nepag. str., 8 repr.). **338**
- Dragica Čadež-Lapajne, Dževad Hozo, Drago Hrvacki in Dušan Tršar. **338**
- Rec.: Aleksander Basin, Štirje najmlajši, *Sodobnost* XV, 1967, št. 11, pp. 1160—1. — id., Dragica Čadež, Dževad

Hozo, Drago Hrvacki, Dušan Tršar, *Umetnost* (Bgd) št. 12, okt.—dec. 1967, p. 97. — (Janez) Mesesnel, Štirje umetniški svetovi mladih: Ob razstavi v Mestni galeriji ljubljanski, *Delo* IX, št. 258, 12. IX. 1967, p. 5, 1 repr. — R. N., Jesenski nastop, *LD* XVII, št. 236, 31. VIII. 1967, p. 7. — Ivan Sedej, Skupina Dragica Čadež, Dževad Hozo, Drago Hrvacki, Dušan Tršar razstavlja v Mestni galeriji, *Problemi* 1967, št. 57, pp. 1238—40. — Marijan Tršar, Čadeževa, Hozo, Hrvacki in Dušan Tršar v Mestni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 19, 7. X. 1967, p. 545.

Moderna galerija:

339

II. mednarodna razstava bienala industrijskega oblikovanja, 1966:

Rec.: Mnenja o II. bienalu industrijskega oblikovanja, Ljubljana 1966: Aleksander Greber, Iz razgovora ob razstavi II. BIO (Delo z dne 13. VII. 1966); Vera Horvat-Pintarič, II. bienale industrijskega oblikovanja v Ljubljani (Telegram z dne 29. VII. 1966); France Ivanšek, Iz razgovora ob razstavi II. BIO (Delo z dne 13. VII. 1966); Vjenčeslav Richter, Zapiski o drugem ljubljanskem bienalu industrijskega oblikovanja; Edo Ravnikar, Nova faza razvoja ljubljanskega BIO (Delo z dne 15. VII. 1966), *Sinteza* II, 1967, št. 5 do 6, pp. 4—16, 51 repr.

340

Razstava finske uporabne umetnosti, dec. 1966:

Rec.: France Zupan, Srečanje z mojstri: Ob robu razstave finske uporabne umetnosti v ljubljanski Moderni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 1, 14. I. 1967, p. 16.

341

Razstava francoske tapiserije, jan. 1967 — kat. v srbohrvaščini:

Rec.: A. Bassin, Razstava v Moderni galeriji: Sodobna francoska tapiserija, *LD* XVII, št. 16, 19. I. 1967, p. 7. — Špelca Čopič, Sodobna francoska tapiserija, *Delo* VIII, št. 18, 21. I. 1967, p. 16. — Tatjana Wolf, Razstava sodobne francoske tapiserije, *Sinteza* II, 1967, št. 7, pp. 62—3, 2 repr.

342

Prešernove nagrade za likovno kulturo 47:67. Razstavo je pripravilo DLUUUS s sodelovanjem DSLU in upravnim odborom Prešernovega sklada. Moderna galerija v Ljubljani, 6.—16. febr. 1967, (rk, uv Lev Modic, življ. podatki, seznam del, 92 str., 52 repr.).

Gojmir Anton Kos, Boris Kalin, Božidar Jakac, Gabriel Stupica, France Mihelič, France Pavlovec, Frančišek

Smerdu, Ernest Franc, Viktor Molka, Božidar Pengov, Jože Plečnik, Ivan Zajc, Tine Kos, Fran Tratnik, Vlado Rijavec, Maksim Gaspari, Marij Pregelj, Slavko Pengov, Zdenko Kalin, Karel Putrih, Riko Debenjak, Stojan Batič, Edo Ravnikar, Branko Simčič, Janez Trenz, Ljubo Humek, Franci Čop, Niko Kralj, Vladimir Makuc, Marko Suštaršič, Marijan Pogačnik, Janez Bernik, Marko Turk, Ivan Vurnik, Branko Kocmut, Rudi Zupan, Janez Kališnik, Sveta Jovanović, Stan-ko Kristl, Stane Jarm, France Slana, Karel Zelenko, Nives Kalin-Vehovar, Franc Vehovar, Miloš Bonča, Janez Lajovic, Mirko Zdovec, Bogdan Borčič, Andrej Jemec, Štefan Planinc, Tone Bitenc, Davorin Savnik, Mija Jarc, Božo Kos, Janez Boljka, Janez Lenassi, Bogdan Meško.

Rec.: Bogdan Pogačnik, Likovna kultura v Prešernovem imenu: Razstava del dosedanjih nagrajencev v Moderni galeriji, *Delo* VIII, št. 35, 7. II. 1967, p. 5, 1 repr. — Cf. 330.

343

Razstava Sodobna uporabna umetnost SSR Estonske, Letonske in Litve, febr. 1967 — kat. skupen v srbohrvaščini:

Rec.: A. Bassin, V znamenju kvalitete, *LD* XVII, št. 52, 24. II. 1967, p. 7. — Bogdan Pogačnik, Kot v pesmi: Razstava balističke uporabne umetnosti v Moderni galeriji, *Delo* VIII, št. 56, 28. II. 1967, p. 5, 1 repr.

344

Narodnoosvobodilna borba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije. Iz zbirke Galerije Doma JLA Beograd. Moderna galerija, Ljubljana 24. febr.—12. marec 1967 (rk, uv Džordže Radišić, življ. podatki, seznam del, 28 nepag. str., 8 repr.). (Izdal in založil Dom JLA v Beogradu.)

Andrej Jemec, Bogdan Meško, Marij Pregelj, France Slana, Ive Šubic, Izidor Urbančič, Stojan Batič, Drago Tršar, Božidar Jakac, Vladimir Makuc, Marijan de Regi, idr.

Rec.: A. Bassin, Tema in izpoved, *LD* XVII, št. 53, 25. II. 1967, p. 7, 1 repr. — Mirko Juteršek, NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije, *Borec* XVIII, 1967, št. 3, pp. 281—5, 15 repr. *ibid.* št. 4, pp. 339. — Bogdan Pogačnik, Ob razstavi del s tematiko NOB, *Delo* VIII, št. 57, 1. III. 1967, p. 5, 1 repr.

345

Razstava madžarske uporabne grafike, april 1967 — brez kat.:

Rec.: A. Bassin, V moderni galeriji: Madžarska uporabna grafika, *LD* XVII,

št. 112, 25. IV. 1967, p. 7. — B. Pogačnik, Risba, ki govori: Madžarska uporabna grafika v Moderni galeriji, *Delo* IX, št. 108, 21. IV. 1967, p. 5, 1 repr.

346

(Sedma) VII. mednarodna grafična razstava. Moderna galerija, Ljubljana 3. jun.—31. avg. 1967 (rk, predg Miha Košak, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, seznam podeljenih nagrad v letih 1955—1965, osebne razstave: Miró, Vasarely, Schumacher, Čelić, uv Jacques Lassaigue, Abraham A. Moles, Werner Schmalenbach, Marija Pušić, 308 str., 330 repr.).

Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Božidar Jakac, Joža Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, France Mihelič, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, Marjan Vojska, Vesna Borčić, Adriana Maraž-Bernik, Bogdan Kiar Meško, Tinca Stegovec idr.

Rec.: A. Bassin, Svet v grafikah: Ob VII. mednarodni grafični razstavi v Moderni galeriji, *LD* XVII, št. 161, 15. VI. 1967, p. 7, 3 repr. — *ibid.*, št. 162, 16. VI. 1967, p. 7, 3 repr. — *id.*, V znamenju enotnejših strujanj: VII. mednarodna grafična razstava v Ljubljani, *Večer* XXIII, št. 152, 1. VII. 1967, pp. 9—10, 1 repr. — *id.*, Traženje nove koncepcije, *Umetnost* (Bgd) št. 11, 1967, pp. 7—8, 23 repr. — *id.*, Na bienalu in trienalu, *Sodobnost* XV, 1967, št. 8—9, pp. 918—9. — d. w., Koexistenz der Stile und Möglichkeiten: Die VII. Internationale Graphik — Ausstellung in Ljubljana, *Artis* (Konstanz) jul. 1967, št. 7, pp. 36—38, 7 repr. — M. K., Odkrivati nove kvalitete: Pred VII. mednarodno grafično razstavo v Ljubljani. Govori ravnatelj Moderne galerije prof. Zoran Kržišnik, *Večer* XXIII, št. 110, 13. V. 1967, pp. 9—10, fotogr. Z. Kržišnika. — Jacques Lassaigue, Današnja grafika v Ljubljani: Vzhod išče, na zahodu nič novega, *NRazgl.* XVI, št. 12, 24. VI. 1967, pp. 329—30. — V(ladimir) Maleković, Nesmiljeni izbor: Vrhunska svjetska grafika, *Vjesnik u srijedu* (Zgb) 2. avgusta 1967. — B. Pogačnik, Sedmi grafični bienale: Letos bo ljubljanska likovna manifestacija zbrala okrog 250 razstavljalcev, *Delo* IX, št. 92, 5. IV. 1967, p. 5. — *id.*, »Stopamo v stoletje grafike«: Tiškovna konferenca pred VII. mednarodnim grafičnim bienalom —, *ibid.* št. 147, 2. junija 1967, p. 2 (izjave članov žirije). — *id.*, Glave, tarče, prostor: Zapiski ob sedmem grafičnem bienalu v Ljubljani, *ibid.* št. 148, 3. VI. 1967, p. 18, 2 repr. — Slobodan Ristić, Jugoslovenska sekcija na

VII. internacionalnoj izložbi grafike u Ljubljani, *Umetnost* (Bgd) št. 11, 1967, pp. 10—12, 5 repr. — Ivan Sedej, Naš delež na letošnji grafični razstavi v Ljubljani, *NRazgl.* XVI, št. 14, 29. VI. 1967, pp. 380—1. — Marijan Tršar, Ljubljanski grafični bienala, I—II, *ibid.* št. 16, 26. VIII. 1967, p. 448 in št. 17, 9. IX. 1967, pp. 480—1, 9 repr. — S. Šlamberger, Drevo slovesna otvoritev VII. mednarodnega grafičnega bienala v Moderni galeriji: Ljubljana — veliko grafično središče sveta, Izjave osmih članov žirije, ki so odločali o letošnjih nagradah, *LD* XVII, št. 148, 2. VI. 1967, p. 7, 1 repr. — [V. Visočnik], VII. mednarodna grafična razstava, *Borec* 1967, št. 6—7, pp. 599—600, 2 repr.

347

Razstava sodobne umetnosti ZR Nemčije, avg. 1967 — kat. skupen v srbohrvaščini:

Rec.: A. Bassin, Pomemben dogodek, *LD* XVII, št. 256, 20. IX. 1967, p. 7. — *id.*, Umetnost Savezne republike Nemške, *Umetnost* (Bgd) št. 12, okt.—dec. 1967, p. 97. — J. Mesesnel, Notranji naslon na izročilo: Umetnost zvezne republike Nemčije v Moderni galeriji, *Delo* IX, št. 262, 26. IX. 1967, p. 5, 1 repr. — Ivan Sedej, Med ekspresionizmom in pop-ártom. Po razstavi Sodobna umetnost Zvezne republike Nemčije v ljubljanski Moderni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 22, 25. XI. 1967, p. 639, 6 repr. v št. 18! — S. Šlamberger, Pred današnjo otvoritvijo razstave sodobne likovne umetnosti ZR Nemčije v Moderni galeriji: Predstavljene so vse smeri, *LD* XVII, št. 250, 14. IX. 1967, p. 7, 1 repr. (Razgovor z direktorjem Mestne umetnostne galerije v Bochumu dr. Petrom Leom.)

348

Razstava sodobnega poljskega slikarstva, okt. 1967 — kat. skupen v srbohrvaščini:

Rec.: A. Bassin, Sodobno poljsko slikarstvo, *LD* XVII, št. 270, p. 7, fotogr. z otvoritve.

349

Razstava hrvaške umetnosti iz povojnega razdobja, okt. 1967 — kat. skupen v srbohrvaščini:

Rec.: A. Bassin, Sodobna hrvaška umetnost v Moderni galeriji: Antologija osebnosti, *LD* XVII, št. 286 20. X. 1967, p. 7. — Marko Pogačnik, Sodobna hrvaška umetnost, *Tribuna* XVIII, št. 4, 6. XI. 1967, p. 12. — Marijan Tršar, Hrvaška povojna umetnost v Moderni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. XII. 1967, p. 671, 9 repr. v št. 22!

Razstava društva slovenskih likovnih umetnikov 67. Moderna galerija (Izdalo in založilo katalog DSLU), Ljubljana 27. nov. do 11. dec. 1967 (rk, uv France Zupan, življ. podatki, seznam del, 48 str., 70 repr.).

Zvest Apollonio, Ida Brišnik-Remec, Jože Ciuha, Ladislav Danč, Silva Devetak, Zoran Didek, Anton Dolenc, Miligoj Dominko, Marjan Dovjak, Alenka Eržen, Rudi Gorjup, Tine Gorjup, Vera Horvat, Drago Hrvacki, Gabrijel Humek, Karel Jakob, Zmago Jeraj, Dore Klemenčič-Maj, Janez Knez, Boris Kobe, France Kokalj, Leon Koporc, Gobjmir Anton Kos, Marjanca Kraigher, Tomaž Kvas, Albin Lugačič, Marchel Henrik, Janez Močnik, Rafael Nemeč, Floris Oblak, Lajči Pandur, France Peršin, Roža Piščanec, Štefan Planinc, Anton Plestenjak, Albin Polajnar, Jože Polajnk, Oton Polak, Cita Potokar, Primožič Tošo, Irina Rahovsky-Kralj, Marjan Remec, Milan Rijavec, Albin Rogelj, Evgen Sajovic, Janez Sedej, Ivan Seljak-Čopič, Slapernik Rajko, Janez Šibila, Ive Šubic, Jože Tisnikar, Ante Trstenjak, Izidor Urbančič, Ivan Varl, Zlatko Zei, France Zupan, Vladimira Zupan-Saldias, Vekoslav Bombač, Dragica Čadež-Lapajne, Stane Dremelj, Stane Jarm, Marjan Keršič, Gabrijel Kolbič, Tone Lapajne, Tone Logonder, Anton Sigulin, Milisav Tomanič, Dušan Tršar, Sonja Zelenko-Rauter, Bogdan Borčič, Ivan Čobal, Nada Lukežič, Makuc Vladimir, Adriana Maraž-Bernik, Polde Oblak, Mario de Reggi, Tinca Stegovec, Rada Šuštar, Karel Zelenko, Vinko Tušek.

Rec.: A. Bassin, Začarani krog tihožitja in krajine, *LD XVII*, št. 333, 9. XII. 1967, p. 7, fotogr. z razstave. — J. Mesesnel, Abstinenca, kvaliteta in povprečnost: Ob razstavi Društva slovenskih likovnih umetnikov v Moderni galeriji, *Delo IX*, št. 336, 12. XII. 1967, p. 5, fotogr. z razstave. — B. P[ogačnik], Razstava slovenskih likovnikov: Odprli so jo v Moderni galeriji v počastitev dneva republike, *Delo IX*, št. 323 a, 28.—30. XI. 1967, p. 8. — Marijan Tršar, Razstava društva likovnih umetnikov Slovenije v Moderni galeriji, *NRazgl. XVI*, št. 24, 23. XII. 1967, pp. 703—4, 6 repr. v št. 23!

351

Razstava grafičnih del profesorjev Državne visoke šole likovnih umetnosti iz Braunschweiga v prostorih ljubljanske likovne akademije, jun.

1967 — kat. v srbohrvaščini prirejen za Ljubljano:

Rec.: A. Bassin, Nemški umetniki na akademiji, *LD XVII*, št. 160, 14. VI. 1967, p. 7. — Marjan Tršar, Grafika iz Braunschweiga na likovni akademiji, *NRazgl. XVI*, št. 12, 24. VI. 1967, p. 315.

352

Slikarstvo na panjskih končnicah. Slovenski etnografski muzej, Ljubljana 1967 (rk, uv Gorazd Makarovič, 20 nepag. str., 6 repr.).

Rec.: Gorazd Makarovič, Slikarstvo na panjskih končnicah. Beseda ob razstavi v Slovenskem etnografskem muzeju, *NRazgl. XVI*, št. 15, 12. VIII. 1967, p. 408, 6 repr. — B. Pogačnik, »Slikarstvo na panjskih končnicah«: Razstava v Slovenskem etnografskem muzeju, *Delo IX*, št. 200, 26. VII. 1967, p. 5. — V. V[uk], Razstava panjskih končnic v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani: Slovenska posebnost, *Večer XXIII*, št. 195, 23. VIII. 1967, p. 8, 1 repr.

353

Šolske zgradbe na Slovenskem v obdobju od 1715 do 1966. Razstava v slovenskem šolskem muzeju v Ljubljani, Ljubljana 1967 (rk, predg France Ostanek, uv Vincenc Žnidar, Slavica Pavlič, lit., 64 str., 14 repr.).

Loccum

354

Ausstellung Lidija Osterc — Helmut Seehausen. Evangelische Akademie, Loccum okt.—nov. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

London

355

Veno Taufer, Sodobniki: Londonski likovni mozaik, *NRazgl. XVI*, št. 10, 27. V. 1967, pp. 254—256.

O razstavah: »Mlada generacija«, kiparja Davida Smitha in slikarja Francis Bacona.

Maribor

356

Branko Rudolf, Mariborska umetnostna galerija v minulemu letu, *Večer XXIII*, št. 28, 4. II. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

357

Is, Načrti in delo mariborske umetnostne galerije, *Večer XXIII*, št. 143, 21. VI. 1967, p. 10, fotogr. B. Rudolfa.

358

Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 106—7, 1 repr. (za leto 1966). — id., Mariborska likovna kronika (nov. 1966 do april 1967): Retrospektivna razstava del

Anteja Trstenjaka, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 68, 73, 1 repr.

359

Dušan Mevlja, Razstavi Vena Pilona in Franceta Godca, *LD XVII*, št. 125, 10. V. 1967, p. 7.

Ob razstavi Pilonovih grafičnih del v Umetnostni galeriji in slikarskih del Godca v gledališkem foyerju.

360

V. V[uk], Spored razstav v Mariboru do konca letošnjega leta: Specializacija Umetnostne galerije, *Večer XXIII*, št. 198, 26. VIII. 1967, p. 9.

361

Razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov v Mariboru:

Rec.: Dušan Mevlja, Razstava Društva slovenskih likovnikov, *LD XVII*, št. 22, 25. I. 1967, p. 7. — Andrej Ujčič, Ob razstavi DSLU v Mariboru, *Dialogi III*, 1967, št. 2, pp. 106—7.

362

Grafike starih mojstrov iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Celju. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 17. febr.—13. marec 1967 (rp, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Rec.: Branko Rudolf, Grafika starih mojstrov v razstavnem salonu Rotovž: Umetniška dragocenost, *Večer XXIII*, št. 50, 2. III. 1967, p. 8, 1 repr. — id., Grafike starih mojstrov v Rotovžu, *Dialogi III*, 1967, št. 4, pp. 230—2.

363

Anton Repnik — Stjepan Stolnik. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 7.—24. april 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Rec.: D. Mevlja, Likovni razstavi, *LD XVII*, št. 108, 22. IV. 1967, p. 7. [tudi o razstavi japonskih lesorezov iz zbirke slikarja in grafika Bojana Golije]. — Branko Rudolf, Dva naivca v mariborskem salonu Rotovž: Napotek k razmišljanju, *Večer XXIII*, št. 92, 20. IV. 1967, p. 8, 1 repr. — id., Ob tako imenovanem naivnem slikarstvu, *NRazgl. XVI*, št. 12, 24. VI. 1967, p. 316.

364

Luigi Pino Poggi — Juan Hernández Pijuan. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 28. april—15. maj 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Rec.: M. S., Hvalnica napredka: V zadnjih dneh aprila bo v salonu Rotovž odprta skupna razstava del italijanskega kiparja Pina Poggija in španskega grafika Juana Hernández Pijua, *Večer XXIII*, št. 96, 25. IV. 1967, p. 8, fotogr. L. P. Pioggija in kustosa A. Ujčiča. — Maja Vetrh, Španec Hernández Pijuan

in Italijan Pino Poggi: Dve razstavi v Salonu Rotovž, *ibid.* št. 104, 6. V. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

365

Spodnjebavarski likovni umetniki Donauwaldgruppe. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 2. jun.—26. jul. 1967 (rp, uv /Alenka Rems/, seznam del, 8 nepag. nevezanih str.).

Rec.: Franc Šrimpč, »Nova umetnost bo ostala«: Pogovor z zastopnikom skupine »Donauwaldgruppe«, ki razstavlja v Mariboru, *Delo IX*, št. 160, 15. VI. 1967, p. 5, 1 repr. — Andrej Ujčič, Nemški gostje v mariborskem salonu Rotovž: Pretehtane odločitve v ustvarjanju, *Večer XXIII*, št. 134, 10. VI. 1967, pp. 9—10, 1 repr.

366

Moderna jugoslovanska grafika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti v Beogradu. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 30. jun.—17. jul. 1967 (rp, seznam del, 4 nepag. in nevezane str.).

367

Vera Vladen, Zagreb — Zora Vladen-Zavrnik, Maribor — Marjan Teržan, Ruše. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 21. jul.—14. avg. 1967 (rp življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Rec.: Branko Rudolf, Sorodnost z znanim: Ob najnovejši likovni razstavi v mariborskem salonu Rotovž, *Večer XXIII*, št. 172, 27. VII. 1967, p. 8, 1 repr.

368

Bogdan Čobal — Vlado Potočnik. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 18. avg. do 4. sept. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Rec.: Dušan Mevlja, Uspel debut Čobala in Potočnika v salonu Rotovž, *LD XVII*, št. 242, 6. IX. 1967, p. 7. — Branko Rudolf, Dva mlada likovnika v mariborskem salonu Rotovž: Občutje današnjega časa, *Večer XXIII*, št. 203, 31. VIII. 1967, p. 8, 1 repr.

369

Tomislav Hruškovec, Zagreb — Ladislav Pengov, Ljubljana. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 8.—25. sept. 1967 (rp, uv T. Hruškovicu Katarina Ambrožič, življ. podatki, seznam del, 6 nepag. nevezanih str.).

Rec.: Dušan Mevlja, Razstava Hruškoveca in Pengova, *LD XVII*, št. 250, 14. IX. 1967, p. 7.

370

Lužiškosrbska razstava iz NDR: Likovna umetnost, etnografsko gradivo, knjige. Razstavnii salon Rotovž, Maribor 7.—23. okt. 1967 (rp, uv Andrej Ujčič, seznam del, 8 nepag. str.).

Rec.: J[anez] Mesesnel, Umetnost — cvet narodne zavesti, *Delo* IX, št. 285, 19. X. 1967, p. 5. — Maja Vetrih, Lužiški Srbi, najmanjši slovanski narod, razstavljajo v mariborskem salonu Rotovž: na folklorni tradiciji, *Večer* XXIII, št. 244, 19. X. 1967, p. 8, 1 repr.

371

Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem. Pokrajinski muzej v Mariboru, sept. 1967 (rk, predg in uv Sergej Vrišer, življ. podatki, seznam del, lit., 28 str. + 32 str. repr.).

Rec.: J[anez] Mesesnel, Baročno kiparstvo slovenske Štajerske: Razstava v mariborskem Pokrajinskem muzeju, *Delo* IX, št. 317, 21. XI. 1967, p. 5. — B. Rudolf, Baročno kiparstvo v mariborskem gradu, *Večer* XXIII, št. 222, 23. IX. 1967, pp. 9—10, fotogr. z razstave. — F. Šrmpf, Razstava slovenskega baročnega kiparstva: Pripravlja jo pokrajinski muzej v Mariboru, *Delo* IX, št. 111, 25. IV. 1967, p. 5, 1 repr. — id., Pred otvoritvijo razstave v Mariboru, *Delo* IX, št. 250, 14. IX. 1967, p. 5, 1 repr. — M. Švajncer, Bogaštvo baročnih oblik na razstavi, *Večer* XXIII, št. 110, 13. V. 1967, p. 9, fotogr. S. Vrišerja [Iz razgovora z dr. S. Vrišerjem]. — Andrej Ujčič, Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem: Razstava v Pokrajinskem muzeju v Mariboru odprta 15. septembra 1967, *Dialogi* III, 1967, pp. 614—6. — V. V[uk], Priprave na razstavo Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem: Mesec dni pred pričetkom, *Večer* XXIII, št. 188, 15. VIII. 1967, p. 4, fotogr. s priprav razstave. — id., Pričetek razstave Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem: Veliko zanimanje, — ibid. št. 216, 16. IX. 1967, p. 1, 8, fotogr. z razstave. — Večerov intervju: sprašuje prof. Bogo Teply, zgodovinar in publicist, odgovarja dr. Sergej Vrišer, ravnatelj Pokrajinskega muzeja Maribor, ibid. št. 239, 13. X. 1967, p. 16, fotogr. B. Teplyja in S. Vrišerja. — Sergej Vrišer, Utrinki z razstave Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem v Mariboru, *NRazgl.* XVI, št. 24, 23. XII. 1967, p. 704.

372

Ida Brišnik-Remec, Dragica Čadež-Lapajne, Drago Hrvacki, Dušan Tršar. Umetnostna galerija Maribor, 24. nov. do 18. dec. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

Rec.: D. Mevlja, Razstava v Umetnostni galeriji, *LD* XVII, št. 338, 14. XII. 1967, p. 7. — Alenka Rems, Obetajoči predstavniki nove likovne generacije v mariborski umetnostni galeriji: Iskren in iz-

viren izraz, *Večer* XXIII, št. 282, 6. XII. 1967, p. 8, 1 repr.

373

Razstava: Ilustracija za otroke in mladino s tematiko NOB. Festival Kurirček. Razstavni salon Rotovž, Maribor 18. dec. 1967—3. jan. 1968 (rk, uv Andrej Ujčič, seznam del, 12 nepag. str., 4 repr.).

Montreale

374

Likovna razstava v okviru Expo 67: Rec.: Bogdan Pogačnik, Jugoslavija na Expo 67 v Montrealeu. »Človek in njegov svet«: Zakaj smo se pripravili in kako bo naš paviljon v Kanadi kljub vsemu lep, *Delo* IX, št. 109, 22. IV. 1967, p. 19, 1 repr.

Murska Sobota

375

Adi Arzenšek — Lojze Verbič. Razstavni paviljon Murska Sobota 25. marec do 15. april 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 1 repr.).

376

Razstava jugoslovanske moderne grafike iz zbirke beograjskega Muzeja sodobne umetnosti, april 1967: Rec.: B. Borovič, 130 vabil soboškega Pokrajinskega muzeja, *Delo* IX, št. 108, 21. IV. 1967, p. 5.

377

Mednarodna likovna razstava: Panonska pokrajina — panonski človek. Razstavni paviljon arh. Franca Novaka, Murska Sobota 16. jul.—10. sept. 1967 (rk, predg Erdélyi Béla, Hans Koren, Danilo Dougan, življ. podatki, seznam del, 46 nepag. str., 30 repr.).

Ivan Cobal, Ladislav Danč, Zoltan Gabor, Karel Jakob, Stefan Hauko, Jože Horvat-Jaki, Vera Horvat, Maksimilijan Kavčič, Franc Király, Gabriel Kolbič, Ivan Kos, Franc Mesarič, France Mihelič, Lajči Pandur, Tošo Primožič, Remigij Bratož, Ante Trstenjak, Janez Vidic idr.

Rec.: B. Borovič, Manifestacija umetnikov panonskih regij: Priprave na mednarodno likovno razstavo v Murski Soboti, *Delo* IX, št. 153, 8. VI. 1967, p. 5. — Večerov intervju: vprašuje Franc Mesarič, akademski slikar iz Murske Sobotice, odgovarja Franc Sebnjanč, predsednik organizacijskega odbora pri razstavi Panonska pokrajina — panonski človek v Murski Soboti. Razširitev likovne prihodnosti, *Večer* XXIII, št. 173, 28. VII. 1967, p. 16, fotogr. obeh.

New Delhi

378

Contemporary Yugoslav Graphics. La-lit Kala Akademi New Delhi /1967/ (rk,

uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, 16 nepag. str., 5 repr.). /Razstava je bila prirejena še v Kalkuti marca t. l., v Madrasu aprila in maja v Bombayju.)

New York

379

French — Yugoslav tapestries: Contemporary trends. Adria Art Gallery (New York) sept. 1967 (rk, uv Albert Chatelet, Zoran Kržišnik, seznam del, 20 nepag. str., 12 repr.).

Janez Bernik, Marij Pregelj, France Slana idr.

380

Art in Yugoslavia: Contemporary trends. Adria Art inc. (New York) 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, 44 nepag. str., 32 repr. in repr. na ovitku).

Stojan Batič, Janez Bernik, Janez Boljka, Peter Černe, Riko Debenjak, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Stane Kregar, Vladimir Makuc, Bogdan Meško, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, France Rotar, France Slana, Gabrijel Stupica, Marko Šuštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar, Karel Zelenko idr.

Rec.: S[tanka] G[odnič], Trije živi pogovori. *Delo* VIII, št. 44, 16. febr. 1967, p. 5. [Z. Kržišnik o namenu galerije idr.] — Na newyorški Madison Avenue so odprli galerijo sodobne jugoslovanske likovne umetnosti Adria Art Gallery — *Večer* XXIII, št. 94, 22. IV. 1967, p. 9, 1 repr. — S. Šlamberger, Razgovor z ravnateljem Moderne galerije Zoranom Kržišnikom: Jugoslovanska galerija na Madison Avenue, *LD* XVII, št. 107, 20. IV. 1967, p. 7, 1 repr. — Josip Vrhovec, Adria Art Inc., Madison Avenue: Slovenska iniciativa za prodor jugoslovanske umetnosti v svet, *Delo* IX, št. 109, 22. IV. 1967, p. 18, 1 repr.

Nova Gorica

381

Gojmir Anton Kos — Boris Kalin: Razstava olj in plastik. Nova Gorica, avla skupščine 15. april—5. maj 1967 (rp, seznam del, letak, priloga separadni odtis iz »Goriških srečanj«, Cf Čopič).

Rec.: J[anez] Mesesnel, Razstava ob jubileju: G. A. Kos in Boris Kalin razstavljata v Novi Gorici ob njeni dvajsetletnici, *Delo* IX, št. 107, 20. IV. 1967, p. 5. — Marjan Tršar, Razstava G. A. Kosa in B. Kalina v Novi Gorici, *NRazgl.* XVI, št. 8, 2. IV. 1967, p. 193.

Novo mesto

382

Iz programa Dolenjske galerije: Peter Breščak, Kulturni hram Novega mesta, *Rodna gruda* XIV, 1967, pp. 224 do 225, 1 repr.

383

Dolart. Novo mesto, Dolenjska galerija 3.—12. marec 1967 (rp, seznam del, 4 str.).

Tit Dobršek, A. Pavel Florjančič, Vladimir Gajski, Božidar Lakota, Tine Setinc.

384

Moderna jugoslovanska grafika: Iz Muzeja moderne umetnosti v Beogradu. Dolenjska galerija, Novo mesto 12.—30. maj 1967 (rp, seznam del, 4 str.).

Jakac Božidar, Tone Kralj, Miha Maleš, Vena Pilon, Maksim Sedej, Janez Bernik, Bogdan Borčić, Riko Debenjak, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, France Mihelič, Marijan Pogačnik, Marij Pregelj, Karel Zelenko.

Oldenburg

385

Jugoslawische Grafiker. Ausstellung im Oldenburger Kunstverein, 19. marec do 16. april 1967 (rk, življ. podatki, seznam del, 12 nepag. str.).

Janez Bernik, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Marjan Pogačnik, Marjan Vojska idr.

Rec.: Graphik aus Titos Land: Ausstellung beim Oldenburger Kunstverein, *Artis* (Konstanz) maj 1967, št. 5, pp. 35—6, 2 repr. — Eckhard Hellmann, Triumph der freien Formentaltung: Der Kunstverein Oldenburg stellt Arbeiten von sieben jugoslawischen Grafikern aus, *Weser-Kurier* (Bremer Tageszeitung) 21. III. 1967.

O s i j e k

386

Za kruh i slobodu: angažirana umjetnost u zemljama Jugoslavije do 1941. godine. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku 22. sept.—23. okt. 1967 (rk, predg, uv Miroslav Krleža /iz eseja »O tendenciji u umjetnosti«, življ. podatki, seznam del, 48 str. + 278 repr.).

Boris Kobe, Ivan Kos, France Kralj, Tone Kralj, Stane Kumar, France Mihelič, Veno Pilon, Nikolaj Pirnat, Gabrijel Stupica, Oton Postružnik, Maksim Sedej, Fran Tratnik, Ante Trstenjak, Drago Vidmar, Nande Vidmar.

Rec.: (Vera Visočnik), Razstava Za kruh i slobodu — angažirana umjetnost u zemljama Jugoslavije do 1941 godine, *Borec* XVIII, št. 12, pp. 1017—8, 12 repr.



- Paris **387**
Razstava bienala mladih v Parizu, 1967:
Rec.: jč, Kipar France Rotar o letošnjem pariškem bienalu mladih: Cevi, kravate, stebri..., *LD XVII*, št. 277, 11. X. 1967, p. 7, 1 repr.
- O drugih razstavah: **388**
Z(mago) Jeraj, Svetloba in gibanje: Razstava kinetične umetnosti v mestnem muzeju sodobne umetnosti v Parizu, *Večer XXIII*, št. 227, 29. IX. 1967, p. 4, 1 repr. — Bogdan Pogačnik, Ob pariški razstavi francoske umetnosti iz švicarskih zbirk. Se enkrat: od Maneta do Picassa. Likovni zapiski iz Pariza, *Delo IX*, št. 252, 16. IX. 1967, p. 19, 1 repr. — France Stelè, Picassove razstave v Parizu: Michelangelo dvajsetega stoletja, *ibid.* št. 60, 4. III. 1967, p. 19, 5 repr. — Marijan Tršar, Hommage a Picasso. Picassovo razstava v pariških Grand Palais, Petit Palais in Bibliotege Nationale, *NRazgl. XVI*, št. 2, 28. I. 1967, p. 40 in *ibid.* št. 5, 11. III. 1967, pp. 92—93, 3 repr. — id., Pierre Bonnard in njegov likovni svet, *Dialogi III*, 1967, št. 7—8, pp. 380—3. — id., Ob retrospektivi Pierra Bonnarda, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 60—1.
- Poreč **389**
(*Sedmi*) VII anuale Poreč: Jugoslavija — Austrija, Medunarodna izložba slikarstva i skulpture. Istarska sabornica 3. avg.—15. sept. 1967 (rk, uv Boris Vižintin, življ. podatki, seznam del, 62 nepag. str., 24 repr.).
Janez Boljka, Jože Horvat-Jaki, Stefan Planinc idr.
- Praga **390**
Osebnostne razstave iz VII. grafičnega bienala v Pragi:
Rec.: K. Z., Del ljubljanske grafične razstave v Pragi, *Delo IX*, št. 319, 23. XI. 1967, p. 5.
- Zrenjanin **391**
Janez Boljka, vajar i grafičar, Ljubljana — Delos Dokaj, slikar i grafičar, Priština, Mala galerija umetniške kolonije Ečka, Zrenjanin 16.—26. april 1967 (rk, uv Zdravko Mandić, življ. podatki, seznam del, 12 nepag. str., 6 repr.).
- Reka **392**
Razstava bienala mladih na Reki, 1966:
Rec.: Vanda Ekl, Četrtri bienale mladih, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 88, 1 repr. (Sodelovali: Zvest Apollonio, Bogdan Meško, Janez Boljka, Peter Černe, Franc Rotar, Tone Lapajne, Dragica Čadež-Lapajne idr.).
- Sao Paulo **393**
IXe biennale de Sao Paulo '67: Yougoslavie. Exposition organisée par la Commission pour les relations culturelles avec l'étranger de la R. S. F. de Yougoslavie (rk, uv Jure Kaštelan, Aleksander Bassin, Boris Petkovski, Zoran Kržišnik, Štefka Cobelj, življ. podatki, seznam del, 40 nepag. str., 20 repr.).
Dževad Hozo, Edo Ravnikar idr.
- Sarajevo **394**
Izložba mladih slikara, vajara i grafičara. Umetnička galerija Sarajevo 14. okt.—5. nov. 1967 (rk, uv Azra Begić, življ. podatki seznam del, 44 nepag. str., 45 repr., priloga seznam nagrajencev).
Dževad Hozo idr.
- Slovenj Gradec **395**
Razstava Mir, humanost in prijateljstvo med narodi:
Rec.: Jana Milčinski, Trije nagrajenci v Slovenj Gradcu, *Rodna gruda XIV*, 1967, št. 2, p. 48, 1 repr. (Bogdan Meško, Jože Ciuha, Bogdan Borčič) — V. V[isočnik], Razstava Mir, humanost in prijateljstvo med narodi, *Borec XVIII*, 1967, št. 3, pp. 279—281. — Franc Zupan, »Mir, humanost in prijateljstvo« v Slovenj Gradcu, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. 62, 5 repr.
- Skopje **396**
Boris Petkovski, Skopska likovna kronika, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 77—8, 1 repr. (Marij Pregelj idr.).
- Škofja Loka **397**
Andrej Pavlovec, Poročilo o razstavah v galeriji, *Loški razgledi XIV*, 1967, pp. 205—7.
O razstavah v galeriji na loškem gradu od ustanovitve 18. dec. 1965 do všteto julija 1967.
- 398**
Anton Dolenc — Stane Jarm, Škofja Loka, Loški muzej: V galeriji na loškem gradu 7. april—4. maj 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).
Rec.: Bogdan Pogačnik, Dolenc in Jarm v Loku, *Delo IX*, št. 100, 13. IV. 1967, p. 5. — Ivan Sedej, Dolenc in Jarm v

Škofji Loki, *NRazgl.* XVI, št. 8, 2. IV. 1967, p. 193. — Jože Snoj, Žalobno življenjsko vztrajanje: Tone Dolenc — zdravnik, pravnik in slikar, *Delo* IX, št. 157, 10. VI. 1967, p. 18, 2 repr.

399

Dvajset let grafike na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Loški muzej, Škofja Loka in Galerija Akademije za likovno umetnost v Ljubljani: V Galeriji na loškem gradu 14. marec—5. april 1967 (rp, uv Spelca Čopič, seznam del, 4 str.).

Milan Bizovičar, Marjan Pogačnik, Ive Šubic, Karel Zelenko, Anton Znidaršič, Bogdan Borčič, Marjan Tršar, Ferdo Mayer, Savo Sovre, Marko Suštaršič, Floris Oblak, Oton Polak, Tina Stegovec, Samo Kovač, Vladimir Makuc, Lidija Osterc, Melita Vovk, Rudolf Kotnik, Stanislav Mikec, Bojan Golija, Andrej Jemec, Bogdan Meško, Albin Rogelj, Janez Bernik, Franc Maček, Marjan Vojska, Janez Boljka, Aleksander Cvetkovski, Jana Zanoškar, Franc Anžel, Slavka Čufer, Mersad Berber, Emerik Bernard, Metka Krašovec, Dževad Hozo, Teodora Novšak, Marija Pengov, Roman Savinšek, Edvard Zajec, Nada Lukežič.

Rec.: A. Bassin, Ob 20-letnici Akademije za likovno umetnost, *LD* XVII, št. 71, 15. III. 1967, p. 7. — Ivan Sedej, Razstava grafike študentov Akademije, *NRazgl.* XVI, št. 8, 2. IV. 1967, p. 193.

400

Razstava del gorenjskih likovnikov. Loški muzej, Škofja Loka in pododbor DSLU Gorenjske: V Galeriji na loškem gradu 5.—21. maja 1967/ (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, 4 str.).

Milan Batista, Marjan Belec, Boris Jesih, Kamilo Legat, Tone Logonder, Henrik Marchel, Jože Meglič, Franci Novinec, Dora Plestenjak-Slana, Lojze Perko, Dušan Premrl, Janez Ravnik, Ljubo Ravnikar, Janez Sedej, Stefan Simonič, Ive Šubic, Jaka Torkar, Vinco Tušek, Melita Vovk.

Rec.: I. Guzelj, Razstava gorenjskih likovnikov v galeriji na Loškem gradu: Devetnajst umetnikov pod isto streho, *Glas* XIX, 10. V. 1967, p. 4.

401

Slušatelji specialk na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Škofja Loka, Loški muzej: Galerija 23. jun. do 18. jul. 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu).

Hauko Stefan, Kalaš Bogoslav, Kolarović Redžo, Kačukalić Aljo, Novšak

Teodora, Pengov Ladislav, Pengov Miša, Potočnik Vladimir, Usenik Milena.

Rec.: A. Bassin, Nova razstava Akademije v Škofji Loki, *LD* XVII, št. 177, 1. VII. 1967, p. 7, 1 repr. — Marjan Tršar, Razstava slušateljev specialk akademije v Škofji Loki, *NRazgl.* XVI, št. 16, 26. VIII. 1967, p. 449.

402

Stefan Simonič, Kranj — Marjan Teržan, Ruše: Grafika. Škofja Loka, Loški muzej: V Galeriji na loškem gradu 22. sept. do 12. okt. 1967 (rp, uv, življ. podatki, 4 str.).

403

Razstava ekslibrisov. Društvo »Exlibris Sloveniae«. Škofja Loka, Loški muzej: Galerija 17. nov.—15. dec. 1967 (rp, uv P. Roman Tominec, seznam avtorjev, 4 str., 2 repr.).

Rec.: Jože Snoj, Drobna grafika: Šegavi grafični epigrami. Ob razstavi ekslibrisov na škofojloškem gradu, *Delo* IX, št. 333, 9. XII. 1967, p. 19, 1 repr.

404

Razstava na temo revolucije: J. Boljka, M. Sedej ml., I. Šubic. Škofja Loka, Loška galerija 15. XII. 1967—8. II. 1968 (rk, uv Andrej Pavlovec, življ. podatki, seznam del, 8 nepag. str., 3 repr.).

Rec.: A. Bassin, Razstava na loškem gradu: Na temo revolucija, *LD* XVII, št. 351, 27. XII. 1967, p. 7. — I. Guzelj, Anti-apokalipsa v slikah in plastikah: Zapiski z razstave likovnih del na temo revolucije v galeriji Loškega muzeja, *Gals* XIX, 20. XII. 1967, p. 7. — J. Mesesnel, Troje predstav revolucije: Na razstavi del I. Šubica, M. Sedeja ml. in J. Boljke v Škofji Loki, *Delo* IX, št. 352, 28. XII. 1967, p. 5. — J. Snoj, Kvaliteten premik: Ob razstavi na temo revolucije v Škofji Loki, *ibid.* št. 343, 19. XII. 1967, p. 5.

Trst

405

23 artisti Jugoslavi. Trieste, Museo Civico Revoltella dec. 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, 40 str., 23 repr.). /ital.-slovenski/.

Stojan Batič, Janez Bernik, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Meško Kiar, Vladimir Makuc, Adriana Maraž-Bernik, Marjan Pogačnik, Marij Pregelj, France Slana, Slavko Tihec, Drago Tršar idr.

Rec.: I. Gruden, Razstava v »Costanzi«. Manifestacija naše likovne umetnosti v Trstu, *Delo* IX, št. 338, 14. XII. 1967, p. 5. (Tudi izjavi Luigija Montenera in Zorana Kržišnika.) — Zbliževanje sosednjih

kultur: Ob razstavi naših umetnikov v tržaški Revoltelli, *ibid.* št. 348, 24. XII. 1967, p. 2.

Tuzla 406

Izložba jugoslavensko portreta. Tuzla. Prostorijske galerije portreta istaknutih ličnosti i izložbenog paviljona Tuzla 2. okt.—15. nov. 1967 (rk, uv Mensur Derišević, življ. podatki, seznam del za slikarstvo, grafiko in risbo, kiparstvo, 92 str., 73 repr.).

Bogdan Borčić, Tine Kos, Božidar Jakac, Janez Knez, Rudolf Kotnik, Miha Maleš, Janez Sibila, Drago Tršar, Melita Vovk-Štih, Jelica Žuža idr.

Zagorje 407

O programu razstav:

(i), Zagorje: Med drugim — več likovnih manifestacij, *LD XVII*, št. 9, 12. I. 1967, p. 7.

408

Razstava slikarske kolonije Izlake, 1967:

Rec.: Nande Razboršek, V zagorskem delavskem domu dela izlaške slikarske kolonije: Razstava ob majhnem jubileju, *LD XVII*, št. 56, 28. II. 1967, p. 7.

Zagreb 409

Dubravko Horvatić, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 111—4, 3 repr. in *ibid.* št. 7, pp. 75—7, 1 repr.

410

Razstava Britansko industrijsko oblikovanje, 1967:

Rec.: Stane Bernik, Za podobo sedemdesetih let: Srečanje z britanskimi oblikovalci in industrijskim oblikovanjem, *NRazgl.* XVI, št. 6, 25. III. 1967, p. 126, 8 repr. — Marijan Gnamuš, Britansko industrijsko oblikovanje in mi, *Delo IX*, št. 81, 25. III. 1967, p. 20, 1 repr.

411

Razstava Juraj Dalmatinac v priredbi Gliptoteke JAZU v Zagrebu, 1967:

Rec.: Tone Potokar, Izjemna, dragocena razstava: Juraj Dalmatinac, *Delo IX*, št. 141, 27. V. 1967, p. 19, 1 repr.

412

Razstava Picassa v Galeriji sodobne umetnosti, nov.—dec. 1967:

Rec.: Bogdan Pogačnik, Dragocen Picassov obisk: Ob razstavi v zagrebški galeriji sodobne umetnosti, *Delo IX*, št. 321, 25. XI. 1967, p. 19, 1 repr.

Zürich

413

Fünf zeitgenössische Künstler aus Slowenien, Jugoslawien. Zürich, Galerie Walcheturm 24. april—20. maj 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

Jože Horvat-Jaki, Jemec Andrej, Makuc Vladimir, Meško Bogdan, Drago Tršar.

Zrenjanin 414

Janez Boljka, vajar i grafičar — De-loš Đokaj, slikar i grafičar, Priština. Mala galerija umetničke kolonije Ečka, Zrenjanin 16.—26. april 1967 (rk, uv Zdravko Mandić, življ. podatki, seznam del, 12 nepag. str., 6 repr.).

Ženěva 415

Graveurs Yougoslaves contemporains. Cabinet des estampes Musée d'art et d'histoire, Genève 16. sept.—12. nov. 1967 (rk, predg Charles Goerg, življ. podatki, seznam del, 60 nepag. str., 27 repr.).

Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Vesna Borčić, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Božidar Jakac, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Vladimir Makuc, Adriana Maraž-Bernik, Marjan Pogačnik idr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

BATISTA, Boris (1940—1968) 416

Boris Batista. Gorenjski muzej v Kranju: Galerija v Prešernovi hiši 22. nov. do 4. dec. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

Rec.: A. Bassin, V znamenju tradicionalizma, *LD XVII*, št. 326, 2. XII. 1967, p. 7.

BATISTA, Milan (1924—) 417

Milan Batista: enkavstike. Gorenjski muzej v Kranju: Galerija v Mestni hiši 28. nov.—13. dec. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str., 2 repr.).

Rec.: A. Bassin, Keramika in enkavstika v Kranju, *LD XVII*, št. 340, 16. XII. 1967, p. 7. — A(ndrej) Pavlovec, Enkavstike Milana Batiste: Ob razstavi v galeriji Mestne hiše v Kranju, *Glas XIX*, 13. XII. 1967, p. 6.

BENESCH, Vladislav (1845—1922) 418

Razstava v Gorenjskem muzeju v Kranju: motivi Gorenjske v slikah V. Benescha, avg.—sept. 1967:

Rec.: K. M., Beneschevi utrinki Gorenjske, *Delo IX*, št. 243, 7. IX. 1967, p. 5.

BERNIK, Janez (1933—)

419

Bernik. Mestna galerija, Ljubljana 31. maj—20. jun. 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, ureditev kataloga Janez Bernik, življ. podatki, seznam del, 20 nepag. str., 6 repr.).

Rec.: A. Bassin, Znak in prostor, LD XVII, št. 153, 7. VI. 1967, p. 7, 1 repr. — id., Janez Bernik, *Umetnost* (Bgd) št. 11, 1967, pp. 91—2. — J[anez] Mesesnel, Umirjeni estetiki podrejena dinamika: Ob razstavi likovnih del Janeza Bernika v Mestni galeriji v Ljubljani, *Delo IX*, št. 167, 22. VI. 1967, p. 5, 1 repr. — Ivan Sedej, Lepota in paradoks: Ob razstavi slikarja in grafika Janeza Bernika v Mestni galeriji, *Problemi* 1967, št. 53, pp. 750—1. — Marijan Tršar, Janez Bernik v Mestni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 12, 24. VI. 1967, pp. 314—5, 1 repr.

420

Janez Bernik. Adria Art Gallery, (New York) okt.—nov. 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, 24 nepag. str., 13 repr., fotogr. umetnika in repr. na ovitku).

BOLJKA, Janez (1931—)

421

Boljka. Kočevje (likovni salon april) 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., fotogr. umetnika).

CAPOGROSSI, Giuseppe (1900—)

422

Giuseppe Capogrossi. Mala galerija, Ljubljana sept. 1967 (rk, uv Dietrich Mahlow, življ. podatki, seznam del, lit., 20 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Znak ob znaku, LD XVII, št. 264, 28. IX. 1967, p. 7. — id., Giuseppe Capogrossi, *Umetnost* (Bgd), št. 12, okt.—dec. 1967, p. 91. — [Tomaž Brejč], Slika brez abecede, *Tribuna XVIII*, št. 3, 30. X. 1967, p. 6. — J. Mesesnel, Abstraktna abeceda: Giuseppe Capogrossi razstavlja v Mali galeriji, *Delo IX*, št. 271, 5. X. 1967, p. 5, 1 repr. — Ivan Sedej, Dinamični liki Giuseppa Capogrossija: Razstava v Mali galeriji v Ljubljani, *Problemi* 1967, št. 57, pp. 1241—2.

CEJ, Jože (1941—)

423

Jože Cej. DPD »Svoboda Tone Čufar«, Likovna sekcija Dolik, Jesenice: V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 8.—19. jul. 1967 (rp, uv: povzetki raznih recenzij, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

CESAR, Jože (1907—)

424

Cesar 60-letnik: Retrospektivna razstava. Slovenska kulturno gospodarska zveza, Trst. Kulturni dom 22. april—14. maj 1967 (rp, uv Andrej Budal, 4 str., 1 repr.).

CIUHA, Jože (1924—)

425

Jože Ciuha: slike na steklo, risbe in ilustracije. Galerija Krško 4.—19. marec 1967 (rp, uv Marijan Tršar, 4 str., 1 repr., priloga seznam del).

Rec.: A. Bassin, Odkrite težnje po monumentalnosti, LD XVII, št. 63, 7. III. 1967, p. 7. — Bogdan Pogačnik, Ciuha (in še kdo) v Krškem: Ob samostojni razstavi del slovenskega slikarja in popotnika, *Delo IX*, št. 63, 7. III. 1967, p. 5.

426

Jože Ciuha. Mala galerija, Ljubljana dec. 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Moderna ikona, LD XVII, št. 353, 29. XII. 1967, p. 7.

CETIN, Mire (1922—)

427

Razstava v Koncertnem ateljeju Društva slov. skladateljev v Ljubljani, dec. 1967:

Rec.: A. Bassin, Magični realizem kot nekoč, LD XVII, št. 329, 5. XII. 1967, p. 7.

ČADEŽ-LAPAJNE, Dragica (1940—)

428

Dragica Čadež-Lapajne: plastika. Galerija Krško 11.—26. nov. 1967 (rp, uv Aleksander Bassin, 4 str., 1 repr., priloga seznam del).

ČERNE, Peter (1931—)

429

Černe. Kočevje (likovni salon april) 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 1 repr., fotogr. umetnika).

ČERNIGOJ, Avgust (1898—)

430

Černigoj. Kulturni dom v Trstu, marec 1967 (rp, uv Milko Bambič, 4 str., 1 repr., fotogr. umetnika).

Rec.: D. K., Jubilej Avgusta Černigoja, *Delo IX*, št. 92, 5. IV. 1967, p. 5.

FABIANI, Maks (1865—1962)

431

Razstava Maksa Fabianija v ljubljanski Narodni galeriji, 1966:

Rec.: Mirko Juteršek, Maks Fabiani, *Život umjetnosti* (Zgb) 1967, št. 3—4, pp. 129—131. — Ksenija Rozman, Arhitekt

Maks Fabiani (1865—1962), *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, p. 141.

FURLANI, Carlotta de **432**

De Furlani. Kulturna izmenjava Jugoslavija—Italija, Zveza kulturno-prosvetnih organizacij, Nova Gorica 15.—26. dec. 1967 (rp, uv Guido Manzini, življ. podatki kiparke, 4 str., 2 repr.).

GORJUP, Jože (1907—1932) **433**

Jože Gorjup: grafika. Dolenjski kulturni festival: Slikarska kolonija Izlake, Zagorje ob Savi, Delavski dom 11.—18. jan. 1967 (rp, uv France Stelè, 4 str., 1 repr., priloga seznam del).

Pred tem je bil v podobni obliki izdan propekt že v nov. 1966 za razstavo v Krškem ob Savi, v febr. 1967 za razstavo v Trbovljah in aprila 1967 za razstavo v Napotnikovi galeriji v Šoštanjju.

434

Jože Gorjup 1907—1932. Dolenjski kulturni festival, Novo mesto: Dolenjska galerija okt. 1967 (rk, uv France Stelè, seznam del, lit., 32 nepag. str., 9 repr. in repr. na ovitku).

Rec.: Bogastvo Gorjupove razstave, Dolenjski list, št. 42 (917), 1967, p. 9, 1 repr. — Peter Breščak, Jože Gorjup v Dolenjski galeriji, *Delo* IX, št. 298, 2. XI. 1967, p. 5, 1 repr. — id., Jože Gorjup, veliki sin Dolenjske, *Rodna gruda* XIV, 1967, št. 12, p. 368, 1 repr. — France Stelè, Slikar in kipar Jože Gorjup, *NRazgl.* XVI, št. 20, 21. X. 1967, pp. 576—577, 3 repr.

HORVAT-JAKI, Jože (1930—) **435**

Horvat Jože-Jaki. Zimski salon likovnog susreta Subotica 3.—13. nov. 1967 (rk, življ. podatki, seznam del, 8 nepag. str., 1 repr.). /v srbsčini in madžarščini/.

HOCKNEY, David (1937—) **436**

David Hockney. Mala galerija, Ljubljana jul. 1967 (rk, uv Gene Baro, življ. podatki, seznam del, 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Svezina v Mali galeriji, *LD* XVII, št. 189, 14. VII. 1967, p. 7. — Marjan Tršar, David Hockney v Mali galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 16, 26. VIII. 1967, p. 449.

HOZO, Dževad (1938—) **437**

Dževad Hozo: Neue Farbradierungen. Kleine Grafik-Galerie Bremen 15. sept.

do 21. okt. 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 1 repr.).

Rec.: G. H. Farbige Symbole: Kleine Grafik-Galerie zeigt neue Radierungen von Dževad Hozo, *Weser-Kurier* (Bremer Tageszeitung) 15. IX. 1967.

JAKOPIČ, Rihard (1869—1943) **438**

Iz intimne delavnice Riharda Jakopiča. Razstava ob šestdesetletnici kandidature Ivana Cankarja v socialdemokratski stranki. Prirejata svet za kulturo občine Zagorje in slikarska kolonija Zagorje—Izlake: V stekleni dvorani Delavskega doma v Zagorju, maj 1967 (rk, uv življ. podatki, seznam del, 12 nepag. str., 3 repr. in fotogr. umetnika), p. f.

Rec.: Bogdan Pogačnik, Likovna umetnost (in še kaj): Jakopič v Zagorju — in zakaj ne, *Delo* IX, št. 126, 12. V. 1967, p. 5, 1 repr.

JESIH, Boris (1943—) **439**

Boris Jesih: Motivi iz Škofje Loke. Loški muzej, Škofja Loka: V galeriji na loškem gradu 22. maj—22. jun. 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, 4 str., 1 repr.).

Rec.: Jesihovi motivi Škofje Loke za teden muzejev, *LD* XVII, št. 138, 23. V. 1967, p. 7, fotogr. B. Jesiha. — L. S., Bogata tradicija: Ob razstavi Borisa Jesiha v Loškem muzeju, *Delo* IX, št. 145, 31. V. 1967, p. 5.

KAVČIČ, Franc (1762—1828) **440**

Potujoča razstava Franca Kavčiča, 1967:

Rec.: B. R[udolf], O izbranih delih Franca Kavčiča: Potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani gostuje v mariborski umetnostni galeriji, *Večer* XXIII, št. 138, 15. VI. 1967, p. 8.

KOLBIČ, Gabrijel (1913—) **441**

Razstava kiparja G. Kolbiča v Zgornji Velki, 1967:

Rec.: T. Partijič, Umetnik v domači vasi: Kipar in slikar Gabrijel Kolbič razstavlja v Zgornji Velki, *Večer* XXIII, št. 248, 24. X. 1967, p. 8.

KOBE, Boris (1905—) **442**

Boris Kobe: S poti. Mestna galerija, Ljubljana [dec.] 1967 (rk, uv Janez Mesesnel, življ. podatki, seznam del in na prilogi, 16 nepag. str., 4 repr.).

Rec.: A. Bassin, Ob razstavi v Mestni galeriji: Boris Kobe, *S poti*, *LD* XVII, št. 352, 28. XII. 1967, p. 7.

- KOPORC, Leon (1926—) **443**
Akad. slikar Leon Koporc. Gorenjski muzej v Kranju: Galerija v Prešernovi hiši 29. jul.—14. avg. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).
- 444**
Akademski slikar Leon Koporc. DP »Svoboda Tone Čufar«. Likovna sekcija Dolik: Razstava 10. V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 16.—27. sept. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).
- KOS, Gojmir Anton (1896—1970) **445**
 Razstava G. A. Kosa v ljubljanski Mali galeriji, 1966:
 Rec.: Aleksander Bassin, Anton Gojmir Kos, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, p. 138, 1 repr. — Mirko Juteršek, Gojmir Anton Kos, Mala galerija Ljubljana 2. 9.—2. 10. 1966, *Život umjetnosti* (Zgb) 1967, št. 3—4, pp. 131—132, 1 repr. — Ivan Sedej, Ob razstavi oljnih slik Antona Gojmira Kosa v ljubljanski Mali galeriji, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, pp. 87—8, 2 repr.
- KOS, Tine (1894—) **446**
Tine Kos: 1967, retrospektivna razstava. Moderna galerija v Ljubljani 27. nov.—27. dec. 1967 (rk, uv, življ. podatki, lit. in seznam del Ciril Velepčič, 56 nepag. str., 34 repr., fotogr. umetnika in repr. na ovitku).
 Rec.: A. Bassin, Razstava v Moderni galeriji: Nova retrospektiva, *LD* XVII, št. 336, 12. XII. 1967, p. 7, 1 repr. — J. Mesesnel, Obla vizija umirjenega življenja: Ob retrospektivni razstavi plastik Tineta Kosa v Moderni galeriji, *Delo* IX, št. 332, 8. XII. 1967, p. 5, 1 repr. — J[ože] Snoj, Pionir modernega kiparstva: Sinoči odprli v Moderni galeriji retrospektivno razstavo Tineta Kosa, *ibid.* št. 323 a, 28.—30. XI. 1967, p. 8, 1 repr. — Ciril Velepčič, Kipar Tine Kos: Ob njegovem življenjskem jubileju in retrospektivi, *ibid.* št. 24, 27. I. 1967, p. 5, 1 repr.
- KREGAR, Stane (1905—) **447**
Stane Kregar. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 28. sept.—18. okt. 1967 (rk, uv Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, lit., 24 nepag. str., 12 repr. in fotogr. umetnika). p. f.
 Rec.: A. Bassin, Dvojna retrospektiva Staneta Kregarja, *LD* XVII, št. 276, 10. X. 1967, p. 7, 1 repr. — Stevan Stanić, Retrospektivna izložba Staneta Kregarja: Salon savremene umetnosti u Beogradu, *Borba* (Bgd) 17. okt. 1967, p. 7.
- 448**
Stane Kregar (Retrospektivna razstava 1935—1966). Centar za kulturu, Niš: Umetnička galerija 30. sept.—11. okt. 1967 (rk, uv Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, 20 nepag. str., 9 repr., priloga tiskovni popravki). /cir/
- LOBODA, Peter (1894—1952) **449**
 Spominska razstava Petra Lobode v Moderni galeriji, 1966:
 Rec.: Aleksander Bassin, Peter Loboda, *Umetnost* (Bgd) št. 9, jan.—marec 1967, p. 138, 1 repr.
- LORENČAK, Milan (1921—) **450**
Milan Lorenčak. Društvo slovenskih likovnih umetnikov, pododbor Celje: Likovni salon 10. marec—1. april 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 6 str., na zloženem listu, 3 repr.).
- LUGARIČ, Albin (1927) **451**
Albin Lugarič. Razstavni salon Rotovž, Maribor 27. jan.—14. febr. 1967 (rp, seznam del, 4 str.).
 Rec.: D. M[evlja], Razstava A. Lugariča, *LD* XVII, št. 38, 10. II. 1967, p. 7.
- LUKETIČ, Stevan (1925—) **452**
Stevan Luketič. Mala galerija, Ljubljana avg. 1967 (rk, uv Vlado Gotovac, življ. podatki, seznam del, lit., 16. nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).
 Rec.: A. Bassin, Luketičevo jeklo, *LD* XVII, št. 213, 9. VIII. 1967, p. 7. — id., Stevan Luketič, *Umetnost* (Bgd) št. 12, okt.—dec. 1967, p. 96. — J. Mesesnel, Svet svetlobe in dinamike: Stevan Luketič razstavlja v Mali galeriji, *Delo* IX, št. 216, 11. VIII. 1967, p. 5, 1 repr.
- LUKIČ, Jovan (1942—) **453**
Jovan Lukič. Gorenjski muzej v Kranju: Galerija v Prešernovi hiši 20. marec do 2. april 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, letak).
 Rec.: A. Pavlovec, Jovan Lukič razstavlja v Kranju, *Glas* XIX, 1. IV. 1967, p. 6.
- MALEŠ, Miha (1903—) **454**
Miha Maleš. Dolenjski kulturni festival, Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 28. okt. do 10. sept. 1967 (rp, uv, življ. podatki, 6 str. na zloženem listu, 1 repr., fotogr. Edvarda Kocbeka in Igorja Dekleva z življ. podatki, priloga vabilo na otvoritveni večer).

Rec.: Peter Breščak, Ob Maleševi razstavi v Kostanjevici: Miha Maleš o sebi in drugih, *Dolenjski list* št. 45 (920), 1967, p. 15, 1 repr. in fotogr. umetnika. — Marijan Tršar, V Lamutovem salonu v Kostanjevici na Krki: Razstava Mihe Maleša, *LD XVII*, št. 303, 7. XI. 1967, p. 7. — id., Miha Maleš v Kostanjevici, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. XII. 1967, p. 671.

455

Miha Maleš. Ravne na Koroškem. Likovni salon v študijski knjižnici 26. april do 6. maja 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 2 repr.).

Rec.: B. Rudolf, Miha Maleš razstavlja na Ravnah, *Večer XXIII*, št. 100, 29. IV. 1967, p. 10.

456

Razstava Mihe Maleša v Umjetničkom paviljonu, Titograd, okt. 1967:

Rec.: R. R., Miha Maleš: Grafika u ravnopravnom odnosu sa slikarstvom, *Pobjeda* (Titograd) 15. X. 1967, fotogr. umetnika.

MEŠKO, Kiar (1936—)

457

Meško. Galerija centar, Zagreb 26. jun. do 10. jul. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str., 2 repr.). p. f.

Rec.: Galerija centar 26. jun.—10. jul.: Kiar Meško, *Čovjek i prostor* (Zgb) XIV, sept. 1967, št. 147, p. 12.

MEŽAN, Jan (1897—)

458

Jan Mežan. Pokrajinski muzej Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra ob Dravi 21. okt.—5. nov. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 6 str. na zloženem listu, 1 repr.). p. f.

MIHELIC, France (1907—)

459

France Mihelič. Mala galerija, Ljubljana april 1967 (rk, uv Špelca Čopič, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Satirična pravljica, *LD XVII*, št. 127, 12. V. 1967, p. 7, 1 repr. — id., France Mihelič, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—sept. 1967, p. 91. — J. Mesesnel, Fantastična balada o minljivosti: Ob razstavi Franceta Miheliča v Mali galeriji, *Delo IX*, št. 137, 23. V. 1967, p. 5, 1 repr. — Branko Rudolf, Ob najnovjših delih Franceta Miheliča, *ibid.* št. 157, 10. VI. 1967, p. 18. — Ivan Sedej, Dafne in demoni: Razstava Franceta Miheliča v ljubljanski Mali galeriji, *Problemi* 1967, št. 53, pp. 746—7, 4 repr. — Marjan Tršar, France Mihelič v Mali galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 10, 27. V. 1967, p. 253, 8 repr.

France Mihelič. Likovni salon Celje, jun. 1967 (rk, uv Marijan Tršar, življ. podatki, seznam del, lit., 24 nepag. str., 13 repr., fotogr. umetnika in repr. na ovitku), p. f.

Rec.: A. Bassin, Miheličeva retrospektiva, *LD XVII*, št. 156, 10. VI. 1967, p. 7. — J. K[islinger], 40 Miheličevih grafičnih biserov: Mala retrospektiva grafičnih del Franceta Miheliča v celjskem Likovnem salonu, *Večer XXIII*, št. 132, 8. VI. 1967, p. 8, 1 repr.

MUŠIČ, Zoran Anton (1909—)

461

Zoran Anton Mušič: retrospektivna razstava. Moderna galerija, Ljubljana 14. april—7. maj 1967 (rk, uv Zoran Kržišnik, oblikovanje kataloga Jože Brumen, življ. podatki, seznam del, lit., 76 nepag. str., 51 repr., fotogr. umetnika in repr. na ovitku), p. f.

Rec.: A. Bassin, Retrospektiva Zorana Mušiča: Zemlja kot izpovedna tema, *LD XVII*, št. 102, 15. IV. 1967, p. 7, fotogr. umetnika. — id., Zemlja Zorana Mušiča, *Sodobnost XV*, 1967, št. 6, pp. 652—3. — id., Zoran Mušič, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—sept. 1967, pp. 90—1, 1 repr. — J. Mesesnel, Kultivirana, subtilna barvitost: Zoran Mušič razstavlja v Moderni galeriji, *Delo IX*, št. 119, 5. V. 1967, p. 5, fotogr. umetnika. — Marijan Tršar, Zoran Mušič v Moderni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 10, 27. V. 1967, p. 254, 2 repr.

462

Zoran Anton Mušič. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Grabbeplatz Kunsthalle e. avg.—17. sept. 1967 (rk, predg Karl-Heinz Hering, uv Silvio Branzi, življ. podatki, seznam del, lit., 70 nepag. str. z 18 str. oglasov, 30 repr. in fotogr. umetnika na ovitku).

NAGORNI Miodrag (1932—)

463

Miodrag Nagorni. Mala galerija, Ljubljana marec 1967 (rk, uv Miodrag Maksimović, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Simbol in čas, *LD XVII*, št. 86, 30. III. 1967, p. 7. — id., Miodrag Nagorni, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—sept. 1967, p. 90. — Ivan Sedej, Beograjski grafik Miodrag Nagorni v Mali galeriji, *Problemi* 1967, št. 52, pp. 609 do 10. — Marijan Tršar, Miodrag Nagorni v Mali galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 8, 22. aprila 1967, pp. 192—3.

- NEMEC, Rafael (1914—) **464**
(Rafael Nemeč) Razstava v Novi Gorici. (Namesto kataloga posebni odtis sestavka Janez Mesesnel, Slikarske vizije Rafaela Nemca, Goriška srečanja, 8 str., 4 repr., fotogr. umetnika.
 Rec.: Marijan Tršar, Rafael Nemeč v Novi Gorici, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. decembra 1967, p. 671
- OMERSA, Nikolaj (1911—) **465**
Nikolaj Omerša: razstavlja svoja slikarska dela. Mestna galerija Piran 8. do 24. sept. 1967 (rp, življ. podatki, zložen letak, 1 repr.).
 Rec.: Marijan Tršar, Nikolaj Omerša v Piranu, *NRazgl.* XVI, št. 19, 7. X. 1967, p. 545.
- PERŠIN, Francè (1922—) **468**
Lidija Osterc. DSLU pododbor Celje: Likovni salon jan.—febr. 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 1 repr.).
 Rec.: Aleksander Bassin, Osterčeva — ilustratorka, *NRazgl.* XVI, št. 4, 25. februarja 1967, p. 77. — Ivan Sedej, Razstava Lidije Osterčeve v Celju, *ibid.* p. 77. — M. Stante, Lidija Osterc razstavlja v Celju: O likovnem salonu govori njegov upravnik Jure Kislinger, *Delo* VIII, št. 22, 25. I. 1967, p. 5, 1 repr.
- OBLAK, Floris (1924—) **467**
 Razstava Florisa Oblaka v Koncertnem ateljeju v Ljubljani, dec. 1967:
 Rec.: A. Bassin, Razstava ob koncertu v Društvu slovenskih skladateljev: Nadaljevanje. *LD* XVII, št. 344, 20. XII. 1967, p. 7. — J. Mesesnel, Koncertni atelje: Likovno nasprotje glasbenemu, *Delo* IX, št. 346, 22. XII. 1967, p. 5.
- OSTERC, Lidija (1929—) **466**
Francè Peršin. Mala galerija, Ljubljana okt. 1967 (rk, uv Emilijan Cevc, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).
 Rec.: A. Bassin, Tarče Franceta Peršina, *LD* XVII, št. 292, 26. X. 1967, p. 7, fotogr. z razstave. — Tomaž Brejc, Predmet, ki se ohranja, *Tribuna* XVIII, št. 4, 6. XI. 1967, p. 12. — J. Mesesnel, Zadetek v črno: Razstava »tarče« Franceta Peršina v Mali galeriji ljubljanski, *Delo* IX, št. 303, 7. XI. 1967, p. 7, 1 repr. — Ivan Sedej, France Peršin v Mali galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. XII. 1967, pp. 671 do 2.
- PIJUAN, Juan Hernández (1931—) **469**
Juan Hernández Pijuan. Mala galerija, Ljubljana jan. 1967 (rk, uv Santos Torroella, življ. podatki, seznam del, 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).
 Rec.: A. Bassin, Grafik iz Barcelone, *LD* XVII, št. 25, 28. I. 1967, p. 7.
- PILON, Veno (1896—1970) **470**
 Razstava slikarskih del Vena Piona v ljubljanski Moderni galeriji, 1966:
 Rec.: Aleksander Bassin, Slikarstvo Vena Piona, *Sodobnost* XV, 1967, št. 2, pp. 217—8. — *id.*, Veno Pilon, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun, 1967, p. 106, 1 repr. — Ljerka Menaše, Veno Pilon: Uvodna beseda ob otvoritvi razstave v Moderni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 1, 14. I. 1967, p. 13, 6 repr. — Janez Mesesnel, Ob Pilonovi sedemdesetletnici, *Sinteza* II, 1967, št. 5—6, pp. 21—5, 8 repr.
- PISANI, Dante (1924—) **471**
Dante Pisani. Zveza kulturno prosvetnih organizacij, Nova Gorica: (v avli občine) 22. jun.—1. jul. 1967 (rp, uv izvlečki ital. kritik: Leone Minissian, Giulio Montenero in Carlo Milic, življ. podatki, seznam del, 4 str., 2 repr.).
- PIŠČANEC, Elda (1897—1967) **472**
Elda Piščanec. Društvo slovenskih likovnih umetnikov, pododbor Celje: Likovni salon dec. 1967 (rp, življ. podatki, 4 str., 2 repr.).
 Rec.: J. K[islinger], V Likovnem salonu Celje bodo odprli spominsko razstavo Ede Piščanec. Slikarka je umrla med pripravami na razstavo, ki so jo pripravili v proslavo njenega 70. zivljenjskega jubileja, *Večer* XXIII, št. 283, 7. XII. 1967, p. 10, 1 repr.
- PODBEVŠEK, Ciril (1905—) **473**
Ciril Podbevšek: Intarzija. Dolenjski kulturni festival. Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 18.—28. marec 1967 (rp, uv, življ. podatki, 4 str., priloga vabilo na otvoritveni večer).
 Rec.: P(eter) Breščak, Kostanjevčani so začeli sezono prireditvev: Razstava z recitalom, *LD* XVII, št. 87, 31. III. 1967, p. 7.
- POTOKAR, Rafaela (1909—) **474**
Rafaela Potokar. Dolenjski kulturni festival. Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 31. marec

do 17. april 1967 (rp, uv z življ. podatki Miroslav Kugler, 4 str., 1 repr., priloga vabilo na otvoritveni večer).

Rec.: P. B[reščak], Iz Kostanjeviškega Lamutovega salona: Slikarka Rafaela Potokarjeva, LD XVII, št. 94, 7. IV. 1967, p. 7.

PREGELJ, Marij (1913—1967) 475

Marij Pregelj. Muzej na sodobna umetnost, Skopje 15.—31. jan. 1967 (rk, uv Aleksander Bassin, življ. podatki, seznam del, lit., 20 nepag. str., 4 repr.).

Rec.: Boris Petkovski, Marij Pregelj: Umetniška galerija Skopje, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, p. 121.

RAVNIKAR, Ljubo (1905—) 476

Akademski slikar Ljubo Ravnikar. DPD »Svoboda Tone Čufar«. Likovna sekcija Dolik, Jesenice. Razstava 12: V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 28. okt.—8. nov. 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, 4 str., 1 repr.).

477
Ljubo Ravnikar. Gorenjski muzej, Kranj: Galerija v Prešernovi hiši 23. decembra 1967—5. jan. 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, 4 str., 1 repr.).

REPNIK, Anton (1935—) 478

Razstava Antona Repnika v Gorenjskem muzeju v Kranju, septembra do oktobra 1967:

Rec.: Jože Snoj, Samoukov ekspresionizem: Ob razstavi slik Antona Repnika v Kranju, *Delo* IX, št. 270, 4. X. 1967, p. 5, 1 repr.

479
Anton Repnik. DPD »Svoboda Tone Čufar«. Likovna sekcija Dolik, Jesenice. Razstava 11: V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 7.—18. okt. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str.).

SIMČIČ, Rudi (1920—) 480

Rudi Simčič. Dolenjski kulturni festival. Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 14.—27. septembra 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, 6 str. na zloženem listu, fotogr. R. Simčiča, fotogr. Ivana Mraka z življ. podatki, priloga vabilo na otvoritveni večer).

Rec.: Peter Breščak, Obisk pri slikarju Rudiju Simčiču, *Delo* IX, št. 339, 15. decembra 1967, p. 5.

SIRK, Albert (1887—1947) 481

Spominska razstava A. Sirka v Celju, nov. 1967:

Rec.: Igor Gedrih, Albert Sirk v celjskem muzeju NOB, *NRazgl.* XVI, št. 23, 9. XII. 1967, p. 672. — D. Hribar, Spominska razstava: V celjskem Muzeju revolucije bodo odpri razstavo del A. Sirka, *Delo* IX, št. 312, 16. XI. 1967, p. 5.

SPACAL, Lojze, (1907—) 482

Razstava Lojzeta Spacala v galeriji Magistrata v Trstu, 1967:

Rec.: Bogdan Pogačnik, Spacal v tržaški galeriji, *Delo* IX, št. 37, 31. III. 1967, p. 5.

STEGOVEC, Tinca (1927—) 483

Tinca Stegovec. Salon ULUH, Zagreb 18.—29. maj 1967 (rp, življ. podatki, 4 str.). p. f.

STIPLOVŠEK, Franjo (1898—1963) 484

Franjo Stiplovšek (1898—1963). Galerija Krško 20. maj—4. jun. 1967 (rp, uv Drago Komelj, seznam del, 6 str. na zloženem listu, 1 repr.).

Rec.: J. Mesesnel, Razstava podob ob-savskega mojstra: Izbor iz zbirke Stiplovškovih del na razstavi v Krškem, *Delo* IX, št. 152, 7. VI. 1967, p. 5, 1 repr.

485
Franjo Stiplovšek (1898—1963). Dolenjska galerija, Novo mesto 12. jun.—12. julija 1967 (rp, uv Drago Komelj, seznam del, 4 str., 1 repr.).

486
Franjo Stiplovšek (1898—1963). Umetnostna galerija Maribor sept.—okt. 1967 (rp, uv Drago Komelj, seznam del, 4 str.).

Rec.: Meta Gaberšek-Prosenec, Razstava Franja Stiplovška v mariborski Umetnostni galeriji, *NRazgl.* XVI, št. 24, 23. XII. 1967, p. 705. — Dušan Mevlja, Franjo Stiplovšek — slikar Posavja in Podravja, LD XVII, št. 265, 29. IX. 1967, p. 7. — Branko Rudolf, Razstava Franja Stiplovška v mariborski umetnostni galeriji: Močna ustvarjalna osebnost, *Večer* XXIII, št. 225, 27. IX. 1967, p. 10, 1 repr.

TIHEC, Slavko (1928—) 487

Razstava v ljubljanski Mali galeriji, 1966:

Rec.: A. Bassin, Tihčev lirični simbol: Ob razstavi v ljubljanski Mali galeriji, *Večer* XXIII, št. 22, 28. I. 1967, p. 9, 1 repr. — id., Tihčeva simbolika, *Sodobnost* XV, 1967, pp. 332—3. — id., Slavko Tihec, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, pp. 107—8, 2 repr. — J. Mesesnel, Moderni izraz intimnih spodbud. Samostojna razstava plastik Slavka Tihca v Mali galeriji,

Delo VIII, št. 4, 7. I. 1967, p. 8, 1 repr. — Ivan Sedej, *Plastika in gibanje: Razstava Slavka Tihca v ljubljanski Mali galeriji, NRazgl. XVI*, št. 2, 28. I. 1967, p. 41.

TISNIKAR, Jože (1928—)

488

Jože Tisnikar. Dolenjski kulturni festival. Gorjupova galerija, Kostanjevica na Krki Lamutov likovni salon nov. 1967 (rp, uv Peter Breščak, 6 str. na zloženem listu, 1 repr., fotogr. Marjana Dolinarja z življenjskimi podatki, priloga vabilo na otvoritveni večer).

Rec.: A. Bassin, Kiparka (Dragica Čadež-Lapajne v Krškem) in slikar na Dolenjskem, *LD XVII*, št. 313, 17. XI. 1967, p. 7.

TOMINC, Jožef (1790—1866)

489

Jožef Tominc (1790—1866). Narodna galerija, Ljubljana marec—april 1967 (rk, predg, uv France Stelè, Antonio Morassi, življ. podatki Guglielmo Coronini, seznam del, Iz dnevnika Fanny Toppo Herzog, dokumenti, rodovnik, lit., 192 str., 124 repr. in repr. na ovitku).

Rec.: A. Bassin, Razstava v Narodni galeriji: Galerija portretov, *LD XVII*, št. 84, 28. III. 1967, p. 7. — Anica Cevc, Jožef Tominc v ljubljanski Narodni galeriji, *Obzornik* 1967, št. 6, pp. 432—441, 8 repr. — Emilijan Cevc, Srečanje z Jožefom Tomincem: Razum, vedrina — in kanec božanske obsedenosti, *Delo IX*, št. 81, 25. III. 1967, p. 19, 1 repr. — Špelca Čopič, Razstava Jožefa Tominca, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. 61, 4 repr. — Bogdan Pogačnik, Živi Tomincevi obrazi: Pred otvoritvijo razstave v Narodni galeriji v Ljubljani, *Delo IX*, št. 77, 21. III. 1967, p. 5, 1 repr. — Ksenija Rozman, Slikar Jožef Tominc, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—sept. 1967, pp. 92—3. — Ivan Sedej, Jožef Tominc (1790—1866): Razstava ob stoletnici, Narodna galerija v Ljubljani, *Problemi* 1967, št. 52, pp. 606—8. — Marijan Tršar, Jožef Tominc v Narodni galeriji, *NRazgl. XVI*, št. 8, 2. IV. 1967, p. 193, 8 repr. — Dušan Željeznov, Drevi v Narodni galeriji: Otvoritev Tominceve retrospektive, *LD XVII*, št. 77, 21. III. 1967, p. 7, 1 repr. — E. K., Zapisek o portretih Jožefa Tominca, *Tribuna XVII*, št. 19, 14. IV. 1967, p. 11.

TRSTENJAK, Ante (1894—)

490

Retrospektivna razstava A. Trstenjaka v Mariboru, 1966:

Rec.: Sergej Vrišer, Slikar Ante Trstenjak, *NRazgl. XVI*, št. 1, 14. I. 1967, p. 17.

Razstava akvarelov A. Trstenjaka v ljubljanski Moderni galeriji, dec. 1966: Rec.: A. Bassin, Ante Trstenjak, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, p. 107. — J. Mesesnel, Poetični kozmopolit: Ob razstavi grafik in akvarelov A. Trstenjaka, *Delo VIII*, št. 10, 13. I. 1967, p. 5, 2 repr.

TRŠAR, Drago (1927—)

492

Drago Tršar. DSLU pododbor Celje: Likovni salon febr. 1967 (rp, življ. podatki, seznam del, 4 str., 2 repr.).

Rec.: A. Bassin, Tršarjeva retrospektiva, *LD XVII*, št. 44, 16. II. 1967, p. 7, 1 repr.

493

Drago Tršar. Mala galerija, Ljubljana jun. 1967: tretja razstava avtorja v Mali galeriji (rk, uv Zoran Kržišnik, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Življenje posameznika, *LD XVII*, št. 155, 9. VI. 1967, p. 7, 1 repr. — J. Mesesnel, Z monumentalnostjo utemeljena literarnost: Ob razstavi Draga Tršarja v ljubljanski Mali galeriji, *Delo IX*, št. 165, 20. VI. 1967, p. 5, 1 repr. — Ivan Sedej, Množica v mrtvaškem plesu: Kipar Drago Tršar razstavlja v ljubljanski Mali galeriji, *Problemi* 1967, št. 55—56, pp. 1082—3. Marijan Tršar, Drago Tršar v Mali galeriji, *NRazgl. XVI*, št. 12, 24. VI. 1967, p. 314, 1 repr.

TUŠEK, Vinko (1936—)

494

Vinko Tušek. Gorenjski muzej, Kranj: Galerija v Prešernovi hiši jun. 1967 (rp, uv A. Pavlovec, seznam del, 4 str.).

Rec.: A. Bassin, Grafika v Prešernovi hiši, *LD XVII*, št. 17, 20. I. 1967, p. 7. — A. Pavlovec, Grafike Vinka Tuška, *Glas XIX*, 18. I. 1967, p. 4, 1 repr.

UKMAR, Romano (1919—)

495

Romano Ukmar. Zveza kulturno-prosvetnih organizacij, Nova Gorica 13. do 23. maja 1967 (rp, uv Milko Bambič, življ. podatki, seznam del, 4 str., 2 repr.).

Rec.: J. Mesesnel, Iz socialne motivike — surrealizem: Tržaški slikar Romano Ukmar je razstavljal v Novi Gorici, *Delo IX*, št. 144, 30. V. 1967, p. 5.

496

Romano Ukmar. DPD Svoboda »Tone Čufar«. Likovna sekcija Dolik, Jesenice. Razstava 6: V mali dvorani delavskega doma na Jesenicah 17.—28. jun. 1967 (rp, uv J. Mesesnel, seznam del, 4 str.).

Rec.: A. Pavlovec, Ognjišče protesta: Ob razstavi Romana Ukmarja na Jesenicah, *Glas XIX*, 28. VI. 1967, p. 4.

497
Romano Ukmar. Trst. Loški muzej. Razstava 8/67: Galerija 30. okt.—15. novembra 1967 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, 4 str.).

Rec.: A. Bassin, Romano Ukmar v Škofji Loki, *LD XVII*, št. 299, 3. XI. 1967, p. 7.

VOSS, Hans D. (1926—)

498
Hans D. Voss. Mala galerija, Ljubljana febr. 1967 (rk, uv Ch. V. Heusinger, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Nova vrsta grafike *LD XVII*, št. 51, 23. II. 1967, p. 7. — id., Hans D. Voss, *Umetnost* (Bgd) št. 10, april—jun. 1967, p. 108, 1 repr.

VULAS, Šime (1932—)

499
Šime Vulas. Mala galerija, Ljubljana april 1967 (rk, uv Vera Horvat-Pintarič, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Moderna tektonika, *LD XVII*, št. 108, 21. IV. 1967, p. 7. — id., Šime Vulas, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul. do sept. 1967, p. 90. — J. Mesesnel, Lesene plastike Mediteranca: Hrvaški kipar Šime Vulas razstavlja v Mali galeriji, *Delo IX*, št. 118, 4. V. 1967, p. 5, 2 repr. — Ivan Sedej, Zagrebški kipar Šime Vulas razstavlja v ljubljanski Mali galeriji, *Problemi 1967*, št. 53, pp. 748—749.

YRIZARRY, Marcos (1936—)

500
Marcos Yrizarry. Mala galerija, Ljubljana nov. 1967 (rk, uv Vicente Aquilera Cerni, življ. podatki, seznam del, lit., 16 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Grafike iz Španije, *LD XVII*, št. 319, 23. XI. 1967, p. 7. fotogr. z razstave. — J. Mesesnel, Portoričan v Mali galeriji: Marcos Yrizarry razstavlja svoje grafike, *Delo IX*, št. 331, 7. decembra 1967, p. 5.

ZELENKO, Karel (1925—)

501
Zelenko: Graveur — Ljubljana. Galerie le Creuset, Brussel 9. — 31. decembra 1967 (rp, uv Zoran Kržišnik in Jiří Smid, življ. podatki, 6 str. na zloženem listu, 3 repr., priloga seznam del s fotogr. umetnika).

ZUPAN, France (1887—)

502
France Zupan. Mestna galerija, Ljubljana (april—maj) 1967 (rk, uv Špelca Co-

pič, seznam del, 20 nepag. str., 6 repr. in fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Barviti realizem Franceta Zupana, *LD XVII*, št. 119, 4. V. 1967, p. 7, fotogr. umetnika. — id., France Zupan, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—septembra 1967, p. 91. — Špelca Čopič, Slikar France Zupan, *Obzornik 1967*, št. 7, pp. 541—4, 4 repr. in fotogr. umetnika. — Bogdan Pogačnik, Mladič cvetoče Jablane: Ob osemdesetletnici slikarja Franceta Zupana, *Delo IX*, št. 127, 13. V. 1967, p. 19, 1 repr. in fotogr. umetnika. — Marijan Tršar, France Zupan v Mestni galeriji, *NRazgl. XVI*, št. 10, 27. V. 1967, p. 253.

BIOGRAFIJE

503
Prešernove nagrade likovnikom 1967: Maksim Sedej, Oton Jugovec Slavko Tihec, Savin Sever, Svetozar Križaj, Jože Brumen, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. XII, 4 repr. — Cf. Ob slovenskem kulturnem razniku, *Delo VIII*, št. 36, 8. II. 1967, p. 5, fotogr. M. Sedeja idr. — Ustvarjalne dileme: Govorijo Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada... *NRazgl. XVI*, št. 3, 11. II. 1967, pp. 54 do 6, 9 repr.

504
[Bogdan] Pogačnik, Osemnajstič Levstikove nagrade, *Delo IX*, št. 91, 4. aprila 1967, p. 5, fotogr. nagrajencev (za ilustratorsko delo: Jože Ciuha, Aco Mavec, Lidija Osterc. — Cf. D[ušan] Ž[eljeznov], Levstikove nagrade na dan mladinske književnosti, *LD XVII*, št. 91, 4. IV. 1967, p. 7, fotogr. nagrajencev.

505
F. Š. Nagrade mesta Maribora, *Delo IX*, št. 320, 24. XI. 1967, p. 5. Sergej Vrišer, Oton Polak idr.

BAŠ, Franjo (1899—1967)

506
Nekrologi: France Stelè, Franjo Baš, *Sinteza II*, 1967, št. 7, pp. 63—4. — Jože Šorn, In memoriam Franja Baša, *Kronika XV*, 1967, št. 2, p. 115, fotogr. — Bogo Teply, Profesor Franjo Baš, *Večer XXIII*, št. 104, 6. V. 1967, pp. 9—10, 1 repr. (oljni portr. od M. Sternena). — Umrli je Franjo Baš, ibid. št. 102, 4. maja 1967, p. 1, fotogr. — Marjan Vidmar, Franjo Baš, *Delo IX*, št. 118, 4. V. 1967, p. 5, fotogr. — Sergej Vrišer, Franjo Baš: In memoriam, *NRazgl. XVI*, št. 12, 24. VI. 1967, p. 312.

BATIČ, Stojan (1925—)

507
Zoran Kržišnik: *Stojan Batič*. Izbor reprodukcij in oblikovanje monografije:

Zoran Kržišnik, Jože Brumen, Stojan Batič. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1967, pp. (88) s 53 celostranskimi črno-belimi posnetki. 4°.

BLATNIK, Anton 508

M. Š[vajncer]. Mojster, ki ohranja umetnine: Anton Blatnik, restavrator zavoda za spomeniško varstvo v Mariboru. Popravlja in čisti kipe za veliko razstavo Baročno kiparstvo na slovenskem Stajerskem, *Večer XXIII*, št. 142, 20. VI. 1967, p. 10. fotogr. A. Blatnika. — id., Umetniške oblike v lesu: Rezbarstvo kot obrt in kot zvrst umetniškega ustvarjanja izumira. Na robu Maribora oblikuje v lesu kipar in restavrator Tone Blatnik, *ibid.* št. 204, 2. IX. 1967, pp. 9—10, fotogr..

BULOVEC-Mrak, Karla (1895—1957) 509

Marja Borštnik, Ob desetletnici smrti Karle Bulovčeve, *NRazgl.* XVI, št. 17, 9. IX. 1967, pp. 478—479, fotogr.

BUSCH, Wilhelm (1832—1908) 510

Manfred Jandl. Oče »Cipka in Capka« je bil drugačen: Slikar Wilhelm Busch, *Delo IX*, št. 217, 12. VIII. 1967, p. 19, 2 repr.

CHAGALL, Marc (1889—) 511

François Lauris, Marc Chagall 1887 do 1967: Življenje kot šopek cvetja, *Delo IX*, št. 183, 8. VII. 1967, p. 19, 2 repr. — Marc Chagall osemdesetletnik: Odlomki več avtorjev o slikarjevem jubileju (iz *Le Letres francaises*), *NRazgl.* XVI, št. 14, 29. VI. 1967, p. 398, 2 repr.

COREMANS, Paul (1908—1965) 512

Vladimira Zupan, V spomin na dr. Paula Coremansa, *Varstvo spomenikov XI*, 1966 (1967), pp. 81—3, fotogr.

DEV, Saša 513

Nekrolog: Dipl. ing. arh. Saša Dev, *Večer XXIII*, št. 188, 15. VIII. 1967, p. 3, 6 fotogr.

DOBROVIČ, Nikola (1897—1966) 514

Zoran Manevič, Zgodovinsko delo Nikole Dobroviča, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. 64.

DOLINAR, Lojze (1893—1970) 515

Bogdan Pogačnik, Kipar se je vrnil ali pogovor z Lojzetom Dolinarjem, *Delo IX*, št. 141, 27. V. 1967, p. 18, fotogr.

FRIEDLÄNDER, Max Jakob (1867 do 1958) 516

B[ranko] A[bsec], Sto let od rojstva umetnostnega zgodovinarja Maxa J. Friedländerja: Strog do svojih in tujih sodb, *Večer XXIII*, št. 146, 24. VI. 1967, p. 9, fotogr.

GASPARI, Maksim (1883—) 517

Marjan Kunej, Srečanje z mojstrom Maksimom Gasparijem-Gašperjem: Umetnost je roža, skrivnost poena, *Večer XXIII*, št. 302, 29. XII. 1967, p. 9, 2 repr. in fotogr.

Z obiska na umetnikovem stanovanju.

GROHAR, Ivan (1867—1911) 518

Andrej Pavlovec, Stoletnica Groharjevega rojstva, slikarska kolonija in odkritje spomenika Ivanu Groharju, *Loški razgledi XIV*, 1967, pp. 195—198, repr. na ovitku. — France Stelè, 1867—1967: Ivan Grohar, Ob stoletnici rojstva: Groharjevo poslanstvo, *Delo IX*, št. 162, 17. VI. 1967, p. 18, 2 repr. — Meta Sterle, Grohar in zbirka njegovih mladostnih del v Sorici, *Loški razgledi XIV*, 1967, pp. 82—91, 1 repr.

HEGEDUŠIČ, Vlasta (1930—) 519

V. V[uk], Pogovor z Vlasto Hegedušičevo o kostumografiji, slikarstvu in njenem delu: Barve in oder, *Večer XXIII*, št. 34, 11. II. 1967, pp. 9—10, fotogr.

HLAVATY, Robert (1897—) 520

Igor Gruden, Robert Hlavaty, 70. Mojster svedra in čopiča. Jubilej enega izmed organizatorjev kulturnega življenja tržaških Slovencev, *Delo IX*, št. 333, 9. decembra 1967, p. 23.

Izjavi Giulia Montenero in Klavdija Palčiča.

HULSTIJN, Cornelis Johannes van (1813—1879) 521

Andrej Ujčić, O delu in bivanju slikarja C. J. van Hulstijna pri nas, *Casopis za zgodovino in narodopisje n. v. II*, 1967, pp. 192—8, 4 repr.

ILJOSKI, Siniša 522

Jože Snoj, Kustos Siniša Iljoski: Spopad s časom, prostorom in nevednostjo, *Delo IX*, št. 157, 10. VI. 197, p. 21, 1 repr., fotogr.

- JAKAC, Božidar (1899—) 523
 »Človek ne dela zaradi nagrad«: Slovenska nagrajena smo po razglasitvi nagrad AVNOJ za leto 1967 prosili za izjavi... LD XVII, št. 324, 28. XI. 1967, 2, 1 repr. — Tone Gošnik, Življenje je tako kratko... Dolenjski list št. 42 (917), 1967, pp. 6—7, 3 repr. in fotogr. umetnika. (Z obiska B. Jakca v zdravilišču Laško pri Celju.) — Nagrada AVNOJ 1967: Med nagrajenci sta predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti Josip Vidmar in akademik Božidar Jakac, Delo IX, št. 323 a, 28.—30. XI. 1967, p. 7, fotogr. — Bogdan Pogačnik, Božidar Jakac: Umetniško življenje — eno samo živo gledanje, ibid. št. 326, 2. XII. 1967, p. 18, fotogr.
- HORVAT-JAKI, Jože (1930—) 524
 Janez Godec, Joža Horvat-Jaki pravi: »Sem nesmrtni nasprotnik dvorizma!« ND št. 301, 5. XI. 1967, p. 7, fotogr.
 Razgovor ob obisku slikarjeve galerije v Nazarjih.
 Cf. J. Kislinger, Ljudje naj hodijo v galerijo in gledajo slike, mene pa naj puste delati... Nazarje št. 58: Jakijeva domačija, Večer XXIII, št. 263, 11. novembra 1967, p. 3, fotogr. razstavišča in umetnika. — Zoran Kržišnik, Vitalnost in žlahtna prostodušnost: Fenomen Jaki. Po otvoritvi galerije Jožeta Horvata-Jakija v Nazarjih, Delo IX, št. 314, 18. novembra 1967, p. 18, 1 repr. in fotogr.
- JOVANOVIČ, Peter (1938) 525
 Andrej Pavlovec, Slikar samouk Peter Jovanovič, Glas XIX, 3. VI. 1967, pp. 19 do 20, 8 repr., fotogr. — Snovanja I, št. 3, 3. VI. 1967, pp. 23—24.
- JUSTIN, Elko (1903—1966) 526
 Anton Slodnjak, Ilustrator Prešerna: Ob prvi obletnici smrti slikarja — grafika Elka Justina, NRazgl. XVI, št. 4, 25. februarja 1967, p. 72.
- KALIN, Boris (1905—) 527
 Špelca Čopič, Umetniški profil G. A. Kosa in B. Kalina, Goriška srečanja II, 1967, št. 6, pp. 21—8, 6 repr. in fotogr. B. Kalina.
- KAMBIČ, Mihael (188—) 528
 Bogdan Pogačnik, Osemdesetletnik, ki še vedno odkriva. »Delam kar naprej,« pravi slikar Miha Kambič, Delo IX, št. 321, 25. XI. 1967, p. 19, fotogr. umetnika.
- KNEZ, Janez (1931—) 529
 Jože Snoj, Trbovlje: Slikarske in druge barve, Delo IX, št. 67, 11. III. 1967, p. 18, 1 repr.
- KOBE, Boris (1905—) 530
 Milan Sattler, Boris Kobe, ND št. 348, 24. XII. 1967, p. 3, fotogr. umetnika.
 Z obiska slikarja-arhitekta na fakulteti za arhitekturo v času razstave v Mestni galeriji.
- KOLLWITZ, Käthe (1867—1945) 533
 Angela Vode, Ob stoletnici Käthe Kollwitz, Obzornik 1967, št. 8, pp. 614—7, 5 repr. in fotogr. umetnice.
- KONDOR, Ladislav
 Branimir Zganjer, Ob četrti obletnici smrti »prekmurskega Ahasverja« Ladislava Kondorja, Večer XXIII, št. 107, 10. maja 1967, p. 8, 1 repr.
- KOS, Božo (1931—) 534
 Miran Sattler, Božo Kos, ND št. 68, 12. III. 1967, p. 3, fotogr. B. Kosa.
- KOS, France K. (1912—1966) 535
 Boris Kuhar, Spomin na dr. Frančka Kosa. Razstava »Japonske sodobne keramike« na gradu Goričane, Sinteza II, št. 63.
- KOS, Gojmir Anton (1896—1970) 536
 Špelca Čopič, Umetniški profil G. A. Kosa in B. Kalina, cf. 527. Braco Rotar, Problem deziluzionizma v Kosovi sliki Kruh in vrč, Dialogi III, 1967, št. 9, pp. 460—9.
- KOTNIK, Rudi (1931—) 537
 Andrej Ujčič, Slikar Rudi Kotnik, Sinteza II, 1967, št. 5—6, pp. 38—41, 5 repr. — V. Vuk, Obisk pri akademskem slikarju Rudiju Kotniku: Mehkoba oblike in barve, Večer XXIII, št. 163, 15. julija 1967, pp. 9—10, fotogr. umetnika.
 Z obiska v ateljeju.
- KREGAR, Jože (1921—) 538
 Borbina nagrada za najboljšo jugoslovansko arhitekturno stvaritev v letu 1966

- podeljena arhitektu Jožetu Kregarju za tipsko osnovno šolo v Kočevju, *Sinteza II*, 1967, št. 5—7, p. XI, 1 repr.
- KRŽIŠNIK, Zoran (1920—) 539**
 Odlikovana kulturna delavca: Predsednik Tito je odlikoval Zorana Kržišnika in Svetozarja Ilešiča, *Delo IX*, št. 351, 27. XII. 1967, p. 5, fotogr.
- KUMP, Saša (1924—) 540**
 Andrej Pavlovec, Saša Kump, *Glas XIX*, 5. VIII. 1967, pp. 16—17, 7 repr. in fotogr. scenografa s Kumpa — Snovanka I, št. 4, 5. VIII. 1967, pp. 28—29.
 O scenografu Prešernovega gledališča v Kranju.
- LENASSI, Janez (1927—) 541**
 Ivan Sedej, Prostor in tradicija: Nekatere prvine kiparja Janeza Lenassija, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 42—5, 12 repr.
- MAKUC, Vladimir (1925—) 542**
 Aleksander Bassin, Groteska kao sadržaj: Grafika Vladimira Makuca, *Umetnost (Bgd)* št. 9, jan.—marec 1967, pp. 26 do 35, 6 repr.
- MARCHEL, Henrik (1929—) 543**
 Andrej Pavlovec, Henrik Marchel, *Glas XIX*, 9. dec. 1967, pp. 14—15, 7 repr. in fotogr. umetnika — Snovanja I. št. 6, 9. XII. 1967, pp. 46—7.
- MIHELIC, France (1907—) 544**
 Ivan Sedej, Kurent in usoda: Ob šestdesetletnici slikarja Franceta Miheliča, *NRazgl. XVI*, št. 10, 27. V. 1—67. p. 252, 8 repr.
- 545**
 Andrej Pavlovec, 60-letnica rojaka akademskega slikarja Franceta Miheliča, *Loški razgledi XIV*, 1967, p. 200.
- MILUNOVIĆ, Milo (1897—1967) 546**
 A. Bassin, Milo Milunović, *Delo VIII*, št. 42, 14. II. 1967, p. 5, 1 repr.
 Nekrolog.
- MINARIK, Franc (1887—) 547**
 Franc Šrmpf, Franc Minařnik osemdesetletni, *Delo IX*, št. 251, 15. IX. 1967, p. 5, 1 repr.
- MOLE, Vojeslav (1886—) 548**
 Emilijan Cevc, Osemdesetletnica umetnostnega zgodovinarja Dr. Vojeslava Moleta, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 105, fotogr. V. Moleta.
- MUSTER, Miki 549**
 Miran Sattler, Miki Muster, *ND* št. 197, 23. VII. 1967, p. 3, fotogr. risarja Miki Mustra.
- NEMEC, Rafael (1914—) 550**
 Janez Mesesnel, Slikarske vizije Rafaela Nemca, *Goriška srečanja II*, 1967, št. 8, pp. 27—30, 4 repr., fotogr. umetnika.
- NOVAK, Andrej 551**
 Miran Sattler, Novak Andrej, *ND* št. 232, 27. VIII. 1967, p. 3, fotogr. karikaturista.
- OSTERC, Lidija (1929—) 552**
 M. Stante, Verižica nagrad za Lidijo Osterc, *Delo IX*, št. 323 a, 28.—30. XI. 1967, p. 9.
 Po podelitvi nagrade »Zlato pero Beograda«.
- PAVLOVEC, Andrej (1929—) 553**
 Miran Sattler, Andrej Pavlovec, *ND* št. 171, 25. VI. 1967, p. 3, fotogr. A. Pavlovca.
- PICASSO (1881—) 554**
 Gilot Françoise, Carlton Lake: *Življenje s Picassom*. (Prevedel Venó Taufer.) Ljubljana: Cankarjeva založba 1967 (Bios), pp. 250, posnetki med besedilom.
- PILON, Venó (1896—1970) 555**
 D. K., Srečno pot in na svidenje Venó Pilon! *LD XVII*, št. 43, 15. II. 1—67, p. 7.
 Razgovor s slikarjem pred vrnitvijo v Pariz.
- 556**
 H. Gracej, O Venó Pilonu, našem kulturnem »ambasadorju« v Parizu: Večen mladenič, *Večer XXIII*, št. 201, 30. avgusta 1967, p. 8, 1 repr.
 Z obiska na slikarjevem pariškem domu.
- 557**
 bp ([B. Pogačnik], »Sem amater v slikarstvu in poeziji«. Večer Vena Pilon v Moderni galeriji v Ljubljani, *Delo VIII*, št. 3, 6. I. 1967, p. 6.

- PLANINC, Štefan (1925—) 558
Aleksander Bassin, Pred končnim ciljem: Slikarstvo Štefana Planinca, *Sinteza II*, 1967, št. 7, p. 48—51, 7 repr.
- PLEČNIK, Jože (1872—1957) 559
Mojster Plečnik, *Delo VIII*, št. 4, 7. januarja 1967, p. 9, 1 repr.
Ob desetletnici smrti.
- France Stelè: *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898—99*. Ljubljana: Slovenska matica 1967 (Spomini in srečanja 3.), pp. 316, 97 črno-belih posnetkov med besedilom, fotogr. F. Steleta in J. Plečnika. 8^o.
- POGAČNIK, Marjan (1920—) 561
Aleksander Bassin, Zbogom vrtovi: Grafika Marjana Pogačnika, *Umetnost* (Bgd) št. 12, okt.—dec. 1967, pp. 61—4, 4 repr.
- PREGELJ, Marij (1913—1967) 562
Nekrologi: A. Bassin, Marij Pregelj, *LD XVII*, št. 77, 21. III. 1967, p. 7, fotogr. — id., Mariju Preglju v spomin, *Večer XXIII*, št. 67, 22. III. 1967, p. 8 — Špelca Čopič, Marij Pregelj, *Delo IX*, št. 81, 25. III. 1967, p. 19, fotogr. — id., Marij Pregelj, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, p. 96, fotogr. — I. T., Umrli je Marij Pregelj, *Večer XXIII*, št. 65, 20. III. 1967, p. 1, 1 repr. in fotogr. — bp (B. Pogačnik), Marij Pregelj, *Delo IX*, št. 76, 20. III. 1967, p. 3, 1 repr. — Miroslav Šubic, Marij Pregelj: Iz besed ob grobu, *NRazgl.* XVI, št. 6, 25. III. 1967, p. 123. — Marjan Tršar, Likovno iskanje Marija Preglja: In memoriam, *Sodobnost XV*, 1967, št. 8—9, pp. 789—797. Valentina Cesaretti, V Boccacciovo čast: V Certaldu bodo visele tempere pokojnega Marija Preglja, *Delo IX*, št. 95, 8. IV. 1967, p. 19.
- PREGELJ, Mira (1905—1967) 563
Viktor Kojc, In memoriam: Srečanje z Miro Pregelj, *Delo VIII*, št. 18, 21. januarja 1967, p. 1, 1 repr.
- RADOVANI, Angeli Kosta (1916—) 564
Marjan Tršar, Razvojne stopnje kiparstva Koste Angeli-Radovanija, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 26—31, 8 repr.
- RAPOTEC, Stanislav 565
Miran Ogrin, Naš umetnik v Sydneyu: Stanislav Rapotec. Je Škofja Loka še taka kot je bila? *ND* št. 117, 20. IV. 1967, p. 8.
Z obiska pri slikarju v tujini.
- RAVNIKAR, Ljubo (1905—) 566
Andrej Pavlovec, Ljubo Ravnikar, *Glas XIX*, 7. X. 1967, pp. p. 16, 9 repr. in fotogr. umetnika — Snovanja I, št. 5, 7. X. 1967, pp. 33, 40.
- REMEC, Bara (1910—) 567
Jože Ciuha, Sviloprejke: Zapiski o (političnih) emigrantih iz knjige »Pogovori s tišino«, *Delo IX*, št. 307, 11. XI. 1967, p. 23.
Tu govori tudi o slikarki.
- ROTAR, Franc (1933—) 568
jč [Andrej Ujčič?] Razgovor s kiparjem Francetom Rotarjem: Problemi rojstev, življenja. Junija razstava na Reki, jeseni v ljubljanski Mali galeriji, *LD XVIII*, št. 57, 1. III. 1967, p. 7, fotogr. F. Rotarja.
- Slovenski biografski leksikon*. Deseti zvezek: Schmidl—Steklasa. Uredil Alfonz Gspan s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana 1967, pp. 225—464, priloga kratic, 8^o.
Obdelana je vrsta likovnikov.
- SEDEJ, Maksim (1905—) 570
Gorazd Makarovič, Umetnostna kvaliteta v slikah Maksima Sedeja, *Sinteza II*, 1967, št. 5—6, pp. 32—37, 8 repr.
- Slovenski kulturni praznik, Prešernov nagajenec: Maksim Sedej, *LD XVII*, št. 36, 8. II. 1967, p. 7, 1 repr. — Marjan Tršar, Slikarski svet Maksima Sedeja, *Delo VIII*, št. 46, 18. II. 1967, p. 19, 1 repr. — id., Maksim Sedej, *Sodobnost XV*, 1967, št. 1, pp. 75—83.
- SIMONIČ, Štefan (1938—) 572
Andrej Pavlovec, Štefan Simonič: Zapis ob delu mladega grafika, *Glas XIX*, 4. II. 1967, p. 13, 1 repr. — Snovanja I, št. 1, 4. II. 1967, p. 5.
- SMREKAR, Hinko (1883—1942) 573
J. Župančič, Petindvajset let od smrti slikarja Hinka Smrekarja: Veliki mojster satire, *Večer XXIII*, št. 228, 30. IX. 1967, pp. 9—10, 1 repr. — V[era] V[išochnik], Hinko Smrekar, *Borec XVIII*, 1967, pp. 729—730, 13 repr.
- SPACAL, Lojze (1907—) 574
Aleksander Bassin: *Lojze Spacal*. Pri knjigi so sodelovali: Alesander Bassin, Jože Brumen in Lojze Spacal. Maribor:

Založba Obzorja — Trst: Založništvo tržaškega tiska 1967 (Likovna obzorja 8.), pp. 180, 65 v večini celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov, fotogr. umetnika. 8^o.

575

Aleksander Bassin, Likovni izraz Lojzeta Spacala, *Goriška srečanja* II, 1967, št. 5, pp. 21—6, 4 repr. in fotogr. umetnika. — B. P[ogačnik], Srečanje z akademskim slikarjem Lojzutom Spacalom v Piranu: »Razstavljal bom v tržaškem muzeju Revoltella«, *Večer XXIII*, št. 210, 9. IX. 1967, p. 10, fotogr. umetnika.

STROJ, Mihael (1803—1871)

576

Anka Bulat-Simić: *Mihael Stroj*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske 1967 (knjiga 13), pp. 122, 85 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov.

STUPICA, Gabrijel (1913—)

577

Zmago Jeraj, Gabrijel Stupica: Deklica z igračkami: Skica za stvarno razlago, *Dialogi* III, 1967, št. 12, pp. 656—9, 2 repr.

ŠUBIC, Ive (1922—)

578

Edi Hrauskv. Domačija s fresko: Svet Florian je cenejši kot strelvod..., *Delo* IX št. 273, 7. X. 1967, p. 21, 1 repr.

O slikarjevem freskantskem delu.

579

Andrej Pavlovec, Ive Šubic: Ob slikarjevi petinštiridesetletnici, *Glas* XIX, 1. IV. 1967, no. 14—15, 7 repr. in fotogr. umetnika — Snovanja I, št. 2, 1. IV. 1967, pp. 10—11.). — Ive Šubic, Partizanski čas in boj sta razvijala likovno umetnost, *Rodna gruda* XIV, 1967, št. 4. p. 106.

ŠUMI, Nace (1924—)

580

Nagrajenci Sklada Borisa Kidriča, *Delo* IX, št. 99, 12. IV. 1967, p. 5.

Nace Šumi (za Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem) idr.

TIHEC, Slavko (1928—)

581

V. V[uk], Nagrada Trienala za Slavka Tiheca, *Večer XXIII*, št. 159, 11. VII. 1967, p. 8, fotogr. umetnika.

Na razstavi III. trienale jugosl. likovnih umetnikov v Beogradu.

582

B. A[besc], Mariborska nagrajenca letošnjega Prešernovega sklada, *Večer*

XXIII, št. 30, 7. II. 1967, p. 4, fotogr. Slavka Tiheca idr.

TIHEC-ZORKO, Vlasta (1934—)

583

M. Svajncer, Človek in pisatelj, *Večer XXIII*, št. 94, 22. IV. 1967, p. 9, fotogr. umetnice.

O delu spomenika Prežihovemu Vorancu.

584

Franc Šrmpf, Obisk. Vse je v dodajanju in v odvzemanju: Spomenik Prežihovemu Vorancu že stoji — v ateljeju, *Delo* IX, št. 340, 16. XII. 1967, p. 18, 1 repr.

TISNIKAR, Jože (1928—)

585

Jože Prešeren, Jože Tisnikar slovenjegraški samouk, *Rodna gruda* XIV, 1967, št. 7—8, p. 224, fotogr. umetnika.

Z obiska pri slikarju.

586

Peter Breščak, Tisnikar na tujem in doma, *LD* XVII, št. 140, 25. V. 1967, p. 7. — id., Zeleno Jožeta Tisnikarja: Obisk pri slovenjegraškem slikarju, *Delo* IX, št. 231, 26. VII. 1967, p. 18, 1 repr.

TRŠAR, Drago (1927—)

587

A. Bassin, Drago Tršar, *Umetnost* (Bgd) št. 11, jul.—sept. 1967, p. 92.

VIDIC, Janez (1923—)

588

bp [B. Pogačnik], Naš doslej najlepši »Matiček«: Izdaja založbe Obzorja ob slovenskem gledališkem jubileju, *Delo* VIII, št. 28, 31. I. 1967, p. 5, 1 repr.

O likovni opremi slikarja in ilustratorja Janeza Vidica.

ZADKINE, Ossip (1890—1967)

589

Nekrologi: Ossip Zadkine, *Delo* IX, št. 323 a, 28.—30. XI. 1967, p. 9. — Bogdan Pogačnik, 1890—1967: Tudi v Zadkinu je ugasnil Prometejev ogenj, *Delo* IX, št. 333, 9. XII. 1967, p. 18, 1 repr. — id., Pariško pismo: Zadnji Zadkine, *Večer XXIII*, št. 297, 23. XII. 1967, p. 9, 1 repr.

ZUPAN, France (1887—)

590

Nagrajenci mesta Ljubljane, *Delo* IX, št. 125, 11. V. 1967, p. 5, fotogr. umetnika. Nagrajen F. Zupan idr.

Mirko Juteršek

Neljube objektivne težave so zavrle izid VIII. letnika Zbornika za umetnostno zgodovino, ki ga je s tem letnikom prevzela spet Državna založba Slovenije; za razumevajočo naklonjenost se ji toplo zahvaljujemo. Prav tako se zahvaljujemo tudi Skladu za pospeševanje založniške dejavnosti pri Republiškem sekretariatu za kulturo in prosveto SR Slovenije, ki je s subvencijo podprl izdajo.

Redakcija je bila zaključena že 1. 1967, zato smo za poznejša leta vnesli v tekst le manjše retuše, nismo pa teh let tudi kronistično pritegnili.

Uredništvo

VSEBINA — CONTENU

RAZPRAVE

Šumi Nace: Dediščina Izidorja Cankarja	5
Das Erbe Izidor Cankar's	
Stelè France: Osemdesetletnica Vojeslava Moleta	9
Vojeslav Molè als Kunsthistoriker	
Stelè France: Slovenska umetnostna zgodovina po l. 1920	27
Slowenische Kunstgeschichte seit 1920	
Marin Marko: Kartuzija Bistra in njen stavbno zgodovinski problem	45
La Chartreuse de Bistra, le développement architectural	
Šumi Nace: Nova Štifta pri Ribnici	95
L'Église de Nova Štifta près de Ribnica	
Vrhunc Polonca: Simon Tadej Volbenk Grahovar (1710—1774)	107
Simon Tadej Volbenk Grahovar	
Ceve Emilijan: Ikonografski problem dveh baročnih slik (V. Metzinger, Titus Manlius Torquatus — S. Cantarini, Oidip se v Kolonu pripravlja na smrt)	133
Ikonographisches Problem zweier Barocker Bilder (V. Metzinger, T. M. Torquatus — S. Cantarini, Oidipus in Kolon)	
Komelj Ivan: Slikar Anton Postl	145
Der Maler Anton Postl	
Hudales-Kori Bojana: Kipar Svetoslav Peruzzi	165
Der Bildhauer Svetoslav Peruzzi	
Malnarič-Gspan Eva: Slikar Josip Germ	201
Der Maler Josip Germ	
Vrišer Sergej: Pozabljeno delo Jozsefa Szentpéterija	220
Ein vergessenes Werk Josef Szentpéteri	
Rozman Ksenija: Ali je slikal Jožef Tominc v Ljubljani?	223
Joseph Tominc, a-t-il, peint à Ljubljana?	
Hofler Janez: Nekaj umetnostnozgodovinskih izpiskov iz Kapiteljskega arhiva v Ljubljani	243
Einige Kunsthistorische Notizen aus dem Domkapitelarchiv in Ljubljana	

NEKROLOGI

Dr. Fran Sijanec (Sergej Vrišer)	245
Dr. Janez Veider (Fr. Stelè)	246
Dr. Anton Vodnik (E. Ceve)	247
Dr. Karel Dobida (M. Juteršek)	248
Franjo Baš (Sergej Vrišer)	252
Dr. Josip Korošec (E. Ceve)	253
Dr. Josip Klemenc (Fr. Stelè)	254
Arhitekt Ejnar Dyggve (Fr. Stelè)	255

Dr. Antonin Matějček (Fr. Stelè)	255
Prof. Giuseppe Marchetti (E. Ceve)	256
Dr. Otto Benesch (Fr. Stelè)	258
Dr. Rochus Kohlbach (Sergej Vrišer)	259
Prof. Remigio Marini (E. Ceve)	260
Gabriel Millet (Fr. Stelè)	261
Dr. Fritz (Friedrich) Saxl (Fr. Stelè)	261
Tuji umetnostni zgodovinarji in drugi pisci o likovni umetnosti umrli 1945—1967 (Luc Menaše)	263

SLOVSTVO IN GALERIJE

Enciklopedija likovnih umjetnosti I—IV (Luc Menaše)	276
Stelè France , Umetnost v Primorju (E. Ceve)	283
Zadnikar Marijan , Znamenja na Slovenskem (E. Ceve)	286
Fučić Branko , Istarske freske (Ksenija Rozman)	292
Knjige o zgodovini mode (Sergej Vrišer)	293
Vodniki in katalogi pomembnejših razstav v Ljubljani (Nace Sumi)	295
Narodna galerija v Ljubljani (Ksenija Rozman)	298
Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1967 (M. Juteršek)	309

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

Izdalo

Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije
v Ljubljani

Založila

Državna založba v Ljubljani

Uredniški odbor:

Glavni in odgovorni urednik: dr. France Stelè, dr.
Emilijan Ceve, dr. Ivan Komelj, dr. Luc Menaše,
dr. Nace Sumi, dr. Sergej Vrišer

Natisnila Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

Za založbo odgovarja Ivan Bratko

Uredništvo: Ljubljana, Novi trg 4 (SAZU)

Uprava: Seminar za umetnostno zgodovino, Filozofska
fakulteta univerze, Ljubljana, Aškerčeva 12

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

Editées par la Société d'Histoire de l'Art de la Slovénie
à Ljubljana Publiées par Državna založba Slovenije
à Ljubljana

Comité de rédaction:

dr. France Stelè (rédacteur principal et responsable)
dr. Emilijan Ceve, dr. Ivan Komelj, dr. Luc Menaše,
dr. Nace Sumi, dr. Sergej Vrišer

Pour l'éditeur: Ivan Bratko

Imprimerie: Tiskarna »Jože Moškrič« à Ljubljana

Rédaction: Ljubljana, Novi trg 4 (SAZU)

Administration: Seminar za umetnostno zgodovino,
Filozofska fakulteta Univerze, Ljubljana, Aškerčeva 12

304)

