

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

X

LJUBLJANA

1973

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

X

LJUBLJANA
1973

13314

113314



U 967/1975

DELAVNICA MOJSTRA BOHINJSKEGA PREZBITERIJA

KSENIJA ROZMAN, LJUBLJANA

Leta 1966 so v podružnični cerkvi sv. Lenarta v Bodeščah pri Bledu odkrili freske na južni in zahodni notranji ladijski steni in na severni in južni zunanjsčini slavloloka. V poročilih in odkrivanju je bila pozornost v glavnem posvečena prizorom iz pasijona na ladijskih stenah iz okoli leta 1520, o freskah na slavloloku pa ni bilo posebej govora, niti ni bil dan namig, da bi mogle soditi v kako drugo slikarsko skupino ali v drug čas.¹ Tudi v zadnji publikaciji o našem gotškem stenskem slikarstvu so se te slikarije izmuznile nadrobnejši opredelitvi.²

V celoti sta odkriti severna in južna zunanjsčina slavloloka. Po nanosu freskantskih plasti sta bila prizora nad menzama stranskih oltarjev nanesena prva — seveda če ni pod njima še starejših plasti — plast z označenjem ter Kajnom in Abelom pa sega čez spodnja dva prizora.

Na južni zunanjsčini slavloloka je naslikan *Prestol milosti*, ki ga uokvirja širši rdečerjav, bel in zelen pas.³ Na rumeni klopi, ki se pogloblja v ozadje, sedi Bog oče z nimbom. V vodoravno iztegnjenih rokah drži pred seboj križ z razpetim Kristusom, ki ima bel prt okoli ledij. Vsa kompozicija je zelo poškodovana, da je kar težko razložiti rdečerjavo haljo z zeleno podlogo, visoko naslonjalo v ozadju, na obrazu pa široko razprte oči in nos s srčasto oblikovanimi nosnicami. V omet so vrezane vodoravne črte naslikanih profilov prestola.

Na severni zunanjsčini slavloloka stojita pred rožnatim zidom s cinastimi vrhovi sv. Helena in cesar Konstantin. Sv. Helena (sl. 1) je oblečena

¹ Ivan Komelj, *Dvajset let odkrivanja srednjeveškega stenskega slikarstva*, VS, X, Ljubljana 1966, p. 56. — O(lga) Z(upan), *Bodešče*, VS, X, 1966, p. 219. — O(lga) Z(upan), A(nton) D(emšar), *Bodešče pri Bledu*, VS, XI, 1967, p. 138. — O(lga) Z(upan), A(nton) D(emšar), *Bodešče pri Bledu*, VS, XII, 1969, pp. 111—113. — Olga Zupan, *Spomeniško varstvo na Gorenjskem*. Kranjski zbornik 1970, Kranj 1970, p. 159. — Ivan Komelj, *Zgoščen pregled restavratorske dejavnosti Zavoda za spomeniško varstvo SR Slovenije v letih 1950—1971*, VS, XVI, 1972, p. 41.

² Francè Stelè: *Gotško stensko slikarstvo*. Zbirka Ars Sloveniae. Ljubljana 1972, p. LXXVII (katalog: Damjan Prelovšek).

³ Na shemi v opombi 2 cit. literature je pod št. 35 ta prizor razrešen kot Marija na prestolu. Razrešitev naslikane kompozicije kot motiv Prestola milosti pa potrjuje tudi vizitacija iz leta 1631, ki natančno omenja patrona stranskih oltarjev: »... 2. in cornu euangely S.^{tae} Hellenae et 3. in cornu epistolae S.^{mae} Trinitati (J) dicata et consecrata...« *Acta Visitationis generalis ab Rv. Episcopo Rainaldo primo sui Episcopatus anno habitae 1631*. — NŠkALj, KAL 27/18. — Danes je oltar sv. Helene posvečen sv. Florijanu, južni oltar sv. Trojice z upodobitvijo Prestola milosti pa sv. Vidu.

v zeleno haljo in belorumen plašč. Na glavi ima krono z vloženimi dragimi kamni. Glavo ji ovija bela ruta, ki vihravo plapolja mimo vratu čez ramena. V tričetrtinskem profilu je zasukana h križu, ki stoji sredi kompozicije. Tudi njen obraz karakterizirajo široko razprte oči, srčasto oblikovane nosnice, zarisane v pretrgani črti, težke veke, okrogla brada, zarisana v dveh ne stikajočih se polkrogih, živo rdeča usta s polkrožno spodnjo in spodrezano zgornjo ustnico in s poudarjenim podaljškom ustnih kotov. Na desni strani križa stoji cesar Konstantin z žezlom v rokah. Oblečen je v kratko, do kolen segajočo haljo in zelene hlačne nogavice. Nimb je rdeč. Modelacija obraza je zabrisana. Vso kompozicijo obrobja rdečerjav in bel pas, na vrhu okrasto rumen. Na vrhnjem prizoru na slavoloku sta upodobljena poklekujoč angel Gabrijel iz oznanjenja z napisnim trakom in Abel, ki dviga k nebu ovco. Na južni strani sta Marija iz oznanjenja in Kajn z žitnim snopom v rokah ter s hudičem na ramah. Abel ima zelene in rdeče peruti, rumen plašč in zeleno obleko, Abel pa rdečo obleko in zelene nogavice. Marija stoji na krakelirastem tlaku pred modrim ozadjem. Figuri iz oznanjenja kakor tudi Kajna in Abela obdajajo širši pasovi rdeče, zelene in bele barve, notranji del pa je obrobljen z debelejšim okrastim pasom. Gube plaščev in halj so pogostejše vrezane v omet kot pri sv. Heleni in Prestolu milosti in se s tem bolj približujejo mojstru bodeškega prezbitarija, ki je tu slikal v tretji četrtini 15. stoletja in je razen slik v prezbitariju upodobil tudi Sveto Nedeljo na severni zunanjščini prezbitarija.

Med upodobitvami sv. *Helene in Konstantina in Prestola milosti* je še najbolj razločna prva skupina. Helenin obraz z risbo oči, brade, nosa, ust in s cinasto zaključenim obzidjem v ozadju, ki ga delijo vodoravne črte — te naj bi zaznamovale zidni venec — so značilnosti, ki nas spominjajo na sorodne upodobitve na drugih freskah. Prvi tak primer najdemo kar na severni zunanjščini prezbitarija bodeške cerkve — v podobah sv. *Krištofa* in sv. *Lenarta*, ki rešuje jetnika iz ječe (sl. 13). Ozadje za sv. *Lenartom* zapira obzidje s šilasto zaključenimi plitvimi hišami, cinastim vrhom in z vodoravnimi črtami »zidnega venca«. Motivi profilov, niše in cine so ponovljeni tudi na jetniškem stolpu. Tlak pokriva štirilistnat ornament, kakršnega najdemo tudi na tlaku apostolov v prezbitariju sv. *Janeza ob Bohinjskem jezeru*, na oboku in stenah prezbitarija cerkve na *Rebrci* (Rechberg) na Koroškem, časovno pred tem pa pri slikarjih »furlanskega« kroga pri nas (prim. sv. *Lenarta* z južne zunanjščine slavloloka na Bregu pri Preddvoru). Razen ozadij z značilnim motivom cinastega zidu in stolpa so tudi pri bodeškem sv. *Lenartu* in *Krištofu* patronirani vzorci na oblačilih, že znani obrazi s srčasto oblikovanimi nosnicami, široko razprtimi očmi itn., mehak tek gub, ki se ob tleh lijakasto razlivajo, in obroba *Lenartovega* plašča z dvema vzporedno potekajočima šivoma, kar vse opazimo tudi pri mojstru bohinjskega prezbitarija v Bohinju in Stari Fužini in na slikarji v prezbitariju na Rebrci; to so poznali že »furlanski« slikarji okoli leta 1400 na Bregu pri Preddvoru in drugod in *Janez Ljubljanski* (Visoko), podobne črte pa najdemo v drugi polovici 15. stoletja tudi pri suško-prileškem mojstru in ob koncu 15. stoletja, leta 1490, tudi v *Hrastovljah* v delu *Janeza iz Kastva*.

V članku *Freske v Smartnem ob Paki* je Francè Stelè opredelil mojstra prezbitarija sv. *Janeza ob Bohinjskem jezeru* kot domačega slikarja, ki se

je opiral na vzore furlanskih mojstrov.⁴ Pripisal mu je freske v pritličju zvonika — v nekdanjem starem prezbiteriju — cerkve v Šmartnem ob Paki, ki so danes spet prebeljene in jih moremo ocenjevati le po reprodukcijah in starih fotografijah. Pri šmarskih in bohinskih freskah je dr. Stelè opomnil na kolorit, v katerem prevladujejo rdeča, zelena in rumena barva, na močno poudarjene konture, zlasti inkarnatnih delov, na obrise, vrezane v omet, na značilne tipe obrazov s pretirano risbo oči in nosov, na bujna usta, na ponavljajoči se način kodranja las in na osamljen čop las na čelu pri angelih in drugih figurah. V dokaz, da gre za delo iste roke, sta mu bila tudi prizora Marije s plaščem v Šmartnem (sl. 2) in Bohinju (sl. 5), vendar je poudaril, da je dete v Šmartnem golo, v Bohinju pa oblečeno. Freske je datiral v drugo četrtino 15. stoletja. Opomnil je še, da je isti mojster poslikal tudi starejšo freskantsko plast v kapeli za cerkvijo v Bohinju, in sicer prizor Krizanega med Marijo in Janezom Evangelistom (sl. 6). Ob odkrivanju fresk na fasadi v *Stari Fužini* (sl. 8) v Bohinju leta 1929 je Francè Stelè ugotovil dve plasti. Starejšo plast s sv. škofom je pripisal mojstru prezbiterija sv. Janeza.⁵ Ob nadrobnejšem pregledu plasti na fasadi pripisujemo temu mojstru razen sv. škofa in v isti kompoziciji uničene figure na njegovi levi strani še dva uničena prizora nad glavnimi vrati. Od teh je videti le njun vrhnji rdeč in bel rob, okrasno rumeno ozadje in del niše. Vsi ti elementi so slikani v enakem stilu in koloritu kot pri sv. škofu.

Krogu mojstra bohinskega prezbiterija je bil pripisan tudi del slikarije v prezbiteriju cerkve sv. Jerneja na *Rebrci* na Koroškem,⁶ in sicer angeli na vzhodnem delu oboka (sl. 10), Marija z Jezusom, sv. Jakob (?) in Janez Evangelist na severnovzhodni zaključni steni prezbiterija, darovanje v templju, apostol na južni zaključni steni prezbiterija (sl. 12) in pa presličasto poslikana rebra.

Ce iz stenskih slik v Bodeščah (sv. Helena in Konstantin, prestol milosti, sv. Krištof in Lenart), pri Sv. Janezu v Bohinju (mojster bohinskega prezbiterija s slikarjimi v prezbiteriju — razen onih, ki so delo Jerneja iz Loke —, v loku slavaloka in kapeli za cerkvijo), v *Stari Fužini* (trije prizori na fasadi), v Šmartnem ob Paki (prebeljene freske v starem prezbiteriju), na *Rebrci* (freske na vzhodnem delu oboka in na zaključnih stenah prezbiterija) in v Suhi pri Škofji Loki izločimo enake ali sorodne stilne in ikonografske elemente, potem moremo ugotoviti, da so po obraznih tipih, kulisni arhitekturi s cinastimi vrhovi obzidij in stolpa, po naslikanih slepih ali plitvih gotških nišah na zidovih ali klopeh in še po koloritu in modelaciji obrazov freske sv. *Helene in Konstantina* in *Prestola milosti* v Bodeščah delo slikarja, ki je naslikal sv. *Krištofa* in sv. *Lenarta* na severni zunanjščini prezbiterija; modelacija obrazov in vseh posebnosti na obrazih (nos, usta, brada itn.), kolorit, patronirane obleke in motiv slepih gotških niš so ob primerjavi bodeških fresk z delom mojstra bohinskega prezbiterija v cerkvi in kapeli za cerkvijo v Bohinju in v *Stari*

⁴ Francè Stelè, *Freske v Šmartnem ob Paki*. ČZN XXXII, 1—4, Maribor 1937, pp. 61—74.

⁵ Francè Stelè, *Zapiski* XLVII, 24. 6. 1929, pp. 32—34.

⁶ Ksenija Rozman: *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora*. Inavguralna disertacija. Ljubljana 1964, p. 7 (tipkopis). — Francè Stelè: *Gotško stensko slikarstvo*. Zbirka Ars Sloveniae. Ljubljana 1972, p. XII.

Fužini tako sorodni, da jih štejemo za delo istega mojstra. Fresk v *Šmartnem ob Paki* pa danes ne moremo presojati po originalu. Po modelaciji obrazov, pričesk in po obliki Marijine krone (prim. Marijino krono iz Šmartnega s krono sv. Agate v Bohinju, sl. 2 in 3) so menda res najbližje freskam mojstra bohinjskega prezbiterija.

S posamičnimi motivi in detajli pa nam primerjave razširijo krog sorodnosti posamičnih freskantskih spomenikov pri nas. Štirilistnat ornament na tlaku sv. Lenarta v Bodeščah se povezuje s tlakom pri apostolih v bohinjskem prezbiteriju in s tli pri angelih na oboku prezbiterija na Rebrci, kjer je v spodnjem delu tal tudi krakelirast tlak, znan s tal Marije s plaščem v Bohinju (sl. 5) in z oboka prezbiterija v Suhi (sl. 4). Rombasta polja oboka v Suhi so pri tleh zapolnjena prav tako s štirilistnim ornamentom, katerega listi se ne stikajo, in so vmesne ploskve predrte v obliki drobnih pik — ta ornament pa poznamo z naslikanih tal in naslikanih sten v prezbiteriju v Bohinju (apostoli) in v kapeli za cerkvijo. Pri bohinjski Mariji s plaščem naletimo na belo obrobljen rob obleke. Gube Marijine obleke so dekorativno razvrščene po podnožniku, desni obris halje pa je kot v enem samem sunku značilno prestopil mejo silhuete. Na tako vzvalovanost plašča naletimo edino še pri Bogu očetu v kompoziciji *Marijinega kronanja* na južni prezbiterijski steni v *Suhi* (sl. 4), kjer naj bi bil na delu še »furlansko« šolan slikar, starejši od suškega mojstra, in pri Evini halji na kompoziciji *Adama in Eve pri delu v Hrastovljah* (sl. 7). Pri Marijinem kronanju v Suhi so na prestolu naslikane plitve niše, kakršne v zabrisani obliki poznamo tudi s prestola sv. Trojice (Prestol milosti) v Bodeščah, na obzidju pri sv. Heleni in sv. Lenartu v isti cerkvi, na prednjih stenah apostolov na Rebrci, v zakrneli obliki na prednjih delih arkad apostolov v Bohinju, na naslonjalu v prizoru Marijinega oznanjenja in na obzidju Izgona iz raja v *Hrastovljah* (sl. 14). V prostor se poglobljajoči, poševno naslikani steni sta znani iz niš apostolov v Bohinju (sl. 5 in 11) in na Rebrci (sl. 12). Na enak način je bil nekaj let pozneje poglobljen tudi prostor apostolov v Suhi (sl. 4). Primerjave apostola z južne zaključne prezbiterijske stene na Rebrci (sl. 12), sv. Matija (sl. 11) z južne prezbiterijske stene in levega angela pri Mariji s plaščem v Bohinju nam navržejo vrsto sorodnosti: enakost pričeske z valovitimi lasmi, oči, nosa, ust, brade, enakost obleke z belim šivom okoli vratu in na robih halje, enako »torbasto« gubanje na poprsju obeh apostolov in na levi strani angelove halje, enakost modelirane roke s palico (?) na Rebrci in s sekiro v Bohinju in enaki poglobljajoči se steni v ozadju niše, v kateri sta naslikana apostola. Primerjajmo še bohinjskega angela z napisnim trakom na vzhodnem delu prezbiterijskega oboka (sl. 9) z rebrškim angelom z napisnim trakom z južnega dela prezbiterijskega oboka (sl. 10): obema padajo gube halje otrdelo in vzporedno. Klečeči nogi sta posebej poudarjeni od kolen navzdol, medtem ko se gube razlivajo čez rob z ornamentom poslikanega okvira. Tudi osamljen čop las na čelu ne zaznamuje le figur v Šmartnem (sl. 2) in v Bohinju (sl. 5 in 11), temveč tudi angele na oboku na Rebrci (sl. 10 in 16). Žal so od apostolov na Rebrci ohranjeni le trije. Večje število apostolov v Bohinju pa ne podaja pri tem motivu roke freskam v Suhi le s sistemom poševnih in v prostor poglobljajočih se sten, temveč tudi z vafeljastim ornamentom na »obokih« niš in z obraznim tipom sv. Pavla v Bohinju in sv. Pavla na Suhi; pri obeh je vrh plešaste glave ostal na čelu

osamljen čop las in pri obeh nas spominjajo zgubana čela na beneške tipe in njihove prvotne pobudnike, kjer je črpala tudi beneška umetnost: na vzore, zasidrane v bizantinski tradiciji.⁷ Žal smo za primerjavo in razčlenitev drugih rebrških apostolov prikrajšani, trije ohranjeni pa se po plastični modelaciji obrazov in teles bolj približujejo suškim apostolom kot bohinjskim in bi jih po stilnem razvoju in času nastanka smeli uvrstiti med Bohinj in Suho.

Obravnavane freske povezujejo tudi *ikonografski* motivi: v vrhu južne prezbiterijske stene v Bohinju je upodobljena Marija s plaščem, ki je bila naslikana tudi na severni prezbiterijski steni v Šmartnem ob Paki. V Bohinju je na vzhodni zaključni prezbiterijski steni sedeča Marija z Jezusom in dvema figurama ob vzhodu, od katerih ena kleči in moli, druga pa igra na instrument.⁸ Na Rebrci je Marija našla mesto na severni zaključni steni. Na rokah drži Jezusa, obdaja jo mandorla, ob vzhodu pa je na vsaki strani po ena figura — bržkone kar donator. V Bohinju pa je vključena donatorska figura ob sv. Jakobu v kompozicijo z apostoli (sl. 5).

V Bohinju in na Rebrci so na obokih angeli, ki drže napisne trakove z besedili, ki častijo Marijo. V Bohinju so na oboku po pravilih kranjskega prezbiterja naslikani simboli evangelistov. Kristusova podoba se je umaknila na sklepnik, na vzhodni strani oboka pa se s severa proti jugu vrste angeli z napisnimi trakovi in z besedili iz velike velikonočne Marijine antifone.⁹ Na Rebrci so simboli evangelistov ostali na zahodnem delu prezbiterja, na oboku kornega kvadrata, kjer jih je naslikal starejši mojster v drugi polovici 14. stoletja. Vsa vzhodna polja pa zavzemajo angeli z napisnimi trakovi in besedili iz mašne Glorije.¹⁰ Ista besedila imajo zapisana na napisnih trakovih tudi angeli na oboku v Suhi.¹¹

Kot obrobni ornament je na Rebrci belo rožnat in zelen trlistni motiv, povezan s polkrožnimi loki, ki se med seboj sekajo in s tem ustvarjajo šilasto lokovje. Ta ornament vzbuja vtis čipkastega ornamenta (sl. 10) in ga v okviru današnjih slovenskih meja do zdaj v tej obliki še nismo našli

⁷ Na bizantinsko komponento je pred leti opomnil Emilijan Cevc. *Umetnostni diagram gorenjske preteklosti. Gorenjska*, 1—2, Kranj 1957, p. 21.

⁸ V knjigi *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru* (Spomeniški vodniki, zv. 4, Ljubljana 1962, pp. 24, 71) sem prizor umestila na vrh severne odsečne prezbiterijske stene, kjer je v resnici sv. Katarina. To zmoto so povzeli tudi v knjigi Franceta Steleta *Gotsko stensko slikarstvo* (Ljubljana 1972, pp. LIV in LV).

⁹ Pri nabiranju napisov in opredeljevanju besedil sta mi ljubeznivo pomagala dr. Branko Fučič in prof. dr. Marijan Smolik. Za pomoč se jima najlepše zahvaljujem.

1. *Regina coeli laetare alleluia*. Pri drugem angelu je napis zabrisan, na vrsto pa bi prišlo besedilo: *Quia quem meruisti portare alleluia*. — 3. *Resurrexit sicut dixit alleluia*. 4. Napis je slabo čitljiv, vendar bi prišel v poštrev: *Ora pro nobis alleluia*. 5. napis je težko čitljiv in ga zaenkrat ne moremo razbrati. Moral pa je biti začetek kake druge Marijine pesmi. 6. *Presta que mitere quoniam te decet laus*, — od kod je besedilo vzeto, ni razrešeno.

¹⁰ *Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bone voluntatis*. — Od angelov s severa proti jugu je zaenkrat mogoče razbrati edino še napis nad južno zaključno prezbiterijsko steno: 8. *qui sedes ad dexteram (patris)*, nad južno steno: 10. *tu solus sanctus ihu (= jesu) Xpe (= criste) cum sa(nc)to sp(irit)u* in konec speva: 11. *in gloria dei patris amen*.

¹¹ Od severa proti jugu se vrste besedila: 1. angel: *Regina celi letare ale(l)uia*, 2. angel: *Quia quem meruisti portare*, 3. angel: *resurrexit sicut (dixit)*, 4. angel: *ora pro nobis*...

razen morda v spremenjeni obliki na Ptujski gori in v cerkvi sv. Lovrenca na Erzeltu. Pogosten pa je na Koroškem (v krogu Tomaža Beljaškega), v Briksnu in drugod na južnem Tirolskem (v okolici Bozna in Merana) in na oboku prezbitorija v Pazinu. Na Rebrci je med ornamentami v ostenju vzhodnih oken ornament ploskovito oblikovanega akantovega vitičja v rdeči in zeleni barvi na belem ozadju. Te vitice niso neznane »furlanskemu« slikarskemu krogu, saj krasijo ostenje romanskega okna na južni ladijski steni v Tupaličah in še nekaj desetletij pozneje vsa ostenja treh oken na vzhodni strani prezbitorija v Suhi pri Skofji Loki.

Posebej velja omeniti še prizor sv. Lenarta v Bodeščah (sl. 13). Svetnik ki je bil zaščitnik jetnikov, je upodobljen, kako iz jetniškega stolpa, pred katerim je postavljena jetniška klada, rešuje jetnika. Nerešeni opazuje osvoboditev stolpič zamreženo lino. Po ikonografski plati je tej upodobitvi sorodna freska sv. Lenarta z južne zunanjsčine slavaloka cerkve na Bregu pri Predvdoru, kjer je bil na začetku 15. stoletja na delu »furlanski« slikar. Ta ozadja ni zapolnil z obzidjem, temveč s temno modrim nebom, ki so ga od Giotta naprej posnemali slikarji t. i. pogiottovske smeri — pri nas »Furlani« in njihovi nasledniki. Pri sv. Lenartu z Brega ni naslikana jetniška klada, sv. Lenart nima opatske palice in iz ječe vleče kar tri jetnike. Kljub tem razločkom pa sta si obe kompoziciji vendarle sorodni in jima pri nas za zdaj ne najdemo sorodnejše primerjave, saj je sv. Lenart največkrat predstavljen samo z jetniškimi verigami in okovjem v rokah. Prizora vežejo kulisno oblikovan jetniški stolp z jetnikom, ki gleda skozi lino, stoja sv. Lenarta in motiv, kako svetnik z verigo okoli vratu vleče in osvobaja jetnika.

Bodeški sv. Krištof in sv. Lenart veljata za delo »furlanskega« mojstra iz konca 14. stoletja.¹² Datiranje je bržkone le prezgodnje, saj niti figura sv. Krištofa niti sv. Lenarta ne šteje med zgodnejša dela »Furlanov« zadnje četrtine 14. stoletja, h katerim štejemo freske v severni stranski ladji in na fasadi v Crngrobu, na severni notranji ladijski steni v Bodovljah, v Žiganji vasi, pri sv. Janezu v Bohinju (sv. Krištof) ali nekoliko mlajšo skupino iz začetka 15. stoletja na Bregu in v Tupaličah, pri Sv. Lovrencu nad Bašljem, na Bregu pri Žirovnici itn. Niti sv. Krištof niti sv. Lenart nimata več izrazito lahkega kolorita na obrazih, tanke risbe oči in prefinjenih nosov. Karakteristični »furlanski« svetli pramen las je izostal pri pričeski Lenartovega jetnika in pri kodrolasem Jezusu. Jezus je s svojo pričesko (sl. 13) prej brat kodrolasim figuram v Bohinju (sv. Štefan in sv. Lovrenc, sl. 15) in angelom na Rebrci (sl. 16). Mislim, da poudarjena risba obrazov, zlasti Krištofovega, pomeni otrdevanje prevzetega načina oblikovanja široko razprtih in jajčastih »furlanskih« oči, kot jih pozna še bohinjski sv. Krištof, a so tu otrdele in obstale na pragu rustikalnosti. Na tej stopnji se je mogel znajti edinole mlajši posnemovalec in ne prvobitnejši vzornik. To velja tudi za lahkotnejši, čeprav s šablono izdelani ornament tal pri sv. Lenartu na Bregu in za otrdelo in poenostavljeno obliko sorodnih tal pri sv. Lenartu v Bodeščah. Z datacijo ob konec 14. stoletja bi težko opravičili tudi napihnjene in ob tleh lijakasto se razlivajoče gube Lenartove halje v Bodeščah (sl. 13), saj nas te gube vendarle silijo k primerjavi

¹² Francè Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*. Ljubljana 1969, p. 85; idem: *Gotsko stensko slikarstvo*. Ars Sloveniae. Ljubljana 1972, p. LXXII (katalog: Damjan Prelovšek).

z Marijinim plaščem (sl. 4) na kompoziciji Marijinega kronanja v Suhi,¹³ da ne govorimo o vzporednih primerih pri naši srednjeveški plastiki med leti 1410 in sredo 15. stoletja.

Slikarju Marijinega kronanja v Suhi je bilo pripisano »furlanstvo«. To opredelitev podpirata tektonsko grajeni, v kubus zajeti figuri Marije in Boga očeta, ki jima najdemo vzporednice tudi pri sočasni »furlansko« vplivani plastiki od štiridesetih let 15. stoletja najprej (Rožniška Marija, Marija s Primskovega itn.). Če primerjamo figuro apostola na Rebrci (sl. 13) s figuro Boga očeta v Suhi (sl. 4), angelovo gubanje halje pri tleh v Bohinju (sl. 9) in gubanje Marijinega plašča in plašča Boga očeta iz Suhe (sl. 4) ter tudi temno vijoličasto-rdeč kolorit angelovega plašča in plašča Boga očeta, nas nagibajo te primerjave k misli, da je bil morda eden slikarjev iz skupine Bodešče—Bohinj—Stara Fužina—Šmartno ob Paki—Rebreca tudi slikar Marijinega kronanja v Suhi. V tem nas morda podpirata še primerjava šmartinske Marije s plaščem (sl. 2) z Marijo s kompozicije kronanja v Suhi (sl. 4) in primerjava šmartinskih apostolov s prizora Marijine smrti ter Boga očeta iz Suhe.

Brez pomena tudi ni resnica, da je bila kar pri dveh spomenikih — v Bodeščah in Stari Fužini — najprej na delu ista starejša freskantska delavnica mojstra bohinjskega prezbiterja, ki je slikala tudi v bližnji cerkvi Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, in da je pozneje v Bodeščah in Stari Fužini slikala mlajša delavnica mojstra suško — prileške smeri. Če bi pripisali Marijino kronanje v Suhi bližini mojstra bohinjskega prezbiterja, bi s tem naleteli na tretji kraj, kjer sta bili druga za drugo na delu dve zaključeni slikarski skupini.

Ob vseh obravnavanih freskah pa ne vprašujemo le po delavniški povezanosti, temveč tudi po vrstnem redu nastanka in starosti. Sliki v *Bodeščah* — sv. Krištova zaradi plastično oblikovanih rok in obrazov, čašasto priščipnjenega telesa, od pasu navzdol spuščenega pasa in intenzivno modrega neba v ozadju, sv. Lenarta pa zaradi ikonografskega motiva, ki izvira iz istih ikonografskih pobud kot »furlanski« sv. Lenart na Bregu — štejemo za najstarejše delo te delavnice in ga postavljamo v prvo četrtino 15. stoletja. Hkrati sta morala biti v notranjščini bodeške cerkve naslikana tudi prizora sv. Helene in Konstantina in Prestol milosti. *Bohinjski* prezbitrij Križanega v kapeli za cerkvijo sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru in trije prizori na fasadi v *Stari Fužini* so že malce poznejša dela. Tu so se kompozicije začele zgubljati še v večji ploskovitosti in linearnosti. Del angelov na bohinjskem oboku z vzporednimi navpično padajočimi drobnimi cevastimi gubami (sl. 18) in gubanje halje sv. Ožbolta v isti cerkvi (sl. 19) nas ob primerjanju s sorodnim gubanjem angelskih halj na oboku cerkve sv. Petra v kraju Pianezza pri Torinu (sl. 17) opominjata na širši geografski obseg sorodnih in sočasnih stilnih pojavov zunaj ozko začrtanega furlanskega ozemlja: primerjave bi našli tudi v Veroni in okolici (Antonio Pisano, imenovan Pisanello), v Ferrari in še nekaterih severnoitalijanskih umetnostnih središčih (Giovanni Zenoni da Vaprio s freskami v Palazzo Borromei v Milanu iz srede 15. stoletja itn.). Pri drugih angelih na bohinjskem oboku naletimo še na drugačen tip gubanja. Od sistema dekorativno, v ostrejših linijah čez rob obrobnihih ornamentalnih pasov segajočih angel-

¹³ Francè Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*. Ljubljana 1969, p. 111. — Freska je datirana v sredo 15. stoletja.

skih halj v Bohinju (sl. 10) in na Rebrci (sl. 9) ni bil več daleč čas, ko so mlajši slikarji posegli po grafičnih predlogah z ostrimi in dekorativno gubanimi oblekami v stilu poznogotskega realizma. Freske na Rebrci¹⁴ v primerjavi z bohinjskimi kažejo, da je slikarija obogatena in karakterizirana s tirolsko-koroškim čipkastim ornamentom in da so apostoli slikani bolj plastično, s čimer so se približali mlajši slikariji apostolov v Suhi. Bohinjske freske so zlasti z gubanjem angelskih halj na oboku na stopnji, ki bi jo težko datirali pred štirideseta leta 15. stoletja. Na Rebrci je gubanje še izrazitejše, o čemer priča angelova bela halja na odsečni kapi južne zaključne prezbiterijske stene. To gubanje izdaja zagato, v kateri se je znašel slikar, ko je začel gube stilizirati in zvijati v nekakšne »štrucaste« zavoje, ki jih najdemo tudi pri Marijini halji na Vrh nad Želimpljami v prizoru Marijinega oznanjenja. Do te stopnje pa je prišla ena veja stenskega slikarstva pri nas sredi 15. stoletja in pozneje z zadnjimi primeri v istrski skupini s freskami v Bermu in Oprtlju.

RÉSUMÉ

En 1966, dans la succursale de St. Léonard à Bodešče près de Bled, on a découvert des fresques sur les murs intérieurs de la nef et sur les murs extérieurs de l'arc triomphal. On range les fresques de la nef dans la période autour de l'année 1520, alors que les fresques de la partie extérieure de l'arc triomphal n'ont pas été déterminées séparément et datées.

En 1937 Francè Stelè a attribué au dit Maître du sanctuaire de St. Jean à Bohinj les fresques de l'église du même nom (toutes les fresques du sanctuaire, sauf les repeints postérieurs du 16^e siècle, qui sont l'oeuvre de Bartholomaeus de Loka), les fresques du Crucifié entre Marie et Jean l'Evangéliste sur le mur de la chapelle, qui se trouve derrière l'église de St. Jean près du lac de Bohinj, puis celle d'un saint évêque et une figure détériorée à côté de lui sur la façade de l'église de Stara Fužina et les fresques dans le rez-de-chaussée du clocher (qui était autrefois un vieux sanctuaire) à Šmartno ob Paki. Fr. Stelè a déterminé exactement les fresques de ce maître, il les a datées dans les années 40 du 15^e siècle et il a souligné qu'elles sont la continuation du courant pictural apporté sur le sol slovène par les maîtres dits »friouliens«.

Sur la base des caractéristiques iconographiques et de style, l'auteur attribue à ce maître ou à son atelier la fresque de St. Christophe et de St. Léonard sur le mur septentrional extérieur du sanctuaire de l'église de Bodešče, que jusqu'à présent l'on considérait comme l'oeuvre d'un maître »frioulien« de la fin du 14^e siècle; elle lui attribue, en outre, les fresques récemment découvertes à Bodešče à la partie extérieure de l'arc triomphal, avec les scènes de Ste. Hélène et de Constantin et du Trône de la Grâce, à Stara Fužina encore deux scènes presque entièrement détériorées sur la façade au côté gauche au-dessus du portail et une partie des fresques dans le sanctuaire de l'église de St. Barthélemy à Rebrca (Rechberg en Carinthie) (les anges sur la voûte, la Présentation au Temple, la Vierge dans la Mandorla et avec deux donateurs et trois apôtres — tout le reste est détruit ou difficile à distinguer). Elle répartit les fresques du maître du sanctuaire de Bohinj dans le temps comme suit: elle considère comme les plus anciennes les fresques de Bodešče du premier quart du 15^e siècle; suivent les fresques de St. Jean près du lac de Bohinj, à Stara Fužina et Šmartno ob Paki (les fresques de Šmartno ont été reblanchies) du deuxième quart du 15^e siècle et à Rebrca (Rechberg) du milieu du 15^e siècle.

Traduit par Viktor Jesenik

¹⁴ Rechberg. *Pfarrkirche*. Monatsbericht, Dezember 1957. Bundesdenkmalamt, Dunaj, arhiv. — Freske so ob odkrivanju datirali v čas po sredi 15. stoletja.

SLIKARSTVO HRVAŠKE SKUPINE V ŠESTNAJSTEM STOLETJU NA SLOVENSKEM

JURE MIKUŽ, LJUBLJANA

Ceprav nameravamo pisati o spomenikih hrvaške skupine, je nujno, da uvodoma zabeležimo nekaj splošnih opažanj o slikarstvu 16. stoletja na Slovenskem. Pogosto se namreč dogaja, da se »srednjeveškemu okviru gotskega slikarstva priključi tudi sicer brezdomovinsko zadnjo, po videzu renesančno stopnjo.«¹ Kvaliteta spomenikov samih in pa nekateri principi upodabljanja ter pojmovanje funkcije slikarstva v sakralnem prostoru govorijo namreč v prid tezi, da moramo obravnavati slikarstvo 16. stoletja pri nas kot samostojno kategorijo. To pa, bolj kot dediščina gotskega slikarstva, označujejo naslednji najpomembnejši dejavniki: vodilna vloga rastlinske dekoracije in rastlinstva kot samostojnega likovnega motiva, poskusi renesančnega »iluzionizma«, premena vloge freske v »obešeno podobo«, neposredni slogovni vplivi severnorenesančne umetnosti, uveljavitev dosledno mimetičnega učinka barve kot hotena reakcija na iracionalno srednjeveško pisanost itd. Enako pomembno in temu pritrjujoče je dejstvo, da je umetnost naslednjega, 17. stoletja utemeljila svoj repertoar v veliki meri s pomočjo formalnih in motivnih novosti, ki so se udomačile v slovenski umetnosti prejšnjega stoletja.

Pojav slikarstva 16. stoletja pri nas moramo v marsičem povezati z bistveno spremembo v obravnavanju cerkvenega prostora, ki se je zgodila ob zatonu srednjega veka v vsej Srednji Evropi. Metaforo cerkve kot Avguštinove »civitas dei« je nadomestilo pojmovanje sakralnega prostora kot nebeškega vrta.² Odras srednjeveškega gledanja je v slovenski umetnosti hieratično strogo določeni ikonografski program kranjskega prezbiterija, odraz novoveškega pa so z rastlinsko ornamentiko poslikani oboki in stene prezbiterijev slovenskih podružnic v prvi polovici 16. stoletja (Spodnja Besnica pri Kranju, Britof pri Kranju, Sv. Duh na Čelovniku, strop ladje pri Sv. Janezu v Bohinju itd.) Rastlinska ornamentika kot vodilni motiv, ki na določenih arhitekturnih členih preglasi figuralni okras, izvira iz poslikave obokov župnih cerkva druge polovice 15. stoletja

¹ Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 144.

² O tem je pisalo več avtorjev, med drugimi: Karl Oettinger, Günter Bandmann, Eva Börsch-Supan, Lottlisa Behling itd. Krajšo sintezo dognanj nudi tekst Jana Bialostockega v uvodu v 7. knjigo nove izdaje *Propyläen Kunstgeschichte: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1972, str. 102 in dalje.

(Škofja Loka, Št. Rupert na Dolenjskem, bivša ljubljanska stolnica itd.). Mogočih neposrednih zgledov zanje je več: »fridericijanski« vzor stolnice v Gradcu je verjetno eden najpomembnejših.³

Novo pojmovanje sakralnega prostora slovenske podružnice in s tem premik v ikonografskem programu je v 16. stoletju spremljalo nastajanje krajše in širše, torej bolj kvadratno zasnovane ladje, pokrite z renesančnim kasetiranim stropom. S tem je prostor, ki je prej vodil proti prezbiteriju, dobil dve enakovredni prostorski enoti.⁴ Večja ali povečana okna, kjer so slikana stekla zamenjala nova, svetla (Bunzenscheiben), in svetlejšje polihromacije sten⁵ so ukinjali idealistični gotski prostor pisane barvne luči in ga spreminjali v renesančnega, (po Franklu) diafanega. Vse to je omogočalo, da so gotsko imperativno prevladujočo shemo fresk z didaktično — krasilnim in organsko — simboličnim pomenom na stenah cerkva zamenjale »naslikane viseče podobe«.⁶ Na teh freskah so se začeli — odvisno ali neodvisno od konkretnega arhitekturnega prostora — pojavljati upodobljeni stavbni elementi, največkrat naslikani samo iz veselja do »iluzionističnih« ukan. To so na primer naslikano krogovičje, prepletajoči se jagodičasti nizi, pogledi na prizor skozi naslikano arhitekturo itd. (Sv. Primož nad Kamnikom, Prapreče pri Lukovici, Dvor pri Polhovem Gradcu itd.) Na prizorih se začne pod vplivom severne renesanse uveljavljati vloga krajine (Sv. Primož, Lanišče), upodobljenci nastopajo v sočasnih renesančnih nošah (Mojster Jakobove legende). Poleg znanih kvalitetnih viškov v formalnem in ikonografskem pogledu (Sv. Primož, Marija Gradec), moramo opomniti še na manj znane, a neupravičeno redko publicirane spomenike, kot sta na primer podobi sv. Krištofa v Tupaličah ali v Stari Fužini, celotna poslikava v Praprečah pri Lukovici, nagrobna slika v Radljah ob Dravi itd.

Ob spomenikih, ki odločno začrtujejo razvoj slikarstva slovenskega 16. stoletja, pa se pojavlja celo vrsta delavnic z obširnimi naročili, ki jih izpolnjujejo s srednjeveško obrtniško vestnostjo in izredno plodovitostjo. To so delavnice Jerneja iz Loke, kočevske skupine, hrvaške skupine itd., katerih stopnjo umetniške kvalitete je Stelè označil kot »poljudna, malo da ne ljudska...«⁷ in ki predstavljajo (seveda v okviru tako označenih sposobnosti) nekakšno sintezo elementov gotskega slikarstva in umetnosti našega 16. stoletja.

Največ časa je posvetil raziskovanju umetnosti hrvaške skupine dr. Stelè. Rezultati njegovega dela so sporočeni v različnih tekstih,⁸ zbrani

³ Prim. npr. Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 16.

⁴ Prim. npr.: Marijan Marolt, *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, Uvod, str. 3—26; Franc Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem*, ZUZ XVII, 1941, str. 27.

⁵ Prim. npr.: Milan Železnik, *Stare polihromacije*, VS IX, str. 69; Ivan Komelj, *Krška vas (konzervatorska poročila)*, VS VIII, str. 114; itd.

⁶ Prim. npr.: Ksenija Rozman, *Stensko slikarstvo od XV. do srede XVII. stoletja na Slovenskem. Problem prostora* (doktorska disertacija), Ljubljana 1964, str. 79 in dalje.

⁷ Francè Stelè, *Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini*, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952, str. 127.

⁸ Francè Stelè, prav tam; Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*, Dom in svet 1942, str. 167—174; itd.

pa tvorijo poglavje »Meštar Tomas od Segnia« v že omenjeni knjigi,⁹ kjer je avtor opisal tudi zgodovinski potek samega raziskovanja. Zato smo mogli v pričujočem pisanju, katerega namen je osvetliti nekatere še ne zapisane momente o dejavnosti hrvaške skupine, problematiko strniti po ikonografski tematiki, v okviru katere raziskujemo variacije v ikonografiji, spremembe v slikarskih principih in iščemo skupni pomen, vse v odnosu do ostale sočasne slikarske dejavnosti v slovensko-istrskem prostoru in glede na funkcijo v celotnem razvoju slovenskega slikarstva. Da bo problematika lažje razumljiva, moramo nakazati približen časovni okvir, v katerega lahko uvrstimo spomenike hrvaške skupine. Približen zato, ker je podatkov zelo malo, v delovanju samem pa ni takih sprememb, ki bi dokazovale kakršen koli umetnostni razvoj. Predvsem je težko uvrstiti v vojni uničene spomenike v Višnjah, na Cvibljah in na Plešivici. Edino datirano delo naše skupine je še vedno poslikava v Nadlesku iz leta 1511. Pred letom 1514 navadno datiramo freske v cerkvi na Maršičih po grafitu v prezbiteriju: »Hic fuit Simon Mercator 1514 (in) 1529«. Okoli leta 1518 je ugotovljen čas nastanka poslikave na Raščici, ki so jo Turki leta 1528 uničili. To datacijo je dr. Stelè določil iz temeljnega vira za opredelitev hrvaške skupine, Trubarjevega Katekizma iz leta 1575.¹⁰ Po letu 1521 je nastala slikarija v Vinah nad Zagorjem, kar dokazuje letnica pod plastjo fresk. O nekaterih slogovnih in ikonografskih detajlih je pomaknil Stelè čas nastanka slikarije na Taboru proti sredi 16. stoletja.¹¹ Ker je med zadnjima spomenikoma velik časovni razpon je verjetno to čas nastanka uničenih spomenikov v okolici Žužemberka. Pri raziskavi slikarstva hrvaške skupine na Slovenskem neprestano ugotavljamo vrsto stičnih točk, ki ga povezujejo z istrskim slikarstvom. Zato smo pogrešali spomenike, ki bi tudi topografsko predstavljali vezni člen. Danes že lahko sklepamo, da je eden takih pred nedavnim odkriti Kubeč, kjer pa se je žal ohranilo premalo, da bi lahko sklepanja podprli s trdnejšimi dokazi.¹²

ZNAČILNOSTI SLIKARSTVA HRVAŠKE SKUPINE PO IKONOGRFSKI TEMATIKI

Podoba svetega Krištofa. Tudi na cerkvah, ki so jih poslikali slikarji hrvaške skupine, najdemo skoraj praviloma na južni zunanji steni veliko sliko sv. Krištofa. Ker v tej delavnici niso več dosledno uporabljali prave fresko tehnike, so podobe zelo slabo ohranjene. Po ostankih na raznih cerkvah lahko sklepamo, da moramo edino v celoti zadovoljivo ohranjeno fresko sv. Krištofa pri Sv. Urbanu nad Trato v Poljanski dolini vzeti kot vzorec za ostale, uničene. Krištof je upodobljen frontalno, v široki stoji. Na ramenih ima Jezusa z zemeljsko oblo, v rokah pa namesto gorjače za hrvaške slikarje neizbežen rekvizit, drevo s sadeži, ki jih je Stelè spoznal

⁹ Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 233—236.

¹⁰ Francè Stelè, *Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini*.

¹¹ Francè Stelè, *prav tam*, str. 130.

¹² Ksenija Rozman, *Stensko slikarstvo 15. stoletja v Slovenski Istri, Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri: Akti srečanja umetnostnih zgodovinarjev treh dežel*, Koper 1972, str. 18.

za pomaranče.¹³ Tako torej način slikanja Krištofove podobe v hrvaški delavnici kakor tudi v ostalih spomenikih 16. stoletja nadaljuje tradicijo frontalnih upodobitev svetnika. Ta tip prevladuje v slovenskem slikarstvu od prvih realizacij v 14. stoletju (Sabočevo pri Borovnici, Kostanjevica itd.) prek spomenikov furlanske skupine do Jerneja iz Loke in ostalih del v 16. stoletju.¹⁴ Sliko sv. Krištofa v »profilni« postavitvi, torej izrazitejšo podobo samega prehoda prek reke, najdemo v slovenskem slikarstvu le v spomenikih, katerih izvor moremo iskati v koroškem umetnostnem izročilu (Troščine pri Grosupljem, Visoko), ali pa na tistih, ki so nastali neposredno po grafičnih predlogah Severa (Mače).¹⁵ Tako lahko sklepamo, da gre pri upodobitvah sv. Krištofa v 16. stoletju za zavestno renesančno postavitev le v nekaterih najkvalitetnejših spomenikih (Stara Fužina, Prapreče v notranjščini), pri delih hrvaške in po kvaliteti tej sorodnih skupin pa bolj za ohranitev nekega modela vizualizacije iz začetne dobe slovenskega slikarstva. Številne prvotne podobe tega svetnika, ki so krasile verjetno vse podružnične cerkve in so nastajale v romanskem slogovnem izročilu, so ustvarile neko arheotipno podobo, ki je ostala prisotna tako v predstavah in predlogah umetnikov kot v zavesti vsega ljudstva. O možnostih za ohranitev tega modela nam najzgovorneje pričajo številne cerkve, kjer se je ohranilo več plasti podob sv. Krištofa iz različnih obdobj (na primer Sv. Janez v Bohinju).¹⁶

Zgodba svetih treh kraljev. Skoraj na vseh do zdaj znanih spomenikih hrvaške skupine najdemo ta prizor, in sicer v popolnem skladu s srednjeveškim ikonografskim in arhitekturno ikonološkim programom na severni steni ladje. Nekoliko zanimivejši je v tem pogledu le prizor v Vinah, kjer je slikarju zmanjkalo prostora na severni steni, na kateri je lahko upodobil le še klečeče kralje pri čaščenju, prizor pri jaslicah pa je naslikal na zgornjem delu slavoločne stene, da je ohranil nemoten potek celotnega dogajanja. Tip prizora svetih treh kraljev se, kot rečeno, logično vključuje v ikonografski in slogovni razvoj, ki so ga realizacije te zgodbe doživele v slovenskem slikarstvu. Pomensko pa se ta tip, gledano v širšem, evropskem umetnostnem razvoju, vključuje v verigo tistih frizov, ki z longitudinalno zasnovo predstavitvenega polja, z enosmernim gibanjem postav in časovnim zaporedjem dogajanja usmerjajo gledalca na določeno pot (partenonski friz, mozaiki v Sant'Apollinare Nuovo v Ravenni itd.).

Prizor zgodbe treh kraljev najdemo v okviru hrvaške skupine zadovoljivo ohranjen v Nadlesku, Maršičih in Vinah, precej je odkrit v Lopati, iz Višenj pa se je ohranila le ena fo ografija. Nikjer se ni ohranil v celoti, ampak so ga povsod poškodovali v baroku, ko so prebili okna v severni steni. Zgodba je podana na kontinuiran način: zadnji kralj se poslavlja od Heroda, kralji potujejo, kralji se klanjajo Jezusu pred hlevčkom. Kralje spremljajo paži, ki vodijo konje, nosijo zastave ali trobijo. Navadno so modno opravljeni. Pod konjskimi nogami se motajo psi. Pred hlevčkom z oslom in volom sedi Marija z Jezusom v naročju, ob strani pa Jožef,

¹³ Prim. npr.: Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*, str. 171.

¹⁴ Prim. npr.: Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 24–26.

¹⁵ Francè Stelè, *Vplivi mojstra E. S. v slovenskih freskah druge polovice 15. stoletja*, Šišičev zbornik, Zagreb 1929, str. 267–274.

¹⁶ Ksenija Rozman, *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, Ljubljana 1962.

postaran z bujno brado in brki. Na glavi ima židovsko kapo, v rokah navadno sodček. Prizor se odvija v krajini, ki jo označujejo pomarančna drevesa in cvetlice. Naslikane cvetove na poznejših spomenikih nadomeščajo odtisnjeni cvetlični vzorci. Pri takem načinu obravnavanja krajine gre za izbor zanimivih okrasnih fragmentov iz narave ter za njihovo kombiniranje v dekorativne celote, ki predstavljajo »pejsaž simbolov«, ¹⁷ značilen za internacionalni gotski slog. Slogovno bi nasploh lahko opredelili podobe svetih treh kraljev, ki se pojavljajo v hrvaški skupini, kot izzvenenje mehkega sloga. Preprosta izvedba nam onemogoča, da bi mogli točno pokazati na provenienco, velika retardacija pa sili k sklepanju, da gre prav toliko za vpliv »pravega« mehkega sloga sosednjih dežel iz začetka 15. stoletja kolikor tudi za vplive udomačenih pridobitev na istih prizorih v Istri in na Slovenskem. Bolj kot nekateri ikonografski detajli (na primer psi kot ostanki lovskih prizorov) nam to dokazujejo slikarski principi. Scenski okvir predstavlja gradnja prostorskih planov: v sprednjem pokrajinskem pasu se odvija povorka kraljev s spremstvom. Drugi plan je ozadje z oddaljenimi gorami z gradovi, ki imajo redno po tri stolpe. Izza gora se prikazujejo glave prihajajočih. Edino na prizoru svetih treh kraljev lahko opazimo določen razloček v slogovnih principih slikarstva hrvaške delavnice, kar med drugim opravičuje domnevo o več mojstrih, ki so poleg izpričanega Tomaža iz Senja delovali v njenem okviru. Medtem ko ima v Nadlesku krajina še odločujočo vlogo in dejansko predstavlja okvir figuralnega dogajanja, pa na vseh poznejših spomenikih to funkcijo izgubi. Najpomembnejši postane prvi pas, kjer si postave konj in jezdecev pokrajino podredijo. Vmesno in prehodno stopnjo predstavljajo freske na Maršičih. Prav prizor treh kraljev nam lahko najlepše služi, da ugotovimo, v čem je kvaliteta slikarstva hrvaške skupine. Čeprav ne moremo govoriti o naprednih slikarskih principih in čeprav je izvedba zelo preprosta, moramo namreč tem prizorom priznati izredno dekorativnost, ki nas sili, da primerjamo fresko z obešeno tapiserijo. Nekateri elementi pričajo, da jo je tako pojmoval tudi slikar sam in da bi bila lahko »obešena« kjerkoli. Vtis tapiserije najlepše potrjuje spodnji rob prizora treh kraljev na Maršičih, kjer je naslikan običajni spodnji rob, ki krasi tapiserije — zaključek s cofi.

Ikono grafija južne stene v razvoju srednjeveškega slikarstva pri nas ni tako strogo določena. Na spomenikih hrvaške skupine najdemo v Lopati še pod ometom prizor Poslednje sodbe. To je edini do zdaj znani primer, da se v okviru hrvaške skupine pojavi celoten prizor poslednje sodbe. Žal pa še ni dovolj odkrit in bo gotovo propadel, preden ga bodo odkrili. Na ostalih spomenikih je prizor zreduciran le na podobo svetega Mihaela, ki tehta duše (Maršiči, Nadlesk): z mečem zamahuje proti hudiču, ki se vzpenja, da bi dosegel ponvico, v kateri se dvigajo duše. To pomeni, da je slikar, ki je verjetno delal po predlogah, pojmoval dviganje in padanje tako, kot ga v 15. stoletju določa sholastična interpretacija, kjer se sicer virtutes dvigajo v svetlobo, greh pa pada v temo, vendar končno narava satanskega pretehta naravo dobrega. ¹⁸

¹⁷ Termin Kennetha Clarka, *Landscape into Art* (Priroda u umjetnosti, Zagreb 1961, str. 28).

¹⁸ Prim. npr.: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Its Origins and Character), Cambridge—Massachusetts 1953, str. 271.

Motivika slavoločne stene proti ladji. Ta stena je skoraj pri vseh spomenikih poslikana. V zgornjem pasu imamo v sredi podobo boga, na vsaki strani pa razdeljeni prizor daritve Kajna in Abela oziroma oznanjenje ali pa oba prizora. Edina sprememba je v Vinah, kjer se je moral zaradi že omenjenega nadaljevanja zgodbe treh kraljev na slavlolu prizor daritve omejiti le na južno stran. Spodnji pas zavzemajo navadno podobe svetnikov. S takim programom se vključujejo slavoloki hrvaške skupine v tradicionalno pojmovanje slavoloka naše podružnične cerkve kot napovednega momenta, ki se kot pomensko poslikani zastor odgrinja, da bi lahko verniki — gledalci skozenj sledili obredni ponovitvi Jezusove drame v najsvetejšem, za stopnico dvignjenem prostoru.

Poslikava prezbiterija. Spodnji pas sten je po srednjeveškem ikonografskem programu krasila galerija apostolov. Na spomenikih hrvaške skupine ostaja še vedno dvanajst svetniških postav, le da nekatere apostole navadno spodrinejo svetniki — zaščitniki določene cerkve (Maršiči). Svetniki so naslikani stoje pod arkadami, ki jih predstavljajo polkrožni loki na stebrih.

Poslikani prezbiterijski oboki so se ohranili le v redkih cerkvah. V danes porušeni cerkvi pri Sv. Katarini na Plešivici je imel prezbiterij, kakor poroča dr. Stelè, romansko polkupolo.¹⁹ Sredi te je bila podoba Kristusa v mandorli, okoli nje simboli evangelistov, ozadje pa je bilo posejano z zvezdicami. Ves prizor je obdajala pisana mavrica. Zanimivo je, da je skušal slikar v romanski arhitekturi obnoviti tudi ustrezni tip poslikave. Drugi, običajnejši tip je seveda poslikava mrežastega svoda. Delno se je ohranil v Kubeđu, po nekaterih detajlih (sonce in luna v oken-skih kapah) lahko sklepamo, da je bil poslikan obok na Maršičih, popolnoma pa je ohranjena stropna poslikava v Vinah. Tu zavzema teme prezbiterija Kristusova podoba, obdajata pa jo sonce in luna. Na poljih okoli božje podobe so naslikani simboli evangelistov, na poljih, ki obdajajo sonce in luno pa najdemo šest biblijskih prerokov (Izaija, Jeremija, Danijel, Habakuk, Amos in Agej) v smislu srednjeveškega pojmovanja skladnosti (Concordia veteris et novi Testamenti). Polihromacija reber je rdeča. Stene in strop so bili najprej pobarvani v osnovni, svetli barvi, na katero je slikar naslikal postave, ki so tako postale vizualno poudarjene. Taka poslikava prezbiterija se vključuje v novi tip, ki ga je v naše podružnice vpeljalo 16. stoletje. Racionalnejše pojmovanje slikovne ureditve je v procesu percepcije nadomestilo izključno čutno dožemanje oltarnega prostora, kot se je odvijalo v srednjeveškem tipu kranjskega prezbiterija, ki ga je dr. Stelè označil za »pisan pavji rep, v katerem (gledalec) šele počasi spozna posamezne sestavine figuralne in idejne kompozicije« (Suha, Mirna itd.).²⁰

Ostala polja, ki so v prostoru slovenske podružnične cerkve namenjena poslikavi, napolnjujejo v delih hrvaške skupine navadno podobe svetnikov. Figure so dopasne ali celopostavne, v rokah pa imajo ustaljene attribute (zgornji pas prezbiterijskih sten v Vinah). Pri tem je edino zanimivo, da

¹⁹ Francè Stelè, Konzervatorski zapiski v kartoteki dokumentacije Rep. zavoda za spomeniško varstvo, Ljubljana.

²⁰ Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 48.

gre pri vseh svetnikih za isti tip postavitve in le za dva obrazna tipa, moški in ženski.

Križanje se pojavlja na različnih mestih, bodisi na slavaloku (Višnje, Nadlesk), v prezbitoriju (Volča) ali na južni steni ladje (Lopata). Na spomenikih hrvaške skupine najdemo oba tipa križanja; v Nadlesku in Lopati Kristusa na križu z Janezom in Marijo, v Volči in Višnjah²¹ pa sta (bila) poleg križanega Kristusa upodobljena tudi oba razbojnika. Tako se v okviru hrvaške delavnice udomači ikonografski tip križanja s tremi križi, ki se pojavi v prvi polovici 16. stoletja tudi v nekaterih drugih spomenikih (na primer reprezentativna podoba v Marija Gradcu) in ki postane konec tega in predvsem v naslednjem stoletju v slovenskem tabelnem slikarstvu zelo priljubljen in razširjen.

V dveh cerkvah najdemo tudi podobo *svetega Jurija*, ki ubija zmaja, v Volči (cerkev sv. Jurija!) v prezbitoriju in v Krški vasi na slavaločni steni za južnim stranskim oltarjem. Oba primera sta si popolnoma podobna, le da je eden zrcalna podoba drugega. V prvem planu je predstavljen svetnik, ko prebada zmaja, zadaj pa je arhitektura gradu, pomarančno drevo in klečeča princesa. Slikarski principi podajanja prostora so popolnoma isti kot pri prizoru treh kraljev, jezdec je podobno frontalno zasukan v sedlu in enako opravljen kot kralji. Oba prizora legende svetega Jurija sta naslikana prav v tistih cerkvah, kjer ni bilo podobe treh kraljev. Zato lahko sklepamo, da je predstavljal prizor z jezdecem višek slikarskega umevanja v delu hrvaške delavnice in da je zato, kjer se ni mogel razviti celoten prizor treh kraljev, pomenila podoba svetega Jurija njegov pars pro toto. Značilno za opus hrvaške skupine je namreč, da razen prizorov iz Jurijeve legende zaenkrat ne poznamo upodobitev nobene druge svetniške zgodbe.

Še pred vojno je bilo mogoče videti pri Sv. Katarini na Plešivici pod vzhodnim oknom v prezbitoriju podobo *Kristusa trpina*,²² ki je pri nas v srednjem veku dokaj razširjena. V našem primeru je bil to tip, ki je najdosledneje posnet po ikoni iz cerkve Santa Croce v Rimu: ranjeni Kristus stoji v sarkofagu in pred križem.²³

Na slavaloku iste cerkve je bila desno naslikana tudi podoba *Adama in Eve* pri drevesu spoznanja, levo pa prizor, ko sedi pri mizi ženska s kodeljo preje — Eva — in na desni Adam.²⁴ Kakor je videti, gre za prizor Adama in Eve pred drevesom tudi v prezbitoriju v Gumnišču.²⁵ Če iščemo podobo Adama in Eve v 16. stoletju tudi izven okvira obravnavane delavnice, najdemo spet lep primer, naslikan v grisailu, v Marija Gradcu. Gotovo je nov odnos širšega evropskega prostora do te, sicer že v srednjem veku popularne teme vplival tudi na našo likovno produkcijo, saj vemo, da je dala prav renesansa nekaj najkvalitetnejših realizacij. Glede na pogoje za migracijo motiva sklepamo, da se je pri nas razširil iz obeh najvažnejših smeri. Pot, ki jo moramo upoštevati pri hrvaški skupini, je gotovo vodila iz prek pazinskega prezbitorija razširjenega

²¹ Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

²² Prav tam.

²³ Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 72.

²⁴ Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

²⁵ France Mesesnel, *Varstvo spomenikov*, ZUZ XIX, 1943, str. 84.

ikonografskega programa geneze, ki je postala priljubljena tema kastavske delavnice.

V cerkvi na Maršičih najdemo v okenskem obodu naslikano podobo *lisice — romarice*. Podoba lisice, ki v srednjem veku že sama po sebi zaznamuje krivoverstvo,²⁶ je tu nedvoumno pojasnjena. Slikar ji je naslikal kardinalski klobuk in na njem znake rimskega papeža. Tako opravljena se je lisica s palico v eni in z molkom v drugi taci odpravila na romanje. Iz torbe, ki ji visi okoli vratu, ji gleda zadavljena kokoš, ki jo je spotoma ugrabila. Ne zanima nas toliko, ali je ta podoba plod slikarjeve fantazije in invencije ali je le posneta po grafični predlogi. Bolj nas zanima, kako je mogoče, da se je podoba, ki tako očitno smeši katoliško duhovščino, mogla pojaviti na freskah časa in na njih ostati do baročne predelave. Zdi se, da je to vprašanje ozko povezano s problemom prihoda hrvaških slikarjev na slovensko ozemlje. Ker je to vprašanje uspešno razrešil dr. Cevc, moramo njegove ugotovitve na tem mestu ponoviti: »Če v poznem srednjem veku srečamo tudi na centralno slovenskih tleh tolikokrat na delu istrske umetnike, se nam zbuja spomin na glagoljške pape, ki so prišli k nam z istrske zemlje in tukaj za majhno plačo nadomestovali župnike, ki so živeli daleč od svojih far ter uživali samo njihove dohodke.«²⁷ Nezadovoljstvo do domače duhovščine je torej pobudilo med ljudmi vabilo glagoljškim popom. Ker vemo iz istrske umetnosti, da so popi v veliki meri podpirali umetnike, je logično, da je lahko kaka kritično izrečena misel sprožila tudi ustrezno upodobitev.²⁸

Iz zgoraj navedenega primera smo videli, da se začno poleg ustaljenega ikonografskega programa na v srednjem veku ne tako pomembnih arhitekturnih delih pojavljati zanimive tematike. Videli pa bomo, da je tudi motivika znotraj ustaljenega programa posledica dosti bolj racionalnega izbora in ni več le del umišljene srednjeveške konstrukcije, ki se začne rahljati že v prejšnjem stoletju. Tako se na primer na slavoloku cerkve na Taboru pri Grosupljem pojavi levo spodaj namesto običajne svetniške postave podoba Marije zaščitnice s plaščem. To si lahko razložimo z drugo funkcijo te cerkve, ki je služila tudi kot fizično in duhovno zatočišče pred turškim nasiljem. S funkcijo Marijine podobe se ujema tudi slika na nasprotni strani slavoloka, kjer je upodobljen sveti Florijan pri gašenju vasi. Najbolj pa nas zanimajo detajli, ki se pojavljajo v tej cerkvi v polkrožnem zaključku slavoločnega loka in pa ob Marijini glavi na podobi Marije zaščitnice. Gre za krilate glavice — kerubine, ki jih v ostalem slikarstvu 16. stoletja le redko zasledimo: pojavljajo se na primer v nekaterih prizorih v Marija Gradcu.²⁹ Kako je ta ikonografski detajl, brez katerega si v naslednjem stoletju kar težko predstavljamo »zlati oltar«, prišel že v 16. stoletju na naše freske, ni težko razložiti. Motiv kerubinov, ki se v srednjem veku pogosto pojavlja kot okras katedral, je zaživel v deloma

²⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien I*, Pariz 1955, str. 111.

²⁷ Emilijan Cevc, *Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem*, Naša sodobnost VII/2 1959, str. 934.

²⁸ Prim. npr.: Branko Fučić, *Srednjevekovno zidno slikarstvo u Istri* (disertacija i katalog, Rijeka—Ljubljana 1964); isti, *Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina*, ZUZ V—VI, n. v. 1959, str. 305—322.

²⁹ Ivan Stopar, *Nova odkritja v cerkvi Marija Gradec pri Laškem*, Celjski zbornik 1968, str. 255—274.

novi forme in vsebini v italijanski renesansi. Hote omenjamo kot primer podoba Andrea Mantegna Madona z detetom in kerubini iz leta 1485 (Milano, Brera). Podobe krilatcev so pogoste tudi v delih dveh slikarjev, ki sta slikala v tem času v Istri in ki sta tudi sicer po slogu in izbiri motivike zelo sorodna umetnikom hrvaške delavnice. To sta Anton iz Padove in Blaž iz Dubrovnika. Zato sklepamo, da je prišel motiv kerubinov v širši istrsko-slovenski likovno kulturni prostor kot posledica svoje velike popularnosti v severnoitalijanskem slikarstvu quattrocenta. Tako ga lahko pri nas zasledimo tudi na poslikavi prezbiterja v Svinem pri Kobaridu ali v Borjani (Gian Paolo Thanner). Pri tem se nam ponuja primerjava z motivom putta, ki je fungiral zelo podobno. Za ta motiv je bil quattrocento, kot je zapisal Panofsky, »age of the putto«.³⁰ Pri bližnjem v istem času kot hrvaška skupina ali Thanner kerubine, je vpeljal motiv putta v naše slikarstvo tudi Jernej iz Loke v cerkvi Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru in v prezbitериu cerkve Sv. Petra nad Begunjami. Ker motiv kerubov v hrvaški skupini ni bil več ponovljen, sklepamo, da je nastala slikarija na Taboru med zadnjimi. To pomeni datiranje v trideseta leta 16. stoletja in pozneje, kar se točno ujema z datacijo opusa obeh omenjenih istrskih umetnikov.

Ikongrafsko je zelo zanimiva poslikava zadnje strani slavalnočne stene v Vinah. Prek vse stene sta v naravni velikosti naslikana dva psa, ki sta vsak iz svoje strani planila proti zajcu na sredi. Vprašanje; kako se je lahko popolnoma žanrski, lovski (čeprav morda alegoričen) prizor znašel na ikonografsko tako občutljivem mestu, razlagamo z dejstvom, da je bila cerkev v Vinah kapela bližnjega gradu Gallenberg (Gamberk). O tem nam poleg izročila pričajo grbi na konzolah v prezbitериu. Tako gre morda za naročilo posvetnega gospoda ali pa je poslikava gradu spodbudila nastanek naše freske.

Kljub temu, da se je eden izmed slikarjev hrvaške skupine, prav neizrazito sicer, upodobil v Vinah³¹ in da se je isti (ali drugi?) renesančno samozavestno podpisal v Nadlesku, nam za identifikacijo poleg očitnih slogovnih ujemanj enako zadovoljivo služijo nekateri detajli, ki pričajo o delavniški povezanosti spomenikov. Še več, ti detajli so navadno identični, tako da lahko sklepamo kar na skupno predlogo. Najznačilnejši detajl je že omenjeno pomarančno drevo. To se pojavlja skoraj na vseh freskah hrvaške skupine, s čimer si je pridobilo svoje mesto v nadaljnjem razvoju slovenskega slikarstva. Brez dvoma so namreč podobna drevesa v ozadju prizora treh kraljev v Iški vasi rezultat in odmev tega, z delovanjem hrvaške delavnice prvič v našem slikarstvu razširjenega motiva. Drugi, nič manj značilen motiv, ki se je ohranil povsod, kjer najdemo prizor treh kraljev, je podoba moža, ki pije iz sodčka. V slovenskem slikarstvu običajnega črnca, ki pije iz buče (na primer v Mačah), je zamenjal

³⁰ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1970, str. 150.

³¹ Na prizoru treh kraljev v Vinah lahko opazimo v medaljonu na prsih konja srednjega kralja popolnoma shematizirane obrazne poteze. S podobno gotovostjo kot na primer avtoportret Jerneja iz Loke pri Sv. Janezu bi lahko tudi ta obraz označili kot avtoportret (prim. npr.: Rozman, *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, str. 31–32).

belec. Tudi ta motiv ima širše zaledje: dobesedno ponovljenega (ali anticipirajočega) srečamo pri mojstru Blažu iz Dubrovnika na prizoru treh kraljev v cerkvi Sv. Duha v Novi vasi pri Sušnjevi v Istri. Tudi tretji pogosti detajl nam je že znan iz slovenskega slikarstva prejšnjega stoletja. Skoraj v vseh cerkvah srečamo podobo hudiča, bodisi da sedi na Kajnovih ramenih na prizoru daritve ali da vleče navzdol tehtnico svetega Mihaela. Kjer koli se pojavlja, ne more zatajiti skupne predloge, ki so jo uporabljali v hrvaški delavnici. Gotovo ima vsaka podoba hudiča v tem stoletju še mnogo skupnega s širokim razmahom fantastične motivike v evropski srednjeveški umetnosti (na primer s katedralno plastiko). Tako našega primera ne moremo v ničemer ločevati od podob, ki jih je na primer okoli sredine petnajstega stoletja naslikal Janez Ljubljanski na Muljavi ali na Visokem.

Zanimiv motiv, ki tudi ni neznan slovenskemu slikarstvu 16. stoletja in ga spet rad uporablja tudi Jernej iz Loke, je motiv telamonov, naslikanih nosilcev rebrne konstrukcije. Majhne postave, ki se šibijo pod težo konzol, je Jernej naslikal na primer v cerkvi Sv. Filipa in Jakoba v Poljanski dolini. Hrvaški slikar je naslikal podobne na Maršičih, še bolj zanimive pa so v Vinah. Tu je slikar izklesanim doprsnim podpiralcem doslikal še noge. Kakor je ugotovil že dr. Stelè, se tudi ti motivi radi pojavljajo kot okrasni motivi na furlanskih zlatih oltarjih.³²

Drugi izredno zanimiv motiv bo ostal verjetno točneje nerazložen. V spodnjem delu leve strani slavoločnega oboda v cerkvi na Maršičih najdemo ohranjeno stoječo moško postavo z nečitljivo popisanim razgrnjenim svitkom v rokah. Glava s kratko pristriženimi lasmi, spetimi z vrvico, je obrnjena navzgor, iz ust pa ji poganja rastlina, ki se takoj nato razceplja. Ves slavoločni obod nad tem mestom je danes uničen. Po teh ostankih bi lahko sklepali, da gre za podobo Jeseja, ki mu iz ust raste korenika. Možno je namreč, da je moral slikar zaradi ozkega prostora, ki ga je imel na razpolago na slavoločnem obodu, naslikati Jeseja stoječega.³³ Našo trditev deloma podkrepi tudi opis poslikave danes uničenega slavoločnega oboda cerkve Sv. Katarine na Plešivici, kjer so se v prepletenih viticah pojavljajo dopasne figure, za katere je Stelè pred vojno zapisal alternativno možnost, da gre za Kristusove prednike.³⁴ Toliko pozornosti smo posvetili domnevnemu Jeseju zato, ker je najlepši primer karikiranega obraza na spomenikih hrvaške delavnice. Naslikani obrazi so na vseh spomenikih v glavnem enaki, veže jih nekakšna šablonska predloga oziroma lepotni ideal. Kadar želijo slikarji človeka postarati, na primer svetega Jožefa zaradi prepričljivosti čudeža, mu zarišejo v čelo

³² Francè Stelè, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1963, str. 84.

³³ Enakega primera iz evropskega gradiva sicer ne poznam. Pogosti pa so primeri, ko Jese ni upodobljen ležeč, prav tako mu lahko poganja korenika iz ostalih delov telesa, ne ravno iz prsi (na primer iz vratu). Prim. npr. Gertrud Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, Bd. I, str. 26–32. Iz Slovenije je znan podoben primer iz približno 1450: v rokopisu *Ein Schatz der Armen* v Semeniški knjižnici v Ljubljani je nalepljen na notranji strani zadnje platnice bakrorez Mojstra igralnih kart, ki predstavlja sedečega Jeseja, izza katerega se vzpenja korenika. Prim. npr.: Francè Stelè - Milko Kos, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, ZUZ VII 1927, str. 151, sl. 55.

³⁴ Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

gube in doslikajo brado in brke. Z bolj realističnim obrazom okarakterizirajo tudi profane osebe, na primer spremstvo treh kraljev, da jih ločijo od pomembnih akterjev. Podoben princip nam je znan že tudi iz delovanja kastavske delavnice (Gradišče pri Sežani, Hrastovlje). V našem primeru pa gre za novo veselje do slikanja karikiranih obrazov, ki nastajajo poleg ustaljenih obraznih tipov. Opisani Jesejev obraz ločujejo od ostalih in ga označujejo drugače predvsem kratko pristriženi lasje.

Za vse spomenike hrvaške skupine sta značilni predvsem dve vrsti bordur, rastlinska s cvetovi in geometrična, ki so ju slikarji uporabljali izmenično. Ker se zdi, da prav problematika pojmovanja slikovnega polja in s tem povezana funkcija bordur lahko v veliki meri pripomore k razumevanju razvoja slovenskega slikarstva med 13. in 16. stoletjem, bi morali določiti, kakšna je funkcija bordur v tem slikarstvu, kako se je spreminjala in kakšen je njen pomen glede na našo in na sočasno evropsko umetnost kot celoto. Verjetno bo s temeljitejšo analizo možno dokazati, da je poslikava naše gotske podružnične cerkve (množica prizorov, vkle-njenih v koordinatno mrežo bordur) odmev krasitve srednjeveških cerkva po vsej Evropi, bodisi s plastiko ali slikarstvom, ki je logična posledica estetike sholastičnih zahtev po maksimalni eksplicitnosti in urejenosti delov glede na celoto.³⁵

V 16. stoletju začnejo bordure izgubljati funkcijo opredeljevalca posameznega prizora kot dela dekorativno-simbolne celote in postajajo vedno bolj okvir vsakemu slikovnemu polju. Kadar imamo več prizorov na isti steni, bordure vedno bolj zapirajo, ločujejo in osamosvajajo eno predstavitevno polje od drugega. Slikarji začnejo pojmovati tako omejen in opredeljen prostor kot samostojen slikovni nosilec, ne pa kot del stene; bordurni okvir spoštujejo in počasi dobi podobno funkcijo kot okvir v tabelnem slikarstvu. Razni avtorji so ta pomembni proces v razvoju slovenskega slikarstva različno ovrednotili. Navedli smo že oznako dr. Rozmanove,³⁶ zato si oglejmo še nekoliko drugačno stališče dr. Cevca, ko piše o renesančno usmerjenem slikarju Jakobove legende v Bodeščah: »... nima pa več čuta za sožitje slike z arhitekturo, ker legendarne prizore individualno uokvirja.«³⁷ Ista sprememba se je zgodila v sočasnem istrskem slikarstvu. Branko Fučić piše, da je mojster Anton iz Padove v Draguču razporedil slike po zidovih kot »mnogo malih pozornica«.³⁸ Če se vrnemo na primer hrvaške skupine, opazimo tako novo pojmovanje zelo očitno. Poleg že omenjenega obravnavanja freske kot obešene tapiserije moramo opozoriti predvsem na primer južne stene na Maršičih. Tu je slikar, ko je slikal zgornjo podobo z njenim okvirjem — borduro, prekril okvir spodnjega prizora, kakor da bi zgornjo poslikano tablo ali platno obesil prek zgornjega dela spodnje slike.

Značilna za opus hrvaške skupine je težnja po čim bolj dekorativnem učinku celote. Slikarji ne uporabljajo perspektivnih spoznanj; najvažnejše

³⁵ Prim. npr.: Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, str. 59.

³⁶ Ksenija Rozman, Disertacija.

³⁷ Emilijan Cevc, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, str. 74.

³⁸ Branko Fučić, Disertacija, str. 337.

PREGLED TEMATIKE PO SPOMENIKIH HRVAŠKE SKUPINE

KRAJ	ZUNANJSČINA	LADJA	
Patrocinij	J stena	S stena	J stena
Plešivica p. c. sv. Katarine (uničeno)			
Višnje p. c. sv. Filipa in Jakoba (uničeno)		Sv. trije kralji	Izgon iz raja?
Lopata p. c. sv. Neže		Sv. trije kralji	Križanje Poslednja sodba
Maršiči p. c. sv. Urha	Krištof	Sv. trije kralji	Svetnica Sv. Mihael
Tabor p. c. sv. Nikolaja			
Nadlesk p. c. sv. Jedrti	Krištof	Sv. trije kralji	Sv. Barbara
Sv. Urban nad Trato	Krištof	Notranjščina še ni odkrita	
Volča p. c. sv. Jurija			
Krška vas p. c. sv. Mohorja in Fortunata			
Vine p. c. sv. Janeza Evangelista	Krištof	Sv. trije kralji	
Kubed p. c. sv. Martina			

Gumnišče, p. c. sv. Marije, slikarija še pod ometom, sonde v prezbitteriju
(Adam in Eva)

Sv. Tomaž pri Velikih Poljanah, slikarija še pod ometom, vidni fragmenti na
slavoloku, cerkev propada

Krvave peči, p. c. sv. Lenarta, slikarija še pod ometom, sonde v prezbitteriju in
ladji

Krka, ž. c. sv. Kozme in Damjana, sonde v pritličnem pasu zvonika

SLAVOLOK			PREZBITERIJ	
Z stena	obod	V stena	stene	strop
Oznanjenje Delo staršev Drevo spoznanja	Kristusovi predniki	Daritev Kajna in Abela	Galerija svetnikov Kr. trpin	Kristus v mandorli Tetramorf
Križanje				
Oznanjenje Sv. Andrej Sv. Katarina	Jese?	Mučenec	Galerija svetnikov Lisica	
Oznanjenje Kajn in Abel M. zaščitnica Sv. Florijan				
Oznanjenje Sv. Mihael Križanje				
			Križanje Sv. Jurij	
Sv. Jurij Dve svetnici			Sv. Mohor Sv. Fortunat	
Kajn in Abel Jasli Svetniške podobe		Dva psa, sredi zajec	Galerija svetnikov Svetniške podobe	Preroki Tetramorf Luna in sonce
			Sv. škof	Kr. kralj Tetramorf

Bločice, p. c. sv. Primoža in Felicijana, prizor svetih treh kraljev na sev. steni ladje so spet prebelili

Cvibelj, neodkrita slikarija je bila v II. svetovni vojni uničena

Raščica, p. c. sv. Jerneja, dokazov za po Trubarju izpričano slikarijo ni več

Drskovče, p. c. sv. Pavla, fragmenti v notranjščini

Setnik, p. c. sv. Martina, delo hrvaške skupine je le podoba sv. Krištofa na zunanjščini

se dogaja v sprednjem prostorskem pasu. Postave ne dajejo iluzije telesnosti: bolj kot tvorni del kompozicije predstavljajo shematične, linearno poudarjene ploskve, »prilepljene« na ozadje. Tako se sprednji, pomensko poudarjeni slikovni plan izenači s slikovno ploskvijo, kar je omogočilo popoln dekorativni učinek poslikave. Ornament ima pri tem hotenju dvojno vlogo. Prvo, rekli bi aktivno, igra rastlinska dekoracija nefiguralno poslikanih arhitekturnih členov. Tu se je sprostila vsa sicer skromna domišljija umetnikov: uporabljeni motivi spominjajo na italijanski renesančni repertoar (pergola) vitic, cvetov, sadežev modificiranih oblik, storžev itd. Ta motivni svet se je, kot smo lahko ugotovili za kerube in putte, udomačil v naši umetnosti 17. stoletja in baroka, ko zavzema v ureditvi cerkvenega prostora mesto osrednje pozornosti slika ali plastika v oltarju, uokvirjajo pa jo dekorativni elementi, ki so se kot taki pojavili na nefiguralno poslikanih ploskvah že v prejšnjem stoletju.³⁹ Druga funkcija ornamentike pa je zapolnitev figuralnih prizorov v smislu čim večje dekorativnosti. Umetniki so uporabljali patronirane vzorce, s katerimi so navadno pretiskali dokončano fresko. Če bi na gotških freskah v uporabi patroniranih vzorcev še kje iskali globlji pomen (kot ga je bilo na primer mogoče najti pri Fra Angelicu v odnosu tema in variacije),⁴⁰ pa vidimo, da je njihova funkcija na spomenikih hrvaške skupine samo še dopolnjevalna. Podoben »horror vacui«, značilen za upadanje kvalitete, opazamo tudi v zapolnjevanju kotov rombastih polj na stropovih prezbiterijev, in sicer s cvetovi nad naslikanimi postavami. Na istem mestu najdemo pri sočasnih slikarjih Jerneja iz Loke ali Gian Paola Thannerja dekorativne geometrijske vzorce — kroge, na nekaterih ostalih spomenikih 16. stoletja pa naslikano krogovičje (na primer Koreno nad Horjulom).

Primerjali smo že delovanje hrvaške delavnice z delom Jerneja iz Loke. Za Jernejevo delavnico je ugotovljeno, da je opravljala vsa slikarska dela v posamezni cerkvi. Pri hrvaški delavnici za tako trditev sicer nimamo dokazov, vemo pa, da je poleg figuralne in dekorativne poslikave cerkve tudi barvala. Najlepši primer polihromacije sten je obenem tudi eden lepih arhitekturnih primerov, ki dokazuje, da se je začel v 16. stoletju prostor spreminjati tudi v podeželskih cerkvah. Prezbiterij cerkve v Krški vasi je dr. Komelj opisal takole: »Konzole z rebrnim razcvetom so vsidrane v zgornji tretjini stene in jih navzgor ne potiska več vegetabilna, dinamična rast konstruktivnih elementov, marveč nosijo le umirjeno obočno konstrukcijo...«⁴¹ Vidimo torej, da je bil ves estetski učinek zasnovan na kontrastu med svetlo, nevtrarno polihromirano steno in barvno poudarjenim, apliciranim arhitekturnim skeletom, katerega konstruktivni namen se je tako umaknil dekorativnemu. Glede poslikave lesenih stropov ladij lahko ob hrvaški skupini povemo le malo. Edino neposredno možnost ugotavljanja so nakazovale stopnice na kor v Nadlesku, sestavljene iz desk prvotnega stropa, ki pa so bile že v času Kosovega raziskovanja

³⁹ Prim. npr.: Karl Ginhardt, *Über den Rhythmus in der Entwicklung des nordischen Barockornaments*, Archiv für Vaterländische Geschichte und Topographie, 24—25, Celovec 1936.

⁴⁰ Prim. npr.: Stephen C. Pepper, *Aesthetic Design, Introductory readings in Aesthetics* (izd. J. Hospers), New York 1969, str. 61—77.

⁴¹ Ivan Komelj, *Krška vas* (konzervatorska poročila).

prebeljene, tako da je avtor samo po fotografiji sklepal, da je strop nastal v prvi polovici 16. stoletja ter da je imel renesančni, kasetirani videz.⁴² Čas in nova funkcija bi se torej lahko ujemala z značajem sočasne poslikave Tomaža iz Senja. Žal nam tudi po Kosovem mnenju nadleškemu najbližji strop v Dolu pri Sori ne nudi nikakršnih znakov, po katerih bi ga lahko zanesljivo opredelili v bližino hrvaške skupine.

Kakor je iz dosedanjega pisanja razvidno, ne moremo obravnavati delovanja hrvaške skupine neodvisno od sočasne slikarske dejavnosti v Istri. Tako vidimo, da je bila upravičena prvotna Steletova ugotovitev, da je edina možna provenienca Trubarjevega »krovaškega malarja« le Istra.⁴³ Pozneje se je seveda z odkritjem Tomaževega podpisa v Nadlesku razkril pravi izvor enega (morda glavnega?) izmed potujočih freskantov hrvaške skupine, ki pa verjetno v Senju ali okolici sploh ni deloval. Evidentna je, kakor smo skušali pokazati, istrska umetniška provenienca, čeprav tudi iz osrednje Istre zaenkrat še ni znan noben spomenik. Podoben je primer istrskega mojstra Blaža iz Dubrovnika, ki mu brez podpisa gotovo ne bi pripisali dubrovniške proveniencije in ga glede na to uvrščamo s tretjim sorodnim mojstrom Antonom iz Padove med tiste reprezentante slovensko-istrskega slikarstva, pri katerih lahko zasledujemo skupen slikarski izvor in vzor. Po Fučičevih (deloma po Steletu povzetih) ugotovitvah pripadajo ti slikarji »umetniškemu sloju širšega geografskega področja, koji osim Istre obuhvaća Lombardiju, južni Tirol, Trentino, Veneto s Furlanijom i Karnijom, gdje se u ovo vrijeme u nižem, pučkom sloju odvijaju slične pojave. Na cijelom se tom području obrazuju sada drugo i trećerazredni majstori mantegneskne derivacije kao pučka pratnja velikim renesansnim pojavama. Majstori takvog kova i iz takvog sloja, a ne velika i vodeća imena, omogućili su prijenos renesansnih oblika i u seljačku istarsku sredinu.«⁴⁴ To definicijo je treba razširiti še na pretežni del slovenskega osrednjega ozemlja in poudariti močno prisotno srednjeveško tradicijo. Tako smo dobili točno slogovno opredelitev tistega slovenskega slikarstva 16. stoletja, katerega reprezentant je hrvaška skupina, obenem pa smo njeno slikarstvo uvrstili v okvir dogajanja v evropski umetnosti, brez česar si marsikatero potezo v tem slikarstvu ne bi mogli zadovoljivo razložiti.

RIASSUNTO

La pittura murale del '500 in Slovenia sin ora raramente è stata trattata come categoria autonoma. Per la maggior parte gli scrittori l'annettero alla pittura del medioevo. Però più che dall'eredità della pittura gotica, essa è contrassegnata dai seguenti fattori importantissimi: il ruolo dominante dei fiori dipinti, come motivo figurativo autonomo che copre le pareti e i soffitti delle chiese parrocchiali slovene, riflettendo la concezione dell'evo moderno dello spazio sacrale come immagine dell'Eden. La concezione nuova dello spazio creato dalle finestre più grandi e luminose (Bunzenscheiben), i soffitti a cassettoni delle navi, l'emancipazione della nave e del presbiterio come due unità autonome dello spazio ecc., rendeva possibile la sostituzione dello schema gotico degli affreschi con dei significati didattico-decorativi e organico-simbolici sulle

⁴² Franc Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov...*, str. 26—27.

⁴³ Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*.

⁴⁴ Branko Fučić, *Disertacija*, str. 336.

pareti delle chiese con degli affreschi che fungono da quadri pendenti. Su questi andavano apparendo degli elementi rinascimentali »illusionistici« e andava affermandosi il ruolo del paesaggio dipinto, del costume rinascimentale ecc.

Parallelamente ai monumenti determinatamente delineanti lo sviluppo della pittura slovena del '500, appare tutt'una serie di botteghe con delle vaste commissioni che vengono realizzate con la scrupolosità artigiana medioevale e con una straordinaria produttività. Queste sono le botteghe di Jernej da Loka, del gruppo di Kočevje, del gruppo croato ecc., il cui grado di qualità artistica è stato definito da Stelè come »divulgativo, quasi popolare«. Essi rappresentano (naturalmente nell'ambito delle capacità definite in questo modo) una specie di sintesi degli elementi della pittura gotica e dell'arte del nostro '500. I monumenti della »bottega croata« comprendono il territorio della parte sud-occidentale della Slovenia e sono stati creati tra il 1510 e 1540.

Le caratteristiche della produzione del »gruppo croato« per quando riguarda la tematica iconografica.

Anche nelle opere del »gruppo croato« si trova di solito l'immagine gigantesca di San Cristoforo sulle pareti esterne sud delle chiese. Le immagini continuano la tradizione delle rappresentazioni frontali che prevalgono nella pittura slovena dal '300 in poi; ne concludiamo quindi che dai nostri monumenti si tratta più della conservazione del modello di visualizzazione caratteristica del periodo iniziale romanico della pittura che non di una impostazione cosciente rinascimentale. La leggenda dei re magi si trova anche sui monumenti del »gruppo croato« sulla parete interna nord della nave continuando così la tradizione medioevale delle rappresentazioni che con la loro concezione figurativa e l'impostazione iconografica (la marcia) indicano la via verso l'altare. Un decorativismo eccezionale, caratteristico per la realizzazione di questa immagine ci spinge a paragonare gli affreschi con l'arazzo. Sulle pareti sud della nave troviamo una immagine ordinaria di San Michele come *pars pro toto* per l'affresco del Giudizio Universale. L'immagine è dipinta seguendo il concetto medioevale, prescritto dall'interpretazione scolastica. Anche la pittura dell'arco prosegue la concezione del arco come momento annunciatore, aprendosi come un sipario, dipinto di significati, perché i fedeli — gli spettatori potessero seguire la replica rituale del dramma di Gesù nel presbitero. La pittura dei presbiteri rivela la sostituzione della concezione più razionale dell'ordine di pittura nel processo della percezione medioevale, esclusivamente sensoriale, dello spazio dell'altare.

Tra gli altri motivi sui monumenti realizzati dal »gruppo croato« troviamo frequentissime le rappresentazioni del crocifisso. Spesso si tratta del tipo a tre croci, che nella pittura da tavola slovena si diffonde alla fine del '500 e all'inizio del '600. L'immagine di San Giorgio appare come l'unica leggenda di santo; è probabile che la scena con il cavaliere rappresentasse il colmo nella concezione figurativa dei pittori croati, poiché l'immagine di San Giorgio si trova anche in quelle chiese in cui non fu realizzata la scena della processione di re magi. Accanto a questa, per il primo periodo sono caratteristiche anche le immagini di Adamo ed Eva (nudo), l'immagine di Gesù Martire ecc. Nella chiesa di Maršiči troviamo l'immagine della volpe, messasi in pellegrinaggio vestita da pellegrino ma con la gallina rubata sottobraccio. Questa ovvia derisione del clero va spiegata con la provenienza degli artisti croati. Ceve costato che essi probabilmente furono portati qui dai sacerdoti glagolitici croati; quest'ultimi sul nostro territorio sostituivano i parroci che non avevano più voglia di celebrare la messa ma vivevano solo di rendita delle loro chiese. Su un posto dal punto di vista iconografico molto delicato cioè sulla parte posteriore dell'arco a Vine, sono dipinti due cani che si erano gettati contro la lepre. Poiché la chiesa fu la cappella del castello vicino è ovvio che si tratta di un modello profano o di una commissione. La presunta immagine di Isaia a Maršiči ci racconta del nuovo piacere di dipingere delle caricature, apparso sui nostri affreschi già alla fine del '400. Le bordure dipinte che inquadrano le singole scene non hanno più la funzione medioevale del definire la singola scena come parte di un'insieme decorativo-simbolico ma stanno assumendo la funzione delle cornici nella pittura da tavola. Così, per esempio, a Maršiči il

pittore con la bordura della scena di sopra copri la parte superiore del quadro di sotto.

Per l'opera del »grupo croato« è caratteristica la tendenza verso il più grande decorativismo possibile, il che porta i pittori a unificare sulle singole scene il piano figurativo anteriore, accentuato dal punto di vista di significato, con il piano fondo. Le giunture architettoniche, dipinte senza figuralica, sono ricoperte di viticci, di fiori, di frutta a forme modificate, di pini ecc., che appaiono nel '600, insieme ai cherubini più volte rappresentati sugli altari d'oro. Il fatto che questi motivi siano presi dal repertorio rinascimentale italiano, come, pure alcune altre costatazioni, giustificano la nostra adesione alle costatazioni del dott. Fučić che definì i maestri istriani (Blaž da Ragusa, Antonio da Padova — Kaščerga), contemporanei e stilisticamente e motivicamente affini ai pittori croati, artisti di terza classe la cui opera proviene dall'eredità di Mantegna e che rappresentano un accompagnamento divulgativo ai fenomeni rinascimentali. Li troviamo in Istria, Lombardia, nel Sud Tirol, a Trentino, a Veneto, in Furlania ed in Caria e, come volevamo dimostrare con il presente scritto, anche in Slovenia.

Tradotto da Nina Souvan

ORNAMENTIKA SLIKANIH OKVIROV V SREDNJEVEŠKEM STENSKEM SLIKARSTVU V SLOVENIJI

VILMA PRAPROTNİK, LJUBLJANA

Ob izbiri te naloge sem se sprva hotela omejiti le na patronirane vzorce na slikanih okvirih v gotskem stenskem slikarstvu v Sloveniji. Ker pa je bilo zaradi kontinuitete razvoja in razumevanja potrebno zajeti tudi starejše gradivo, v prvi vrsti kozmatske bordure in okvire 14. stol., so se pričela odpirati razna vprašanja, ki jih je bilo treba razrešiti ali nanje vsaj opozoriti. Prav zato sem se odločila, da nalogo razširim na slikane okvire v srednjeveškem slikarstvu sploh in se pri tem ne omejim le na ornament oz. ornamentalno motiviko, temveč tudi na druge vzporedne probleme, ki jih ta tematika posredno ali neposredno zastavlja. Pri tem gre še vedno za osnovno nalogo, ki naj stilno-tipološko razčleni razvoj ornamenta na slikanih okvirih. Ker pa je sam ornament oz. ornamentalni vzorec rezultat najrazličnejših sestavin, je bilo treba nalogo zajeti v širšem obsegu, ne da bi pri tem izpustili osnovne črte razvoja ornamentiranega okvira. Zato upoštevam prosto slikani okvir 14. stoletja, kozmatski okvir, patronirani okvir in okvir kot arhitekturno ozadje. Brez tega bi bila naloga, ki še vedno ostaja poskus, nepopolna, še posebej, če bi izpustila vlogo slikanega okvira v gotskem slikarstvu. S tem pa naloga zajame tudi širše dimenzije in ni zgolj registracija posameznih ornamentalnih prvin in njihovega razvoja, temveč posredno zastavlja tudi druga vprašanja, na katera pa sem le bežno odgovarjala.

Ta tema v naši strokovni literaturi še ni bila obdelana. Posredno se je loteval F. Kos v doktorski disertaciji o ornamentiki lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem.¹ Na lesene stropne in ornamentiko na Koroškem pa je opozoril S. Hartwagner v zvezi z restavriranjem šabloniranih in poslikanih stropov.² M. Faist pa je obdelala v disertaciji poslikane stropne na Štajerskem in Koroškem.³ Za srbsko-bizantinsko slikar-

¹ Franc K. Kos, Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, posebni odtis iz »Zbornika za umetnostno zgodovino«, letnik XVII, 1941.

² Siegfried Hartwagner, Schablonierte sowie bemalte Hiltdecken in Kärnten und ihre Restaurierung, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXII, Dunaj 1968, str. 146.

³ Magd. Faist, Bemalte Holzdecken in Steiermark und Kärnten, disertacija, Graz 1948 (citata po Hartwagnerju).

stvo je na razpolago razstavni katalog z razstave ornamenta na freskah iz Srbije in Makedonije.⁴ Sicer pa nisem zasledila nobene take razprave v tuji literaturi, ki bi se lotevala tematike, ki jo načenjam v zastavljeni nalogi. Upoštevanja vredni bi bili predvsem dve razpravi, in sicer prva, ki govori o repertoarju kozmatskih vzorcev na arhitekturi,⁵ ter druga o gotskem okviru,⁶ ki pa mi ni bila dosegljiva. Posredno pa govorita o šabloniranem slikarstvu kot ljudski slikarski zvrsti Torsten Gebhard⁷ in G. H. Neckheim.⁸

Literatura, ki jo na koncu navajam, se loteva te tematike le obrobno. Zato je pričujoča naloga o slikanem gotskem okviru za naše in verjetno tudi za srednjeevropske razmere prvi poskus. Ker so potrebne še detajlne raziskave, ponovno preverjanje gradiva in gledišč, ki jih na tem mestu nisem upoštevala, bo naloga ostala le poskus orisa, ki naj predvsem opozori na problem, ki ga je vredno temeljiteje obdelati v vrsti samostojnih razprav ali pa v eni sistematično in problemsko bolj dognani, kot je ta prvi poskus.

Rezultati naloge temeljijo na terenskem delu. Opraviti je bilo treba veliko ogledov. Na mestu samem sem prekopirala vzorce. Nekateri spomenike pa sem morala zaradi nove problematike ponovno obiskati. Ker pa ni bilo mogoče pregledati vseh, sem si pomagala s fotografskimi posnetki, predvsem iz arhiva ZSV SRS. Ker pa stvari niso bile dokumentirane glede zastavljene naloge, ostaja tovrstna dokumentacija predvsem informativna. Med delom se je menjala tudi metoda, zato so bile prve terenske skice patroniranih vzorcev večkrat neuporabne, ker nilem upoštevala določenih detajlov, ki so se pri kasnejšem delu izkazali za pomembne ali celo ključne. Tudi problem barve se je odpiral med delom. Vsi ti novi momenti so zahtevali revizijo že opravljenega dela. Pri tem so se postopoma odpirali novi, v začetku še ne predvideni problemi, katerih pa ni bilo mogoče v celoti razvozljati, saj bi to zahtevalo spet ponovne terenske ogleds s popolnoma novih vidikov. Menim, da je dovolj, da so ti problemi zaenkrat le nakazani, pa čeprav nekateri predstavljajo najbolj zanimivo temo v okviru zastavljene tematike.

Nalogo je treba v prvi vrsti dopolniti s popolnim katastrom ornamentalnih vzorcev in podrobneje upoštevati genezo vzorčnega motiva posebej. Iskati bo treba medsebojne odnose med ornamentiko in okvirom in v večji meri fiksirati delež posameznih delavnic ali osebnosti, kot je bilo mogoče v tej nalogi.

⁴ Zagorka Janc, Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII. do sredine XV. veka. Katalog izdal Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1961.

⁵ A. Piazzesi, A. Mancini in L. Benevolo, Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati, Quaderni dell'istituto dell'architettura 5, Rim 1954, str. 11—19.

⁶ J. Schmidt, Der gotische Bildrahmen in Deutschland und Niederlanden, disertacija, Freiburg in Breisgau 1954.

⁷ Torsten Gebhard, Frühe Stufen volkstümlicher Schablonenmalerei und verwandte Werke aus der Zeit zwischen Gotik und Barok, Carinthia I., 145, Celovec 1955.

⁸ G. H. Neckheim, Flachschnitt und patronierte Decken in Kärnten, Kärntner Landsmannschaft, I. zvezek, Celovec 1965.

I. OBLIKE SLIKANIH OKVIROV

Okvir je lahko tudi nedeljiva sestavina slike. To posebej velja za plastično slikani arhitekturni okvir. Za renesanso in barok nam je to bolj jasno, pa naj gre tu za okvir v tabelnem ali za slikani okvir v stenskem slikarstvu. Manj jasno pa je, kadar govorimo o okviru v romanskem ali gotskem stenskem slikarstvu. V romanskem in tudi v zgodnjegotskem slikarstvu so posamezni prizori večkrat nanizani v zaporedju in zato ne gre samo za uokvirjanje določenega prizora, temveč celotne kompozicije oz. niza takih prizorov.

Slikane okvire lahko delimo glede na ornamente in tehniko slikanja v:

1. prosto slikane,
2. kozmatske,
3. patronirane ali šablonirane,
4. arhitekturo posnemajoče okvire.

1. Prosto slikani okviri nastopajo pri nas predvsem v slikarstvu 14. stol., ponovno pa se pojavljajo ob koncu 15. in predvsem v 16. stol., ko posnemajo arhitekturo.

2. Tudi kozmatski okvir oz. ornament, značilen za prehod med 14. in 15. stol., je v bistvu prosto slikan, vendar pa drugače organiziran in tudi izpeljan iz drugačnih izhodišč, zato ga obravnavam popolnoma ločeno.

3. Patronirani-šablonirani okvir je najizrazitejši primer gotskega slikanega okvira. Ta je slikan vselej z vnaprej pripravljeno šablono, prosto slikan pa je samo mavrični pas, navadno v fresko tehniki, nakar je prek tega v secco tehniki položen s pomočjo patrone slikani ornamentirani ponavljajoči se vzorec.

4. Arhitekturni okvir ločuje med seboj posamezne prizore ali pa je kar sestavni del stene. Nikjer drugje kakor tu ni bolj ozke medsebojne povezave med sliko in okvirom.

II. FUNKCIJA SLIKANEGA OKVIRA

Slikani okvir je neločljivo povezan s stenskim slikarstvom srednjega veka. Njegov pomen in vloga pa se v razvoju slikarstva spreminjata:

1. Lahko je nedeljiva sestavina slike, kadar se ta nadaljuje prek figuralne kompozicije do neposlikane stene.

2. Lahko je okvir v pravem pomenu besede, kadar sliko, posamezni prizor ali samostojno kompozicijo uokvirja.

Romanika žal pri nas ni pustila ohranjenih primerov. Po analogiji s tujimi primeri, predvsem s poslikanimi apsidami na Tirolskem, lahko pridemo do določenih sklepov, ki bi verjetno veljali tudi za naše gradivo. Slikani okvir se poistoveti s slikarijo, ne glede na to, da je včasih lahko tudi tektonski nosilec slikanega ogrodja. Pri tem pa se okvir s figuralno kompozicijo in praznim, le tonsko obravnavanim ozadjem zliva v enotno

površino in s svojim izrazito ploskovitim značajem predstavlja v prvi vrsti barvno smiselno porazdeljeno in skorajda ornamentirano celoto. V primerjavi s poznejšimi okviri je razmeroma širok, figure pa pogosto prehajajo kar v sam okvir, tako da v resnici ni meje med figuralnim prizorom in okvirom. Meja je predvsem med neposlikano steno in poslikano površino. Opazimo pa izrazito gradnjo kompozicije, kar ustreza tudi tektonskemu značaju romanske arhitekture, in lahko bi ugotavljali cezurne pasove (ornamentalno poslikane) v pritličnem delu, na prehodu vertikale v polkrog. Nastopajo pa tudi primeri, ko je okvir v resnici ločnica med slikama oz. med posameznimi prizori (primerjaj strop v Hildesheimu).

Naslednje obdobje zgodnje gotske dobe poznamo pri nas že z nekaterimi primeri, pa čeprav tudi ti niso dovolj ohranjeni, vendar zadosti, da lahko opazujemo pglavlitne karakteristike slikanega okvira. Prizori iz legende sv. Janeza in fragment boja sv. Jurija z zmajem na severni steni ladje v cerkvi sv. Janeza v Bohinju ter poslikani ostanki severne in južne ladijske stene v cerkvi sv. Kancijana na Vrzdencu nam dobro pokažejo stopnjo razvoja v funkciji slikanega okvira. Tudi tu je, podobno kot v romaniki, slikani okvir sestavni del slikanega figuralnega prizora. Figuralna kompozicija uhaja prek uokvirjene ploskve v območje okvira, ki je tu razmeroma širok, barvno povsem istoveten s figuralno sliko. Značaj slike z okvirom vred ustreza ornamentirano poslikani ploskvi, okvir sam pa v odnosu do figuralne kompozicije ne ustvarja izrazite cezure — cezura je predvsem v razmerju do stene. V Bohinju je del severne stene le deloma poslikan. V bistvu je nadaljevanje poslikane slavočno stene v stransko steno. Tudi v Pangrčgrmu sega slika v manjšem obsegu na južno steno. Za razumevanje funkcije okvira pa sta v našem spomeniškem gradivu na stopnji risarsko-ploskovitega stila 14. stol. tudi zgovorna primera na Vrzdencu in v cerkvi sv. Ožbolta na Jezerskem. V obeh primerih sta bili severna in južna stena poslikani domala v celoti. Stena na Vrzdencu je bila poslikana v treh vodoravnih pasovih. Pritlični pas je bil verjetno le dekorativno naslikan zastor in je danes v celoti uničen. Meja med spodnjim in srednjim pasom se ni ohranila. Med srednjim in zgornjim pasom je ozka bordura rdeče-belih trikotnikov z nazobčanimi ali stopničastimi stranicami. Vrh stene pa je bila širša bordura s stiliziranimi, v rombast obris izbrisanimi listi s krogi. Pravzaprav gre za bogatejši primer cikcakastega motiva, kjer je črta nadomeščena z motivom potegnjenih listov, ali morda celo prepletajočega se traku. Posamezni prizori pa so med seboj ločeni z rdeče obrobljenimi belimi pasovi z dvojno osmičasto prepletajočo se črto. Okvir je barvno enakovredno slikan s prizori, prevladujejo pa rdeča, zelena in rumena barva. Poudarjena je predvsem horizontala, ki ločuje posamezne pasove. Stena učinkuje enotno, ploskovito. Tudi v Selu v Prekmurju je horizontala poudarjena s širokim cikcakastim pasom, medtem ko so posamezni prizori med seboj ločeni z valovnico v ozkem traku. Tudi tu je poudarek predvsem na celoti in manj na posameznih prizorih. Tudi primeri bližnje Koroške (Maria in Gail Feistritz) nam dokazujejo podobne tendence, ko slikarja z borduro vred nastopa predvsem kot uravnotežena dekoracija prostora.

Druga polovica 14. stol., ko nastopi pri nas italijansko vplivano slikarstvo, pa pomeni temeljito prelomnico glede funkcije okvira. Okvir postane v večji meri kot doslej poudarjena meja med posameznimi prizori.

Še vedno prevladuje horizontala, ki je navadno začrtana s širokim listnatim pasom, pod katerim teče slikani okvir s kozmatsko borduro, ki po vertikalah ločuje posamezne prizore. Tudi pasova slik sta med seboj ločena z enakim okvirom. Skratka, okvir slike se poenoti, pomembni postanejo posamezni, z jasno opredeljenimi okviri med seboj ločeni prizori, pa čeprav tu pa tam lahko figuralni prizor uide prek črte to pot že intenzivneje naslikanega ozadja (npr. Sv. Križ nad Selcami). Prizor lahko učinkuje sam zase vendar ne tako kot v zgodnjem 14. stoletju, ko ni razlike med okvirom in prizorom, temveč učinkuje sam zase v jasno začrtanem okviru. Poleg začrtanih horizontal nastopajo tudi vertikale. Poslikana ploskev zbujata vtis v pravokotnike razdeljene mreže kot nosilca posameznih prizorov. Tu prihaja slika še posebej do veljave na slikanih fasadah, saj je slikarsko obdelana povsem v tektonskem smislu in je prilagojena konstrukciji odprte lope. Vtis ploskovitosti je še vedno pričujoč; v pravokotna polja razdeljena stena učinkuje kot arhitekturni okvir, ki pa ni uravnan v morebitno odpiranje prostora, temveč je predvsem ploskovito zadržan, tektonsko umirjen in še stopnjuje tektoniko nerazčlenjene stene. In res ni slučaj, da izpeljujemo tudi kozmatsko ornamentiko, kot bomo videli kasneje, iz kozmatske arhitekturne dekoracije.

Ob koncu 14. stol. opazimo že nove tendence v menjavi ornamentike slikanega okvira, ki ga polagoma nadomeščajo patronirani vzorci. Kar se tiče načina obravnave stene v ladji, pa je ta še vedno zvesta staremu tektonskemu ali ploskovitemu izročilu. Pri Janezu Aquili je ta princip ohranjen z motivom besedila, ki je nadomestil slikani horizontalni okvir. Bolj izrazite, v razvoj usmerjene tendence prevrednotenja funkcije okvira bomo lahko od 14. stol. naprej opazovali v poslikanih prezbiterijih tega in deloma še kasnejšega časa. Vzemimo enega najbolj ohranjenih poslikanih prezbiterijev iz konca 14. stol., prezbiterij cerkve sv. Lenarta na Bregu pri Preddvoru. Horizontalni pasovi, ki ločujejo posamezne prizore, so sicer kombinirani z arhitekturnim ogradjem, vendar je kljub vegetabilni konceptiji gotskega prezbiterija poslikava z arhitekturnimi členi vred (konzole, rebra) dejansko še vedno tektonsko zadržana in umirjena in naslikana stena ni nič drugega kot barvno poslikano polnilo med arhitekturnimi členi. Slikarija še ni postala dopolnitev arhitekturi, tudi kasneje ne, pa čeprav že sredi 15. stol. nastopajo motivi apostolov v arhitekturnem, navadno s polkrožnimi loki razčlenjenem prizorišču. Pri tem še vedno prevladuje motiv horizontalno poudarjenih pasov. Tudi prizorišče s polkrožnimi loki ali arhitekturo posnemajočimi nišami ni nič drugega kot horizontalni pas med slikanim pritličjem z obešenim zastorom in ploskovito slikanim podlajem. Vendar pa se zdaj v večji meri kot prej diferencira vloga okvira, ki se vse bolj nagiba k tendenci, da prevzame vlogo oblikovalca prostora. Patronirani, pogosto z vitičastim pasom kombinirani okvir prične nadomeščati dejansko naslikano arhitekturno ogrodje, v katerega so vpleteni posamezni prizori. V prvotno ravnostropni ladji cerkve sv. Lenarta v Bodeščah prevladuje še vedno pravokotno ogrodje s plastično slikano gredo in motivom povsem razčlenjenih stebričev. Gre za povsem realen in ne več imaginaren, ornamentiran okvir. V obokanih notranjostih, kot npr. pri sv. Primožu nad Kamnikom, pa je podlajše opremljeno celo s krogoviči. Arhitekturno ogrodje je v resnici postavljeno v prvi plan, za arhitekturnim okvirom pa se razvijajo perspektivno

že povsem dognani prizori. Poslikani prezbitrij v cerkvi sv. Duha na Vihru je morda v največji meri pokazal na novo vlogo slikanega okvira, ki postane zdaj že povsem identična z vlogo arhitektonskih členov. Horizontalni profil posnemajoči pasovi učinkujejo kot pravi plastični okvir ali polica za naslanjanje rok. Slikani okvir steno razpira, za okvirom pa nastopajo svetniške ali apostolske postave. Okvir se tokrat istoveti z dejanskim arhitekturnim ozadjem. Enake tendence umikanja opazujemo tudi na oboku, kjer je npr. Kristusova postava pomaknjena za resnična rebra. Naslikana rebra pa tudi dopolnjujejo dejansko mrežo reber. Seveda poleg teh najnaprednejših tendenc nastopajo tudi že znane tendence, ki še vedno preferirajo tektonski značaj in vlogo slikanih okvirov. Javljajo pa se tudi povsem nove, ki poudarjajo v primeri z vegetabilno arhitekturo dopolnjujočimi slikanimi okviri spet novo, izrazito tektonsko vrednost slikanega okvira. Ta ima spet samo to funkcijo, da sliko uokviri. Namesto plastičnega okvira pa ponovno nastopa patronirani pas, ki s svojo v bistvu samo še dekorativno, pa čeprav iz vzorcev okovja izpeljano ornamentiko ustvarja ponovno cezuro med arhitekturo in slikano površino.

III. TEHNOLOGIJA

Pred nastopom italijanskih slikarjev se slikarska tehnika pri nas omejuje na t. i. secco tehniko. Edino ogrodje okvira, podobno kot konture figur na prizorih, je slikano v fresco tehniki. Zato so se največkrat ohranile le črte, »polnilo«, ki je bilo kasneje izvršeno v secco tehniki, pa se je, zlasti če je bila slikarija na zunanjsčini, sčasoma spralo ali obledelo. Ker pa se okvir istoveti s figuralno poslikavo, med njima ni bistvene razlike v tonih ali v sami tehniki. Kompozicija prizorov, ki vdira v samo območje okvira, pa kaže na to, da si je slikar najprej na grobo načrtoval obseg poslikave ali posameznega prizora in je šele nato okvir prilagodil prizoru tako glede širine kot samega obsega okvira.

Furlanski slikar pa je najprej naslikal ogrodje okvira s prosto roko, lahko pa je tudi v sveži omet včrtal okvir, ki ga je nato prostoročno izpolnil z naslikanim okvirom. V Sabočevem pa kozmatski ornament kaže celo na to, da je slikar v omet včrtal tudi sam ornament, ki ga je nato pobarval. Ker slikar ni uporabljal šablone, nastopajo različne nepravilnosti ali netočnosti v risbi, ornamentu in v širini okvira. Podobno kot slikarji 14. stol. pa je najprej (verjetno brez kartona) naslikal prizor v odmerjeni prostor, zato je moral ornament okvira večkrat prilagoditi kompoziciji oz. obsegu prizora.

Patronirani okvir, izpolnjen z ornamentom, se prenaša s pomočjo šablone ali patrone. Na kos kože, pergamenta ali utrjenega papirja ali kovine se nariše vzorec. Deli, ki bodo obarvani, se nato izrežejo ali iztolčejo, šablona se položi na steno in se premaže z barvo. Barva v izrezanem vzorcu, navadno črna, pa tudi rdeča ali oker, se tako prenese na steno. Nato se šablona za svojo dolžino premakne in postopek se nadaljuje, dokler ni okvir poslikan v celoti. V ogliščih pa prihaja do različnih rešitev. Šablona lahko na spodnjem robu sega do konca okvira ter šele slikar z njeno pomočjo poslika okvir še v vertikalni smeri, lahko pa je tudi

narobe: slikar slika najprej vertikalno in nato horizontalno. Lahko pa išče tudi simetrično rešitev ali pa izpolni ogel s kvadratom, ki ga je obdelal posebej v drugačnem načinu. Dolžina patrone variira od 15 do 20 cm, širina pa je okoli 10 cm. Edino ob koncu 15. stol. oz. v začetku 16. stol. nastopajo večje patrone, kar je večkrat posledica bolj kompliciranih ornamentalnih sestavov.

Slikar je slikal takole: najprej je naslikal na beli apneni podlagi v fresco tehniki mavričast pas zeleno rumene barve. Ko se je osnova posušila, je pričel nanašati ornament s pomočjo patrone ali šablone. Ker barva s patrono nanesenega ornamenta ni bila povezana z vezivom podlage, se je v secco tehniki slikani ornament kasneje odluščil ali pa zbledel, če je bil na izpostavljenem mestu. Slikarju tudi ni uspelo vselej točno položiti šablone, zato imamo med posameznimi šablonskimi polji večje cezure ali pa se polja prekrivajo ali niso vsa v isti črti. Vsekakor nam prav te napake pomagajo pri določanju dolžine šablone.

Slikarske tehnike s pomočjo šablone ali patrone strokovna literatura, ki se ukvarja s slikarskimi tehnikami, sploh ne obravnava. Te tehnike ne zasledimo niti v priročnikih, ki zajemajo domala vse tehnike,⁹ in tudi v Jahnovem Wörterbuch der Kunst¹⁰ ni posebej omenjena. Ta tehnika je prastara, saj nastopa že v kameni dobi. Šablonirano slikarstvo so poznali tudi v Bizancu. Razširilo naj bi se iz Italije in zajelo predvsem dežele jugovzhodne Evrope, v Skandinavijo pa ni nikoli prodrlo. V srednjeveškem stenskem slikarstvu se je uporabljalo najprej v dekoraciji draperije (že v prvi polovici 12. stol. v cerkvi sv. Helene v Wieserbergu). Vsekakor je nastopilo prej v stenskem kot tabelnem slikarstvu, kjer so vzorci tkanine tudi nanesen s pomočjo šablone. V drugi polovici 13. stoletja so bili taki vzorci nanesen na oblačilo solčavske Marije. Lahko rečemo, da so tehniko slikanja s patrono uporabljali prej za slikanje ornamentov na oblačilih kot za slikanje okvirov.

Tehnika šabloniranja se je uporabljala od sredine 15. stol. tudi za poslikavo stropov.

Detajl na prizoru svete družine na krilih oltarja iz Sterzinga iz začetka 16. stol. pa nas opozori na neko podrobnost. Na steni Jožefove delavnice visita šablone, kar verjetno pomeni, da so stropo slikali tesarji sami in niso samo sestavljali v slikarskih delavnicah poslikanih desk (prim. razstavni katalog Gotik in Österreich).

Ce bo natančnejša preiskava deteljičastega vzorca v podločju romanskega portala v župnijski cerkvi v Kostanjevici na Krki pokazala, da je slikan s patrono, potem lahko vsaj za naše razmere rečemo, da je bil v 13. stol. način prenašanja vzorcev oz. ornamentov v našem stenskem slikarstvu že znan. Pred koncem 14. stol. je uporabljal ta način tudi Janez Aquila v Prekmurju. Pojavlja pa se tudi že vzporedno s kozmatsko ornamentiko v slikarstvu italijansko vplivanih potujočih »furlanskih«¹¹ slikarjev v Tupaličah, na Bregu pri Preddevoru, v Crngrobu in na Vrzdencu. Zaenkrat je težko ugotoviti, ali je način prenašanja vzorca s šablono oz. patrono pri nas samo prvina srednjeevropskega slikarstva, saj poznamo

⁹ Das Atlantischbuch der Kunst, Zürich 1952; K. Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967.

¹⁰ Johannes Jahn. Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1966 (VIII. izdaja).

tudi primere »furlanskega« slikarstva brez kozmatskega ornamenta (Bodešče, zunanjščina prezbitarija). Morda gre v takih primerih, kjer nastopa oba ornamenta hkrati ali pa samo patronirani okvir, za oplajanje italijanskega izročila s srednjeevropskim. Patronirni okvir nastopa kot razmeroma pogosta oblika slikanega okvira (Gosteče, Škofja Loka) in se vzdrži pri nas skozi celo 15. stoletje, sledimo pa mu še v sredino 16. in celo na začetek 17. stoletja.

Že pred koncem 15. stol. je nastopil način uokvirjanja z motivi arhitekturnega ogrodja. Arhitekturni okvir je slikan prostoročno z vnaprej pripravljeno risbo in podobno, kot so slikani prizori, ki jih tak okvir spremlja. Vendar je slikanje okvira slikarsko dovolj zapleteno. Slikar si prizadeva, da ustvari trodimenzionalnost, plastičnost arhitekturnega ogrodja, zato si pomaga s senčenjem.

Ob šablonah z razmeroma konservativnimi vzorci in z vzorci prevzetimi iz grafičnih listov, pa se pojavljajo tudi motivi z okovjem ali motivi, ki so pogojeni v sodobnem repertoarju ornamentalnih ali pa kar sodobnih vzorcev.

IV. SISTEMATIKA ORNAMENTA

1. Prosto slikani okvir — čas romanike in zgodnje gotike do nastopa »furlanskih« mojstrov

Obdobje romanike je pri nas zaenkrat prazno. Doslej še ni uspelo odkriti romanskih stenskih slikarij. Navedem naj še ohranjen fragment v timpanu zahodnega portala župnijske cerkve v Kostanjevici in prav tako fragmentarno ohranjeno in danes rekonstruirano slikarijo v timpanu portala cerkve sv. Pankracija na Gradu pri Slovenj Gradcu. Ker pa ta razodeva t. i. cikcakasti stil, ki ga danes štejemo že v začetek gotike, nam ostaja edinole Kostanjevica. Tu pa nam ne gre samo za poslikavo timpana: polihromacija se je ohranila tudi na kapitelih in lokih, ki spremljajo timpanon. Na lokih portala pa nastopajo celo tri vrste ornamentalne poslikave; med njimi trilitna stilizirana palmeta (I, 1), s spodnje strani povezana s potlačenim lokom. Lahko bi rekli, da gre za anticipacijo preslegastega motiva trilitov ali deteljčaste bordure, ki nastopa predvsem od 14. stol. naprej v glavnem na zunanjščinah do dopolnilo ali kombinacija zidnega venca (Gabrška gora nad Škofjo Loko). Na zunanjščini celjske opatijske cerkve je danes uničen. Bil je na vrhu sklepa gotskega kora srednje ladje.

Naslednji motiv, ki nastopa v portalu ž. c. v Kostanjevici, je ovijajoči se trak. Tudi ta motiv bomo našli še kasneje v slikarstvu 15. stol., vendar ne v funkciji okvira slike, temveč kot dekorativni motiv, ki spremlja zunanji rob okenskega ostenja v notranjščini kora cerkve v Suhi pri Škofji Loki.

Med vsemi najpomembnejši pa je patronirani vzorec z motivom štirilista ali križa z listnatimi kraki (I, 2), pri katerem ob robih v izmeničnem ritmu nastopa le polovica križev. Vzorec je s pomočjo šablone

nanesen na svetlo osnovo. Kolikor poznamo naše primere, gre tu za prvi primer realizacije s patrono nanesenega ornamenta. Tak način bo postal vodilna oblika zlasti v 15. stoletju.

Ker pri nas pogrešamo spomenikov romanskega in tudi zgodnjegotskega slikarstva, bi se morali opreti na gradivo iz bližnje Koroške in srednje Evrope. Analogije z drugimi spomeniki zunaj tega geografskega prostora pokažejo, da se tudi naše, čeprav fragmentarno in številčno revno gradivo 14. stol. v bistvu ne razlikuje od gradiva drugod po Evropi. Morda nobeno obdobje ne kaže večje enotnosti zahodnoevropskega kulturnega prostora, saj bomo videli, da v času okoli leta 1400 prevladujejo pri nas iz Italije preneseni ornamentalni vzorci, ki pa se omejujejo izključno na importirano italijansko ali italijansko vplivano slikarstvo.

Ornamenti 14. stol., ki nastopajo na slikanih okvirih, če izvzamemo nekaj osnovnih, najpreprostejših prvin, kot npr. cikcakasto črto ali valovnico, izvirajo v glavnem iz antičnega repertoarja ornamentalnih vzorcev. To velja predvsem za motive palmete, vitic in zobcev. Cikcakasti trak pa je znan v merovinškem in karolinškem obdobju. Prav tako izhajajo iz karolinškega izročila tudi druge oblike ornamenta, kot npr. menjajoči se koncentrični krogi, stopničasti trikotniki ter kombinacija cikcaka s palmetnimi listi. V bistvu predstavljajo ti vzorci v slikarstvo prenesene arhitekturne motive venčnih zidcev, napuščev in drugih profilov. V stensko slikarstvo so ti motivi neposredno prešli ali iz ohranjene arhitekture kot izvor neposrednega izhodišča ali prek iluminiranih rokopisov. Za merovinško ali karolinško obdobje nimamo drugega primerjalnega gradiva kot okras na nagrobnih ploščah v merovinškem baptisteriju v Poitiersu. Lahko trdimo, da so v našem slikarstvu 14. stol. zastopani skorajda vsi osnovni motivi, pogrešamo le motiv ostrolomnega meandra, ki je sicer tako značilen, malone obvezen za karolinško obdobje, pogost pa je tudi še v romanskem slikarstvu.

Slikani okvir v 14. stol. je navadno širok. Širši so kasneje le še šablonizirani okviri 15. stol. Tonsko so navadno izenačeni s figuralno kompozicijo, s sliko se torej barvno in kompozicijsko zlivajo. Enotnost slikane površine z okvirom vred je tu bolj očitna kot kdajkoli, izjema je le okvirno arhitekturno ogrodje s konca 15. stol. in začetka 16. stol.

Najpreprostejši je *motiv slikanega eno- ali dvobarvnega pasu*, ki sliko samo obrobja. Tak način slikanja je navzoč pravzaprav skozi celotno obdobje srednjeveškega slikarstva. Kasneje pa je v bistvu izraz primitivnih teženj, razen v 16. stol., ko tak slikan pas konkurira arhitekturnim členom.

Enojna cikcakasta črta s pentljami in izmenično barvnimi polnili, trikotnimi zobci, nastopi v Vitanju (III, 1/1). Trikotna polja so dopolnjena še z manjšimi polkrogci. V Tupaličah (III, 1/2) spremlja slavolok *cikcakasti trak*, polnila so izmenično obarvana zeleno in oker. Najbližje motivu cikcaka pa je motiv *trikotnih zobcev*. Tu ne gre več za izmenično barvana trikotna polnila, temveč je zgornja stran pobarvana v enem samem, spodnja pa v drugem tonu. Vrhovi trikotnikov navadno ne dosežejo okvirne vzporedne črte, zato ne bi smeli govoriti o cikcakasti črti — čeprav gre v bistvu za cikcak — temveč o *zobčastem motivu*. Ta nastopa v prvi plasti slik na prizoru snemanja v cerkvi sv. Kancijana na Vrzdencu (VII, 1/21). To so predvsem horizontalni delilni okviri, ornamentirani v tem načinu.

V Turnišču (VI, 1/19) pa nastopajo v starem prezbitoriju razmeroma ozki, s krogi kombinirani zobci. Bogatejši, pa tudi bolj komplicirani so na cikcakasti osnovi izpeljani trakovi ali dvojne prepletene črte v prezbitoriju stare cerkve v Turnišču. Najprej gre za barvno izmenični *cikcakasto prepleten trak* z motivom teh krogcev na trikotnih polnih (III, 1/3). Naslednji motiv je *dvojni preplet cikcakastih trakov* (II, 1/9), tako da se izmenično stikata vrh spodnjega oz. začetek gornjega cikcakastega lomljenega traku, ki oblikujeta po sredini motiv rombov.

Cikcakasti trak, ki je v bistvu iz arhitekture prevzet vzorec, pozna že romansko in predromansko slikarstvo. Znan je že tudi v bizantinskem slikarstvu. Podobno kot vitico ga izvajamo iz antičnega likovnega izročila. Ker pa se bom kasneje še povrnila k cikcakastemu traku, sem se omejila na tem mestu le na tiste značilnosti, ki nastopajo v slikarstvu 14. stol. Za primer bom vzela zunanjo slavalno steno v cerkvi sv. Lenarta na Bregu pri Predvdoru (X, 2/9). Trak je tu razmeroma širok, raztegnjen in barvno nasičen. Podoben je trak v cerkvi sv. Marka v Vrbi (X, 2/10). Trikotna polnila ob obeh vzporednih mejnih črtah so izpolnjena z motivom treh belih krogcev.

Podobno kot cikcakasti trak pa je izpeljan *trak v obliki valovnice*. Tak trak na temnem ozadju je znan iz starejšega primera na severni steni ladje nad prizorom slike Treh kraljev v cerkvi sv. Kancijana na Vrzdencu. Valovnica je tu kombinirana z listi.

Oglejmo si še druge geometrične vzorce, ki nastopajo bolj osamljeno. V Šmarati (III, 1/4) je na zunanjsčini cerkve sv. Marjete naslikan sv. Krištof. Barve so že močno sprane, deloma pa je še vidna ornamentika slikanega okvira. Svetlo oker pas obrobljata dve temnejši črti, pas pa je ornamentiran z razmeroma velikimi prekrizanimi črtami, ki se na koncu kavljčasto končujejo. V bistvu gre za slikani pas, izpolnjen z motivom t. i. Andrejevih križev, ki pa niso slikani plastično, temveč podani preprosto samo s črto. Okvir s ponavljajočim se, vendar med seboj ne povezanim motivom je sicer pogost v zgodnjem gotškem slikarstvu. Ni izključeno, da se bo na okviru slike sv. Krištofa na južni zunanjsčini ž. c. v Slovenski Bistrici pokazal motiv ponavljajočih se, vendar med sabo ne povezanih *krogov ali diskov*.

Na kompoziciji Janezove legende v cerkvi sv. Janeza v Bohinju nastopa motiv različno velikih *prosto slikanih koncentričnih krogov* (VII, 1/7), tako da je notranji krog obarvan temnejše. Prav tam pa nastopa tudi motiv zobčastih trikotnikov (VII, 1/6), grajen po istem načelu kot motiv koncentričnih krogov. Na motiv, ki je grajen po načelu cikcakaste črte, se opirajo tudi drugi ornamentirani vzorci. Videli smo, da gre za poudarjeno črto in izmenično barvana trikotna polnila ali pa predvsem za barvane, tonsko odstopajoče trikotnike. Po načelu cikcakaste črte pa so grajene tudi tiste bordure, kjer namesto geometričnih likov nastopajo floralni motivi, predvsem palmete, kasneje pa tudi ostrolistnati akanti. Najzgodnejši pri nas ohranjeni primer je iz Bohinja.

Cikcakasta črta deli med sabo trikotna polja, ki so izpolnjena z motivi enkrat navzdol, drugič navzgor obrnjenih palmetnih listov (V, 1/16). Palmeta, komponirana v meje trikotnika, je podana z osnovno konturo in osnovnimi črtami, ki ponazarjajo razcep listov. Osnovna gradnja vzorca

je taka kot pri navadnem cikcakastem ornamentu. Polnila, ki so lahko samo tonirana, so tu izpolnjena s palmetnimi listi oz. s floralnimi motivi.

V Bohinju gre še za pravi palmetni list, medtem ko nastopa na Pan-grčrgrmu že razvejan list (V, 1/18). Podobno je tudi v Prevolah v Suhi Krajini, kjer se je na slavoločni steni ohranil fragment slikanega okvira, ki datira prvo plast slik in s tem arhitekturo vsaj v 14. stol. Floralni motiv v cikcaku nastopa tudi na slavoločni steni v Tupaličah. V cerkvi sv. Miklavža v Koritnem (V, 1/17) pa nastopa na oboku motiv, ki izhaja v osnovi tudi iz cikcakastega ornamenta, vendar se tu oblika listov menja. Gre za skrajno stilizirano trilistno palmeto, ki je vključena v trikotnik, nanjo pa sta diagonalno v komplementarni trikotnik komponirana enkrat navzdol in drugič navzgor obrnjena akantova lista. Cikcakasta linija zdaj ni več grafično podana, ohranjena je samo v osnovni kompoziciji in delitvi slikanega pasu.

Podobno funkcijo kot cikcakasta črta pa ima valovnica. Najprej nastopa kot popolnoma samostojna, predvsem kot poudarjena črta na svetlejšem ali temnejšem ozadju. Večkrat je kombinirana z belo naslikanimi krogi. Naj naštejemo nekaj primerov: Selo v Prekmurju (II, 1/1), v Vrzdencu nad prizorom slike treh kraljev in v Turnišču fragment starejšega ornamenta iz 14. stol. Podobno kot pri cikcaku nastopa v posameznih z valovnico razmejenih poljih enkrat razvejani trilist, drugič pa štiri-list (II, A).

Omenim naj še prehodno obliko okvira med prosto slikanim in kozmatskim ornamentom, ki nastopa v predstopnji furlanskega oz. italijanskega slikarstva. Tu gre za popolnoma preprosto iz črt v zunanjem in notranjem pasu sestavljeno borduro, ki jo kažejo primeri v Bohinju (v cerkvi sv. Janeza, na sliki sv. Krištofa), Bodovljah in Žužemberku.

2. Kozmatski ornament

V drugi polovici 14. stol. se s slikarstvom t. i. »furlanske« smeri tudi pri nas pojavi kozmatski ornament. Gre za vzorčne motive, ki so jih v arhitekturnem okrasu in v sami arhitekturi med 13. in 14. stol. uporabljali obrtniki in arhitekti iz kroga Cosmatov. Cosmati se sprva omejujejo predvsem na Rim. Odtod so razširili svojo dejavnost, sprejemali pa tudi druge pobude. Predvsem v 13. stol. zasledujemo v dekoraciji močne vplive Campagne. Ta izrazito južni motiv je predvsem opazen v dekoraciji dvorišča v Lateranu. Tu se pojavlja v večji meri kot drugod lik šestereoglate zvezde. Cosmati so bili predvsem dekoraterji ploskev, tudi kadar so delali izključno kot arhitekti. Bolj so bili naklonjeni dekoraciji površine kot razreševanju konstrukcijskih ali drugih statičnih rešitev. Zanje je predvsem značilen ornamentalni sistem, ki temelji na uporabi raznobarnih koščkov marmorja in drugih trdnih kamnov, navadno porfirja, kasneje pa celo stekla ali zlata. Z geometričnimi, redkeje s figuralnimi vzorci so oblagali pročelja, stene, cerkveno opremo in drugo. Predvsem nastopajo geometrični liki, kvadrati, pravokotniki, rombi, romboidi in zvezde. Ti liki se spet delijo v manjše ploskve. Dekorativne motive, ki navadno nastopajo v belo obrobljeni borduri, v katero so vtakani ritmično

ponavljajoči se enaki ali menjajoči se liki, prevzame kasnejše slikarstvo. Realne iz kamenčkov sestavljene mozaične okvire predgiottovskega, giottovskega slikarstva in slikarstva Giottovega nasledstva nadomesti s slikanimi. V razvoju same ornamentike ne opazimo nobenih sprememb, pač pa prej vztrajanje pri dani shemi. Menja se samo tehnična izvedba, polagoma pa se zrahlja tudi zgodnja tektonska gradnja. Tako se v svoji konstrukciji, tehnični in obrtniški solidnosti polagoma razkrajaja. Ni izključeno, da so osnovne prvine kozmatskega ornameta prevzeli tudi domači slikarji, saj se kozmatska bordura začenja kombinirati z okviri s patroniranimi vzorci, po drugi strani pa nastopa slikarstvo z italijanskimi prvini brez kozmatske bordure.

Najbolj pogost motiv ornameta pri nas sta zvezda in kvadrat (IX, 2/6, 2/7, 2/8). Ta razmeroma zelo omejen repertoar oblik je razširjen na celotnem območju Slovenije od Štomaža pod Štjakom, Crngroba, posameznih primerov s Posavja, Dolenjske do Štajerske. Šesterooglata zvezda in kvadrat z včrtanim robom nastopata izmenično v širšem temnem in belo obrobljenem pasu. Kolikor mi dopušča dosedanje poznavanje gradiva, se motiv zvezde kot samostojne ornamentalne sestavine pojavi že med 12. in 13. stol. na ambonu cerkve S. Cesareo v Rimu. Tu je zvezda kombinirana s kvadratom, kar je tako rekoč pravilo za določeno smer kozmatskega vzorca. Naša zvezda se razlikuje od tiste v S. Cesareu tudi po tem, ker tamkaj v kvadratu nastopa manjša zvezda in ne na ogel postavljen kvadrat z manjšim vrisanim kvadratom.

Pri nas je splošno razširjen motiv kombinacije zvezd in kvadrata. Zvezda je sestavljena iz ozkih rombov. V kvadratu je diagonalno včrtan nov kvadrat, v tega pa spet manjši z oglišči na razpolovišču daljic. Ta motiv je zastopan na Gorenjskem v okolici Škofje Loke in Bleda (Crngrob [XX, 2/6], Bodovlje, Pevno, Sv. Tomaž nad Praprotnim, Sv. Lovrenc nad Škofjo Loko, Gosteče [IX, 7/7], Godešič [X, 2/8], Sotopnica, Sv. Katarina nad Zasipom, Breg pri Žirovnici, Žiganja vas), na Dolenjskem oz. Posavju (Svibno, Prelesje, Gorenje Jelenje), v okolici Ljubljane in na Notranjskem (Št. Jošt nad Vrhniko, Sabočevo, Šmarata, Koreno), na Primorskem (Štomaž) in na Štajerskem (Dolič, Koritno, Vuzenica).

Druge variante so redkejše. Motiv menjajočih se kvadratov in pravokotnikov s trikotniki pa nastopa v treh enakih vzorcih v Tupaličah, na Bregu pri Predvdoru in pri Sv. Križu nad Selcami, medtem ko gre na oboku pri Celju za nekoliko spremenjeno varianto, ki že meji na motiv patroniranega vzorca, vendar je v bistvu izpeljanka iz kozmatskega ornameta. Na Jezerskem, na srednji plasti cerkve sv. Ožbolta pa gre še za eno zelo poenostavljeno varianto kozmatskega vzorca, ki pa temelji na križajočih se črtah, ki ustvarjajo niz rombov z ustreznimi trikotniki ob vzporednih črtah.

V glavnem nastopa v kozmatskem ornametu na Slovenskem kombinacija zvezde in kvadrata. Ta motiv je razširjen na škofjeloškem ozemlju, v Polhograjskih Dolomitih, na severnem Gorenjskem, Primorskem, Dolenjskem, Notranjskem in na Štajerskem. Drugi primeri so popolnoma izjemni. Ni izključeno, da imamo v Tupaličah (VIII, 2/2), na Bregu (VIII, 2/2) in v Vrbi (VIII, 2/3) opraviti s kako koroško varianto. Kranjski ali škofjeloški tip kozmatskega ornameta, kateremu časovno sledimo nekaj deset-

letij, je tako tipičen, da bi lahko govorili o isti delavniški skupnosti, ki se veže prav na ta sicer izjemen, vendar v našem slovenskem gradivu najpogosteje uveljavljen motiv kozmatskega okvira. Motiv zvezde bi lahko izhajal iz najstarejših spomenikov, npr. iz poslikane fasade v Crngrobu, Bodovljah, Sopotnici itd.

Celjska bordura je lokacijsko popolnoma osamljena (VIII, 2/1), formalno pa je blizu skupini Tupaliče — Breg. Štajersko skupino pa bi lahko povezovali s »slovensko potjo«, ki je držala iz območja Škofje Loke, mimo Kamnika (pri Sv. Primožu je tudi zvezda), Tuhinja in naprej proti Štajerski.

Motivika 14. stoletja je bolj splošen pojav. Geometrični, abstraktni vzorci se v različicah pojavljajo po vsej Evropi, bodisi v stenskem ali v knjižnem slikarstvu. Skoraj za vsak motiv lahko najdemo starejšo varianto. Kozmatski pa je tako izrazito na italijansko izhodišče vezan (motiv) ornament, da bi lahko prav na podlagi ornamenta, ki pri nas ne variira, lahko poiskali izhodišče. Pomembno je ugotoviti, da ornament s kombinacijo zvezde in pravokotnika nastopa pri bolonjskih slikarjih trecenta, pri Jacopu d'Avanzi in Andrei da Bologna. Andrea da Bologna je bil sodelavec Vitala, da Bologna, ki je prenesel bolonjsko slikarstvo tudi v Furlanijo. S tem pa posredno odpiramo prav s pomočjo slikanih okvirov izhodišča za našo varianto furlanskega slikarstva.¹¹ Podobni ornament (Čedad, Videm) nastopajo v bližnji Furlaniji, odkoder naj bi prišli furlanski slikarji. Vendar izrazite podobnosti oz. sorodnosti z našimi najpogostejšimi ornament v kombinaciji zvezde in romba še nisem našla. Verjetno ta ornament govori za enotno ali isto izhodišče, ki ga je treba šele poiskati in ki so ga prevzele najprej potujoče, nato pa že udomačene slikarske delavnice.

Druga sestavina »furlanskega« okvira, h kateri se bom še povrnila in ki se pogosto kombinira s kozmatsko borduro, je širok, listnat, mesnat pas. Listi so plastično slikani, ne več tako, kot je bilo to še v 14. stoletju, ko je šlo za stilizirane palmete. Listovje je kombinirano v italijanskem načinu z naslikanimi kvadrati v oglih. Najizrazitejši primer je v Gostečah, kjer spodnji rob mesnatega listovja določa spodnjo stranico poslikane ploskve, nastopa pa tudi v Sopotnici in Tupaličah. Mesnata listnata vitica, ki jo lahko navezujemo neposredno na rimsko-antično arhitekturo prek romantike, je podobno kot kozmatska dekoracija izrazito italijanska sestavina, ki doseže prav v kombinaciji s kozmatskim okvirom najvišjo plastično stopnjo. Še najbolj se je približala idealu iz antičnega repertoarja prevzetega lista, kasneje pa so se listi stanjševali, kajti nadomesili so jih ostro rezani redkejši akantovi listi, na koncu pa je ostala samo okleščena veja (Šentjurski hrib nad Trzičem na Dolenjskem).

Naslednja upoštevanja vredna komponenta, ki se veže ali pa kombinira s kozmatskimi okvirji, je že patronirani vzorec. Tega bom obravnavala v posebnem poglavju. Na tem mestu naj zadostuje le ugotovitev, da kozmatski ornament nastopa še hkrati s patroniranim (Breg pri Predvoru, Tupaliče, Vrzdeneč), oz. da »italijansko« slikarstvo pozna samo patronirani ornament.

¹¹ Prim.: Eugenio Riccomini, *La pittura bolognese del Trecento*, Milano 1966. Sliki: Jacopo d'Avanzo, Mojzsova zgodba, Andrea da Bologna, Angel iz Apokalipse, Angel s kadilnico.

3. Patronirani ornament

Najpogostejši in lahko trdim tudi najbolj »gotski« so v našem spomeniškem gradivu prav patronirani ali šablonizirani ornament. Na prve zametke sem opozorila že ob omembi zahodnega portala kostanjeviške župne cerkve iz sredine 13. stol. in v slikarstvu Janeza Aquile v Martjancih s konca 14. stol. Nadalje jih ugotavljamo vzporedno s pojavom kozmatske ornamentike v italijansko vplivanem slikarstvu. Najpogostejši so predvsem v 15. stoletju, srečujemo pa jih tudi še v poznem 16. in celo v prvih desetletjih 17. stol. Ponovno se patronirani ornament pojavijo že v prvi polovici 19. stoletja kot ena osnovnih tehnoloških in vzorčnih prvin dekoracije stanovanjskih prostorov.

Tehnika patroniranja ali šabloniziranja določa posebne zakonitosti, ki so za ornament, ornamentirani okvir, večkrat pa tudi ornamentirano ploskev značilne. Prva značilnost je temen vzorec na svetli ali pa mavričasto poslikani osnovi. Druga je kontinuirano ponavljanje osnovnih likov ali iz teh likov sestavljene osnovne kompozicije. Tretja značilnost je abstraktni, predvsem dekorativni vtis. S takimi osnovnimi liki sestavljen okvir ustvarja slikani trak ali borduro.

Osnovni in tudi najpogostejši liki, ki sestavljajo ornament, so krog, trikotnik (navadno z eno rahlo zaobljeno stranico), kvadrat, pravokotnik, zvezda, križ, ribji mehur, trilst, štirilist, srce, list v najrazličnejših oblikah. S temi osnovnimi prvinami je mogoče sestavljati in tudi kombinirati različne vzorce. Iz posameznih osnovnih prvin pa je mogoče spet sestaviti tokrat sestavljeno osnovno prvino v obliki križa, kvadrata ali trikotnika. Ponavljanje takih sestavljenih likov pa nam daje spet motiv zobčastih, cikcakastih ali podobnih kompozicij, ki so v bistvu ponovitev že znanih motivov prosto slikanega ornamenta. Geometrični liki v kombinaciji z motivom ribjega mehurja ali lističev lahko ustvarjajo sestavljene kroge, vetrnice ali druge podobne kombinacije, ne več na čisto geometričnih osnovnih likih grajene motive.

Eden najbolj zgodnjih komponiranih vzorcev iz prve polovice 15. stoletja je okvir v prezbiteriju Marijine cerkve v kraju Vreme. Kombinacijo ribjega mehurja, krogov in križcev oblikuje lik kroga oziroma lik pokrivajočih se krogov. Medtem pa opazimo v slikarstvu Janeza Ljubljanskega in njegovega kroga povsem konservativne, še v zgodnjem 15. stol. usidrane like. Vendar pa v prezbiteriju cerkve na Muljavi nastopi povsem slikovit motiv, sestavljen iz svobodnih floralnih motivov, ki ga v drugih delih Janeza Ljubljanskega še nismo zasledili. Prav ta motiv pa pomeni spet anticipacijo podobnih motivov ob koncu 15. stol., kot npr. na Vrzdencu in v Kraščah.

Križ

V 13. in tudi še v 14. stol. je križ oblikovan kot poln štirilist z razmeroma kratkimi oblo rezanimi listi. Listi se nato podaljšajo, usločijo in pri peclju stanjšajo. Kasneje pa se posamezni listi razcepijo v en del ali dva dela ali pa celo preidejo v prave rastlinske liste. Geometrijski list, ki je značilen predvsem za zgodnje 15. stol., se kot osnovna sestavina polagoma opusti. Tedaj križ ali križ v obliki štirilista ni več abstrakten lik, temveč

resničen, iz rastlinskega sveta prevzet, sicer pa še vedno stiliziran list. Abstraktna prvina je tedaj samo osrednji krogec, ki spaja posamezne listke.

Zanesljivo se motiv križa kot osnovna ornamentalna prvina pojavi že v 13. stol. Križci s polovičkami nastopajo na triptihu Odrašenika v cerkvi v Trevignanu. Podobni križci se pojavljajo v slikanem okviru prizora z evangelistom Matejem, delo slikarja Cimabua v zgornji cerkvi sv. Frančiška v Assisiju. Da nam je tak motiv znan tudi v arhitekturnem okrasu, nam dokazuje pritlični pas zahodne fasade v Rouenu. Tam ne gre več samo za ozek okvir, temveč za širok pas, posut z diagonalno razvrščenimi križci, ki pa so v nasprotju z omenjenimi slikanimi v Rimu in Assisiju preščiipnjeni in predstavljajo prave štiriliste s suličastimi listki.

Motiv križa ali štirilista smo najprej zasledili na timpanu kostanjeviške župnijske cerkve. Gre za razmeroma oble, v stikališču še ne preščiipnjene liste, ki se vrstijo po simetrali traka med motivom iz petih krogecev sestavljenih dvojnih križcev, ob strani pa nastopajo polovični motivi trilstov. Gre za razmeroma poenostavljeno in še ne razvito kombinacijo polnih štirilistov in sestavljenih križev na belem ozadju.

Tudi v Martjancih, na poslikavi Janeza Aquile iz 1392. leta, nastopa patronirani vzorec, ki ga sestavlja motiv širokega, malo v dolžino potegnjenega štirilista z zaobljenimi robovi. Štirilisti se nizajo brez večjih razmakov po simetrali traku, ob straneh pa nastopa med dvema štirilistoma po ena polovica, ki se po obliki konture podreja osnovnemu trilstu in tako ustvarja z motivom temnih prvin čipkasti vzorec na beli podlagi.

V grajski kapeli na Turjaku (XVIII, 5/8) nastopa tudi preprost motiv štirilista v eni črti, kombiniran s polovičkami. To pot je osnovni ornament na mavričasti podlagi, štirilisti pa imajo že suličasto izrezane liste in so v stikališču že nekoliko preščiipnjeni.

V cerkvi sv. Helene v Gradišču pri Divači (XIX, 5/15, okoli leta 1490) je list kombiniran s črtami, tako da ustvarja motiv na ogel proti robu postavljenih kvadratov oz. rombov. Podobnega srečamo tudi v Bodeščah (XVI, 5/4) in na Britofu v Brdih. Druga osnovna oblika križnatega vzorca pa je križ, sestavljen iz posameznih listov. Tako na Jezerskem pri sv. Andreju (XVII, 5/6) suličasto izrezani listi ter listi z manjšimi trikotniki ustvarjajo kvadrate, ob straneh pa je polovica trilstov. Pri sv. Ožboltu (XVII, 5/7), prav tako na Jezerskem, sestavljajo križ suličasto izrezani listi, ki pa so na eni strani odrezani in se kompozicijsko vežejo na krogec. Med kraki nastopajo manjši trikotniki, ki liste in krogec povezujejo v kvadrat, ob straneh pa se vrstijo polovični motivi križev.

Še bogatejši primer iz osnovnega listka sestavljenega križa, ki oblikuje kvadrat, pa srečamo na slikah Janeza Ljubljanskega na Kamnem vrhu (XX, 5/18), na Muljavi (XX, 5/16, XX, 5/17) in v cerkvi sv. Petra na Vrhju nad Želimljami (XVIII, 5/9). Izmenično nastopa motiv polnega in sestavljenega štirilista. Podoben motiv najdemo tudi v Svinem pri Kobaridu iz začetka 16. stol. (priloga).

Naslednja kombinacija ornamenta, ki temelji na štirilistu, pa je iz štirih štirilistov sestavljen večji kvadrat oz. romb. Najenostavnejši je v Suhi (XVI, 5/1) in v Bodeščah (XVI, 5/3). V bistvu gre za diagonalno postavljene štiriliste, ki se v medsebojni kombinaciji povezujejo v rombe. Podobna je tudi bordura v Mačah (XXVII, 5/5). Naslednja stopnja je

motiv štirilista, ki sestavlja v medsebojni povezavi kvadrat ali romb z oglom pravokotno na rob bordure. Tak motiv je predvsem značilen za Janeza Ljubljanskega. Nastopa v različnih variantah, tako na Kamnem vrhu, na Muljavi in na Visokem (priloga).

Tudi v Žužemberku (XVIII, 5/1) in Mačkovcu pri Žužemberku se pojavlja motiv iz sestavljenih in diagonalno postavljenih križcev, kar potrjuje, da gre za slikanje delavnic Janeza Ljubljanskega. S prekinjenimi ali polnimi dvojnimi črtami kombinirani rombi pa nastopajo na zunanjsčini v Crngrobu (XXI, 5/20), v Mošnjah (XXI, 5/21) in v Kubežu (XXI, 5/22). Ob koncu 15. stol. tudi v Hrastovljah (XIX, 5/12, 13) nastopa motiv romba, ki ga sestavlja iz listkov sestavljen križ. Tu pa je pravzaprav do skrajnosti izpeljana možna kombinacija sestavljenega kvadrata oz. romba. V naslednji varianti posamezni listi ne sestavljajo križa, temveč teče križ kombinirano in kontinuirano. Take primere najdemo v Bohinju (XVI, 5/2) in v Podpeči pri Divači (XIX, 5/14).

Že v Suhi in na Turjaku nastopajo oblike vegetabilno in floralno oblikovanih rombov, ki jih namesto črt sestavljajo listki s peclji ali ribjimi mehurji. V Suhi (XVI, 5/1) je osnovni motiv nedeljen križ oz. štirilist, na Turjaku (XVIII, 5/8) pa že razcepljen križ. Še bolj sestavljena oblika pa je na borduri v Mačah (XXII, 5/23). Iz osnovnega razcepljenega štirilista, ki se oblikuje v kvadrat, je nastal pravi cvet. Popolnoma podoben ornament nastopa tudi na slikah prezbiterija na Vrzdencu (XII, 5/24). Oba primera pomenita pravzaprav skrajno stopnjo kombinacije štirilista in kvadrata, ki pa se je v obeh primerih kot tudi že v navedenih na Turjaku in v Suhi prelevil kar v sestavljen cvet.

Izjemna oblika pa je motiv »križa«, sestavljenega iz širokih suličasto zaobljenih listnih krakov s stanjšanim pecljem. Nastopa v slikarstvu kroga »žirovniškega« mojstra v Žirovnici in v Ratečah (glej prilogo).

Kvadrat

Okoli l. 1400 se v našem stenskem slikarstvu furlanske smeri v Tupaličah, na Bregu pri Predvoru, na Vrzdencu in v mlajši plasti »Furlanov« v notranjščini cerkve v Crngrobu pojavi patronirani ornament stopničastega kvadratastega motiva. V Tupaličah (XIII, 3/2) in v Predvoru (XIII, 3/3) nastopa skupaj s kozmatsko ornamentiko. Gre torej za motiv, ki je časovno in delavniško vezan na »furlansko« slikarstvo. Osnova ornamentalnega lika je kvadrat s štirikrat stopničasto izrezano stranico. Tak kvadrat s stopničasto narezano stranico je diagonalno postavljen na mavričasto poslikan pas. V eni vrsti so trije polni liki in ob robih po dve polovici. Iz take osnovne razporeditve lahko izvajamo različne kombinacije: motiv cikcakaste črte, motiv sestavljenih rombov ali motiv trikotnikov.

Da je motiv v resnici povezan s kozmatsko ornamentiko, nam dokazuje že skupni nastop kozmatske motivike s to obliko patroniranega vzorca. V bistvu gre tudi tu za vzorec, ki ga lahko navezujemo na mozaično tehniko. Motiv polovičnih kvadratov oz. stopničasto obsekanih trikotnikov nastopa v Ogleju na mozaikih pred kampanilom. V cerkvi Santa Maria Trastevere je motiv trikrat stopnjevanih kvadratkov znan na prizoru Odršenika iz XII. stol. Končno je motiv kvadratkov na slikah v kripti oglejske bazilike, kjer pa kvadratki niso v celoti temno poslikani, temveč

tako, da je posebej poudarjen osnovni lik pravokotnika, ki je podan z močno konturo ter z manjšimi kvadrati na vsaki stranici osnovnega pravokotnika. Temu motivu je zelo blizu slikani okvir na severni steni ladje v Martjancih, kjer gre za kombinacijo kvadratov s kvadrati, postavljenimi diagonalno, in z manjšimi s točkami označenih likov. Osnovna risba je vgravidirana v omet, sama struktura ornamenta pa tudi izdaja izhodišče v kozmatskih iz kamenčkov sestavljenih okvirih.

Proti koncu 15. stol. ta motiv ponovno zasledimo pri t. i. čelovniškem mojstru (XIII, 3/1). Osnovni kvadrati so pri njem le trikrat stopnjevani. Izrezani kvadrati pa so kombinirani s štirimi točkami, ki ponazarjajo pravokotnik, tako da polni oz. polovični kvadrati tečejo po sredini in ob robih, v belih poljih pa nastopajo štirikotnik označujoče točke v obliki majhnih kvadratkov.

Zvezda

V Tupaličah zasledimo še druge motive. Tu zvezda nadomesti kvadratkotnik kot osnovni lik (XIV, 4/1). Sicer pa se sistem in kombinacija osnovnega lika popolnoma skladata s sistemom in kombinacijami tega sistema, ki smo ga zasledili pri kvadratastem motivu. Podoben primer nastopa tudi kasneje na okvirih slik v Famljah (XIV, 4/2), Lanišču (priloga) in Seničnem, medtem ko je v Pomjanu (XIV, 4/3) kombiniran s trikotniki, ki so postavljeni ob robih bordure, in tako postaja bolj izrazit sistem trikotniške ali cikcakaste osnove, kot je to mogoče pri zvezdastem motivu. Motiv zvezde je nastopal tudi na danes uničenih slikah v Žužemberku (glej prilogo). Osrednjo zvezdo je spremljal motiv trikrake zvezde in tako ustvarjal vzorec podoben trikrat razdeljenemu rombu.

Srce

V Hrastovljah (XV, 5/1), v Bohinju (XV, 5/3), v Godešiču (XV, 5/2) nastopa motiv srčastega lista. Listki so tudi tu diagonalno razpostavljeni, vendar tako, da je enkrat pecelj navzdol, drugič pa obrnjen v levo ali desno stran. V bistvu gre tu za podoben sistem in kombinacijo osnovnega motiva, kot smo ga že srečali pri kvadratnem, zvezdastem ali pa križnatem nekomplikiranim ornamentalnem sistemu.

Ribji mehur

Ribji mehur nastopa že pred sredino 15. stol. Navadno se ne pojavlja samostojno, temveč se kombinira z drugimi liki in sestavlja z drugimi prvinami določene vzorce. Najprej so to pravilno v geometrijske like urejeni vzorci, kasneje pa se čisto v floralnem, vegetabilnem smislu začnejo rahljati in ustvarjati povsem nove, slikovite kombinacije. (Primerjaj: Vrzdeneč XXV, 6/4, Krašče XXV, 6/5, Bloška polica XXV, 6/6, Dolenjske Toplice XXIV, 6/7).

Cikcakasti trak

Ena najbolj pogostih prvin, pa tudi vsa stoletja prisotna sestavina slikanega okvira je cikcakasti trak. Izvor tega motiva lahko iščemo v arhitekturni dekoraciji in ni naključje, da je, kakor nam kaže spomeniško

gradivo, ves čas tudi slikan v plastičnem smislu. Navadno je na temni osnovi, rombi pa so barvno izmenično slikani, tako da ustvarjajo plastiko oz. senco. Trak si preprosto ponazorimo tako, da papir zganemo v harmoniko in ga nato ponovno poravnamo. Cikcakasti trak kot slikani ornament nastopi že v prvi polovici 13. stol. v cerkvi sv. Jakoba v Traminu, pri nas pa je zanesljivo znan že ob koncu 14. stol., navadno skupaj s »furlanskim« slikarstvom. V Vrbi (X, 2/9) spremlja slavaločno odprtino širok trak, ki je močno raztegnjen, sicer pa nastopajo na temnem ozadju tri okrogle točke. Na Pangrčgrmu (X, 2/11) je trak ena pglavitnih sestavin slikanih okvirov, nekatere prizore pa cikcakasti trak kratkoma uokvirja. Tudi v Bregu pri Predvdoru cikcakasti trak spremlja slavaločno odprtino. Na Selu v Prekmurju (X, 2/13) je cikcakasti trak v poudarjeni horizontali nad zidnim vencem dejansko cezura med steno in slikano kupolo. V cerkvi sv. Miklavža v Koritnem (X, 2/12) je trak na oboku, zanimiva pa je tudi tehnika. S črtami je bil najprej narisán vzorec risbe in nato izpolnjen z barvo. Vertikalne črte, s katerimi je slikar zaznamoval (začrtal) posamezna polja, pa so ostale vidne. Skratka, trak je v 14. stol. pogost motiv, nastopa pa še pogosteje v 15. stol. Posebej značilen je tudi za t. i. suško-prileški krog (XI, 2/14). Tu prevladuje rdeča barva, oz. gre za menjavo bele in rdeče barve. V 14. stol. sicer nastopi tudi že rdeča barva, vendar je bil trak bolj barvit. Formatí so različni, vendar pa opazimo tendenco, ki je v nasprotju s 14. stoletjem, ko so bila polja široka. Tu se polja ožijo, dokler ne dobimo na koncu zelo strnjenega niza ozkih rdečih rombov. Prav pri suško-prileškem slikarskem krogu pa je razmerje ohranilo srednjo mero, čeprav, kot kaže okvir v Bodeščah (XI, 2/16) ali na Otoku pri Radovljici, so se romboidi že nekoliko sploščili ali skrajšali. Sicer pa je cikcakasti trak zastopan domala po vseh slikarskih delavnicah. Predvsem je razširjen v slikarstvu suško-prileškega kroga. V že reducirani obliki menjajočih se rdeče-belih ozkih pravokotnikov ga pozna Janez Ljubljanski (Muljava, XI, 2/18). V štiridesetih letih 15. stoletja nastopa kot kombiniran okvir na stenskih slikah v prezbitériju v Vremah (XI, 2/17). Približno v istem času obrobja prizor sv. Jurija v cerkvi sv. Jurija na Selu pri Radovljici. Izredno ozki romboidi nastopajo na okvirih slik v cerkvi sv. Petra na Vrhu nad Želimljami (XI, 2/15). Pravzaprav se je tudi tu osnovni lik, podobno kot na Muljavi, skorajda spremenil v pokončne menjajoče rdeče in bele ozke pravokotnike. Cikcakasti trak ločuje od slikanega pasu tudi slike v področju v prezbitériju cerkve sv. Janeza v Bohinju.

Motiv cikcakastega traku pa nastopa lahko tudi samostojno kot dekorativna bordura, ki ne uokvirja slik. Tako je npr. spremljal v ostrešje dvignjen lesen strop v cerkvi sv. Križa v Kojskem v Goriških Brdih.

Oblakasti ornament

Ornament, ki v osnovni potezi spominja na sklenjeno črto ponavljajoče se osmice in ni bil pri nas v črtastem ali ploskovitem načinu nikdar naslikán, kaže v kasnejših, pri nas udomaćenih oz. razširjenih variantah stilizacijo oblakov, podobno motivom, ki nastopajo na gotških figuralnih sklepnikih. Razširjen rob je vselej obrobjen z manjšimi polkrožnimi robovi. Navadno je osnova temnejša, posamezni členi pa so mavričasto obarvani, tako da temne barve prehajajo v svetle od središča navzven.

Ornament je dosledno slikan prosto in ne s patrono. Podobne rešitve najdemo na okvirih v miniaturnem slikarstvu. Samo na spodnjem delu obrobljene členke najdemo že v 12. stol. na razpelu sv. Damijana v cerkvi sv. Klare v Assisiju. Ni izključeno, da gre tu za motiv obrnjenih palmetk. Uporaba tega ornamenta je v našem spomeniškem gradivu razmeroma omejena. Pojavi se kot horizontalni pas na sliki pohoda treh kraljev v Gorenji vasi pri Logatcu. Nadalje je redni spremljevalec slikarstva t. i. žirovniškega mojstra oz. mojstra apostolskih martirijev v Žirovnici in v Mošnjah. Končno nastopi še v Srednji vasi pri Šenčurju in na oboku poslikanega prezbiterja cerkve sv. Janeza v Bohinju. V Mengšu pa se pojavi na Poslednji sodbi kot notranji okvir, ki v resnici ponazarja oblakasto mejo, ki ločuje pekel od zgornje kompozicije. Slikani in živobarvni okvir je učinkovit. Močno poudarjena je horizontala v Srednji vasi in predstavlja resnično mejo med slikano in neposlikano steno. Še bolj do izraza pa prihaja dekorativna funkcija okvira na slavočno steni v Žirovnici, kjer ornament dejansko nastopa v sestavinah okvirnega ogrodja. Prav uporaba tega okvira pri žirovniškem mojstru pa govori o koroški provenienci tega okvirnega vzorca. Na to kažejo tudi Mengeš, Srednja vas in ne nazadnje sv. Janez v Bohinju. Ugotoviti bo treba še, da gre tudi za stilne in ne samo za časovne sorodnosti s slikami v prezbitериu na Rebrci na Koroškem.

Zanimivo je, da Janez Ljubljanski tega motiva ne uporablja, pač pa nastopa pri njem na slikah na Muljavi preslegasti deteljčasti motiv bordure, ki ga koroško slikarstvo pozna tudi kot element slikanega okvira (Rebrca), pri nas pa kot samostojna sestavina okvira z navznoter obrnjenimi listi ni znan.

Vitica

Ornament v obliki vitice sporadično nastopa v vseh obdobjih, ni pa prav pogost pojav v našem slikarstvu. V 14. stol. nastopa kot samostojna sestavina slikanega okvira, v slikarstvu italijanskih potujočih slikarjev pa je kombiniran s kozmatskim ornamentom. Vendar se tudi tu odnos okvira spreminja. Lahko je samo spodnja ali zgornja zunanja bordura (Gosteče), lahko pa ima funkcijo notranjega okvira (Tupaliče) in je pravi okvir s kozmatsko ornamentiko zunaj.

V Vitanju (IV, 1/11) spremlja sliko sv. Krištofa na severni zunanjščini ladje razmeroma širok okvir s tanko valovito vitico s polkrožno zavihanimi viticami. Veja je brez listov. V drugi polovici 14. stol. pa se hkrati s furlanskim slikarstvom pojavi na oboku župnijske cerkve sv. Daniela v Celju (IV, 1/12) listnata veja s kombinacijo listov in zavihanih vitic. Listnata vejica nastopa tudi na zunanjščini na Vrzdencu (IV, 1/13). Osnova je rdeča, vitica pa je naslikana v beli barvi. Vitičasti poganjki imajo na koncu triliste. V križnem hodniku dominikanskega samostana v Ptuj (IV, 1/14) obroblja slike iz 14. stol. na temnem ozadju naslikana vitica, ki pa se je že bogateje razrasla s polkrožnimi poganjki, ki se končujejo na koncu s suličastimi ali deteljčastimi trilisti. V bistvu so vse vitice 14. stol. še močno stilizirane in blizu principa valovnice. Vendar polagoma veja oživlja najprej samo z mrtvimi poganjki, nato pa še z listi, ki pa so še vedno ujeti v stilizacijo. Vitica pa je še vedno naslikana na ozadje, brez

težnje po plastičnosti ali realnosti. S t. i. »furlanskimi slikarji« pa se pojavi popolnoma nov tip vitice — mesnati akantov list (Gosteče XXXI). Ta je v bistvu sicer še vedno v ritmu valovnice speljana črta, s katero se povezujejo polkrožno, enkrat navzdol, drugič navzgor obrnjeni mesnati, plastično voluminozni slikani listi. Motiv je sprejet iz repertoarja antičnih, zgodnjerenesansno floralno oblikovanih zidnih vencev. Slikar velike podobe sv. Krištofa na južni zunanjsčini cerkve v Crnogrobu je Krištofa uokviril v širok okvir (XXXI), ki ga izpolnjuje motiv okrog palice ovite listnate veje. V nasprotju s starejšimi viticami, ko gre v bistvu za enakomerno menjavanje v polkrožno konturo ujetih listov, se tudi listnata veja v resnici ovije okrog palice. Listi so še mehki, formalno usidrani v prvi polovici 15. stol.

Kasneje so bili listi bolj realistični. Omenim naj izjemno oblikovano in patronirano vitico na slikanem okviru Pasijona v Slovenj Gradcu.

Na Poslednji sodbi v Mengšu (XXXI) se vitica ovija okrog palice, listi pa so že realistično bodikavi, akantovi. Če za izpolnitev gradiva vzamemo za vitico, ki obroblja slike v Beramu, vidimo, da je šel razvoj še dalje. Vitica se postopoma spet stilizira in menjavanje tonov ni več usidrano v realnem svetu. Podobno usodo kot listovje v kamnoseški arhitekturni kulturi, ko postopoma otrdeva, doživlja tudi slikano listovje. V ladji cerkve sv. Jurija na Šentjurskem hribu nad Tržiščem na Dolenjskem se je ohranila le fragmentarna plast slik iz 16. stol. Nastopa motiv okleščene veje brez listov. Časovno in stilno tipična varianta posnema vegetabilne motive v tedanji kamnoseški kulturi. Gre za skrajno izzvenevanje gotike, ko se konstrukcijsko povsem logično grajeni členi spreminjajo v vegetabilne like. Rastlinski motivi so bili sicer v slikarstvu ves čas prisotni, vendar vselej v funkciji ornamenta v okviru. Slikana okleščena veja na Šentjurskem hribu pa naj bi zamenjala resnični plastični okras. To pa je le ena varianta slikanih okvirov, ki so začeli sedaj tekmovali z resnično arhitekturo ali pa jo samo posnemati.

V zgodnjem 16. stol. pa prihaja ponovno do podobnih tendenc v slikarstvu slikanih okvirov. Prva novost je, da se motiv resničnega ali stiliziranega lista nadomesti z rozeto, listu pa je dodeljena samo funkcija polnilca praznega prostora. Taka vitica je tako rekoč podpis za slikarstvo Tomaža iz Senja. Nastopa v Maršičih, Nadlesku in Lopati v Suhi krajini (priloga). Tak okvir je predvsem značilen za Tomaža, v slikarstvu njegovega kroga pa nastopajo lahko tudi drugačni, ki temelje na ornamentalnih prvinah patroniranih okvirov. Tak primer je slavoločna stena na Taboru pri Grosupljem.

V cerkvi sv. Ahaca na Kališčih nad Kamnikom (priloga) nastopa še drugačen tip slikane vitice. Gre za kombinacijo razcepljenih širokih in ne več mesnatih ali akantovih listov, ki so kombinirani z motivom rozete, živalske glave in povsem renesansno koncipiranih grifov. Par drug k drugemu obrnjenih grifov v tem primeru spominja na podobne rešitve okoli leta 1400 v »furlanskem« slikarstvu, ko je maska, pa tudi preprosti disk spremljevalec listnatih okvirov.

Omeniti je treba še dva slikana okvira, ki ju moramo prišteti k vitičasto rastlinski ornamentiki. Starejši je v Koseču pri Kobaridu (priloga). Oblikovan je predvsem simetrično. Le kompozicija se opira na belo obrobljen podolgovat romb s plastično naslikano rozeto. Romb pa je v konturi

potegnjen šesterokotnik, obrobjen z motivi zavihanih mesnatih listov ter s perspektivično okrajšano slikano rozeto z zavihanimi ali narobkanimi listi. Motiv učinkuje izredno plastično in je znan predvsem iz slikarstva na območju Furlanije.

Za podobno kompozicijo gre pri horizontalnem pasu na sliki Rojstva v Krtini pri Moravčah. Stilizirani, iz rastlinskega sveta privzeti ornamenti se opirajo na palico, ki je ne ovija enakomerna linija vitice, temveč povsem samostojno, kompozicijsko smiselno in dekorativno grajeni ornamentalni, v bistvu floralni motivi.

Deteljčasti ornament

Ornament z motivom deteljice ali trilista je razmeroma pogost pojav. Navadno ne nastopa samostojno kot okvir slike na steni, marveč je s pravim okvirom le zunanje dopolnilo. Kot okvir slike na steni nastopa v podločjih slik v Seničnem in na Kamnem vrhu. Kot samostojni okvir pa je najbolj pogost motiv na slikanih poljih naših rebrasto obokanih prezbiterijev. Ima podobno funkcijo kot oblakasti okvir na oboku sv. Janeza v Bohinju. V prvi polovici 15. stoletja se že pojavi na oboku cerkve v Vremah, nadalje na oboku Marijine cerkve na Muljavi, na oboku na Kamnem vrhu, v Suhi in Seničnem (okoli leta 1490), sredi 15. stol. pa na oboku in podločjih cerkve sv. Petra na Vrhu pri Turjaku. Na slikah na zahodni zunanjsčini pod lopo cerkve sv. Lenarta v Bodeščah (XXX, 10/4) pa spremljata kot zunanji rob cikcakastega notranjega okvira prizora sv. Jurija in Lenarta. Ob koncu 15. stol. srečamo ta motiv spet pri mojstru čelovniškega prezbiterija.

Deteljčasti preslegasti motiv, ki je dejansko odvod iz arhitekturne motivike s tem, da se ravni nastavki prekrivajočih se lokov končajo z motivom deteljice, pa je pri nas razmeroma redek motiv slikanega okvira. Prvič se pojavi v 13. stol. v Kostanjevici. Uporabil ga je tudi Janez Ljubljanski v prezbiteriju cerkve na Muljavi nad prizorom Marijine smrti (XXX, 10/1). Bolj pogost pa je na Koroškem in večkrat nadomešča pri nas uveljavljeni oblakasti ali deteljčasti ornament na slikanih obokih (npr. Rebrca). Videti pa je, da je ornamentalna prvina, ki so jo na obokih uporabljali slikarji čelovniškega kroga, prisotna tako na oboku ladje na Mirni kot na Svetih gorah in v Podpeči pri Gabrovki. Sicer pa preslegasti motiv nastopa samostojno kot spremljajoči motiv arhitekture na zunanjsčinah, podobno kot polni deteljčasti motiv že v 14. stol. (Gabrška gora nad Škofjo Loko). Kot preslegasti motiv pa je pogost posebej v 16. in v 17. stol., in to celo na kmečki arhitekturi, na škofjeloškem in polhograjskem območju.

Motiv s polkrogom preščiipnjenega trikotnika

O obliki osnovnega lika govori že naziv tega vzorca. Redko nastopa samostojno kot vzorec v patroniranem slikanem okviru. Sicer pa je pogost pojav kot polnilo za poslikana ozadja pri Janezu Ljubljanskem (XXIX, 9/3) pa tudi pri njegovem krogu ter istrsko vplivanem slikarstvu, npr. pri sv. Petru na Vrhu pri Turjaku (XXIX, 9/2). Kot polnilo ozadja pri apostolih v cerkvi sv. Jerneja v Seničnem in motiv na okvirih poslikanega stropa na Bregu pri Preddvoru izdaja delavniško paralelo!

Motiv okovja

Tip okovja na ornamentu ne sodi popolnoma v dobo srednjeveškega stenskega slikarstva. Vseeno pa je treba, da se z njim seznanimo, tako kot smo se z drugimi pojavi, ki ne predstavljajo vselej pravega slikanega okvira. Tudi tu gre, podobno kot pri deteljčastem motivu ali motivu trikotnika, za patronirano obliko ornamenta. To je navadno okovje posnemajoči vzorec, ki v nasprotju s prej obravnavanimi ali omenjenimi ornamentami, ki so bili več ali manj razdrobljeni s prekinjenimi linijami, uveljavlja sklenjene, povezane črte in like, ki oblikujejo dekorativna okovja. Ta ornament navadno ni uokvirjal vseh štirih stranic slikanega prizora, temveč je ob prizoru tekel le kot spodnji ali zgornji horizontalni pas. V cerkvi sv. Petra pri Polhovem gradu je ta motiv prevzela celo kamnoseška kultura in tam nastopa kot dekorativna prvina na kamnitem zahodnem portalu. V prezbiteriju cerkve sv. Andreja v Mošnjah se je od slik iz prve polovice 16. stol. ohranilo le nekaj sledov (XXVII, 8/1), poudarjen pa je okvir tega tipa. Tudi v ladji cerkve sv. Andreja v Gostecih (XXVII, 8/2, 3) imamo ohranjen tip ornamenta, ki je prevzet iz okovja (z. 17. stol.). V koru cerkve sv. Jakoba v Škofji Loki je bil prav tako odkrit horizontalni pas z motiviko okovja. V ogelnem stolpu gradu v Slovenski Bistrici je na zidanem oboku zanimiva slikana dekoracija iz 16. stol., katere pasovi se opirajo na patronirane okvire z motiviko okovja.

V. OKVIR KOT ARHITEKTURNO OGRODJE

Okvir kot slikano arhitekturno ogrodje ali imitacija pravega okvira zasluži posebno obravnavo zaradi posebnosti pojava in zaradi umetnostne problematike. Omejila se bom na prikaz le nekaterih značilnejših primerov in se ne bom spuščala v genezo razvoja. Na funkcijo okvira pa sem opozorila že v začetku.

Bolj kot doslej opisani okviri, ki temeljijo predvsem na ornamentiranih pasovih, postanejo okviri, ki posnemajo resnični plastični okvir, sestavni del arhitekture oz. arhitekturne stene. Vendar pa okvir vseeno ni vselej sestavni del stene, ampak lahko opravlja samostojno funkcijo z najtesnejšo naslonitvijo na slikarijo.

Na severni steni cerkvene ladje v Bodeščah so naslikani prizori Pasi-jona v dveh pasovih. Pritlični pas je verjetno zavzemal zastor. Posamezni prizori so med seboj ločeni z arhitekturnim okvirom in pokončnimi stebriči, ki počivajo na bazah, kapiteli pa nosijo gredo. Tako smo dobili, če odštejemo slikano polnilo, ki ga tokrat izpolnjuje figuralna poslikava, samostojno, vendar vseeno na arhitekturo ladje popolnoma navezano ogrodje, ki se sicer s horizontalami podreja horizontalam lesenega stropa, vendar je struktura slikanega ogrodja tuja gotskemu principu.

Podobno je s kompozicijo Svete Nedelje na zunanjsčini cerkve sv. Elizabete v Podrebri pri Polhovem Gradcu in na slikah Jerneja iz Loke (Sv. Peter nad Begunjami).

Južne stene ladje v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom zavzemajo prizori iz Marijinega življenja. Tudi tu je naslikano arhitekturno ogrodje,

ki pa se s podločji, izpolnjenimi s krogovičji, s kompozicijo resnične arhitekture in perspektivnimi odmiki v kompozicijah bolj resnično veže na arhitekturo kot na primer v Bodeščah. Osnovni element je tudi tu stebrič, ki pa je pri sv. Primožu še gotso koncipiran, medtem ko je v Bodeščah že renesančne oblike. V obeh primerih posnema kamen, in sicer tonsko. V Bodeščah je stebriček bele barve, pri sv. Primožu pa sivozelene.

Slikani okvir na Vihru je dejansko sestavni del arhitekture. Če pa gledamo na motiv okvira, na slikani zaobljeni profil in na rožnato rdeči ton, pomislimo na pravi okvir gotskih slikanih kril, čeprav slikarija ne posnema tako dosledno gotskih slikanih tabel kot na primer na zunanji slavoločni steni cerkve na koroškem Pöckau. Tam na zunanji steni v fresco tehniki nanesen gotski krilni okvir dejansko posnema rezljanega. Podobne oblike je tudi okvir v Lanišču, kjer slikani plastični, zaobljeni okvir ni nič drugega kot v slikarski tehniki posnet dejanski okvir gotskih slikanih tabel. Vzporedno z že omenjenimi patroniranimi okviri bo odslej prevladoval predvsem okvir, ki posnema resničnega. V skladu z razvojem stila se bo spremenil tudi profil in osnovni ton, ki bo slej ko prej ostal rumen z okrasnim senčenjem.

VI. TEZE ZA UMETNOSTNOZGODOVINSKI IZSLEDEK

Sledili smo razvoju slikanega okvira v srednjeveškem stenskem slikarstvu od 14. do 16. stoletja. Pri tem sem poleg razvoja ornamenta od prosto risanege geometričnega in floralnega, kozmatskega, patroniranega in posnemajočega arhitekturo skušala prikazati tudi vlogo okvira v stenskem slikarstvu. Vsi ti problemi, kot tudi poglavje o tehnologiji, so bolj nakazani kot pa temeljito obdelani z vsem primerjalnim gradivom.

Tema še ni bila obdelana v širši evropski literaturi in je prvi poizkus obravnave. Ker je bila vloga okvira v srednjeveškem slikarstvu obravnavana v posebnem poglavju, ki bi lahko sodilo na konec, ne bom ponavljala tam navedenih ugotovitev, ki prvenstveno zadevajo umetnostnozgodovinsko problematiko v širšem smislu.

Strnem naj nekaj opažanj, ki so morda v nalogi ostala premalo poudarjena.

V glavnem lahko trdim, da nastopajo predvsem tri kategorije slikanega okvira, ki so tudi časovno pogojene.

Do nastopa italijanskih slikarjev prevladujejo prosto slikani okviri z ornamentalno motiviko, ki je prevzeta iz knjižne ilustracije ali pa iz arhitekturne dekoracije.

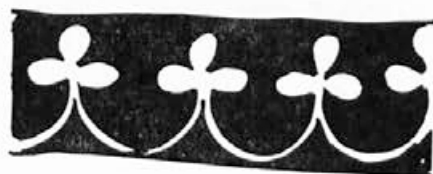
Časovni razpon posameznih prvin je dosti širok, izbira ornamenta je splošna. Naj opozorim samo na motiv cikcaka, trikotnikov, vitice, listovja ali sploh geometričnih likov. Vitica in cikcakasti trak sta motiva, ki v časovno in stilno prirejenih inačicah nastopata pravzaprav skozi ves srednji vek in nista tipična kot osnovni motiv za to ali drugo obdobje. Obe prvini sta prevzeti iz arhitekture, predvsem iz antične. Ker gre za posnemanje realnih okvirov, domnevam, da so prek knjižne ilustracije prešli v stensko slikarstvo.

- 1 (I) *Kostanjevica, ž. c. sv. Jakoba, timpanon zahodnega portala, križni-štirilistni patronirani (?) vzorec na loku timpanona (ok. sr. 13. stol.)*
- 2 (I) *Isto, deteljčasti preslegasti ornament na loku timpanona (ok. sr. 13. stol.)*
- 3 (II, 1/8) *Vrzenec, p. c. sv. Kancijana, severna stena ladje, dvojna valovnica (prva četrt. 14. stol.)*
- 4 (II, 1/9) *Turnišče, stara ž. c., obok, trak v obliki valovnice (Janez Aquila, 1383)*
- 5 (II, 1/10) *Turnišče, stara ž. c., obok, dvojni trakasti preplet (1383)*
- 6 (II, 1/11) *Selo v Prekmurju, kupola, prizor prihoda treh kraljev, vertikalni pasovi v obliki dvojne valovnice (zač. 15. stol.)*
- 7 (II A) *Turnišče, stara cerkev, apsida, vitica, kombinirana s floralnimi listi in križci (druga četrt. 14. stol.)*
- 8 (III, 1/1) *Vitanje, ž. c., zunanjščina, južna stena, prizor križanja, cikcakasta črta (druga četrtina 14. stol.)*
- 9 (III, 1/2) *Tupaliče, p. c. sv. Klemenca, slavolok, prizor Marije zaščitnice s plaščem, cikcakasti trak (sredina 14. stol.)*
- 10 (III, 1/3) *Turnišče, stara cerkev, obok, cikcakasti trak (Janez Aquila, 1382)*
- 11 (III, 1/4) *Šmarata na Notranjskem, p. sv. Marjete, zunanjščina, prizor sv. Krištofa, ornament v obliki prekrizanih črt (sr. 14. stol.)*
- 12 (IV, 1/11) *Vitanje, ž. c., južna zunanjščina, prizor sv. Krištofa, poenostavljena vitica*

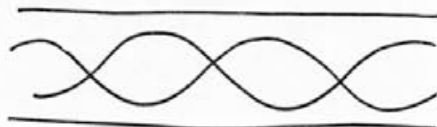
1



2



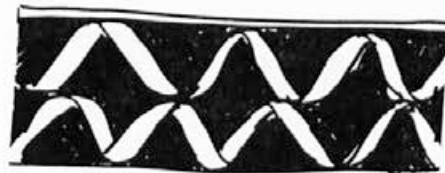
3



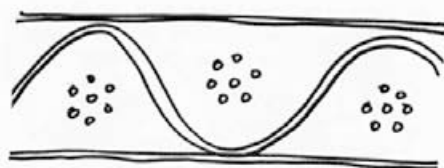
4



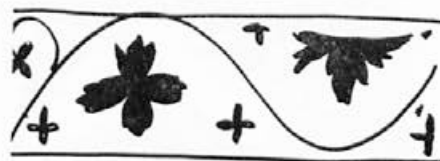
5



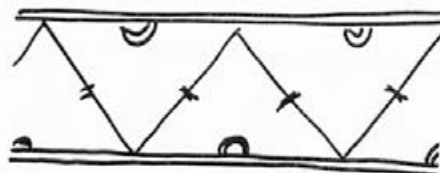
6



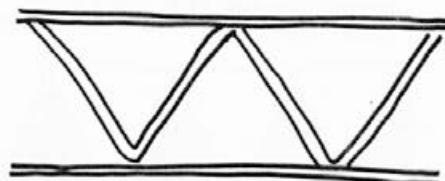
7



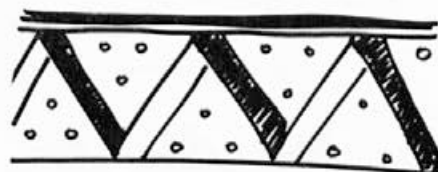
8



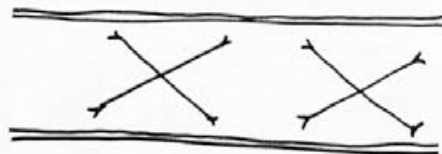
9



10



11



12



- 13 (IV, 1/12) *Celje, opatijska cerkev, obok v prezbitoriju*, vitica z mesnatimi listi (konec 14. stol.; furl. smer)
- 14 (IV, 1/13) *Vrzenec, p. c. sv. Kancijana, ladja*, notranjščina, vitica s trlistki (prva četrt. 14. stol.)
- 15 (IV, 1/14) *Ptuj, križni hodnik dom. samostana*, prizor z dvema svetnikoma (ok. 1350, vitica s floralnimi listi)
- 16 (V, 1/15) *Prevole v Suhi krajini, p. c. sv. Križa, slavoločna stena*, cikcak z motivom palmete (ok. sr. 14. stol.)
- 17 (V, 1/16) *Bohinj, p. c. sv. Janeza, severna stena ladje*, prizor iz legende sv. Janeza, cikcak s palmeto (2. četrt. 14. stol.)
- 18 (V, 1/17) *Koritno, p. c. sv. Nikolaja, obok*, cikcak z listovjem (sr. 14. stol.)
- 19 (V, 1/18) *Pangrčgrm, p. c. sv. Nikolaja, slavoločna stena*, cikcak z listovjem (sr. 14. stol.)
- 20 (VI, 1/19) *Turnišče, obok*, trikotni zobčasti motiv (Janez Aquila, 1382)
- 21 (VI, 1/20) *Murska Sobota, stari prezbitorij*, trikotni zobci (sr. 14. stol.)
- 22 (VI, 1/21) *Vrzenec, p. c. sv. Kancijana, ladja*, notr., prizor snemanja (prva četrt. 14. stol.)
- 23 (VI, 1/22) *Vrba, p. c. sv. Marika, slavoločna stena*, prizor sv. Jerneja, zobčasti niz (ok. 1400)
- 24 (VII, 1/5) *Vrzenec, p. c. sv. Kancijana, notranjščina ladje*, polni zobčasti trikotnik (prva četrt. 14. stol.)

13



14



15



16



17



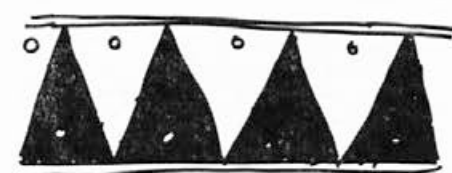
18



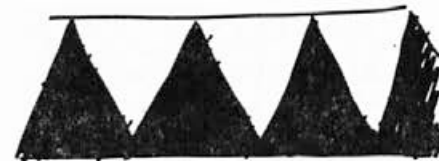
19



20



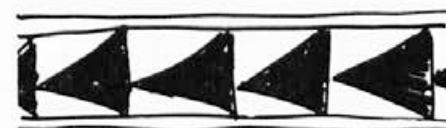
21



22



23

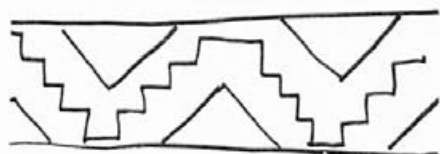


24



- 25 (VII, 1/6) *Bohinj, p. c. sv. Janeza, notr. severne ladje*, prizor Janezove legende, tonsko kombinirani zobčasti trikotnik (druga četrtina 14. stol.)
- 26 (VII, 1/7) *Bohinj, p. c. sv. Janeza, severna stena ladje*, koncentrični trikotniki (druga četrtina 14. stol.)
- 27 (VIII, 2/1) *Celje, op. cerkev, obok prezbitarija*, kozmatski ornament, kombinacija četverokotnikov (konec 14. stol.)
- 28 (VIII, 2/2) *Tupaliče, p. c. sv. Klementa*, kozmatski ornament, kombinacija pravokotnikov in kvadratov (ok. 1400)
- 29 (VIII, 2/3) *Vrba, p. c. sv. Marka, zunanjščina, sv. Krištof*, kozmatski ornament, kombinacija pravokotnikov z vrtanimi zvezdami (ok. 1400)
- 30 (VIII, 2/4) *Pangrčgrm, p. c. sv. Nikolaja*, še kozmatski ornament, motiv zvezde (ok. 1400)
- 31 (IX, 2/5) *Jezersko, p. c. sv. Ožbolta*, slavoločna stena, druga plast, kozmatski ornament v obliki prekrizanih črt (četverokotniki) z vrisanimi manjšimi kvadrati (okoli 1400)
- 32 (IX, 2/6) *Crngrob, p. c., zahodna fasada*, ciklus pasijona, najpogostejši kozmatski vzorec, kombinacija zvezde in četverokotnikov (2. pol. 14. stol.)
- 33 (IX, 2/7) *Gosteče, p. c. sv. Andreja*, kozmatski ornament, zvezda, četverokotnik, notranjščina severne ladje (zač. 15. stol.)
- 34 (IX, 2/8) *Godešič, p. c. sv. Nikolaja, zahodna fasada*, podstrešje, kozmatski ornament (ok. 1400)
- 35 (X, 2/9) *Vrba, p. c. sv. Marka, slavoločna stena*, cikcakasti trak (ok. 1400)
- 36 (X, 2/10) *Breg pri Predvoru, p. c. sv. Lenarta, slavoločna stena*, cikcakasti trak (ok. 1400)

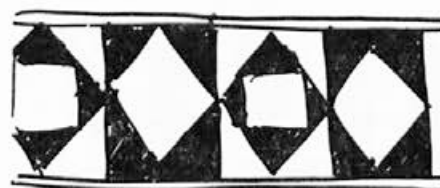
25



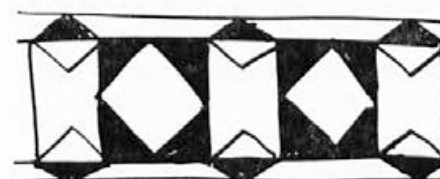
26



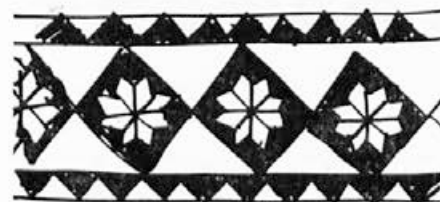
27



28



29



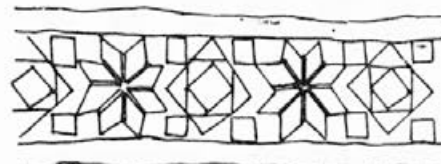
30



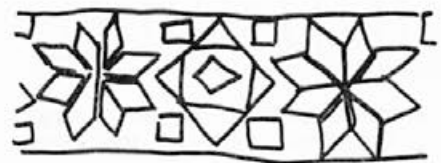
31



32



33



34



35

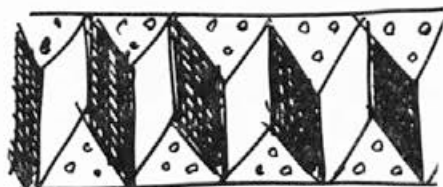


36



- 37 (X, 2/11) *Pangrčgrm*, p. c. sv. *Nikolaja*, *severna stena*, prizor *Poklona*, cikcakasti trak (ok. sr. 14. stol.)
- 38 (X, 2/12) *Koritno*, p. c. sv. *Nikolaja*, *obok*, cikcakasti trak (okrog sr. 14. stol.)
- 39 (X, 2/13) *Selo v Prekmurju*, *ku-pola*, cikcakasti trak (zač. 15. stol.)
- 40 (XI, 2/14) *Suha*, p. c. sv. *Janeza*, *prezbiterij*, cikcakasti trak (sredina 15. stol.)
- 41 (XI, 2/15) *Vrh nad Želimljami*, p. sv. *Petra*, *notranjščina prezbiterija*, cikcakasti trak (sr. 15. stol.)
- 42 (XI, 2/16) *Bodešče*, p. c. sv. *Lenarta*, *zahodna zunanja fasada*, prizor sv. *Florijana* in *Jurija*, cikcakasti trak, suško prileška delavnica (sr. 15. stol.)
- 43 (XI, 2/17) *Vreme*, ž. c. *Marijinega vnebovzetja*, *prezbiterij*, cikcakasti trak, slikar *vzhodnoalpske smeri* (druga četrtina 15. stol.)
- 44 (XI, 2/18) *Muljava*, ž. c. *Marijinega vnebovzetja*, *notranjščina prezbiterija*, rdečebelo slikan trak, slikar *Janez Ljubljanski* (1456)
- 45 (XII, 2/19) *Bodešče*, p. c. sv. *Lenarta*, *zahodna fasada*, cikcakasti trak, suško prileški slikar (sr. 15. stol.)
- 46 (XII, 2/20) *Bloška polica*, p. c., *slavoločna stena*, cikcakasti trak (konec 15. stol.)
- 47 (XIII, 3/1) *Podpeč pri Gabrovki na Dol.*, p. c. sv. *Pavla*, *prezbiterij*, apostoli, stopničasti kvadratki, čelovniški mojster (zač. 16. stol.)
- 48 (XIII, 3/2) *Tupaliče*, p. c. sv. *Klemenca*, *notranjščina*, prizori *pasijona*, furl. slikar, stopničasti kvadratki (zač. 15. stol.)
- 49 (XIII, 3/3) *Breg pri Predvoru*, p. c. sv. *Lenarta*, *prezbiterij*, stopničasti kvadratki, furl. slikar (ok. zač. 15. stol.)

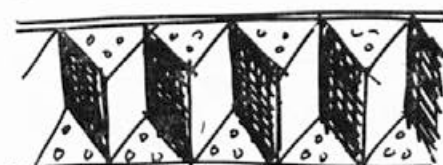
37



38



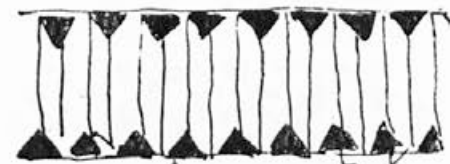
39



40



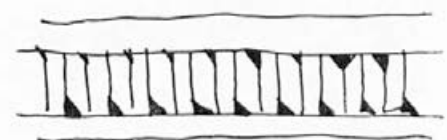
41



42



43



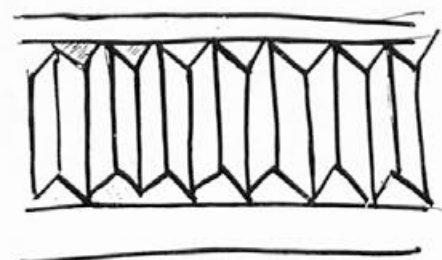
44



45



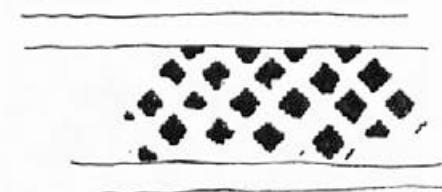
46



47



48

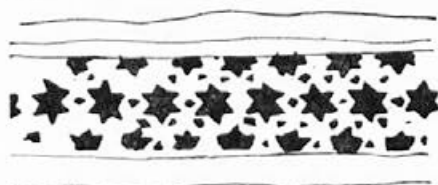


49

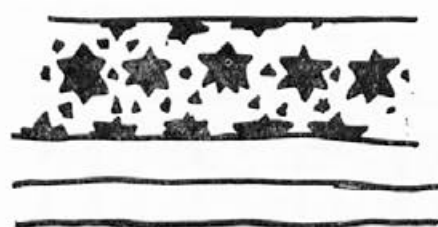


- 50 (XIV, 4/1) *Tupaliče, p. c. sv. Klemenca, severna stena, prizor pasijona, motiv zvezde, furl. šolani slikar (zač. 15. stol.)*
- 51 (XIV, 4/2) *Famlje, p. c., prezbitarij in notranjščina, slavoločna stena, apostoli, motiv zvezde, ital. usmerjena delavnica (ok. 1420)*
- 52 (XIV, 4/3) *Pomjan, p. c., severna stena ladje, motiv zvezde (zač. 15. stol.)*
- 53 (XIV, 4/4) *Gl. št. 51*
- 54 (XV, 5/1) *Hrastovlje, p. c., notranjščina, zahodna stena, motiv srca, Janez iz Kastva (1490)*
- 55 (XV, 5/2) *Godešič, p. c., prezbitarij, motiv srca, Jernej iz Loke (ok. 1520)*
- 56 (XV, 5/3) *Bohinj, p. c. sv. Janeza, prezbitarij, enak motiv kot 55, Jernej iz Loke (ok. 1520—30)*
- 57 (XV, 5/4) *Vreme, ž. c. Marijinega vnebovzetja, prezbitarij, južna stena, srčasti motiv (ok. 1440)*
- 58 (XVI, 5/1) *58. Suha pri Škofji Loki, p. c. sv. Janeza, prezbitarij, štirilist ali motiv križa z deteljicastimi listi, suško-prileški slikar (sr. 15. stol.)*
- 59 (XVI, 5/2) *Bohinj, p. c. sv. Janeza, notr. prezbitarija, sestavljeni križ, slikar furl. nasledstva (ok. 1440)*
- 60 (XVI, 5/3) *Bodešče, p. c. sv. Lenarta, prezbitarij, štirilist (ok. sr. 15. stol.)*
- 61 (XVI, 5/4) *Bodešče, p. c. sv. Lenarta, prezbitarij, motiv križa v sestavljenem četverokotniku (ok. sr. 15. stol.)*

50



51



52



53



54



55



56



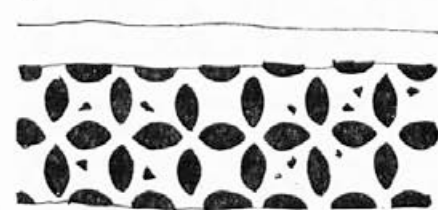
57



58



59



60



61



63

- 62 (XVII, 5/5) *Mače nad Preddivo-rom, zunanjščina, prizor sv. Krištofa, štirilist (1467)*
- 63 (XVII, 5/6) *Jezersko, p. c. sv. Andreja, notr. prezbitarija (še ne odkrite stenske slike), sestavljen križ (konec 15. stol.)*
- 64 (XVII, 5/7) 64. *Jezersko, p. c. sv. Ožbolta, slavoločna stena, v kvadrat sestavljen križ (konec 15. stol.)*
- 65 (XVIII, 5/8) *Turjak, grajska kapela, južni del banje, motiv štirilista (sr. 15. stol.)*
- 66 (XVIII, 5/9) *Vrh, p. c. sv. Petra, v motiv četverokotnika sestavljen križ (sr. 15. stol.)*
- 67 (XVIII, 5/10) *Žužemberk, p. c. sv. Nikolaja, prezbitarij, sestavljeni križ, krog Janeza Ljubljanskega (ok. sr. 15. stol.)*
- 68 (XVIII, 5/11) *Gradišče, p. c. sv. Helene, notr. ladje, križ oz. štirilist, krog Janeza iz Kastva (ok. 1490)*
- 69 (XIX, 5/12) *Hrastovlje, p. c., sestavljeni križ z zaobljenimi listi, Janez iz Kastva (1490)*
- 70 (XIX, 5/13) *Hrastovlje, p. c., v lik četverokotnika vrisan križ z večkrat preščioljenimi listi, Janez iz Kastva (1490)*
- 71 (XIX, 5/14) *Podpeč v Istri, p. c. sv. Helene, notr., prizori pasijona, motiv sestavljenega križa (2. pol. 15. stol.)*
- 72 (XIX, 5/15) *Gradišče pri Divači, p. c. sv. Helene, križ v sestavljenem četverokotniku, krog Janeza iz Kastva (ok. 1490)*
- 73 (XX, 5/6) *Muljava, p. c. sv. Marijinega vnebovzetja, kombinacija polnih in sestavljenih križev ali štirilistov, Janez Ljubljanski (1456)*

62



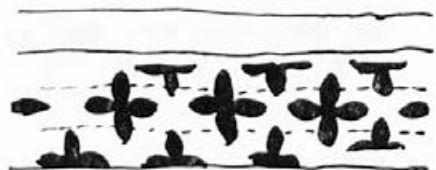
63



64



65



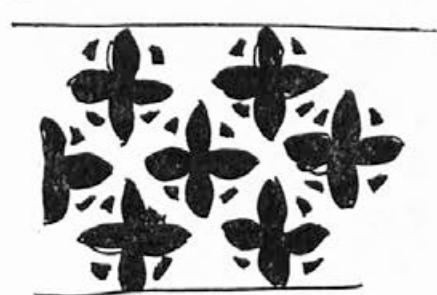
66



67



68



69



70



71



72



73



65

74 (XX, 5/17) *Muljava, p. c.*, kombinacija v pravokotnih sestavljenega križa, Janez Ljubljanski (1456)

75 (XX, 5/18) *Kamni vrh, p. c.*, prezbiterij, sestavljeni kvadrat z motivom sestavljenega križa, Janez Ljubljanski (1459)

76 (XX, 5/19) *Kamni vrh, prezbiterij*, sestavljeni križ, Janez Ljubljanski (1459)

77 (XXI, 5/20) *77 Crngrob, p. c.*, prizor Svete Nedelje na zunanjsčini, sestavljeni križi v dvojni kvadratno prepleteni mreži, sodelavec Janeza Ljubljanskega (ok. 1460)

78 (XXI, 5/21) *Mošnje, p. c. sv. Andreja*, notr., sestavljeni križi v dvojno prepleteni mreži kvadratov

79 (XXI, 5/22) *Kubed v Istri, stari prezbiterij*, sestavljeni križ v mreži kvadratov (konec 15. stol.) laja, notr. sev. stena, pohod treh

80 (XXII, 5/23) *Mače, p. c. sv. Niko-kraljev*, motiv sestavljenega križa s floralnimi listi, oblikovan v rozeto z ribjimi mehurji (ok. 1467)

81 (XXII, 5/24) *Vrzenec, p. c. sv. Kancijana, prezbiterij*, apostoli, enak motiv kot št. 80

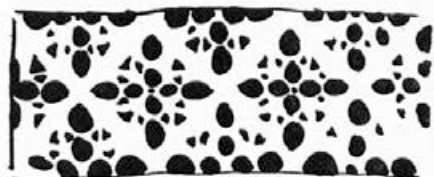
82 (XXII, 5/25) *Turjak, grajska kapela, južni del šilaste banje*, prizori svetnikov, križ s floralnimi listi, vrisan v motiv kvadrata, ki ga sestavljajo ribji mehurji (sr. 15. stol.)

83 (XXII, 5/26) *Suha pri Škofji Loki, p. c. sv. Janeza, prezbiterij*, apostoli, niz večjih pokončnih in manjših diagonalno postavljenih križev, kombiniranih z enkrat široko, drugič ozko odprtim parom ribjih mehurjev, suško-prileški mojster (ok. sr. 15. stol.)

74



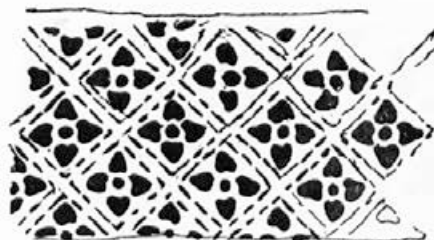
75



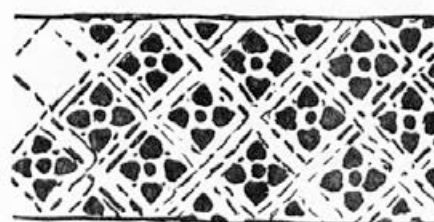
76



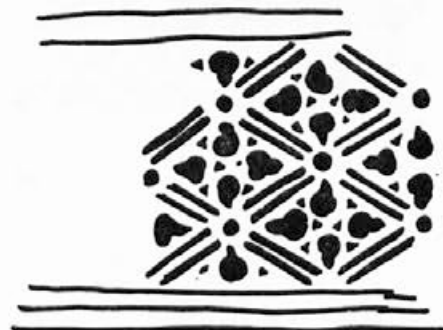
77



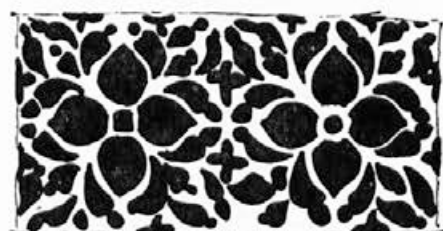
78



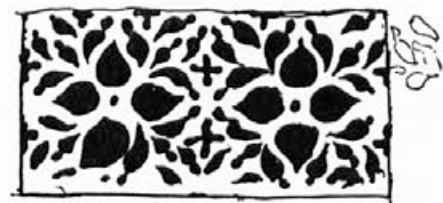
79



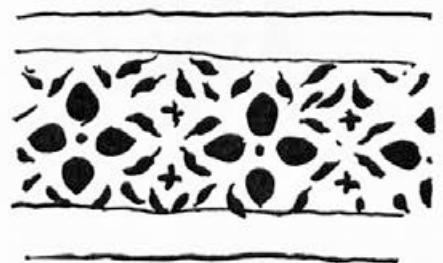
80



81



82

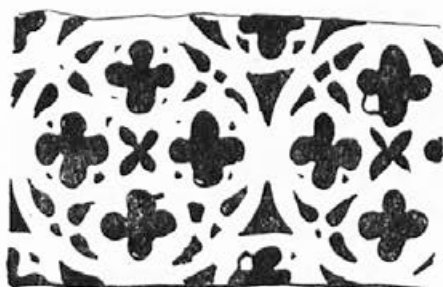


83



- 84 (XXIII, 6/1) *Vreme, ž. c. Marijinega vnebovzetja, prezbitarij*, sestav štirih večjih križev v motivu kroga (ok. 1440)
- 85 (XXIII, 6/2) *Tupaliče, p. c. sv. Klementa, slavoločna stena*, del okvira nad votivno podobo, rozeta z motivom križa z listi v obliki sestavljene čaše (konec 15. stol.—?)
- 86 (XXIII, 6/3) *Vreme, ž. c. Marijinega vnebovzetja, prezbitarij*, rozeta z motivom sestavljenega, z ribjimi mehurji in krogi kombiniranega križa (ok. 1440)
- 87 (XXV, 6/4) *Vrzedenc, p. c. sv. Kancijana, prezbitarij*, z motivom trilstov sestavljena cikcakasta črta s križem in ribjima mehurjema v črti simetrane (druga tretjina 15. stol.)
- 88 (XXV, 6/5) *Krašče, p. c. sv. Andreja, prezbitarij*, enak sestav (!) (slikar tretje četrtine 15. stol.)
- 89 (XXV, 6/6) 89. *Bloška polica, p. c., slavoločna stena*, nesimetrični ornamentalni sestav, kombiniran z ribjimi mehurji (konec 15. stol.)
- 90 (XXIV, 6/7) *Dolenjske Toplice, slavoločna stena proti ladji*, ostank bordure v obliki vetrnice, sestavljene z motivom ribjega mehurja (zač. 16. stol.)

84



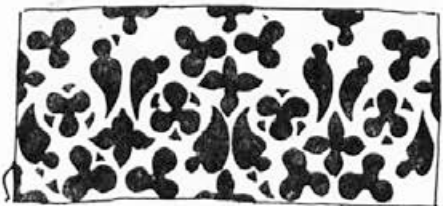
85



86



87



88



89

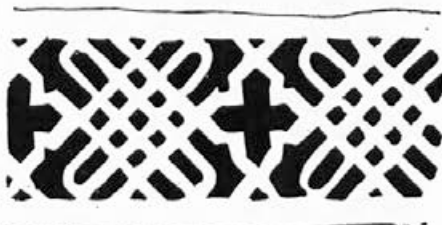


90

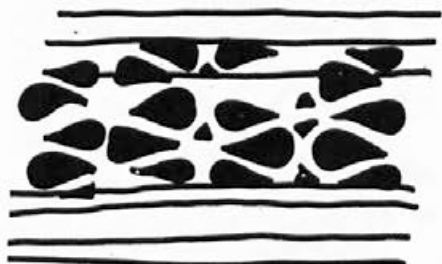


- 91 (XXVI, 7/1) *Bohinj, sv. Janez, južna stena ladje*, fragment freske z ohranjeno borduro, iz geometričnih likov sestavljen motiv diagonalno položenega križa (prva pol. 15. stol.)
- 92 (XXVI, 7/2) *Kubed, stari prezbitarij*, z motivi »kapljic« sestavljeni liki podolžnih četverkotnikov (konec 15. stol.)
- 93 (XXVI, 7/3) *Bloška polica, p. c., slavoločna stena*, z rozetami sestavljen motiv cikcakaste črte (konec 15. stol.)
- 94 (XXVII, 8/1) *Mošnje, ž. c. sv. Andreja*, fragment stenskih slik v zaključku prezbitarija, motiv okovja z likom križa s suličasto izpodrezanimi listi (ok. 1520)
- 95 (XXVII, 8/2) *Gosteče, p. c. sv. Andreja, prezbitarij*, ornament v obliki okovja (ok. 1620)
- 96 (XXVII, 8/3) *Gosteče, p. c. sv. Andreja, prezbitarij*, ornament v obliki okovja (ok. 1620)
- 97 (XXVII, 8/4) *Strahomer, p. c., zunanjščina*, križanje (zdaj sneto), motiv stilizirane vitice (ok. 1520)
- 98 (XXVIII, 8/5) *Bloška polica, p. c., ladja*, pod nekdanjim lesenim stropom potekajoča bordura v obliki kontinuiranega niza sestavljenih podolžnih rombov (16. stol.)
- 99 (XXVIII, 8/6) *Muljava, ž. c.*, s floralnimi listi sestavljen ornament v prepletajoči se valovnici, Janez Ljubljanski (1456)
- 100 (XXIX, 911) *Mače, p. c. sv. Nikolaja*, motiv preščiipnjenih trikotnikov (1467)

91



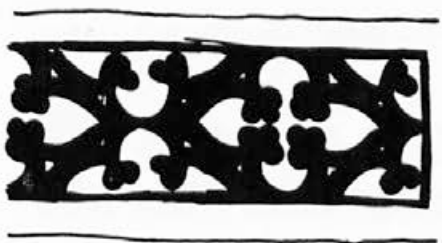
92



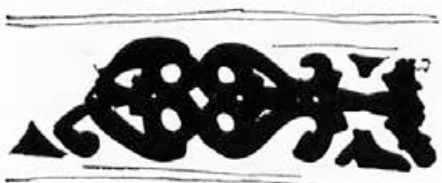
93



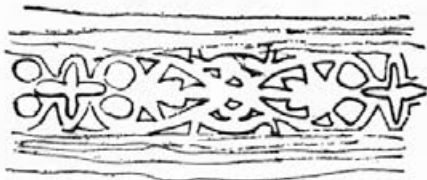
94



95



96



97



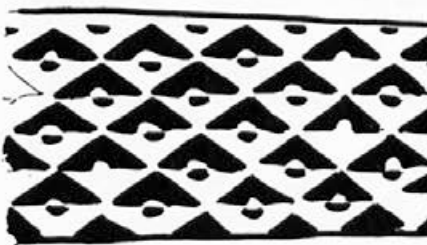
98



99

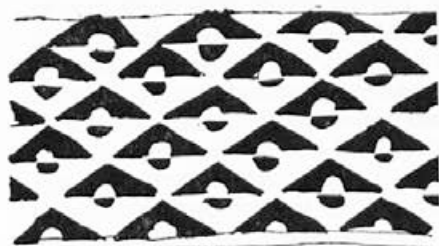


100

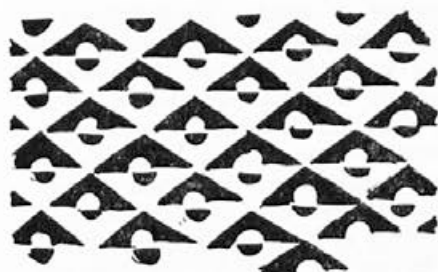


- 101 (XXIX, 9/2) *Vrh nad Želimljami*, p. c. sv. *Petra*, motiv prešči-pnjenih trikotnikov, uporabljen kot polnilo ozadja (ok. sr. 15. stol.)
- 102 (XXIX, 9/3) *Kamni vrh*, *Muljava*, isto, vendar tudi v funkciji okvira, Janez Ljubljanski
- 103 (XXX, 10/1) *Muljava*, ž. c., deteljičasti preslegasti ornament na prizoru Marijine smrti, Janez Ljubljanski (1456)
- 104 (XXX, 10/2) *Muljava*, ž. c., *prezbiterij*, deteljičasti ornament, uporabljen kot zunanji rob okvira, Janez Ljubljanski (1456)
- 105 (XXX, 10/3) *Mače*, p. c., *slavoločna stena*, deteljičasti ornament v funkciji okvira (1467)
- 106 (XXX, 10/4) *Bodešče*, p. c. sv. *Lenarta*, *zahodna fasada pod lopo*, gornji rob okvira v obliki deteljičastega ornamenta (sr. 15. stol.)
- 107 (XXXI) *Gosteče*, p. c. sv. *Andreja*, *ladja*, *severna stena*, pohod treh kraljev, mesnata akantova vitica v funkciji zunanjega okvira, furlanski slikar (zač. 15. stol.)
- 108 (XXXI) *Mengeš* ž. c. sv. *Mihaela*, *prezbiterij*, prizor sv. *Mihaela*; okvir sestavljajo v isto smer obrnjeni mesnati akantovi listi, sodelavec Janeza Ljubljanskega (ok. 1460)
- 109 (XXXI) *Mengeš*, ž. c., *prezbiterij*, prizor poslednje sodbe, okvir sestavljen iz ostrorobih akantovih listov, ovitih okrog palice, sodelavec Janeza Ljubljanskega (ok. 1460)
- 110 (XXXI) *Crngrob*, p. c., *zunanjščina*, prizor sv. *Krištofa*, okrog palice ovit ostrolistni akant (ok. 1453)
- 111 (XXXI) *Slovenj Gradec*, p. c. sv. *Duha*, *severna stena prezbiterija*, prizor pasijona, motiv ostrolistne vitice slikane s patrono, *Andrej* iz Ottinga (ok. 1450/60)

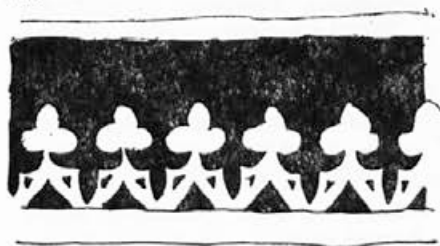
101



102



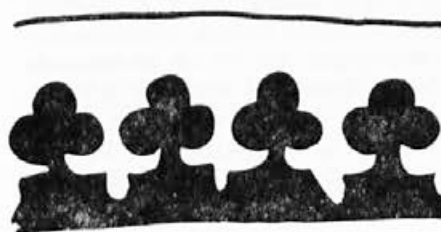
103



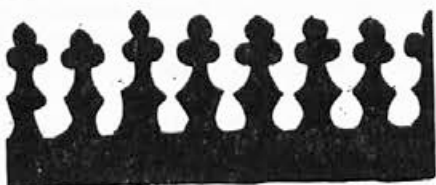
104



105



106



107



108



109



110



111



Kozmatska ornamentika ima prav tako izhodišče v arhitekturi. Okvir posnema dejanski tvorni mozaični okvir. Kar ni uspelo izdelati iz kamna, je posnemano s poslikavo. K nam je ta ornament prišel kot izrazita slikarska prvina. Kozmatski ornament ima svoje korenine v italijanskem slikarstvu in je bolj kot kaka druga sestavina rezultat importa in je stilno in časovno omejen. Kombinira se z akantovo vitico (prevzeto iz arhitekture), ki je še italijanskega porekla, in tudi že s patroniranimi vzorci. Ob vzporednem pojavu kozmatske bordure in patroniranega okvira se verjetno odpira vprašanje »naših« slikarjev v t. i. italijanskem slikarstvu. Slogovno slikarstvo na tej stopnji tudi ni več tako izrazito, kot je bilo v drugi polovici ali ob koncu 14. stoletja. Kot smo ugotovili, gre v kozmatski motiviki pri nas le za nekaj variant. Lahko bi trdili, da prevladuje ena sama kombinacija osemrogljaste zvezde in romba. Ta kombinacija nastopa predvsem na Škofjeloškem, Dolenjskem, Notranjskem in na Štajerskem. To bi lahko pomenilo, da so iz škofjeloškega zaledja prihajali slikarji, ki so delali tudi drugod po Sloveniji. Enotnost ornamenta govori o isti delavnici in desetletja trajajoči slikarski tradiciji te delavnice, ki je povsod dosledno prenašala enak motiv ornamenta. V Tupaličah in na Bregu pri Predddvoru nastopa drugačen ornament, kar med drugim pomeni tudi istovetnost oziroma isto slikarjevo roko v Tupaličah in v Predddvoru. Spet drugačen je motiv v Vrbi in na Jezerskem. To dokazuje popolnoma drug val furlanskih slikarjev, ki so delali na območju, kjer je tudi sicer čutiti močan koroški vpliv, saj so Tupaliče, Breg in Jezersko spadali v kulturno domeno koroškega Vetrinja. Iz območja »loškega« vpliva prav tako izpade Vrba. Vendar pa prav »loška« oblika kozmatskega ornamenta v kombinaciji zvezde in romba preide v rustificirano obliko. Prav iz tega delavniškega kroga so verjetno zrasli domači slikarji ali pa so ta ornament prevzele že udomačene slikarske delavnice.

»Žirovniški« mojster uporablja na primer oblakasti ornament in pa motiv križa s srčasto izpodrežanimi kraki. Patrona te oblike nastopa v Žirovnici in Ratečah in je kratkomalo slikarjev podpis. Oblakasti motiv pa utegne biti predvsem koroška prvina. Primer so slike v cerkvi sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju. Tak motiv pa nastopa tudi še na močno »furlansko« občutenih slikah v Gorenji vasi pri Logatcu. Vendar pri najbolj izrazitem in pravem izpričanem Korošču Janezu Ljubljanskem tega motiva ni. Nastopa pa na slikah iz njegovega kroga v Mengšu. Janez Ljubljanski uporablja predvsem patronirane in razmeroma umirjene vzorce, ki so značilni tudi za njegovo ožjo delavniško produkcijo (Muljava, Kamni vrh, Žužemberk). Mojster čelovniškega prezbiterija pa je posegel ob koncu 15. stol. po razmeroma zgodnjem motivu stopničastih kvadratkov oz. križcev. Ta ornament pomeni slej ko prej njegov podpis in prav na podlagi tega ornamenta bo mogoče ugotavljati še ne ovrednoteno produkcijo tega slikarja ali njegovega ožjega slikarskega kroga. Srčasti motiv, ki nastopa v šablonah Jerneja iz Loke, je tako rekoč njegov podpis, podobno kot belo-rdeči cikcakasti trak za krog suško-prileškega slikarja ali pa mesnata rozetna vitica za mojstra Tomaža iz Senja. Tako kot uporaba šabloniziranega okvira pri Jerneju iz Loke s klasično prvino ornamenta izdaja njegovo konservativno razpoloženje v dvajsetih in tridesetih letih 16. stol. Tako kaže rozetna vitica Tomaža iz Senja v začetku 16. stoletja njegovo slikarsko izhodišče.

Sledimo lahko tudi določeni zakonitosti razvoja patroniranih vzorcev. Sprva tektonsko umirjena in povsem geometrizirana kompozicija, ki v osnovi temelji na motivu cikcaka in izrazito geometričnih prvinah, se postopoma rahlja. Vse bolj se uveljavljajo rastlinski motivi, ki težijo k slikovitejšemu izrazu. Vendar pa se na koncu povrne spet k osnovnim geometričnim prvinam na eni strani, na drugi strani pa prevzame motive, ki postanejo tudi vodilna oblika v tedanji ornamentiki, še posebej v knjižni opremi. V tej obliki preide patronirani ornament, vendar ne kot sestavljenka ene ali več osnovnih prvin, temveč kot že izdelana variacija sodobnih ornamentalnih vzorcev, v prva desetletja 17. stol.

Za ugotavljanje razvoja posameznih vzorcev in na podlagi tega tudi posameznih delavnic pa je pomembna tudi osvetlitev razvoja srednjeveškega slikarstva glede na funkcijo, ki jo ima v prostoru. In prav vloga ornamenta je ena tistih prvin, ki nam lahko to vprašanje osvetli.

LITERATURA

Primerjalni slikovni material sem iskala v najrazličnejših knjigah, ki jih na tem mestu ne navajam posebej. Omenjam le dve, in sicer:

Josef Garber, *Die Romanischen Wandgemälde Tirole, Dunaj 1928* in Luigi Coletti, *I primitivi I. Novara 1941.*

Knjigi omenjam predvsem zaradi slike št. 15 (motiv kvadratnega ornamenta na mozaiku Odrešenika z Devico v cerkvi Sta Maria in Trastevere v Rimu), slike št. 17 (motiv križa na triptihu Odrešenika v cerkvi v Trevignanu, XIII. st.), slike št. 58 (motiv križca na slikanem okviru križanja evangelista Mateja, delo slikarja Cimabua v zgornji cerkvi sv. Frančiška v Assisiju) in slike 23 (Križanje sv. Damijana v cerkvi sv. Klare v Assisiju, XII. st.).

Nekatere primerjave s tujim gradivom pa temeljijo na lastnih opažanjih (Oglej, Poitiers, Rouen, Čedad) in zato ustreznega primerjalnega slikovnega materiala ne navajam posebej.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz behandelt die Entwicklung der gemalten Umrahmung in der mittelalterlichen Wandmalerei in Slowenien. Die Verfasserin beschränkt sich nicht auf das Ornament bzw. auf die Ornamentmotivik, sondern versucht, auch andere, parallele Probleme darzustellen, die von dieser Thematik mittelbar oder unmittelbar aufgeworfen werden. Dabei geht es aber immer um die Grundaufgabe, die die Entwicklung der Ornamentik in den gemalten Umrahmungen stilistisch-typologisch aufgliedern soll.

Im Aufsatz werden die frei gemalte Umrahmung des 14. Jahrhunderts behandelt, ebenso die Cosmatenumrahmung, die patronierte Umrahmung und die Umrahmung als Architekturbestandteil. Die gemalte Umrahmung ist mit der Wandmalerei des Mittelalters untrennbar verbunden. Ihre Bedeutung und Rolle jedoch ändern sich in der Stilentwicklung der Malerei. Sie kann ein unteilbarer Bestandteil des Bildes sein, wenn dieses über die figurale Komposition zur unbemalten Wand hinausreicht, oder aber eine Umrahmung im wahren Sinne des Wortes, wenn sie das Bild, die einzelne Szene oder die selbständige Komposition einfaßt.

¹² Na novo odkritih stenskih slikah v Loki pri Zidanem mostu nastopa ovijajoči se trak kot motiv v slikanem okviru.

In der Romanik wird die gemalte Umrahmung dem Gemälde gleichgesetzt. Es gibt keine Grenze zwischen der figuralen Komposition und der Umrahmung. Auch zur Zeit der Frühgotik ist die gemalte Umrahmung ein Bestandteil der figuralen Szene. Die Figuren-Komposition gleitet über die innerhalb des Rahmenbereichs ausgesparte Fläche hinaus. Betont wird die Horizontale, gewöhnlich durch ein Zackenband, die einzelnen Szenen werden durch einen Wellenstreifen voneinander getrennt.

Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts bedeutet im Hinblick auf die Umrahmung einen Umbruch. Die Umrahmung wird zu einer stärker betonten Grenze zwischen den einzelnen Szenen. Die Horizontale überwiegt noch immer, sie ist gewöhnlich als breiter Blätterstreifen angelegt, unter dem ein gemalter Rahmenstreifen nach »Cosmatenart« verläuft, die die einzelnen Szenen durch Vertikale trennt. Die Umrahmung des Bildes wird vereinheitlicht, die einzelnen, durch klar gezeichnete Rahmen voneinander getrennten Szenen gewinnen an Bedeutung. Neben der Horizontalen tritt auch die Vertikale auf.

Zum Ende bemerkt man schon neue Tendenzen in der gemalten Umrahmungsornamentik, die allmählich durch schablonierte Muster ersetzt wird. Ausdrücklichere, auf weitere Entwicklung gerichtete Umwertungstendenzen der Einfassungsfunktion beobachtet man vom 14. Jahrhundert an in den ausgemalten Presbyterien. Die Malerei wird noch nicht zur Ergänzung der Architektur. Die Szenerie unter runden Arkadenbögen oder unter Architektur imitierenden Nischen erscheint lediglich nur als ein horizontaler Streifen zwischen dem ausgemalten Erdgeschoß und dem ausgemalten Bereich des Gewölbes. Die Rolle der Umrahmung wird aber jetzt in größerem Maße differenziert, sie übernimmt die Rolle des Raumgestalters. Die schablonierte, häufig mit Ranken kombinierte Einfassung beginnt, das gemalte Architekturgerüst zu ersetzen, in dem sich die einzelnen Szenen befinden. Die gemalte Umrahmung kann auch völlig identisch werden mit den architektonischen Gliedern. Die Umrahmung wird in diesem Falle mit dem tatsächlichen Architekturhintergrund identifiziert.

Bei uns beschränkt sich die Ausmaltechnik vor Auftreten der italienischen Maler auf die Seccomalerei, nur daß das Umrahmungsgerüst und die Figurenkonturen in Fresco ausgeführt sind. Die Szenen, die in den Rahmenbereich selbst eindringen, weisen darauf hin, daß der Maler zuerst die Bildfelder der Malerei festgelegt hat und erst danach die Umrahmung der Szene angepaßt hat. Die Friauler Maler malten zuerst aus freier Hand das Gerüst der Umrahmung, möglicherweise zeichneten sie die Umrahmung in den frischen Mörtel und füllten dann den Rahmen freihändig mit der Ornamentik aus.

Die mit einem Ornament ausgefüllte schablonierte Umrahmung wird mit Hilfe einer Schablone oder Patrone übertragen. Gewöhnlich ist sie 15–20 cm lang und 10 cm breit. Die Patrone taucht in Slowenien mit Sicherheit schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf und zwar bei Johannes von Aquila, sie tritt auch schon parallel zur Cosmatenornamentik in der Malerei der italienisch beeinflussten wandernden »Friauler« Maler auf. Vor Ende des 15. Jahrhunderts taucht die Umrahmung mit Motiven des Architekturgerüsts auf. Die architektonische Umrahmung ist aus freier Hand gemalt nach einer vorausgehenden Skizze.

Im Hinblick auf Ornament und Technik können die gemalten Umrahmungen eingeteilt werden in frei gemalte, »cosmatenartige«, patronierte oder schablonierte Rahmen und in solche, die Architektur vortäuschen.

Aus freier Hand gemalte Rahmen treten in der Romanik und frühen Gotik bis zum Erscheinen der »Friauler« Meister auf. Das ornamentale Vokabular des 14. Jahrhunderts stammt generell aus dem antiken Repertoire der ornamentalen Muster (Palmette, Ranke) und aus der Merowinger- und Karolingerzeit (Zackenband). Die gemalte Einfassung ist gewöhnlich breit, im Ton auf die figurale Komposition abgestimmt. Das Motiv eines einfachen ein- oder zweifarbigen Bandes kommt am häufigsten vor, er umrahmt das Bild nur; diese Art ist in der ganzen mittelalterlichen Malerei zu finden. In diesem Zeitabschnitt treten noch die einfache Zackenlinie mit Schlingen auf, das Zackenband, der Wellenstreifen usw. Es gibt noch andere geometrische Muster, die aber seltener zu finden sind. So z. B. Streifen mit großen gekreuzten

Linien, das Motiv der verschlungenen Kreise, der frei gemalten konzentrischen Kreise usw.

Die Cosmatenornamentik ist für den Übergang zwischen 14. und 15. Jahrhundert charakteristisch und taucht mit der Malerei der sogenannten »Friauler« Richtung auf. Am häufigsten vertreten sind geometrische Figuren, Quadrate, Rechtecke, Rhomben und Sterne. Eine Kombination aus Stern und Quadrat ist im ganzen slowenischen Bereich zu finden und tritt hier neben den anderen Motiven in den Vordergrund. Der zweite Bestandteil der Friauler Umrahmung, die oft mit der Bordur nach »Cosmatenart« kombiniert wird, ist ein breiter, fleischiger Blätterstreifen. Die Blätter sind in der italienischen Art mit Quadraten in den Ecken kombiniert.

Das ausdrücklichste Beispiel gotischer gemalter Umrahmung ist das patronierte Ornament. Charakteristisch sind die dunklen Muster auf heller oder regenbogenartig gemalter Grundlage, das kontinuierliche Wiederholen eines Grundmotivs oder der aus diesen Motiven zusammengesetzten Grundkompositionen, die vor allem einen dekorativen Eindruck machen.

Die grundlegenden und auch häufigsten Motive, die das Ornament zusammensetzen, sind der Kreis, das Dreieck, das Quadrat, das Rechteck, der Stern, die Fischblase, das Kreuz, das Herz und das Blatt. Aus den einzelnen Grundelementen kann man wiederum Grundelemente in Form von Kreuz, Quadrat oder Rechteck zusammenstellen. Das Wiederholen derartig zusammengesetzter Figuren ergibt dann Motive von gezackten oder zackenartigen oder ähnlichen Kompositionen, die im Wesen eine Wiederholung schon bekannter Motive der aus freier Hand gemalten Ornamente sind. Das Kreuzmotiv, das bereits im 13. und 14. Jahrhundert auftaucht, hat zuerst die Form eines vollen Vierpasses mit kurzen, rundgeschnittenen Blättern. Später werden die Blätter länger und schmaler, danach werden sie gespalten oder gehen in richtige Pflanzenblätter über. Es gibt viele Kreuz-Varianten, z. B. das Kreuz oder Vierpaß, kombiniert mit Halbmotiven des Dreipasses, das aus Einzelblättern bestehende Kreuz und das aus Grundblättern zusammengestellte Kreuz, das ein Quadrat bildet. Häufig handelt es sich noch um das Motiv des Sterns, des Herzens, der Fischblase, die gewöhnlich nicht selbständig auftreten, sondern in Kombination mit anderen Figuren. Um 1400 taucht in der slowenischen Wandmalerei der Friauler Richtung (*Tupaliče, Breg*) das patronierte Ornament eines gestuften Quadrat-Motivs auf; die Umrahmung von *Martjanci* und von *Čelovnik* vom Ende des 15. Jahrhunderts sind davon nicht weit entfernt. Die gemalte Umrahmung zeigt am häufigsten das Zackenband. Es wird in nahezu allen Werkstätten verwendet, wird aber auch selbständig als dekorative Bordur benutzt, die kein Bild einfaßt. Es gibt auch das Wolkenband, das besonders häufig vom Meister von Zirovnica verwendet wird. Durch alle Zeitabschnitte verfolgt man das Motiv der Ranke, die im 14. Jahrhundert schon stark stilisiert ist und allmählich durch Blätter belebt wird.

Mit den Friauler Malern wird eine neue Blattform eingeführt — das fleischige Akant-Blatt. Später werden die Blätter realistischer. Eine ziemlich häufige Erscheinung ist das Ornament mit dem Motiv des Kleeblatts oder Dreipasses. Gewöhnlich sieht man es nicht selbständig als Einfassung zu einem Wandgemälde, sondern es bildet zusammen mit der richtigen Einfassung nur die äußere Ergänzung. Das Motiv des durch Halbkreise durchbrochenen Dreiecks tritt in der patronierten Umrahmung selten als Muster auf, häufiger aber als Füllung.

Die Umrahmung als Architekturgerüst ahmt die wirkliche plastische Umrahmung nach. Sie kann eine selbständige Funktion ausüben in engster Anlehnung an das Gemälde. Sie ist vor allem im 16. Jahrhundert häufig. Sie trennt einzelne Szenen voneinander oder ist schlechthin ein Bestandteil der Wand. Nirgends gibt es eine so enge Verbindung zwischen Bild und Einfassung wie hier.

Es läßt sich also behaupten, daß vor allem drei Kategorien von Umrahmungen auftreten, die auch zeitlich bedingt sind. Bis zum Auftreten der italienischen Maler überwiegen die frei gemalten Umrahmungen mit ornamentaler Motivik, die aus der Buchillustration oder Architekturdekoration übernommen wird. Die zeitliche Spannweite der einzelnen Elemente ist recht weit und die Auswahl allgemein.

Nur die häufigsten Motive sollen hier erwähnt werden, wie das Zackenband, das Dreieck und die Ranke. Die Ranke und das Zackenband kommen im ganzen Mittelalter vor und wurden wahrscheinlich von der Buchmalerei in die Wandmalerei übernommen. Die Cosmatenornamentik hat seine Wurzeln in der italienischen Malerei. Sie ist mit dem Akantblatt kombiniert und auch schon mit schablonierten Mustern.

Gerade bei der Parallelerscheinung der Cosmatenbordur und der patronierten Umrahmung erhebt sich die Frage »unserer« Maler in der Reihe der sogenannten italienischen Maler. Bei uns überwiegt fast nur eine einzige Kombination des achtzackigen Sterns mit dem Quadrat bzw. Rhombus. Diese Kombination findet man vor allem im Gebiet von *Škofja Loka*, im unteren Krain und der Steiermark. Das würde bedeuten, daß aus der Basis von *Škofja Loka* Maler hervorgingen, die auch sonst in Slowenien arbeiteten. Die Einheitlichkeit des Ornaments zeugt von derselben Werkstatt, die überallhin das gleiche Ornament übertrug.

Der Meister von Žirovnica verwendet das Motiv des Wolkenbandes und das Kreuz mit den abgeschnittenen Enden. Dieses Muster tritt bei allen seinen Werken auf und ist sozusagen die Unterschrift des Malers. Es ist interessant, daß das Wolkenband, das aus Kärnten kam, bei dem eingefleischten Kärntner Johannes von Ljubljana nicht zu finden ist. Es kommt aber auf den Gemälden seiner Werkstatt in Menge vor. Für den engeren Wirkungsbereich der Werkstatt dieses Meisters ist die Umrahmung mit ruhigen Mustern charakteristisch. Der Meister des Presbyteriums von Celovnik, vom Ende des 15. Jahrhunderts, verwendet das Motiv des Stufenquadrats. Die Schablone mit dem Herzmotiv kann man einfach die Unterschrift des Jernej aus Loka nennen, das rote Zackenband ist für den Kreis der Maler von *Suha* und *Prilesje* bezeichnend und die fleischige Rosettenranke verrät den Meister Thomas von Senj.

ZVONIKI NA SLOVENSKEM

METKA NAJDIČ-PIPAN, LJUBLJANA

Namen pričujočega dela je prikazati razvoj zidanih cerkvenih zvonikov na ozjem slovenskem ozemlju ter njihove tipe. Časovno zajema obdobje od začetka romanike do konca 18. stoletja. Zvonikov za to časovno ter krajevno omejitvev je ogromno in ob raziskovanju na terenu se odpirajo nešteta vprašanja, ki se vsa ne dajo rešiti v takšnem okviru in morajo zato deloma ostati le nakazana.

Sicer bi lahko zajela le določeno stilno obdobje ali določeno geografsko enoto, toda želja, da bi ugotovila, kakšni tipi zvonikov so vse v Sloveniji, me je silila, da sem se lotila kar celotnega slovenskega območja, to pa bo tudi prvi pregled te vrste. Kakršnakoli omejitve, posebno geografska, bi bila težavna, ker se pri nas srečujejo razni tokovi, tako da se različni tipi pojavljajo tudi izven svojega področja in se posebno na mejah geografskih pasov uveljavljajo nove forme kot sinteza tipov mejnih področij.

V naši strokovni literaturi so zvoniki le opisani, le redki pa so datirani. Prav tako je le M. Marolt v svoji *Dekaniji Vrhnike* podal njihov razvoj, toda samo za ožje vrhniško področje. V pomoč sta mi bila tudi Valvasorjeva in Vischerjeva topografija s svojimi grafikami, ki kažejo dotedanje tipe zvonikov. Tu pa ne pridejo v poštev le cerkve, temveč tudi stolpi gradov in mestni stolpi, ki bi lahko vplivali tudi na cerkvene zvonike; z razširjenostjo določenega tipa stolpov na gradovih in pri mestnih stolpih lahko razlagamo razširjenost tega tipa tudi pri cerkvah. Od drugih starejših slik in grafik naših cerkva sem pregledala le tiste, ki so reproducirane v naši strokovni literaturi. Ob strani pa so ostali arhivski podatki; posebno zanimivi bi bili gotovo izsledki iz vizitacijskih zapisov.

Glede samega datiranja nastopajo težave predvsem zato, ker mnogi zvoniki niso nastali istočasno s cerkvijo. Bili so izpostavljeni strelam in potresom. Posebno v 17. in 18. stoletju so mnoge zvonike višali, mnoge kovinske kape pa pretopili in predelali za vojaške potrebe v raznih vojnah. Ko so zvonike obnavljali, so jih preuredili v starih, v starim podobnih ali pa v modernejših oblikah. Nekaj letnic pa se pojavi pri tipu zvonika s čebulnimi strehami v Bohinjskem kotu. Napisane so na stolpu pod streho, toda datirajo lahko zvonikovo kapo ali pa le novo kritje kape. V okolici Pivke je nekaj letnic vklesanih nad vhodom v stolp, na Primorskem pa v baročne preslice. Nekaj jih je znanih tudi v naši strokovni literaturi.

Že na začetku dela se srečujemo s problemom, kako imenovati posamezne člene zvonika in kako imenovati posamezne tipe. Ta problem zadeva vsak tip posebej. Večji poudarek sem namenila strehi zvonika, ki daje

obeležje pokrajinam, medtem ko se sam stolp zvonika spreminja z geografskim pojmom celina. Streha je pomembna predvsem v celinskem delu Slovenije, v primorskem delu pa je ravno obratno: stolp je lepo kamnoseško oblikovan, a na vrhu je le piramida. V strehah zvonikov se kažejo vse finese in najnaprednejša stopnja v oblikovanju, saj je to tisti del arhitekture, kjer se lahko vse to zaradi sorazmerne majhnosti in ne velikih stroškov upošteva tudi pri manjših cerkvah. Za naše umetnostne spomenike je predvsem značilno, da dajejo detajli obliko celoti, kar se lepo vidi tudi pri zvonikih, kjer daje vrhnja forma — streha — obeležje celotnemu stolpu, ki se sam v bistvu ni dosti spreminjal. Tako so lahko stolpi iz gotskega ali zgodnjebaročnega časa dobili poznobaročno kapo, ki je popolnoma spremenila njihov izraz (Kamnik, ž. c.; Cerknica itd.).

Pri strehah zvonikov ne smemo pozabiti na pomembnost materiala, iz katerega so zgrajeni, ker ta vpliva tudi na njihovo formo. Pločevinaste in bakrene strehe se oblikujejo v lahkotnejše oblike in so uporabne za dalj časa. V baroku imajo bakrene strehe predvsem pomembnejše cerkve. Poznamo pa tudi kritja s skriljem in s pobarvanimi škodlami, posebno v gozdnatih predelih Slovenije. Ko so bile strehe potrebne novega kritja, posebno v novejšem času, jih niso prekrili s prvotnim materialom — to velja za skodle, ampak so uporabljali predvsem pločevino, ki je trajnejša.

Nerazjasnjeno ostaja tudi vprašanje, kdo je delal načrte za zvonike, ali arhitekti ali krovci ali kdo drug, ali pa so morda za to obstajale celo kakšne delavnice. Tako je npr. osnutek za stolpa ljubljanske stolnice naredil Giulio Quaglio, ki je poslikal njen strop, ne pa Andrea Pozzo, ki naj bi bil njen glavni arhitekt.

Delo sem razdelila na dva dela. V prvem bom skušala podati splošen razvoj zvonikov na Slovenskem, drugi pa bo govoril o posameznih tipih zvonikov ali pa le o njihovih strehah. Za delitev na stolp in streho sem se odločila zato (to velja le za celinski del), ker sta oba dela vezana neorgansko, saj so zamenjavali strehe in jih lahko zamenjujejo še zdaj, ne da bi se s tem spremenil izraz stolpa. To pravilo velja nekako do srede 18. stoletja, ko se stolp organsko vključi v fasado in z njo zaživi, prav tako pa zaživi tudi streha, in za starejše zvonike ob fasadi ali vključene v fasado, ki so tudi skrbno obdelani (Kranj, ž. c.).

I. RAZVOJNI ORIS

V splošnem je mogoče reči, da razvojna slika zvonikov na Slovenskem ni enakomerna. Zaradi pomanjkanja gradiva za starejših pet stoletij, od 12. do konca 16. stoletja, je okrajšana za svoje temelje, zato pa se poudarek kaže predvsem na 17. in 18. stoletju, kjer lahko zasledujemo razvoj zvonikov na ohranjenih spomenikih v posameznih pokrajinah ali pa si pomagamo s starimi topografijami.¹

¹ V poštveh pridejo Merianova *Topographia* (Frankfurt 1642—1688), Valvasorjevi *Topographia ducatus Carnioliae modernae* (1679) in *Topographia archiducatus Carinthiae modernae* (1681) ter Vischerjeva *Topographia ducatus Stiriae* (Gradec 1681, z bakrorezi Antona Trosta).

Zvoniki se v romanski dobi² pojavijo na Slovenskem le pri posebnem tipu enoladijskih cerkva z vzhodnimi zvoniki. Časovno zajemajo drugo polovico 12. stoletja in 13. stoletje, razširjeni pa so predvsem na zahodnem Štajerskem. K nam je prišla ta oblika s Koroškega. Na vzhodno stran ladje je postavljen štirioglat zvonik, katerega pritličje je uporabljeno za prezbitერი. Stolp je čokat in toliko visok, da sega nad sleme cerkvene strehe, pokriva pa ga visoka piramida. Stolp nima podzidka in prav tako ni razdeljen z venčnimi zidci v nadstropja, ima pa line pod streho. Ohranjeni zvoniki, ki so bili kasneje predelani, predvsem povišani in pokriti z novimi strehami, so po Zadnikarjevih podatkih v Dravogradu, na Ravnah, v Sentilju pod Turjakom, v Legnu, v Laškem, pri sv. Mohorju na Kozjanskem, v Prevaljah, Slovenski Bistrici, Strmcu, Šmarju pri Jelšah, Smartnem na Pohorju, Veliki Nedelji, Vuzečnici in Zrečah. Neohranjeni spomeniki tega tipa, ki so le dokumentirani, pa so bili v Braslovčah, Grajski vasi, Radečah pri Zidanem mostu, Šmarjeti na Dolenjskem in v Zidanem mostu. Izjemoma pa je dobila tudi cerkev sv. Trojice v Hrastovljah iz 12. ali 13. stoletja zvonik, ki je vsaj v spodnjem delu nastal istočasno kot cerkev. Kvadratni zvonik stoji ob severni strani zahodne fasadne stene, sega nad streho cerkve in je z venčnim zidcem, nad katerim so polkrožne line, oddaljen od nadstropja za zvonove. Vrh krasi navadna piramida.

Analogno z nemškimi vzori, ki so nastali že v času romanike, lahko postavimo pri nas zvonike, krite s sedlasto streho, vsaj v gotško dobo. Ti zvoniki v današnji Sloveniji niso več ohranjeni, zasledila pa sem jih v Vischerjevi ter Valvasorjevi topografiji, na Gajšnikovi risbi Zidanega mosta ter na risbi neznanega šlezjskega topografa.³ Iz dveh nasprotnih sten zvonika se poševno dvigujeta strehi, ki se združita v ravnem slemenju. Trikotnika nad ostalima dvema stranema, ki sta tako nastala, sta lahko pokrita s streho ali pa se zid zvonika nadaljuje do vrha slemenja. V Vischerjevi in Valvasorjevi topografiji je mnogo takih streh na stolpih gradov (Fala, Fram, Slovenske Konjice, Hrastovec, Stopnik, Kunšperk, Sevnica, Cmurek, Nagovo, Troblje, Zvonek, Vitanje, Gombek, Kostel) ter na mestnih stolpih (Ptuj, Slovenska Bistrica), medtem ko jih imajo le nekateri cerkveni zvoniki (Kozje, Ormož, Negova, Škofja Loka in Pred-dvor), imela pa sta jih tudi zvonika cerkve v Zidanem mostu, kot je videti z Gajšnikove risbe, in v Lenartu v Slovenskih goricah, kakor ga je upodobil neznani šlezjski topograf 1712. leta. Vplive za ta tip cerkvenih zvonikov pa je treba gotovo iskati pri grajskih utrdbenih stolpih.

Se večji problem kot romanski zvoniki, ki jih je vsaj zbral in obdelal Zadnikar, čeprav se o originalnosti marsikaterega da še dvomiti, pa predstavljajo gotski zvoniki 14. in 15. stoletja. V tem času so jih dobile posebno župnijske cerkve, toda barokizacija 17. in 18. stoletja ter neogotika 19. stoletja nista prizanesli nobenemu pravemu zvoniku (tu mislimo na zvonik, ki sestoji iz stolpa in strehe). Pri tem seveda niti ni možno podati kakršnegakoli razvoja.

V gotiki je zvonik kot tudi cerkev že lahko obdan s talnim zidcem in ima celo opornike (Martjanci). Zvonica je lahko križnorebrasto obokana. S posameznimi venčnimi zidci je razdeljen na enaka nadstropja.

² Po M. Zadnikarju, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959.

³ Objavil E. Cevc, *Vedute slovenskih krajev iz začetka 18. stoletja*, Kronika VII (1959).

Sam vhod vanj ima šilasto zaključen portal, okna zvonika pa so prav tako šilasto zaključena ter včasih okrašena s krogovičjem (Ljutomer, Kranj, Koštabona). Vrh zvonika je gotovo pokrivala visoka piramida, vendar pa se ni ohranila nobena originalna streha.

Lega zvonikov glede na cerkveno stavbo je naloga zgodovine arhitekture, toda omenim naj, da so zvoniki že v tem času postavljeni ob različnih delih cerkva: lahko so delno vzdani vanje ali pa le prislonjeni k cerkvi, lahko pa stojijo tudi samostojno; taki so v Primorju in okolici Kamnika. Navadno pa je postavitve zvonika pri kaki pomembnejši cerkvi izzvala posnemanje okoliških cerkva (npr. samostojno stoječi zvonik župne cerkve v Kamniku, zvonik nad fasado velesovske samostanske cerkve ali pa stolpa ob fasadi Jakobove cerkve v Ljubljani).

Zgoraj sem opisala samo splošen gotski zvonik, kakršni so bili pri nas, a se ni nobeden ohranil. Najbolj ohranjen je zvonik kranjske župne cerkve, ki so ga začeli zidati po letu 1430⁴ (sl. 28). Zvonik le delno izstopa iz fasade cerkve. Obdan je s talnim zidcem in razdeljen v pet nadstropij. Robovi celotnega zvonika so poudarjeni s štirimi venčnimi zidci, pod katerimi je venec okrasnih gotskih lokov. Zadnje nadstropje je dodano kasneje, kajti na Merianovi sliki Kranja iz okoli 1646. leta so nadstropja le štiri. Portal je stopničasto poglobljen ter šilasto zaključen, v timpanonu je relief s prizorom Oljske gore. V prvem nadstropju je šilasto zaključeno okno z gotskim krogovičjem. Vrh cerkve je bil renoviran v 19. stoletju, saj je pri Valvasorju in na risbi šlezjskega mojstra iz 1713. leta⁵ narisana visoka piramida, ki pa ni postavljena na osemstrani tambur kakor danes. Ta zvonik kranjske župne cerkve je eden najlepših gotskih zvonikov, ki so se ohranili, in je bil tako skrbno oblikovan zaradi svoje lege, saj tvori pravzaprav fasado same cerkve.

Pomembnejši deli gotskih zvonikov so se ohranili v Ljutomeru, Martjancih, v Koštaboni in drugod. Gotski zvonik stare ljubljanske stolnice je opisal Janez Veider.⁶ Nastal je v drugi polovici 14. stoletja in je stal pred fasado cerkve, tako da je tvoril s pritličjem vhodno lopo. Pritličje in prvo nadstropje sta bila štirioglata, nanju pa je bil postavljen dvonadstropni osmerokotni del. Streha zvonika je bila visoka osemstrana piramida. Ob vznožju piramide je bil zidni venec, okrašen s spakami za odtekanje vode, v piramido pa se je zalamljalo osem okrasnih trikotniških čel s krogovičjem na vrhu. Okenski okviri zvonika so bili gotsko zašiljeni ter okrašeni s krogovičjem.

Iz 14. in 15. stoletja se je ohranilo mnogo različnih tipov malih zvonikov, kot so nadstrešni stolpič jurklosterskega samostana, pomolni zvonik iz Lokve pri Divači iz leta 1426 (sl. 29), zvonik cerkve sv. Jakoba v Kopru (sl. 30), ki kaže vmesno stopnjo med pomolnim zvonikom in nadstrešnim stolpičem, ter nekaj zvonikov na preslico (Krestenica, Prilesje pri Plaveh, Naklo pri Škocjanu — sl. 31). Vsi ti tipi bolj ali manj kažejo določene gotske značilnosti. Omenim naj le, da so imeli nekateri zvoniki narisane okrasne gotske loke ali šivane robove, toda o poslikavi zvonikov bi bilo

⁴ Za gradbene faze cerkve gl. F. Stelè, *Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji*, ZUZ XVIII (1938).

⁵ Gl. op. 3.

⁶ *Stara ljubljanska stolnica. Njen stavbni razvoj in oprema*, Ljubljana 1947, str. 20 in dalje, sl. 4 (rekonstrukcija zunanjščine).

težko kaj reči — prav tako pa tudi o njihovi dataciji — zaradi nenehnih predelovanj. Tendencia poslikave pa je bila gotovo v nadomestitvi dražjega kamnoseškega okrasja.

Zvonikov iz 16. stoletja je ohranjenih le malo. V glavnem so bili sestavljeni iz štirioglatega stolpa, na katerem je bila streha v obliki piramide. Tak je zaniogradski zvonik iz 1521. leta,⁷ ki posnema po legi in po obliki hrastoveljskega, le da je v primeri z njim bolj vitek in višji. M. Marolt je opisal tudi zvonik cerkve v Govčah iz osemdesetih let 16. stoletja, ki sta ga sestavljala nizek stolp ter navadna piramida na vrhu.⁸ Zidava cerkve sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah, ki so jo začeli graditi leta 1521, se je zavlekla še v sedemdeseta leta.⁹ Zvonik je dokaj visok, gotovo zaradi božjepotne pomembnosti cerkve. Z zidnimi venci je razdeljen v štiri neenaka nadstropja, vrh pa krasí navadna piramida. V Morskem pri Kanalu nadaljuje preslica cerkve sv. Ane tradicijo zvonikov te vrste v 15. stoletju, ki so nastali prav tako v bližini Kanala (Krestenica, Prilesje pri Plaveh).

V 17. stoletju so skoraj vse cerkve dobile zvonike. Moč cerkve se je po reformaciji morala pokazati tudi navzven. Če v prejšnjih stoletjih ni bilo mogoče ugotoviti nobenega razvoja in sem lahko našla le določene spomenike, ki so se stilno ujemali s splošnimi značilnostmi tistih dob, pa lahko vsaj na Primorskem pri zvonikih na preslico zasledujemo v tem stoletju določen razvoj. Vse 17. stoletje se da razdeliti na tri obdobja, kot ga je tudi Šumi v svoji knjigi o arhitekturi 17. stoletja,¹⁰ njegova periodizacija pa se ujema z mojimi ugotovitvami glede zvonikov. Prav tako se da Slovenijo razdeliti tudi na tri geografska področja, ki kažejo vsako svojo posebnost.

V prvem obdobju od leta 1600 do leta 1640 se pravzaprav vidi še nadaljevanje oblik iz prejšnjega stoletja. Na Kranjskem in na Štajerskem zvonik sestoji iz stolpa, ki je razdeljen na neenaka nadstropja, ter navadne piramidne strehe. Pomembna je bila graditev sv. Jakoba v Ljubljani z dvema stolpoma ob fasadi, ki je vplivala na kasnejše dvostolpne fasade ljubljanskih ter večidel podeželskih božjepotnih cerkva. Na Primorskem so prvič začeli postavljati zvonike, posnete po zvoniku beneškega sv. Marka (Piran, 1608?, sl. 40) ali pa po zvoniku oglejske bazilike (Podnanos, 1615, sl. 37, Goče ok. 1630), ki so uvod v serijo zvonikov istega tipa v 17. in 18. stoletju. V tem obdobju se pri zvonikih na preslico na kraško-primorskem področju da ugotoviti začetek baročnega razvoja. Na cerkvi med Postojno in Rakitnikom iz leta 1626 je preslica sestavljena iz stene, na kateri je preklada, na njej pa zidana stena z dvema linama za zvonova, med katerima je stebriček s konzolnim kapitelom. Streha je kamnita. Od starejših preslic se razlikuje po skrbnejši obdelavi in zidavi iz rezanih kamnov. Podobna je tudi v Baču pri Materiži iz 1636. leta. Istega leta pa je nastala preslica na cerkvi v Kosezah pri Ilirski Bistrici (sl. 32). Od fasade je oddeljena s preklado, na kateri je sezidana nova stena s preklado na vrhu. Nad to je malo ožja stena z dvema linama. Streha preslice

⁷ M. Zadnikar, *nav. delo*, str. 251.

⁸ *Dekanija Celje (II)*, str. 170 in dalje.

⁹ N. Šumi, *Arhitektura 16. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966, str. 78.

¹⁰ *Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1969.

se ne konča v trikotniški obliki, ampak je vrh ravno odrezan, tako da je na njem prostor še za večji in manjši kvader. Tu se začne streha prvokrat razgibavati in ravno razrahljanje strehe bo pomembno za nadaljnji razvoj preslic.

Drugo obdobje 17. stoletja med leti 1640—1670 je pravzaprav najbolj zanimivo. Za to dobo je značilna množica oblik, kar je tipično za prehodno obdobje, ko stare težnje še ne izumrejo, nove pa so šele v začetni fazi, obenem pa je tudi že točno začrtana pot v barok.

Okoli srede stoletja se pojavijo čebule kot prve baročne oblike streh pri nas, kar je vidno na sliki iz Gornjega gradu, ki je datirana okoli leta 1650.¹¹ Vsi zvoniki na tej sliki imajo piramidasto streho, razen Mozirja in Radmirja, ki imata čebuli. Tudi cerkvi v Škofji Loki na Merianovi risbi v *Topographii provinciarum austriacarum* iz leta 1649 imata dva nadstrešna stolpča s čebulastima strehama. Leta 1666 so povišali za zadnji dve nadstropji zvonik crngrobske cerkve. Ta je takrat dobila tudi mogočno streho čebulastno laternaste oblike, ki je najzgodnejši ohranjeni primer tega tipa. Prav tako bi v to obdobje lahko postavili tudi zvonik cerkve v Novi Štifti pri Ribnici. Cerkev je bila zgrajena med 1641. in 1671. letom.¹² Začetna streha, ki pokriva stolp, je usločena in dokaj visoka, na njej pa je vitka čebula s svetlobnico in z vrhom, ki je prav tako iz usločene strehe in čebulice. Prav tako je še nekaj čebulastih streh nastalo v tem času, drugače ne bi bilo toliko teh oblik v Valvasorjevi in Vischerjevi topografiji. Tako vemo, da jo je leta 1667 dobila tudi novomeška kapiteljska cerkev.¹³ Najprej je bil istega leta spremenjen stolp. Na stari četrstrostrani spodnji del so postavili ožji osemstrani stolp, tako da je pravzaprav posnemal gotski zvonik stare ljubljanske stolnice. Ta novomeški zvonik je bil za zgled drugim novo oblikovanim zvonikom na Dolenjskem.

Na kraško-primorskem svetu se nadaljuje razvoj preslic, ki je s šmarško iz 1667. leta dosegel že pravo baročno stopnjo. Če je imela koseška preslica na vrhu le prisekano streho, je postala hrušiška iz leta 1657 (sl. 33) širša in je dobila na vrhu še eno steno z lino in s tem postala bolj razgibana. 1662. ali 1663. leta je nastala zvončnica v Gabrčah. Tu se je streha na vrhu ter ob strani prelomila in se spremenila v zalomljene četrtkroge, ki v bistvu nimajo več funkcije strehe, temveč služijo le kot okras. Robovi preklad in četrtkrogov so poudarjeni. Gabrška preslica je zadnja stopnja pred pravo baročno preslico v Šmarju pri Sežani iz leta 1667 (sl. 34). Od drugih preslic se razlikuje po tem, da ima spodaj eno lino, zgoraj pa dve, torej ravno obratno kot druge, od gabrške pa jo ločita večja razgibanost in skrbnejša detajlna obdelava.

Za izjemne primere, ki so nastali v tej prehodni dobi, lahko štejemo streho zvonika v Lescah (sl. 49), če bi jo lahko datirali okoli leta 1655,¹⁴ ko je bila izvedena prva barokizacija cerkve, zvonik v Stanjelu na Krasu

¹¹ Slika v župnišču, nanjo je opozoril A. Stegenšek v Dekaniji Gornjegrajski (Maribor 1905).

¹² N. Šumi, *Pregled arhitekture XVI. in XVII. stoletja na Slovenskem*, ZUZ n. v. VII (1965), str. 27 in dalje.

¹³ J. Gregorič, *Stavbna zgodovina kapiteljske cerkve v Novem mestu*, Kronika slovenskih mest IV (1937).

¹⁴ N. Šumi, *Gorenjsko stavbarstvo v baročni dobi*, Gorenjska 1957—1958, str. 165 in dalje.

iz leta 1669, streho Marije na Pesku pri Olimlju ter streho župne cerkve v Zagorju pri Pilštanju leta 1666.¹⁵

V začetku stoletja so imeli zvoniki še vedno strehe v obliki nizkih piramid, ki so ostale najenostavnejša kritja zvonikov do danes. Proti sredi stoletja pa se piramide postopoma zvišujejo in njihov razvoj vodi v slepo ulico, kar lahko zasledujemo od sv. Roka v Šmarju pri Jelšah (cerkev iz 1655. do 1666. leta)¹⁶ do Marije na Pesku v Škalah pri Podčetrtku (sl. 45) in župne cerkve v Zagorju pri Pilštanju iz leta 1666, ko je piramida postala najvišja. Tako streho je imel tudi sv. Lovrenc pri Šmarju vse do leta 1939. Začetna streha pri zvoniku v Lescah je izjemna. Gre za nekakšno vmesno obliko med zvoncem in čebulo, ki je s prstanom ločena od manjše čebulice, na kateri je zvonec s čebulico, potegnjeno v zaključno piramido. Posebnost je začetna oblika, ki sta jo podedovali cerkev v Rodinah iz leta 1702 ter cerkev med Sp. Gorjami in Bledom. Del s čebulo pa kaže izvijanje čebule iz visoke predbaročne piramide.

Štanjelski zvonik je verjetno nekakšna deformacija oglejskega tipa. Stolp je razdeljen z venčnimi zidci v nadstropja, v zadnjem pa so line za zvonove. Tam, kjer bi moral stati osemstranični tambur, je valj, ki prehaja v deformiran stožčasti vrh. Tak »limonast« vrh ima tudi pičanjaska cerkev v Valvasorjevi topografiji.

Če smo v drugem obdobju govorili le o posameznih baročnih spomenikih, pa je Slovenijo v zadnjem obdobju 17. stoletja, to je od leta 1670 do 1700, preplavila množica baročnih oblik, od katerih pa so se le redke ohranile.

Na Primorskem so preslice doživele svojo baročno formo na Klancu pri Kozini (168?) in v Gradišću pri Materiji (1692). Nad predelo je zidana stena, na vrhu katere je spet predela. Nato sledi stena z dvema linama, ki sta lepo obdelani ter ojačeni ob drogovih za zvonove. Na vrhu je predela, pod njo pa venčni zidec. Dva usločena četrtekroga na straneh imata nekake izrastke ter ojačene robove, ki so še zobčasto okrašeni. Srednja ožja stena z eno lino je prav tako ojačena ob drogu za zvon, vrh pa krasita manjša četrtekroga, ki oblikovno posnemata spodnja dva, med njima pa je okrasna deformirana piramida. S tem se pravzaprav baročni razvoj preslic konča, kajti za obdobje nadaljnjih sto let ne poznam več nobenega pomembnejšega primera.

Čebule so bile v tem času posejane po vsej Kranjski ter Štajerski, kakor vidimo v Valvasorjevi in Vischerjevi topografiji, toda žal se je ohranila le ena, ki je bila upodobljena tudi v Valvasorju, in to na uršulinski cerkvi v Škofji Loki. Po Vischerju so bile čebule v Veliki Nedelji, Jarenskem dvoru, Mariboru, Radljah, Puščavi, na Ptujski gori, v Olimlju, Ptuj, Studenicah, Spodnji Polskavi in v Slovenski Bistrici, po Valvasorju pa v Ljubljani, Pleterjah, Novem mestu, Stični, Kamni gorici, Gornjem gradu in Škofji Loki. Kot je razvidno, so čebulasto kriti zvoniki nastopali skoraj v vseh večjih mestih in glavnih samostanskih cerkvah, posebno pa so bili razširjeni na Štajerskem. V osemdesetih letih je prišlo do spremembe v začetni strehi pri čebulastem tipu, ki je bila do tedaj usločena, kot se vidi pri Novi Štifti ter v Valvasorju. Tudi pri Vischerju imajo vse

¹⁵ J. Curk, *Topografsko gradivo VII*, Celje 1957, str. 120.

¹⁶ S. Vrišer, *Sv. Rok nad Šmarjem pri Jelšah*, Ljubljana 1970.

čebule začetno usločeno streho. Izjema je Jareninski dvor, ki je upodobljen dvakrat in je prvič brez dveh stolpov, potem pa z dvema, od katerih ima eden zvonasto streho s čebulo na vrhu. Leta 1669¹⁷ je nastala uršulinska cerkev v Škofji Loki, ki je tedaj dobila tudi svoj stolpič s čebulasto streho (sl. 47). Upodobljen je tudi v Valvasorjevi topografiji. Na zvonasti strehi stoji razlezena čebula z zaprto svetlobnico, zvoncem ter čebulico na vrhu. V osemdeseta leta štejem tudi čebulasti strehi zvonikov cerkve sv. Volbenka v Logu pri Poljanah,¹⁸ ki sta ohranjeni le na stari fotografiji. Na nizki zvonasti strehi je manjša čebula, ki se potegne v zaprto svetlobnico, na kateri je zvonec s čebulico. Približno tako obliko naj bi imela tudi streha zvonika v Bitnjem pri Bohinjski Bistrici (cerkev 1683),¹⁹ ki je bila morda prvotno narejena iz skodel in so jo kasneje pokrili s pločevino ter prav gotovo delno spremenili njeno obliko, vsaj kar zadeva del od čebule naprej.

V prvem obdobju novega stoletja (od leta 1700 do leta 1740)²⁰ opazujemo na Kranjskem in Stajerskem razvoj čebul. Italijanski vzori (ljubljska stolnica) ter graški (Grad v Prekmurju) niso bili organsko sprejeti že v tej dobi, pač pa so vplivali na zvonike v naslednjih desetletjih. Razvoj lahko zasledujemo v glavnem na Kranjskem zaradi ohranjenosti spomenikov, obenem pa se kaže tudi prvenstvo te dežele v uvajanju novih, naprednih form.

V začetku stoletja so začeli zidati ljubljansko stolnico po načrtih Andrea Pozza, medtem ko je zvonika zasnoval Giulio Quaglio. Narejena sta bila med 1704. in 1706 letom²¹ (sl. 51 in 52). Gre za zvonika oglejskega tipa s čebulasto streho na vrhu, ki je po svoji obliki zelo pomembna. Začenja se v rahlo usločeni črti, ki je zelo kratka in se nadaljuje v razlezeno in le delno prepasano čebulo, na kateri je zaprta svetlobnica in vrh iz usločene strehe in čebulice. Oblika razlezene čebule je ostala osamljena pravzaprav vse do štiridesetih let 18. stoletja (pojavi se le še na ljubljanskem sv. Petru kot posnetku stolnice), ko je šele postala pomembna pri oblikovanju novega zvonasto-volutastega tipa na Kranjskem. Po načrtu Domenica Rossija je bila leta 1714²² sezidana križevniška cerkev, ki ima osemstranični stolpič s čebulasto streho. Ta oblika strehe spominja na stolnično, le da je bolj prepasana.

Od dvajsetih let 18. stoletja pa lahko na Gorenjskem, posebno v Bohinjskem kotu, opazujemo razvoj čebul, ki so se zelo razširile in postale glavna oblikovna prvina zvonikove strehe še vse 18. stoletje. Nekatere so ohranile tudi prvotno skodlasto kritje. Leta 1726 je nastala streha zvonika v Stari Fužini, katere oblika je značilna za dvajseta in trideseta leta. Na usločeni nizki strehi stoji zelo razlezena in prepasana čebula z zaprto svetlobnico, usločeno streho ter razlezeno čebulico na vrhu. Nekako v tem

¹⁷ N. Šumi, *Pregled cerkvenega baročnega stavbarstva v loškem območju*, Loški razgledi IV (1957).

¹⁸ N. Šumi, *Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1969, str. 89.

¹⁹ N. Šumi, v *Gorenjskem stavbarstvu*.

²⁰ Tudi periodizacija 18. stoletja sledi Šumijevim ugotovitvam o baročni arhitekturi (v *Ars Sloveniae*, knjiga 3, Ljubljana 1969).

²¹ Baročni ljubljanski stolnici je posvečena diplomska naloga F. Zalarja (*Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1968), tipkopis v oddelku za umetnostno zgodovino filozofske fakultete v Ljubljani.

²² N. Šumi, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, str. 18 in dalje.

času je verjetno nastala tudi bodeška čebula. Prehodno fazo v štirideseta leta pomeni streha v Mevkužu iz leta 1739, ki ima spet zvonasto streho in razlezeno čebulo, katere vrhnji del se podaljšuje k svetlobnici. Vrh prav tako krasi zvonasta strešica s potegnjeno čebulico.

Edinstven primer za to prvo obdobje predstavlja zvonik Marijine cerkve v Gradu v Prekmurju, delo avstrijskega mojstra. Datirajo ga v pozna dvajseta leta 18. stoletja.²³ Tako skrbno oblikovanega stolpa ter postavitve ur pod streho zvonika, da se mora ta polkrožno usločiti, ne najdemo nikjer drugje v Sloveniji vse do srede stoletja. Sama streha je zvonasto-čebulaste oblike s širokim prstanom na mestu, kjer bi morala biti svetlobnica, ter s piramidnim vrhom.

V drugem obdobju, ki zajema čas od leta 1740 do leta 1760, doživi barok tudi pri zvonikih svoj višek. Tedaj ne smemo več govoriti le o oblikovanju strehe, temveč tudi o stolpu ali pa pri skromnejših primerih vsaj o oblikovanju nadstropja za zvonove. Zvonik oziroma zvoniki so se organsko vključili v fasado in zaživeli z njo tudi v tem času in skoraj gotovo je, da jih je oblikoval arhitekt cerkve. Pri strehah zvonikov je prišlo do spremembe, ko so se na Štajerskem in Kranjskem iz edine baročne forme — čebule — razvili novi tipi.

Z zvoniki v osrednjem delu Slovenije so nastala najpomembnejša preoblikovanja, ki so pomembna tudi za ostale pokrajine. Pri zvonikih ljubljanske stolnice smo že govorili o razlezeni in ne preveč prepasani čebuli, ki bi se lahko kmalu razlezla v zvonec, toda to se je zgodilo šele v tridesetih ali štiridesetih letih pri Rožnovski cerkvi v Kranju. Njen celotni stolp so oblikovno predelali po ljubljanskih zgledih, z osmerostraničnim tamburjem na vrhu, toda streha je že naprednejša zvonasta forma z odprto svetlobnico ter zvoncem na vrhu. Proti sredi stoletja pa je bil verjetno predelan zvonik cerkve sv. Uršule v Srednjih Bitnjah (sl. 54), ki je pravzaprav posnetek kranjskega zvonika, le da ima namesto odprte svetlobnice že nakazane volute. Od te oblike pa je le korak do zvonastovolutaste strehe, ki je po sredi stoletja preplavila posebno Kranjsko. Edini zvonik z zvonasto-volutasto streho iz petdesetih let 18. stoletja je zvonik samostanske cerkve v Stični (sl. 55), ki je tudi datiran (1751), medtem ko so vsi drugi, za katere vem datume, iz kasnejših let.

Veslovska cerkev je dobila po sredi stoletja zvonik, sezidan nad fasado, za kar bi lahko poiskali vzrok v tem, da so se zaradi samostanskih pravil pri vseh dotedanjih samostanskih cerkvah uveljavljali tipi malih zvonikov. Ta postavitev zvonika pa je v drugi polovici stoletja vplivala na celo vrsto drugih, posebno na Gorenjskem (Naklo, Cerklje, Zasip pri Bledu, Duplje), v okolici Ljubljane (Rožnik, Ježica) in tudi na Dolenjskem (cerkev sv. Duha v Krškem). V teh primerih je zvonik sezidan na pomembnem mestu in je zato tudi vedno lepo izdelan ter je organsko vključen v fasado, s katero zaživi. Že v dvajsetih letih sta bila na Dolenjskem postavljena ogelno ob fasado cerkve sv. Frančiška Ksaverija na Veseli gori pri Šentrupertu, pričete leta 1723,²⁴ dva stolpa, ki sta izzvala nekakšno gibanje celotne fasade. Od srede stoletja pa se postavitev dveh zvonikov ob razgibano fasado nadaljuje posebno pri božjepotnih cerkvah (Kronska

²³ N. Šumi, *Baročna arhitektura (Ars Sloveniae)*, str. LXIII.

²⁴ Isti, *Ljubljanska baročna arhitektura*, str. 65.

gora, Gora Oljka, Sladka gora, Tunjice), kjer gre za enako pomembnost obdelave ter za organsko vključitev v fasado, kot smo ju videli že pri prej omenjeni samostanski cerkvi v Velesovem.

Na Gorenjskem pa se nadaljuje razvoj čebul. Že 1738. leta²⁵ se je s streho zvonika sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru uveljavil čebulasti tip, značilen za štirideseta leta. Na dokaj visokem zvoncu je manjša in ne več razlezena, temveč okrogla čebula, ki je s prstanom oddeljena od spodnjega zvonca. V tridesetih letih se je spet uveljavila odprta svetlobnica, zato se zaradi lažjega vrhnjega dela, ki zdaj manj pritiska, čebula ne razleže več toliko. Podobne oblike najdemo v Mostah pri Žirovnici in pri sv. Ožboltu na Jezerskem. Sredi stoletja pa so v Bohinjskem kotu, tako kot drugje po Sloveniji, zamenjale odprto svetlobnico nakazane volute, medtem ko je spodnji čebulasti del ostal isti (Jereka). Obenem so tudi pričeli postavljati uro pod streho zvonika, da se je morala ta polkrožno izbočiti (Srednja vas v Bohinju). Leta 1756 je naredil Marko Mayer božjepotno podobico radovljiškega sv. Petra, ki je imel tedaj čebulasto streho, toda predel, kjer je svetlobnica, je nejasno narisano. Fotografija iz okoli leta 1900 pa nam kaže čebulasto-volutasti tip; torej so se volute v petdesetih letih utrdile tudi na Gorenjskem, o čemer priča tudi zvonik velesovske samostanske cerkve.

Kakor strehe zvonika cerkve sv. Uršule v Bitnjah ali cerkve v Srednji vasi v Bohinju ima tudi čebulasta streha zvonika petrovške cerkve iz srede stoletja že nakazane volute. Zakoreninjenost čebule ter atektonika štajerske umetnosti nista mogla prenesti le navadne zvonasto-volutaste strehe, ki je bila značilna za Kranjsko, temveč se je uveljavil poseben čebulasto-volutasti tip, ki v bistvu kaže kopičenje elementov enega nad drugim, kot je vidno že pri čebulasto-laternasti strehi sladkogorskih zvonikov iz srede stoletja. Cerkev na Sladki gori je bila zgrajena med 1744. in 1754. letom.²⁶ Forma čebulasto-laternaste strehe je za ta čas zastarela, toda ravno v razgibanosti, v zalomljenem spodnjem delu (zvoncu) in v pomembnosti ne samo čebule, temveč tudi zgornjega dela, s čimer se kaže postavljanje elementov enega nad drugim, pa se že vidi značilnost štajerske arhitekture v obdobju po sredi stoletja.

Štajerski čebulasto-volutasti tip se razlikuje od gorenjskega. Na Gorenjskem je čebula ostala najpomembnejši faktor pri strehi in se je pod težo volut, ker so te majhne, samo razlezla. Na Štajerskem pa se je čebula sploščila in deformirala; na njej so velike volute s streho in čebulico, ki se lahko proti vrhu večkrat odebeli. Tak tip poznamo iz srede stoletja pri cerkvi na Gori Oljki, ki pa je bila nekajkrat obnovljena.

Barokizacija je tedaj zajela tudi Primorsko. Na področjih, ki so bliže celinskemu delu, kot sta Cerknica in Stari trg pri Ložu, so postavili na oglejski zvonik namesto vrhnje piramide kar čebulasto-laternasto streho. V štirideseta leta spada predelava zvonika v Cerknici. Zvonik je v Valvasorjevi topografiji še tipično oglejski, s čebulasto streho pa se je oblikovno zelo približal tipu ljubljanske stolnice. Nekaj let kasneje, toda še vedno v štiridesetih letih, so predelali tudi oglejski zvonik v Starem trgu pri Ložu, ki je dobil streho iz zvonca, male čebule in zaprte svetlobnice z

²⁵ Ks. Rozman, *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, Ljubljana 1962.

²⁶ S. Vrišer, *Sladka gora*, Ljubljana 1970.

zvoncem in čebulico. Na Vipavskem pa se za to področje preveč razgibana čebulasto-laternasta streha zvonikov ni mogla uveljaviti; tamkajšnji oglejski stolpi so dobili zvonasto streho, ki je s prstanom oddeljena od manjše, vrhnje čebulice. Take zvonike najdemo v Vipavi, Ajdovščini, Vrtovinu in Velikih Žabljah (leta 1770).

Morda bi bilo tu potrebno omeniti tudi zvonike v slavinski župniji. Ti zvoniki so nastali v 17. in 18. stoletju in jih odlikuje skrbna obdelava (Pivka, Koče): z venčnimi zidci so razdeljeni v nadstropja, krasi jih šivan rob, okviri oken in vrat pa so lepo izklesani. Pod streho teče konzolni venec, toda originalni strehi sta ohranjeni le v Matenji vasi in na Rakitniku. Zvonik v Matenji vasi krasi isti tip strehe, kot ga najdemo na Vipavskem, le da je čebula malo bolj poudarjena, kar pa se na Rakitniku še stopnjuje.

Za zadnje obdobje 18. stoletja je značilno, da vsaka pokrajina obdrži oblike, ki jih je sprejela sredi stoletja. Proti koncu stoletja pa te oblike otrdijo in ne vidimo več pravega baročnega gibanja. Podobno kot so se začeli na Štajerskem elementi že sredi stoletja kopičiti eden nad drugim, se je to pojavilo zdaj tudi na Kranjskem. Tu se je v drugi polovici 18. stoletja razširila zvonasto-volutasta oblika strehe zvonikov, ki je izpodrinila čebulo, čebulasto-volutasta oblika pa se je ohranila na Štajerskem ter na perifernih delih Kranjske (Gorenjska, Dolenjska), kjer je bila tradicija čebul zelo močna. V tem se kaže tudi značilnost naših pokrajin: na eni strani sta atektonska Štajerska in Kranjska, ki je bližje tektoniki, na drugi strani pa nekateri zaostali predeli (npr. Bohinjski kot), ki določeno formo razvijajo v nedogled, medtem ko so se drugje že pojavile nove oblike.

Lahko rečemo, da so na osrednjem delu Kranjske kriti z zvonasto-volutasto obliko vsi zvoniki, ki so dobili strehe po sredi stoletja, in da se ta oblika kritja nadaljuje v glavnem do srede 19. stoletja. Ohranjenih je ogromno primerov tega tipa, datiranih pa je zelo malo. Zvonika cerkve v Tunjicah, nastale med leti 1761 in 1766,²⁷ sta krita z zvonasto-volutasto streho. Zvonec se nad prostorom za uro polkrožno vboči. Na ozkem pasu so volute, na vrhu pa je usločena strešica, ki se nadaljuje v zaključno čebulico. Zvonik cerkve v Naklem je nastal 1761. leta, po požaru 1843. leta pa je bil razen vrha obnovljen v stari obliki. Nadstropje za zvonove je lepo oblikovano, streha pa je zvonasto-volutasta. Cerkev v Cerkljah na Gorenjskem iz 1783. leta²⁸ ima zvonik nad fasado. Pod streho, ki se nad urami polkrožno izboči, teče močno poudarjen zidni venec. Zvonec je dokaj visok, na njem pa so vitke volute, stehica in čebula. Taka oblika strehe se pojavi še pri drugih cerkvah v okolici Cerklj (npr. Grad iz 19. stoletja itd.) in jo ima tudi samostojno stoječi zvonik kamniške župne cerkve. Njegova streha je iz leta 1788.

Iz časa med leti 1750 in 1790 bi bilo treba poznati več datiranih streh, da bi lahko opazili spremembe v višini zvonca in vitkosti volut in da bi lahko ugotovili, ali so te razlike nastale zaradi razvoja ali pa so krajevno pogojene. Morda pa glavnega problema ne smemo več iskati v strehi zvonika, ampak v njegovem zadnjem nadstropju in posebno v obdelavi venčnega zidca pod streho.

²⁷ F. Stele, *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana 1929, str. 134 in dalje.

²⁸ N. Šumi, *Gorenjsko stavbarstvo*.

V devetdesetih letih forma zvonca in volut strehe otrdi, razgibanost pa se ustvari s postavljanjem vazic na različne dele strehe ter z večkratno odebelitvijo vrhnjega dela strehe. Take oblike so se ohranile do srede 19. stoletja. Najlepši primeri so na cerkvi sv. Jakoba v Kostanjevici na Dolenjskem, na cerkvi sv. Jerneja v Ljubljani (sl. 56), na Rožniku, v Spodnjih Dupljah in drugod. Pojavil pa se je tudi poseben tip kritja cerkvenih stolpov, sestavljen iz zvonasto-volutaste oblike, na katerem je še ena manjša voluta z dvakratnim ali trikratnim čebulastim zaključkom. Tako dvojno volutasto streho je dobila cerkev v Šentvidu pri Ljubljani, zgrajena leta 1794 (sl. 57), in cerkev v Št. Vidu pri Stični, obnovljena 1795. leta. Prav taka razgibanost, ki ni nastala zaradi forme, temveč zaradi okrasja, je opazna tudi na Primorskem, na preslici v Hrpelju iz 1792. leta. Postavljanje vazic se je ob koncu stoletja uveljavilo tudi pri zvonikih oglejskega tipa (Sežana — leta 1794).

Na Gorenjskem so se poleg zvonasto-volutastega tipa obdržale tudi čebule v čebulasto-volutasti obliki, kar nam kaže njihovo zakoreninjenost. Tako obliko ima sv. Ana na Ljubelju. Streha je ohranila škodlasto kritje. Začenja se z zvoncem, nad katerim je tesno prepasana in razlezena čebula z zaprto svetlobnico, ki ima ob straneh le okrasne lesene volute, vrh pa je iz zvonca in čebulice. Značilno za gorenjski čebulasto-volutasti tip je predvsem to, da čebula ne izgubi svoje pomembnosti in so volute le namesto svetlobnice, kar se vidi tudi pri Nemškem Rovtu. V Bohinjskem kotu se je razvoj čebul, ki ga zasledujemo od osemdesetih let 17. stoletja, sklenil konec 18. stoletja s cerkvijo sv. Jakoba v Koprivniku, začeto 1793. in posvečeno 1798. leta.²⁹ Tu se je zvonec oddelil s prstanom od čebule, ki se z gornjim delom visoko dvigne in se konča le pri zaključni čebulici.

Na Štajerskem pa je sredi 18. stoletja nakazala pot za drugo polovico stoletja Gora Oljka s čebulasto-volutastim tipom strehe. Najlepši primer tega tipa je braslovški zvonik, ki je dobil streho v sedemdesetih letih v času barokizacije cerkve.³⁰ Tudi sam stolp je skrbno obdelan, posebno nadstropje za zvonove. Streha je sestavljena iz visokega zvonca, ki se nad uro polkrožno vzboči, ta obok pa se na vsaki strani zalomi. Na zvoncu je zelo potlačena in deformirana čebula, na njej so visoke volute z usločeno strešico, ki ima spodaj na štirih krajih zarezane trikotnike, na vrhu pa je čebulica, katere konica se dvakrat odebeli. Tukaj resnično vidimo nizanje enakovrednih elementov enega nad drugim. Predelava zvonika polzelske sv. Marjete, prav tako iz sedemdesetih let, ni mogla biti tako dovršena kot v Braslovčah, ker je stolp prečokat in se je zato začetna zvonasta streha bolj razlezla. Na njej si sledijo potlačena čebula in volute v isti velikosti, na vrhu pa je čebulasti zaključek. Ptujski mestni stolp je na risbi neznanega šlezjskega mojstra iz 1713. leta³¹ že imel čebulasto-laternasto streho, današnja, ki jo je dobil 1792. leta,³² pa gotovo delno spominja na staro, saj bi imel drugače začetno zvonasto streho in tudi volute bi bile večje in bi pritiskale na čebulo, ki bi se bolj deformirala. Toda s svojo otrdelo obliko in s tem, da se elementi več ne zlivajo eden v drugega, je tipičen primer za konec stoletja.

²⁹ Prav tam.

³⁰ J. Curk, *Topografsko gradivo II*, Celje, str. 1 in dalje.

³¹ E. Cevc, *Vedute*...

³² I. in J. Curk, *Ptuj*, Ljubljana 1965.

II. POPIS TIPOV

1. Štajersko-koroška visoka piramida

V goratih predelih posebno Koroške in Štajerske lahko govorimo za vsa obdobja (razen morda za romaniko) o posebno visoki piramidi, ki se je ohranila tu zaradi vremenskih razmer. Nekateri so ji dali ime tudi pohorska piramida, ker jih je na Pohorju največ ohranjenih. Vsaka stran stolpa se na vrhu trikotniško zaključí, streha pa se začne med trikotniki rahlo usločeno dvigati, da se na vrhu nadaljuje v visoko osemstranično piramido. Te strehe so prikazane v Vischerjevi topografiji, ne poznam pa datacij zanje. Po Vischerju so bile take strehe zvonikov v Framu, pri Jareninskem dvoru, v Dobrni, Šoštanju, Vitanju, Slovenski Bistrici, Slovenj Gradcu in Velenju. Najlepši primeri so danes ohranjeni v Lešah, pri sv. Bricu v Vodemli, pri sv. Boštjanu ob Dravi, v St. Janžu na Vinski gori (sl. 46), v Bevčah, Trbonjah, v Breznem in v Ribnici na Pohorju.

2. Čebule

Za zgodnjebaročni tip strehe se je že uveljavilo enotno ime čebulasti tip. Kot moremo zaslediti po slikovnih virih, se je pri nas pojavil kot prva baročna forma kritja cerkvenih stolpov sredi 17. stoletja. Prvi naslikani čebuli sta na sliki v Gornjem gradu, ki jo datirajo okoli 1650. leta. Na njej imajo vsi zvoniki piramidasto streho, le pri Mozirju in Gornjem gradu, sta narisani nad stolpom čebuli, seveda nerazločno, vendar že govorita o tedanjem obstoju te oblike na Slovenskem. Prav tako najdemo čebulasto streho, kot je bilo omenjeno, na Škofji Loki v Merianu (1649).

V Vischerjevi topografiji je Jareninski dvor prvič upodobljen brez stolpov, drugič pa sta mu dva dozidana; tisti zadaj morda sodi h kapelici in je edini stolp v vsej topografiji, ki ima zvonasto streho, na kateri sedi čebula, medtem ko imajo vse druge čebule pri Vischerju kot tudi pri Valvasorju usločene strehe. Tako naj bi prišlo do prehoda iz usločene strehe v zvonasto nekako konec sedemdesetih let ali v začetku osemdesetih let 17. stoletja, za kar govorita tudi stara fotografija sv. Volbenka v Logu pri Poljanah,¹ ki je tudi že imel zvonasto streho in je datiran v osemdeseta leta, ter streha stolpiča uršulinske cerkve v Škofji Loki (cerkev je iz 1669. leta).²

Iz teh dveh topografij se da sklepati tudi o razširjenosti čebul na Štajerskem in Kranjskem in ugotavljati, katere cerkve in gradovi so tedaj že imeli te oblike, kajti iz časa med leti 1650 in 1700 sta se ohranili le čebula na stolpiču nunske cerkve v Škofji Loki ter čebula v Novi Štifti, vse druge cerkve, ki so takrat poznale ta tip kritja zvonikov, pa so ga zamenjale z drugim. Vidi se, da je bilo na Štajerskem več primerov čebulastega tipa kakor na Kranjskem — tako na cerkvenih zvonikih kot na stolpih gradov — in z gotovostjo lahko trdimo, da je bil ta tip prinesen k nam z avstrijskega ozemlja. To nam potrjuje tudi pregled Merianove

¹ N. Šumi, *Arhitektura 17. stoletja*, sl. 49.

² Isti v *Loških razgledih IV* (1957).

topografije iz 1646. leta, kjer vidimo na današnjem avstrijskem ozemlju podobno razširjenost čebul kot približno 40 let pozneje v Vischerjevi topografiji.

V obdobju od 1700. do 1750. leta je ohranjenih več datiranih čebul, posebno na Gorenjskem, tako da tu njihovega razvoja ni pretežno pokazati. V čebulasto-volutasti obliki pa se je ta tip ohranil tudi v drugi polovici 18. stoletja.

Različni tipi čebul pri nas se dajo poimenovati z imeni, ki jih označujejo bolj opisno: a) čebulasto-laternasti tip, b) čebulasto-volutasti tip, c) čebulasto-korenasti tip, d) čebula brez laterne. Najvažnejšo vlogo ima seveda čebulasto-laternasti tip, iz katerega se razvije tudi poznobaročna čebulasto-volutasta streha. Strehe v obliki čebul brez laterne, tj. zadnji najpreprostejši tipi, se niso ohranili. Mnogo pa jih je v Valvasorju in Vischerju. Sestavljene so iz začetne usločene strehe, na kateri sedi čebula. Ker so bile čebule pravzaprav edini baročni način kritja cerkvenih stolpov na Slovenskem približno celih sto let od okoli 1650. do 1750. leta, so se razširile po vseh slovenskih pokrajinah razen na Primorskem, kjer se zaradi tamkajšnje tektonike ni mogla uveljaviti tako razgibana streha.

2 a. Čebulasto-laternasti tip

Najstarejša ohranjena čebulasto-laternasta streha je na mogočnem stolpu crngrobske cerkve (sl. 48). Datirana je z dozidavo vrhnjih dveh nadstropij v 1666. leto. Verjetno rahlo mlajša je čebulasto-laternasta streha zvonika v Novi Štifti, nastala med 1641. in 1671. letom. Streha ima višinski poudarek, mogoče zaradi tega, ker je njena forma uvožena in ker je že od vsega začetka narejena iz kovine. Začenja se v usločeni, dokaj visoki formi, na kateri je vitka čebula s svetlobnico in usločeno streho s čebulico.

Pri stari strehi zvonika cerkve sv. Volbenka v Logu pri Poljanah, ohranjeni na fotografiji, se je prvič pojavila začetna zvonasta streha namesto usločena. Kakor sem že omenila, je prišlo do te spremembe konec sedemdesetih ali v začetku osemdesetih let 17. stoletja. Teža čebule je dobila oporo v zvonasti obliki, ki je postala višja, na njej pa sedi manjša čebula z nakazano svetlobnico, zvoncem in čebulico. Isto obliko ima tudi ohranjena streha zvonika v Bitnjah pri Bohinjski Bistrici (cerkev je iz 1683. leta). Gotovo je bila prvotno iz skodel in so ji spremenili vrhnji del, ko so jo prekrili s pločevino, medtem ko je spodnja oblika zvonca in čebule ostala ista. Po Valvasorju so čebulasto-laternaste strehe imele cerkve v Ljubljani, Škofji Loki, Pleterjah, Novem mestu, Stični in Kamni gorici, po Vischerju pa v Veliki Nedelji, Mariboru, Radljah, v Puščavi, na Ptujski gori, v Studenicah in v Ilirski Bistrici. Iz tega je razvidno, da so imela skoraj vsa glavna štajerska in kranjska mesta, samostani in božjepotne cerkve, ki so jih zgradili na novo, čebulasto-laternasto streho zvonikov. Ta forma pa se je do tedaj razbohotila vendarle bolj na Štajerskem kakor na Kranjskem.

Edina ohranjena čebula, ki jo prikazuje tudi Valvasorjeva topografija, je na stolpiču uršulinske cerkve v Škofji Loki iz 1669. leta (sl. 47), medtem ko se od Vischerjevih ni ohranila niti ena. Podobno kot pri sv. Volbenku v Logu ima tudi ta stolpič na zvoncu razlezeno čebulo z zaprto svetlobnico in zaključkom iz zvonca in čebulice.

V času barokizacije samostanske cerkve v Bistri konec 17. stoletja je dobil nadstrešni stolpič baročno čebulo, ki je v Valvasorjevi topografiji še ni imel, na oljni sliki neznanega slikarja iz 1724. leta³ pa se vidi lepo oblikovana streha iz zvonca, razlezene čebule, svetlobnice in z vrhom iz majhnega zvonca in čebulice, ki se poteguje v špičast zaključek. Taka oblika je značilna za zadnja desetletja 17. stoletja. Iz začetka 18. stoletja je ohranjena čebula iz Rodin na Gorenjskem (cerkev je iz leta 1702). Za deformirano zvonasto začetno streho je treba iskati zgled v Lescah (sl. 49), kjer je prvič pri čebulastem tipu postavljena ura pod streho zvonca, tako da se mora ta polkrožno zalomiti, kar je opazno tudi pri rodinski cerkvi. V dvajsetih letih 18. stoletja se je pojavila taka postavitev ur tudi pri cerkvi v Gradu v Prekmurju, to pa so pravzaprav izjemni primeri vse do srede 18. stoletja. Čebula pri rodinski cerkvi je razlezena, na njej je odprta svetlobnica z zvoncem in čebulico na vrhu. Iz začetka stoletja je ohranjena tudi čebula župne cerkve v Sorici.

Giulio Quaglio je naredil načrt za zvonika ljubljanske stolnice, ki so ju začeli zidati 1704. leta in so ju dokončali leta 1706. Že tu bi rada opozorila na streho, ki se začne v rahlo usločeni formi in takoj preide v zelo razpuščeno, razlezeno čebulo, ki je edina taka v Sloveniji, če izvzamemo sv. Petra v Ljubljani, ki pravzaprav posnema stolnična zvonika. Ta čebula bi se najlaže razlezla v zvonasto formo, toda zakoreninjenost te oblike čebul na Kranjskem ji je ustavila razvoj, ki se je nadaljeval šele pri kranjski roženvenski cerkvi in pri sv. Uršuli v Bitnjah, za dobrih 30 let. Stolpič križevniške cerkve v Ljubljani iz leta 1714 s svojo rahlo usločeno streho, na kateri je na tesno prepasana čebula, spominja na ljubljansko stolnico. Obe strehi imata tudi zaprti svetlobnici.

Z risb neznanega šlezijkega mojstra, ki se je mudil pri nas v letih 1712, 1713 in 1714 in je upodobil predvsem nekaj naših štajerskih krajev,⁴ lahko ugotovimo vrsto novih čebul na Slovenskem. Na skici Maribora so dobili minoriti in kapucini čebulasto-laternasto streho. Ptujski mestni stolp, ki je bil še pri Vischerju krit s sedlasto streho, je dobil okoli leta 1700 čebulasto kapo. Celje ima tudi že baročno čebulasto-laternasto krite strehe zvonikov. (Novi Klošter je dobil tudi čebulasto-laternasto streho, ki ga ima šlezijski mojster pri Žalcu, barokiziran okoli leta 1690.) Baročno formo strehe ima tudi Trata pri Velesovem in prav tako proštijaska cerkev v Dravogradu.

Nadaljnji razvoj čebul lahko zasledujemo predvsem na Gorenjskem, kjer so se čebule zelo zakoreninile in kjer je ohranjeno tudi prvotno skodlasto kritje — zanje je znanih celo nekaj letnic. V dvajsetih letih so svetlobnice še vedno zaprte in imamo morda ravno zaradi tega, ker zaprte svetlobnice močnejše pritiskajo na čebulo, v prvih treh desetletjih 18. stoletja bolj potlačene čebule, kar velja tudi za Staro Fužino, ki je datirana z letnico 1726. Sama začetna streha, ki izhaja iz stolpa, je usločena. Morda bi lahko v to dobo dvajsetih in tridesetih let prištevali tudi Bodešče, ki po formi spominjajo na Staro Fužino. Prehod v štirideseta leta pomeni streha mevkuzkega zvonika iz 1739. leta. Začetna streha je

³ Objavil M. Zadnikar, *Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije*, Ljubljana 1972, str. 297.

⁴ Gl. spredaj op. 3.

spet zvonasta, na njej pa je potlačena čebula, ki se z zgornjim delom dvigne proti svetlobnici.

Leta 1738⁵ je nastala čebulasta kapa zvonika cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, ki je značilna za štirideseta leta. Začetna streha je spet visoka in zvonasta ter oddeljena od čebule z nekajšnim pasom. Na njej je manjša, bolj okrogla čebula, ki ni več tako razlezena, saj je svetlobnica odprta in je torej zgornji del nad čebulo lažji, zato nanjo več toliko ne pritiska, da bi se mogla razlesti. Čeprav je datirana samo ta streha, lahko uvrstim v štirideseta leta tudi strehe cerkvenih zvonikov v Zadnji vasi nad Tržičem, v Lomu nad Tržičem, v Mostah pri Žirovnici, pri sv. Ožboltu na Jezerskem ter v Butajnovi in Velični vasi na Dolenjskem. V Slovenskih goricah je bila po letu 1735⁶ prenovljena cerkev sv. Trojice. Strehe njenih zvonikov so usločeno potegnjene do zelo sploščenih čebul, na katerih so odprte svetlobnice, na njih pa so zvonci in čebulice. Sredi 18. stoletja so znova nastopile spremembe, ko so se namesto navadne odprte svetlobnice najprej pojavile nakazane volute v Jereki, Srednji vasi v Bohinju in pri cerkvi Matere božje v Petrovčah. Čebula se je začela rahlo razlezovati, kar je tukaj na prehodu le delno zaznavno, a se je v drugi polovici 18. stoletja spet potlačila, tako pri čebulasto-laternastem kot tudi pri čebulasto-volutastem tipu. Pri grobem datiranju nam lahko pomaga tudi namestitvev ure pod streho zvonika, kadar se ta nad uro v polkrogu usloči. To se je zgodilo, razen pri redkih izjemah, v začetku petdesetih let 18. stoletja, kar se vidi pri zvoniku samostanske cerkve v Stični iz 1751. leta (sl. 55), v Srednji vasi v Bohinju, v Petrovčah in drugod.

Med leti 1744 in 1754⁷ je nastala cerkev na Sladki gori, ki ima na zvonikih najbolj razgibano čebulasto-laternasto streho. Streha se usločeno dviga in se zalomi v nizek zvonec, na katerem je pas, na njem je pa razlezena čebula, ki se konča v zaprti laterni. Na laterni je zvonec, ki je na robu štirikrat trikotniško zalomljen, na njem pa je zopet razlezena čebula, ki se nadaljuje v dvakrat odebeljeno konico. V tem času se je v Sloveniji začela pojavljati zalomljena forma zvoncev, zaprta svetlobnica pa ni bila več v modi. Celotna streha deluje zelo lahkotno in ima višinski akcent. V drugi polovici 18. stoletja naj bi nastala tudi nedatirana streha zvonika cerkve sv. Lenarta v Slovenskih goricah. Tu je streha zaradi ure izbočena, proti razlezeni čebuli pa se vbočeno dviga. Na čebuli je odprta laterna, nad njo pa je tudi razgiban zvonec s čebulico. Leta 1777 so postavili zvonik cerkve sv. Duha pri Škofji Loki. Njegova streha se razlikuje od prejšnjih dveh: začenja se z visokim zvoncev, ki je oddeljen od dokaj okrogle čebule s širokim pasom, zaključujejo pa jo zaprta svetlobnica, zvonec in čebulica. Tudi za to streho sta značilna lahkotnost in višinski akcent.

V tej zvezi ostane še odprto vprašanje nekaterih pločevinastih čebul na Gorenjskem in Štajerskem, ki so bile morda prvotno krite s škodlami in so imele drugačno formo, kot jo imajo danes, ali pa so sploh nastale v 19. stoletju (Mojstrana, Mošnje, Sp. Gorje, Marija Gradec, Babna gora in drugod).

⁵ Ks. Rozman, *Janezova cerkev*...

⁶ N. Šumi, *Baročna arhitektura*, str. LXIII.

⁷ S. Vrišer, *Sladka gora*...

2 b. Čebulasto-volutasti tip

Kakor je bilo omenjeno, se je sredi 18. stoletja izvršila preobrazba laterne v vrsto volut in je zato na Kranjskem nastala nova volutasta oblika strehe, ki pa ni našla odmeva v odročnih delih Kranjske ter na Štajerskem, kjer je bila čebula zelo zakoreninjena. Tu se je uveljavila čebulasto-volutasta forma. Prav v teh predelih pa so se z nakazanimi volutami pri čebulah tudi že prej pojavile predhodnice tega tipa, in sicer v Jereki, v Srednji vasi v Bohinju in v Petrovčah.

Okoli leta 1754⁸ je nastala cerkev na Gori Oljki. Strehi njenih zvonikov nista več originalni, ker je vanju udarila strela in sta zgoreli, narejeni pa naj bi bili po originalu. Forma strehe je čebulasto-volutasta in je tipičen primer te oblike za Štajersko. Na stolp je postavljen dokaj visok zvonec, ki se nad prostorom za ure polkrožno vboči. Na njem je zelo sploščena večja čebula, nad njo pa še ena manjša. Na vrhu so volute z manjšim zvoncem in prav tako sploščeno čebulico.

Braslovški zvonik je dobil svojo tedanjo streho za časa dekana Sebastijana Pohra (1768—1784)⁹ (sl. 53). Prav tako kot pri Gori Oljki je tudi tu zvonec visok, na njem je manjša potlačena čebula, sledijo pa volute z usločeno streho in dvema potlačenima čebulicama. V čas okoli 1775. leta, ko je dobila polzelska farna cerkev sv. Marjete svoj drugi zvon, datiram tudi streho zvonika, čeprav jo Curk¹⁰ postavlja v obdobje najkasneje do srede 18. stoletja. Oblika strehe nima takega višinskega naglasa, kot ga ima braslovška, toda členi so enaki.

Ceprav se na Štajerskem v drugi polovici 18. stoletja volutasti tip ni pojavil, pa je čebula, kakor smo videli v prejšnjih primerih, v bistvu izgubila svojo prejšnjo formo in pomembnost, ker se je zelo sploščila ter zmanjšala in je postala le nekaj vmesni člen med zvonastim delom strehe ter volutami. Na Štajerskem je še več ohranjenih primerov tega tipa, toda kakor pri mnogih drugih zvonikih gre tudi tu za vprašanje datacije in se pojavlja celo vprašanje, če sploh spadajo v časovno obdobje, ki ga zajema ta pregled (Kapla pri Taboru, sv. Mihael v Radmirju itd.). Leta 1792¹¹ je dobil tudi ptujski mestni stolp, ki je od 1687. leta služil za cerkvene potrebe, svojo današnjo čebulasto-volutasto streho, ki kaže že nekakšno otrdelost baročnih form. Streha se usločeno dviga in prehaja z neznatno cezuro v rahlo prepasano čebulo, na kateri so volute, usločena streha ter čebulica.

Na Gorenjskem, kjer se je do danes ohranilo največ čebulasto-later-nasto kritih streh iz prve polovice 18. stoletja, poznamo za razliko od Štajerske, kjer pri poznobaročnem čebulasto-volutastem tipu lahko govorimo o nekakšni napredni stopnji v razvoju tega tipa, v bistvu le kopije starih čebul, na katerih so volute. Čebula tu sploh ne izgubi svoje pomembnosti, temveč ostane glavni element pri tem tipu, medtem ko so volute neznatne. Tak tip strehe je ohranjen pri samostanski cerkvi v Velesovem. Celotni kompleks samostana in cerkve je nastajal med 1732. in 1771. le-

⁸ N. Šumi, *prav tam*, str. XXXIX, LXXII.

⁹ Gl. spredaj, op. 30.

¹⁰ *Topografsko gradivo II*, str. 66 in dalje.

¹¹ Gl. spredaj, op. 32.

tom;¹² zvonik, ki ga postavljam v začetek petdesetih let, pokriva nizek zalomljen zvonec, ki je vzbočen nad prostorom za uro. Nad njim je razlezena močno prepasana čebula, ki se dviguje proti predeli, na kateri so majhne volute, na njih pa je rahlo zalomljen in usločen piramidni zaključek.

Na božji podobici Radovljice Marka Mayerja¹³ iz 1756. leta pokriva zvonik čebulasta streha, toda ne razloči se, ali je čebulasto-laternasta ali čebulasto-volutasta, vendar je na fotografiji iz okoli leta 1900 vidna čebulasto-volutasta oblika, ki je gotovo še prvotna iz srede 18. stoletja. Čeprav je nedatirana, prištevam v to skupino tudi skodlasto streho zvonika sv. Ane pod Ljubeljem. Na mogočnem zvoncu sedi prav tako mogočno razlezena čebula. Svetlobni del je pokrit z deščicami, kar je v navadi pri gorskih cerkvah, morda zaradi vremenskih nepravil, krasijo pa ga lesene volute. Zvonik zaključujeta zvonec in čebulica. V Bohinjskem kotu, kjer lahko vse 18. stoletje najlepše zasledujemo razvoj čebul, začenši s Staro Fužino pa vse do Koprivnika, se je ohranil v Nemškem Rovtu tudi čebulasto-volutasti tip. Na zvonasti strehi je potlačena čebula z volutami, zvoncem in potlačeno čebulico.

Tudi na Dolenjskem je nekaj primerov tipa streh, toda vprašanje je, kdaj so nastali. Zvonik cerkve sv. Roka v Stranski vasi pri Žužemberku je nastal leta 1696 in posnema zvonik kapiteljske cerkve v Novem mestu iz leta 1667, ki je imel pred regotizacijo čebulasto-laternasto streho. Morda je istočasno s stolpom cerkve sv. Roka nastala tudi njegova streha, toda motijo volute, ki so videti na zaprti svetlobnici kot prilepljene. Možno je, da so po sredi 18. stoletja, ko je bilo potrebno streho na novo prekriti, dodali volute kot znamenje novega časa. Ko so leta 1797 renovirali cerkev v Zagradcu, je lahko tedaj nastala tudi streha zvonika. Oblike členov so ostale baročne, vendar so otrdele in med njimi ni več prave povezave.

2 c. Čebulasto-korenasti tip

Čebulasto-korenasti način kritja cerkvenih stolpov se je pojavil na Štajerskem kot poseben baročni tip, značilen samo za to pokrajino. Streha je sestavljena iz dokaj visokega zvonca, na katerem je razlezena in potlačena čebula, ki pa se počasi v stožcu zožuje do vrha. Za baročni čas značilni čebuli, ki se je na Štajerskem zelo udomačila, je dodana na vrhu druga tipična sestavina te pokrajine, visoka piramida ali stožec. Znani so mi le trije primeri, in to v Pesnici pri Mariboru, v Mislinji in v Zgornjem Doliču.

Zvonik v Pesnici je nastal 1670. leta in iz tega časa je morda tudi njegova streha kljub svoji zvonasti začetni formi. Cerkev sv. Lenarta v Mislinji (sl. 50) je bila zgrajena 1652. leta, a ni mogoče verjeti, da bi bila tudi streha zvonika iz tega časa, čeprav se je čebulasta forma pri nas tedaj že uveljavljala, kajti zvonastega dela strehe ne najdemo niti v Valvasorjevi niti v Vischerjevi topografiji. Gotovo pod vplivom mislinjskega sv. Lenarta je nastala streha zvonika sv. Florijana v Zgornjem Doliču, ki so jo zgradili 1792. leta.

¹² N. Sumi, *Ljubljanska baročna arhitektura*, str. 50 in dalje.

¹³ Objavil jo je C. Avguštin v *Gorenjski* 4—6, 1957—58; str. 220.

3. Primorski stolp s celinsko baročno streho («Tip ljubljanske stolnice»)

Zidava zvonikov ljubljanske stolnice je uvedla nov tip zvonikov, ki pomeni sintezo primorskega stolpa in celinske baročne strehe. S tem pa je spet potrjena vloga Ljubljane in Kranjske kot področja, kjer se absorbirajo tako celinske kot tudi primorske prvine. Obenem pa ob pregledu tirolskih zvonikov,¹⁴ ki imajo iste sestavine kot naša stolnična zvonika, le da so obdelani lahkotnejše in imajo na stolpu karakteristično okrasje in bolj okroglo čebulo, vidimo, da je ljubljanski tip po svojem občutku strogo teritorialno vezan. Zvoniki takšnega tipa so morda eni izmed najbolj zanimivih pri nas, ker so enotno oblikovani glede na stolp in streho v celinskem delu v prvi polovici 18. stoletja, kar se je uveljavilo pri nas šele od srede 18. stoletja naprej. So pa tudi najlepši in najbolj homogen primer sinteze primorskega (stolp) in celinskega (streha) tipa, obenem pa prikazujejo ves glavni razvoj streh v 18. stoletju.

Osnutek za zvonika ljubljanske stolnice (sl. 51 in 52) je naredil italijanski umetnik Giulio Quaglio. Vplive za to njegovo delo je treba iskati predvsem v severni Italiji. Zvonika so zidali od 1704. do 1706. leta. Stolpa sta vključena v fasado in delitev fasade v nadstropja se nadaljuje tudi na njiju, tako da sta z venčnimi zidci razdeljena na štiri neenaka nadstropja. Robove zvonikov krasijo pilastri. Nadstropji za zvonove imata velika okna z balustradami. Na vrhu stolpov je utrjena ploščad, obdana z ograjo, na njej pa je osmerostranični tambur z osmimi ovalnimi linami. Potem se začne nizka in kratka pločevinasta streha v rahlo usločeni formi in se nadaljuje v razlezeno čebulo, ki se oddeli z nekakšnim pasom od zaprte svetlobnice, nad katero se ponovita prav tako usločena streha in močno prepasana čebulica.

Pri ljubljanskem sv. Petru, ki je bil zgrajen v tridesetih letih, se oblike stolnice pravzaprav ponovijo. Razlika je le med stolnično ploščadjo ter valovito formo namesto nje (pri sv. Petru) in pa v odprti laterni, ki pa se v tem času v Sloveniji spet pogosto pojavlja. Morda spada v čas tridesetih ali štiridesetih let tudi predelava zvonika v Cerknici, ki je, kakor ga kaže Valvasor v svoji topografiji, imel prej na vrhu piramido in je predstavljal oglejski tip zvonika. S čebulasto streho namesto piramide pa se je zelo približal tipu ljubljanske stolnice in s tem potrdil, da je ta tip povezava mediteranskih in celinskih pobud. Začetna streha je tu sicer dokaj visoka, zvonasta, med njo in čebulo, ki je manjša, je pas, toda celotni vtis zvonika spominja na ljubljanskega. Proti sredi stoletja je verjetno dobil tudi zvonik v Starem trgu pri Ložu svojo baročno kapo, sestavljeno iz mogočnega zvonca, na katerem je čebulica, na njej pa zaprta svetlobnica z zvoncem in čebulico.

Če lahko gledamo cerkniški in starotrški zvonik izolirano od razvoja in vidimo v njiju vendarle le željo po ponavljanju mogočnih ljubljanskih zvonikov ali po uvajanju baročnih kap na stare zvonike oglejskega tipa, potem za kranjsko Roženvensko cerkev tega nikakor ne moremo reči. Njen zvonik je imel v Valvasorjevem času visoko piramidasto streho, nekako v tridesetih ali štiridesetih letih 18. stoletja pa so mu vrh spremenili. Namesto piramide so postavili osmerostranični tambur, na katerem pa

¹⁴ Gl. E. Frodl-Kraft, *Tiroler Barockkirchen*, Innsbruck 1955.

se je čebula, ki se je pri stolnični in šentpetrski cerkvi razlezovala, dokončno razlezla v zvonec z odprto svetlobnico ter z zvonasto formo na njej.

Za kranjsko Rožnovensko cerkev je nastal zvonik sv. Uršule v Bitnjah (sl. 54). Stolp je z venčnimi zidci razdeljen v tri dele. Na njem pa je položen zvonec. Na njegovem vrhu so že rahlo nakazane volute, na njih pa je spet zvonast zaključek. Podobne nakazane volute so se razvile pri čebulasto-laternasti obliki strehe nekako proti sredi 18. stoletja.

Težnja po posnemanju ljubljanskih zvonikov pa je vidna še konec stoletja v Št. Vidu pri Stični, kjer so 1795. leta predelali zvonik in cerkev. Prvo nadstropje stolpa je še staro, pod njim pa se dvigujejo ravne stene z okenskimi odprtini ob vrhu. Vrh stolpa krasi osmerostranični tambur, na njem pa je zvonasta streha z dvojnimi volutami, ki so se začenjale pogosto pojavljati na prelomu stoletja.

Za geografsko razširitev tega tipa je važna predvsem bližina Ljubljane in njenih mogočnih stolpov, ki so vplivali na Kranj, Srednje Bitnje in Št. Vid pri Stični, poleg tega pa tudi barokizacija v 18. stoletju, ki je transformirala čiste primorske oblike na meji med primorskim in celinskim pasom v oblikovne mešanice obeh (Stari trg pri Ložu).

4. Zvonasto-volutasti tip

Ta tip strehe se je pojavil po sredi 18. stoletja na Kranjskem. Sestavlja ga zvonec, na katerem so volute, na vrhu pa je čebulica. Predhodnici tega tipa zvonika sta Rožnovenska cerkev v Kranju ter cerkev sv. Uršule v Bitnjah iz štiridesetih let 18. stoletja.

Prvi datiran zvonik s tako streho je zvonik samostanske cerkve v Stični iz 1751. leta (sl. 55), kakor je vidno na letnici v krogu za uro pod streho zvonika. Osmerostranični zvonik, ki je postavljen nad križiščem glavne in prečne ladje, ima lepo obdelano edino nadstropje za zvonove. Rob strehe krasijo venčni zidci, ki se posebno razgibajo in dvakrat zalomijo ob prostorih za ure. Sam lok nad uro pa ni polkrožen, temveč sploščen. Streha je zvonasta, na njej je ozek pas, na katerem so volute, vrh pa krasi trikotniško zalomljena piramida, na kateri je razlezena in dvakrat proti vrhu odebeljena čebulica. To je najzgodnejši znani primer zvonasto-volutaste strehe pri nas.

Iz časa po petdesetih letih je na Kranjskem več takšnih ohranjenih streh, saj je to značilna oblika za to ozemlje in je poleg neogotskih piramid tu najpogostejša. Vendar je datacij le malo, saj je npr. F. Stelè v svoji topografiji političnega okraja Kamnik datiral le streho kamniške župnijske cerkve; zato je o razvoju tega tipa vsaj do devetdesetih let 18. stoletja težko reči kaj določnejšega.

Tunjska cerkev, nastala med leti 1761 in 1766,¹⁵ je božjepotna in ima verjetno zaradi tega ob fasadi dva zvonika, ki sta pokrita z zvonasto-volutasto streho. Po J. Lavtižarju¹⁶ je zvonik nad fasado na cerkvi v Naklem pri Kranju nastal 1761. leta, po požaru leta 1843 pa so, razen vrha, obnovili njegovo streho v stari obliki. Kakor je vidno, je nadstropje

¹⁵ Gl. spredaj, op. 27.

¹⁶ *Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj*, Ljubljana 1901, str. 138.

za zvonove oblikovano podobno kot pri samostanski cerkvi v Stični in tudi zidni venec ter zvonasta streha nad prostorom za uro se dvakrat zalomi. Podobno obliko zadnjega nadstropja in strehe imata tudi zvonik cerkve v Dobravi pri Ljubljani — zvonik je iz 1779. leta, pri katerem je vrh strehe tudi kasnejši, ter zvonik v Braslovčah (sedemdeseta leta 18. stoletja), ki pa ima pravzaprav čebulasto-volutasti tip strehe. Iz osemdesetih let 18. stoletja sta ohranjeni strehi zvonikov v Cerkljah na Gorenjskem iz leta 1783, ter pri župni cerkvi v Kamniku iz leta 1788.

Ker je ta oblika dokaj preprosta in zelo razširjena, ne najdemo pod temi strehami na stolpih nobenih letnic, kot jih najdemo pri zahtevnejših čebulah na Gorenjskem ali pri baročno oblikovanih preslicah na Primorskem. Ravno zaradi nedatiranosti pri tej obliki v zadnjih desetletjih 18. stoletja ne moremo govoriti o njenem razvoju, mislim pa, da so razlike, ki se pojavljajo, predvsem krajevno pogojene. Važna je tudi obdelava venčnega zidca pod streho. V devetdesetih letih tako kakor pri drugih tipih tudi tukaj opazimo, da celotna forma strehe otrdeva in da ni več prave povezave med njenimi sestavnimi deli. Vrhnja čebulica se lahko večkrat odebeli, gibanje pa povzročajo vazice, postavljene na različnih delih strehe. Take primere najdemo v Ljubljani (sv. Jernej, sl. 56), na Rožniku, v Kostanjevici na Dolenjskem (sv. Jakob), v Spodnjih Dupljah in drugod.

5. Dvojne volute

Dvojne volute so se na zvoniku razvile konec 18. stoletja na Kranjskem iz zvonasto-volutastega tipa. Sestavljene so iz zvonasto-volutaste strehe, na vrhu katere je še ena manjša voluta z dvakratnim ali trikratnim čebulastim zaključkom. Tako kopičenje oblik ene na drugo poznamo na Štajerskem pri Sladki gori, Braslovčah in drugod že po sredi 18. stoletja, na Kranjskem pa se z izjemo sv. Duha pri Škofji Loki pojavi šele konec 18. stoletja in je v veljavi še v 19. stoletju. Najzgodnejša primera tega tipa strehe sta na cerkvi v Šentvidu pri Ljubljani, zgrajeni l. 1794 (sl. 57), in cerkvi v Št. Vidu pri Stični, renovirani 1795. leta. Primeri takih streh iz 19. stoletja pa so v Štepanji vasi pri Ljubljani, v Šentjerneju na Dolenjskem, v Ljubnem na Gorenjskem, v Brezovici pri Ljubljani in v Viševku pri Starem trgu.

6. Zvončnice

Zvončnica, kraška oblika stenastega zvonika z odprtimi linami, za katero se je bilo udomačilo ime hrvaškega izvora, *zvonik na preslico*, je pravzaprav najbolj nenavaden tip cerkvenega zvonika. Tolikanj je nenavadna, da se postavlja vprašanje, če o njej lahko sploh govorimo kot o zvoniku. Če so vsi drugi tipi zvonikov kubične gmote, ki zajemajo prostor, pa se pri njej dviga nad cerkveno fasado le stena, ki ima odprte line za zvonove. Zvončnice se pojavljajo le pri podružniških cerkvah ter pokopaliških kapelicah na kraškem ozemlju v najširšem pomenu besede.

Njihovo geografsko razprostranjenost je spremljal F. Stelè v Umetnosti v Primorju »od nekdanje goriške meje zahodno od Idrije v smeri Ljubljane na Vrzdenc pri Horjulu (nekdanje line so skrite za zvonikom iz

17. stoletja in še vidne pod streho), od tod ob zahodnem robu ljubljanskega barja, kjer jih srečamo zopet pri cerkvi sv. Lavrencija pri Preserju; vizitacijski zapiski pa nam ta tip izpričujejo v ljubljanski šentpetrski župniji prav do Save, v Kranju celo na nasprotnem bregu; potem proti jugu in jugovzhodu h gornji dolini Krke, kjer so bile do druge svetovne vojne pri cerkvi sv. Katarine na Plešivici pri Šmihelu v lesenem zvoniku skrite take line, ohranjene pa so pri cerkvi sv. Nikolaja v Žužemberku in pri grajski kapeli na Šumberku. Nato se njih črta ognje novomeške kotline v smeri proti jugu se v zahodni Beli krajini nadaljuje v vrsti cerkvic zahodno od Črnomlja in Dragatuša do hrvatske meje pri Vinici, kjer je zadnji primer na slovenskem ozemlju podružnica v Podklancu na bregu nad Kolpo pod Žežljem. Na vzhod od tega pasa sta mi znana samo dva primera, ki spadata v to vrsto, podružnica pri Olimlju blizu štajersko-hrvatske meje, kjer je njen pojav mogoče v zvezi z bližnjim samostanom in slučajan, in pri cerkvi sv. Pavla pri Sostrem ...»

Med samimi zvončnicami je vidna tudi meja med tistimi, ki so na kraško-primorskem ozemlju, ter tistimi na ostalih kraških predelih. Glavna razlika med njimi je v kritju. Medtem ko pokriva pri zvončnici v primorskem delu streha le stranski dve ožji strani, se je pojavila drugje piramidasta streha, ki pokriva vse štiri strani in sloni na nekakšnih opornikih. Druga važna razlika pa je material, iz katerega so zgrajene posebno zvončnice v 17. stoletju, ko so se zaradi kamnitih kvadrov in kamnite dvostranske strehe lahko uveljavile na Primorskem čudovite baročne oblike, medtem ko je ostala v drugih predelih forma v glavnem enostavna in nespremenjena in ne zasledimo pri njih nobenega razvoja. V tem se vidi tudi zaostalost posebno kočevskega področja. Severna meja se ujema z že podano Steletovo. Najbolj zahodni primeri preprostih preslic, ki se razlikujejo od kraško-primorskih, se začenjajo nekako pri sv. Pavlu nad Sostrim, kjer gre sicer za prehodno obliko med zvončnico in pravim zvonikom, in se nadaljujejo proti jugu k Bloški polici in Nadlesku ter južno od tod k hrvaški meji.

Ob mejah kraškega sveta, do koder segajo zvončnice, so nastale nove, vmesne oblike med preslicami in pravimi zvoniki, ki jim je namenjeno naslednje poglavje.

Prve ohranjene zvončnice so iz 15. stoletja, in sicer pri cerkvah v Naklu pri Škocjanu (sl. 31), v Zapužah pri Ajdovščini, v Prilesju pri Plaveh, v Krestenici pri Kanalu in Goljevici nad Gorenjim poljem pri Kanalu. Iz začetka 16. stoletja pa je sv. Ana v Kanalu. Druži jih enaka oblika. Nad glavnim vhomom se fasadna stena podaljša navzgor in je predrta z dvema linama za zvonova. Na vrhu se stena trikotniško zaključí. Streha je lahko skrilasta ali pa je kamnita. Same zvončnice so zgrajene iz kamnitih kvadrov (Naklo) ali pa so utrjene s šivanim robom (Kanal). Kot je doslej znano, se je iz 16. stoletja ohranila le zvončnica v Kanalu. Glavni razvoj in razcvet so doživele zvončnice v 17. stoletju. Iz prvih treh desetletij je ohranjenih nekaj primerov preslic, najprej na cerkvi med Postojno in Rakitnikom (1625) in na tisti v Baču pri Materiji (1636). Fasadna stena se tu le malo dvigne do preklade, na kateri je iz kamnov zidana stena z dvema linama za zvonove, med katerima je stebriček s konzolnim kapitelom. Strehe so kamnite.

Ozki del fasadne stene, ki se je pri omenjenih zvončnicah dvignil do predele, se je okoli tridesetih let 17. stoletja ugradil v lepo grajeno steno iz kamnitih kvadrov, ki se od fasadne stene oddaljuje prav tako s predelo, medtem ko je vrh z odprtimi linami ostal enak. To je vidno pri cerkvi v Slavinjem pri Razdrtem. Nadaljnji razvoj se omejuje na predel z linami in pelje k rahljanju in prekinjanju strehe, kar je v drugi polovici 17. stoletja privedlo do pravih baročnih zvončnic.

Okoli leta 1636 (ta letnica je nad vhodom v cerkveno lopo) je nastala zvončnica v Kosezah pri Ilirski Bistrici (sl. 32). Cerkvena streha je bila nekoč bolj strma, kar se vidi zadaj na zvončnici, kjer se še pozna, do kod je segalo staro sleme, ob znižanju strehe pa so naredili zvončnici podstavek, ki ga sprva ni bilo. Sama preslica se od cerkvene fasade oddaljuje s preklado, na kateri je enotna stena iz rezanih kamnov, na vrhu katere je spet preklada. Nad to preklado se začneja nekoliko ožji ter lažji del, predrt z dvema linama za zvonove. Ob vrhu lin je odebeljen del stranskih sten, medtem ko ima srednji štirioglati del konzolo. Doslej so se strehe zvončnic končevale v trikotniški obliki, tu pa se streha sicer začneja poševno, a to smer prekine in postane ravna, na njej pa je prostor še za dva kvadra, enega večjega in enega manjšega. S tem, ko se začne streha prvokrat razgibavati, pa je pravzaprav nakazana začetna pot v razvoju baročnih zvončnic.

Proti sredi 17. stoletja se je razvoj zvončnic nadaljeval. Ohranjenih je nekaj stilno podobnih primerov, toda z letnico nastanka cerkve, ki je na portalu, se da datirati le zvončnica v Hrušici iz okoli leta 1657 (sl. 33). Za razliko od zvončnice v Kosezah je postala ta širša, sicer pa je prav tako oddeljena od fasade s preklado in sezidana iz rezanih kamnovih kvadrov; preklada je tudi na začetni ravni steni. Tri line za zvonove so razporejene tako, da spodnji dve posnemata koseško obliko s streho vred, samo da je ves ta del širši in da je na ravnem strešnem delu v nasprotju s Kosezami prostora še za eno odprto lino. V čas okoli petdesetih let 17. stoletja lahko postavimo tudi zvončnice v Tomaju, v Gorenji Košani ter v Podnanosu pri grajski kapeli, ker imajo isto obliko kot v Hrušici.

Iz druge polovice 18. stoletja se je ohranilo več lepo baročno oblikovanih in datiranih zvončnic. Letnice imajo vklesane v kamnito ploščo na začetku ravnega dela. Te zvončnice so prave kamnoseške umetnine in so jih morda prav zaradi njihove pomembnosti opremili tudi z letnicami. Z njimi je segel razvoj zvončnic tudi v baročni čas.

Prva taka ohranjena zvončnica je v Gabrčah iz leta 1663 (letnica je vklesana v zvončnico). Od cerkvene strehe je oddeljena s preklado, na kateri je kamnita stena, kjer je vklesana letnica, in tudi na vrhu je preklada, medtem ko je bila pri prejšnjih zvončnicah streha pri strani poševna in ravna samo na vrhu. Na vsaki strani preklade sta dva zalomljena krožna segmenta, ki imata ojačana robova, v sredi je le stena z odprto lino, vrh pa krasita prav tako dva majhna kamna, ki sta enako oblikovana kot tista na predeli. Vmes je nekakšno kamnito okroglo stojalo za križ.

Bolj razgibana je naslednja datirana zvončnica iz Šmarji pri Sežani (1667, letnica je vklesana vanjo, sl. 34). Od vseh drugih podobnih se razlikuje po tem, da ima spodaj eno lino, zgoraj pa dve, torej ravno obratno. Fasadna stena se rahlo dviga, nad njo pa je preklada z ravno steno in na

njej spet preklada. Stena z eno lino je ojačena na delu, kjer je pritrjen drog, na katerem visi zvonec. Lina je prav tako obdelana z manjšimi klesanimi kamni. Na vrhu je predela, ki jo ob strani krasita dva zalomljena četrtkrožna kamna, med katerima je stena z dvema linama, kar je delo kasnejšega časa. Vrh zvončnice krasita dva četrtkrožna kamna, med katerima je nekakšna deformirana piramida, ki nosi križ.

V osemdesetih letih 17. stoletja (vklesana je letnica 1687?) je nastala tudi zvončnica na cerkvi v Klanecu pri Kozini, ki je oblikovana v tradicionalni formi, tako da sta spodaj dve lini, zgoraj pa ena. Posebno lepo so oblikovani oboki lin, predele in ojačanja pri drogovih za zvonove pa so nakazani v več vodoravnih smereh. Že pri zvončnici iz Šmarij se je ojačeni rob pri kamnitih okrasnih četrtkrogih nazobčal, kar se je ponovilo tudi pri klanški zvončnici, obenem pa so četrtkrogi takoj pri vrhu dobili še nekak izrastek. Vse to govori za občutek vedno večjega gibanja ter baročnega vzdušja.

Manjšega formata je zvončnica na pokopališki kapeli v Gočah iz l. 1687. Vzrok njeni preprostosti je prav gotovo to, da stoji na pokopališki kapeli, medtem ko so bile vse prej opisane zvončnice iz 17. stoletja na podružničnih cerkvah. Na ozkem, iz kamnitih kvadrov zidanem podstavku, ki je proti vrhu ojačen, je stena z eno samo lino, ki je prav tako okrepljena ob drogu za zvon. Na vrhu sta dva kamnita četrtkroga, katerih poudarjeni rob ni nazobčan, med njima pa je čebuli podobno oblikovan kamen kot podstavek za križ. Po svoji umirjenosti ta zvončnica spada bolj v šestdeseta leta, v katerih je nastala tudi gabrška, kot pa v osemdeseta leta 17. stoletja.

Z letnico 1692 je datirana zvončnica v Gradišću pri Materiji, katere podstavek je vzidan v fasado cerkve, oblikovno pa posnema tisto iz Klanca pri Kozini.

V nadaljnjih sto letih ni znana nobena kamnita baročna preslica. Šele leta 1792 je nastala zvončnica v Hrpelju pri Kozini (sl. 35). Na dvojnem podstavku stoji stena s tremi odprtimi linami, ki je rokokojsko oblikovana in razgibana in ima pri stenah razne deformirane piramidne oblike, tako kot najdemo pri zvonasto-volutastih strehah na Kranjskem v tem času vazice.

Odrto ostaja vprašanje o dataciji senadolske preslice. Na sami preslici je vklesana letnica 1799, na portalu na fasadi 1653, na enem izmed oken pa 1658. Letnica 1799 lahko pomeni čas, ko so cerkev obnovili (streha je bila znižana, kar se vidi zadaj na zvončnici). To potrjuje tudi nenavadno mesto letnice, ki je vklesana v odebljeni del med linama, medtem ko imajo druge preslice vklesane letnice na posebni ploščici na podstavku. Če bi jo lahko datirali v petdeseta leta 17. stoletja, ko je cerkev nastala, bi predstavljala lep primer vmesne stopnje med hrušiško in gabrško zvončnico, ko se je streha že razpustila, a je še ravna in še ni oblikovana polkrožno kot v Gabrčah.

Obenem s temi resnično lepo oblikovanimi preslicami pa so nastajale v 17. in 18. stoletju pri manj pomembnih cerkvah dvolinske zvončnice, ki so imele predelo in so bile ojačene ob drogovih za zvonove; pravzaprav so ponavljale obliko iz začetka 17. stoletja (Ravne pri Batujah iz 1687. leta, Neblo v Goriških Brdih, sv. Ahac pri Budanju, sv. Andrej v gozdu pri

Vel. Otoku itd.). Zelo nenavadna je tudi petlinska preslica na cerkvi sv. Bassa v Kopru. Cerkev je bila posvečena 1712. leta. Preslica je imela morda prvotno samo tri line in so ji dodali ob strani steno z dvema linama šele kasneje.

Mnogo je zvončnic tudi na Koroškem, povečini so skrajno preproste oblike, ki je pravzaprav nezmožna nadaljnega razvoja. Njihovo razširjenost v tem predelu lahko navezujemo na pritisk s primorskega Krasa.

7. Vmesna oblika med zvonikom in zvončnico

Povezanje zvonika in zvončnice se pojavlja v glavnem na Notranjskem in Kočevskem, do kamor sega z zahodne strani preslica. Zvončnica se lahko približa pravemu zvoniku: s podaljšavo do vznožja cerkve, s povišanjem ali s širjenjem gradbenih sestavin. V prvo skupino sodijo Erzelj (sl. 41), Kostel, porušeni Rajndol in Staro Brezje ter v Valvasorjevi topografiji upodobljene samostojno stoječe zvončnice v Ilirski Bistrici in v Kloštru pri Labinu v Istri, v drugo Kal — Koritnica in Klanec na Kočevskem, v tretjo pa sv. Pavel nad Sostrim (sl. 42). Težavno je vprašanje datacije, saj ni ohranjenih nobenih letnic, toda zdi se, da se omejujejo na 16. in 17. stoletje.

Po M. Zadnikarju¹⁷ je cerkev v Rajndolu nastala v 16. stoletju in v njegovi knjigi je ohranjena tudi njena slika. Po Letopisu Ljubljanske nadškofije za leto 1967 je cerkev porušena. Po sliki je razvidno, da je zvonik vmesne oblike med pravim zvonikom in zvončnico. Vključuje se v fasadno steno in iz nje le delno izstopa, pod vrhom strehe se še nekoliko zoži, potem pa zraste v zvončnico, ki jo pod dvema linama krasi venčni zidec. Streha zvončnice je tipična za ves kočevski svet ter druge pokrajine, kjer se še pojavljajo zvončnice, razen na Primorskem, kjer pokriva samo ožjo stran, medtem ko pokriva drugje vse štiri. Podobno obliko kot v Rajndolu ima tudi zvonik erzelske cerkve, le da ima tam, kjer se rajndolski zoži, erzelski le venčni zidec. Razlika pa je seveda tudi v strehi.

Na Kočevskem je edini tak ohranjen zvonik v Kostelu. Od drugih se razlikuje po tem, da ima spodnji del širok in da se proti venčnemu zidcu, nad katerim stoji zvončnica, rahlo zožuje. Zvončnica ima tri line za zvonove — dve spodaj in eno na vrhu — in enotno streho ter je edini tak primer na Kočevskem, saj imajo vse druge tamkajšnje zvončnice le po dve lini. Zaradi tega in zato, ker je v cerkvi ohranjen zvon iz leta 1653, datiram ta zvonik proti sredi 17. stoletja, ko se začno na Primorskem zvončnice razgibavati in dobivati tri line za zvonove, stena za vrhno lino pa se zoži in je pokrita z lastno streho. V isto skupino zvonikov, ki imajo prehodno obliko med zvonikom in zvončnico, je spadal tudi zvonik v Starem Brezju, kakor je to razvidno iz Zadnikarjevega Gradiva za umetnostno topografijo Kočevske. Žal je bila cerkev med vojno požgana in se je od nje ohranilo le zidovje.

V Valvasorjevi topografiji pa je izpričan poseben tip teh prehodnih zvončnic: samostojno stoječa zvončnica ob cerkvi. Takih zvončnic sta prika-

¹⁷ *Gradivo za umetnostno topografijo Kočevske*, Ljubljana 1968, str. 103.

zani na bakrorezih Ilirske Bistrice ter Kloštra pri Labinu v Istri. Kolikor vemo, ni nobena ohranjena, in vprašanje je, če so lahko obstale zaradi vremenskih razmer.

Višinski poudarek, ki ni značilen za zvončnice, marveč za zvonike, se je ohranil pri cerkvi Kal — Koritnica pri Bovcu in pri Klancu na Kočevskem. Značilna je visoka stena, ki se dviguje nad fasado, na kateri je preklada, nad njo pa je stena z dvema linama. Klanjec pa se od ostalih kočevskih cerkva razlikuje po tem, da ima streho preslice posneto po primorsko-kraških zgledih.

Pri zvoniku poznogotske cerkvice sv. Pavla nad Sostrim (sl. 42) pravzaprav ne moremo govoriti o prehodni obliki med zvončnico in zvonikom, temveč o sploščenem zvoniku, ki le oblikovno spominja na zvončnico. Od spomenikov te skupine stoji najbolj na severu, na območju, kjer se zvončnice sploh redko zasledijo. Vzidan je v fasado cerkve, tako da delno izstopa, pred njim pa je dodana vhodna lopa. Prav tako kot rajndolski se tudi ta zvonik pred vrhom cerkvene strehe malo zoži in potem nadaljuje do dveh odprtih lin na širših stranicah ter ene na ožji strani. Na vrhu pa je štiristrana streha. Isto obliko kot pri sv. Pavlu nad Sostrim najdemo v Valvasorjevi topografiji tudi nad vhodom gradu Krupa pri Semiču. Stolp pa ne raste s tal, temveč je postavljen na konzole nad vhodom. Ti konzolni pomoli so značilni za gradove, meščanske hiše in dvorce že od konca 14. stoletja dalje.

8. Zvoniki beneškega tipa

Redkejši kot zvoniki oglejskega tipa so zvoniki beneškega tipa. Ohranjeni so le ob obali in lahko vpliv nanje iščemo v neposredni povezavi z Benetkami. Posnemajo namreč samostojno stoječi zvonik sv. Marka, ki je bil sezidan leta 1329 in je dobil 1417. leta na vrhu marmornato piramido. Sestavljen je iz visokega stolpa, ki ga poživljajo line, in je brez vodoravne členitve. Z zidcem je oddeljeno nadstropje za zvonove, ki ga krasijo na vsaki strani kvadrifore. Na vrhu je malo ožji kvader, na katerem sedi piramida.

Najlepši primer tega tipa pri nas je prav gotovo samostojno stoječi zvonik piranske stolnice (sl. 40), ki je verjetno nastal v času do leta 1637.¹⁸ Spodaj ima nekakšen podstavek, ki se z venčnim zidcem oddeljuje od visokega stolpa, zidanega iz opeke, ki ga poživljajo na vsaki strani po tri lizene. Nad stolpom je kamnito nadstropje za zvonove, ki ga obkroža ograja in ga krasijo trifore, na vrhu pa je močno poudarjen venčni zidec. Ožji kub ima prav tako venčni zidec, na vrhu pa je piramida, ki ima poudarjene robove in vsako stranico okrašeno s še enim manjšim trikotnikom. Stolpni del ima le višinske tendence, ki se prekinajo ob vrhnjem delu, ki je okrašen z mnogimi vodoravnimi venčnimi zidci in daje vtis teže, kar je še stopnjevano zaradi gradnje v kamnu. Kakor je razvidno, piranski zvonik res skoraj docela posnema beneškega.

Poenostavitev beneškega tipa predstavlja zvonik minoritske cerkve v Piranu. Sestavlja ga stolp, na katerem je z venčnimi zidci oddeljeno

¹⁸ In verjetno ne 1608; prim. S. Bernik, *Koper, Izola, Piran*, Ljubljana 1968, str. 148 in dalje.

nadstropje za zvonove. Na njem je ožji kvader, na vrhu pa je enako oblikovana piramida, kot jo ima piranska stolnica, le da je nižja. Cerkev sv. Bernardina pri Portorožu ima stolp v vodoravni smeri razdeljen z venčnimi zidci. Zgornji del je bil dozidan kasneje in posnema beneški zvonik. Datum obnove mi ni znan.

9. Zvoniki oglejskega tipa

Ti zvoniki so zelo razširjeni na Primorskem in dajejo s svojim višinskim poudarkom primorskim krajem z nizkimi hišami določeno značilnost. Bolj ali manj posnemajo obliko zvonika oglejske bazilike, ki ga je leta 1549 postavil Tadeus Lauranus. Stolp je razčlenjen z zidci v nadstropja. V zadnjem nadstropju so line, na vrhu stolpa je osmerostranični tambur, ki mu vsako stranico krasi lizena, zaključuje pa ga stožec iz opeke.

Prvi zvoniki te vrste so se pri nas pojavili v začetku 17. stoletja in so nastajali še vse 18. stoletje. Nekateri so datirani, drugače pa jih je težko razvrstiti, saj o njihovih spremembah govore predvsem spremembe arhitekturnih nadrobnosti, balustrad, lin, oken in podobno.

Kjer prostor le dopušča, so skoraj vsi vzdani v osi fasade, večji del jih celo iz nje izstopa in tvori s svojim pritličnim delom vhodno lopo. Stolp je okrašen s šivanim robom in z venci razdeljen v nadstropja. Nad zadnjim vencem so največkrat kamnoseško lepo obdelane bifore. Vrh stolpa krasi konzolni venec, vrhnja ploščad pa je včasih obdana z ograjo. Ožji osmerostranični tambur ima lahko na vsaki strani lizene ali pa je brez njih. Te so pod polkrožnim vrhom predrte z okroglimi linicami, kjer pa lizen ni, so pod streho prav tako mali okuli. Vrh tamburja je prav tako kot vrh stolpa okrašen s konzolnim vencem. Vrh je lahko opečnat ali kamnit stožec ali kamnita oziroma opečnata osmerostranična piramida. Piramide so pri nas pogostejše. Med značilnejšimi datiranimi so zvoniki pri cerkvah sv. Vida v Podnanosu (1615, sl. 37), v Lokvi pri Divači (1658), v Brezovici pri Materiji (1679), v Gradišči pri Vipavi (1706), v Lokavcu (okrog 1730), v Divači (1764) in v Sežani (1794), med najlepšimi je seveda koprski iz 18. stoletja (sl. 38).

Barokizacija v 18. stoletju je spremenila zvonikom le vrh, tako da je postavila nanj namesto piramide ali stožca čebulasto ali zvonasto pločevinasto kapo. Tudi do te spremembe je prišlo le v obrobni delih Primorske, kamor so prodrli vplivi iz celine, medtem ko jedra pokrajine ni dosegla. Najbolj proti severovzhodu, kjer se oglejski tip še pojavi, sta dobila zvonika v Cerknici in v Starem trgu pri Ložu proti sredi 18. stoletja kar čebulasto-laternasto kapo, ki je v tem času značilna za celinski del Slovenije, medtem ko se je v okolici Ajdovščine pojavila zvonasta streha, ki ima na vrhu čebulico. Taka oblika je vidna v Ajdovščini, Vipavi (sl. 39), Vrtovinu in Velikih Žabljah, v Goriških brdih pa v Kojskem. Zvonik, vzdian v cerkev Marije Device v Obršljanu (sedanje stanje cerkve je datirano z letnico 1644), je s svojim tamburjem, ki se v tlorisu približuje krogu, izjemen primer oglejskega zvonika. Prav tako je izjemna tudi streha v obliki polkrožne kupole. Takšno obliko strehe najdemo še v Dornberku, Prvačini in pri župni cerkvi v Kanalu.

10. Pomolni zvoniki

Edini pomolni zvonik je pri nas ohranjen na pokopališki Marijini kapeli v Lokvi pri Divači (sl. 29). Nastanek celotne kapele je postavljen v leto 1426 (napis nad vrati).¹⁹ Zidana je iz rezanih kamnitih kvadrov, kar je značilno za kraško-primorski pas. Pomolni zvonik se začinja pod vrhom strehe in delno izstopa iz fasade, delno pa je vanjo vzdan. Spodnji dve vrsti kamnov sta prirezani poševno, drugod po Sloveniji pa se pojavljajo na tem mestu konzole. Celotni zvonik je osmerostraničen in ima nizko stožčasto streho. Na fasadni strani je odprtina za zvon.

Konzolni pomol poznamo v Sloveniji že konec 14. stoletja pri lekarni v Ptuj, gotovo pa so ga poznali tudi gradovi, lahko tudi nad glavnim vhodom, in zdi se, da bi bilo treba ravno tu poiskati vplive za nastanek tega samosvojega tipa cerkvenih zvonikov. Vmesno stopnjo med pomolnim zvonikom in nadstrešnim stolpičem pa predstavlja gotški zvonik cerkve sv. Jakoba v Kopru (sl. 30). Zvonik sedi na vrhu cerkvenega slemena in delno izstopa iz fasade z dvema kamnitima konzoloma in šilastim lokom. Narejen je iz opeke. Nad šilastim lokom je del s slepimi arkadami, nad njim pa so preklada in gotško zašiljene bifore. Na vrhu zelo slikovitega strešnega venca je piramida.

11. Gibelinski stolpi v Goriških Brdih

V Goriških Brdih so ohranjeni stolpi iz časov borb med gvelfi in gibelini v 13. in 14. stoletju, ki so jih potem uporabljali za cerkvene zvonike. Ti zvoniki so zelo preprosti. Imajo trdno grajen stolp, ki ima dvojne line v nadstropju, kjer so zvonovi, in nimajo niti talnega zidca niti niso razčlenjeni. Venčni zidec deli vrh stolpa od venca značilnih gibelinskih cin, ki so izražale privrženost papeški strani. Taki stolpi so se ohranili v Šmartnem v Brdih iz 14. stoletja, v Kojskem (sl. 43), Krasnem, Fojani, Vrhovljah in v Sempasu.

12. Nadstrešni stolpiči

Zidane nadstrešne stolpiče so imele predvsem samostanske cerkve, saj vemo, da je generalni kapitelj leta 1157 cistercijanom prepovedal gradnjo zidanih zvonikov. Zaradi svojih strogih pravil pa so imeli samo nadstrešne stolpiče tudi kartuzijani. Edini ohranjeni gotški nadstrešni stolpič v Sloveniji je v Jurkloštru in ga je M. Zadnikar takole opisal: »Zvonikovo podnožje je sicer kvadratično, a prehaja v oktagon, ki ga že nad streho opasujeta dva zidca. Nad zgornjem se na vse strani odpirajo ozke line s trilistnim krogovičjem, nad njimi pa so trikotna čela zaključena s križnimi rožami. Po robovih osmerostrane piramidne strešice so razvrščeni grčasti listi, na vrhu pa je križna roža. Ta zvonik je edinstven v Sloveniji, razločljiv pa je z vzori v avstrijski arhitekturi, zlasti z Gamingom, kjer je

¹⁹ Gl. tudi I. Komelj, *Gotška arhitektura* (Ars Sloveniae, knjiga 4), Ljubljana 1969, str. LXXII.

tak zvonik še bogatejši in vitkejši ter soroden štajerskemu Strassenglu, oba pa izdajata vplive dunajske stavbarnice.²⁰

Nekaj gotskih ter baročnih stolpičev, od katerih se je ohranil samo tisti na uršulinski cerkvi v Škofji Loki s čebulasto-laternasto streho, je upodobljenih tudi v Vischerjevi in Valvasorjevi topografiji.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung über die Glockentürme in Slowenien vom Beginn der Romanik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist eine z. T. erweiterte Diplomarbeit, die von der Verfasserin im September 1972 verteidigt wurde. Das erste Kapitel umfaßt die Entwicklung der Glockentürme, die anderen Kapitel behandeln entweder den ganzen Glockenturm selbst oder das Dach. Die Arbeit zählt nicht alle Denkmäler auf, sondern beschränkt sich auf solche, die die Entwicklung am besten markieren können. Die Forschungsarbeit wurde durch einige grundlegende, in der letzten Zeit erschienene Werke über die slowenische Architektur erleichtert, wie etwa das von I. Komelj über die Gotik (in der Reihe *Ars Sloveniae*, Bd. 4, 1969) und vor allem die von N. Šumi über das 17. Jahrhundert (*Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem*, 1969) und den Barock (in *Ars Sloveniae*, Bd. 3, 1969); hier wurden die Barockglockentürme nämlich eingehender bearbeitet, auch stimmen die Feststellungen der Verfasserin bezüglich der Periodisierung und der Bestimmung des Raumstils mit denen Šumis überein.

Was die romanischen Glockentürme betrifft, so stützt sich die Arbeit auf Zadnikars »Romanische Architektur« (*Romanska arhitektura na Slovenskem*, 1959). In der sakralen Architektur der Romanik kennen wir in Slowenien nur eine besondere — einschiffige-Grundform mit Turm an der Ostseite über dem Presbyterium. Solche Kirchen sind vor allem in der westlichen Steiermark zu finden, und ihr Ursprung ist in Kärnten zu suchen. Der Turm ist massig und so hoch, daß er über den First des Kirchendaches reicht. Abgeschlossen wird er von einer hohen Pyramide. Solche Kirchtürme soll es bei Kirchen in *Dravograd*, *Ravne*, *Sentilj unter Turjak*, *Laško*, *Smartno auf dem Pohorje* usw. geben.

Glockentürme mit Satteldach, wie sie in Deutschland bereits in der Romanik entstanden, dürften in Slowenien frühestens der Gotik zugeordnet werden. Im heutigen Slowenien ist kein einziges Beispiel diesen Typs erhalten, sie konnten jedoch in Vischers und Valvasors Topografien aufgespürt werden. Aus den gegenüberliegenden Wänden des Turms steigen zwei Dächer schräg empor, die sich in einem graden Giebelchen vereinen. Entweder können die so entstandenen Dreiecke der beiden anderen Wände überdacht sein, oder die Mauer des Turms ist fortgesetzt bis zum Giebelchen. Solche Dächer hatten die Kirchtürme in *Kozje*, *Ormož*, *Škofja Loka*, *Zidani most* usw.

In der gotischen Zeit werden besonders die Pfarrkirchen mit Glockentürmen versehen, aber die Barockisierung des 17. und 18. und die Neogotik des 19. Jahrhunderts haben keinen echten Glockenturm verschont. Der Turm selbst kann dann bereits von einem Mauersockel umgeben sein und hat sogar Stützpfeiler (*Martjanci*). Der Glockenstuhl hat ein Kreuzrippengewölbe, der Turm wird durch einzelne horizontale Kranzgesimse in Stockwerke auf gegliedert. Portal und Fenster sind oben zugespitzt und manchmal mit Maßwerk verziert (*Ljutomer*). Den schönsten im wesentlichen noch erhaltenen gotischen Glockenturm hat die Pfarrkirche von *Kranj*; dem Turm wurden später nur das oberste Stockwerk und das neugotische Dach aufgesetzt.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind viele kleinere Glockentürme verschiedener Grundformen erhalten, wie etwa der Dachreiter des Klosters *Jurkloster*, der Erkerturm in *Lokev bei Divača* aus dem Jahre 1426, der Glockenturm des Hl. Jakob in *Koper*, der eine Zwischenform bildet zwischen Erker und Dachreiter, und mehrere Glockengiebel (slowenisch: *preslika*; vor allem

²⁰ *Srednjeveška arhitektura kartuzijanov* ... str. 285—6.

im Küstenland). All diese Typen weisen eine mehr oder weniger bestimmte gotische Prägung auf.

Im 17. Jahrhundert erhielten schon fast alle Kirchen Glockentürme. Die Macht der Kirche nach der Gegenreformation mußte sich augenfällig repräsentieren. War es in den vorangegangenen Jahrhunderten unmöglich, im Bereich der Glockentürme irgendeine Stilentwicklung festzustellen und konnte die vorliegende Arbeit auch nur bestimmte Denkmäler aufzählen, die dem Stil nach mit den allgemeinen Eigenschaften jener Zeitalter übereinstimmen, so kann, zumindest im Küstenland, bei den Glockengiebeln in diesem Jahrhundert eine Stilentwicklung verfolgt werden.

Im ersten Zeitabschnitt (von 1600—1640) sieht man noch eine Fortsetzung der Formen aus dem vorangegangenen Jahrhundert. In Krain und in der Steiermark besteht der Glockenturm aus einem in ungleiche Stockwerke unterteilten Turm und einem gewöhnlichen Pyramidendach. Bedeutend war die Architektur der Jesuitenkirche in *Ljubljana* (1613—1615, später mehrmals umgebaut) mit zwei Türmen an der Westfassade, weil sie auf die späteren Doppelturmfassaden der Ljubljanaer Kirchen und mancher ländlichen Wallfahrtskirche einen mächtigen Einfluß ausübte. Im Küstenland entstanden Kirchtürme, die entweder den Turm von San Marco in Venedig nachahmten (*Piran*) oder den der Basilika von Aquileja (*Podnanos*).

Der zweite Zeitabschnitt des 17. Jahrhunderts (1640—1670) ist am interessantesten. Für diese Zeit ist eine Unzahl von Grundformen charakteristisch, wie für alle Übergangszeiten, in denen die alten Tendenzen noch lebendig, die neuen aber erst im Entstehen sind. Zugleich macht sich auch schon ein genau feststellbarer Weg zum Barock hin bemerkbar.

Um die Jahrhundertmitte entstehen die ersten Zwiebeln als erste frühbarocke Form in Slowenien, was auf einem Bild von *Gornji grad* ersichtlich ist, das um 1650 datiert werden kann. Auch die beiden Kirchen in *Škofja Loka* auf der Zeichnung Merians in *Topographia provinciarum austriacarum* aus dem Jahre 1649 haben je einen Dachreiter mit einem Zwiebelchen. Die mächtige Zwiebel mit Laterne von *Crngrob* könnte wohl ins Jahr 1666 gesetzt werden, als der Glockenturm um zwei Stockwerke erhöht wurde. Sie gilt als das früheste renovierte Beispiel dieses Typs in Slowenien, aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie älter als die später umgebaute Zwiebel in *Nova Štifta bei Ribnica*.

Im Karst- und Küstenland, wo sich schon im ersten Abschnitt des 17. Jahrhunderts die einfache Form des Glockengiebels aufzulockern beginnt, beobachtet man eine richtige barocke Stilentwicklung des Glockengiebels von *Hrušica* bis *Smarje*, *Klanec bei Kozina* und *Gradišče*; die beiden letztgenannten wurden jedoch bereits im späten 17. Jahrhundert errichtet.

Zwei in dieser Übergangszeit bemerkenswerte Ausnahmen sind *Lesce* und *Štanjel*. Das Dach des Glockenturms von *Lesce* ist unten mit einer zwiebelartigen Glockenform angesetzt, auf der, durch einen Ring getrennt, eine kleine Zwiebel ruht, die dann in einem weiteren Glöckchen und einer Schlußpyramide endet. *Štanjel* stellt indessen eine Deformation des aquileischen Glockenturms dar, weil es hier statt des achtseitigen Tambours einen kegelförmig zulaufenden Zylinder gibt.

Gegen die Jahrhundertmitte wird die Pyramide nach und nach höher und erreicht ihre maximale Höhe bei St. Rochus in *Smarje bei Jelše*, *Marija na Pesku*, *Škale bei Podčetrtek* usw. Ebenfalls treffen wir in der Steiermark die wurzelartige, in eine Pyramide übergehende Zwiebel (*Pesnica*, *St. Lenart in Mislinja*). Vielleicht wäre es am Platze, hier auf die steirisch-kärntnerische hohe Pyramide aufmerksam zu machen, die in allen Zeitaltern entstand, und die hier dank der Klimaverhältnisse erhalten blieb. Im Barock ist die Pyramide achteckig, die unteren horizontalen Ränder sind leicht nach oben gebogen (*Leše*, *Vodmala*, *Sv. Boštjan an der Drau*).

Im letzten Abschnitt des 17. Jahrhunderts überfluteten die Zwiebeln Kärnten und die Steiermark, wie auf den Abbildungen der Topographien Valvasors und Vischers zu sehen ist; ein derartiges Dach jedoch hat sich nur auf der Ursulinenkirche in *Škofja Loka* erhalten. In den achtziger Jahren beginnt sich der Dachansatz bei der Zwiebel zu ändern. Vorher war er nur gebogen, jetzt nimmt er eine bestimmte Glockenform an.

Im ersten Abschnitt des neuen Jahrhunderts entwickelt sich die Zwiebelform in der Steiermark und in Krain weiter. Diese Entwicklung macht sich in Krain stärker bemerkbar, weil die Denkmäler dort besser erhalten sind; zugleich aber gehen aus der Zwiebel neue, fortschrittliche Formen hervor. Die beiden Türme des Ljubljanaer Doms (1704—1706) wurden nach den Plänen von Giulio Quaglio, gebaut. Es sind Türme von aquileischer Art, die je eine Zwiebel tragen. Dieses Dach beginnt mit einem sehr kurzen und niedrigen, leicht nach »innen« gewölbten Ansatz und wird fortgesetzt in einer auseinanderfließenden und nur z. T. mit Gürtel versehenen Zwiebel, von einer Lanterne gefolgt, die noch einmal durch ein nach innen gewölbtes Dach und eine kleine Zwiebel gedeckt ist. Diese Form wirkte in den dreißiger Jahren direkt auf St. Petrus in Ljubljana, indirekt aber allgemein auf die Gestalt des neuen glockenförmigen Volutentyps in Krain ein. Von den zwanziger Jahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts können wir eine anschauliche Stilentwicklung der Zwiebel im Gebiet von Bohinj verfolgen.

Im zweiten Zeitabschnitt (1740—1760) erreicht der Barock auch bei den Glockentürmen seinen Höhepunkt. Nun darf man sich nicht mehr auf die Gestaltung der Dächer beschränken, sondern muß den Turm, oder in bescheidenen Fällen die Gestaltung des Glockenstockwerks einbeziehen. Auch eine organische Eingliederung des Glockenturms oder der Glockentürme in die Fassade und die Verschmelzung der beiden Bauelemente zu einer lebendigen Einheit findet in dieser Zeit statt, und es ist so gut wie sicher, daß in der Regel der Architekt der Kirche auch den Glockenturm entworfen hat. Bei den Glockenturmdächern kam es zu einer Veränderung, als in der Steiermark und in Kärnten sowohl als auch in Krain aus der Zwiebel neue Typen entwickelt wurden.

In Krain sieht man bei der Rosenkranzkirche in *Kranj* eine Anlehnung an den Ljubljanaer Dom, nur daß es hier statt der auseinandergehenden Zwiebel eine Glockenform gibt, womit der Weg zu einer neuen Entwicklung angedeutet ist. Gegen die Jahrhundertmitte soll der Kirchturm von St. Ursula in *Srednje Bitnje* umgebaut worden sein, der eigentlich eine Kopie dessen von *Kranj* ist, nur daß er statt einer offenen Laterne schon Voluten andeutet. Von hier ist es nur noch ein Schritt bis zum glockenförmigen Volutendach, das nach der Jahrhundertmitte besonders in Krain überall entstand. Der einzige Glockenturm mit glockenförmigen Volutendach in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ist der Glockenturm der Klosterkirche in *Stična*, die auch datiert ist (1751), während all die übrigen, von denen die Daten der Autorin bekannt sind, aus späteren Jahren stammen.

Auch in der Steiermark zeigen sich die Voluten schon zur Jahrhundertmitte, jedoch zusammen mit der Zwiebel (*Petrovče*). Die Atektionik der steirischen Architektur konnte angesichts der Tatsache, daß hier die Zwiebel fest beheimatet war, eine gewöhnliche Glockenform mit Voluten, wie sie in Krain charakteristisch war, nicht vertragen. Hier setzte sich ein besonderer zwiebelförmiger Volutentyp durch, der im Wesen eine Häufung mehrerer Formen zeigt, eine über der anderen, wie schon am zwiebelförmigen Laternendach der Glockentürme von *Sladka gora* aus der Jahrhundertmitte zu sehen ist.

Die steirische Zwiebel mit Voluten unterscheidet sich von der Oberkrainer. Hier blieb die Zwiebel der bedeutendste Faktor beim Dach und strebte lediglich unter dem Gewicht der Voluten auseinander, obwohl die Voluten klein sind. In der Steiermark jedoch wurde die Zwiebel flach und deformiert gestaltet, mit großen Voluten mit Dach und einer zweiten kleinen Zwiebel, die nach oben hin mehrfach stärker werden kann.

Die Barockisierung erreichte damals auch das Küstenland. In den Gebieten, die weiter innen in Krain liegen, wie *Cerknica* und *Stari trg bei Lož*, hat man auf den aquileischen Glockenturm statt der abschließenden Pyramide einfach eine Zwiebel mit Laterne aufgesetzt. Im Vipavatal konnte sich die für dieses Gebiet allzu bewegte Zwiebel mit Laterne nicht durchsetzen; die aquileischen Türme bekamen ein glockenförmiges Dach, das durch einen Ring von einer kleineren Abschlußzwiebel getrennt ist (*Vipava*, *Ajdovščina* usw.).

Für den letzten Abschnitt des 18. Jahrhunderts ist es charakteristisch, daß jedes Gebiet die um die Jahrhundertmitte angenommenen Formen bei-

behält. Gegen Ende des Jahrhunderts erstarren diese Formen und man erkennt keine rechte barocke Bewegung mehr.

Wie in der Steiermark um die Jahrhundertmitte Elemente aufeinandergehäuft wurden, so taucht diese Verspieltheit jetzt auch in Krain auf. Im zentralen Teil von Krain sind beinahe alle Glockentürme mit dem glockenförmigen Volutendach gedeckt (*Naklo, Tunjice, Cerklje*). In den neunziger Jahren erstarrt die Form der Glocke und der Voluten, die Bewegung wird aber dadurch hergestellt, daß kleine Vasen an verschiedenen Dachteilen aufgesetzt werden. Auch wird der Abschluß des Daches mehrfach verstärkt (*St. Bartholomäus in Ljubljana, Rožnik bei Ljubljana* usw.).

Zu dieser Zeit gibt es aber auch einen besonderen Typ des Glockenturmdachs; es besteht aus einem glockenförmigen Volutendach, auf dem eine kleinere Volute mit einem zweifachen oder dreifachen zwiebel förmigen Abschluß ruht. Solch ein zweifaches Volutendach erhielten die Kirchen in *Sentvid bei Ljubljana, Sentvid bei Stična* usw.

Die gleiche Bewegtheit — nicht durch die Form, sondern durch den Schmuck — macht sich auch im Küstenland bemerkbar an dem Glockengiebel in *Hrpelje*. Die vom Ende des Jahrhunderts bekannten kleinen Vasen am Dach setzten sich auch bei den Glockentürmen des aquileischen Typs durch (*Sežana*).

Bis tief in die Mitte des 18. Jahrhunderts unterscheiden sich Küsten- und Binnenland am stärksten. Seit dieser Zeit unterscheiden sich in Bezug auf die Glockentürme auch einzelne Teile des Binnenlandes. Nun dürfen wir auch bei dieser Einzelheit sakraler Architektur über einen Raumstil sprechen: unsere Erkenntnisse gliedern sich in die Feststellungen aus anderen Gebieten der Architektur ein, die immerhin über die Atektonik der Steiermark, die Tektonik des Küstenlandes und die Synthese Krains zwischen den beiden Formsprachen sprechen.

Den Beziehungen zwischen den Glockentürmen und ihrer geografischen Umwelt wurden in der vorliegenden Arbeit möglicherweise zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. — Denn wie soll man sich den hohen Turm der Pfarrkirche von *Kanal* anders erklären als durch Einflüsse aus Friaul? Es gibt aber auch Unterschiede zwischen den Türmen in Krain und der Steiermark; die ersteren sind kompakter, massiger, die der Steiermark dagegen schlanker. Aber wie bereits erwähnt, der Glockenturm erhält sein charakteristisches Aussehen gerade durch das Dach, das deshalb in den Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit gerückt wurde.

IZHODIŠČE ZA CERKEV SV. JOŽEFA NAD PRESERJEM

NACE ŠUMI, LJUBLJANA

Cerkev sv. Jožefa nad Preserjem sicer ne sodi med vrhunske stvaritve 17. stoletja pri nas, zlasti ne po izvedbi zunanjsčine, vendar zavzema eno ključnih mest v razvoju prostorskih zasnov tega in naslednjega stoletja na Slovenskem.¹ Družno z romarsko cerkvijo v Novi Štifti pri Ribnici je zlomila samovlado »kongregacijskega« protireformacijskega tipa cerkva na naših tleh. Toda tudi v primeri z Novo Štifo pomeni značilen nov prispevek v snovanju prostorov. Medtem ko je cerkev v Novi Štifi uveljavila osréden — osmerokoten — prostor kot nasprotje vzdolžno orientiranim dvoranam, ki jih je propagirala katoliška obnovitvena akcija po zgledu zlasti jezuitskih cerkva in z naslonom na daljne starokrščanske bazilike, se v Jožefovi cerkvi prvič srečamo s pravo sintezo vzdolžnega in osrednega prostora: tlorisna osnova cerkve je potegnjeni osmerokotnik. Po dosedanjih ugotovitvah je prav Jožefova cerkev nad Preserjem prva pri nas uveljavila tako zasnovo, njen zgodovinski pomen pa je poleg tega v številnih naslednicah, ki navezujejo na ta prostorski tip. Medtem ko najdemo posnemovalke Nove Štife sicer po vsem Kranjskem, vendar največ na Dolenjskem, so zrastle potomke Jožefove cerkve na Gorenjskem ter prodrle celo v samo Ljubljano. S tem pa je tudi že rečeno, da imamo v obeh primerih opraviti s cerkvenima zasnovama, ki sta nastali za deželo; v mesta so take zasnove mogle samo izjemno, zakaj tu je moč redov narekovala zvesto navezovanje na matične zgledе dvoranskih prostorov.

Zaradi širokega odmeva na podeželju pa je seveda za obe pionirski zasnovi zrasel znanstveni interes. V ospredje se postavlja vprašanje o izvoru takih stavb. Za Novo Štifo je bila uganka o izhodišču že razrešena.² Pokazalo se je, da je bila tako po tlorisnih merah kakor po višinskih razmerjih vzor za Novo Štifo prav tako Mariji posvečena renesančna cerkev v Lodiju pri Milanu, ki so jo začeli zidati ob koncu 15. stoletja. Seveda nismo v Novi Štifi dobili preproste kopije vzornice, marveč nekoliko poenostavljeno zasnovo, ki v ladijskem plašču v nadstropju sploh ni bila dokončana, medtem ko je bila notranjščina v pritličnem kapelnem pasu prilagojena sodobnim manierističnim idealom. Izhodišče za Novo Štifo je bila torej lombardska arhitektura. Pri obravnavi tega spomenika sem tudi že zapisal, da je mogoče opaziti nekatere sorodnosti med Novo

¹ Prim. N. Šumi, Arhitektura sedemnajstega stoletja na Slovenskem. Ljubljana 1969.

² Isti, Nova Štifa pri Ribnici. ZUZ VIII, 1970, str. 95—106.

Štifo in Jožefovo cerkvijo,³ in tudi ta okoliščina je nakazovala za našo arhitekturo prav tako lombardsko izhodišče. Mogoče je bilo celo reči, da smemo pri obeh stavbah računati vsaj deloma z istimi izvajalci ali celo načrtovalci. Časovni okvir tako sklepanje kajpak brez nadaljnega dovoljuje. Novo Štifo so zidali med leti 1641 in 1671, Jožefovo cerkev pa so zastavili 1658. leta.

Tudi za Jožefovo cerkev je torej veljalo iskati lombardsko izhodišče. Ker so možnosti za osebno preiskavo terena seveda minimalne, je bilo treba čakati na ustrezne objave v italijanski literaturi. Končno je leta 1970 revija *Arte Lombarda* natisnila sestavek G. B. Maderna, ki pod naslovom *Per un censimento dei monumenti lombardi* prinaša zaželeno novosti iz milanskega nadškofijskega arhiva.⁴ Članek se ukvarja s skupino kapel (oratorijev), ki jih je zasnoval dotlej premalo znani arhitekt Francesco Maria Richino; mojster je leta 1621 dobil mesto pri kongregaciji za obnovo župnijskih cerkva in seminarjev v Milanu. Avtor objavlja načrte in fotografije treh cerkvenih stavb, ki so za rešitev vprašanja o izvoru prostorske zasnove za Jožefovo cerkev odločilnega pomena. Prva v tej skupini je v 19. stoletju podrti kapela sv. Remigija na vrtu samostana sv. Ambrozija v Milanu iz okoli leta 1630. Avtor članka zaradi podobnosti z drugimi deli tega arhitekta kapelo upravičeno pripisuje Richinu. Druga cerkev je kapela Device Marije v kraju Albairate pri Milanu iz leta 1641, tretja pa oratorij Marijinega rojstva v kraju Legnano pri Milanu, prav tako iz 1641. leta.

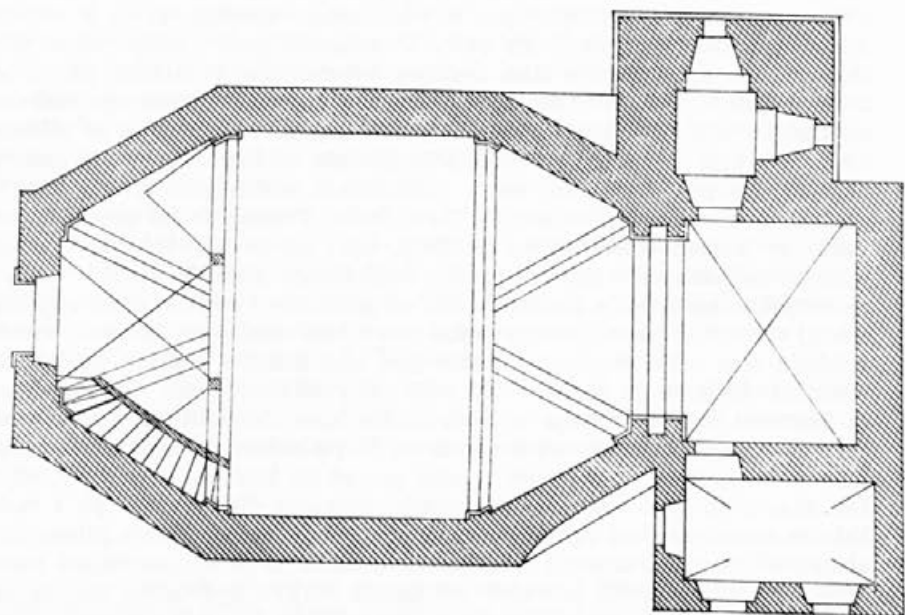
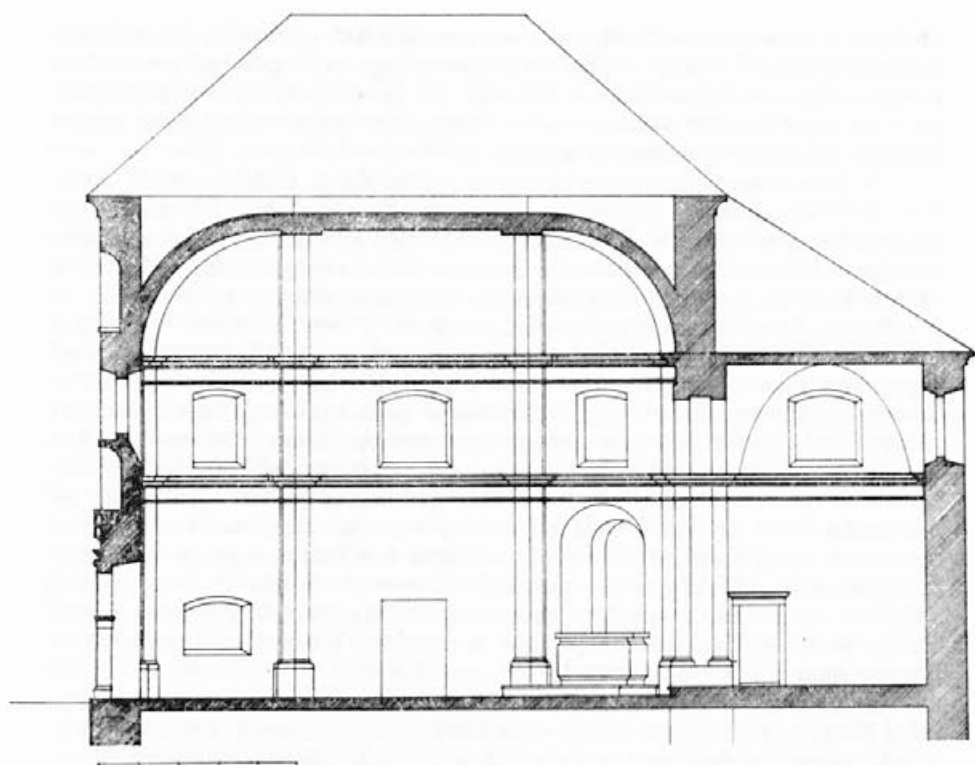
Poglejmo, kaj nam pokaže primerjava teh po originalih posnetih načrtov s florisom in prerezom Jožefove cerkve.

Milanska kapela sv. Remigija in albairatska kapela imata kar identičen načrt (sl. 58—60). Ladji obeh cerkva sta potegnjena osmerokotnika, prezbiterija pa sta skoraj kvadratne oblike z dodanima apsidalnima zaključkoma. Cerkvama sta prizidani lopi na stebrih. Cerkev sv. Remigija je seveda zahtevnejšemu mestnemu miljeju ustrezno bogatejša z motivom svetlobnice, ki se odpira nad središčem ladje, albairatska kapela pa se zadovoljuje s kupolnim obokom v ladijskem prostoru, posnetim po milanskem zgledu. Sicer pa je členitev obeh cerkva enaka. V oglih stavbe ter na obeh stranicah prostorskega jedra stoje (v oglih lomljeni) pilastri, ki se nad vencem vežejo preko oboka. Ladijski obok je seštevek dveh odlomkov centralnega prostora — ob vstopu in sklepu ladje — ter banjastega oboka nad dvoranskim osrednjim delom prostora. Oproge se stikajo na stikališčih pisanih treh delov, prav tako pa sta z oprogami opasani tudi sosvodnici za okna v banjah. Omenjeno členitev nam nazorno predstavi prerez milanske cerkve: obok v prezbiterijih obeh kapel je banjast z apsidalnim dodatkom.

V primerjavi s popisanimi cerkvama je oratorij v Legnanu že v prostorski zasnovi deloma spremenjen, deloma pa v notranji členitvi poenostavljen. Sprememba v florisu (sl. 61) se nanaša na vstopni del ladje: prejšnjima potegnjenima osmerokotnikoma je tu dodan poseben vhodni del, v florisu plitev povprek položen pravokotnik, zato pa je opuščena lopa. Poenostavljen je najpoprej oltarni del, kjer je bila opuščena sklepna apsida

³ Isti, *Arhitektura sedemnajstega stoletja...*, str. 82; isti, VS VII, 1960, str. 210.

⁴ *Arte Lombarda*, Primo semestre 1970, str. 71—78.



Sv. Jožef nad Preserjem, vzdolžni prerez in tloris cerkve

in kjer je nov tudi križasti obok, ki nastopa kot pokrivalo prezbiterja namesto banje. Z našega vidika pa je poleg tega prav posebej pomembna poenostavitev notranje členitve v ladji. Tu je arhitekt opustil pilastrska para na pravokotnem srednjem delu ladje, tako da so ostali samo ogelni lomljeni pilastri, s katerimi je prostor »sešit« v celoto.

Če primerjamo omenjene lastnosti lombardskih cerkva z našo Jožefovo cerkvijo, je treba ugotoviti, da je temeljni prostorski tip posnet po navedenih zgledih; Jožefova cerkev je v tlorisu kompromis med milansko kapelo in albairatsko cerkvijo ter legnanskim oratorijem. Ladja Jožefove cerkve kaže namreč v tlorisu neznatno nakazano vstopno polo, vendar le v zidovju, brez ustrezne prostorske vsebine. V tem se torej čuti rahel odmik od milanske vzornice oziroma njene ponovitve v Albairateju v smeri legnanske zasnove. Popolnoma pa sta prevzeta legnanski prezbiterij z ravnim zaključkom in križastim obokom in prav tako tudi legnanska členitev v ladji: tudi Jožefova cerkev ima namreč samo lomljene pilastre v oglih in je brez členitve osrednjega dvoranskega dela stavbe. Po teh lastnostih je torej naša cerkev še bolj podeželska kakor albairatska in legnanska, isto pa velja tudi za oblikovanje zunanjsčine. Lombardske cerkve so zunaj oblečene v lizene in ustrezne horizontalne pasove; oratorij v Legnanu se odlikuje celo s pilastrsko členitvijo fasade v dveh etažah. Jožefova cerkev takih členitev ne pozna, pač pa se pod novjšimi beleži kažejo naslikani ogelni šivani robovi in morda si moramo tudi vodoravne pasove zamisliti v rekonstrukciji kot naslikane.

Občutno pa se Jožefova cerkev loči od lombardskih vzornic po vertikalni členitvi notranjsčine (sl. 62—64). Obravnani milanski zgledi poznajo v ladji samo dve etaži — visoko pritličje in obok. Okna so tamkaj prebita v obočnem pasu. Pri Jožefovi cerkvi pa je drugače: v njeni ladji je oblikovan poseben svetlobni pas v vertikalnem ostenju, ki je z vencem ločen od pritličja in obočnega pasu. V milanski cerkvi lahko sicer prav tako vidimo nakazovanje take členitve, vendar šele v drugem planu ter brez okenskih predrtin. Lombardski prostori so zaradi opisanega razločka enotnejši v obdelavi ostenja kakor Jožefova cerkev. S tem pa se nikakor ne podira teza o nakazanih izhodiščih za našo cerkev. Mogoče je namreč pokazati na posrednika za motiv svetlobnega nadstropja. Kakor sem že zapisal, izvira ta motiv iz ladje v Novi Štifti. Tamkaj je bil svetlobni pas visok, po merah enakovreden pritličju, tako da so bile biferne okenske odprtne nameščene v spodnji partiji svetlobnega pasu. V Jožefovi cerkvi je svetlobno nadstropje bistveno nižje od pritličnega pasu in okna odpirajo skoraj vso višino pasu. Tako je nastal nov ritem vertikalne členitve: visoko pritličje nosi nižje svetlobno nadstropje, nad drugim vencem pa prostor prekriva obok, ki je le nekoliko višji od svetlobne etaže. Takšen ritem se bistveno loči od tistega v Novi Štifti, kjer sta pritlični kapelni pas in svetlobna etaža enakovredna motiva. Ni pa nobenega dvoma, da motiv sam izvira iz Nove Štifte, kjer je spet posnet po Marijini cerkvi v Lodiju. Da imamo opraviti res le s spremembo notranje členitve, ne pa z radikalnim zametavanjem ugotovljenih vzorov, nam razložno pove primerjava absolutnih mer in razmerij med Jožefovo cerkvijo in lombardskimi kape-lami. Neznani arhitekt je načrte milanskih cerkva nedvomno poznal, saj so tlorisne mere preprosto povzete, povzeto pa je tudi razmerje talne ploskve do višine v ladji in so razložki popolnoma nebitveni. Podobno

sem dokazal tudi za Novo Štifo, kjer se mere prav tako skladajo z merami njene vzornice v Lodiju. Ta opazovanja pa so za oceno Jožefove cerkve zelo pomembna. Povedo nam, da smo pri nas spremljali novosti v arhitekturi pobudniških sosedov, drugače ne bi naročili cerkve, ki presaja na naša tla zadnji dosežek lombardske arhitekture brez omembe vredne zamude. Toda razločki v členitvi kažejo, da smo v petdesetih letih sicer posvojili zrel baročni prostor, oblikovali pa smo ga še konservativno kot seštevke treh pasov in ne kot preplet svetlobne in obočne cone nad slokim pritličjem. Hkrati pa je Jožefova cerkev nastala ravno na tisti meji, ko se tudi oblikovanje novega baročnega prostora preveša v moderno, v Lombardiji že doseženo smer. Zakaj naslednice Jožefove cerkve, prav tako tudi naslednice cerkve v Novi Štifi, se na izviren način odpovedujejo takemu seštevku v prid zrelejši baročni poenostavitvi. Poslej se je tudi pri nas členitev reducirala na dva pasova; navadno se združita pritlični in svetlobni pas v vertikalnem ostenju, nato pa se v nekaterih primerih odpravi tudi venčna zapora med ostenjem in obokom. Mogoče je pokazati še na neko pomenljivo lastnost, ki družijo Jožefovo cerkev z Novo Štifo ter jo naslednice prav tako po pravilu opuščajo. Mislim na oblikovanje slavoloka, ki vodi iz ladje v prezbiterij. Slavolok je zasnovan z dvema pilastroma in dvema oprogama, kar je pri nas redkost, po svoje pa prav tako spričuje seštevku prostorov kakor vertikalni pasovi v ostenju. V cerkvi sv. Križa nad Jesenicami iz osemdesetih let na primer dvojnega členjenja slavoloka ni več, ostal je le ožji motiv z enim pilastrom in oprogu, ki pomeni manjšo zarezo med obema deloma cerkvenega prostora.

Obravnavajo takih vprašanj presega namen tega sestavka, ki se hote omejuje na izhodišča za Jožefovo cerkev. Naj na koncu na kratko ponovim izsledke: naša cerkev je narejena po vzoru ugotovljenih lombardskih cerkva, ki jih je zasnoval Fr. M. Richino, in uvaja v našo deželo zrel baročni prostorski tip, ki pa je uresničen hkrati z naslonom na konservativnejši način Nove Štife. Nova misel je povedana sredi 17. stoletja na »nemoderen« način, ki pa so ga naslednice uskladile s sodobnejšo, zrelemu baroku ustrenejšo govorico. Vseeno pa je treba na koncu pripomniti, da smemo ne glede na opisane razločke vendarle govoriti tudi o značilnem soglasju naših dveh spomenikov in Richinovega opusa. Po pravici Maderna naglaša nenavadno strogost pilastrske členitve v mojstrovem delu, kar ni samo prilagoditev skromnejšim zmogljivostim podeželja, saj se Richino z Remigijevo kapelo uveljavlja celo v srcu Milana. Zavezanost podobni, celo še strožji govorici v Novi Štifi in v Jožefovi cerkvi bo vsaj deloma mogoče pojasniti prav s pomenom opusa tega mojstra za razvoj naše arhitekture sredi XVII. stoletja.

Seveda pa tako govorico poznamo že poprej in je ostala kot skrito palladijevstvo v veljavi tudi poslej, čeravno so jo v zadnjih desetletjih XVII. stoletja v izbranih primerih obogatili štukaturni vzorci.

RIASSUNTO

La chiesa di San Giuseppe, la cui costruzione è stata iniziata nel 1658, introdusse come la prima chiesa in Sloveina come base di pianta l'ottagono allungato; lo spazio navale è coperto dalla cupola che è la somma di due frammenti dello spazio centrale e di una parte della sala nel centro della nave.

Siccome si tratta della sintesi tipica dello spazio longitudinale e di quello centrale e siccome la chiesa nel '600 e nel '700 aveva numerose imitatrici, la questione sull'origine di questo spazio fu più che attuale. Dopo la pubblicazione di G. B. Maderna nell'Arte Lombarda 1970, il punto di partenza per la nostra chiesa si poteva trovare nelle tre cappelle dell'architetto Francesco M. Richini, a Milano, a Albairate e a Legnano. Paragonando le chiese di Richini alla chiesa di San Giuseppe, quest'ultima per quanto riguarda la pianta rivela di essere un compromesso semplificato di modelli lombardi; per quanto riguarda invece il presbiterio e l'articolazione semplificata di pilastri essa prende l'esempio dalla cappella di Legnano. Allo stesso tempo con l'affermazione della zona autonoma di luce, con la forma dell'arco e con l'articolazione addirittura puritana, essa s'appoggia alla chiesa di Nova Stifta presso Ribnica (1641—1671), il cui punto di partenza l'autore ha già trovato nella chiesa di Maria a Lodi, presso Milano (iniziata nel 1498). Per quanto riguarda il tipo di spazio la chiesa di San Giuseppe si presenta quindi come moderna, come conservatrice invece per quanto riguarda l'articolazione dettagliata.

Tradotto da Nina Souvan

ILUZIONISTIČNE SLIKARIJE V DVORANI GRADU SMLEDNIK

MARJANA CIMPERMAN LIPOGLAVŠEK, LJUBLJANA

Graščina Smlednik je kot celota značilen primer baročne umetnosti — tako arhitekture kot slikarstva, verjetno pa tudi plastika ni manjkala — in kot tak vsekakor zasluži večjo pozornost. Ta baročna celovitost je zdaj že delno okrnjena. V potresu leta 1895 je bil grad močno poškodovan. Tedaj so bile prizadete tudi freske v veliki dvorani, ki so tudi sicer slabo ohranjene. Prizadeta je zlasti slikarija na stenah, na stropu pa zevajo ogromne razpoke. V pričujoči študiji se bom pomudila ob slikarijah v dvorani, jih skušala ikonografsko in slogovno opredeliti, obenem pa orisati kratko zgodovino gradu in njegovih lastnikov.

Baročna graščina Smlednik leži v bližini Medvod, onkraj Save, v vasi Valburga. Stari srednjeveški grad, utrjen s stolpom in obzidjem, od katerega so danes vidne le ruševine, pa je stal na hribu. Ime se prvič pojavi leta 1136, ko je omenjen neki Wodalricus de Fledinich. Ime se kasneje spreminja v Vletnich, Flednich in Wlednich. Zadnji iz te družine je bil Meinhard pl. Flödnig, ki je umrl c. 1330.¹ Valvasor pa piše, da je bil poslednji potomec te družine Günther pl. Flödnig, ki naj bi umrl leta 1340. Kasneje je grad velikokrat menjal lastnike. Med njimi so bili koncem 14. stol. in v prvi polovici 15. stol. tudi celjski grofje. V 17. stol. je stari grad pričel razpadati in so ga še leta 1610 obnovili. Gradbena dela je vodil Abondio di Donnino.² Valvasor piše, da je bil v njegovem času smledniški grad že več let razvalina. (Razpadajoče zidovje je vidno tudi na grafikah.) V času, ko so stari grad popravljali, so bili njegovi lastniki grofje Egkh. Zadnji iz te družine, Pavel pl. Egkh, se je kot protestant odselil v Nürnberg in posestvo prodal Johannu Baptistu Verda pl. Verdenberg, ki je, kot meni Vladimir Levec, pričel graditi novi dvorec v ravnini, v bližini vasi, ki se je po urbarju iz leta 1626 imenovala Undter-Flednick.³ Tega leta še niso pričeli nove gradnje.⁴ Grof Verdenberg je umrl decembra leta 1648. Njegova posestva je nasledil sin Ferdinand in jih po letu 1652 prodal Johannu Herwartu pl. Auerspergu. Ko je ta leta 1668 umrl, je bil hudo zadolžen, zlasti pri Johannu pl. Pernburgu, kateremu je leta 1674 vdova Anna Eliza-

¹ Levec, *Schloss und Herrschaft Flödnig in Oberkrain*, MMK 1896.

² Državni arhiv Slovenije, vicedomski arhiv, fasc. 46 lit. f — 21, ohranjen je načrt in račun popravil.

³ Državni arhiv Slovenije — urbarji.

⁴ Levec, *Schloss und ...*

beta zastavila posestvo.⁵ Pernburg je načrtoval razširitev gradu — četvero-kotnika z obrambnimi stolpi — vendar gradnje ni dokončal. Verjetno mu je to preprečil kmečki upor leta 1684, ki ga je vodil Jakob Stare.⁶ Zgradil je obe krili in drugo nadstropje. Grad je šele po njegovi smrti leta 1689 prešel v roke družine Pernburg, ko ga je vdova grofa Auersperga prodala Pernburgovi vdovi Margareti pl. Khosel.⁷ Pernburgova sinova Johann Adam in Franz Anton sta bila 15. decembra 1698 imenovana za barona smledniška.⁸ Obdržala pa sta stari grb. Posestvo je prevzel leta 1705 starejši Johann Adam.⁹ Ta je bil deželni svetovalec in se je dvakrat poročil. Druga žena Frančiška Terezija Roden pl. Hürzenau, s katero se je poročil leta 1708,¹⁰ je po njegovi smrti leta 1724 upravljala posestvo — skupaj s skrbnikoma Hansom Adamom pl. Raspom in Wolfom Adamom pl. Erbergom — do polnoletnosti sina Karla Jožefa, ki je leta 1732 prevzel smledniško posestvo. (Frančiška Terezija se je leta 1728 ponovno poročila s Francem Antonom pl. Moškonom.) Istega leta se je Karl Jožef tudi poročil z Marijo Anno Barbo pl. Waxenstein. Po njegovi smrti leta 1755 je posestvo kupila mati Frančiška Terezija Moškon in ustanovila fidejkomis za svoje vnuke.¹¹ Ko je leta 1764 umrla, je grad upravljal mlajši vnuk Franc Jožef. Dokončal je gradnjo, ki jo je začel že njegov ded, povečal grajski vrt in uredil francoski park ter drevored lip. Gradbena dela je vodil arhitekt Candido Zulliani.¹² Mladi baron se je tako zadolžil, da je moral graščino prodati in se odseliti v Ljubljano. (Leta 1783 je bil Smlednik sekvestriran in dan v upravljanje Gregorju Kavčiču.) Leta 1795 ga je na dražbi kupil baron Franz Lazzarini.

V smledniškem gradu se bohotijo freske v veliki dvorani v prvem nadstropju in v kapeli. Poslikane so bile verjetno tudi druge sobe, saj so nedavno odkrili slikarije pod ometom v eni izmed sob prvega nadstropja. Leta 1790 pa je v gradu slikal Leopold Layer. Na stopnišču so visele oljne podobe, v glavnem biblijski prizori.¹³ V kapeli je v šestdesetih letih 18. stol. upodobil Anton Cebej¹⁴ apoteozo Frančiška Asiškega med krščanskimi krepostmi.

Dvorana z ravnim, v oglih rahlo usločenim stropom je značilen baročen prostor, poslikan od vrha do tal. Na stenah niso visele oljne podobe (kot na primer v dvorani gradu v Brežicah), pač pa se jim slikarija prilagaja in poudarja resnične stavbne elemente: bogati obliko baročnih peči in vrat in pogloblja niše. Pod stropom se ta navidezna arhitektura ustavi in zaključi. Od prizora na stropu jo ločuje široka ploskev ornamenta, ki napolnjuje prostor med arhitekturo in precej skromno razčlenjenim okvi-

⁵ Graščinski arhiv XIV — urbarji fasc. 14.

⁶ Levec, *Schloss und ...*

⁷ Isti.

⁸ Isti (Schiviz von Schivizhofen, L.: *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, Gorica 1905. Leto 1679 navaja za čas, ko naj bi Pernburgi postali smledniški baroni).

⁹ Graščinski arhiv XIV — fasc. 45 — pogodba med baronom Johannom Adamom in bratom Francem Antonom o delitvi dediščine, datirana 25. 9. 1705.

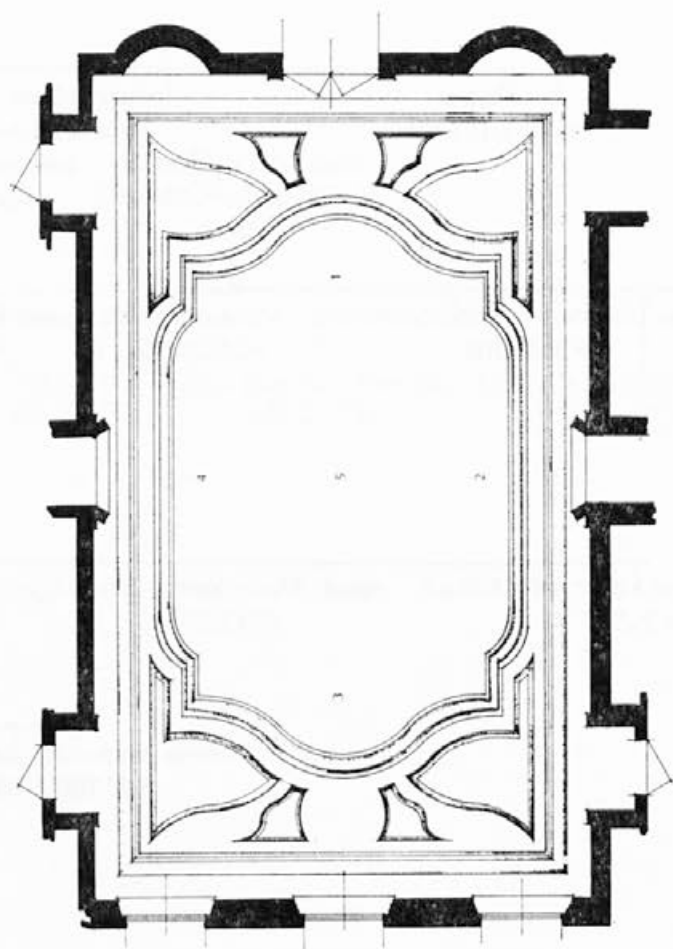
¹⁰ Graščinski arhiv XIV — fasc. 45 — poročna listina, datirana 28. 6. 1708.

¹¹ Isti, kupna pogodba, datirana 14. 5. 1756, in testament, datiran 23. 10. 1762.

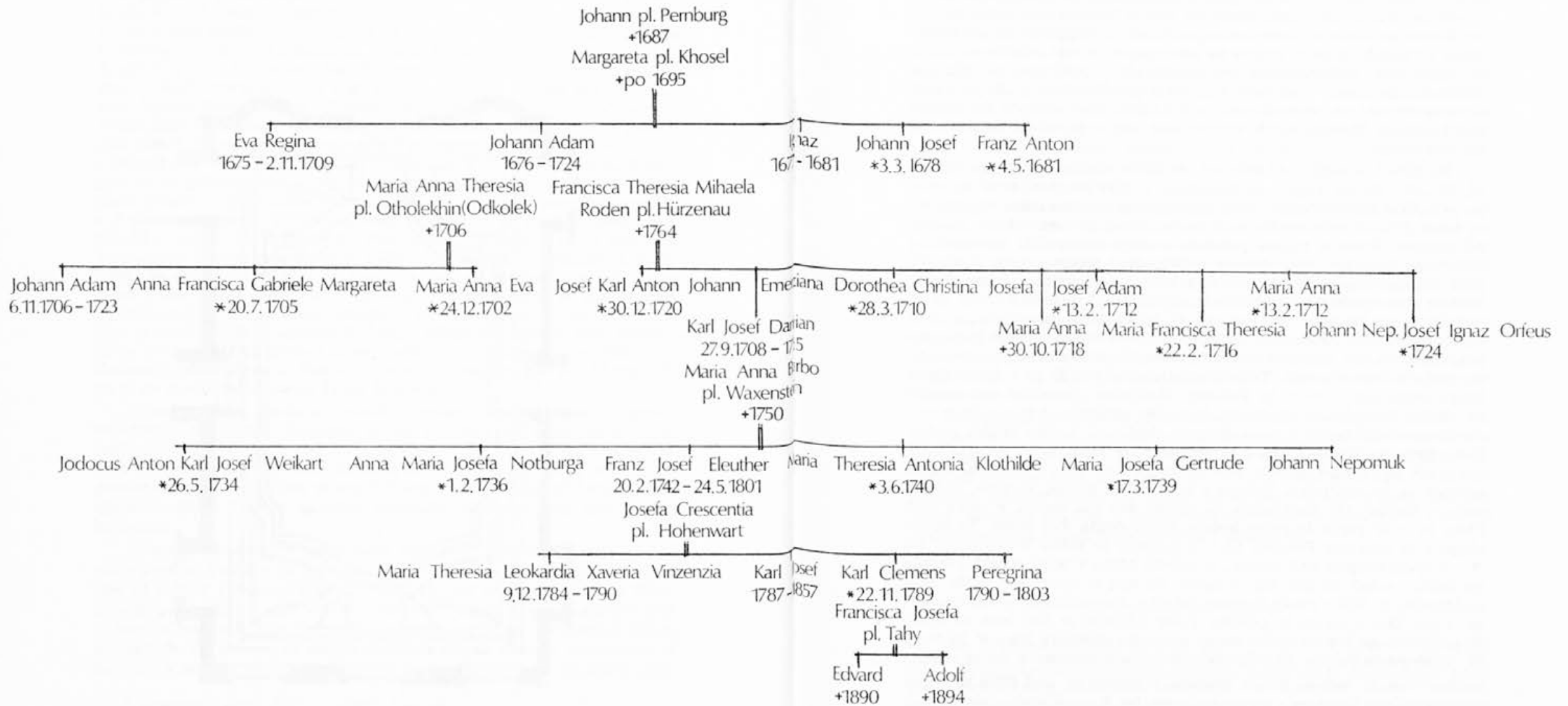
¹² Isti, račun, datiran 23. 9. 1763.

¹³ Levec, *Schloss und ...*

¹⁴ Steska, V., *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927, str. 93—100.



Rodovnik družine Pernburg - Smlednik



- Viri:
1. Državni arhiv Slovenije
 2. Levec V.: Schloss und Hershafft Flödnig in Oberkrain, Mittheilungen des Musealvereines für Krain, Ljubljana 1897
 3. Schiviz von Schivizhoffen, L.: Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain, Gorica 1905

rom, ki odpira pogled v nebo. Ob kaminih na daljših stenah sta vdolbeni po dve niši s školjkami in v njih so ženske postave. Na severni strani sta personifikaciji Noči in Večera, prva s polmesečem na glavi in plamenico v roki ter s sovo ob nogah, druga pa ima v laseh zvezdo večernico. Na južni steni sta Jutro z zvezdo jutranjico na glavi, knjigo v roki ter s petelinom ob nogah in Dan, ki ima na glavi sonce, v roki puščico in lok in ob nogah orla, prek rame pa ima obešen tok s puščicami (sl. 68). Nad vratnimi odprtini — po dve sta na vsaki podolžni steni —, ki jih iluzionistična arhitektura poudarja, sta po dve figuri, prav tako sta dve postavi nad kaminom (Herkul, satiri, nimfe), nad vratno preklado pa so maske ter kite cvetja.

Na stropu neboat, le rahlo valovit okvir omejuje prizorišče Olimpa (sl. 65—67). Zbrani bogovi so razdeljeni v štiri skupine, prav na vrhu pa je Apolon na sončnem vozu, v katerega sta vprežena dva vzpenjajoča se belca (V.). V jarki sončni svetlobi je skoraj neviden. Motiv Apolona na sončnem vozu je močno podoben tistemu s stopnišča samostana v Göttweigu, kjer ima sicer Apolon individualne poteze cesarja Karla VI. Štiri skupine bogov, ki jih povezuje krog z zodiakalnimi znamenji, so obenem alegorije letnih časov. Vhodu najbližja je Artemida z lokom v roki in polmesečem na glavi. Pod njo sedi Hefajst s kladivom v roki, še nižje sta dva putta. Na Artemidini levici stoji Ares s čelado, mečem in bojnim praporjem, za njo kentaver z lokom — zodiakalno znamenje Strelca — ter putto z dvema psoma. To je alegorija zime (I.), ki jo v zodiakalnem krogu označujeta Strelec in Kozorog. Nad južno podolžno steno sedita na oblaku Pozejdon in Amfitrita. Pozejdon zamišljen drži v roki trizob, ob njem se razliva vrč z vodo. Njegova družica si z roko zastira pogled. Pod njima je Kibela s krono iz stolpičev na glavi in ključem v roki, okrog nje pa raja pet puttov. Više sta razgaljena Hera s krono in dvema pavoma in na njeni levi Kronos s koso. Sledi kerub, ki zliva vodo iz vrča — Vodnar. Ob njem sedita na oblaku dve goli ženski, v zraku krili Flora in trosi cvetje iz polne košare, ki jo držita dva putta. Ta druga skupina je alegorija Pomladi (II.). V zodiaku je vidno le znamenje rib ♋. V tretji skupini, nad oknom, je najvišje Atena v bojni opravi, s čelado na glavi, v rokah pa drži ščit in sulico. Ob nje so igrata dva putta. Niže je Afrodita, ki drži v rokah Parisovo jabolko. Spremljata jo nimfi, nasproti pa ji leti Eros z lokom in puščico. Poleg Afrodite je bik, levo od njega pa putti s snopi žita. V zodiakalnem krogu sta znamenji Bika ♉ in Raka ♋ — alegorija Poletja (III.). Četrta skupina je zbrana okrog Zeusa s krono in skeptrom, ki sedi na orlu s strelami v krempljih. Pod njim so desno Hermes in levo Demetra s srpom in levom ter Kore. V zraku lebdi kerub s tehtnico, pod njim se igrajo trije putti z amforo ter rogom izobilja, polnim grozdja in jabolk. V krogu so zodiakalna znamenja Leva ♌, Device ♍, Tehtnice ♎ in Skorpijona ♏. To je seveda alegorija Jeseni (IV.).

Freske v dvorani so nastale za Karla Jožefa v štiridesetih letih 18. stol. Niso signirane in ne datirane. Tudi družinskih grbov, ki so pravzaprav pečat oziroma podpis lastnika-naročnika, na slikarijah nisem našla in prav tako ne monogramov, kronograma ali kakršnega koli napisa. Vendar o času svojega nastanka zgovorno pričajo slikarije same. Razgibane, bohotne in prekipevajoče oblike zrelega baroka so se umirile. Kom-

pozicija je sicer pestra, vendar umirjena. Naslikana arhitektura ne vodi več gledalčevega pogleda neizbežno v nebo, ki je odprto le v enem prizoru, temveč se ustavi pod njim. Arhitektonski členi na stenah ne nosijo več okvira stropnega prizora, kar je značilno za razvoj iluzionističnega slikarstva sredi stoletja. Vez med realnim in irealnim svetom, med naslikano arhitekturo v dvorani in dogajanjem na stropu, se rahlja. Slogovno spominjajo slikarije na Granovo iluzionistično poslikavo stropa v dvorani palače Schwarzenberg na Dunaju. Gre torej za izrazito avstrijsko inačico sožitja ornamenta v grisailu — v Italiji in Nemčiji ima to vlogo štuk — ter freske. Razlika je v tem, da pri Granu v dvajsetih letih arhitektura na oboku še pomaga dvigati prostor in da naslikani ornament briše mejo med realnim in irealnim prostorom, tu pa je naslikana arhitektura na steni to funkcijo že izgubila.

V arhivskih virih smledniške graščine imena slikarja treh fresk ni mogoče najti. Vladimir Levec, ki je prvi uredil smledniški arhiv in glavne podatke tudi objavil, ne omenja avtorjev slikarij v gradu. Slikar nekoliko spominja na koroškega freskanta Fromillerja (samostan Osoje, gradova Trasbuschgen in Täscheldorf). Najverjetneje bi ga našli v krogu slikarjev, ki so tedaj delovali v Ljubljani, kajti smledniški baroni so tudi za gradbena dela najemali arhitekta, ki so bili tisti čas zaposleni na Kranjskem. Tako je Johann Adam Smledniški naročil italijanskemu gradbeniku Carlu Martinuzziju, arhitektu ljubljanskega semenišča, leta 1714 popravilo hiše v Ljubljani.¹⁵ Candido Zulliani, arhitekt stare trnovske cerkve, pa je za Franca Jožefa dozidal smledniško graščino.

Smledniško graščino so pričeli graditi sredi 17. stoletja. Približno sto let kasneje so nastale slikarije v tako imenovani viteški dvorani. Njihov ikonografski program je jasen. Na stropu so zastopane zelo pogoste in značilne baročne teme: zbor bogov na Olimpu, štirje letni časi, Apolon na sončnem vozu in zodiak. Na stenah pa so personifikacije štirih dnevnih časov. Slogovno se, sicer s krajšo zamudo, slikarije vključujejo v razvoj avstrijskega baročnega iluzionističnega slikarstva.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Barockschloß Smlednik liegt im Dorf Valburga nahe Ljubljana. Es wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Johann Edler von Pernburg errichtet; es erhielt in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch den Urenkel Franz Josef seine endgültige Gestalt. Später wurde vor allem das Innere stark umgebaut. Zu verschiedenen Zeitabschnitten wurden mehrere Räume ausgemalt (Saal, Kapelle, Zimmer). Die illusionistischen Fresken im sogenannten Rittersaal, der von Decke bis Boden bemalt ist, entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ihr ikonografisches Programm enthält die beliebtesten und meistverwendeten Brockthemen. So ist an der Decke die Götterversammlung mit den Tierkreiszeichen interessant verbunden mit den Allegorien der Jahreszeiten. Apoll, der Gott des Lichts, ist auf dem Sonnenwagen zu sehen. An den Wänden sind die Personifizierungen der vier Tageszeiten abgebildet: der Tag, die Nacht, der Morgen und der Abend. Stilgemäß schließen sich die Malereien in die Entwicklung der österreichischen illusionistischen Malerei ein.

¹⁵ Graščinski arhiv XIV fasc. 45 — račun za gradbena dela, datiran 1763.



DOMAČE VEDUTE NA GRAVIRANI STEKLOVINI 18. IN 19. STOLETJA

HANKA ŠTULAR, LJUBLJANA

I.

Namen prispevka je opozoriti na skupino gravirane steklovine, okrašene z vedutami stavb in krajev na Slovenskem. Da se pri tem hote omejujem na ožji izbor iz ohranjenega in doslej evidentiranega gradiva, mi narekuje kakovost graviranega okrasja, ki v večini primerov ne more terjati poglobljenega umetnostnozgodovinskega interesa. Kozarci z domačimi vedutami pa so vendarle zanimivi, saj nam tudi ta, po svoji umetnostni izraznosti dokaj skromna skupina zaokroža podobo o domači veduti ter nam omogoča vpogled v usmerjenost okusa naročnikov ali boljše kupcev-porabnikov.

Veduta — ta po svojih likovnih vrednotah tolikanj skromnejša, a vendarle tako zelo popularna sopotnica krajinarstva — se že v svojem osnovnem namenu bistveno razlikuje od krajine. Kar najbolj natančno prikazano mesto s svojimi znamenitimi predeli ali posameznimi stavbami ugaja predvsem tistim nagibom človeške zvedavosti, ki navajajo k razgledovanju po širšem obzorju bivanjskega prostora ali celo k želji s pomočjo teh natančnih posnetkov spoznati širni svet. Takim potrebam po vizualnem osvajanju sveta so ustrezale upodobitve mest in krajin v znamenitih topografsko-zgodovinskih izdajah poznega 15., 16. in 17. stoletja, od Rolevinckovega *Fasciculum temporum* (1474) do obsežne Merianove *Topographie* (1642—83)¹ (da ob tem ne pozabimo za nas še kako pomembnega Valvasorjevega in Vischerjevega dela), ter serije in posamezni listi, ki so od 17. stoletja dalje izhajali v velikih nakladah po vsej Evropi. Napredek, ali bolje, nove možnosti reproduciranja (jeklorez, litografija, kliše in fotografija), ki so zlasti v 19. stoletju dopolnile ustaljene tehnike reproduktivne grafike, so močno pripomogle k razmahu in množičnosti vedute, vse dokler je v razmeroma bližnji preteklosti (ob modernizaciji poštnega prometa in z razvojem turizma) nista nadomestila razglednica in turistični prospekt.

Vzporedno z razcvetom grafične vedute pa opazamo, da prehaja veduta (poleg fantastične krajine) kot okrasni element na stvaritve upo-

¹ Joachim Kirschner: *Lexikon des Buchwesens*; Stuttgart, 1952—6. Povzeto po geslih »Hogenberg«, »Veduten«, »Städtebilder«.

rabne umetnosti in obrtnega oblikovanja, tj. na zlatnino in srebrnino, pohištvo, keramiko in steklovino. Zlasti na zadnji je doživela veduta kot graviran okrasni motiv opazen razmah. Tehnika graviranja v steklo s finimi prehodi in močnimi kontrasti motnih in svetlih ploskev na prozorni osnovi je omogočala izredno privlačne učinke. Spremenljivi videz gravure z živim iskrenjem in žarenjem posameznih partij v spreminjajoči se osvetljavi in pestre možnosti ogledovanja motiva skozi vbrusene leče — zdaj v osnovni, zdaj v močno pomanjšani velikosti — so ugajali pretanjenemu in za igrivost, blišč in presenetljive spremembe videza tako dovzetnemu okusu poznavalcev, ki jim je bila gravirana steklovina tudi namenjena.

Že zelo zgodaj, pravzaprav že v prvem obsežnejšem središču izdelovanja gravirane steklovine, v Nürnbergu, so vedute redoma sodile v motivni repertoar reprezentančne steklovine. Prav za prvo razvojno fazo gravirane steklovine je namreč značilno dejstvo, da je bila delo nadarjenih in odlično izurjenih mojstrov in da se je zaradi svoje kakovosti uveljavila tudi kot reprezentančno darilo. S tem je nadaljevala tradicijo izbiranja luksuzne steklovine za tovrstne namene, ki se je začela že poprej, ob razcvetanju muranskega steklarstva. Namerna nerodnost cesarja Friderika III., ko je ob nekem sprejemu v Benetkah spustil iz rok dragoceno muransko posodo, ki so mu jo Benečani namenili za dobrodošlico, zato ker ni bila napolnjena z dubloni, nam ne izpričuje zgolj cesarjeve zarobljenosti in grabežljivosti, temveč tudi dejstvo, da je bila vrednost darila v sami posodi² in da je s tem prevladalo pri izbiri reprezentančnih daril estetsko vodilo. Otipljivo (denarno) vrednost sta torej nadomestila umetniška vrednost ali pa simbolični pomen darila.

Po prvi četrtini 18. stoletja, ko je nürnberško graverstvo v steklo pojemale in so se na njegovem mestu uveljavile številne druge pokrajine, med katerimi prednjačijo Češka, Šlezija in Brandenburg, je postala gravirana steklovina sicer pogostnejša, vendar pa je bila še vedno statusni simbol imovitih slojev. V poznem 18., zlasti pa v 19. stoletju se kakovost vedutne steklovine naglo niža. Botrujeta ji napredek tehnologije in industrializacija steklarstva, ki zajema tudi krasilne tehnike. Vedutna steklovina je zdrknila na raven turističnega spominka. Boljše možnosti potovanja z rednimi poštami linijami, še posebej pa z železnico, so odprle možnosti udobnega in hitrega potovanja za zabavo in so povzročile neverjeten razmah proizvodnje spominkov. Okrasni, pa tudi bolj ali manj zahtevno oblikovani uporabni predmet, okrašen s podobo mesta, znamenite stavbe, božjepotne podobe ali grba, je kategorija blaga, ki je preplavilo ves svet. Čeprav je turistični spominek od vsega začetka zaradi svoje množičnosti in pogostoma zelo površne serijske izdelave ter cenene učinkovitosti zelo dvomljiva obogatitev materialne kulture, ga vendarle ne moremo prezreti, kajti tudi v tej kategoriji so pojavi, ki morejo in morajo zanimati kulturnega zgodovinarja.

Primerke vedutne steklovine, ki je predmet tega prispevka, ločujemo, ustrezno pravkar orisanemu recesivnemu razvoju, na tri skupine: a) na klasično vedutno steklovino v času njenega največjega razcveta v 17. in 18. stoletju, b) na kopališko vedutno steklovino, ki zlasti številčno obvla-

² Erich Meyer-Heisig: *Der Nürnberger Glasschnitt des 17. Jahrhunderts*; Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1963; p. 12.

duje konec 18. in prvo polovico 19. stoletja in c) na spominkarsko vedutno steklovino, ki je časovno omejena na prvi dve tretjini 19. stoletja.

Prvo skupino označuje največja kakovost. V njej se redno srečujemo z izdelki, ki po likovnih vrednotah in dovršenosti obvladovanja graverske tehnike sodijo v sam vrh gravirane steklovine. Navzlic zelo pogostno izpričani rabi grafičnih predlog, s katerimi so si pomagali, je prav zaradi vsestransko izrabljenih izraznih možnosti gravure v steklo delež graverja brez dvoma večji od same transpozicije grafične predloge na drugo tvarino. Že samo dejstvo, da je pravokotna ploskovita grafična predloga aplicirana na obli, povečini še konični obod posode, je terjala delikatno prirojevanje predloge, da se proporciji in perspektiva niso skazili. Za zgodnejše obdobje prve faze je nadalje značilno še sorazmerno plitko graviranje, saj so posode oblikovane še s tankimi stenami. Globlja gravura, kakršno poznamo v draguljarstvu (intaglio), se je uveljavilo šele v poznejšem času, ko je tenko izpihano steklovino nadomestila masivnejše oblikovana. K spremembi v načinu graviranja kot tudi k porastu gravure kot krasilne tehnike za luksuzno steklovino nasploh je zlasti pripomogla nova zvrst stekla (kalijevo oz. kredno steklo), ki ga odlikujejo popolna prozornost, močan lesk in močno lomljenje svetlobnih žarkov. Iznašli so ga v sedemdesetih letih 17. stoletja v več čeških steklarskih središčih skorajda istočasno.³ Kalijevo steklo, imenovano tudi češko kristalno steklo, je bilo primernejše za gravuro kot pa krhki, tenko izpihani beneški »cristallo«, saj je omogočalo večjo plastičnost gravure, ki je s svojim gliptičnim videzom bolj ugajala baročnemu okusu. Hkrati pa nam ta sprememba izpričuje tudi prelomnico v naziranju stekla kot tvarine: ob peči oblikovani beneški cristallo je bil obravnavan kot židka tekočina, medtem ko je bilo češko brušeno kristalno steklo pojmovano kot trdna, draguljem sorodna tvarina.

V prvo skupino vedutne steklovine uvrščamo t. i. »Kostanjeviški pokal«, ki je hkrati tudi najstarejši primerek steklene posode z domačo veduto. Okrašen je z veduto cistercijskega samostana S. Maria in fontis v Kostanjevici, datiran pa je z letnico 1749⁴ (sl. 69).

Pokal je bil neznano kdaj poškodovan in restavriran. Prvotno nogo so nadomestili z novo in pri tem po vsej verjetnosti skrajšali deblo, razčlenjeno (danes) z dvema (prvotno s tremi?) nodusoma z vpojenimi zavitimi prameni rdečega prozornega stekla. Zaradi znižanega debela so proporciji pokala skaženi. Verjetno je imel pokal nekoč tudi pokrov. Dno kupe oživljajo žarkasto razporejena rebra (napojena ob samem oblikovanju),⁵ pod ustjem pa poteka pas vgravirane baročne lokaste ornamen-

³ L. Urešová: poglavje o steklovini v *Das grosse Bilderlexikon der Antiquitäten*; Artia — Praga 1968 in Bertelsmann — Gütersloh b. I.; p. 133.

⁴ V inventarno knjigo kulturnozgodovinskega gradiva v Narodnem muzeju je vpisan kot št. 1936 »Prälatenbecher mit Bild von Kloster Mariabrunn in Landstrass v. 1749« brez navedbe o načinu in času pridobitve. Doslej je bilo mogoče ugotoviti le, da je bil pokal leta 1883 — v času deželne razstave — že v zbirki muzeja, saj ga katalog te razstave navaja pod zap. št. 304 kot last Deželne muzeja.

⁵ Tovrstni plastični okras je zelo značilen za kupe pokalov in kelihov v poznejšem 17. stoletju in so ga češki steklarji uporabljali tudi še za steklovino iz češkega kristalenga stekla (gl. op. 3). V teku 1. pol. 18. st. pa plastična rebra kot okras na kupah graviranih kelihov in pokalov izginejo.

tike. Pas med rebri in ornamentiko prekrivata gravirana veduta kostanjeviškega samostana, dopolnjena z napisom *Herzogl. Gestift Landstrass*, na nasprotni strani pa alijsni grb v baročni kartuši (levo grb samostana, desno rodbinski grb baronov Tauffrer⁶); nad grbom so mitra na angelski glavici in kratica AAVEZL⁷ (sl. 70). Nogo krasi povečani raport ločne ornamentike, povzete po pasu pod ustjem kupe, v njem je letnica 1749, na nasprotni strani pa je napis *eines hochlöblich Gestifts gehorsambster diener*. Domnevam, da je gravirani okras noge posnet po uničeni prvotni nogi. Ornamentalni pasovi so povzeti po grafičnih predlogah, očitno po Berainovih,⁸ kar je značilno za češke graverje v steklo.⁹ Prav tako najdemo predloge za grbovni kartuši v italijanskih in francoskih ornamentalnih listih.¹⁰

Osrednji motiv, veduta cistercijskega samostana v Kostanjevici, je zvest posnetek bakroreza J. V. Valvasorja in A. Trosta, ki ilustrira geslo o kostanjeviškem samostanu v 11. knjigi Valvasorjeve *Slave vojvodine Kranjske* (sl. 71–73). Gravura je izvedena sorazmerno plitko in v njej prevladujejo motne partije. Pri vrezovanju je graver zlasti na manjših ploskvah nadomestil šrafiranje z matiranjem, kakor mu je pač narekovala tehnika graviranja v steklo, v korist jasnejših obrisov posameznih partij arhitekture. Pri grbih pa se je sploh omejil na podajanje likov in je opustil matiranje ali šrafiranje ozadij ter s tem nakazovanje barvnih različic.¹¹

Ob ugotovitvi, da je desni grb rodbinski grb baronov Tauffrer, in če sprejmemo letnico na nogi kot datacijo nastanka pokala, se nam kot možni naročnik ponuja opat Alexander,¹² s posvetnim imenom Janez Vajkard baron Tauffrer (sin Marka Antona). On je bil iz nekdaj močno protestantsko usmerjene rodbine prvi, ki je kot redovnik dosegel ugleden položaj. Rodil se je leta 1703 v Ljubljani, leta 1720 se je zaobljubil in sprejel redovniško ime Alexander, leta 1737 pa je bil izvoljen za opata kostanjeviškega samostana. Umrli je ob koncu leta 1759, kajti v začetku leta 1760 navajajo ohranjeni viri že novega opata. Za časa njegove vlade je samostan doživel dokajšen razcvet. Sam je bil zelo izobražen in si je veliko prizadeval za izobrazbo konventualov. V njegov čas datira tudi nekaj gradbenih sprememb in olepšav samostanskega kompleksa, npr.

⁶ J. Siebmacher's *grosses und allgemeines Wappenbuch*, II. del 4. zvezka. Dr. Otto Titan v. Hefner: *Der Adel des Herzogthums Krain und der Grafschaften Görz und Gradiska*; Nürnberg 1895; T 19.

⁷ A(bt) A(lexander) V(?) E(?) Z(u) L(andstrass). Za drugo varianto razbiranja kratic: A(bt) A(ntonius) V(on) E(nghaus) Z(u) L(andstrass) glej tudi op. 14.

⁸ Npr. Rudolf Berliner: *Ornamentale Vorlagen II*. T 327 in 328/1.

⁹ L. Urešová, gl. op. 3.

¹⁰ Npr. Rudolf Berliner: *Ornamentale Vorlagen II*. T 287 in T 304. Kajpada moramo povzemanje po grafičnih predlogah razumeti tudi kot posredno, saj je bilo dovolj možnosti, da so graverji posneli okrasni element s kakega drugega predmeta in ne neposredno z grafične predloge; za to tezo se je zavzemal že G. E. Pazaurek. (Zuzana Pešatová: *Böhmische Glasgravuren*; Artia, Praga 1968; p. 24.

¹¹ J. Siebmacher's... (gl. op. 6); p. 19; rodbinski grb baronov Tauffrer: četverjen, izmenično modro in rdeče. 1. in 4. polje: srebrno skalo naskakuje srebrn kozorog; 2. in 3. polje: tri zlate kepe ali rumenjaki (razporejeni 2, 1); srčni ščitnik modro srebrn.

¹² Tipkopis objav iz družinskega arhiva na višenjskem gradu (Turnu) pri Višnji gori. St. 3: Duhovniki iz rodbine Tauffrer. Junij 1940. Wladimir Milkowicz: *Die Klöster in Krain*; Archiv für österr. Geschichte, Dunaj 1889; p. 368.

kulisna fasada pred cerkvijo in druga utrjena vrata na zahodni strani, okrašena s fresko, oboje označeno kot njegovo naročilo (z grbom oz. napisom).¹³

Kostanjeviški pokal, ki se nam v tem prispevku predstavlja kot najstarejši primerek vedutne steklovine, zanimive za slovensko umetnost, še bolj pa za kulturno zgodovino, nam zastavlja vrsto vprašanj, na katere ne moremo najti povsem zadovoljivega odgovora. Oblika pokala, še posebej plastični okras na dnu kupe, je zelo značilna za čas na prehodu iz 17. v 18. stoletje. Nadalje je plitka gravura, ki ponekod meji že na bežno drsanje, vsaj pri zahtevnejših izdelkih, bolj značilna za 17. kot pa za 18. stoletje. Tudi uporaba grafične predloge, starejše za več kot 60 let, nas more zanimati. Uporaba starejših grafičnih predlog sama po sebi ne bi bila kdo ve kaj posebnega, saj nam literatura o gravirani steklovini navaja celo primere, ko so se graverji posluževali tudi za 200 let starejših predlog. V našem konkretnem primeru, ko domnevamo za naročnika prav tistega opata, za časa katerega je bila podoba samostanskega kompleksa že precej spremenjena, pa je uporaba zastarele grafične predloge le precej nenavadna. Zadovoljiti se moramo z razlago, da novejšo upodobitve ni bilo na razpolago, predvsem pa, da je bil graver tolikanj oddaljen, da je bil povsem odvisen od grafične predloge in da ni imel nobene možnosti vsaj v podrobnostih korigirati zastarelo predlogo. Celotni videz pokala pa je tak, da bi ga, če ne bi bilo vgravirane letnice 1749 in osebnega opatovega grba, datirali vsaj za trideset, če ne kar za štirideset let bolj zgodaj, vsekakor pa v prvo četrtino 18. stoletja.¹⁴ Očitno gre torej za retardacijo in prav ta bi nas morda utegnila navesti k razmišljanju o možnostih za nastanek pokala, pa tudi gravure na naših tleh. Navzlic dejstvu, da imamo za sredo 18. stoletja že dokumentirano delovanje nekaj steklarn na našem ozemlju, pa je domneva o domačem izvoru kostanjeviškega pokala glede na doslej ugotovljeni proizvodni program domačih steklarn le preveč tvegana. Zadovoljili se bomo z ugotovitvijo, da je pokal po svoji obliki češka inačica t. i. nürnberškega tipa pokala, običajna za zadnjo četrtino 17. stoletja in za zelo zgodnje 18. stoletje,¹⁵ da pa je bil ta tip prav gotovo običajen tudi že v vsej prvi polovici 18. stoletja, še posebej, če vidimo v balustrski obliki masivnih nodusov in v bolj sloki kupi prilagajanje poznobaročnim

¹³ K. Črnologar: *Die Baulichkeiten zu Kloster Landstrass*; Mitt. der Zentralkommission ... NF Dunaj 1892; p. 6—8.

¹⁴ Glede možne zgodnejše datacije, če bi bila letnica na nogi pač napačna, sem pregledala vrsto kostanjeviških opatov (Milkowicz, gl. op. 12, p. 370 in 371; *Die Aebte von Landstrass*). Zanimiv bi bil opat Anton pl. Engelshaus. Izvoljen je bil 26. aprila 1719 in je vladal do smrti opata Rudolfa Kuschlana 1723 (?). Zanimiv ne bi bil samo zato, ker bi bil nastanek pokala v zvezi z njim časovno ustrežnejši, temveč tudi zato, ker bi bila s tem kratica AAVEZL v celoti razrešena (gl. op. 7). Vendar pa sta si grba Tauffrer in Engelshaus tako malo podobna, da zamenjava ni mogoča. (Grb Engelshaus po Hefnerju gl. op. 6; p. 8 in T 6; na modrem ozadju na treh zelenih gričih je v srebrno obleko odet angel z rdečimi krili, ki drži buzdovan z zvezdo na vrhu). Nadalje je možno, da je črka E v kratiki napaka. Vsekakor je le malo verjetno, da je opat Alexander Tauffrer kasneje (kar trideset let!) dal vgravirati svoj grb v kartušo, saj bi s tem zabrisal sled za resničnim donatorjem; zato vendar vztrajam pri tezi, da je naročnik kostanjeviškega pokala opat Alexander.

¹⁵ P. Radics *Der Glasschneider (Graveur) Franz Kreybich aus Steinschönau in Laibach (1681)*; Laibacher Zeitung 1901, št. 85 in 86.

oblikam kelihov in pokalov, za katere sta značilna izrazito stožčasta kupa in deblo v obliki bolj ali manj razgibanega balustra. Isto velja tudi za ornament in kartuši, ki so značilni v češki steklovini predvsem v 17. in v začetku 18. stoletja. Zatorej prisojam pokal vplivnemu območju češkega steklarstva. Glede retardacije pa upoštevajmo možnost, da žive vzporedno z novimi smermi v oblikovanju in krašenju luksuzne steklovine tudi že dokaj časa osvojene in ustaljene inačice, le da so verjetno last bolj odmaknjenih delavnic ali celo potujočih mojstrov, ki so kot trgovci in hkrati graverji-rafinerji prodirali iz Češke v tista področja, kjer sta se zaradi pomanjkanja domače proizvodnje obetala dobra kupčija in dodaten zaslužek. Tu se nam ponuja zanimiva možnost, da nam je avtorja graviranega okrasja na kostanjeviškem pokalu ali pa posrednika naročila iskati morda med podjetnimi češkimi steklarji-trgovci, ki so prihajali tudi v naše kraje. Podatek o G. F. Kreybichu, ki je leta 1681 prišel v Ljubljano¹⁶ in ostal tam kar leto dni, pa tudi ugotovitve, da je bila nekdanja Kranjska dobro tržišče za boljšo češko steklovino, nam dovoljujejo domnevo, da je bil Kreybich morda prvi, verjetno pa ne zadnji podjetnik in hkrati izučen graver ali steklar, ki je prišel v naše kraje ter tod nekaj časa deloval, oskrbel poleg prodaje pritovorjenega blaga tudi prevzem večjih naročil ter tako vzpostavil neposredno vez s češkimi steklarskimi središči. Razvoj našega domačega steklarstva nam namreč razodeva, da je bil delež čeških mojstrov in podjetnikov pri ustanavljanju steklarn na Slovenskem in pri njihovem obratovanju, a tudi glede oblik in okrasja proizvodov zelo pomemben.¹⁷

ZUSAMMENFASSUNG

Nach einer kurzen Einleitung — einer Übersicht der Entwicklung von Glaswaren mit gravierten Veduten und deren recessiven Verlauf — behandelt der erste Teil des Beitrags den sogenannten »Pokal aus Kostanjevica« aus den Sammlungen des Narodni muzej (Nationalmuseum) in Ljubljana. Der gravierte Schmuck der Kupa zeigt unter einer ornamentalen Bordüre (den Vorlagen von J. Berain nachempfunden) die Vedute des Cisterzienserklosters Sancta Maria in Fontis zu Kostanjevica (Landstrass bzw. Landstrost), die der Graveur genauestens nach Valvasor-Trost's Kupferstich in Valvasor's »Ehre des Herzogthums Crain« gearbeitet hat. [Johann Weichard Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Crain, Laybach—Nürnberg, 1689; XI. Buch: »... von Städten, Märckten...«, Seite 334. Signiert »AT« (Anton Trost als Stecher) und WD (Weichard Valvasor delineavit).] Gegenüber der Vedute ist auf der Kupa noch ein Alliancewappen, dessen linkes Schild das Wappen des Kloster und dessen rechtes Schild das Familienwappen der Barone Tauffrer zeigt. Auf dem Fusse des Pokals (der Fuß wurde unbekannt wann beschädigt und durch einen neuen ersetzt) ist nebst der Widmungsformel »eines hochlöbl. Gestiffts gehorsambster diener« die Jahreszahl 1749 eingraviert. Es ist anzunehmen, dass der neue Fuß eine Kopie des ursprünglichen ist. Obwohl der Pokal seiner Form nach (eine Spielart des sogenannten Nürnberger Typs; die ursprünglichen

¹⁶ Inventarji plemiških in deloma meščanskih domov, ohranjeni v okviru stanovskega arhiva v Arhivu Slovenije, nam od zač. 18. st. dalje pogosto navedajo češko steklovino, zlasti kelihe, pokale in »Pumpuse«, o katerih poroča tudi Radics (gl. op. 15), le da je medtem uspelo Radicsevo domnevo o večji količini češke steklovine s pregledom večine inventarjev potrditi.

¹⁷ Franc Minařik: Pohorske steklarne, Maribor 1967.

Proportionen sind durch den, bei der Beschädigung gekürzten Schaft, verändert), mit den durch Rippen belebten Kuppaboden und dem Stil des gravierten Schmuckes, eher als eine Arbeit aus der Zeit um die Jahrhundertwende oder des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts erscheint, muß man doch bei der Annahme verbleiben, dass der Pokal um 1749 entstanden ist. Es ist dies nämlich während der Amtszeit des Abtes Alexander (mit dem weltlichen Namen Johann Weikhardt Baron Tauffrer), dessen Familienwappen in rechten Schild des Alliacnewappen aufscheint.

In der Reihe der zu behandelnden Gläser ist der Pokal trotz seiner offensichtlich retardierenden Form und Schmückung, sowohl vom künstlerischen als auch vom kulturhistorischen Standpunkt aus das beachtenswerteste Stück und stellt eine dem Stilempfinden der böhmischen Glaskunst verbundene Arbeit dar. Die Annahme jedoch, daß der Pokal von Kostanjevica in einer der Glashütten im Gebiete des heutigen Slowenien entstanden sein könnte, muß man — gemäß der bis heute bekannten Angaben über das Produktionsniveau dieser Hütten — als kaum möglich fallen lassen; ungeachtet der Tatsache, daß gerade diese Glashütten oft Gründungen böhmischer Unternehmer waren und daß in ihnen fast durchwegs aus Böhmen stammende Fachkräfte beschäftigt waren.

NEKAJ PORTRETNIH MINIATUR DRUŽINE ATTEMS

VESNA BUČIČ, LJUBLJANA

Razstava »Portretna miniatura«, prirejena leta 1965 v Narodnem muzeju v Ljubljani, je bila vsekakor pomemben dogodek, tako na področju čiste likovne umetnosti kot tudi kulturne zgodovine, saj je predstavljala prvi večji izbor doslej znanih in dostopnih miniatur v Sloveniji.¹ Z 89 razstavljenimi eksponati je v sklenjenem nizu prikazan razvoj miniaturnega portretnega slikarstva na slovenskem ozemlju. Poleg manjšega števila tujih avtorjev² se je pojavilo tudi nekaj domačih iz 19. stoletja, katerih dela pa so bolj ali manj priložnostna.³ Na razstavi so v glavnem prevladovale ne-signirane miniature in se za večino niti ne ve, koga predstavljajo. V zaključnem poglavju kataloga med drugim piše: »izredno kvalitetna dela iz 2. polovice 18. in začetka 19. stoletja v Sloveniji si razlagamo z dejstvom, da izvirajo (miniature) iz importa, bila so last družine Attems in so prišla v muzej (Narodni muzej) iz njihovega gradu v Slovenski Bistrici. V tej zbirki najdemo dela, ki bi jih lahko pripisali krogu Bencinija⁴ in Fügerja,⁵ ter ona, ki sta jih podpisala Guérard in Wachtl.«

Iz te ugotovitve izhaja tudi namen tega članka: ovrednotiti miniaturne portrete družine Attems iz Slovenske Bistrice, nastale v prvih desetletjih 19. stoletja, ko je portretna miniatura v krogu dvornega in fevdalnega življenja in v času prefinjenega empira doživela svoj zadnji razcvet in ko se je poleg že znanih središč, Londona in Pariza, pojavil še Dunaj. Po tem času postanejo miniature vedno bolj meščansko realistične in žanrske, dokler jih nazadnje v vzdušju bidermajerja in romantike postopoma ne zamenja fotografija, ki je bila tedaj splošno slikarjem kot tudi še redkim miniaturistom v priljubljeno pomoč.

Pet portretirancev družine Attems je leta 1816 portretiral znani graški miniaturist Johann Wachtl. Skupina teh portretov je doslej edina znana

¹ Razstavo je strokovno pripravila umetnostna zgodovinarica Mirjam Poljanšek (tedaj kustos v Narodnem muzeju); za dokumentacijo, preglednost in razumevanje zbranega gradiva pa je napisala tudi manjši katalog. Avtorici razstave se prav lepo zahvaljujem za nekaj dodatnih podatkov, ki v katalogu zaradi majhnega obsega teksta niso bili objavljeni.

² M. Poljanšek: *Portretna miniatura*, katalog razstave v Narodnem muzeju, Ljubljana 1965, str. 20 (26 tujih avtorjev).

³ Cit. d.: Herlein, Karinger, Kobilca, Künl, Langus, Obereigner-Kastl, Pustavrh.

⁴ Antonio Bencini, 1710—po l. 1770; dvorni miniaturist Marije Terezije.

⁵ Heinrich Friedrich Füger, 1751—1818; vodilni dunajski klasicistični miniaturist; njegovo maniro je povzela cela vrsta naslednikov miniaturistov.

tako obširna družinska serija portretnih miniatur v Sloveniji, poleg svoje likovne kvalitete pa ima za nas tudi izreden kulturnozgodovinski pomen: poleg tega, da predstavljajo moški portreti vplivne osebnosti takratnega časa, je za nas predvsem važno, da so bili portretiranci lastniki gradu v Slovenski Bistrici, od koder so miniature prek Federativnega zbirnega centra leta 1946 tudi prišle v Narodni muzej v Ljubljano.⁶

Čeprav na nobeni izmed petih miniatur ni zapisano portretirančevo ime,⁷ je avtorica razstave ugotovila, zato ker so miniature prišle iz Slovenske Bistrice, da je najstarejši upodobljenec, oblečen v slavnostno empirsko oblačilo z visokim odlikovanjem, portret grofa Ferdinanda Marije Attemsa, ostali portretiranci pa naj bi predstavljali njegovo ženo, sina, hčerko in snaho.

Šesta portretna miniatura, ki je sicer delo drugega miniaturista, je vključena v ta prispevek zato, ker predstavlja podobo prve snahe Ferdinanda Marije Attemsa. Tudi to miniaturo je dobil Narodni muzej leta 1946 iz Federativnega zbirnega centra.

Rodbina Attems je v zadnjih 250 letih znana kot ena najmogočnejših na Štajerskem; njeni člani so dosegali pomembne položaje v državni upravi, s svojim posluhom za umetniške dejavnosti pa so se uvrščali med najambicioznejše družine na Avstrijskem. Praded grofa Ferdinanda Marije Attemsa, družinskega očeta naših portretirancev, je bil Ignaz Marija Attems (1652—1732) iz svetokriške linije (Attems-Heiligenkreutz). Ta se je v zadnji četrtini 17. stoletja naselil v Gradcu in s tem ustanovil štajersko vejo te slavne družine. Na slovenskem Štajerskem je pridobil celo vrsto gradov, njihove slavnostne dvorane pa je dal poslikati z iluzionističnimi freskami (Brežice, Dornava, Slovenska Bistrica). Leta 1708 je bila dograjena njegova rezidenčna palača v Gradcu, 20 let pozneje je bil dokončan dvorec v Göstingu zraven Gradca,⁸ v njegovi galeriji prednikov pa visi 40 portretov, ki v strnjenem nizu prikazujejo člane te rodbine vse tja do leta 1650.⁹ Vse kaže, da je tudi bistriška veja družine Attems podedovala enako ljubezen do lepih umetnosti, naš portretiranec Ferdinand Marija Attems pa je te lastnosti svojih prednikov pokazal, kakor bomo to pozneje videli, pri svojem aktivnem sodelovanju v muzeju Joanneum v Gradcu. Izraz njegovih umetnostnih hotenj bi bil lahko tudi izbor slikarja, ki je portretiral njegovo družino, saj je izbral prav Wachtla, tedaj najboljšega štajerskega miniaturista. Čeprav se je avtor podpisal samo na portretu grofa Ferdinanda, nam že bežen pogled na ostale portrete zgovorno kaže, da je vseh pet miniatur naslikala ista roka in ob istem času.

Miniature so naslikane v tempera barvi na ovalnih slonokoščenih ploščicah (86 × 68 mm). Kot podlaga so te ploščice zaradi svoje prosojne strukture dajale inkarnatu prosojen videz polti in svež in nežen kolorit. Okviri na miniaturah, prav tako ovalni, so vlitli iz pozlačene medenine.

⁶ Inventarne številke miniatur v Narodnem muzeju od 19887 do 19891; v katalogu Portretna miniatura se vrstijo pod številkami od 49 do 53.

⁷ Na hrbtni strani portretnih miniatur velikokrat najdemo zapisana imena portretirancev z njihovimi osebnimi podatki.

⁸ Marjana Cimperman-Lipoglavšek: *Iluzionistične poslikave gradov v lasti družine Attems na slovenskem Štajerskem*, ZUZ n. v. IX, 1973, str. 51—76.

⁹ *Erzherzog Johann*, katalog razstave v Joanneumu, Graz 1959, str. 123.

Profilirane pasove, ki tečejo vzporedno z ovalno obliko okvira, krasi za empirski čas tako značilna gijoširana ornamentika,¹⁰ ki je pri treh okvirih enaka, na ostalih dveh pa teče nekoliko drugačen motiv. Miniature prekriva konveksno steklo. Ker na okvirih ni obročka za obešanje, domnevam, da so bile miniature vložene v kako ploščo — »tableau«, prevlečen z žametom ali usnjem in včasih izdelan tudi iz zlahtnih kovin, ki je potem visel na steni ali pa stal na kakem kosu pohištva. Za razliko od velikih portretov, namenjenih javnosti in dekoraciji sprejemnic, graščinskih hodnikov in vež, predstavlja miniatura majhen intimen predmet, ki, skrit pred indiskretnimi očmi, pripada ponavadi določeni osebi; družinske portretne miniatures bistriških Attemsov so mogoče imele svoje mesto v delovnem kabinetu starega grofa Ferdinanda. Če so bile svojčas v Attemsovi palači v Gradcu, mi ni znano, ravno tako pa ne vem, kdaj so prišle v Slovensko Bistrico. Attemsi so baje iz varnostnih razlogov ob izbruhu vojne prenesli svoje umetnine iz Gradca v Slovenijo, po pripovedovanju pa so bile miniatures v njihovi graščini v Slovenski Bistrici že pred vojno.

Grof Ferdinand Marija Attems (1746—1820), glavar portretirane družine, je upodobljen doprsno v slavnostnem oblačilu visokega državnega dostojanstvenika (sl. 74). Iz podolgovatega obraza z belimi, modno razmršenimi lasmi zrejo naravnost v gledalca poudarjene rjave oči, ki dajejo celotni podobi izraz malega psihološkega portreta. Odlično modeliran orlovski nos in poudarjena spodnja ustnica močno karakterizirata portretirančevo osebnost. Svetlo tretiran inkarnat ima rahlo rožnat nadih z mehкими prehodi na licih. S spretno miniaturistično tehniko in stopnjevano plastičnostjo je slikar odlično naslikal belo hermelinsko ogrnjalo, visok ovratnik z zlato vezeno borduro in samo pri rokavih vidno rožnato obleko; belina krzna samo še močneje poudarja zlato redovno verigo in minuciozne detajle velikega križa cesarskega reda sv. Leopolda, ki so izpeljani z vso ostrino natančne risbe. Ozadje portreta je nevtravno, kakor je bilo običajno na portretnih slikah tega časa: zelenkasto sivo z lahnimi meglicami, kar še bolj poudarja malce otrdeli obraz sivolasnega grofa. Formalno slovesno držo portretiranca je slikar še podkrepil z risarskimi in barvnimi poudarki, ki se odražajo na zunanjih znamenjih visokega dostojanstvenika — na paradnem ogrinjalu in visokih odlikovanjih — ki naj bi še bolj podkrepila njegov aristokratski in reprezentativni videz, kar je avtorju tudi popolnoma uspelo.

Grof Ferdinand Marija Attems, baron svetokriški, je bil za svojo domovino zelo zaslužen mož; zgodaj je stopil v državno službo, kmalu postal komornik, nato deželni stanovski odbornik in končno leta 1800 deželni glavar Štajerske. Ob ustanovitvi graškega muzeja Joanneum je postal njegov kurator in obenem nadvojvodov namestnik. S svojo veliko ljubeznijo do likovne umetnosti je pospešil ustanovitev risarske akademije v Gradcu, leta 1819 pa je bila z njegovim prizadevanjem ustanovljena stanovska galerija v Gradcu kot prva stalna zbirka te kronske dežele. Iz njegove fevdalistične usmerjenosti je razumljivo njegovo posebno prizadevanje za okrepitev vloge stanov. V tej zvezi je mogoče tudi razumeti,

¹⁰ Gijoširanje (*guillocher* pomeni okrasiti s prepletenimi vijugami) je strojna tehnika krašenja manjših kovinskih površin. Z njo so predvsem v času empira in bidermajerja krasili okvire in številčnice ur, ohišja žepnih ur, okvire miniaturne, doze, tobačnice ipd.

da si je tako prizadeval pridobiti za stanove vrelce oziroma zdravilišče v Rogaški Slatini, saj je bila zdravilna moč vrelcev znamenita in znana več stoletij in je njihovo izkoriščanje obetalo dokajšen dobiček.¹¹

Slikar je miniaturo signiral ob spodnjem robu: *Wachtl 816*. Iz tega je tudi razvidno, da se je dal zaslužni mož portretirati v svojem sedemdesetem letu. Čeprav mu je slikar skušal zabrisati starostne gube, nam temnejše sence podočnjakov in beli lasje razkrivajo grofova častitljiva leta.

Na drugi portretni miniaturi (sl. 75) je po vsej verjetnosti upodobljena grofova soproga Marija Ana baronesa Gall-Gallenstein (1752—1839), ki je grofu Ferdinandu rodila osem otrok.¹² Portretiranka, rahlo zasukana v obratni smeri kot njen mož, je upodobljena kot zajetna starejša dama, ki svoj dobrohotni pogled usmerja mimo gledalca. Na odlično modeliranem rahlo zabuhlem obrazu z močnejšim podbradkom je inkarnat obravnavan enako kot pri njenem možu. Na čelo in sence ji padajo rdečkastoplavi kodri, zastrti z belim čipkastim pajčolanom, ki se v mehkih gubah spušča čez njena ramena. Čez belo dekoltirano obleko z visokim rumenim pasom in čipkastim obrobkom je vidno rdeče ogrinjalo, kratek rokav pa je v sredi nabran po takratni modi.

Ker je portret nastal v času, ko so osebnosti še idealizirali, je moral slikar realistične momente podrediti idealističnim principom; prav zato je skušal voluminoznost telesa štiriinšestdesetletne grofice omiliti s skrajšavo povezane linije vratu, ramen in oprsja. Neuspešen detajl je tudi leva roka, ki prisiljeno sloni ob telesu. V opravičilo slikarju bi dodala, da je grofičino postavbo hote omilil, seveda na škodo proporcioniranosti; kot modni portretist se je moral pač sprijazniti z nesoglasjem med idealom in resničnostjo. Tudi ta svetlo obravnavana figura, naslikana z enako miniaturno tehniko kot prva, ravno tako močno izstopa iz zeleno sivkastega ozadja.

Na tretji miniaturi (sl. 76) je upodobljen doprski portret moškega srednjih let, ki naj bi po vseh zbranih podatkih predstavljal grofa Ignaca Marijo Attemsa (1774—1861), sina prej obravnavanih portretirancev. Na poduhovljenem podolgovatem obrazu se čez visoko čelo spuščajo nemirni prameni črnih las. Pod lokom gostih in pravičnih obrvi so odlično vkomponirane podolgovate in markantne, vendar bolj melanholične črne oči, ki so ob portretiranju intenzivno gledale naravnost v slikarja. Belo srajco s širokim empirskim ovratnikom prekriva slavnostno črno ogrinjalo z delno vidno vezeno šerpo in zlato verigo. Z velikim smislom za karakterizacijo osebnosti je slikarju uspelo upodobiti obraz visoko inteligentnega fevdalca, za katerega je znano, da je še v svoji globoki starosti opravljal državniška, gospodarska in kulturniška poslanstva. Ignac Marija Attems je še mlad prevzel državniške posle. Po smrti svojega očeta leta 1820 je bil izvoljen za štajerskega deželnega glavarja. Vse svoje življenje je posvetil

¹¹ Franz Ilwof: *Die Grafen von Attems Freiherren von Heiligenkreutz in ihren Wirken in und für Steiermark. Vorschungen zur Verfassung- und Verwaltungs-Geschichte der Steiermark. Bd. II, 1 Heft*, Graz 1897. (Knjigo sem dobila v NUK; v njej je exlibris Ferdinanda Attemsa, zadnjega lastnika gradu v Slovenski Bistrici, in njegov podpis. Knjiga je ravno tako kot miniaturo pridobljena iz Federativnega zbirnega centra in je torej tudi iz gradu v Slovenski Bistrici.)

¹² Cit. d.

napredku industrije in trgovine, izgradnji cest in železnic ter izboljšanju pouka in znanosti. Kot kurator je nasledil očetove funkcije v Joanneumu, leta 1816 pa je postal predsednik zgodovinskega društva za Štajersko.¹³

Poročen je bil dvakrat: prvič leta 1807 z Antonijo, rojeno grofico Chorinsky, katere portretno miniaturo — izdelek drugega slikarja — bom obravnavala pozneje, drugič pa se je poročil leta 1814 z Alojzijo, rojeno grofico Inzaghi (1794— 1879); njen portret je eden izmed petih v obravnavani seriji portretnih miniatur.

Čeden obraz mlade žene svetlih las (sl. 77), počesanih v modno pričeško z dolgimi visečimi kodri, karakterizirajo velike svetle oči, ki pod nepoudarjenimi obrvmi zrejo naravnost v gledalca. Pravilen nos in drobne ustnice s poudarjenimi koticami odlikuje sveža rdeča barva, svetel inkarnat pa mehki rožnati prehodi. Slovesno dekoltirano črno obleko z visokim pasom in drapiranimi rokavi poživilja bel čipkast ovratnik. Malo pod robom dekolteja spenja nize ogrlice red v obliki križa. Z risarsko potezo čopiča in mehkim senčenjem inkarnata je slikar ustvaril živo karakterno upodobitev mlade dvorne dame, odlikovane z redom svetega križa.¹⁴ Modrikasto sivo ozadje je v zgornjem delu miniaturo podano v nekoliko svetlejših tonih kot pri ostalih portretih.

Peta portretiranka (sl. 78) iz Wachtlove skupine družinskih portretnih miniatur predstavlja hčerko grofa Ferdinanda, Marijo Elizabeto, poročeno Inzaghi (1777—?).¹⁵ Skoraj en face je podan lik mlajše črnolaskе z zrahljanimi kodri; pod temnimi obrvmi upirajo podolgovate otožne oči svoj zamišljeni pogled v nedoločeno točko. Da bi omilil obliko orlovskega nosu in nelepих ust, se je slikar namenoma izognil ostrejši risbi in močnejšemu senčenju inkarnata; prav s tem je namreč pri ostalih portretih poudarjal portretirančev osebnoost. Belo dekoltirano obleko s kratkimi nabranimi rokavi dopolnjuje visok čipkast ovratnik, okrog rok pa je viden rdeč šal. Ozadje miniaturo je obravnavano s temnejšimi zelenkastosivimi toni.

Poleg opisanih petih miniatur v ovalnem medeninastem okviru je ohranjena še ena slonokoščena ploščica enake oblike in velikosti. Na njej je še enkrat upodobljena žena Ferdinanda Marije Attems, žal pa je ta portret ostal nedokončan. Portreta sta podana enako, le da nedokončanemu manjkajo majhni detajli pri gubah, vezanih vzorcih in čipkastih obrobkih. Pričeška s kodri je videti še okorna, inkarnat pa je ostal nedodelan; manjkajo mu namreč tisti zadnji odtenki barve, ki jo je miniaturo s pomočjo lupe in tenkega čopiča nanašal s skoraj pointilistično tehniko na obraze in dekolteje, da bi dosegel videz prosojne porcelanaste glazure, ki je tako značilna za portretno miniaturo.

Kot sem že omenila, je signiran samo portret najstarejšega portretiranca; slikar se je podpisal ob desnem robu v spodnji polovici slonokoščene ploščice: *Wachtl 816*. Kljub temu lahko vseh pet portretov že na prvi pogled brez pomislekov pripišemo istemu avtorju. Da pa so nesignirane miniaturo nastale istočasno kot signirane, nam govorijo posebnosti mode in pričeske.

¹³ Cit. d.

¹⁴ Cit. d.

¹⁵ *Gothaisches genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser*, letnik IX, Gotha 1836, str. 71.

Slikar Johann Wachtl je znan predvsem kot miniatrist. Rodil se je leta 1778 v Gradcu in že od leta 1793 je 15 let deloval na dunajski akademiji. Bil je učenec Heinricha F. Fügerja (1751—1818), takrat najbolj upoštevane dunajskega miniatrista, pozneje pa tudi eden njegovih glavnih pomočnikov. V dvajsetih in tridesetih letih 19. stoletja je bil najbolj iskan portretist v Gradcu. Po literaturi, ki mi je bila dostopna, ni razvidno, kdaj se je tja preselil. Znano je, da je leta 1816, ko je nastala serija pričujočih miniatr, dobil spričevalo, da je obiskoval šolo »dalj časa« (»geräume Zeit«).¹⁶ Poleg miniatr in oljnih portretov je slikal tudi oltarne slike, predvsem na spodnjem Štajerskem,¹⁷ in pokrajinske motive v litografiji. Umrli je leta 1839 v Steyerju.

Attemse je portretiral leta 1816. To je bil čas, ko so bili naročniki portretnih miniatr v glavnem še fevdalci in ko sta se na Dunaju v razvoju portretna miniatr uveljavili dve smeri. Prva je nadaljevala s tradicijami 18. stoletja, kar pomeni, da gre za podrejanje lepotnemu tipu, njena osrednja osebnost pa je bil portretni miniatrist Heinrich F. Füger s svojo presenetljivo krepko potezo čopiča in mojstrsko interpretacijo upodobljenčevega značaja. Druga smer je ponovno uvedla realizem kot posledico zahtev novega naročnika meščana. Ta si je želel čim bolj reprezentativno upodobitev svoje osebnosti z množico modnih dodatkov in v realnejšem prostoru. S tem se je tudi portretna miniatr približala žanrskemu portretu. Glavni zastopnik te nove smeri je bil Moritz Michael Daffinger (1790—1849).

Ko tako Wachtlove portretirance družine Attems postavljamo v časovni okvir, vidimo, da so miniatr nastale v obdobju, ko je portretna miniatr po svoji stagnaciji ob koncu 18. stoletja doživela svoj nov in poslednji zagon, v katerem je Wachtl kot Fügerjev učenec nadaljeval tradicijo svojega učitelja. Slikal je visoko plemstvo in med njim najvplivnejše štajerske fevdalce, pet članov družine Attems. Portretirance je upodobil poudarjeno reprezentativno. Ni mu jih bilo potrebno postavljati pred graščino ali v razkošen interier, ki naj bi socialno ali čustveno še dopolnjeval portretirančevo podobo, ampak je aristokratsko reprezentativni videz Attemsov in njihovo gospodarsko moč z lahkoto uresničil na nevtralnem ozadju. Zelenkasto siva, ponekod rahlo modrikasta barva ozadja z rahlimi meglicami je tretirana spretno in učinkovito, obenem pa je samo skromna spremljava poudarjene figure. Ozadje koloristično odlično harmonira z barvo inkarnata in las, barve slavnostnih oblačil pa prihajajo na njem še bolj do izraza. S prijetno celoto tega sveta, gledanega pod lupo, nam je miniatrist predstavil figure v nekoliko močnejši svetlobi, ki se s pobleski ustavlja na čipkastih ovratnikih, vezeni pajčolani in na odlikovanjih. Kvaliteta Wachtlovih miniatr je v odlično obravnavani polti, ki daje svetlo obarvanemu inkarnatu videz prosojnosti, barvitost naslikanih lic pa odlikujejo mehki rožnati prehodi. Pri primerjanju vseh petih portretov ne bi mogli najti značilnejše skupne poteze, kot je ravno ta izrazito svetli, nekoliko porcelanasti videz inkarnata.

¹⁶ Thieme-Becker: *Algemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXXV, Leipzig 1942, str. 6.

¹⁷ K. Wurzbach: *Biographisches Lexikon*, Bd. 52, Wien 1885, str. 45. J. Wastler: *Steirisches Künstler-Lexikon*, Graz 1883, str. 177.

Ob presoji kakovostne ravni pričujočih miniaturn se nam kaže Wachtl kot rutiniran portretist, ki je svojo glavno pozornost posvetil obrazu in v njem dosegel individualno fizionomijo, dokajšnjo plastičnost njegovih postav pa je podčrta verna risba.

Med damskimi portreti družine Attems zasluži posebno pozornost že uvodoma omenjena miniaturn prve žene Ignaca Marije Attems¹⁸ (sl. 79). Pri tej nam ni bilo potrebno iskati dokazov o njeni identiteti. Na listku je na hrbtni strani okvira zapisano v latinici: *Miniatur auf Elfenbein von Guérard, Antonia Gfn. Attems-Heiligenkreutz geb. Gfn. Chorinsky, geb. 6/X. 1787 verm. 22/I. 1807 gest. 14/XII. 1809*. Ob levem robu miniaturn je podpis slikarja: *B. Chev. de Guérard fecit 1808*. Potretna miniaturn je naslikana v tempera barvi na okrogli slonokoščeni ploščici s premerom 70 milimetrov. Prekriva jo ravno steklo z brušenim robom, vpeto v ploščat okvir iz pozlačene medenine, okrašen z gijoširanim ornamentom iz diagonalnih zarez, vse skupaj pa leži v gladkem in širokem kvadratnem okviru iz politiranega črno luženega lesa s stranico 123 milimetrov.

Guérard je Antonijo Attems upodobil kot rahlo zasukan dopasni portret v vzravnani drži. Iz pointilistično tretiranega rjavkastega ozadja z rdečkastimi odtenki na levi in modrikastimi na desni strani se odraža senzibilno poudarjena linija kontur, v katero je vkomponirano lepo telo dvaindvajsetletne grofice. Iz podolgovatega idealiziranega obraza nas gledajo žive rjave oči; svetlo kostanjeve lase ovijajo trojni biserni nizi, čez visoko čelo se spuščajo nemirni razmršeni kodri. Mlada žena je oblečena po napotkih empirske mode v dekoltirano belo obleko, prepasano visoko pod prsmi, sloki vrat pa ji obdaja visok čipkast ovratnik. Pod drapiranimi rokavi z zlatimi pokončnimi bordurami je viden temno rdeč šal. Inkarnat z modrikastimi sencami je podoben tenki prosojni lupini, ki jo poživljajo rožnata lica in rdeče ustnice. Od zgoraj prihajajoči blesk svetlobe se razliva po desni strani obraza in dekolteja in se ustavlja nad visokim pasom, pod brado in čez levo lice pa pada lahka senca. S to igro svetlobnih poudarkov in senc je slikar poudaril vso lepoto mladega telesa, ki se skriva pol elegantno svileni obleko. Bisernato modrikasto prelivanje inkarnata v hladnih in toplih niansah, povezanih z rožnatimi toni lic, priča o veliki umetnikovi koloristični spretnosti. Gladka faktura in porcelanasti videz polti so neoporečni, plastično obravnavanje portreta pa je v svoji ostri risbi skoraj ingresovsko. Analiza vseh teh značilnosti nam kaže Guérarda kot rafiniranega miniaturista, ki je virtuosno obvladal tehniko portretne miniaturn, saj je slikanje miniaturn zelo zahtevna zvrst slikarstva, ki terja odlično risbo in dovršeno obvladanje čopiča.

Bernhard Eugen von Guérard (podpisoval se je tudi Chevalier de Guérard) se je rodil v zadnji tretjini 18. stoletja v Düsseldorfu. Ob prelomu stoletja je zapustil Nemčijo in se preselil na Dunaj, kjer je kmalu zaslovel kot portretist cesarske družine in visokega plemstva. V svojih zrelih letih je mnogo potoval, predvsem po Italiji, kjer je leta 1836 v Neaplju tudi umrl. Sprva je v njegovih miniaturnah čutiti odmeve domače rokokojske tradicije, potem močan vpliv Fügerjeve manire, hkrati pa še nežno dife-

¹⁸ V katalogu *Portretna miniaturn* je omenjena pod št. 46; njena inv. št. v Narodnem muzeju je 19 324.

rencirani način francoskih miniaturistov, predvsem zakoncev Augustin.¹⁹ Značilni zanj so plastično zoženi obrazi, inkarnat je obravnavan v slonovinastih tonih s prelivajočimi se rjavkastimi in modrikastimi odtenki, v laseh ali okrog vratu pa so skoraj vedno motno lesketajoči se biserni nizi. Pretirano sloke, skoraj vedno mladostno učinkujoče postave v bleščečih belih oblekah so upodobljene zmeraj v enako vzravnani in rahlo zasukani drži.²⁰

Kot modni portretist takratnega Dunaja, ki je deloval v cesarskem mestu v prvi četrtini 19. stoletja, je Guérard spadal v čas klasicistično vplivanega slikarstva. Tedaj je na portretu dominirala ostra risba, v kateri so se prosojno nanesele barve strogo prilagajale danim konturam, kolorit pa je bil zelo umirjen in hladen. Da bi ugodil željam svojih uglednih in petičnih naročnikov, je njihove obraze idealiziral, do potankosti pa je obvladal upodabljanje tkanin njihovih empirskih oblačil z vsemi finesami bleščečih gub, čipk in ostalih poudarkov. Z ostro, toda v obrisih vendar mehko risbo je slikal podobe na gladkih površinah slonokoščenih ploščic, ki so mu omogočale absolutno obvladanje miniaturistične tehnike zglajenih barvnih ploskev, ki nas tako spominjajo na poslikano površino porcelanskih predmetov.

Če primerjamo naš portret Antonije Attems z Guérardovim portretom cesarice Marije Ludovike Avstrijske-Este²¹ (sl. 80), se nam zdi, da gre za isto osebo, oblečeno v nekoliko drugačni, ravno tako beli empirski obleki in ogrnjeno z rdečim ogrinjalom. Zasnova figure ene in druge upodobljenke je na las enaka; skoraj do pike enako precizen je čipkast ovratnik, iz podolgovatega obraza zrejo temne oči z enakim pogledom, enak pa je tudi način risanja gornje veke in linije obrvi ter karakterističen način oblikovanja ustnic. Iz popolnoma enake modelacije obeh obrazov je razvidno, da je njuno plastičnost slikar dosegel z istim načinom senčenja, svetlobni akcenti, ki poudarjajo plastične vrednote, pa so obravnavani na obeh miniataturah popolnoma enako — skoraj mehanično. Slikarju je bilo važno doseči vtis dostojanstveno urejenega svetovljanstva z idealizirano vzvišeno vsebino, medtem ko si z osebnostjo svojih elegantnih, v neprisiljeni drži upodobljenih figur ni belil glave. Posnemal je pač slikarske manire dunajskega kroga klasicistov, v katerem so podobe ljudi izzvenevale brez osebnega življenja. Vendar se uvršča Guérard med miniaturiste, ki so odlično obvladali težko in naporno tehniko miniature. V njegovem slikarskem opusu zavzema po svoji kvaliteti portretna miniatura grofice Antonije Attems iz leta 1808 vidno mesto.²²

Oba obravnavana miniaturista, Guérard in Wachtl, sta pripadala krogu dunajskih klasicistov. Oba sta ustvarjala svoje portretne miniture istočasno in pod močnim vplivom osrednje dunajske osebnosti, Heinricha Fü-

¹⁹ Jean Baptist Jacque Augustin (1759—1832) in njegova žena Pauline Augustin de Cruet (1781—1865), znana pariška miniaturista.

²⁰ Thieme-Becker: cit. d. Bd. XV, Leipzig 1922, str. 213—214.

²¹ Miniaturen-Ausstellung; katalog razstave, Wien 1905, fotograf, med str. 32—33; zap. št. v katalogu 632.

²² V Thieme-Beckerju (glej opombo 20) je med naštevanjem Guérardovih najboljših miniatür omenjen tudi »portret grofice Antonije Attems iz leta 1808 v posesti grofa Edmunda Attems v Gradcu«.

gerja, vendar sta izoblikovala vsak svoj slikarski način. Guérard je v portretni miniaturni tehnično in koloristično dosegel višek kvalitete v upodabljanju inkarnata in oblačil, obraze svojih upodobljencev kakor tudi postave, ki so pretirano sloke, pa je tipiziral. Tehnično in koloristično manj prefinjeni Wachtl pa je v upodabljanju obrazov stopil korak naprej. Njegovi obrazi na portretnih miniaturah Attemsove družine niso tipizirani, podobnost med materjo in sinom in med očetom in hčerko je pač naravna danost. Na portretih je že čutiti slikarjevo skrb, da bi dosegel podobo resnične osebnosti, predvsem pa se na obrazih moških upodobljencev zrcalijo poteze dejavnih mož.

Obravnavana serija Wachtlovih portretov družine Attems in Guérardova upodobljenka iz iste rodbine so doslej najkvalitetnejše portretne miniature, kar jih imamo v Sloveniji. S primerjavo miniaturne grofa Ferdinanda in njegovega sina Ignaca z reprodukcijami njihovih portretov v Ilwofu²³ lahko po podobnosti obrazov (kljub starostnim razlikam) podkrepimo ugotovitev, da so portretiranci na Wachtlovi seriji zanesljivo grofje Attems-Heiligenkreutz. O istem se prepičamo, če primerjamo vseh pet upodobljencev s serijo oljnih portretov Attemsove rodbine, ki jo hrani Pokrajinski muzej v Mariboru.²⁴ Mislim, da ni nezanimivo poleg slikarjevega imena poudariti tudi imena tistih, ki so portretirani na obravnavanih miniaturah. Zato sta nam še posebej dragocena portreta grofa Ferdinanda in Ignaca, saj nam zaokrožata našo predstavo o videzu dveh za Štajersko tako pomembnih in zaslužnih mož; to pa je delno tudi namen tega prispevka.

Wachtlove slike na slovenskem Štajerskem še niso nadrobno raziskane, ravno tako pa tudi še ni opredeljen njegov opus na avstrijski strani.²⁵ Ko se bo analizi njegovih del priključila še naša serija Attemsovih portretov, bo ta prav gotovo predstavljala pomembno skupino v njegovem celotnem slikarskem opusu, posebno pa med njegovimi miniaturnimi. Wachtlov umetniški pomen temelji predvsem na njegovih portretnih miniaturah. Če ga vrednotimo samo po pričujoči seriji portretov, pridemo do spoznanja, da je odlično obvladal tehniko portretne miniaturne in da je znal dobro zadeti podobnost.²⁶ Gledan v času in prostoru, je kot miniaturist značilen produkt svojih dni. Po koncepciji klasicističnega portreta in po

²³ Portret Ferdinanda M. Attemsa je leta 1789 izdelal graški bakrorezec Johann Veit Kauperz (1741—1816). Portret omenja tudi Wastler: glej opombo 17, str. 67. Reproduciran je na posebnem vložku v knjigi F. Ilwofa (glej opombo 11); prav tam je reproduciran tudi portret Ferdinandovega sina Ignaca, ki ga je leta 1860 izdelal znani avstrijski litograf Adolf Dauthage (1825—1883).

²⁴ 11 portretov družine Attems (o. pl., 42 × 32 cm) je bilo razstavljenih na razstavi *„Tristo let mode na Slovenskem“* v Pokrajinskem muzeju v Mariboru. Glej katalog razstave, Maribor 1965, str. 32.

²⁵ Z Wachtlovimi slikami se je v Sloveniji delno ukvarjal umetnostni zgodovinar Andrej Ujčič; za vse podatke se mu prav lepo zahvaljujem.

²⁶ Zanimiva bi bila primerjava obravnavane miniaturne grofa Ferdinanda s prav tako Wachtlovim oljnim portretom istega upodobljenca, ki je nastal leta 1833, torej 13 let po grofovi smrti. Oljni portret Ferdinanda Marije Attemsa sodi v veliko serijo Wachtlovih portretov (47 kosov), ki so nastali po naročilu štajerske kmetijske družbe; grof Ferdinand je bil namreč v tej družbi namestnik najvojvode Janeza. Glej katalog razstave *Erzherzog Johann*, Joanneum, Graz 1959, str. 237 in 239.

svojih nemajhnih slikarskih možnostih ustrezajo portreti družine Attems repertoriju miniaturnega portretnega slikarstva prve četrtine 19. stoletja in stojijo po vseh kriterijih popolnoma na njegovem nivoju.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den wertvollsten Miniatur-Portraits, die wir in Slowenien besitzen, gehören fünf Portraits der Familie Attems, die von Johann Wachtl (1778—1839) gemalt worden sind, dem meist gefragten Portrait-Miniaturisten der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts in Graz. Das sechste Portrait aus derselben Familie ist ein Werk von Bernhard Guérard (?—1836), des berühmten Wiener Mode-Portrait-Miniaturisten aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die Miniaturen sind in Temperafarben auf Elfenbeinplatten aufgetragen und von original guillochisierten Empire-Rahmen eingefasst. Alle Miniaturen befinden sich im Nationalmuseum Ljubljana.

Wachtl fertigte Brustbilder an von seinen Portrait-Modellen, indem diese leicht nach links oder rechts gedreht waren. Ein Vergleich dieser Miniaturen mit den übrigen Portraits der Attems läßt aufgrund der Gesichtsähnlichkeit die Feststellung erhärten, daß es sich mit Sicherheit um die Grafen Attems aus der Linie Heiligenkreuz handelt. Das bestätigen auch die goldene Ordenskette und das große Kreuz des kaiserlichen Ordens des Hl. Leopold, die sich beide so kräftig auf dem Hermelinumhang des alten Grafen Ferdinand abzeichnen.

Die Signatur des Portraitisten Wachtl 816 steht nur auf der Miniatur von Ferdinand Maria Attems (1746—1820), die übrigen Portraits stellen seine Frau Maria Anna Gall von Gallenstein (1752—1839) dar, deren Sohn Ignaz Maria Attems (1774—1861), die Tochter Elisabetha (1777—?) und die zweite Frau des Sohnes Aloisia geb. Inzaghi (1794—1879). Obwohl nur das Portrait des ältesten Mitglieds der erwähnten Familie signiert ist, kann man schon auf den ersten Blick ohne Bedenken alle fünf Portraits demselben Autor zuschreiben. Und daß die unsignierten Miniaturen zur gleichen Zeit wie die signierten entstanden sind, davon sprechen die Mode- und Frisurdetails. Die Qualität der Miniaturen Wachtls liegt in dem vorzüglich behandelten hellen Teint der Abgebildeten, die den Anschein der Durchsichtigkeit verleiht. Die Farbigkeit der Wangen zeichnet sich durch rosafarbene Übergänge aus. Der Portraitist hat uns die Gestalten in etwas stärkerem Licht präsentiert, das in hellem Schimmer festgehalten ist auf den Spitzenkragen, der Stickerei des Schleiers und auf den Orden.

Die Attems wurden in einem Zeitraum gemalt, in dem die Portrait-Miniatur nach ihrer Stagnation im 18. Jahrhundert ihren neuen und letzten Aufschwung nahm, dadurch daß Wachtel als Fegers Schüler die Tradition seines Lehrers fortsetzte. Das aristokratisch repräsentative Aussehen der Attemsschen Gestalten und ihre wirtschaftliche Macht hat er mit Leichtigkeit am wirksamen grünlich-grauen Hintergrund mit sanften Schattierungen ausgedrückt, zugleich ist aber dies lediglich eine bescheidene Begleitung der hervorgehobenen Figur, die in koloristischer Beziehung vorzüglich harmonisiert mit der Farbe des Inkarnats und der Haare, und die Farben ihrer festlichen Kleidung kommen auf diesem neutralen Hintergrund noch stärker zum Ausdruck.

Bei der Bewertung des Qualitätsniveaus dieser Miniaturen zeigt sich Wachtl als routinierter klassizistischer Portraitist, der sein Hauptaugenmerk dem Gesicht gewidmet und darin eine individuelle Physiognomie herausgearbeitet hat. Eine beträchtliche Plastizität seiner Gestalten wird durch seine getreue Zeichnung unterstrichen.

Auf der sechsten Miniatur aus derselben Familie ist Antonia Attems abgebildet. Darauf steht die Unterschrift des Malers: *B: Chev. de Guérard fecit 1808*. Die Abgebildete ist nach der Mode des Empire gekleidet und das Bild gehört zu den besten Werken Guérards, denn gerade diese Miniatur wird im Thieme-Becker als außerordentliche Leistung in seinem Opus erwähnt. Das perlfarbene Inkarnat der jungen Gräfin, mit bläulichen Schatten versehen, ähnelt einer

dünnen, durchscheinigen Hülle, die durch die Rosatönung der Wangen und die roten Lippen belebt wird; das Ineinanderfließen von warmen und kalten Farben des Teints zeugt von einem großen koloristischen Geschick des Künstlers. Die glatte Faktur und der porzellanhafte Schein des Teints sind einwandfrei, die plastische Behandlung des Portraits erinnert in ihrer scharfen Zeichnung fast an Ingres. All dies zeigt uns, daß Guérard die Technik der Portrait-Miniatur virtuos beherrschte. Die frappante Ähnlichkeit der Abgebildeten mit dem Portrait der Kaiserin Maria Ludovica von Österreich-Este zeigt uns aber Guérard als einen Mode-Portraitisten, der sich mit der Persönlichkeit von eleganten Gestalten nicht abgab; er ahmte eben die Manier des Wiener Klassizistenkreises nach, der die Abbildungen von Personen ohne persönliches Leben anfertigte. Er beherrschte sie fast mechanisch, denn wichtig war für ihn vor allem der Eindruck eines würdig geordneten Weltbürgertums.

Beide behandelten Miniaturisten, Guérard und Wachtl gehörten dem Kreis der Wiener Klassizisten an. Beide schufen Portrait-Miniaturen zur gleichen Zeit und unter dem starken Einfluß einer zentralen Wiener Persönlichkeit, Heinrich Füger, jedoch entwickelte jeder seine eigene Art; Guérard erreichte technisch und koloristisch einen Höhepunkt in der Darstellung des Inkarnats und der Kleidung; das Antlitz seiner Modelle sowohl als auch die Figuren, die übertrieben schlank sind, typisierte er. Der technisch und koloristisch weniger verfeinerte Wachtl kam in der Darstellung des Antlitzes um einen Schritt weiter. Seine Gesichter der Familie Attems sind nicht typisiert; die Ähnlichkeit zwischen der Mutter und dem Sohn, dem Vater und der Tochter ist eben eine natürliche Gegebenheit. Die Portraits lassen den Wunsch des Malers spüren, das Abbild der wirklichen Persönlichkeit schaffen zu können, was besonders für die Gesichter der männlichen Abgebildeten gilt. Sind die Werke Wachtls in Slowenien und in der Steiermark einmal bewertet worden und wird der Analyse seiner Arbeiten noch die Serie der erwähnten Miniaturen hinzugefügt, dann wird diese gewiß eine bedeutende Gruppe in seinem Opus darstellen.

OBLIKOVANJE NA SLOVENSKEM

Začetek in razvoj industrijskega oblikovanja in vizualnih komunikacij
po drugi svetovni vojni

MAJA KRULC, LJUBLJANA

UVOD

Človek si je že svoja prva orodja oblikoval ter si jih prilagodil, kot si je tudi svojo okolico humaniziral in personaliziral. Z obrtniško proizvodnjo je bilo oblikovanje uporabnih predmetov v rokah posameznikov, ki so proizvodom dodajali elemente dekorativnosti, mode in stila. Tako se je razvijala uporabna umetnost. Z industrializacijo proizvodnje in z novimi tehnološkimi postopki pa sta se značaj in vloga individualnega ustvarjalca izgubljala, prej stoletja veljavne norme so se začele spreminjati. Med izdelovalca in uporabnika, ki sta dotlej večinoma imela pristne medsebojne kontakte, se je vrnilo veliko število strojno proizvedenih izdelkov. Krog menjave se je razširil in medsebojno dogovarjanje je bilo otežkočeno. Z izdelki za anonimnega uporabnika se je začelo oglaševanje po časopisih, pošiljanje prospektov ter kasneje oglaševanje po radiu in televiziji. Pri vsem tem so oblikovanje, proizvodnja, trgovina in uporaba postajali vedno bolj ločene kategorije s specifičnimi interesi, ki se niso razvijali zmeraj usklajeno.

V začetkih industrijskega oblikovanja je še živelo značilno posnemanje oblik stare obrtniške tradicije, ki ni bilo več logično in smiselno. Šele postopoma se je razčiščeval pojem oblikovanja in se končno naslonil na znanstvene in analitične temelje. Oblikovan predmet predstavlja sintezo kvalitete, uporabnosti ter pristopne cene. Oblika predmeta ni rezultat aktivnosti umetnika in izoliranih estetskih konstrukcij, ampak je odvisna od niza faktorjev — materiala, tehnike, proizvodnje, funkcije, psiholoških, ekonomskih in še drugih elementov. Oblika industrijskega proizvoda ni dodatek že izgotovljenemu predmetu, ki mu bistveno ne bi bil potreben, ampak faza v sami proizvodnji, ki vključuje racionalno-eksaktno proučevanje in intuitivno-ustvarjalno obdeluje dobljene podatke s prenašanjem v prototip. Za tak proces je potrebno večje število strokovnjakov in izvajalcev.

Serijska proizvodnja, ki je osnova vsake produkcije na področju industrijskega oblikovanja, zagotavlja možnost poljubnega ponavljanja prototipa. V vsakem produktu je viden prototip, ni pa unikat, kot tudi serijska

proizvodnja ni nekaj enkratnega, in nima možnosti posameznih variacij. Obrtniška proizvodnja je z neenakostmi pridobivala, pri serijski izdelavi pa neenakost izgubi vrednost, izdelki pa ostanejo vedno identični prototipu.

Klasifikacija 19. stoletja se je opredelila za umetnost in neumetnost, koristnost in nekoristnost, za čisto in uporabno umetnost. Leta 1937 so označili izobrazbo oblikovalcev kot strokovno izobraževanje za »najnižje veje umetnosti.«¹ Ta oznaka se neredko pojavlja tudi v 20. stoletju, ko »Beaux-arts tradicionalisti« v oblikovanju vidijo le manjvredno, s tehniko vplivano varianto umetniške aktivnosti. Oblikovanje izdelkov jim pomeni nadaljevanje skulpture z drugimi sredstvi, vizualno oblikovanje pa nižjo zvrst slikarstva in grafike.² Po drugi strani pa futuristični znanstveniki razlagajo oblikovanje kot pojav, ki ga je povzročil propad inženirstva.

Ravno tehnika je bila vzrok številnim nejasnostim na področju industrijskega oblikovanja in nerazumevanjem vprašanja povezanosti umetnosti in tehnike. Arnold Hauser je bil mnenja, da se »umetnost vedno poslužuje materialnih tehničnih izumov v obliki naprav, nekega aparata, nekega stroja, in to dela tako odkrito, da je prav to neposrednost, to materialnost izraznih sredstev mogoče označiti kot eno od mnogih najbolj bistvenih lastnosti. Umetnost je najčutnejši, najobčutljivejši izraz človeškega duha in je kot taka vezana na nekaj stvarnega, na tehniko, na sredstvo. Vseeno je, ali so to sredstvo statve ali tkalni stroj, slikarski čopič ali fotoaparati...« Kakorkoli se obrnemo, karkoli delamo, karkoli oblikujemo, vse to je vezano na našo osebnost in je posledica pogojev, v katerih živimo, dobe in njene kulture. Oblikovanje naj bi ves čas držalo v ravnotežju tri kvalitete človeške narave: fizično, intelektualno in emotivno. Če se to ravnotežje podere, je oblikovanje bodisi preveč tehnično bodisi preveč razumsko ali kar romantično, zato je ravnotežje, enakomerno razmerje teh kvalitet, cilj dobrega oblikovanja. Prav tako je za oblikovanje bistveno ravnotežje drugih treh faktorjev: funkcije, tržišča in proizvodnje.³ V izgotovljenem izdelku mora priti do harmonije vseh faktorjev in ne do kompromisa. Dobra oblikovanost proizvoda zajema vse, od definirane funkcionalnosti, koristnosti in uporabnosti do problema čiščenja, kvalitete materiala, dobe trajanja, možnosti lahkega popravila, ovojnine in dobrega izgleda. Zunanja oblika proizvoda je rezultat usklajenih elementov v sami proizvodnji. Pojavlja pa se tudi samo izpopolnjevanje zunanjega videza proizvoda, imenovano styling, ki v glavnem nastaja zaradi konkurenčnega boja na tržišču, ko gre za vprašanje novosti, mode ali neobičajne zunanosti v zvezi z reklamo, ki vpliva na uporabnika. Vrednost takega oblikovanja je bolj slučajno, čeprav ni nepomembna za potrebe mase. Do stylinga je prvič privedla ekonomska kriza v tridesetih letih, ko je styling povzročil najhitrejšo prodajo izdelkov hiperprodukcije. Takrat se je v Ameriki uveljavil tudi poklic oblikovalca, čeprav ne ravno v najnaprednejšem smislu.

Za ICSID (mednarodni svet združenj industrijskih oblikovalcev, ustanovljen 28. VI. 1957 z namenom, da pospešuje industrijsko oblikovanje v vseh njegovih vidikih v korist človeštva) je Tomas Maldonado definiral

¹ Tomas Maldonado, *Kako se boriti protiv samozadovoljstva u izobrazbi dizajnera*, »Bit« int. 4, 1969, p. 21.

² Gui Bonsiepe, *Edukacija za vizuelni dizajn*, »Bit« int. 4, 1969, p. 55.

³ L. Bruce Archer, *Priroda oblikovanja*, Čovjek i prostor, št. 126, 1963, p. 9.

industrijsko oblikovanje kot »ustvarjalno dejavnost, katere namen je do-
ločati oblikovne kvalitete industrijsko izdelanim predmetom. Te oblikovne
kvalitete pa niso le zunanje značilnosti, temveč predvsem tisti sestavni
in funkcionalni odnosi, ki nek sistem spreminjajo v usklajeno celoto s sta-
lišča proizvajalca in uporabnika. Industrijsko oblikovanje se vedno bolj
širi in zajema vse aspekte človekovega okolja, ki so pogojeni z industrijsko
proizvodnjo.«

Terminološka definicija oblikovanja je prav gotovo sporna, saj se
oblikovanje in vsi pojmi, ki se nanj nanašajo ali so z njim v zvezi, stalno
spreminjajo in revidirajo z vedno novimi pogledi. Delo oblikovalca je
neomejeno ter se razteza od malega uporabnega predmeta pa do prostor-
skega oblikovanja mesta in pokrajine.

Spreminjajo se tudi pojmi, ki so v zvezi z grafičnim oblikovanjem.
Ulmska visoka šola za oblikovanje je v začetku šestdesetih let utemeljila
termin vizualne komunikacije, ker je postal koncept grafičnega obliko-
vanja v smislu Bauhausa preozek. Sam tehnični razvoj komunikacijske
industrije (film, televizija, radio, tisk) se je začel po letu 1920, po drugi
svetovni vojni pa se vedno hitreje razvija. Pojem vizualnih komunikacij
vključuje razpon od proizvodov grafičnega oblikovanja za male serije do
množičnih vizualnih medijev za medsebojno sporazumevanje in se tako
nanaša na ves svet znakov, t. i. vizualni inventar, ki nas obdaja. Pojem
grafike dobiva drugačno opredelitev, predvsem v tehničnem pogledu, ker
ne velja več le za klasične grafične tehnike visokega ali globokega tiska,
za lesoreze, linoreze, bakroreze in akvatinte, marveč zajema najrazličnejše
tiskarske tehnike od navadnega tiska in offseta do bakrotiska, kseroksa in
silotiska, konceptualno pa je razširjen na zelo široko področje vizualnih
komunikacij.⁴

Vizualni inventar je sestavni del okolja, v katerem živimo, in bistveno
vpliva na značaj urbanega ambienta. Zaradi množice novih sporočil, vi-
zualnih podatkov, nastaja v urbanem okolju s pomočjo moderne industrije
in tehnologije nova, umetna pokrajina. Med njo in človekom se razvija
odnos, ki hkrati narekuje spremenjeno okolje.

Različni izvori in pobude pri oblikovanju bodo vedno težili k novim
pristopom in nepričakovanim rešitvam. Oblikovanje živi s tehniko in siste-
mom, se neprestano razvija ter postaja enoten pojem širokih razmerij, ki
ni statično nikoli dokončno opredeljen. Oblikovanje gradi tudi naše sim-
bolno okolje, predstavlja vizijo želja časa in družbe ter teži k vrednotam,
ki bi obogatile naše življenje.

Začetki industrijskega oblikovanja so povezani z industrijsko revo-
lucijo in z deželo, ki je prva začutila njene posledice, z Anglijo. Pojav
stroja in novih tehničnih sredstev sam po sebi ni povzročil ustreznih
sprememb v proizvodnji. Še naprej so vztrajali pri starih izhodiščih ali
pa so s pomočjo ornamenta skušali zakriti nove materiale. Stroj je bil v
nekem smislu res tisto »razdiralno zlo«, kot so ga imenovali v veliki večini.
Tradicija ročne proizvodnje, v kateri je bil ustvarjalec tudi producent, je
trajala več stoletij; človek, navajen na tak koncept, se v poplavi industrij-

⁴ Želimir Košćević, *Grafično oblikovanje vidnih sporočil*, Sinteza 20,
1971, p. 36.

skih izdelkov brez estetskih vrednosti ni mogel znati. V želji, da bi ponovno humaniziral proizvodnjo, je posegel po ornamentih iz preteklih obdobj ter jih enostavno apliciral na gotov izdelek.

S hitrim porastom industrije in z novimi tehničnimi izumi so rokodelci ostali odmaknjeni od proizvodnje. Izdelki, ki so jih pokazali na veliki svetovni razstavi leta 1851 v Kristalni palači, so doživeli polom. Tudi sama Kristalna palača, zgrajena iz stekla in železa, je izzvala ostre kritike. Niti ni bila delo arhitekta, saj so železo še vedno smatrali za material, ki je sicer koristen, toda brez kakršnegakoli drugega pomena. Število železnih konstrukcij je naraščalo predvsem po zaslugi gradbenikov oziroma konstruktorjev, kot so jih tedaj imenovali, ki so postavljali viseče mostove. Železo so že uporabljali v notranjščinah in kasneje tudi na fasadah, vendar so ga skrbno zakrivali. Šele Labrouste in Viollet-le-Duc sta vztrajala, da mora v arhitekturi oblika odgovarjati namenu, Viollet-le-Duc pa je celo zahteval, da mora »kamen izgledati kot kamen, železo kot železo in les kot les.«⁵

Prav tako je predsodek do strojev vodil Morrisa pri ustanovitvi gibanja Arts and Crafts. Z oživitvijo obrti in s ponovnim odkritjem vrednot srednjeveškega sveta je skušal preobraziti človeštvo. Verjel je v tradicijo in čutil, da mora umetnik sam postati rokodelce-oblikovalec. Cenil je posamezne materiale in delovne postopke, a obsojal uporabo stroja, zato so bili njegovi ročno izdelani predmeti zelo dragi. V Evropi se pred letom 1880 ni mogel nihče popolnoma ločiti od historicizma. Medtem so v Ameriki že lahko nastali prvi nebotičniki, čeprav so navidez spominjali na angleške stavbe za urade, zgrajene v sredini stoletja. Čikaška šola je uvajala železne konstrukcije v poslopja, ki niso bila le tovarne, gradili pa jih niso več inženirji, temveč arhitekti. Nove stavbe so bile predvsem funkcionalne, čeprav so jim dodajali tudi nove originalne ornamente, ki so vodili v začetke dobe Art Nouveau, kot sta v novo dobo po drugi strani vodila Morris in gibanje Arts and Crafts. Kljub temu, da je bila Art Nouveau v mnogih pogledih bližja gibanju Arts and Crafts kot racionalističnim tokovom začetka 20. stoletja, pomeni ta doba eno izmed glavnih izhodišč za moderno oblikovanje zaradi svojega vztrajanja na ozki povezavi med konstrukcijo in dekoracijo v arhitekturi in oblikovanju.

Nagel razvoj angleške obrti in pa inženirska arhitektura sta navdušila predstavnika pruskega trgovinskega odbora Hermanna Muthesiusa, ki je preživel nekaj let v Londonu. Prepričan je bil, da se iz preprostosti nove smeri »domače arhitekture« in z možnostmi strojne proizvodnje lahko ustvari nov stil, ki ga je imenoval »Maschinenstil«. 1907. leta je v Münchnu ustanovil Deutscher Werkbund, prvo izmed mnogih društev, ki so hotela izboljšati situacijo v oblikovanju in industriji ter združiti umetnost, industrijo in obrt. Istega leta je zaposlila tovarna AEG Petra Behrensa za svojega industrijskega oblikovalca. Prav tako so bile v tem času v Avstriji ustanovljene delavnice (Wiener Werkstätten), ki so se ukvarjale predvsem z oblikovanjem v pohištveni industriji in z gospodinjstskimi predmeti, ki naj bi bili »funkcionalno umetniški«. V zbornikih Werkbunda med 1912 in 1915 je dobro viden napredek nemške arhitekture in industrijskega obliko-

⁵ Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames and Hudson, London 1968, p. 16.

vanja, čeprav se še pojavljajo ostanki Jugendstila. Prišlo je tudi do ostrih konfliktov med Muthesiusom, ki je trdil, da strojna proizvodnja zahteva standardizacijo, in Van de Veldejem, ki se je boril za individualnost. Van de Velde je bil dolgoleten voditelj weimarske šole za umetno obrt in je ob odstopu za svojega naslednika imenoval Gropiusa.

1919. leta se je iz weimarske umetnoobrtne šole in akademije razvil Staatliches Bauhaus pod Gropiusovim vodstvom. Z Bauhausom je Gropius postavil temelje sodobnemu industrijskemu oblikovanju, modernemu arhitekturnemu pouku in skupinskemu načinu dela. V tej danes že legendarni šoli so prvič gledali celotno človeško okolico kot predmet oblikovanja in so jo skušali izboljšati s pomočjo tehnologije. Mejo med umetnikom, arhitektom, obrtnikom in industrijo je Gropius sprva poskušal odpraviti z vključevanjem vajencev lokalnih tovarn v pouk. Šola je privabljala študente vseh narodnosti s popolnoma neakademskega programom, s poudarkom na delu v delavnicah. Ukinjeni so bili tudi profesorski naslovi, ki so jih po terminologiji srednjeveških gild zamenjali »mojstri«. Bauhausu je uspelo zajeti vsa najnaprednejša gibanja dvajsetih let, od nemškega ekspresionizma, holandskega de Stijla, ruskega konstruktivizma do nadrealizma, saj so bili v Weimarju in kasneje v Dessau prisotni vsi tedanji vodilni in najnaprednejši ustvarjalci — Johannes Itten, Lyonel Feininger, Paul Klee, Vasilij Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Gerhardt Marcks, Theo van Doesburg ter prvi učenci — Marcel Breuer, Josef Albers in Joost Schmidt.

Brez Bauhauusa se morda nikoli ne bi tako jasno razvila zavest o novih postavkah, ki so potrebne za razvoj arhitekture in industrijskega oblikovanja. Novi principi niso bili pozabljeni, ko so nacisti zaprli Bauhaus. Veliko najboljših nemških oblikovalcev je emigriralo v ZDA, kjer so začeli znova. Tako so se zblížale ameriške in evropske težnje in ustvarile pogoje za nadaljnjo uspešno pot v razvoju oblikovanja.

Po drugi svetovni vojni se je oblikovanje dokončno izvilo iz Bauhausovih zasnov. Z novim načinom življenja, z večjimi možnostmi in drugačnimi potrebami kot tudi z novimi materiali, z obstoječim tehničnim razvojem in ob sodelovanju oblikovalcev vsega sveta dobiva oblikovanje vedno širše razsežnosti in vedno bolj prehaja v naše življenje.

OBLIKOVANJE PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO

Prve sledi oblikovanja bi lahko iskali pri najstarejših strojnih tovarnah, ki so zrastle na Slovenskem v 19. stoletju. To so bile večinoma obrtne delavnice, ki so prešle na industrijski način proizvodnje. Tako se je iz stare tradicije zvonarske obrti v družini Samassa razvila zvonarna in livarna, kjer pa so prav tako izdelovali črpalke, gasilsko orodje, lončene peči in kasneje bronaste cerkvene svečnike in drugo posodje.⁶ V začetku 19. stoletja je pod Zoisovim vodstvom izdelovala ljubljanska industrija fajanse posodo, ki je bila »moderna, trpežna in neobčutna proti ognju ali

⁶ R. Andrejka, *Najstarejše ljubljanske industrije*, Kronika 1, 1934, pp. 135—136.

vročini. Po lošču, ki je imel jako lep lesk, po barvi in lepoti izdelave, je ljubljanska posoda prekašala enake graške in tržaške izdelke ter se približevala angleškim posodam.⁷

Najbolj znana pa je bila Auerspergova železarna v Dvoru, kjer so izdelovali najrazličnejše strojne dele iz litega železa, kotle in peči za sladkorne rafinerije, cevi za vodovode, plinovode in parovode, kasneje pa med drugim tudi štedilnike, svečnike, vodnjake in železne mostove.⁸

V izdelovanju pohištva so se na ljubljanskih velesejmih med obema vojnama uveljavljali šentviški mizarji, serijsko pohištvo pa je izdelovala tovarna v Duplici pri Kamniku, po Thonetovem postopku od leta 1907 dalje.⁹ Ta je svoje izdelke tudi izvažala, hkrati pa je razstavljala v inozemstvu in dobivala nagrade. Leta 1936 so v tovarni začeli z izdelavo fur-nirja in vezanih plošč, s tradicijo kvalitete pa so nadaljevali še po vojni.

Ostalo pohištvo, ki so ga izdelovali po mizarskih delavnicah bolj ali manj na obrtniški način, so večkrat delali po naročilih in načrtih arhi-tektov.

Prvi »oblikovalci« so se držali obrtniške tradicije in izhajali iz »do-mačega sloga«. Že Vesnani so se razen z ilustracijo ukvarjali tudi s knjižno opremo, ovitki in čelnimi vinjetami. Svoje risarsko znanje so dopolnjevali z ornamentalno stilizacijo ter pri tem izhajali iz secesije in predvsem skušali upodabljati slovensko ljudsko umetnost, običaje in simbolizirano snov ljudskih pesmi. Ti folklorni ornamenti in motivi so zapolnjevali ploskev, ki je lahko predstavljala knjižni ovitek ali predlogo za vezenje ali sliko na steni. Najbolj premišljeni so bili vsekakor knjižni ovitki, ki so se prvi povzpeli na določeno kvaliteto raven. Med prvimi izrazitejšimi obliko-valci na tem področju so bili arhitekti: Ivan Jager, za njim pa Jože Plečnik in Ivan Vurnik. Knjižna oprema ni predstavljala le platnic knjige, temveč tudi oblikovanje posameznih strani z inicialami in vinjetami. Razstavni katalogi in časopisi so bili največkrat le tiskarsko urejeni, velikokrat tudi z običajnimi secesijskimi tipografskimi znamenji, ponavadi izposojenimi iz Leipziga.

Lepake za svoje razstave so najprej izdelovali slikarji sami; največkrat so bile to slike z dodanimi napisi brez medsebojne povezave. Neizvirnost se je jasno pokazala na Münchenski razstavi plakatov leta 1929, ko so ugo-tovili, da je področje plakata pri nas še popolnoma neznano. Plečnikovi posegi na področje knjižne opreme in ovitkov so vzpodbujali tudi njegove prve učence, da so se z novim pristopom lotevali tudi oblikovanja plakatov. Arhitekta Janko Omahen in Domicijan Serajnik sta posegala na najrazlič-nejša področja oblikovanja, tako grafičnega kot notranje opreme, tekstila, kovinskih izdelkov in umetne obrti sploh. Večkrat je bilo potrebno najprej vzgojiti in nato še izučiti najrazličnejše obrtnike, da so lahko kasneje izdelovali po arhitektovih zamislih.

Tudi Vurnikova smer se ni ločila od obrtniškega pristopa. Ornament (ki je bil za Loosa zločin) je izhajal iz tradicije in zavestnega prilagajanja domačemu likovnemu ustvarjanju. Ožje povezave z načeli Bauhauusa ni

⁷ Ibid.

⁸ *Krajevni leksikon Dravske banovine*, Lj 1937, p. 437 in I. Slokar, *Izdelo-vanje orodja, strojev in orožja ... Kronika VIII 1960*, pp. 174–182.

⁹ F. Možek, *Oris razvoja tehnologije in oblikovanja upognjenega pohištva ...*, Kamniški zbornik XII, 1969, pp. 167–174.

bilo, saj se je od Slovencev edino slikar Černigoj šolal v Weimarju; arhitekti pa so se raje odločali za izpopolnjevanje v Parizu, pri Le Corbusieru ali kasneje pri Behrensu v Berlinu.

Kljub drugačnim izhodiščem in ozki povezavi z obrtjo pa ti prvi poskusi niso bili zaman. Isti ljudje so po prekinutvi med drugo svetovno vojno in v prvih letih po njej nadaljevali z začetim delom in prizadevanji ter z dolgotrajno borbo za razvoj sodobnega oblikovanja.

Predvojna prizadevanja so imela drugačna izhodišča in druge cilje. O pravem oblikovanju v današnjem pomenu besede bi pri nas težko govorili pred začetkom petdesetih let.

INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE

Razvoj nove industrije je bil v povojnem času usmerjen izključno v proizvodnjo osnovnih kapacitet in povečanje količine blaga. Tak hiter razvoj industrije je velikokrat vodil v brezbriznost in površnost, hkrati pa tudi v opuščanje važnih problemov. Prav tako je bilo zanemarjeno področje oblikovanja, kar je povzročilo zaostajanje za splošnim gibanjem v svetu. Prizadevanje posameznikov so bila zaman, saj je za dobro oblikovanje potrebna določena stopnja razvoja v industriji, tehnični nivo, pa tudi širina in razvitost tržišča. Tudi akcije, za katere so bile možnosti in ki so jih pripravljali posamezni strokovnjaki, bodisi v praktičnem ali teoretičnem smislu, so ostajale osamljene in brez odmeva. »Industrijska umetnost«, ki so jo razglašali, je bila daleč od industrije, mlada industrija pa še dalj od nje. Kljub temu, da je bilo industrijsko oblikovanje v tem času obsojeno na neuspeh, so ti poskusi začetki našega industrijskega oblikovanja. Nastajala so majhna jedra, ki so sicer živovarila zaradi neurejenih razmer v izobraževanju novih kadrov. Nosilci idej oblikovanja so ostajali isti ljudje, kontinuiteta pa je slabela, ker se niso mogli povezati z gospodarstvom. Dolga leta so trajali nesporazumi na obeh straneh: s strani oblikovalcev so se slišali očitki, »da industrija nima razumevanja in ne želi sodelovati z umetniki«, s strani industrije pa, »da so umetniki daleč od življenja prakse in da se njihove rešitve največkrat ne morejo ne tehnično ne ekonomsko izvesti v kontinuirani proizvodnji.«¹⁰

Kljub vsemu se je dogajalo, da so individualne pobude prodrle do podjetja, pa čeprav po vrsti neuspešnih poskusov. Na tak način se je realiziralo večje število dobrih oblikovnih rešitev, čeprav so imele značaj improvizacije in čeprav so bile te akcije delne ter osamljene. Uspešne realizacije takih zamisli so bile odvisne od ambicioznosti avtorja po eni ter od poslovnega uspeha proizvajalca na drugi strani. Najbolj dojemljivo področje za take izolirane poskuse so predstavljale tiste vrste industrije, pri katerih je možnih več variacij v okviru dane klasične tehnologije — steklarska, keramična in lesna industrija. Vse spremembe so nastajale le kot modifikacije prejšnjih izdelkov s prevzemanjem tujih vzorov, vendar v okviru nespremenjene tradicionalne tehnologije in proizvodnega načina tovarne.

¹⁰ A Greber, *Politika dizajna u Jugoslaviji*, Simpozij ind. dizajn i privredno društvena kretanja u Jug., Zgb 1969, p. 417.

Z oblikovanjem so se ukvarjali v glavnem mlajši arhitekti, že zaradi ozke povezanosti s svojim poklicem, pa tudi zato, ker so bili edini, ki so se lahko lotili oblikovanja zaradi svoje vsaj delno zadovoljive tehnične izobrazbe. Poskušali so vpeljati nove forme, ki naj bi izhajale iz analize namena, in so se ukvarjali s posameznimi predmeti široke uporabe (nova lesna zveza pri pohištvu »Artikulum« E. Ravnikarja in J. Jenšterleta); hkrati pa so preizkušali določene postopke po tujih vzorih (Šlajmerjevi poskusi oblikovanja stolov iz lepljenega lesa po vzoru Charlesa Eamsa).

Prvi natečaj posameznih podjetij so bili neuspešni. Tako so Telekomunikacije decembra leta 1951 razpisale natečaj za ohišja radijskih aparatov, ki pa ni mogel prinesiti dobrih rezultatov že zaradi neustreznih meril žirije (imen članov sploh niso objavili, kot poroča F. Ivanšek v Arhitektu 4, 1952). Prav tako je bila neuspešna prva razstava pohištva v Ljubljani, ki jo je leta 1952 organiziralo podjetje »Les-Ljubljana« kot zaključek nagradnega natečaja proizvajalcev pohištva. Razstavljena je bila težka, neprikladna oprema, daleč od dobrega oblikovanja, ki so ga skušali uvesti. Arhitekta, če so se sploh ukvarjali s pohištvom, so zanimali le posamezni ekskluzivni kosi opreme ter reprezentativno pohištvo.¹¹ Rezultat natečaja so predstavljale nefunkcionalne, mnogo prevelike in pretežke omare z neokusnim okovjem, obdelane le od treh strani, ki se jih ne da prestavljati, čeprav je že A. Loos opozarjal, da mora biti pohištvo premakljivo. Taka oprema je samo nadaljevala tradicijo predvojnih napak. V resnici se ni nihče ukvarjal z uporabo novih materialov in nove tehnike proizvodnje, ki bi pripeljala do novega kvalitetnega, uporabnega, preprosto konstruiranega in serijsko izdelanega pohištva.

Tudi na drugi razstavi pohištva je še vedno prevladovalo težko, času neprimerno nefunkcionalno pohištvo zastarele izdelave. Celo pravilno nakazana smer SGP Konstruktor iz Maribora s posameznimi sestavljivimi elementi, kot so jo predstavili na prvi razstavi, se je izgubila. Napredovalo pa je področje kuhinjske opreme po zaslugi Branke Tancigove, ki se je tudi kasneje razvijalo v vedno bolj kvalitetni smeri.

Na razstavi je bilo prikazano tudi pohištvo tovarne Stol projektanta N. Kralja. Začetki teh prizadevanj segajo v leto 1952, ko je prišel v tovarno Kralj ter ustanovil razvojni oddelek in biro za oblikovanje. Tovarna sama je imela že dolgo tradicijo v proizvodnji upognjenega pohištva. Na Kraljevo pobudo so uvedli nove konstrukcijske in delovne metode ter hitro prešli od čisto komercialne produkcije na raven kvalitetnega oblikovanja. Z uporabljanjem perforiranih vezanih plošč za pohištvo serijske izdelave je Kralj dosegel originalnost in lahkoten učinek, saj so take plošče zračne in deloma elastične, hkrati pa dovolj stabilne. Novo serijsko pohištvo (stoli, mizice, naslanjači) je bilo enostavno, sestavljivo, lahko, udobno, ceneno, čistih oblik, z vsemi pogoji za dobro oblikovanje. Tako spada stol »Rex« na začetke našega pravega industrijskega oblikovanja. Za tisti čas je predstavljal izjemen dosežek skladnosti, oblika pa je bila v največji meri prilagojena možnostim tedanje razvojne stopnje v proizvodnji. Mnoga priznanja in nagrade, ki jih je za uspešno oblikovno rešitev stola »Rex« dobil projektant Kralj, so še potrdila pravilnost nove poti tovarne.

¹¹ F. Ivanšek, *1. razstava pohištva v Ljubljani*, Arhitekt 5, 1952, p. 28.

Vsak prototip je bil v oblikovalskem oddelku tovarne Stol predmet laboratorijske in projektivne analize. V ostalih tovarnah so delali še po starem obrtniškem načinu proizvodnje ali pa so enostavno prevzemali tuje vzore. Veliko so proizvajali za izvoz, vendar le po načrtih tujih naročnikov, ki so bili pogosto brez oblikovalskih ambicij in so zahtevali samo kvaliteto in cenenost. Taka je bila tudi pot tovarne Meblo iz Nove Gorice vse do ustanovitve lastnega oblikovalskega inštituta leta 1963, ko sta v tovarno prišla oblikovalca Ljerka Finžgar in Bogomir Zorman. V zadnjih letih je tovarna z nekaterimi njunimi uspešnimi rešitvami prodrla na jugoslovansko tržišče, vendar zaradi preširoko zasnovanega programa prav na domačem tržišču ne more ustreči vsem potrebam.

Nekaj pohoštenih natečajev in razstav, prirejenih med leti 1950 in 1960, je pokazalo, da so potrebe na tem področju najbolj opazne in hkrati najhitreje rešljive že zaradi usposobljenosti oblikovalcev-arhitektov. Rastočega pomena industrijskega oblikovanja so se zavedale mnoge organizacije in inštitucije, ki so propagirale njegov razvoj, tako Studio za stanovanje in opremo, Zavod za napredek gospodinjstva, Klub barva in oblika, Društvo likovnikov-oblikovalcev, Društvo arhitektov, kasneje Gospodarska zbornica SRS in drugi.

Na kongresu SLUPUJ leta 1959 se je izoblikoval status oblikovalca, ki je zahteval prelom s tradicionalnim pojmovanjem dekorativnih umetnosti.

V Ljubljani so leta 1960 ustanovili smer B na Fakulteti za arhitekturo, ki naj bi postala ustrezna visoka šola za oblikovalce. Po dveh letih so jo ukinili, nadomestila pa je ni nobena druga visoka šola za oblikovanje. Do ustanovitve Inštituta za industrijsko oblikovanje, prav tako na FAGG, je prišlo šele leta 1967.

Oktobra leta 1963 so na pobudo takratnega predsednika Mestnega sveta Ljubljane ing. arh. Marjana Tepine in skupine arhitektov s sodelovanjem Gospodarske zbornice, Moderne galerije in strokovnih društev ustanovili BIO — bienale industrijskega oblikovanja. Zamisel dvoletne periodične komparativne razstave oblikovanih industrijskih proizvodov iz Jugoslavije in drugih dežel je sledila vrsti neuspešnih prizadevanj na tem področju, vključno s propadlim poskusom, da bi v Ljubljani ustanovili Center za industrijsko oblikovanje.

Program BIO je imel tri temeljna izhodišča:¹² prizadevanje za dvig kvalitete industrijskega oblikovanja in vseh področij, ki so povezana z njim, prizadevanje za obravnavanje industrijskih izdelkov kot »likovnih in funkcionalnih vrednot«, ki skupno z drugimi prvinami oblikujejo naš vsakdanji ambient v širšo celoto, ter vzgojo strokovne in širše javnosti. S prireditvijo so želeli dati možnost industrijskim oblikovalcem in industriji, da na čim višjem nivoju primerjajo svoje dosežke z dosežki tujih razstavljalcev.

Prav po razstavah BIO in dogodkih okrog njega lahko sledimo nadaljnjemu razvoju oblikovanja pri nas.

Po programu BIO 1 (9. X.—15. XI. 1964, Lj., Moderna galerija) je bilo razstavno gradivo razdeljeno po področjih in ne po državah. Taka razdelitev je bila upravičena in je postala značilna za ljubljanski BIO tudi

¹² M. Gnamuš, *Katalog BIO 1*, 2.

pozneje. Razstava naj bi pokazala stanje industrijskega oblikovanja v svetu, vendar pa to še zdaleč ni bilo prikazano realno, kot tudi ni bilo realno razmerje podeljenih nagrad in priznanj našim in tujim oblikovalcem.

Program je na BIO 1 obsegel naslednja področja:

1. Pohištvo
2. Gostinsko-gospodinjska oprema
 - a) keramika, b) steklo, c) plastika, d) kovine, e) les, f) mehanična gospodinjska oprema, g) elektrotehnična gospodinjska oprema
3. Tekstil
4. Optični predmeti in orodje
5. Svetilke
6. Športna oprema
7. Stroji, industrijski izdelki strojne industrije
8. Elektrotehnični stroji in telekomunikacije
9. Konfekcija in moda
10. Igrače
11. Arhitektonski detajli
12. Prometna sredstva
13. Embalaža
14. Vizualne komunikacije (eventualno kot poseben oddelek).

Od slovenskih oblikovalcev so zlate medalje za eksponate dobili: A. Čufar za smučarsko palico (Elan, Begunje), J. Lajovic za usnjeni stol (Mizarstvo Šenk), A. Okršlar in J. Pavli za moški službeni kovček in damsko torbico (Toko, Domžale) ter M. Turk za mikrofona s stojalom, ojačevalec Hi-Fi in osciloskop (EAL, Lj). Diplome za dobro industrijsko oblikovanje (podelil jih je SLUPUJ) sta med drugimi prejeli »Iskra« iz Kranja in industrija pohištva »Stol«, Kamnik.

Razstava je potrdila mnoge večletne napore in že uveljavljena prizadevanja in jim dala priznanja. Tovarni »Stol« se je delo biroja za oblikovanje pod Kraljevim vodstvom bogato obrestovalo. Dosegla je kvalitetno raven, ki je ni preseglo nobeno jugoslovansko podjetje pohištvene industrije. Na področju pohištva so se uveljavili le še eksponati posameznih bolj ali manj naključnih oblikovalcev v povezavi s posameznimi mizarstvi, v prvi vrsti nagrajeni stol J. Lajovica pa tudi zanimiva rešitev otroškega pohištva J. Dobrina in A. Ažmana. Pri gostinsko-gospodinjski opremi so bili vidni rezultati na področju steklarstva, predvsem zaradi prizadevanja steklarske šole tovarne B. Kidrič v Rogaški Slatini in raznih zunajnih sodelavcev. Pri elektrotehnični gospodinjski opremi in na področju elektrotehničnih strojev in telekomunikacij sta vidno uspela tovarna »Iskra« s svojimi oblikovalci ter oblikovalec M. Turk.

Področje embalaže je v veliki meri zapolnila tovarna Šumi, za katero je serijo ovojnin oblikovala Nana Lesnika. Na področju vizualnih komunikacij so se oblikovalci-arhitekti lotili najrazličnejših nalog, od plakata do prvih naročil v smislu celostne podobe: G. Košak je oblikoval dopisni papir, račune in vozovnice za Aerodrom Ljubljana, M. Dobravec dopisni papir in zaščitni znak za Tekstilindus Kranj ter plakata in dopisni papir za BIO 1.

BIO 2 (10. VI.—18. IX. 1966, Lj. Moderna galerija) se je držal istega programa razdelitve po področjih z mednarodno udeležbo in žirijo. Zlato medaljo je tokrat prejel — poleg Jakičevih struženih živalc — kardiodni dinamični mikrofoni KD 12 oblikovalca M. Turka. V svojem oblikovalskem delu je Turk izhajal iz postopnega razvijanja posameznih instrumentov, ob katerem se mu je vzporedno razvijal tudi čut za material in grafični red. Nedeljivo celoto vsebine in oblike, ki jo je s tem dosegel, podpira tudi tehnična dovršenost sestavnih delov instrumentov. Nekateri izdelki, ki jih proizvaja v svojem elektroakustičnem laboratoriju (EAL), je uvrstil v svojo zbirko industrijskega oblikovanja tudi newyorški muzej moderne umetnosti.

Na področju pohištva je bila najbolj številno zastopana tovarna »Stol« z deli oblikovalcev N. Kralja, B. Uršiča in M. Romiha. Tem se je pridružila tovarna »Meblo« s klubskima garniturama Lj. Finžgar in B. Zorman. Pri steklu se je edini tovarni, zastopani na BIO 1, tovarni v Rogaški Slatini, pridružila še hrastniška steklarna z oblikovalcem F. Papežem. Z večjim številom proizvodov na področju elektrotehničnih aparatov se je predstavila kranjska »Iskra«, ki je s svojim oddelkom za oblikovanje vidno napredovala. Njeni izdelki so poželi mnogo pohval, med njimi avtomatični telefonski aparat ATA 31 oblikovalca D. Savnika ter sestav šolskih elektronskih priprav in merilno mesto oblikovalcev D. Savnika, S. Abeta in D. Petrovičeve. Nova oblikovna rešitev telefonskega aparata ATA 31 je izhajala iz osnovnega kvadratnega koncepta. Omogočala je več izvedb — osnovna je namizna —, pri tem pa so upoštevane ergonomске zahteve, dosledna metodologija, enostavna montaža, ekonomičnost in cenenost proizvoda. Na področju optičnih predmetov in orodij se je Iskri pridružil z večjim številom proizvodov inštitut J. VEGA z oblikovalcem J. Mišlavčičem.

Na področju strojev in strojne opreme se je uveljavil Litostroj z oblikovalci P. Vogričem, M. Kosom, A. Pahorjem in M. Goljarjem.

B. Kraševac je že na BIO 1 na področju arhitekturnih elementov dobil priznanje za element viseče fasade Metalke ter aluminijasto okno s steklom polyglas v proizvodnji Impola iz Slovenske Bistrice, na BIO 2 pa je razstavil prototip fasade za poslovno stavbo ČP Delo istega proizvajalca.

Elan Begunje je tokrat dobil priznanje za smučarske palice D-64 oblikovalca J. Ravnika na področju športne opreme.

Na področju ovojnine so bile edina novost škatle iz umetne snovi za izdelke Iskre, ki jih je oblikoval Iskrin oddelek za konstrukcijo embalaže.

Tudi tokrat sta na področju vizualnih komunikacij G. Košak in J. Brumen zastopana z največjim številom eksponatov, opazen pa je predvsem prodor mlajše generacije: S. Mächtiga, Š. Kalin in P. Skalarja.

V okviru BIO je bila tudi posebna razstava »Grafična podoba trgovine in industrije«, ki sta jo postavila ICOGRADA in BIO, na Bledu pa kongres ICOGRADA (mednarodnega sveta društev grafičnih oblikovalcev).

BIO 3 (19. IV.—26. V. 1968) se je preselil iz Moderne galerije na Gospodarsko razstavišče, kjer so bile dane boljše možnosti že za ureditev same razstave, hkrati pa je odpadla tudi možnost prevelike asociativne zveze s karakterjem likovnih in muzejskih eksponatov. Z dobro grafično opremo, od vabil, plakatov in zastavic, ter celotno vizualno opremo, delom G. Košaka, je BIO prvič nazorno predstavil celotno podobo. Po drugi

strani pa sta tudi način postavitve in nova konstrukcija, ki sta jo za razstavo zasnovala M. Suhadolc in J. Vrhunc, pripomogli, da so razstavljeni eksponati prišli do veljave in svojega izraza, saj je ena izmed postavk dobrega oblikovanja medsebojna povezanost predmetov z ustreznim okoljem. Spremenil se je tudi program razstave, ki je skupine razstavnega gradiva razdelil na: A — dvodimenzionalne eksponate, h katerim prištevamo celostno podobo in tipografsko oblikovanje tiskovnega gradiva in grafično oblikovanje v filmu, radiu in televiziji, B — trodimenzionalne eksponate, ki ustrezajo razdelitvi na BIO 1 in 2, z razliko, da upošteva kategorije konfekcije in usnjene galanterije.

Bolj izdelano je bilo tudi stališče žirije, ki je pri jugoslovanskem gradivu za razstavo upoštevala: 1. funkcionalno, ergonomsko, tehnično in tehnološko kvaliteto izdelka, 2. industrijski način proizvodnje oz. možnost industrijske izdelave pri proizvodih iz serije O oz. iz obrtniške izdelave, 3. originalnost oblikovanja, 4. primerljivost proizvoda s proizvodi iste vrste v zamejski proizvodnji.

Pri ocenjevanju vizualnih komunikacij pa je upoštevala sistemsko (serijsko) grafično rešitev, sintezo oblikovanja, dobro čitljivost in komunikativnost, semantično vrednost motiva in tipografski red. Kljub vsemu so merila, s katerimi ocenjujemo industrijsko oblikovanje, še vedno nezanesljiva, saj se opirajo bolj na senzibilnost kot na racionalno utemeljenost pravil. Našteta merila ne dajejo nekega stvarnega izhodišča za kriterij BIO. Temelji za izhodišče statusa in profila BIO pa so prav v zadnjih dveh postavkah žirije, pri tem pa bi morala žirija bolj podpirati iskateljski duh industrijskega oblikovalca.¹³

Zlati medalji sta med jugoslovanskimi razstavljalci dobila oblikovalec grafične opreme za BIO 3 G. Košak ter J. Imperl in C. Vučić za športni moped D-6-D, proizvajalec Tomos, Koper. Posebna priznanja za napore na področju razvoja industrijskega oblikovanja pa sta med drugimi dobili industrija pohištva »Stol«, Kamnik (za sistem otroškega pohištva B. Uršiča) ter Tovarna dekorativnih tkanin, Ljubljana (za kolekcijo prikazanega stanovanjskega tekstila).

S postavitvijo izdelkov po skupinah in ne po državah, kot je to uveljavil že BIO 1, so dosegli pregled po posameznih področjih, ki je glede na kriterij pri zbiranju v vsaki državi sicer različen, a nudi možnost vzporejanja. Prav ta možnost je potrdila tudi potrebnost takega pristopa, saj družita eksponate sorodnost pristopa do oblikovanja in končni rezultat. Velik napredek dežel, ki se z oblikovanjem ne ukvarjajo dolgo, je povzročilo tudi zmanjšanje tehnoloških razlik, tako da se je ob razstavi nehote pojavilo mnenje, da na področju industrijskega oblikovanja ni bistvenih novosti. V teh primerih je šlo ponavadi za vprašanje prečiščevanja oziroma dokončnega likovnega izraza. Po drugi strani pa je postalo jasno, da so naporu posameznih tovarn premajhni, da bi zadovoljili vse potrebe.

Po treh uspehih in uveljavljenih razstavah industrijskega oblikovanja v dvoletnih presledkih je moral biti BIO 4 zaradi nerazumevanja in težavne finančne situacije, v kateri se je znašel, odložen. Po velikih naporih za oživitve pa je dobil drugačen koncept. BIO 4 (24. IX.—23. X. 1971, Lj.,

¹³ S. Bernik, *Ljubljanski bienale ind. oblik. v tretje, Sinteza 10/11*, 1968, p. 34.

Mestna galerija) je postal jugoslovanska prireditelj: primerjalna razstava jugoslovanskega industrijskega oblikovanja. Spremembe so nastale tudi pri samem izboru eksponatov, saj je že sam pravilnik predvideval merila, ki naj bi jih upoštevali razstavljalci pri prijavi svojih izdelkov, s tem pa se je vloga žirije zmanjšala na preverjanje ustreznosti tem merilom. Druga novost je bila uvedba razstavne kategorije oblikovnih zasnov, kjer lahko nastopajo izdelki, ki še niso prišli v redno proizvodnjo. Sestavljali pravilnika so ugotovili, da se pri nas pogosto zelo dobre oblikovalske ideje ne realizirajo, saj zaradi številnih najrazličnejših razlogov ne pridejo do proizvodnje. Posebno poudarjena pa je bila tudi težnja po razstavljanju celostne podobe posameznih podjetij, tovarn in organizacij. Ob razstavi so podelili priznanje za izdelke s področja industrijske proizvodnje in vizualnih komunikacij, priznanja za dobro zasnovo ter pohvale. Priznanja so dobili: oblikovalska skupina tovarne »Iskra«, Kranj, za proizvode, zasnove, opremo proizvodov, grafično oblikovanje in reprezentacijo na BIO 4, oblikovalska skupina ljubljanskega »Litostroja« za preoblikovanje strojev in dokumentacijo celotne družine proizvodov ter oblikovalec S. Mächtig za montažni element kiosk K 67 v proizvodnji Imgrada iz Ljutomer. Na področju vizualnih komunikacij pa so dobili priznanja oblikovalca grafične opreme 9. mednarodne grafične razstave v Ljubljani J. Brumen in J. Bernik, G. Košak za celostno grafično podobo podjetja Emona, P. Skalar za oblikovanje revije Sinteza, skupina P. Skalar, J. Skalar, J. Suhadolc in M. Vipotnik za celostno grafično podobo Ljubljanske banke ter M. Vipotnik za kolekcijo plakatov, zasnovanih na fotodesignu. Priznanje za dobro zasnovo so podelili (poleg priznanja skupini oblikovalcev, v kateri sta sodelovala tudi Košak in Brumen, za zasnovo hišnega stila radiotelevizije Zagreb) oblikovalcu M. Jazbinšku za sistem Play it proizvajalca tovarne »Meblo« iz Nove Gorice ter oblikovalcu O. Kogoju za družino plastičnih počivalnikov v proizvodnji iste tovarne.

BIO 4 si je prizadeval pritegniti vsa jugoslovanska podjetja, ki so uvedla industrijsko oblikovanje, vendar se kljub naporom in prizadevanjem mnogo podjetij ni odzvalo. Makedonija in Črna gora sploh nista zastopani, prevladujejo pa slovenski eksponati. Vsa podjetja, ki so se uveljavila že na ostalih treh prireditvah BIO, še vedno težijo k izpopolnjevanju, izboljšanju in sistematičnosti svojih izdelkov; uvedla so svoje skupine ali oddelke, ki se ukvarjajo z oblikovanjem. V ostalih primerih pa gre kar za indiferenten odnos in popolno neseznajenost s prednostmi dobrega oblikovanja. Po BIO 4 se je pokazalo, da bi bilo treba področje vizualnih komunikacij obravnavati na posebni razstavi. Prav grafični eksponati so najbolj trpeli zaradi neprimerne razstavne prostora. Prireditelj je v Mestni galeriji dovolj jasno dokazala, da so za BIO potrebni drugi prostori. Na BIO 4 so najbolj napredovala področja strojne in elektrotehnične industrije. Tovarni Litostroj in Iskra sta dokazali, da je napredek posledica stalnega in organiziranega oblikovalskega dela.

Litostroj je prikazal uspešno pot oblikovanja pri uvajanju metodologije odprtega modularnega sistema oblikovanja. Pri oblikovanju ali preoblikovanju izdelka — stroja gre za sestavljanje iz nešteti sestavnih delov, ki so del sklepov, iz sklopov pa šele nastanejo namenski stroji. Ves proces je dolgotrajen, oblikovna dognanost pa je odvisna od sistema izdelave. Tako so oblikovalci v Litostroju prešli na modularni sistem, ki ni le eko-

nomsko uspešen, temveč tudi omogoča postopno ureditev obstoječih izdelkov v celostno likovno podobo proizvajalca.

Pokazala pa so se tudi šibka področja naše oblikovalske dejavnosti: igrače, kjer ni bilo nobenega razstavljenega eksponata, kot tudi področje arhitekturnih detajlov in športne ter turistične opreme.

BIO 5 (9. IV.—22. IV. 1973, Ljubljana, Gospodarsko razstavišče) je bil primerjalna razstava dobro oblikovanih tujih in jugoslovanskih industrijskih izdelkov. Po pravilniku so bili lahko razstavljeni vsi eksponati, ki niso bili v redni proizvodnji pred letom 1968 in niso bili razstavljeni na BIO 3. Področje vizualnih komunikacij je ostalo le v okviru celostne podobe oblikovanja posameznih gospodarskih in drugih organizacij, ker je dobilo novo možnost predstavitev na mariborskem bienalu grafičnega oblikovanja. Ker je BIO tokrat zajel obdobje petih let, je predstavljala stanje v svetu industrijskega oblikovanja množica že znanih tujih in naših izdelkov industrijske proizvodnje. Tudi medalje so bile podeljene večinoma že znanim in uveljavljenim proizvodom tako tujih kot domačih proizvajalcev. Zlate medalje so bile med slovenskimi proizvodi podeljene prostorsko montažnemu elementu »kiosk« S. Mächtiga, celostni grafični podobi Ljubljanske banke, ki je delo skupine oblikovalcev ljubljanske banke, ter novemu proizvodu renomirane skupine Iskra design, cestnemu telefonskemu signalnemu stebru.

Priznanje na BIO 4 in zlata medalja na BIO 5, ki je bila podeljena oblikovalcem Iskre, sta sledila večletnim oblikovalskim naporom in uveljavljanju doma in na tujem. Prvi rezultati so se pokazali že na BIO 1, začetke sistematičnega industrijskega oblikovanja pa sta predstavljala pomenjenje in standardizacija ohišij, formatov in barv izdelkov različnih tovarn, ki so se združile z Iskro. Uspešno delo oddelka za oblikovanje je kmalu premagalo odpor v sami tovarni; oblikovanje je postalo celo element poslovne politike podjetja, uzakonjen s statutom. Oddelek za oblikovanje (ki nastopa pod enotnim imenom Iskra design) je uspel ustvariti kvalitetno osnovo za razvoj hišnega stila podjetja. Izdelkom s področja elektromehanike, telekomunikacij, elektronike in avtomatike so se pridružili tudi prodajna in transportna ovojnina, tiskovine, plakati, koledarji, film, fotografija, laserska grafika ter oblikovanje razstav. Iskrini oblikovalci se ukvarjajo tudi z ergonomskimi raziskavami ter uvajajo pri projektiranju računalniško tehniko.

Poleg oddelkov za oblikovanje v samih tovarnah so se uspešno uveljavili tudi posamezni oblikovalci. Ti delujejo bodisi samostojno bodisi rešujejo določene naloge v povezavi s tovarnami ali pa za svoja oblikovalska hotenja iščejo proizvajalca v tovarnah. Med največkrat omenjene in pohvaljene sodijo Kogojevi počivalniki in Mächtigovi kioski.

Počivalniki, ki so bili prvič prikazani na razstavi v Ljubljani pred tremi leti, predstavljajo rezultat prve akcije novih možnosti oblikovanja s prav tako novimi tehnološkimi možnostmi, pa tudi rezultat tehnične, znanstvene metode kolektivnega ustvarjanja in komunikacije posameznikov z istim ciljem. Uspeh za oblikovalca ne pomenijo le številne nagrade in priznanja, ki so jih podelili počivalnikom, temveč predvsem dejstvo, da so počivalniki, čeprav šele po dveh letih, prišli na tržišče in so v redni proizvodnji tovarne Meblo. Med uspele Kogojeve rešitve spada tudi oblikovanje pribora, s katerim se je Kogoj ukvarjal že v času BIO 1 v sodelo-

vanju z M. Požarjem, eno zadnjih variant pa predstavljata prozorni ukrivljen pribor ter jedilni pribor v treh barvah iz umetne snovi. Vrsti uspešno rešenih nalog se je v zadnjem času pridružila tudi družina izvajcev za proizvajalca Tik iz Kobarida.

Večkrat nagrajeni Mächtigov kiosk predstavlja serijo prostorskih montažnih elementov za potrebe manjših uporabnih površin v najrazličnejše namene. Sistem temelji na petih osnovnih delih, ki se jih lahko poljubno sestavlja, zraven pa spada še serija polnil, nadstreškov in notranje opreme iz elementov sestavljivega pohištva iz jeklene pločevine. Na področju cestne opreme ali kakorkoli že imenujemo »street furniture« ali kar mikrourbano opremo, je Mächtigov kiosk edini realizirani primer zavestnega reševanja tega problema. Kljub vsemu so tako kioski kot smetnjaki le redko postavljeni, bolj številne pa so zato slabe »primorske« innačice kioska.

Projektanti se dostikrat ne ukvarjajo z »lažjimi« nalogami oblikovanja, čeprav je projekt brez takih rešitev skoraj nesmiseln. Velikokrat se srečamo s posameznimi dobro oblikovanimi zgradbami, ki pa so brez medsebojne povezave ali pa pogrešajo spremljavo: kioske, smetnjake, table z raznimi sporočili, opozorila, napise, znake itd. Temu bi lahko postopoma dodajali še problem razsvetljave, ureditev prometa, parkirišč, prometnih znakov, skratka ves cestni inventar, ki bi moral v dobro organiziranem projektu urbanistične ureditve zavzemati enakovredno mesto, velikokrat pa se zgodi, da ostane na kakršenkoli način pozabljen, bodisi da nastopa že v projektu bolj ali manj samo kot štafaža bodisi da odpade pri končni realizaciji.

Mikrourbana oprema pa predstavlja le del naše okolice. Okolica ne bi smela po Maldonadu¹⁴ predstavljati le stanovanja, vrta, hiše, ulice, temveč naj bi postala integracija treh sfer: predmetne okolice (umetni svet industrijskih proizvodov), dograjene okolice (svet gradbenih objektov oziroma že zdaj industrijskih proizvodov) in komunikativne okolice (v prvi vrsti svet vizualnih komunikacij).

Po današnji teoriji oblikovanja okolice (pojem *environmental design* ali *Umweltgestaltung*) se naravna okolica vedno bolj spreminja v umetno, pri tej interpolaciji pa nastajajo novi odnosi. Vloga oblikovalca se je spremenila iz ustvarjalca posameznih predmetov v usmerjevalca in nadzornika večjega števila posameznih strokovnjakov; tudi oblikovanje se kot integralno področje vedno bolj širi in zajema vedno več znanstvenih disciplin.

Harmoničnosti okolja ni mogoče doseči le z zbirko dobro oblikovanih predmetov, tako kot ne bi smeli sestavljati okolja le posamezni povezani elementi ali matematični izbor dobro oblikovanih predmetov, ampak je treba iskati le celostno rešitev. Uspešnim rešitvam v tem smislu se približujejo razne svetovne prireditve kot olimpiade ali svetovne razstave.

Po dvajsetih letih industrijskega oblikovanja na Slovenskem bi lahko govorili o prav toliko dolgih pogovorih, prepričevanjih in uvajanjih industrijskega oblikovanja ter bi lahko našli vrsto dosežkov na tem področju. Ne moremo več trditi, da ni zanimanja za oblikovanje, ali se opravičevati,

¹⁴ F. Kritočac, *Što je environmental design (dizajj okoline)*, Čovjek i prostor št. 197, 1969, pp. 8—9.

da smo »industrijsko mlada« dežela. Po petih razstavah BIO in dveh natečajih AS design se je pokazalo, da imamo sicer veliko ustvarjalcev, ki pa večinoma prihajajo iz vrst arhitektov in študentov arhitekture. Še vedno je namreč nerešeno vprašanje izobraževanja oblikovalcev na višji stopnji, v takih pogojih pa še dolgo ne bomo mogli uresničevati vseh oblikovalskih ambicij, ki obstajajo na ravni zgledovanja pri uveljavljenih in priznanih dosežkih.

VIZUALNE KOMUNIKACIJE

Okoliščine, v katerih se je razvijalo industrijsko oblikovanje, veljajo tudi za grafično oblikovanje, saj delitev oblikovanja na industrijsko oblikovanje in vizualne komunikacije ni vedno smiselna, ker ne obsega vseh področij, ki bi jih lahko vključili v pojem oblikovanja.

V težnji po čim hitrejši obnovi v prvem povojnem času so bila prizadevanja arhitektov usmerjena v glavnem na gradnjo, zato se je zanimanje za področje grafičnega oblikovanja, s katerim so se ukvarjali pred vojno, pomaknilo v ozadje. Z lepakov, ki so jih tiskali v propagandne namene, so zrl delavci Herkulesi in množice dimnikov in zastav, ki naj bi ponazarjali socialistično graditev. Vsebinsko praznost je še poudarjala obrabljena risarska tehnika, ki so se ji pridružili pomanjkanje barv in ostalega materiala ter slabe tiskarske možnosti.¹⁵

Tudi pri opremi knjig, kjer se je sicer čutila kontinuiteta predvojnih naporov, je prevladovala v oblikovanju stereotipnost. Posamezni deli knjige so bili ločeno oblikovani, saj platnice, hrbet in ščitni ovitek med seboj niso imeli zveze, ki bi jo ustvaril enoten oblikovalski koncept. Največ uspešnih poskusov je bilo na področju leposlovne knjige, ostale zvrsti poljudnoznanstvenih, mladinskih in šolskih knjig pa so ostale še problematične. Tudi tehnično zaostala kultura tiska že zaradi nerazvite zavesti o svoji potrebnosti ni mogla napredovati. Časopisi so prevzemali glave po tujih vzorih, ne da bi skušali razumeti pomembnost njihovega oblikovanja.

V petdesetih letih pa je prišlo do prvih spodbud tudi z gospodarske strani. Podjetju Slovenija Sadje, ki je 1951. leta razpisalo natečaj za plakat za izvoz borovnic, je sledilo izvozno podjetje Dom. Izmed 46 osnutkov, ki so se odzvali natečaju, je dobil prvo nagrado osnutek Kolektiva B (O. Jugovec, E. Likar, U. Vagaja). Vedno večje potrebe podjetij po propagandi so pripomogle k napredovanju na področju grafičnega oblikovanja, ki se je razvijalo hitreje kot industrijsko oblikovanje.

Prvi primeri dobrega grafičnega oblikovanja so prišli iz Zagreba. Grupa Exat, ki jo je leta 1951 ustanovila skupina zagrebških arhitektov in slikarjev na pobudo Piclja, Richterja in Srneca, je v svojem manifestu med drugim zahtevala tudi ukinitve mej med t. i. »čisto« in »uporabno« umetnostjo. Misel o humanizaciji človekovega neposrednega okolja ter potreba po novem tipu umetnika, ki bi aktivno deloval tudi v materialni

¹⁵ E. Ravnikar in B. Gaberščik, *Slovenska uporabna grafika v letu 1952*, Arhitekt 8, 1953, pp. 31–34.

kulturi, sta izvirali iz Bauhausovih načel, ki so jih upoštevali pripadniki te skupine. Za svoj cilj si je skupina zadala sintezo vseh likovnih umetnosti ter eksperimentalni način dela.¹⁶ V kratkem času svojega delovanja so se ukvarjali s celostnimi rešitvami, predvsem na področju vizualnih komunikacij. Pripadniki skupine tudi po njenem razpadu niso prenehali z delom na področju oblikovanja; s svojimi napor in pobudami so bistveno prispevali k hitremu in kvalitetnemu razvoju grafičnega oblikovanja. V Ljubljani je Društvo arhitektov sprožilo širšo akcijo med založbami in tiskarnami ter ustanovilo posebno komisijo, ki naj bi vsako leto pregledala in nagradila najboljše rezultate na področju tipografskih izdelkov. Tako je bilo za leto 1952 podeljenih več nagrad in pohval po posameznih kategorijah: za leposlovne, mladinske, znanstvene in strokovne knjige, kataloge in prospekte, časopise, literarne in politične revije ter lepake. Stanje, ki se je pokazalo na razstavi, ki so jo ob tej priložnosti priredili v Narodni in univerzitetni knjižnici, ni bilo posebno razveseljivo. Vendar so prva uspešna prizadevanja posameznikov spodbudno vplivala na nadaljnji razvoj in povečala zanimanje za grafično oblikovanje.

Za področje plakata je bila pomembna odločitev Gospodarskega razstavišča leta 1954, da bo redno razpisovalo natečaje za plakate svojih razstav. Prvemu javnemu natečaju za izdelavo osnutka Mednarodne razstave komunikacij so sledili razpisi lepakov za rastave Predelava lesa, Embalaža in Vinska razstava. Največ nagrad so dobili študentje arhitekture, ki so se »kljub temu, da so bili njihovi prijemi mnogokrat stereotipni (tehnika lepljenja postaja že šablonska), kot celota bolj približali pojmu sodobnega plakata kot nekateri grafiki, ki niso izkoristili svojih možnosti«.¹⁷ Osnutki za plakate so bili prenapolnjeni, kompozicije preobložene, tekst pa ni bil del jasne grafične organiziranosti. Temu so bile krive medle in neizrazite barve ter slab papir in tisk. V tistem času spada med najbolj zanimive plakat za Cockto U. Vagaje. Nenehno iskanje in želje po kvalitetnem dvigu, ki jim tehnične možnosti niso mogle slediti, niso prenehale. Prvi uspešni poskusi oblikovanja so vplivali na napredek v oblikovanju knjižne opreme in na t. i. »drobno grafiko«, oblikovanje vabil, prospektov, katalogov itd.

Vedno bolj so se uveljavljale tendence k enotnejšemu pristopu na področju grafičnega oblikovanja. Raznolikost vizualnega inventarja je že zaradi večje učinkovitosti zahtevala določeno stopnjo razpoznavne jasnosti, ki ni prenesla strogo ločenih delov posameznih področij v zaključenih celotah. Prvo tako akcijo je sprožilo podjetje Adria aviopromet leta 1960, ko je razpisalo javni natečaj za celostno podobo podjetja. Javnemu natečaju je sledil še interni natečaj, izvedba pa je bila poverjena G. Košaku. Široko zasnovana oblikovalska naloga je segala od znaka podjetja (ki bi se lahko uporabljal na avionih, dostavnih vozilih, tiskovinah itd.), reklamnih prospektov, dopisnega papirja, vozovnic in računov do servisnih posod in pribora v letalih ter uniform stevardes. Prvič je bil pri nas izdan tudi »design manual«. Zgledu Adria avioprometa so se kasneje priključila tudi druga podjetja, a v manjšem obsegu, saj so se ponavadi zadovoljila

¹⁶ J. Denegri, *Ivan Picelj, jedan od inicijatora grupe Exat 51*, Umetnost (Bgd), 5, 1966, pp. 21—29.

¹⁷ Mušič in Vagaja, *Natečaj za plakate*, Arhitekt 16, 1955, pp. 28—29.

z oblikovanjem zaščitnega znaka in dopisnega papirja. Več možnosti pa so dajale razne mednarodne prireditve. Tako je za SPENT leta 1965 G. Košak oblikoval bilten, značko i nkuverto pa Miklavž Mušič; za BIO 1 je veliki in mali plakat ter dopisni papir oblikovala M. Dobravec. Tudi razne kulturne in umetniške institucije so poleg lepakov že zahtevale oblikovanje vabil, obrazcev, katalogov, voščil in dopisnega papirja (med prvimi naročniki je bil Tehniški muzej Slovenije). Vsi ti napor in vztrajnost so dvignili nivo oblikovalske kulture, a so kljub ozki povezanosti s proizvodnjo našli odmev predvsem v močni publiciteti kulturnih manifestacij (založniški programi, izdajateljska dejavnost), medtem ko so gospodarske organizacije vse do današnjih dni ostajale v ozadju.

Z novimi tipografskimi znaki, ki so v letih 1965—66 nadomestili še predvojno tipografijo v naših tiskarnah, so se našim grafičnim oblikovalcem odprle možnosti, na katere so dolgo čakali. Oblikovalci-arhitekti so preizkušali nove možnosti, ki so se jim ponudile, a so v eksperimentiranju s tipografijo večkrat šli predaleč. Tipografija ima v grafičnem oblikovanju res velik pomen, saj je od tipov črk odvisna tudi vidljivost, čitljivost teksta, od razmaka med posameznimi črkami pa tudi njegova zanimivost ali dolgočasnost itd. Pretirano ukvarjanje s tipografijo pa ima lahko škodljive posledice, ker se hitro zadovolji le z estetiziranjem. Knjižno oblikovanje se je pravzaprav le nadaljevalo in razvijalo kvaliteto zaradi tradicije in neprekinjenega razvoja. Prej simbolno oblikovanje vsebine knjig na platnicah so zamenjale svobodnejše rešitve v kompozicijskem in barvnem smislu. Največ knjižnih oprem določene kvalitetne stopnje sta ustvarila Brumen in Košak, kasneje pa so se jima pridružili še M. Vipotnik, P. Skalar in drugi bolj ali manj uspešni naključni oblikovalci knjižne opreme; zaradi majhne naklade in še manjšega knjižnega trga ter hitre zasičenosti je bilo ukvarjanje s knjižno opremo le priložnostno.

Področje plakatov, ki je prav tako vezano na razvoj grafične tehnike, se je v zadnjih letih povzpelo na razveseljivo kvaliteto stopnjo, ki je področje industrijskega oblikovanja ni doseglo. Vse redkejši postaja edinole filmski plakat, ki je še v šestdesetih letih predstavljal pogosto oblikovalsko nalogo (Košakova kolekcija plakatov za Viba film leta 1966 in kasneje).

Razmerje podeljenih nagrad v korist vizualnih komunikacij na BIO 4 kaže na hiter vzpon grafičnega oblikovanja. Za kolekcijo plakatov, zasnovanih na fotografskem oblikovanju, je dobil nagrado M. Vipotnik, ki se je prav tako uveljavil na že omenjenem področju knjižne opreme ter scenografije in gledaliških plakatov. Z mislijo, da se v gledališču kot pri oblikovanju gibljemo med tradicijo, presnovami in avantgardo, je Vipotnik uspel dokazati, da z uporabo novih materialov ali samo z njihovo preobrazbo nastajajo nova gledanja, čutenja in pojmovanja teh materialov ter iz njih nove oblike in z njimi nove vloge.¹⁸

Likovno zahtevnejše plakate ustvarja Tomaž Kržišnik. Njegova serija gledaliških plakatov za ljubljansko Mestno gledališče je na to področje vnesla nove kriterije. Med raznimi uspešnimi oblikovalskimi rešitvami, od zaščitnega znaka in prospekta za tovarno obutve Alpina do scenografije, so najvažnejši knjižni projekti. Zlata ptica, Minattijev Obraz in

¹⁸ M. Vipotnik, *Gledališka scenografija*, Sinteza 23, 1972, pp. 45—46.

Srčevac Svetlane Makarovič predstavljajo, vsaka posebej, tri samosvoje in likovno prečiščene rešitve.

Če že govorimo o določeni stopnji kvalitete oblikovanja lepakov, pa ostaja mnogo področij vizualnih komunikacij nerešenih. Časopisi, revije in podobna literatura so še vedno ohranili isto, nedomiselnost razporeditev v oblikovanju posameznih strani, naslova itd. z izjemo zgledno oblikovane revije *Sinteza* od prve številke naprej. Prvi poskusi rahljanja starih shem so delo G. Košaka, ki je sodeloval pri oblikovanju revij *Avto*, *Tovariš*, *Moj mali svet*, *Naš vrt* in *Prostor* in čas. Med časopisi pa so prizadevanja po kakršnikoli izboljšavi zelo redka.

Podobno pionirsko delo na področju vizualnih komunikacij je opravil tudi J. Brumen. Poleg množice knjižnih ovitkov je oblikoval vrsto katalogov in plakatov ob razstavah Narodne in Moderne galerije.

Vse pogostejša naročila tovarn za nov zaščitni znak so po prizadevanju oblikovalcev večkrat prerasla prvotni namen in v nekaterih redkih primerih pripeljala do celostnih grafičnih podob podjetja. Največ rešitev na tem področju je prispeval G. Košak: za tovarno Zmaj, Mercator, Emono in Litostroj. S celotno podobo Iskre se je predstavil Iskra design, pot k celostni grafični opremi Ljubljanske banke pa je našla skupina oblikovalcev: J. in P. Skalar, J. Suhadolc in M. Vipotnik. »Z integracijskimi procesi, z naraščajočim obsegom podjetja ter uvajanjem totalnega koncepta pri vodenju podjetja se poveča tudi vloga vizualnih komunikacij. Učinkovitost dajanja informacij v veliki meri zvečuje pridobljeni splošni ugled podjetja v proizvodnem in poslovnem pogledu, če je ugled čutiti v vsaki informaciji, to pa je najlažje doseči z njihovo enotno grafično opremo.«¹⁹ Po neuspelem natečaju za nov znak in zamisel celostne grafične podobe se je vodstvo banke odločilo za sodelovanje z zunanjo skupino. Proces oblikovanja se je odvijal z natančnim programom, razdeljenim v tri faze: pripravljalno, izdelavo idejnega projekta in fazo izdelave končnih projektov in kontrolnih dokumentov, ki sestavljajo priročnik celostne podobe Ljubljanske banke.

Uspešno rešena naloga predstavlja najobsežnejšo akcijo na področju vizualnih komunikacij pri nas.

Celotna grafična podoba kakega podjetja postane del vizualnega inventarja, ki nas obdaja. Zaščitni znaki na dostavnih vozilih, napisi in izveski trgovin ter reklamni plakati tvorijo del umetne pokrajine v mestnem okolju. Neurejenost množice reklam in svetlobnih napisov pa lahko privede do nasprotnega učinka, kot ga s persuasivnimi komunikacijami skušajo doseči. Oblikovanje mestne pokrajine z novimi sredstvi industrije in tehnologije ostaja še popolnoma neraziskano, a nudi ogromno možnosti v smislu še novih in neraziskanih dimenzij, ki nastanejo ravno s pomočjo svetlobnih efektov. »Multiplikativnost grafičnega oblikovanja in njegova pričakovana široka distributivnost sta pomembni za oblikovanje vsakdanje vidne kulture. Grafično oblikovanje, katerega kontinuiteto smo poudarili, je zlasti v teku kakih dvajsetih let skušalo prinesiti več reda in jasnosti na področje vidne informatike. Število avtorjev, ki danes delujejo v tej smeri, množina in kvaliteta njihovih realizacij, ten-

¹⁹ P. Skalar, *Pot k celostni grafični podobi lj. banke*, *Sinteza* 23, 1972, pp. 22–24.

denca, da se področje njihovega delovanja še razširi, vse to nam narekuje upravičen sklep, da se je okus vsakdanje vidne kulture močno spremenil, k tej spremembi pa so dosti pripomogli ravno ti avtorji. Vendar se nikar ne vdajajmo slepilom. Poseganje umetnika v mesto, v okolje v celoti, je še vedno neznatno v primeri z možnostmi in potrebami, ki jih to okolje daje in izreka. Da bi se to uresničilo, je potreben skupaj z realizacijami tudi idejni boj, s katerim je treba ves čas opozarjati, da med temeljnimi postavkami socialistične družbe in njenim vsakdanjim delovanjem zija globok prepad, ki je nesorazmeren s časom in nerazumljiv glede na možnosti, ki jih ta družba skriva v sebi.²⁰

Grafično oblikovanje si je tako kot industrijsko oblikovanje priborilo svoj obstoj. Govorimo in pišemo o pomenu vedno širšega obsega vizualnih komunikacij, ki spreminjajo in ustvarjajo nov odnos človeka do njegove okolice. Zato pa ostajajo večkrat nerazumljive odločitve Društva likovnikov-oblikovalcev, ki izbira delo meseca na področju vizualnih komunikacij. Ni namreč dovolj, da se le zavedamo vedno večje pomembnosti in da podpiramo razvoj vizualnih komunikacij, potreben bi bil bolj kritičen odnos do tistega oblikovanja, ki je le slepo posnemanje v svetu že uveljavljenih meril.

ZUSAMMENFASSUNG

Schon bei den älteren Fabriken, die im 19. Jahrhundert in Slowenien entstanden sind, könnte man von einigen Versuchen der Formgebung von industriellen Gebrauchsgegenständen sprechen, einer vorläufigen Art des Industrial Design. Das waren vor allem alte gewerbliche Werkstätten, die zu einer industriellen Produktionsweise übergegangen waren. Neben der Ljubljanaer Fayencen-Fabrik und der Gießerei, die traditionsgemäß der Familie Samassa gehörte, waren die Erzeugnisse der Eisenhütte in Dvor bekannt. Zu den Kesseln und verschiedenartigsten Maschinenteilen kamen noch Kochherde, Öfen, Leuchten, Hydranten und Eisenbrücken.

Möbel wurden ab 1907 nach dem Thonet-Verfahren in Serie hergestellt, und zwar in einer Fabrik in Duplica bei Kamnik. Die übrigen Möbel wurden vornehmlich in Tischlerei-Werkstätten mehr oder weniger gewerblich, manchmal auch nach Entwürfen von Architekten hergestellt. Die ersten »Gestalter« entstammten der Gewerbe-Tradition, und dieselben Personen haben, obwohl von einem anderen Ausgangspunkt kommend, die begonnene Arbeit und das Bemühen um die Entwicklung der zeitgenössischen Formgebung nach dem zweiten Weltkrieg fortgesetzt.

In der ersten Nachkriegszeit war die Entwicklung der neuen Industrie ausschließlich der Produktionserweiterung vorbehalten, das Gebiet der Formgebung wurde vernachlässigt. Zwischen Industrie und Gestalten gab es lange Zeit Mißverständnisse, so daß die Bemühungen einzelner nur selten bis in die Betriebe gelangten.

Zu einer Veränderung kam es höchstens durch die Ambitionen eines Autors, durch einen Geschäftserfolg des Herstellers, vor allem bei jenen Industriezweigen, bei denen im Rahmen einer unveränderten Technologie mehrere Variationen möglich sind. Mit dem Industrial Design befaßten sich vor allem jüngere Architekten, was sich schon aus der engen Verbindung dieses Bereichs mit ihrem Beruf ergab, und weil sie die einzigen waren, die aufgrund ihrer mindestens teilweise befriedigenden technischen Ausbildung die Formgebung in Angriff nehmen konnten. Sie versuchten neue Formen einzuführen, die aus einer Analyse des Zwecks hervorgehen sollten und befaßten sich mit einzelnen

²⁰ Želimir Koščević, *Grafično oblikovanje vidnih sporočil*, Sinteza 20, 1971, p. 39.

Gegenständen für den Massenkonsum (Neue Holzverbindungen bei den Möbeln »Artikulum« von E. Ravnikar und J. Jenšterle), zugleich erprobten sie bestimmte Verfahren nach fremden Vorbildern (Slajmers Versuche, Stühle aus gelemtem Holz herzustellen). Die ersten Wettbewerbe waren erfolglos, weil bereits die Maßstäbe der Jury ungeeignet waren. Auf der ersten und zweiten Möbelausstellung, organisiert durch LES-Ljubljana, wurden schwere und unhandliche Einrichtungsgegenstände ausgestellt. Niemand befaßte sich mit der Anwendung von neuen Materialien und einer neuen Produktionstechnik, die zu neuen, brauchbaren Möbeln von Qualität, einfacher Konstruktion und serienmäßiger Herstellung führen würden. Eine Ausnahme bildeten die ausgestellten Möbel der Firma STOL, die von Niko Kralj entworfen wurden. Der gut angesetzte Weg der Entwicklungsabteilung und des 1952 gegründeten Büros für Formgebung verhalf der Fabrik zu einer schnellen qualitativen Entwicklung der Fabrik. Die neuen Serienmöbel Kraljs waren durch die Verwendung perforierter Sperrholzplatten originell, leicht, zusammenstellbar, einfach, bequem und billig und erfüllten somit alle Bedingungen einer guten Formgebung. Der Stuhl REX aus dieser Serie stellte eine Ausnahme-Leistung dieser Zeit an Harmonie dar; die Form war den Möglichkeiten der damaligen Produktionsstufe in höchstem Maße angepaßt.

Der steigenden Bedeutung des Industrial Design waren sich viele Verbände und Institutionen bewußt. Das Problem der Ausbildung von Gestaltern konnten sie jedoch nicht angemessen lösen. Die 1960 gegründete besondere Richtung B an der Ljubljanaer Fakultät für Architektur wurde zwei Jahre später aufgelöst, und auch der Versuch, ein Zentrum für Industrial Design in Ljubljana zu gründen, ist gescheitert.

Die Biennale des Industrial Design wurde 1963 ins Leben gerufen. Die periodische komparative Ausstellung sollte den Gestaltern und der Industrie alle zwei Jahre die Möglichkeit bieten, ihre Errungenschaften mit denen fremder Aussteller zu vergleichen. Um den Vergleich zu erleichtern, wurde das Material nach Sachgebieten geordnet, und diese Einteilung blieb auch später für die Ljubljanaer BIO-Ausstellung charakteristisch. Nach fünf Biennalen, die trotz vieler Verwicklungen in den letzten zehn Jahren veranstaltet wurden, können wir die Entwicklung des Design bei uns verfolgen. Es wiederholen sich im wesentlichen die Namen derjenigen Firmen, die schon von Beginn an zur Vervollkommnung, Verbesserung und Systematik ihrer Erzeugnisse streben. Die Bedeutung einer mehrjährigen Team-Arbeit haben die Gestalter von Iskra bewiesen, die gemeinsam unter dem Namen Iskra-Design auftreten. Von den anfänglichen systematischen Vereinheitlichungen und Standardisierungen der Gehäuse, Formate und Farben der verschiedenen Erzeugnisse von Fabriken, die sich mit Iskra zusammengetan haben, über die ersten Erfolge, nachdem das Design zu einem Element der kommerziellen Betriebspolitik geworden war, ist es den Gestaltern gelungen, qualitative Grundlagen für die Entwicklung eines Hausstils des Unternehmens zu schaffen. Zu den Produkten vom Gebiet der Elektromechanik, der Telekommunikationen, der Elektronik und Automatik kamen auch Verpackungsmaterial für Verkauf und Transport, Drucksachen, Kalender, Film, Laser-Grafik und Gestaltung von Ausstellungen, Beschäftigung mit ergonomischen Untersuchungen und die Einführung von Computertechnik. Auch die Gestalter von Litostroj haben bewiesen, daß der Fortschritt eine Folge der ständigen organisierten Arbeit auf dem Gebiet der Formgebung ist. Sie haben ein modulares System ausgearbeitet, das nicht nur ökonomisch erfolgreich ist, sondern auch eine allmähliche Eingliederung der bestehenden Erzeugnisse in das gesamte Gestaltungsbild des Herstellers ermöglicht.

In der Fabrik STOL haben sich auch die neuen Gestalter in die Arbeit des Büros für Design erfolgreich eingegliedert und die Tradition der Qualität fortgesetzt. Auf dem Gebiet der Sportausrüstung hat die Firma ELAN die meisten Anerkennungen erhalten für Skiausrüstungen, bei der Gestaltung von Mopeds und Fahrrädern hat sich TOMOS in Koper durchgesetzt.

Neben den Abteilungen für Design in den Unternehmen selbst haben auch einzelne Gestalter sich mit Erfolg behauptet. Sie arbeiten entweder selbständig oder lösen gewisse Aufgaben in Verbindung mit Firmen oder bieten ihre gestalterischen Entwürfe den Herstellern in den Fabriken an.

Auf dem Gebiet der Elektroindustrie haben sich bereits nach den ersten BIO-Ausstellungen die Erzeugnisse *Marko Turks* behauptet. Bei seiner Gestaltungsarbeit ist er von der stufenweisen Entwicklung einzelner Instrumente ausgegangen, bei denen sich die Übereinstimmung des Materials und die technische Perfektion der Bestandteile der Instrumente mit ihrer Form parallel entwickelt haben. Auf dem Gebiet der Möbelindustrie trat *Oskar Kogoj* mit dem Problem der Liegestühle hervor. In Zusammenarbeit mit einer größeren Zahl von Fachleuten ist es ihm gelungen, auch andere Möglichkeiten bei der Gestaltung von Möbeln mit neuartigem Material aufzuzeigen. Unter seine zahlreichen gelungenen Lösungen gehört auch die Gestaltung von Eßbestecken und ein Sortiment von Schraubenziehern.

Ebenso wurden die Kioske von *Saša Mächtig* mehrfach ausgezeichnet. Das System basiert auf fünf Grundelementen, die beliebig zusammengesetzt werden können; auch gehört noch eine Serie von Zwischenteilen, Überdächern, Innenaustattung und Elementen von zusammensetzbaren Möbeln aus Stahlblech dazu. Kioske gehören bei uns zu den seltenen Beispielen für durchdachte Straßenausstattung. Auch die Gestaltung der Umwelt wird immer mehr zum Gegenstand gestalterischer Ideen, denn die Harmonie der Umwelt kann nicht allein durch eine Summierung gut gestalteter Gegenstände erreicht werden, sondern muß nach Gesamtlösungen streben.

Nach zwanzig Jahren des Industrial Design in Slowenien könnten wir ebenfalls von einer Reihe langer Gespräche, Überredungen und Neueinführungen und einer Reihe von Errungenschaften auf diesem Gebiet sprechen. Die Gestalter kommen noch immer aus den Reihen der Architekten und Architekturstudenten, weil die Frage der Ausbildung von Gestaltern auf höherer Stufe noch immer ungelöst ist. So bleiben die gestalterischen Ambitionen oft auf der Ebene der Nachahmung von erprobten und anerkannten Errungenschaften.

Die Bindung an die gewerbliche Tradition und das Vorgehen aus dem »Heimat-Stil« waren in der Vorkriegszeit auch auf dem Gebiet der grafischen Gestaltung eindeutig. Die Buchausstattung hat als erste eine bestimmte Qualität erreicht und erstreckte sich nicht nur auf die Gestaltung der einzelnen Seiten mit Initialen und Vignetten. Folkloristische Elemente, Motive, die die Flächen bedeckten, wurden durch die aus der Sezession stammende ornamentale Stilisierung ergänzt. Die Ausstellungs-Kataloge und Zeitungen hatten meistens nur die Druckgestaltung und wurden nur durch die üblichen typografischen Zeichen ergänzt. Maler machten sich die Plakate für ihre Ausstellungen selbst. Das waren Bilder mit hinzugefügten Aufschriften. Die ersten Schüler *Plečniks* beschäftigten sich mit den unterschiedlichsten Arten der Formgebung und betätigten sich auch dem Gebiet der grafischen Gestaltung (*Omahen* und *Serajnik*).

In den ersten Nachkriegsjahren wurde das grafische Design zugunsten der Bemühungen um einen möglichst raschen Aufbau zurückgedrängt. Zu Propagandazwecken des sozialistischen Aufbaus wurden Plakate gedruckt mit Arbeiter-Hünen und einem Wald von Schloten und Fahnen. Zur inhaltlichen Lehre kamen noch schlechte Zeichentechnik, Mangel an Farben und übrigem Material und auch schlechte Druckmöglichkeiten. Im Jahre 1951 hat die Firma *Slovenija sadje* einen Wettbewerb für ein Plakat ausgeschrieben und 1954 begann *Gospodarsko razstavišče*, Wettbewerbe für seine Ausstellungsplakate auszuschreiben. Ungenutzte Möglichkeiten und schablonenhafte Lösungen von schlecht komponierten Plakaten waren für diese Zeit bezeichnend.

Auch auf dem Gebiet der Buchausstattung fehlte es an einem einheitlichen gestalterischen Konzept; die meisten erfolgreichen Versuche gab es auf dem Gebiet des belletristischen Buches. In Ljubljana gründete der Architekten-Verband eine besondere Kommission, die jedes Jahr die besten Ergebnisse auf dem Gebiet der typografischen Erzeugnisse durchsehen und auszeichnen sollte; der Zustand, der dabei offenbar wurde, war alles anderes als erfreulich, es wurde jedoch ein Einfluß auf die weitere Entwicklung ausgeübt und das Interesse für grafische Formgebung erhöht.

Zu der Zeit kamen die ersten Beispiele guter grafischer Gestaltung aus Zagreb, wo die Gruppe EXAT 51 gegründet wurde. Sie setzte sich eine Synthese aller bildnerischen Künste zum Ziel gesetzt und forderte eine Aufhebung der Grenzen zwischen der »reinen« und »angewandten« Kunst.

Der Trend zu einer einheitlichen Haltung auf dem Gebiet des grafischen Design behauptete sich immer mehr, die Verschiedenartigkeit des visuellen Inventars forderte schon der größeren Wirkung wegen einen bestimmten Grad von Klarheit und vertrug es nicht, daß einzelne Gebiete in abgeschlossene Einheiten streng voneinander getrennt würden. Die erste Aktion dieser Art wurde 1960 durch die Firma ADRIA AVIOPROMET ausgeschrieben. Sie schloß alles ein — vom Firmenzeichen über Werbung, Korrespondenzpapier, Fahrkarten, Rechnungen, bis zum Serviergeschirr und -besteck in den Flugzeugen.

Zum erstenmal erschien auch das »Design manual«. G. Košak, der die erste gestalterische Aufgabe dieser Art löste, trug auch später die meisten Lösungen zu den grafischen Gesamtbildern für die Firmen ZMAJ, MERCATOR, EMONA und LITOSTROJ bei.

Auch mit der grafischen Gestaltung befaßten sich größtenteils Architekten. Im Experimentieren mit der Typografie ging man oft zu weit und begnügte sich mit dem Ästhetisieren sowohl auf dem Gebiet der Buchausstattung als auch bei den Plakaten. Ein unaufhörliches Suchen und eine Tradition der ununterbrochenen Entwicklung verhalfen zu einem schnellen Aufstieg der grafischen Gestaltung. Trotzdem blieben viele Gebiete der visuellen Kommunikation außer acht — dabei handelt es sich vor allem um Zeitungen, Zeitschriften u. ä. Literatur, die noch immer einfallslos gestaltet werden. Die ersten Versuche einer Auflockerung alter Schemen sind das Werk G. Košaks, der sich ähnlich wie J. Brumen Pionierverdienste um die Anfänge des grafischen Design in Slowenien erworben hat.

Die früher symbolhafte Gestaltung des Inhalts auf den Buchdeckeln wurde durch freiere Lösungen im Hinblick auf Komposition und Farbe abgelöst. Zu den ersten Erfolgen bei der Gestaltung von Buchausstattungen G. Košaks und J. Brumens kamen noch die von M. Vipotnik, P. Skalar und anderen mehr oder weniger erfolgreichen gelegentlichen Gestaltern.

Ähnlich steht es mit der Gestaltung von Plakaten, wo sich allmählich moderne Ansichten durchsetzen. Auf der BIO 4 wurde M. Vipotnik für eine Kollektion von Plakaten ausgezeichnet; er befaßte sich auch mit der Szenografie und mit Theaterplakaten. Bildnerisch anspruchsvollere Plakate gestaltet Tomaž Kržišnik, der mit einer Serie von Theaterplakaten für das *Mestno gledališče* neue Kriterien eingeführt hat. Am wichtigsten jedoch sind seine Buchentwürfe, die neue Möglichkeiten des grafischen Design eröffnen.

Zu den umfangreichsten Aktionen auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation in der letzten Zeit gehört die grafische Gesamtausstattung der *Ljubljanska Banka*, das Werk einer Gruppe von Gestaltern.

Die grafische Gestaltung hat sich — ähnlich wie das Industrial Design — zu ihrer Existenzberechtigung durchgerungen. Es ist jedoch ein unaufhörliches kritisches Verfolgen der neuen Errungenschaften erforderlich, es genügt ja nicht, daß man sich der Bedeutung der Entwicklung eines immer weiteren Gebiets der visuellen Kommunikation allein bewußt ist.

EDVARD RAVNIKAR

JELKA PIRKOVIČ-KOCBEK, LJUBLJANA

Stane Bernik¹ postavlja obdobje popotresne gradbene dejavnosti za tisti mejnik, do koder segajo korenine fenomena »moderne« slovenske arhitekture. Pseudohistoricizem tega časa predstavlja pričetek prizadevanj, da bi Slovenci dohiteli razvoj arhitekture v svetu, hkrati pa ustvarja ugodna tla za prvo pomembno stavbarsko gibanje pri nas — za arhitekturo secesijske dobe. Fabiani, Plečnik in zgodnejši Vurnik so bili pionirji na tem področju, ogreli so konservativnega slovenskega meščana za novo, sodobno stavbarstvo; arhitektura je postala družbeno priznana, umetniška dejavnost. S tem so bili dani osnovni pogoji za rast naše arhitekture. Druga, morda še pomembnejša prvina, ki je odločilno vplivala na kasnejši razvoj, se kaže v uvajanju novih materialov, tehnik in oblikovnih elementov, značilnih za posecesijsko arhitekturo zahodne Evrope. Takšne prvine so npr. golo ostenje pri Fabianiju, zasnove steklenjaka pri Plečniku, še najbolj pa Vurnikovo delo po letu 1928, ko se je neposredno naslonil na funkcionalizem. To obdobje je torej kljub poudarjanju tradicije in formalnih, stilskih sestavin vsebovalo tudi napredne elemente, ki so nakazovali nadaljnji razvoj. Po drugi strani pa je formiranje »ljubljanske šole« s svojim eklekticizmom še dolgo bistveno vplivalo na širše arhitekturno snovanje, tako da boj med tradicijo in modernim pojmovanjem označuje dolgo obdobje naše arhitekture, ki se je končalo pravzaprav šele v petdesetih letih.

Leta 1932 smo Slovenci naenkrat dobili tri objekte — Vurnikovo kopališče v Radovljici, Šubičev nebotičnik v Ljubljani in Černigojevo in Devovo bančno poslopje v Mariboru. Te stvaritve govore o prodoru »funkcionalizma«, ali bolje rečeno racionalne arhitekture, čeprav so posamezne elemente še obravnavali na star način. Glavno likovno izrazilo je postalo golo ostenje z ritmično postavljenimi odprtinami. V času do začetka druge vojne so primeri takšne arhitekture pri nas redki in so nastali bolj iz odpora proti historični arhitekturi tiste dobe in ne toliko kot posledica ustvarjalnega prepričanja. V primerjavi z ustvarjalno prepričljivo in številčno močno zagrebško funkcionalistično smerjo tridesetih let so slovenski dosežki skromnejši in predstavljajo bolj osamljene poskuse kot pa korenit preobrat v naši arhitekturni usmeritvi.

Tik pred drugo vojno pa se je pričela uveljavljati mlada generacija arhitektov, ki so v glavnem izšli iz Plečnikove šole, vendar pa so se

¹ S. Bernik: *Novejša Miheličeva arhitektura*, Sinteza, 1967, št. 5—6, str. 47.

pričeli odmikati od njenega eklekticizma in so si iskali novih navdihov pri modernih evropskih tokovih, zlasti ob dognanjih Bauhauusa in Le Corbusiera. Tako so bili npr. Ravnikar, Župančič in Tepina nekaj časa v Le Corbusierovem pariškem ateljeju. Napredna usmeritev se je pokazala predvsem pri prvih javnih natečajih za regulacijo nekaterih naselij,² še posebno pa pri regulaciji Ljubljane.

Na tem mestu bi bilo zanimivo pregledati razvoj urbanizma med obema vojnama. Urbanizem je na prelomu stoletja doživel kvalitetni vrh s projektom Sitteja in Fabianija za Ljubljano. Po prvi svetovni vojni je urbanistična misel pri nas zamrla, problemi urbanizacije so se zreducirali na raven parcelizacije. Po letu 1930 se je stanje postopoma izboljševalo predvsem po Plečnikovi in Vurnikovi zaslugi. Plečnik je dal ideje za vrsto regulacijskih načrtov, sam pa je vodil preureditev nekaterih ljubljanskih cest in trgov. Vurnik je napravil prve prometne in regionalne analize, ukvarjal pa se je tudi s problemom stanovanj kot sestavnim delom urbanističnih vprašanj. Po njegovih načrtih je bilo v Mariboru zgrajeno prvo naselje delavskih vrstnih hiš pri nas (1927). Vprašanja stanovanjskih hiš v nizu se je lotil tudi France Tomažič, Plečnikov učenec, ki je leta 1931 projektiral vrstne hiše v Dermotovi ulici v Ljubljani.

Ta prizadevanja so v letu 1940 dosegla višek z delovanjem skupine mladih arhitektov (npr. Ravnikar, Sedlar, Tepina) v okviru Urada za regulacijo Ljubljane. Pri izdelavi dokončnega regulacijskega načrta³ so upoštevali napredne urbanistične teorije, ki jih predstavljata Le Corbusierov projekt »Ville radieuse« in Gropiusova analiza robne zidave.⁴ Izvedbo tega načrta je preprečila vojna. Tako se je tudi pri mestnem načrtovanju pred začetkom druge svetovne vojne pričel uveljavljati nov duh, duh pionirjev modernega urbanizma, ki se je po svojem osnovnem tonu bistveno razlikoval od Plečnikovega, po Wagnerju prevzetega reševanja te problematike.

RAVNIKARJEVO PREDVOJNO DELOVANJE

Ob koncu tretjega desetletja se je Ravnikarjevo ime prvič uspešno pojavilo v javnosti v zvezi z njegovim sodelovanjem na javnih natečajih za regulacijo Medloga pri Celju, za regulacijo Ljubljane (oboje 1940), za kostnico padlih v prvi svetovni vojni na Žalah (1938) in za dom za stare ljudi na Bokalcu (1940). Zadnja dva Ravnikarjeva natečajna projekta sta bila tudi izvedena, vendar bi pri obeh o kakšnih posebno naprednih in kvalitetnih sestavinah težko govorili.

Prva pomembna stvaritev mladega Ravnikarja je na pobudo Izidorja Cankarja izdelan projekt za ljubljansko Moderno galerijo (1940). Stavbo so pričeli graditi že pred vojno, med vojno so jo uporabljali za vojaške magazine, namenu je bila izročena leta 1948, dokončno opremljena pa šele leta 1951.

² Celje, 1939, Medlog pri Celju, 1940.

³ Glej: MALJ, reg. IV. B, Izpremembe regulacijskih načrtov 1919–1941 za Svetokriški okraj. (Poročilo arh. Marjana Mušiča.)

⁴ Prim. E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*; Problemi arhitekture in urbanizma SR Slovenije, Ljubljana, 1950, str. 8.

Zgodovina muzejskih in galerijskih stavb, grajenih prav v te namene, se je pričela v dvajsetih letih devetnajstega stoletja s Schinklovim Altes Museum v Berlinu, s Klenzejevo Staro pinakoteko v Münchnu in s Smirkovim Britanskim muzejem v Londonu. Te neoklasicistične stavbe so postale vzorec, ki so ga posnemali v vsem 19. stoletju, v posameznih primerih pa še v 20. stoletju. V prostorski zasnovi, katere najznačilnejši element je centralni prostor, obkrožen z zaporedjem med seboj povezanih galerij, in v detajlih, kot so stebri in stebrički, pilastri, venčni zidci ter monumentalna stopnišča, so muzeji skozi vse to obdobje ponavljali ta klasicistični obrazec.⁵ Šele arhitekturna preobrazba v dvajsetih letih našega stoletja je vplivala na preureditev celotne zasnove modernih muzejev. Pri tem so igrale poglavitno vlogo izkušnje, ki so si jih pionirji moderne arhitekture pridobili pri gradnji paviljonskih stavb na občasnih razstavah — npr. Mies van der Rohejev nemški paviljon na razstavi v Barceloni (1929). Najpomembnejša značilnost modernih muzejskih zgradb se kaže v radikalni odpravi tradicionalnih vzorcev in v uvedbi fleksibilne zasnove, ki najbolj ustreza funkciji razstavljanja.⁶

Ravnikarjev načrt je mnogo bolj konvencionalen in v bistvu povzema neoklasicistični obrazec iz 19. stoletja. Arhitekt je uporabil palladijevsko simetrično prostorsko zasnovo, saj le-ta najbolje soglaša s Plečnikovim pojmovanjem arhitektonskih problemov. Jedro stavbe tvori glavna dvorana, ki služi kot vestibul in kot razstavni prostor, levo in desno so razporejene stranske dvorane. Prostor je zasnovan statično in ne fleksibilno. Os kompozicije poteka v smeri sever—jug. Na obeh koncih jo označujeta vhoda: na severu glavni, poudarjen s stebriščno lopo in stopniščem, ki spominjata na neoklasicistične vzorce, na jugu pa delovni vhod z dvojno dovozno rampo. Okras na zunanjsčini je reduciran na dorske stebričke, ki dele okna, in na impresionistično pojmovano kamnito fasadno oblogo, s katero je razrahljana trdna voluminoznost stavbnega telesa. Tako oblikovanje fasade je uporabil že Plečnik pri Narodni in univerzitetni knjižnici, le da je pri Ravnikarju celota barvno in strukturalno bolj umirjena.

Vprašanje osvetlitve razstavnih prostorov je poseben problem, ki ga je arhitekt pri svoji galeriji moral rešiti. Uporabil je vse tri glavne, do tedaj znane načine osvetljave z naravno svetlobo: na severnem in južnem pročelju horizontalno luč skozi okna — ta način je najmanj primeren, ker svetloba ni razpršena in povzroča reflekske, zato so ti prostori namenjeni predvsem za razstavljanje skulptur in grafik —, v srednjih prostorih je osvetlitev vertikalna skozi kvadratno zastekljene laterne, glavna dvorana pa ima bazilikalno luč skozi nadsvetlobna okna na zahodni strani.⁷ Naravna razsvetljava je v vseh prostorih kombinirana z umetno, neonsko lučjo.⁸

Kljub temu, da je načrt za Moderno galerijo nastal kmalu po Ravnikarjevi vrnitvi iz Pariza, bi v njem težko zasledili napredne corbusierovske

⁵ Po drugi strani pa so se npr. operne hiše 19. stol. naslanjale na vzore italijanske renesančne palače.

⁶ Takšen je npr. Muzej moderne umetnosti v New Yorku, arhitekta E. D. Stone in P. L. Goodwin, 1939.

⁷ Nadsvetlobna okna so tudi v bližnji, ne za te namene sezidani Narodni galeriji.

⁸ Temeljito študijo o galerijskih stavbah, vključno s problemi osvetlitve, je Ravnikar objavil v *Kroniki slovenskih mest*, 1940, št. 2, str. 63—74.

prvine. To nam pokaže primerjava z Le Corbusierovim projektom za Muzej moderne umetnosti v Parizu (1931), katerega osnova je spiralno zavrt kvader na pilotih, ki ga je možno po potrebi širiti in dozidavati. Idejo je Le Corbusier realiziral skoraj 30 let pozneje v Nacionalnem muzeju za zahodno umetnost v Tokiu, bistvene prvine tega koncepta — spiralen razstavni prostor, osvetljen od zgoraj, s središčno dvorano — pa je uporabil Wright pri svojem Guggenheimovem muzeju v New Yorku (1959).

Ceprav Ravnikar s svojo Moderno galerijo ostaja v okviru tradicionalne arhitektonske govornice, se kaže njegov napredek v tem, da jo je znal reducirati na tiste bistvene elemente, ki se približujejo modernemu pojmovanju. Racionalnost in strogost v formalnem izrazu, opustitev vsega okrasja v notranjstvi (izjema sta z marmorjem obložena vhodna veža in z lesom opažen strop glavne dvorane) in dovolj dognana osvetljava ustvarjajo ambient, ki ustreza osnovnemu namenu.⁹

Če še enkrat na kratko označimo tiste silnice, ki v naši predvojni arhitekturi pomenijo odmik od tradicije, potem lahko rečemo, da je to na eni strani po evropskih vzorih prevzeta arhitektura Vurnika, Šubica, Černigoja in Rohrmana, ki pa predstavlja le bolj ali manj uspešno presaditev tujih funkcionalističnih idej, ne raste pa iz domače družbene in kulturne situacije.¹⁰ Za nadaljnji razvoj je pomembnejši nastop mlajšega rodu Plečnikovih učencev (kot so npr. Ravnikar, Grabrijan, Mihevc), ki so deloma že pred vojno, še bolj pa po njej, oblikovali naprednejše arhitekturne ideje. V začetku njihova prizadevanja sicer še niso presegla okvira Plečnikovega formalizma, vendar so z redukcijo nebitnih sestavin tega sistema ustvarili osnovo za organsko rast v napredno smer.

OBDODBJE PO OSVOBODITVI

Vojna je prekinila normalni razvoj slovenske arhitekture. Družbena preobrazba, ki je sledila letom vojne, je brez dvoma bistveno vplivala na vse oblike likovnega ustvarjanja, še posebno pa na arhitekturo, saj je ta neposredno materialno odvisna od družbene situacije. Richards¹¹ govori kar o invaziji politike v evropsko arhitekturo 20. stoletja in ugotavlja, da je ta invazija imela v večini primerov negativne posledice,¹² to pa zato, ker se arhitektura ne more otresti političnega vmešavanja v enaki meri zaradi svojega družbenega kot umetniškega značaja. Zanimivo je dejstvo, da so vsi avtoritativni režimi našega časa — fašizem, stalinizem — povzdignili klasicizem na nivo uradne arhitekture. Z monumentalnostjo tega stila se je izrazila nehumana avtoriteta političnega sistema, ki je porušila vsakršno človeško merilo.¹³ Richards vidi vzroke skrajno reakcionarnega

⁹ Pri tem je treba omeniti še to, da je Ravnikar smotrno projektiral tudi pomožne prostore — pisarne na strehi, depó, skladišča in delavnice pa v kleti.

¹⁰ Prim. R. Ložar: *Kulturni problemi slovenske umetnosti*, Dom in svet, 1931, str. 417—432.

¹¹ *Moderna arhitektura*, Zagreb, 1955, str. 83.

¹² Najznačilnejši primeri so Sovjetska zveza, Nemčija in Italija.

¹³ Prim. W. Pehnt: *Uvod v enciklopedijo moderne arhitekture*, Beograd, 1970, str. 23.

stališča, ki je prevladovalo v sovjetski arhitekturi po letu 1928, najprej v nerazvitih materialno-tehničnih pogojih, zaradi česar je bolj ustrezala vrnitev na preizkušeni akademizem, potem v poudarjanju propagandno-prestižne naloge arhitekture in v rastočem ruskem nacionalizmu, ki je po drugi vojni razširil svoje vplivno področje na vso vzhodno Evropo.¹⁴

Prva povojna leta v Jugoslaviji so bila obdobje neposrednega političnega nadzora nad arhitekturno dejavnostjo. Po drugi strani pa so posledice vojne in novonastala politična situacija postavile pred arhitekto široko zastavljene naloge obnove in graditve za vsa področja družbenega življenja, od industrije, stanovanj in šolstva, do gradnje javnih stavb. Na področju industrijske in stanovanjske izgradnje so bili načrti vsaj delno realizirani, zato pa so vsi projekti za reprezentančne javne zgradbe ostali neizvedeni.

Ze pred vojno šibka moderna arhitekturna smer je po vojni popolnoma zamrla. Okrepil pa se je Plečnikov vpliv, saj je s svojim historičnim formalizmom še najbolj ustrezal sovjetski usmeritvi.

Za povojno obdobje našega domačega stavbarstva Bernik ugotavlja, da ga je »spremljal kompleks zidnosti in togih kubičnih gmot«.¹⁵ Šijanec pa govori kar o »stilu Novega Beograda z gigantskim monumentalizmom in paradno reprezentančnostjo«¹⁶ in si razlaga njegov nastanek z vplivom sovjetske arhitekture. Po njegovem so glavna izrazila tega »stila«¹⁷ »... perspektivna povezanost z dominantami, enostavnost kubičnih kvadrov v silhueti blokov, strukturnost zidnih ploskev in nameščanje simbolične figuralne plastike«. Toda ravno zadnja, na prvi pogled najočitnejša »ruska« sestavina ima svoje vzore pač v Plečnikovem delu — od Zacherlove hiše na Dunaju do Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani — in jo je prevzel tudi Ravnikar v načrtu za Moderno galerijo,¹⁷ pri katerem res ne moremo govoriti o sovjetskem vplivu. Šijanec pozablja, da je moč vsako od naštetih značilnosti pripisati Plečnikovi arhitekturi. Torej ni najpomembnejši činitelj, na katerega se je oprlo naše stavbarstvo tega časa, »sovjetska slaščičarska arhitektura Stalinovega obdobja«,¹⁸ pač pa Plečnik, saj je večina arhitektov, ki so bili tedaj aktivni, izšla iz njegove šole.

Najboljši dokaz za to trditev najdemo v Ravnikarjevem članku o sovjetski arhitekturi,¹⁹ v katerem do neke mere zagovarja sovjetski eklekticizem, češ da je to nekakšna renesansa grške arhitekture, ki gradi na razumljivosti in normativnosti. Vendar pa odklanja neposredno kopiranje takšnih vzorov s trditvijo, da mora imeti naša arhitektura močnejšo nacionalno noto, oprto na lasten izraz, ki naj bi temeljil na vzorih iz slovenske Moderne, to je na Plečniku.

Takšna usmeritev se je pokazala predvsem pri načrtovanju stavb reprezentančno-prestižnega značaja in, kar je razumljivo, bolj pri slovenskih arhitektih kot pri Hrvatih, ki so imeli razmeroma močno predvojno racionalno stavbarsko tradicijo. (Kljub temu lahko po vojni tudi pri njih govorimo o eklekticizmu, vendar v posnemanju stroge, formalistične corbusierovske arhitekture.) Sicer pa je vsako bolj napredno arhitekturno

¹⁴ Ibid. str. 83 in 94.

¹⁵ Bernik: *Novejša Miheličeva arhitektura*, Sinteza, 1967, št. 5—6, str. 50.

¹⁶ F. Šijanec: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, str. 478.

¹⁷ Glej *Kronike slovenskih mest*, 1940, št. 2, str. 64.

¹⁸ I. Sedej: *Sodobna slovenska arhitektura*, Ljubljana, 1968, str. 18.

¹⁹ E. Ravnikar: *Razstava sovjetske arhitekture v Ljubljani*, Novi svet, 1948, št. 7—8, str. 612—615.

stališče doživelo kritiko, češ da sta funkcionalizem in konstruktivizem izraz kapitalistične družbe in da ne ustrezata ideji socializma.²⁰

Če danes prelistavamo Zbornik oddelka za arhitekturo Ljubljanske univerze za leto 1946/47,²¹ potem najprej pomislimo, da smo imeli Slovenci srečo, da so vsi projekti za razne »palače predsedstev, vlad in prezidijev« ostali le na papirju. Po drugi strani pa so ti načrti zelo poučni, ker nam kažejo idejni svet obdobja, ki je predvsem nam, mlajši generaciji, skoraj neznano. Podrobnejše preučevanje nam razkrije dvojni značaj teh projektov. V prvo vrsto spadajo načrti, od katerih je najznačilnejša Plečnikova ideja za slovenski parlament na Ljubljanskem gradu, pri kateri imamo vtis, da gre že skoraj za groteskno poigravanje z arhitekturo; v drugo vrsto pa lahko štejemo načrte, ki kljub formalističnim prvnam že vsebujejo kali naprednejših idej. Za ilustracijo naj naštejemo nekaj Ravnikarjevih študij.²²

1. Študija za spominski stolp z vidnim železobetonskim okvirom, v katerega so vpete stopnice. V tem primeru lahko govorimo o podobnem prepletanju notranjega in zunanega prostora kot pri Eifflovem stolpu.²³ Kot obolol času je na vrhu nameščena bronasta plastika.

2. Hišice na Krasu so študija počitniških hišic primorskega karakterja, ki spominjajo na Le Corbusierove hišice — npr. v okolici Pariza ali v Mathesu,²⁴ in to tako po zunanjem videzu in uporabi tradicionalnih gradiv kot po funkcionalno rešeni notranjščini.

3. Študija za lokacijo prezidija ljudske skupščine LRS na zemljišču nunskega vrta, za katero je značilna »preprosta, racionalna, znanstvena« metoda, nekakšen sintetičen seznam karakterističnih alternativ, katere matematično-geometrična (da ne rečem rudimentarno kompjuterska) logika niti danes ne izgublja svoje veljave...²⁵

4. Urbanistična študija Ljubljane s štirimi grafikoni, ki predstavljajo štiri analize predvojne urbanizacije Ljubljane. S tem delom je Ravnikar nadaljeval pred vojno začeto reševanje urbanističnih problemov naše metropole.

5. V Zborniku je poleg Ravnikarjevega natečajnega materiala za Novi Beograd (Regulacija, palača CK KPJ, palača Predsedstva vlade SFRJ in reprezentančni hotel), ki ga je odvednotil že Šijanec,²⁶ najzanimivejši in hkrati najznačilnejši natečajni projekt za novo poslopje Ljudske skupščine LRS v Tivoliju. Stavba daje arhitektonski poudarek sedemsto metrov dolgi veduti.²⁷ Arhitektonsko telo je obravnavano monumentalno palladijevsko, saj je dvignjeno na ploščad in ima štiri enakovredne fasade, poudarek v osi kompozicije pa daje pozlačena kupola. Perspektivni pogled v notranjščino

²⁰ Prim. M. Macura: *Problematika naše arhitekture*, *Arhitektura*, 1947, št. 3, str. 6; in N. Segvič: *Stvaralaške komponente arhitekture SFRJ*, *Arhitektura i urbanizam*, 1950, št. 5—6, str. 29.

²¹ Izšlo pri DZS v Ljubljani, 1948.

²² Nekatere so nastale v njegovem seminarju.

²³ Prim. Giedion: *Prostor, vreme, arhitektura*, str. 197.

²⁴ *Oeuvre complète 1934—38*, str. 125—133.

²⁵ F. Košir: *Odzivi*, *Arhitektov bilten*, 1972, št. 6—7, str. 18.

²⁶ *Sodobna slovena likovna umetnost*, str. 478.

²⁷ Po Gibbertu — *Town Design*, str. 75—76, so kontrolirani pogledi v osi simetrične kompozicije urbanistična metoda, značilna za obdobje od baroka do konca 19. stol.

glavne veže²⁸ nam razkrije, da je Ravnikar uporabil Le Corbusierov motiv iz interiera palače Centosojuz v Moskvi (1929—1935),²⁹ to je motiv okrogle zastekljene odprtine v stropu — pri Ravnikarju je nad to odprtino kupola — podprte s štirimi stebri. Na tem primeru se jasno vidi, kako je Ravnikar formalizem Plečnikove šole občasno zamenjal z eklektičnim posnemanjem Le Corbusiera.

Grabrijan je v poročilu o rezultatih tega natečaja³⁰ lucidno označil takšen tip projektiranja javnih stavb kot monumentalno-skulpturalni način, ki kaže na povezavo s srednjeveškimi in renesančnimi vzori. »Dasi ni nikjer v teh projektih klasičnih stebrov ali arhitravov, vendar tu povsod izbija renesansni osni sistem.«³¹ Za vzor sodobnega arhitekturnega snovanja postavlja Niedhardtov natečajni projekt³² kot primer prostorsko plastične arhitektonske kompozicije.

Leta 1947 projektirano in 1949 dozidano stavbo Gospodarskega sveta ob Gregorčičevi ulici v Ljubljani arhitekta Stanka Rohrmana lahko štejemo za enega redkih primerov nadaljevanja naše predvojne racionalne tradicije. Rohrman je s tem projektom dosegel vrh svojega ustvarjanja in presegel predvojno stopnjo s konstrukcijsko poudarjenim izrazom. Zgradbi namreč dajejo osnovni poudarek iz fasade izstopajoči navpični železobetonski okviri, ki jasno razkrivajo njeno skeletno konstrukcijo, istočasno pa v »zadnji etaži namenoma izenačujejo različne višine obeh sosednjih zgradb s pretrgano linijo vizualnega venca«.³³

Poleg Rohrmanovega Gospodarskega sveta so bile edine v tem času zgrajene stavbe javnega značaja nekateri ljubljanski inštituti. Med njimi sta dva Ravnikarjeva, in sicer Gozdarski inštitut ob Večni poti (1947) in Inštitut za šibki tok na Mirju (1949). V to vrsto je treba šteti tudi po njegovem projektu zgrajeno skopsko Naravoslovno fakulteto (1948). Pri tovrstnih nalogah, kjer politični prestiž ni igral tako pomembne vloge, je arhitekt opustil monumentalno-historizirajoči izraz, značilen za prej omenjene projekte skupščine, palače CK itd. V vseh treh primerih so te stavbe horizontalno razpotegnjeni bloki.³⁴ Gozdarski inštitut je simetrično zasnovana zgradba s poudarjenim vhodom, kjer stebri vhodne lope podpirajo iz stavbne mase izstopajočo dvorano v prvem nadstropju. V simetrični organizaciji notranjega prostora — v jedru je avla s stopniščem, v obeh krakih je dolg in temačen hodnik, na levi in na desni strani hodnika so razporejene sobe in manjše predavalnice — predstavlja ta stavba pričetek tipa, ki se je pri nas največkrat uporabljal pri načrtovanju fakultetnih in inštitutskih poslopij.³⁵

²⁸ Zbornik oddelka za arhitekturo ..., str. 118.

²⁹ Objavljeno v *Oevre complète 1929—34*, str. 35.

³⁰ *Arhitektura*, 1947, št. 7, str. 3—11.

³¹ *Ibid.*, str. 10.

³² Deljena II. nagrada z Ravnikarjem.

³³ S. Rohrman: *Administrativna zgradba v Ljubljani*, Arhitekt, 1952, št. 2, str. 13.

³⁴ Tak je tudi starostni dom na Bokalcu iz leta 1940.

³⁵ Npr. Naravoslovna fakulteta v Skopju, Inštitut Boris Kidrič in Fizikalni inštitut v Ljubljani, Filozofska fakulteta v Ljubljani, FAGG na Mirju. V zadnjem primeru je tip izboljšan z opustitvijo stopnišča v centru in s funkcionalno delitvijo stavbe na večnadstropni del s kabineti in na del za študente, ki ima manj etaž zaradi večje višine predavalnic. Oba dela imata ločene hodnike, le vertikalne komunikacije so skupne.

Pri skopski stavbi ostaja še vedno glavno prostorsko izrazilo simetrija, napredek pa se kaže le v uporabi skeletne konstrukcije in v vertikalnih betonskih brise-soleilih v obliki lamel.

Za razliko od prejšnjih dveh stavb, kjer sta vhoda postavljena v osi daljše stranice bloka, je pri Inštitutu za šibki tok vhodna fasada na krajšem koncu. Tako je prečno simetrijo nadomestila vzdolžna simetrija, ki na prvi pogled ni tako očitna, saj vidimo s ceste, s katero je stavba postavljena vzporedno, maso bloka razčlenjeno v dva neenako dolga dela. Vzhodni, ožji del je nekakšno komunikacijsko jedro, daljši zahodni del pa je delovni. Povezuje ju skozi vse etaže segajoč zastekljen pas z avlami. Zanimivi sta dve konkavno oblikovani strešini in v horizontalne brise-soleile podaljšane betonske plošče nadstropij na južnem pročelju.

Ravnikarjeve realizacije zgradb za pedagoško-znanstvene namene v našo arhitekturo ne prinašajo bistvenih novosti, predstavljajo pa vzorec, po katerem se je zgledovala gradnja podobnih objektov. Sijanec označuje te Ravnikarjeve stavbe kot »že moderno, enolično skeletno arhitekturo«,³⁶ saj je res, da se dviguje nad povprečje v tem času projektiranih univerzitetnih objektov. To nam najbolj pokaže primerjava z Valentinčičevim Hidrotehničnim inštitutom na Koleziji, ki je z obilico pilastrov, s timpani, volutami, venčnimi zidci itd. tipičen primer formalističnega historiziranja Plečnikove šole. Podoben eklektičen pristop označuje tudi Horvatov Kemični inštitut ob Murnikovi cesti.

V prvem povojnem obdobju sta med vsemi arhitekturnimi nalogami najbolj stopili v ospredje industrijska in stanovanjska izgradnja, tako po obsegu kot po pomembnosti. Gradnja industrijskih objektov je predvsem pomenila »afirmacijo prvih zahtevnejših funkcionalnih in konstruktivnih principov«. ³⁷ Mihevčev Litostroj (1947) je v tem pogledu pionirsko delo in kot tako pomembno za nadaljnji razvoj našega stavbarstva.

Stanovanjska arhitektura pa je odigrala pomembno vlogo pri uveljavljanju novih urbanističnih načel, ki so se po svetu utrdila z deli Gropiusa in Le Corbusiera. Nove ideje so se izrazile predvsem v uporabi svobodnega tlorisa, ki je zamenjal tradicionalno robno zidavo in ki je kljub vsem pomanjkljivostim, kot so shematičnost in vkljenjenost v geometrijski raster, pomenil korak naprej v organizaciji zunanjega prostora.³⁸ V času, ko se je arhitekturna stroka šele borila za svojo afirmacijo, je bilo kvalitetno oblikovanje v veliki meri žal zanemarjeno. Tako so arhitekti pri gradnji prvih stanovanjskih naselij precej grešili, in to predvsem zato, ker se je teorija »pričela uporabljati brez kritične ocene in konkretne predstave.«³⁹ Pokazale so se slabosti tipiziranega bloka, ki so ga gradili po vsej Sloveniji ne glede na resnične potrebe in regionalno pogojenost. V mnogih primerih so takšni bloki ohranili delitev na lepšo »ulično« in gršo »dvoriščno« fasado, razen tega pa so bloki zaradi shematične razvrstitve v paralelne vrste slabo oblikovali prostor okrog sebe. Vse navedene slabosti izhajajo iz preveč togega, formalističnega pristopa. Postopoma pa so se pričele uporabljati bolj razgibane prostorske rešitve; k boljšim rezultatom sta

³⁶ *Sodobna slovenska likovna umetnost*, str. 478.

³⁷ *Akant: Aktualna arhitektura*, Sinteza, 1968, št. 10–11, str. 153.

³⁸ Pri Ravnikarjevem načrtu za Strnišče-Kidričevo (1950) je odpadla tudi shematičnost zasnove.

³⁹ E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*, str. 9.

prispevali tudi pravilna orientacija in upoštevanje povezave blokov z okolico. Vendar je blok kot osnovni tip stanovanjske zgradbe prevladoval vse do srede petdesetih let, ko ga je izpodrinila »modernejša« stanovanjska stolpnica.

Takoj po osvoboditvi je nastal prvi tovrstni Ravnikarjev projekt — stanovanjska kolonija v Beogradu,⁴⁰ ki kot celota kaže slabosti shematičnega obravnavanja, čeprav so posamezni elementi, kot je pravilna orientacija ali ločitev dnevnih in nočnih prostorov, rešeni funkcionalno pravilno. Po Ravnikarjevih načrtih pa sta bila pozidana dva stanovanjska kompleksa, ki predstavljata za tisti čas kvaliteten dosežek na tem področju. To so bloki v Novi Gorici in Študentsko naselje v Ljubljani.⁴¹

Posebno mesto v povojnih urbanističnih prizadevanjih zavzema Ravnikarjev načrt za izgradnjo Nove Gorice (1947). Po projektu je mestna zasnova skoraj simetrična, njeno os pa tvorijo monumentalna avenija, usmerjena proti Sveti gori. V sredi ob aveniji je reprezentančni trg z upravnimi zgradbami, na severnem in južnem koncu pa so pravokotno na mestno os postavljeni stanovanjski bloki. Vendar so bile ambicije tako monumentalnih razsežnosti prevelike, materialne in operativne možnosti pa preskromne, tako da je bil od celotne zasnove izveden le fragment — južno stanovanjsko naselje.⁴² Osnovne značilnosti Ravnikarjevega projekta, ki so dale značaj poznejši, bolj razdrobljeni zazidavi Nove Gorice, so ideja zelenega mesta, merilo za višino stavb in usmerjenost glavne ceste. Čeprav avtorjev načrt ni bil izveden v celoti, ne smemo prezreti vpliva te naše prve povojne večje urbanistične zasnove na poznejše urbanistične rešitve.

Še prikupnejšo, oblikovno in prostorsko bolj dognano celoto pa predstavlja leta 1948 začeto Študentsko naselje. Načrtovalec je tukaj opustil paralelno shemo na račun svobodnejše postavitve blokov v prostor. Trije daljši bloki stoje v smeri vzhod—zahod, dva krajša pa jih prečno povezujeta. Takšna zanimiva stopničasta zasnova omogoča dobro definirane prostore med bloki. Stavbne mase so sicer težke, kar je treba pripisati predvsem gradnji s tradicionalnimi gradivi, zato pa so detajli izbrani in obdelani tako, da dajejo vtis lahkotnosti in živahnosti. Takšna je barvna obdelava, oblikovanje pročelij z loggiami, oblikovanje balkonov, balkonskih ograj, odtočnih cevi, oken itd.

Ravnikarjevo Študentsko naselje s svojo nekonvencionalnostjo in razmeroma visoko stopnjo oblikovne dognanosti že presega za prvo povojno obdobje značilno shematičnost in govori o preobratu, do katerega je prišlo v našem arhitekturnem oblikovanju po letu 1950. V tem času je bil v glavnem odpravljen formalizem takšne ali drugačne smeri, pričel se je proces »odpiranja navzven«. V procesu revitalizacije našega stavbarstva pa je imela enako pomembno vlogo tudi druga plat ustvarjalnega iskanja: potrebno je bilo poiskati in upoštevati pozitivne elemente naše arhitek-

⁴⁰ Neizvedeno, 1946.

⁴¹ V tipološko vrsto stanovanjskih blokov sodijo tudi leta 1957 zgrajeni univerzitetni bloki na Prulah.

⁴² Kot ugotavlja D. Fürst v članku *Projekti stanovanj v LRS od 1945 do 1950* (Problemi arhitekture in urbanizma v LR Sloveniji, str. 48), so to prvi bloki, ki so upoštevali za našo klimo ugodnejšo orientacijo v osi vzhod-zahod, tako da so vsi glavni prostori obrnjeni proti jugu.

turne dediščine, ki naj bi v povezavi z od zunaj sprejetimi idejami pomenili osnovo za kreativno delo domačih arhitektov.

Ravnika kot najvidnejši predstavnik mlajšega rodu Ljubljanske šole v svojem članku o Plečniku⁴³ najbolje pojasnjuje tiste silnice v učiteljevem ustvarjalnem in pedagoškem delu, ki so bistveno vplivale na organsko rast naše arhitekture. Naj jih na kratko povzamemo:

Plečnik je pionir na svojem področju in kot tak je arhitekturo napravil popularno. Opozoril je na možnosti, ki jih nudi arhitektura kot koristno javno delo. Družbeno priznanje stavbarstva kot umetnosti je pogoj za njegovo socializacijo in humanizacijo.

Kar zadeva tehnično izvedbo in uporabo materialov, je v Plečnikovem delu res mnogo takega, kar lahko štejemo za napredno — npr. študija za strojno obdelan jeklen nosilec, steklena kupola iz enega kosa kot gornja svetloba v Pragi, montažni princip pri betonski gradnji, steklenjak skozi tri etaže pri Narodni in univerzitetni knjižnici itd.

Plečnik je svojim učencem posredoval še eno prvino svoje arhitekturne dejavnosti. To je njegova kultura risanja, ki jo je izpopolnil do izredno visoke stopnje grafične popolnosti. Ravnika pravi: »Plečnikov eksaktni grafični način, ki loči risanje impresivnih skic prve zamisli od precizne, dokončne risbe, je dal silno važno osnovo za naš nadaljnji razvoj.«⁴⁴ Tako tudi vse Ravnikaarjeve načrte odlikuje izredna risba, s pomočjo katere nam avtor prepričljivo, hkrati pa natančno predstavi svoje zamisli v grafični podobi.

Plečnikova estetika ne temelji le na uporabi historičnih form in secesijskih ornamentov, temveč tudi na strukturalnem poudarku plemenitih materialov. V tesni zvezi s Plečnikovo »poezijo materiala« je njegovo pojmovanje umetne obrti kot dominantne tehnike arhitekturne uresničitve.

Takšno poudarjanje umetno-obrtno oblikovanega detajla se v naši povojni arhitekturi vsaj delno kaže pri obdelavi notranjščin. Za primer lahko vzamemo Rohrmanov Gospodarski svet ali Mihevčevo vhodno vežo samskega bloka v Šiški (1954). Vidno pa je tudi pri uporabi kamnitih fasadnih oblog, npr. pri Medveščkovi Zadrugi zvezi (1955). Vsekakor pa je Ravnika v tem pogledu najvidnejši nadaljevalec Plečnikove tradicije tako v oblikovanju notranjščin (OLO Kranj) kot pri uporabi dragocenih materialov za zunanje obloge (Trg revolucije). Res pa je, da je v povojnem obdobju smisel za arhitekturni detajl na splošno zamrl, ker se na mestu stare umetne obrti ni pravočasno razvilo napredno industrijsko oblikovanje.

Najvažnejše spoznanje, ki je ključnega pomena za razumevanje evolucije naše arhitekture, pa je povezano s Plečnikovim novim klasicizmom, »ki ima skrite zelo važne sestavine za bodočnost«.⁴⁵ S tem v zvezi Ravnika ugotavlja, da se je pri nas »že precej časa pred vojno pojavljala potreba po večjem konceptu in povečani strogosti, ki je povzročila tako neprisiljen in naraven prehod na Le Corbusierov klasicizem in njegovo miselno disciplino, kar vse je omogočila dobra šola«.⁴⁶

⁴³ E. Ravnika: *Jože Plečnik in sodobna slovenska arhitektura*, Arhitekt, 1952, št. 2, str. 1—3.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 3.

Ta Ravnikarjeva misel ne zveni le kot opravičilo za eklekticizem in formalizem prvega povojnega obdobja, ampak pomeni nekaj globljega: zanj je prestop od plečnikovstva h corbusierovstvu evolucijska nujnost. Še več: Ravnikar se ni zadovoljil le s priznavanjem Plečnikovih zaslug, ki mu gredo kot učitelju in pionirju naše sodobne arhitekture, temveč je poskušal v svoj lasten moderni izraz vključiti tudi napredne elemente učiteljevega nauka.

PRVA POLOVICA PETDESETIH LET — PREHODNO OBDOBJE

Za kreativno zorenje v smislu asimilacije vsega dotedanjega pa je potreben čas in morda tu leži vzrok, zakaj v prvi polovici petdesetih let — vsaj kar se tiče realizacij večjih arhitekturnih nalog — opazimo v Ravnikarjevem delu relativno zatišje. Pozneje bomo videli, kako se je ob priložnosti regulacij posameznih krajev in ob razpisih nekaterih natečajev ukvarjal s širšo arhitekturno in urbanistično problematiko. Iz tega obdobja so edine njegove realizacije po njegovih načrtih urejeni spomeniški kompleksi.

Prizadevanja arhitektov pri postavitvi javnih spomenikov pomenijo posebno poglavje naše arhitekturne dejavnosti.⁴⁷ V obdobju med 1945 in 1955 so bile to prvenstveno kiparske naloge s tematiko iz NOB, pri katerih je arhitekt sodeloval le kot oblikovalec prostorske zasnove.⁴⁸ Na tem področju je Ravnikar prispeval tri rešitve, ki na gledalca ne vplivajo s svojo pripovednostjo, pač pa s čisto likovno govorico.⁴⁹

Prvi v tej vrsti je spomenik NOB na Blokah (1952), kjer je prostorski element — kamniti obelisk — še kombiniran z reliefno kamnoseško dekoracijo.

Vzorno je oblikovan spomeniški kompleks v Begunjah (1953), kjer enotnost arhitektonskega pristopa razbijajo le patetične figure bronastih talcev Borisa Kalina. Celovitejše oblikovano je grobišče v Dragi (1953), ki ga je tudi tujina ocenila za izjemno kvaliteten dosežek.⁵⁰ Tu se je arhitektu brez odvečne patetike in dekorativnosti z nevsiljivo postavitvijo kamnitih prizem, ki označujejo grobove, in z ureditvijo peš poti posrečilo oblikovati umirjeno skladnost med kompozicijsko zasnovo in naravo.

V zasnovi pokopališča internirancev na Rabu (1954) nastopa kot glavni motiv dramatično nasprotje med arhitekturo in krajino. »Barvni kontrast kamna z zelenjem in morjem, odnosi vertikal arhitekture s horizontalo morja, komponirani pogledi, ki obstoječe pokrajinske elemente vežejo z novimi, so glavna sredstva, s katerimi skuša (arhitekt) vplivati na gledalca.«⁵¹

⁴⁷ Tehten prikaz tega vprašanja je prispevala Spelca Čopič v svojem članku *Povojna spomeniška plastika*, Sinteza, 1967, št. 7, str. 16—31.

⁴⁸ Npr. B. Kobe pri Putrihovem in Kalinovem Urhu pri Ljubljani, 1952—55.

⁴⁹ Zanimivo je, da Ravnikarjevi spomeniki NOB časovno in po sorodnosti osnovnih principov sovpadajo s začetki abstraktnega slikarstva pri nas.

⁵⁰ Glej: *Monuments commémoratifs en Yougoslavie: Cimetière de combattants à Draga*; L'architecture d'aujourd'hui, 1963, št. 108, str. 77.

⁵¹ E. Ravnikar: *Spomenik NOB na Rabu*, Arhitekt, 1954, št. 11, str. 15.

Čeprav so pri spomeniških nalogah idejni in emotivni elementi zelo pomembni, jih je Ravnikar znal izraziti le z likovnimi, optičnimi sredstvi in se ni spustil na raven opisnega sentimentalizma in heroiziranja, ki sta tako značilna za druge spomeniške objekte tega časa. Njegove postavitve so dosegle namen s tem, da so ustvarile primeren ambient za gledalčevo vživljanje v preteklost. Podoben oblikovalski prijem pri postavitvi spomenikov NOB so uporabili nekateri srbski arhitekti,⁵² vendar so slovenske rešitve, npr. pokopališče v Dragi, veliko bolj intimne in likovno pretanjšane, dela srbskih avtorjev pa izražajo večjo dramatičnost in epski značaj.

V prvi polovici petdesetih let se je Ravnikar posvetil bolj študiju urbanističnih problemov kot konkretnim arhitekturnim nalogam. S tem je nadaljeval že pred vojno pričeto delo in postavil nekaj teoretičnih načel, ki so imela velik vpliv na kasnejše reševanje urbanističnih vprašanj pri nas.

Kmalu po neuspehu Nove Gorice so naši arhitekti prišli do spoznanja, da »naloga urbanista ni v načrtovanju novih, idealnih mest, pač pa v regulaciji že obstoječih, živih organizmov«.⁵³ Izjemo predstavlja politično forsirana gradnja Velenja (1949–1959), kjer v celotnem konceptu prevladujeta pretirana monumentalnost in reprezentativnost.⁵⁴

Ob študiju tujih, predvsem skandinavskih in švicarskih dosežkov s področja urbanizma⁵⁵ in vzporedno z delom za posamezne regulacijske načrte⁵⁶ je Ravnikar prišel do novih spoznanj, ki presega ideje CIAM, zapisane v Atenski listini iz leta 1933: stanovanje, rekreacija, delo, promet. Ta spoznanja pomenijo aplikacijo najmodernejših urbanističnih principov na specifične slovenske pogoje.

Ob posvetovanju jugoslovanskih arhitektov v Dubrovniku leta 1950 je napisal razpravo o vprašanjih načrtovanja mest v Sloveniji,⁵⁷ v kateri je najprej kritično ocenil predvojna prizadevanja na tem področju, potem pa pokazal na slabosti prvega obdobja po osvoboditvi. Kompleksno, regionalno obravnavanje vseh urbanističnih vprašanj je po Ravnikarjevem mnenju pogoj za uspešno reševanje konkretnih nalog. Slovenija predstavlja precej enotno demografsko, ekonomsko in kulturno ozemlje z ugodno gostoto naseljenosti, ki je po vsem območju precej enakomerna. V tujini tako zahtevnega problema prenaseljenosti mest pri nas ne poznamo, pač pa

⁵² Npr. Stanko Mandić: Trg partizanov v Titovem Užicu, 1961, ali Bogdan Bogdanović: Partizanska nekropola v Mostarju, 1961–65, in spominski kompleks koncentracijskega taborišča v Jasenovcu, 1964–66.

⁵³ E. Ravnikar: *Ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji*, Novi svet, 1949, št. 9, str. 606.

⁵⁴ Prim. Z. K.: *Velenje*, Arhitektura, 1960, št. 1–3, str. 64. Kljub vsemu pa je to edino naše mesto, ki je bilo zgrajeno po enotni zamisli. Na najnižji točki pod hribom so postavljene najvišje stolpnice, nato pa si po pobočju navzgor sledijo vedno nižje stavbe, tako da je v gabaritu ohranjena približna horizontala. Z obzidavo velenjskega glavnega trga je nastal bolj definiran, sklenjen zunanji prostor.

⁵⁵ Prim. Šijanec, *Sodobna slovenska ...*, str. 480.

⁵⁶ Lendava, 1948, Strnišče, 1950, rudarsko naselje v Zagorju, 1952, in stanovanjsko naselje v Maglaju, 1952.

⁵⁷ E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*; Problemi arhitekture in urbanizma LR Slovenije, Ljubljana, 1950, str. 5–17.

obstaja agrarna prenaseljenost. Zato bi s pospeševanjem preseljevanja kmečkega prebivalstva v mesta z razvito industrijo porušili obstoječe demografsko ravnotežje med mesti in podeželjem in zato bi bilo bolje dati delo ljudem na podeželju, ne pa jih preseljevati v industrijske centre. V Sloveniji obstaja dokaj razvejano prometno omrežje, ki bi ga bilo treba le prilagoditi novim potrebam. Ravnikar vidi v tem velike možnosti za tako imenovani paralelni razvoj mest in podeželja. Namesto drage gradnje novih naselij stanovanjskih blokov v bližini industrije predlaga načrtno izgradnjo urejenih kompleksov enodružinskih hiš v že obstoječih naseljih vzdolž prometnih zvez. Visoko razvita prometna tehnika bi služila hitremu prevozu ljudi na delo v bližnji industrijski center.

Teorijo paralelnega razvoja je Ravnikar dopolnil še s teorijo o decentralizaciji mest in industrije.⁵⁸ Vsa ta spoznanja bi lahko strnili v nekaj osnovnih načel, ki naj bi jih urbanisti upoštevali pri regionalnem planiranju.⁵⁹

V večjih mestih je treba preprečiti ustanavljanje industrije, ki ni bistvenega pomena za normalno funkcioniranje mestnega organizma. Večja mesta naj bodo le upravna, poslovna in kulturna središča posameznih območij. Industrija naj bo enakomerno porazdeljena v najugodnejših točkah območja, v lokalnih centrih. S tem je mogoče doseči boljše preglednost, enostavnejši promet in lahko ločitev industrijskih ter stanovanjskih predelov. Pogoji za takšen razvoj je ureditev hitrega lokalnega prometa, ki naj povezuje lokalne centre med seboj in z večjimi središči.⁶⁰ Tako korenitih sprememb seveda ni mogoče doseči čez noč, zato je potrebno razvoj načrtovati v etapah.

Ceprav so ob svojem času tudi politični dejavniki podpirali idejo o paralelnem razvoju mest in podeželja, pa v praksi izgradnja naših mest in naselij ni bila zavestno naravnana v tej smeri. Res so se naselja širila vzdolž prometnih poti, vendar je bila njihova rast nenačrtna, obenem pa je bila zanemarjena rekonstrukcija prometnih žil. Organizirana gradnja stanovanjskih blokov in stolpnice v mestih ni mogla rešiti stanovanjskega problema v celoti. Posledice pomanjkanja stanovanj so se pokazale v nekontroliranem nastajanju stihijskih, »črnih« naselij enodružinskih hiš po vsej Sloveniji. Istočasno pa smo kmalu občutili zaostanek v modernizaciji prometa. Z ukinitvijo »nerentabilnih« železniških prog se je stanje še poslabšalo. V zadnjem času z velikimi stroški gradimo hitre ceste, ki pa bodo služile bolj tranzitnemu in turističnemu prometu — to je povezavi Slovenije s tujino —, medtem ko so prednosti dobre povezave med vsemi področji znotraj Slovenije s takim prometnim omrežjem precej zanemarjene.

Se pomembnejši pa je Ravnikarjev prispevek h konkretni problematiki Ljubljane kot upravnega, poslovnega in kulturnega središča Slove-

⁵⁸ Prim. B. Gaberščik: *Prvo posvetovanje arhitektov FLRJ*, Arhitekt, 1951, št. 1, str. 55.

⁵⁹ E. Ravnikar: *Nekaj misli o Ljubljani in njenem širšem okolju*, Naši razgledi, 1957, št. 18, str. 435—436.

⁶⁰ Prim. E. Ravnikar: *Ljubljanski železniški voz*, Naši razgledi, 1957, št. 4, str. 88.

nije. Kmalu po vojni je prvič formuliral misel o funkcionalni delitvi centra Ljubljane vzdolž magistrale v smeri sever—jug.⁶¹

Ob natečaju za poslopje Name leta 1953 je jasno opredelil oblikovna in ureditvena načela za obdelavo ožjega prometnega jedra.⁶² Mestno središče je po časovnem zaporedju nastajanja in po funkciji razdelil v tri namenske cone.

1. Južni, najstarejši del od pošte do Zoisovega grabna, ki je v glavnem nastal v baroku in v 19. stoletju, predstavlja univerzitetno-kulturno cono.

2. Srednji del med pošto in Ajdovščino je bil pozidan med obema vojnoma. Tu naj se koncentrirajo reprezentativno-administrativni objekti.

3. Po zadnji vojni urbanizirano območje severno od Ajdovščine ima značaj poslovno-trgovskega predela, kjer so tudi najboljše možnosti za razširitev ob Titovi cesti proti Ježici.

Ta teza o namenski razdelitvi centra Ljubljane je tista osnova, na kateri slone vse kasnejše rešitve, vključno z generalnim načrtom mesta Ljubljane iz leta 1965.

Če na kratko povzamemo bistvene prvine Ravnikarjevega prispevka na tem področju, potem lahko rečemo, da je to v okviru regionalnega planiranja teorija o paralelnem razvoju in decentralizaciji industrije, v ožji problematiki Ljubljane pa teza o namenskih conah mestnega središča. Za ta del Ravnikarjevega udejstvovanja je značilno teoretsko reševanje urbanističnih problemov na znanstveni podlagi, ki vključuje spoznanja s področja sociologije, ekonomike, znanosti o prometu itd.

Bistveno drugače pa se urbanistične problematike loteva Ravnikar v natečajnem projektu za regulacijo otoka Ruissalo na Finskem (1953), ki je bil zaradi svoje svežine in nekonvencionalnosti nagrajen s tretjo nagrado. Osnovna značilnost tega projekta za izgradnjo športno-rekreacijskega kompleksa je odstopanje od suhoparnega »znanstvenega« urbanizma, ki je bil tedaj v modi (forsirala pa so ga mednarodna arhitekturna združenja kot na primer CIAM in UIA prek svojih kongresov). Namesto tega je Ravnikar dal prednost oblikovanju humaniziranega ambienta. Takšen koncept se po eni strani podreja naravi, po drugi pa želi ustreči obiskovalcu-uporabniku, in to tako, da ustvarja niz zanj zanimivih prostorov. Za primer takšnega pristopa lahko vzamemo oblikovanje prometnih poti. V ruissalskem načrtu je to diferencirana mreža cest in pešpoti, ki sicer upošteva tehnično funkcionalne zahteve, kot je na primer širina cestnega profila za določen pretok vozil, vendar pa po vsebini presega golo funkcijo povezave, ker je prilagojena človeku — avtomobilistu oziroma pešcu — tako, da mu nudi čim boljše in čimbolj raznolike poglede na pokrajinske in arhitekturne vrednote.

Takšno urbanistično usmeritev, katere glavni namen je oblikovanje okolja, je Ravnikar pokazal tudi v nekaterih natečajnih projektih iz srede šestdesetih let. Zato naj mi bo dovoljen kratek ekskurz v to časovno obdobje. Prvi med omenjenimi projekti je načrt za urbanistično-arhitek-

⁶¹ E. Ravnikar: *Preteklost in bodočnost Ljubljane*, Novi svet, 1947, št. 5—6, str. 287.

⁶² E. Ravnikar: *Za pravilno obravnavo centra Ljubljane*, Arhitekt, 1953, št. 10, str. 13—14.

tonsko rešitev turističnega področja Sv. Štefan—Miločer—Pržno v Črnogorskem primorju (1964). Ravnikar si je izbral natečajno geslo »Natel« in s tem nakazal, da se je zgledoval pri teoriji hrvaškega arhitekta B. Petrovića o »natelih«, o urbanistično razčlenjenih turističnih kompleksih, ki jih odlikuje stik z naravo, udobje in intimnost ter ekonomičnost in ki združujejo prednosti letoviškega hotela, motela in campinga.⁶³ Toda če gre pri Ruissalu predvsem za odnos med človekom in naravo, je tukaj poudarjen odnos med arhitekturo in pokrajino, ki tvorita celoto ambienta. »Prva skrb urbanista na tem področju je določiti funkcionalno neoporečnost in celo dognanost, v vseh delih in v celoti povezani z vzdušjem te pokrajine in z vzdušjem, ki ga daje tamkajšnje življenje.«⁶⁴ Arhitektonsko oblikovanje se po svoji kubični členitvi zgleduje pri mediteranskem vaškem naselju, skritem med zelenjem. (V tem sklopu zgrajen hotel Maestral je postavljen v oljčni gaj, streha je obravnavana kot pomarančni nasad, stene pa deloma prekrivajo plezalke.)

Zanimiva in sugestivna rešitev je Ravnikarju prinesla še eno mednarodno priznanje — prvo mesto *ex aequo* na mednarodnem natečaju za ureditev prometne glave na otoku Tronchetto v Benetkah (1964). Osnovna misel tega projekta je vrniti umirajočim Benetkam značaj lagunskega mesta, ki je s celino povezan le z vodnim prometom. Z opustitvijo železniških in cestnih terminalov na otoku bi pridobili prostor za kulturne objekte — npr. za svobodno univerzo. S tem bi Benetke popolnoma vrnila pešcu, obenem pa bi obudili slavo Benetk kot živega kulturnega središča. Ta Ravnikarjev načrt je pomemben tudi s stališča arhitektonskih novosti, saj je prvi v vrsti najnovejših slovenskih projektov,⁶⁵ ki jih odlikuje »držno valovanje sferičnih strešin, ki vise nad prostorom in ga krive«.⁶⁶

Podobno kot pri Benetkah je tudi pri natečajnem projektu za središče Skopja (1965) Ravnikarja vodila ideja, »da bi oživili pozabljene predstave o tem, kaj lahko v mestu pomenijo pravi mestni elementi...«⁶⁷ in da bi to področje poskusili naravno klimatizirati s pomočjo nasadov in zaslonov iz zelenja, s stoječo in padajočo vodo, s senco pod visokimi stavbami itd. To je torej obrnjeno razmerje med človekom oz. arhitekturo in naravo, kjer se narava podreja in služi človeku.

Kot bomo videli pozneje, je Ravnikar tudi pri svojem delovanju na področju Slovenije večkrat upošteval ambientsko oblikovanje, kakor je to storil s poudarjanjem pogledov na Grad na drugem natečajnem projektu za severni del centra Ljubljane ali pa z mrežo pešpoti na Trgu revolucije. Vendar je to izvedel le v posameznostih in ne v celotnem konceptu, kakor je to storil v primeru Ruissala in Budve. Ob tem je treba poudariti še to, da se takšen način vrednotenja arhitekturnega in urbanističnega prostora, ki temelji na zaporedju vizualno in estetsko preračunanih pogledov in ambientov, v zadnjem času v svetu uveljavlja in

⁶³ Prim. B. Petrović: *Nateli*, Arhitektura 1960, št. 4—6, str. 15—22.

⁶⁴ E. Ravnikar: *Budva*, Sinteza, 1965, št. 3, str. 85.

⁶⁵ Npr. F. Rihtar s sodelavci: *Kulturno središče v Boru*, 1966, M. Mušič s sodelavci: *Mladinsko središče 7 sekretarjev SKOJ v Zagrebu*, 1966.

⁶⁶ N. Šumi: *Dve razstavi moderne slovenske arhitekture*, Sinteza, 1968, št. 10—11, str. 10.

⁶⁷ E. Ravnikar: *Natečaj za novo središče Skopja*, Sinteza, 1966, št. 4, str. 15.

nastopa kot osvežitev po corbusierovskem racionalizmu.⁶⁸ Zanimiva je vzporednica med temi najnovejšimi prizadevanji in Plečnikovo »kulturo izvedenih urbanističnih zasnov«,⁶⁹ med katerimi je ena ambientsko najbogatejših preureditev ljubljanskih cest in trgov od Šentjakoba do Kongresnega trga, kjer je z razmeroma skromnimi posegi — danes bi rekli z elementi mikrourbanizma — dosegel velike estetske učinke.

Če se vrnemo h glavni temi — arhitekturi petdesetih let — potem lahko ponovimo, da si v prvi polovici tega desetletja Ravnikar ni zastavil večjih stavbarskih nalog. Medtem ko se je sam intenzivno ukvarjal s spomeniško in urbanistično problematiko (okrog leta 1953), so drugi arhitekti že snovali arhitekturne rešitve, ki pomenijo prvo povojno uveljavitev »internacionalnega stila« pri nas. To so Mihevčeva zgradba Impex v Kidričevi ulici v Ljubljani, katere glavna značilnost so nepretrgani nizi oken in stebri v pritličju — po Corbusieru, kupola in miesovski steklenjak Simičevega Gospodarskega razstavišča ter Medveščkova Zadržna zveza, kjer je arhitekt s pomočjo ritmičnega rastra skušal dati pročelju osebno noto. Kljub vsemu pa fasada z ozkimi okenskimi osmi in poglobljenimi okni precej šablonsko prevzema motiv večjih poslovnih zgradb na Zahodu⁷⁰ in ne prekinja s preživelimi tradicijami fasadiranja. Čeprav pri vseh treh stavbah jasno čutimo tuje vplive, pa ti dosežki pomenijo začetek tiste ustvarjalne faze naše arhitekture, ko smo se Slovenci končno uspešno vključili v širše arhitekturne tokove.

Ravnikar pa je porabil ta čas relativnega zatišja v svojem delu za poglobitev v širše urbanistične probleme, obenem pa je izkoristil naloge prostorske kompozicije pri spomenikih NOB kot priložnost za prevrednotenje svojih arhitekturnih konceptov, ki jih je bilo treba očistiti balasta prvega povojnega obdobja.⁷¹

Ne glede na Ravnikarjeve dosežke na teh dveh, v bistvu sorodnih področjih, je v tem času zanj najpomembnejši dokončni prelom z jezikom Plečnikove šole. Čas od leta 1945 do približno 1950 pomeni obdobje, v katerem je prevladoval negativni Plečnikov vpliv, pomešan z nekritično prevzetimi tujimi prvinami. Po letu 1950 pa je Ravnikar oblikoval lasten, moderen izraz, ki je po eni strani upošteval spoznanja domače tradicije, po drugi strani pa je gradil iz študija sodobnih tujih dosežkov. Ta dva konstitutivna elementa predstavljata bistvo Ravnikarjeve arhitekture po sredi petdesetih let in z njegovim vplivom na mlajše slovenske arhitekte tudi bistvo fenomena »moderne slovenske arhitekture«.

Tako smo končali obravnavanje arhitekture prvega desetletja po osvoboditvi. Moj namen je bil razsvetliti razvoj v tem času, ki so ga v glavnem vsi pisci o naši moderni arhitekturi — od Šijanca do Bernika — precej zanemarjali, čeprav je to »tisto odločilno (in poučno) obdobje, v katerega so vraščene korenine vsega, s čimer imamo danes opravka.«⁷²

⁶⁸ Prim. A. Pasinovič: *Kulturni center Skopja*, Čovjek i prostor, 1970, št. 207, str. 8.

⁶⁹ E. Ravnikar: *Kratek oris...*, str. 7.

⁷⁰ F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, št. 6—7, str. 18.

⁷¹ Prim. B. H.: *Slike iz sodobne Nemčije*, Arhitekt, 1952, št. 6, str. 40.

⁷² Zanimiva je primerjava Malevičevih konstruktivističnih arhitektonov, ki so nekakšne vaje za arhitekturno oblikovanje, z Ravnikarjevim grobiščem na Rabu, ki se zdi kot študija za urbanistično kompozicijo.

Od srede petdesetih let dalje so pojmi bolj razčiščeni, k čemur je prispevala predvsem razstava Novejša slovenska arhitektura.⁷³ Razstavno gradivo in katalog⁷⁴ govorita o tem, da se je od tega časa naprej naše stavbarstvo odprlo navzven in se vključilo v sodobne arhitekturne tokove po svetu. V tem okviru gre Ravnikarju posebno mesto, saj je s svojo stavbo Okrajnega ljudskega odbora v Kranju dosegel vrh v ustvarjanju tega obdobja in postavil merilo za nadaljnji razvoj. Spoznanja, do katerih smo prišli pri pregledu arhitekture med leti 1945 in 1955, pa kažejo na to, da kranjska stavba ni »v petdesetih letih najbolj prevrten dosežek«, ⁷⁵ temveč pomeni logično stopnjo v razvoju naše arhitekture. Ravnikar je z njo dosegel sintezo svojega dotedanjega ustvarjanja, kjer je »prejšnje podobe prečistil in asimiliriral v moderen in organiziran izraz...«⁷⁶

V predstavitvi kranjskega OLO je Ravnikar zapisal, da je skušal oblikovati reprezentančno zgradbo, »ki se ne bi odmaknila od sodobnega funkcionalističnega načina grajenja, te velike pridobitve po obnovi iskrene arhitekture, pa bi se vendarle nosila, kot je za tak objekt potrebno, bolj svečano, nedeljsko«. ⁷⁷ Sicer praktično pogojene forme imajo v tem primeru še neko višjo, simboliško vrednost. Takšen pristop bi lahko označili za integralni izraz funkcije, kjer je arhitektura prisposodba odprte, demokratične družbe. Kranjska stavba je v okviru našega stavbarstva najboljši primer za to, kako je mogoče za javne zgradbe tako pomembno dostojanstvo in impresivnost doseči s sodobnimi prijemi — s pretehtano igro prostorov, z odkrito uporabo konstruktivnih elementov in subtilno končno obdelavo materialov.⁷⁸

O Okrajnem ljudskem odboru v Kranju je obširno pisal Bernik,⁷⁹ zato naj povzamem bistvene ugotovitve iz njegove razprave. Pravilno je ocenil premik od natečajne zasnove iz leta 1955⁸⁰ do končnega projekta iz leta 1958. (Stavba je bila dograjena leta 1960.) Bistvo tega premika se kaže v spremenjeni prostorski zasnovi. Že v prvem načrtu tvori jedro zasnove piazzetta,⁸¹ ki jo je oblikoval z umikom novih stavb za že obstoječe objekte, vendar je celota še pojmovana statično, kajti stavbna pročelja imajo funkcijo le dvodimenzionalnih sten zunanjega prostora. Izvedba je

⁷³ Moderna galerija, 1968.

⁷⁴ Avtor teksta S. Bernik.

⁷⁵ N. Šumi: *Dve razstavi...*, Sinteza, 1968, št. 10—11, str. 10.

⁷⁶ F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, št. 6—7, str. 19.

⁷⁷ E. Ravnikar: *OLO Kranj*, Arhitekt, 1960, št. 2, str. 18.

⁷⁸ Prim. Richards: *Moderna arhitektura*, str. 109.

⁷⁹ Bernik: *Oris sodobne arhitekture v Kranju*, Kranjski zbornik, 1970, str. 245—261.

⁸⁰ Objavljeno v *Arhitektu* 1955, št. 17, str. 32. Natečajni načrt vsebuje tudi oblikovanje trga pred bivšo nemško upravno zgradbo, kjer so danes postavljene Dolinarjeve plastike, in pa terase proti Savi. Če bi bila ta Ravnikarjeva zamisel realizirana, bi bila to njegova največja celota poleg Trga revolucije v Ljubljani.

⁸¹ V sredini tega trga naj bi po prvotnih načrtih stal spomenik NOB v obliki velikega, stiliziranega betonskega drevesa, ki po formi spominja na razvejane svetilke v notranjščini OLO. Podobne svetilke je avtor večkrat uporabil pri dekoraciji svojih stavb — npr. v stolpnici na ljubljanskem Trgu revolucije — in pomenijo v moderen jezik prevedeno plečnikovsko umetno obrt.

prostorsko bolj dinamična, saj je dvoranski objekt pomaknjen naprej v prostor piazzette, tako da moremo govoriti »kar o uveljavitvi koncepcije volumna v prostoru«. ⁸² Osrednji del kompozicije — reprezentančna dvoranska stavba — je dobil poseben poudarek, vsi drugi objekti se mu docela podrejujejo. Premisleka vredna je Bernikova primerjava Ravnikarjeve rešitve z Aaltovim kulturnim središčem v Seinäjoki, ki je nastalo v približno istem času in kjer je veliki finski arhitekt sicer z drugačnim arhitekturnim oblikovanjem, vendar s podobno prostorsko koncepcijo dosegel isti rezultat — vtis dostojanstvenosti in prazničnosti.

Novi prostorski zasnovi se je moral prilagoditi tudi zunanji videz arhitekture. Na neoplasticističnem izročilu de Stijla sloneče oblikovanje pročelja, ki je vidno v natečajnem projektu, se je umaknilo bolj samosvoji, »avtorsko vsekakor bolj domišljeni, enkratni viziji«. ⁸³

Glavna fasada dvoranskega objekta nekoliko aludira na pročelje grškega templja, saj je takšna vzporednica v skladu s simbolno vsebino kranjskega OLO, nikakor pa s tem ni rečeno, da gre za kakršnokoli dobesedno posnemanje antičnih form. Likovno je fasada jasna in pregledna; sestavljena je iz treh kontrastnih horizontalnih pasov: izdolbenega pritličja, naprej pomaknjenega zastekljenega nadstropja in »lebdeče«, rahlo zakrivljene strehe. Vertikalno je pročelna stena razdeljena z dvema nosilnima stebroma v pritličju, ki se v nadstropju spremenita v široka slopa. Vertikalni poudarek se nadaljuje v navpičnih kamnitih pasovih upravnega krila in v visoki stanovanjski zgradbi, prizidani k bloku bivšega Pokojninskega zavoda.

V Ravnikarjevem oblikovanju pročelja OLO Kranj bi težko našli neposredne tuje vplive, zdi pa se mi, da za njegovo predstopnjo lahko štejemo pročelja z loggiami v Študentskem naselju, saj je očitno, da je arhitekt v obeh primerih uporabil sorodne oblikovne prvine. V Študentskem naselju so stranske stene in streha podaljšane v prostor, balkonske ograje pa celoto delijo v tri vodoravne pasove, med katerimi je srednji poudarjen z navpičnimi betonskimi lamelami. Tako v Kranju kot v Študentskem naselju je vertikalna smer naglašena z nosilnimi stebri, ob stranskih stenah pa se v obeh primerih pojavi motiv zanimivo oblikovanih odtočnih cevi.

Bernik po eni strani poudarja kvaliteto in sodobnost Ravnikarjeve rešitve, ki prenese primerjavo s sočasno arhitekturo po svetu, po drugi strani pa priznava prisotnost »tistih določilnic naše stavbarske dediščine, ki še zmerom polno zvenijo v besednjaku sodobnega oblikovalca in načrtovalca«. ⁸⁴ To se kaže predvsem v iskrenem odnosu do gradiva, v smislu za detajl, ki je akcent likovnega doživetja, in v jasnosti in preglednosti arhitekture, ki je prej posledica ideje kot pa suhoparnega funkcionalizma.

Medtem ko pri zunanjsčini ni mogoče govoriti o kakršnemkoli dobesednem nadaljevanju Plečnikovega izročila, je pri obdelavi notranjščine, predvsem pri vhodni avli in dvoranah v prvem nadstropju, še viden vpliv učiteljevega naglaševanja umetno-obrtne notranje dekoracije, in sicer predvsem v uporabi večjega števila različnih materialov, kot so les, beton,

⁸² *Ibid.*, str. 255.

⁸³ *Ibid.*, str. 255.

⁸⁴ *Ibid.*, str. 256.

marmor, baker, steklo itd., ter pri oblikovanju notranje opreme — svetilk, kljuk na vhodnih vratih itd.

Za konec naj poudarim, da to Ravnikarjevo delo kot celoto odlikuje miselna vsebina, ki jo je arhitekt znal izraziti na sodoben in individualen način, tako da s svojo »lirično prazničnostjo«⁸⁵ dostojno nadaljuje Plečnikovo tradicijo.

RAZVOJ PO LETU 1960

Šestdeseta leta pomenijo resničen preporod naše arhitekture, ki ga po intenzivnosti gradenj in po obsegu uresničenih nalog lahko primerjamo z obdobjem popotresne obnove Ljubljane. Res je sicer, da se je tudi v petdesetih letih mnogo gradilo, vendar je bila gradnja razdrobljena in neorganizirana, v naslednjem desetletju pa se je skoncentrirala na večjih gradbiščih, kot so zaključene stanovanjske soseske in trgovsko-poslovni predeli mestnih središč. (Najobširnejši gradbeni podvig pri nas je prav gotovo izgradnja turističnih objektov vzdolž slovenske obale.)

V tem času so se začele reševati večje arhitektonsko-urbanistične naloge, ki pomenijo tematsko in vsebinsko obogatitev. Stanovanjski, industrijski in delno šolski arhitekturi so se pridružile nove zvrsti, predvsem gradnja poslovnih, trgovskih in turističnih objektov. Na področju mestnega načrtovanja pa se je poleg reševanja stanovanjskih vprašanj pokazala potreba po ureditvi mestnih središč in cestnih vpadnic.

Splošno sprejeta praksa natečajne izbire najboljših rešitev je omogočila razmeroma zgoden prodor cele vrste mlajših arhitektov. Med njimi je najpomembnejša in ustvarjalno najbolj prepričljiva trojica iz današnje srednje generacije: Kristl, Mihelič in Sever. Ti trije so sredi petdesetih let diplomirali v Ravnikarjevem seminarju in so prve naloge, predvsem na področju stanovanjske arhitekture, realizirali še pred letom 1960, po tem času pa so se uveljavili tako doma kot v širšem jugoslovanskem prostoru. Stanko Kristl se je uveljavil predvsem na področju stanovanjskega načrtovanja, kjer je v okviru že prej znanih stavbnih tipov — pri bloku in pri individualni hiši — odkril nove oblikovalske možnosti v razponu od grafične oživitve fasadnih ploskev (s tem je nadaljeval smer, ki jo je nakazal Ravnikar v Študentskem naselju) do asketske izraznosti v pretehtani uporabi gradiv. Milan Mihelič in Savin Sever sta se posvetila načrtovanju poslovnih in trgovskih objektov in kažeta kljub osebni noti podobna izhodišča — sozvočje med konstruktivno in oblikovalsko platjo arhitekture, čistost in iskrenost izraza ter izbrušeni občutek za plastiko arhitektonskega telesa.

Tudi Ravnikar kot učitelj mlajših rodov se je dejavno vključil v ta tok in v marsičem prispeval izvirne in kvalitetne rešitve, saj je v tem času sodeloval na mnogih natečajih in realiziral številne projekte.

Jedro njegovih prizadevanj na arhitekturnem področju je njegovo iskanje takšnih konstrukcijskih rešitev, ki ne zadovoljujejo zgolj tehnične strani gradnje, temveč poudarjajo plastično vrednost arhitekture. Preseganje konstrukcije je bistvena poteza Ravnikarjeve arhitekture v tem ob-

⁸⁵ Prim. N. Šumi: Ob smrti Emila Medveščka, *Sinteza*, 1964, št. 1, str. 90.

dobju. Vzporedno s tem se je posvetil tudi študiju oblikovanja arhitekturnega plašča, ki je neločljivo povezano s problemom konstrukcijske zasnove.

Že pionirji moderne arhitekture po svetu so se ukvarjali z vprašanjem odnosa med konstrukcijo in nekonstruktivno membrano. Posamezni arhitekti so prišli do različnih rezultatov, ki kažejo razpon od sistema zunanjega nosilnega ogrodja pri Le Corbusierovem projektu za Palačo sovjetov v Moskvi iz leta 1931 do v jedro umaknjene hrbtnične konstrukcije, kakor jo vidimo na Miesovi maketi za stekleni nebotačnik iz leta 1920. Oblikovanje zunanjih sten pa variira od masivnih zidov do popolnoma transparentnega arhitekturnega plašča — curtain walla z vso spremljajočo problematiko materiala, prefabrikacije, zaščite pred zunanjimi vplivi itd.

Ravnikar se je te naloge lotil na zanj značilen način: ni prevzel in uporabil že izdelane zamisli, temveč je izhajal iz lastnega osnovnega koncepta in prek vmesnih stopenj prišel do izvirne rešitve.

Za predstopnjo v tem procesu lahko štejemo po njegovih načrtih postavljene stanovanjske stolpnice v Ljubljani v Kidričevi ulici, na Hrvaškem trgu ter v Pražakovi (med leti 1960 in 1963), pri katerih gre še za popolnoma konvencionalno pokončno kvadrasto obliko in kjer je konstrukcija skrita za fasadno oblogo.

Naslednja stopnja so podolžni stavbni bloki, pri katerih so vidni železobetonski nosilci v pritličju, ki nosijo zgornji, konzolni del stavbe. Arhitekt je tukaj poskušal neizrazitemu betonu dati razvitost nosilnih funkcij.⁸⁶ Prvo v tej vrsti je poslopje Ljudske pravice v Ljubljani (1960), sledijo mu podružnici Narodne banke v Kranju in Celju (1962) ter zgradba FAGG na Mirju (projekt 1963, dokončano 1966). Pri kranjski banki je konzolnost potencirana tako, da se zdi, da ves spodnji del predstavlja konstrukcijsko jedro, na katerega je obešen zgornji del. Celjsko bančno poslopje pa je primer uspešnega vključevanja sodobne arhitekture v staro okolje, kar je arhitekt dosegel predvsem z obliko strehe, ki se prilagaja sosednjim stavbam. Reči pa je treba, da so vse te »konzolne« rešitve le variacija na temo Corbusierovega bloka na stebrih, le da je pri Ravnikarju pritličje zaprto (čeprav je včasih delno transparentno) in obravnavano kot del stavbneega prostora ne pa kot nadaljevanje zunanjega parterja.

Z izjemo Ljudske pravice, ki ima ulično pročelje obloženo z rumenimi ploščami iz plastične mase, je arhitekt za fasadno oblogo uporabil plošče iz litega betona. Vendar kljub grobemu in težkemu gradivu celota ne deluje preveč masivno, kar je posledica skrbne izdelave in montaže plošč ter preciznega opaževanja vidnih delov betonske konstrukcije. Ravnikarjev namen ni bil vpeljati slovenske variante brutalizma — njegovo najbolj značilno izrazno sredstvo je grob videz surovega betona —, temveč prav nasprotno: skušal je mrtvi in neizraziti materialu plemeniti in ga oživiti s skrbno obdelavo, včasih celo s pomočjo v betonske plošče vtisnjenih vzorcev.⁸⁷

Tudi kar se tiče notranje opreme, je arhitekt pri tej skupini objektov, kjer res ni bilo zahteve po pretirani reprezentančnosti, opustil način,

⁸⁶ Prim. E. Ravnikar: Dve podružnici Narodne banke SRS Kranj in Celje, Sinteza, št. 1, str. 27.

⁸⁷ Npr. poslopje FAGG, hotel v Pržnem pri Miločeru itd.

kakršnega je uporabil pri kranjskem OLO, in oblikoval notranjost s serijsko industrijsko opremo. Toda vsaj v nekaterih prostorih — navadno na stopniščih — je oprema nad serijskim povprečjem.

Se čistejšo obliko konzolne arhitekture predstavljata stolpnici na Trgu revolucije,⁸⁸ ki sta, kar se drznega konstrukcijskega prijema tiče, gotovo največji dosežek naše arhitekture. Ravno ta primer pa obenem najbolje kaže, da ne gre obravnavati konstrukcije in plašča kot dve med seboj ločeni nalogi.

V svetu so tip visoke konzolno konstruirane stavbe večkrat uporabljali. Ravnikarjeva prizmatična zasnova s prisekanimi vogali pomeni varianto v okviru te tematike. Kljub mnogim poskusom na tem področju pa nihče ni presegel zgleda Wrightovega laboratorijskega stolpa v Racinu iz leta 1949.⁸⁹

S stanovanjskim kompleksom na Ferantovem vrtu (datum načrta od leta 1964 do leta 1967, gradnja od leta 1967 dalje) je arhitekt opustil shemo pravilnega ortogonalnega bloka, namesto nje je uporabil v višino in širino »bogato plastično členjenje, velemestnih gmot«.⁹⁰ S tem se mu je posrečilo razbiti enoličnost, ki se je pojavljala pri načrtovanju stanovanjskih blokov in stolpnic od osvoboditve dalje. Vzrok za takšno Ravnikarjevo oblikovanje je treba torej iskati v težnji po požitvi stavbne mase in silhuate in ne v funkcionalni delitvi stanovanjskih enot, ki bi bila tudi na zunaj vigna, kakor to velja za naselje Habitat v Montrealu (1967, arhitekt Moshe Safdie).

Tudi pri Ferantovem vrtu je Ravnikar namerno poudaril konstrukcijsko plat arhitekture, kar je vidno v betonskih opornikih, ki podpirajo konzolne previse ob strani zgradb, in v prečnih jeklenih nosilcih na pročelju manjšega bloka. Treba je dodati, da je Ferantov vrt prvi v vrsti stanovanjskih sklopov »velemestnega« videza in da so mu sledili mnogi oblikovalci od Ljubljane do Beograda. (Npr. Braco Mušič s sodelavci: soseska S 7—8 na Ježici in Milan Lojenica, Borivoj Jovanović in Predrag Cagić: Julino brdo v Beogradu.)

Dva Ravnikarjeva hotelska objekta — v Kranju in v Miločeru — spominjata na Ferantov vrt tako po uporabi opečnega zidu za polnilo med železobetonsko konstrukcijsko mrežo kot po členovitem oblikovanju stavbnih teles. V Miločeru je celota razdeljena na višji, razčlenjeni stanovanjski del in nižji del s skupnimi prostori. V Kranju je omejeno zemljišče med cesto in savsko teraso narekovalo bolj koncentrirano gradnjo, ki spominja na »mestni« tip hotela, kjer so vsi prostori združeni pod eno

⁸⁸ Tak konstrukcijski princip — jedro, v katerem so zasidrane konzole nadstropij — je viden že v natečajnem projektu za Trg revolucije, uporabil pa ga je tudi za stolpe pri natečajih za poslovno zgradbo na Trgu VII. kongresa, 1960, in za ureditev severnega dela središča Ljubljane, 1963.

⁸⁹ Ravnikar je v svojem projektu za stanovanjsko sosesko S 7 za Bežigradom pokazal še eno konstrukcijsko novost: stanovanjsko stolpnico, kjer so posamezni stavbni elementi grozdasto obešeni na konstrukcijsko jedro. Seveda je taka gradnja v naših razmerah še neizvedljiva, pred nekaj časa pa so na Japonskem zgradili prvi primer takšne stavbe — poslovni hotel v četrti Ginza v Tokiu arhitekta Kenza Tangeja.

⁹⁰ N. Šumi: *Dve razstavi...*, str. 10.

streho.⁹¹ Kljub temu, da je odpadla na zunaj vidna funkcionalna delitev hotelske stavbe, je celota oblikovana členasto iz ortogonalnih delov z različnimi višinami, zamiki in previsi.

Najzanimivejši pogled na zgradbo se nam nudi s savske strani, kjer previsni podaljšek štrli čez rob terase, podpirata pa ga le dva visoka in vitka stebra.

Kontrastno je oblikovan pendant kranjskega hotela — trgovska hiša, s katero se je Ravnikar vrnil k enoviti kubični stavbni shemi, ki je predvsem posledica zahteve po enotnem prodajnem prostoru. Stavba ima vizualno in programsko ključni položaj ob izteku trgovske ulice, ki povezuje staro mestno jedro z novim Trgom revolucije. Značaj trgovske ulice z izložbami je arhitekt pri novem objektu ohranil v parterju, tam, kjer je oblikoval pokrit hodnik za pešce med gručasto postavljenimi paviljoni in zastekljenim pritličjem veleblagovnice. Tako je prostor pred stavbo namenjen izključno pešcem, za parkiranje pa je predvidena zgornja etaža, do katere vodi betonska rampa na zadnji strani stavbe. Tako je vsaj delno rešen pereč problem parkiranja v mestnem središču, ki — če ne drugače — z vizualnega stališča kazi marsikatero, sicer kvalitetno mestno okolje.

Zanimivo je oblikovana fasada kranjske veleblagovnice, ki je prekrita s kovinskimi ploščami iz posebne zlitine, navpične reže med njimi pa so zastekljene.⁹²

Tudi to najnovejše Ravnikarjevo delo kaže za avtorja značilno uporabo različnih materialov, saj izbrana kovinska zlitina na zunanjsčini trgovske hiše v Kranju tako po barvi kot po teksturi kontrastira z opečnim gradivom hotela in s svetlim, hladnim betonom dovodne rampe. Morda je nasprotje v oblikovnih in strukturalnih načelih tudi vzrok, da obe Ravnikarjevi stavbi ne dajeta vtisa enotnosti, čeprav sta nastali kot del avtorjeve širše urbanistično-arhitektonske zasnove — dveh natečajnih projektov za ta del centra Kranja (iz let 1961 in 1966). V zvezi s tem ugotavlja Bernik, da gre za premik od naprednejših pozicij enotnega oblikovalskega principa, vidnega pri zadnjem natečaju,⁹³ k tradicionalnejši »zamisli izoliranih objektov«.⁹⁴

Pri svojih najnovejših realizacijah, kot sta hotel Creina in hotel Maestral v črnogorskem primorju, je arhitekt nalogo fiksne arhitekture skrčil na kombinacijo čiste konstrukcije in nekonstruktivne membrane, kar je vidno že v izbiri materiala — betona in opeke. Vse ostalo, predvsem notranja oprema, je le modno obarvan, provizoren aranžma. To nam najboljše kažete tekstilna stropna dekoracija kranjskega hotela in pa strop v slaščičarni Maksimarketa, ki je kot odrska kulisa iz papirja.

⁹¹ Prim. N. Šumi: *O novih hotelih v Sloveniji*, Sinteza, 1965, št. 2, str. 36.

⁹² S tem v zvezi je treba reči, da se Ravnikar tako z veleblagovnico na Trgu revolucije v Ljubljani, še bolj pa s kranjsko trgovsko hišo ne podreja splošni tendenci po redukciji bočne osvetlitve trgovskih prostorov, kar je vidno predvsem pri Miheličevi Modni hiši v Osijeku, še bolj radikalno pa pri Kerševanovi blagovnici v Idriji.

⁹³ Prim. B. Mušič: *H gradivu natečajev za del centra Kranja*, Sinteza, 1968, št. 5—6, str. 57.

⁹⁴ S. Bernik: *Oris sodobne arhitekture v Kranju*, Kranjski zbornik, str. 252.

Jedro Ravnikarjevega dela so njegova prizadevanja pri oblikovanju ljubljanskega mestnega središča. Tukaj lahko zasledujemo nepretrgano linijo njegovega razvoja. Do približno srede petdesetih let, ko še ni stopila v ospredje potreba po preoblikovanju urbanega jedra, sega njegov pomen predvsem na področje razčiščevanja teoretičnih problemov, po tem času pa je s sodelovanjem na vrsti natečajev prispeval številne konkretne rešitve.

Nameravani kompleksnejši posegi v centru mesta so se skoncentrirali na dveh področjih — na tako imenovani Kraigherjevi ploščadi in na novem Trgu revolucije.

Za prvo območje so bili razpisani trije natečaji (1957, 1963, 1969) in čeprav Ravnikar ni avtor končnega projekta, so njegove ideje bistveno vplivale tako na izdelavo natečajnega programa⁹⁵ kakor na oblikovanje nekaterih urbanistično-arhitektonskih rešitev.⁹⁶ Poleg pobude za programsko vertikalno delitev celotnega področja od podzemskih etaž do vrhnjih poslovnih nadstropij je najzanimivejši tisti del njegovega drugega projekta, ki se ukvarja z oblikovanjem vedut, in to v dveh glavnih smereh: od Bellevueja proti natečajnemu območju ter iz atrijā oz. od Ajdovščine proti Gradu. Z izvirnim prijemom — s cezurnim oknom v stavbnih gmotah novega trga — je našel tisto kvaliteto likovnega doživetja, ki jo je v prejšnjem stoletju cenil že Sitte. S tem je poudaril življenjsko povezanost med staro in novo Ljubljano.⁹⁷

Čeprav je Trg revolucije najbolj kritizirana Ravnikarjeva realizacija, je to obenem edini po enotni zamisli izvedeni večji poseg v centru Ljubljane po osvoboditvi.

Sirše okolje bivšega nunskega vrta je bilo v urbanizaciji Ljubljane že od nekdaj zanimivo, predvsem zaradi svoje lege v južnem delu središča mesta med dvema prometnima hrbtenicama — med magistralo v smeri secer—jug⁹⁸ ter med cestnim obročem, ki je nastal po vzoru dunajskega Ringa in ki pomeni del po Fabianiju zasnovane »okrožne ceste«.⁹⁹ Ta predel je bil delno pozidan že pred potresom (Deležni muzej, Opera, Narodni dom), dokončni značaj reprezentativne četrti pa je dobil v popotresni obnovi Ljubljane. Reprezentativne stavbe v urejenem zelenem okolju so bile pozidane v psevdo-historičnih stilih. Za tedanji čas značilna močna zazeleznitev se je ohranila do danes in predstavlja vizualno povezavo zelenja obeh vzpetin — Gradu in Šišenskega hriba.

Nepozidani kompleks nunskega vrta je po osvoboditvi postal izredno dragocen, saj je nudil možnost za zgraditev novega reprezentativnega dela Ljubljane. (Med obema vojnama je imel podoben pomen tako imenovani

⁹⁵ Za to je pomemben predvsem njegov načrt iz leta 1957, ko je postavil osnovne funkcionalne, oblikovne, programske in prometne zahteve za to področje, ki jih na slabi osnovi razpisani natečaj ni upošteval.

⁹⁶ To se je pokazalo v natečaju leta 1963.

⁹⁷ Ta vodilna ideja je v njegovem projektu iz leta 1969 skoraj popolnoma zabrisana na račun zelo koncentrirane zazidave. To je eden od vzrokov za to, da njegov načrt ni bil sprejet.

⁹⁸ Nekdanji emonski cardo.

⁹⁹ Prim. N. Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, str. 16.

Južni trg, kjer naj bi po Plečnikovem načrtu nastale »propileje«, povezane z Gradom-akropolo, kakor izraz njegove antične vizije Ljubljane.)

V tem smislu je bila že v letih 1946—47 v okviru Ravnikarjevega seminarja izdelana študija za lokacijo Prezidijske ljudske skupščine SRS.¹⁰⁰ S stališča oblikovanja prostora gre za docela konvencionalen pristop, ki temelji na razvrstitvi novih objektov v osi sever—jug in na oblikovanju parka francoskega tipa v podaljšku Muzejskega trga.

Postavitev grobnice herojev (odkrita 1952, plastika B. Kalin, sarkofag arh. Mihevc) in novega poslopja Ljudske skupščine (med 1954 in 1958, arh. Glanz)¹⁰¹ je dokončno določila značaj tega kompleksa, ki naj bi postal politično in nacionalno središče ne le Ljubljane, temveč vse Slovenije.

Na takih idejnih osnovah je bil leta 1959 razpisan natečaj za novi Trg revolucije. Iz natečajnega programa je razvidno, da je bil celoten urbanistično-arhitektonski koncept za to območje podrejen zahtevi po oblikovanju okolja za osrednji spomenik revolucije, katerega odkritje naj bi pomenilo višek proslav ob 20-letnici osvoboditve.¹⁰²

Ravnikar se je v svojem natečajnem projektu prilagodil takšni ideji in rečemo lahko, da je bil njegov koncept izbran ne toliko zaradi svojih prostorskih kvalit, ki jih je v primerjavi z drugimi natečajnimi projekti sicer pokazal v največji meri, kakor zaradi simbolnega podtona in monumentalnega izraza. V mejah spekulacije se lahko vprašamo, ali bi v tisti situaciji arhitekt prodrl z drugačno, manj reprezentativno zamislijo.

V primerjavi s kranjskim OLO, ki je v idejnem pogledu izraz odprte, demokratične družbe, se je Ravnikar z načrtom za novi Trg revolucije v prvi vrsti vrnil na pozicije prvega povojnega obdobja, ko je arhitektura odsevala politično avtoriteto države.

Ta premik ilustrira tudi primerjava z leta 1958 nastalimi Ravnikarjevimi variantami predloga za ureditev okolja Ljudske skupščine,¹⁰³ s katerimi je avtor hotel prispevati konkretno rešitev v okviru prizadevanj za ohranitev Kozlerjeve palače in ki vključuje tudi preoblikovanje nunskega vrta. Kompleks je razdeljen v tri pasove v smeri sever—jug: »sončna« promenade kot podaljšek Muzejskega parka, tlakovana ploščad pred skupščino, ki se nadaljuje s trgom, na katerem je delno ohranjeno zelenje, baročni vodnjak in spomenik NOB, skupščina sama pa ima svoj vis à vis v novem poslopiju Predsedstva izvršnega sveta, ter s portikom in panteonom zaslužnih mož na vzhodnem robu ob uršulinskem samostanu.

Ker v tem primeru ni bila prisotna izrecna zahteva po monumentalnosti, je avtor z razmeroma skromnimi in nevsiljivimi posegi oblikoval okolje, ki ga Ljubljana kot mesto potrebuje. Takšen pristop je kot celota »enostavnejši, kompaktnejši, bližji merilu človeka, tako da kljub pomanjkljivostim nikoli ne bo izgubil čara sproščenosti in resnične uporabnosti.«¹⁰⁴

Toda pri konkretnih izvedbah reprezentančnih objektov osrednjega pomena je še tudi po liberalizaciji naše kulture viden pritisk v »idejni« smeri. Tako smo Slovenci dobili s Putrih-Kalin-Glanzovo fasado Ljudske

¹⁰⁰ Zbornik oddelka za arhitekturo, str. 104—105.

¹⁰¹ Po prvih povojnih projektih naj bi skupščina stala v Tivoliju.

¹⁰² Prim. M. Slajmer: *Natečaj za ureditev novega Trga revolucije v Ljubljani*, Arhitekt, 1960, št. 4, str. 54.

¹⁰³ Objavljeno v Arhitektu, 1958, št. 23, str. 11.

¹⁰⁴ F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, str. 19.

skupščine zapozneli primer »sovjetskega« vpliva, Ravnikarjev Trg revolucije pa v zasnovi kaže reminiscence na »stil Novega Beograda«.

V natečajnem projektu je osnovni element tega kompleksa ploščad monumetalnih razsežnosti, namenjena predvsem masovnim manifestacijam,¹⁰⁵ s skupščinskim poslopjem na eni strani in stolpnicama slovenske vlade in gospodarstva na drugi strani. Strogo simetrično kompozicijo dveh v formi in florisu identičnih stolpnic si lahko razlagamo kot prisposodobno politične moči v Sloveniji, katere enakovredna nosilca sta administracija in gospodarstvo. Motiv dubliranih stolpnic še podčrtuje monumentalnost zasnove, saj lahko takšno kompozicijo dveh simetričnih visokih objektov štejemo za variacijo na prastaro temo propilej ali mestnih vrat, ki se v zgodovini stavbarstva kaže v različnih oblikah od antičnega slavoloka do dvojnih zvonikov baročnih cerkva.¹⁰⁶ Vendar prostorski motiv monumentalnega vhoda tudi v moderni arhitekturi ni zamrl. Najboljši dokaz za to je Le Corbusierjev projekt za Porte Maillot v Parizu iz leta 1929, kjer dva nebotičnika uokvirjata pogled na Arc de Triomphe, hkrati pa definirata pešcu namenjeno ploščad-forum, dvignjeno nad avtomobilsko cesto. Poleg urbanističnih problemov je Le Corbusier v tem načrtu rešil tudi problem monumentalne estetike, ki se prilega tako poudarjenemu motivu. Podoben značaj imajo tudi mnoge realizacije dvojnih visokih objektov na svetu, ki v izrazu in kvaliteti kažejo sicer ogromen razpon od dveh »tort« v Minsku do polkrožno oblikovanih nebotičnikov Revellove mestne hiše v Torontu (projekt 1958), ki uokvirjata notranji trg s spomenikom v sredini.

Pri Trgu revolucije ne moremo govoriti o oblikovanju cestnega vhoda,¹⁰⁷ temveč o poudarjanju pogleda na Krim in o formiranju primerne okolja za spomenik revolucije, ki naj bi po natečajnem projektu stal v prostoru med obema stolpnicama.¹⁰⁸

Toda če idejni pomen in razsežnost ploščadi do neke mere opravičujeta izbiro takšnega motiva, ne moremo tega trditi glede na geografski položaj tega kompleksa, saj leži v ožjem območju »praga« med Rožnikom in Gradom. V tem predelu poudarek v višino ruši značilno mestno silhueto in moti poglede na historični del mesta.¹⁰⁹

Projektant je dosegel monumentalen izraz ne le z velikimi dimenzijami ploščadi, z višinskim akcentom stolpnic, ki naj bi postali novi mestni dominanti, in s simboličnim pomenom pniksa in porte, temveč tudi s poudarjeno simetrijo in statičnostjo prostorske zasnove. Glavna os teče v

¹⁰⁵ Podobno reprezentančno namembnost je imel tudi v 19. stol. oblikovani Kongresni trg, le da se je le-ta uspešno prekrivala z bolj vsakdanjimi funkcijami — od zbirališča pred cerkvijo in deželnim dvorcem do zabave in počitka v parku Zvezda.

¹⁰⁶ V takšnem kontekstu tudi lahko sprejemamo tezo o tekmovalnosti stolpnic na Trgu revolucije z zvoniki stolne, frančiškanske, šentpeterske in trnovske cerkve. Prim. *Akant: Aktualna arhitektura — Ljubljanske stolpnice*, Sinteza, 1967, št. 7, str. 79.

¹⁰⁷ Takšen je primer leta 1965 nastalega Miheličevega projekta za Bavarski dvor v Ljubljani.

¹⁰⁸ Prim. M. Šlajmer: *Natečaj za ureditev novega Trga revolucije*, Arhitekt, 1960, št. 4, str. 55.

¹⁰⁹ V tej zvezi omenja Lajovic Ravnikarjevo prednatečajno tezo, naj bi »ljubljska vrata« pozidali le do višine popotresne Ljubljane. Prim. J. Lajovic: *Odzivi*, Arhitektov bilten, 1972, št. 6—7, str. 21.

smeri sever-jug od skupščine do spomenika v prostoru med stolpnicama in se prek aleje podaljšuje do Gregorčičeve ulice.

Vsi drugi elementi imajo tako s stališča prostorske kompozicije kot programske zasnove značaj adicije, ki naj bi do neke mere poživila to območje. Takšno nalogo imajo trgovski objekt ob uršulinskem samostanu, Jakopičev paviljon v podaljšku Plečnikovega gimnazijskega poslopja, »cona nacionalne pietete« v zelenem pasu ob zahodnem robu trga s spomeniškiimi objekti itd.

Glavni projekt, po katerem se je ravnala gradnja do prekinitve del v letu 1964, je prevzel osnovna načela, izražena v natečajni zamisli, čeprav je vseboval tudi določene spremembe. Tako je imela odločitev o izgradnji podzemskih etaž pod celotnim območjem tako pozitivno kot negativne posledice. S stališča prometne organizacije kompleksa pomeni delna predstavitev pešcevih komunikacij in parkirnih prostorov pod nivo ploščadi nedvomno pridobitev.¹¹⁰ Po drugi strani pa je predvidena in do tedaj neizvedena podzemska kinodvorana povzročila premik stolpnice proti severu, tako da sta prišli v vizualno območje pročelja nunske cerkve. S tem je bila dokončno porušena harmonija Kongresnega trga, ki jo je na severnem robu že pred tem načela navpičnica Metalke.

Stolpnici sta doživeli spremembo tudi glede na orientacijo, saj sta zdaj obrnjeni druga proti drugi z vogali in ne s stranico. (Takšna sprememba je verjetno nastala na podlagi študija o čim boljši osvetlitvi objektov.) S tem je seveda odpadel notranji trg med njima, pa tudi motiv vhoda je postal manj izrazit.

Vzroke za to, da se je pri Trgu revolucije po skoraj dvajsetih letih spet pojavila monumentalnost kot vodilni arhitekturni izraz, je treba iskati po eni strani v megalomanstvu naše državotvorne strukture, ki je hotela postaviti spomenik slovenske politične, gospodarske in nacionalne moči, po drugi strani pa v ambicijah projektanta. Tako je ves ustvarjalni napor težil k sintezi vsega dotedanjega, h kristaliničnem izrazu arhitekture kot družbene aktivnosti. Seveda je na obeh straneh prišlo do preценjevanja moči. Po ustavitvi del je bilo torej treba celotno zasnovo, ki je že obstajala v rudimentarni obliki, spremeniti tako, da se, kolikor je mogoče, zgleda nasprotje med aspiracijami in resničnostjo. Tako sta znižanje stolpnice in dozidava prizidka pomenila edino možno in realno nadaljevanje, oziroma korekcijo prvotne ideje.

Redukcija višine stolpnice za približno polovico je narekovala graditev nizkih objektov. S tem so bile delno nadomeščene izgubljene površine v višjih etažah, obenem pa je bilo s tem zadoščeno potrebi novega uporabnika — banke — po šalterskih dvoranah večjih dimenzij. Poleg takšnih čisto utilitarnih in ekonomskih razlogov je bil ta poseg utemeljen tudi s stališča požitve prostorskega koncepta, saj igračkasto postavljeni »paviljoni« pri tleh omiljujejo pretežke mase stolpnice in tvorijo prostorsko zaporo v višini prvega oziroma drugega nadstropja. Igračkasti način je viden celo pri oblikovanju detajlov, kot so okna z izbočenimi stranskimi robovi in z nadstreški iz kamnitih plošč, ki posnemajo tekstilne markize.

¹¹⁰ To je prva tovrstna rešitev v Jugoslaviji. Prim. *Arhitektura — urbanizem*, 1965, št. 32, str. 30.

Posebno poglavje je oblikovanje zunanjsčine objektov na Trgu revolucije, saj je to tisti arhitekturni element, ki daje celotnemu kompleksu poseben značaj. Sedanja rešitev je v glavnem nastala na podlagi posebne študije, v kateri so bili upoštevani racionalni faktorji, kot so osvetlitev, namembnost, zaščita pred sončnim ogrevanjem itd. Velikost oken se tako ravna po orientaciji, navpična »rebra« pa so pravzaprav brise-soleili.

Glede tehnične izvedbe je bila izbrana tako imenovana »viseča« konstrukcija fasade, to je inačica »curtain walla«, ki se je zlasti po drugi vojni uveljavil v Ameriki. Lever house v New Yorku (Skidmore, Owings in Merrill) je klasičen primer takšnega fasadiranja, kjer so tehnološke prednosti popolne prefabrikacije združene z dekorativnim izrazom, ki poudarja nenosilno funkcijo mrežastega plašča brez dominantne smeri.

Ravnika pa je — hote ali nehoti — svoji fasadni konstrukciji dal videz nosilne in masivne stene. Drzno konzolno arhitekturo je prekril s plaščem iz granitnih plošč, ki je oblikovan tako, da poudarja vertikalno smer, izbrani material pa poleg dejanske trajnosti daje še psihološki vtis arhitekture »za vse večne čase«. S tem se je odvrnil od konstrukcijsko bolj naglašene, »iskrenega« arhitekturnega izraza, ki je po letu 1960 v naši arhitekturi prevladal z deli Miheliča, Severja in drugih in ki označuje tudi vrsto Ravnikaevih realizacij od stavbe Ljudske pravice do Ferantovega vrta.

Pripombe vzbujajo tudi oblikovanje notranjščin objektov na Trgu revolucije, ki vse prevečkrat ponujajo modne, pretirano reprezentančne rešitve. (Seveda gre večina takšnih »domislic« na račun investitorja.¹¹¹) Tako najbolj bodeta v oči oblikovanje oken v prizidku C, ki se spogleduje s secesijo, in pa že skoraj kičast lesteneč v stekleni kletki pred vhodom v stolpnico Ljubljanske banke.

Bolj kot sama arhitektura je vprašljiva programska organizacija Trga revolucije. Tu gre predvsem za dva bistvena pomisleka.

1. Nepravilno je bila ocenjena funkcija tega predela v sklopu širšega mestnega organizma. Trg revolucije je bil pozidan z namenom, da postane novo upravno in poslovno središče Ljubljane, čeprav je razvoj v zadnjih desetih letih pokazal izrazit premik centra proti severu ob Titovi ulici in s tem povzročil izolacijo tega področja iz težišča mestnega utripa.¹¹²

2. Koncentracija velikega števila dejavnosti v tem predelu je povzročila pretiran porast avtomobilskega prometa in povečanje potreb po parkirnih prostorih. Pešec, ki mu je bilo prvotno namenjeno celotno območje, je bil potisnjen na obrobje, ploščad pa je postala največji parkirni prostor v mestu.

Kljub tem pomanjkljivostim, ki jih seveda ne smemo v celoti pripisati projektantu, pomeni Trg revolucije prvi večji mestni predel, pri katerem so bile poleg pomembnejših arhitektonsko-urbanističnih vprašanj upoštevane na prvi pogled manj pomembne urbanistične zahteve, kakor so urejene pešpoti s podhodi in podzemskimi pasažami, dovozi za dostavna vozila, oprema zunanjih prostorov od svetilk in reklamnih napisov do zelenja itd. Takšnega kompleksnega pristopa pri drugih novogradnjah od

¹¹¹ Prim. Janez Lajovic, *Odzivi*, AB 1972, št. 6—7, str. 21.

¹¹² Prim. F. Košir: *Odzivi*, str. 20 in *Akant: Aktualna arhitektura*, Sinteza, 1968, št. 8, str. 95.

pošte do podvoza ni, čeprav to področje pomeni središče aspiracij po »velemestni« Ljubljani.

Poreformska kriza, ki je sledila pretiranemu zagonu in optimizmu zgodnjih šestdesetih let, je povzročila premik prvotne monumentalne in statične zasnove Trga revolucije v bolj razgibano, realnemu življenju bližjo strukturo. Oropala pa ga je primernega simbolnega prizvoka in ga spremenila v izraz čisto potrošniške miselnosti: namesto spomenika slovenske politične in nacionalne ideje smo dobili največjo banko in največjo veleblagovnico (ter seveda največje parkirišče).

Ravno zato je Trg revolucije najzgovornejši dokaz za trditev, da je arhitektura »hočeš-nočeš v material prelito sporočilo družbe o njenih ambicijah in sicer enakovredno o resničnih in umišljenih«. ¹¹³

Trg revolucije je individualna ustvarjalčeva izpoved njegove predstave o svetu. V tem smislu je Ravnikarjeva arhitektura živ odsev Plečnikove misli in nam enako razločno govori tako o osebnosti arhitekta kakor o družbi, v kateri je nastala.

Približno sredi petdesetih let se je Ravnikar dokončno odpovedal formalnemu arhitektonskemu jeziku svojega učitelja. Kljub temu pa ga še danes z njim povezuje močna vez — to je podoben, zelo oseben odnos do problemov arhitekture. Marjan Mušič, pisec doslej edinega celovitejšega orisa Ravnikarjevega dela, ¹¹⁴ v svojem članku, napisanem v čast Edvarda Ravnikarja, ko je prejel Prešernovo nagrado za natečajni projekt Trga revolucije leta 1961, govori o zanj značilnem »kreativnem procesu«, ki je temelj njegovega strokovnega in pedagoškega dela. Res je v primerjavi z na zunaj anonimnim stavbarstvom »internacionalnega stila«, kjer so si dela posameznih arhitektov podobna kot jajce jajcu, Ravnikarjeva arhitektura vedno izraz ustvarjalčeve osebnosti in zato kaže — tako kakor Plečnikovo stavbarstvo — močan osebni slog.

Ravnikar je že petintrideset let med najvidnejšimi ustvarjalci našega stavbarstva. Udejstvoval se je — in se še — na skoraj vseh arhitekturnih in sorodnih področjih od načrtovanja posameznih stavb in načrtovanja mest do knjižne in notranje opreme. V pričujoči študiji je najmočnejše poudarjena arhitekturna plat njegovega ustvarjanja. Razvojna črta Ravnikarjevega urbanističnega delovanja pa je žal nakazana le v obrisih in predstavljena fragmentarno, to pa predvsem zato, ker je zaradi neurejene dokumentacije včasih nemogoče priti do ustreznih podatkov.

Bil je med tistimi arhitekti, ki so si največ prizadevali, da je bil leta 1960 na fakulteti za arhitekturo v Ljubljani ustanovljen nov oddelek, to je industrijsko oblikovanje. Ob Ravnikarjevem prispevku na področju industrijskega oblikovanja pa naj povem le, da je za prvo obdobje, ko se je industrijsko oblikovanje šele uveljavljalo, značilno, da so načrti najprej nastajali na fakulteti in je šele pozneje prišlo do industrijske proizvodnje. Izmed Ravnikarjevih del naj omenim le projekt za pohištvo »Artikulum«, ki je nastal leta 1953 v sodelovanju z ing. arh. Jurijem Jenštrletom. ¹¹⁵

¹¹³ G. Košak: *Arhitektura danes in tukaj*, Naši razgledi, 1973, št. 4, str. 94.

¹¹⁴ Glej Marjan Mušič: *Edvard Ravnikar. Ob podelitvi letošnjih Prešernovih nagrad*, Arhitekt, 1961, št. 2, str. 17—19.

¹¹⁵ Objavljeno v *Arhitektu*, 1953, št. 8, str. 26—27.

Prav tako velika je vloga, ki jo je Ravnikar odigral pri začetkih slovenskega sodobnega plakata in knjižne opreme v prvem obdobju po osvoboditvi. Poleg tega je pomemben kot izvrsten publicist in pedagog. S svojim vzgojnim delom na ljubljanski fakulteti za arhitekturo je prispeval nesporno velik delež k uveljavitvi slovenske moderne arhitekture, saj so od leta 1946 dalje, ko je začel predavati na tedanjem arhitekturnem oddelku tehniške fakultete v Ljubljani, iz njegovega seminarja izšle cele generacije arhitektov, ki so danes jedro naše arhitekturne tvornosti.

Se ene, čeprav kratkotrajne plati njegove pedagoške dejavnosti ne bi smeli prezreti. To je njegovo poučevanje likovne teorije na ljubljanski slikarski akademiji. (Na tej šoli je redno predaval v šolskem letu 1948/49, pozneje je imel le še nekaj izrednih predavanj.) V prvih letih po osvoboditvi je pouk na naši akademiji slonel predvsem na delu učencev v učiteljevem ateljeju, teoretična stran pa je bila zanemarjena. Tako je bil arhitekt Ravnikar prvi, ki je povojno generacijo naših slikarjev seznanil z osnovnimi pojmi iz likovne teorije. S svojim obširnim znanjem je tedanjim študentom — predvsem poznejši skupini »Mladi 1953« — z likovno-kritičnega, znanstvenega stališča razložil zgodovino umetnosti in sodobne tuje smeri ter dokazal, da za uspešno slikarsko delo nista dovolj le inspiracija in sentimentalni odnos do umetnosti, temveč je za to potrebno predvsem znanje o slikarskih metodah in načelih. Z likovno-teoretičnega stališča je zanimiv tudi Ravnikarjev članek iz leta 1951, ki govori predvsem o nujnosti ponovne povezave med vsemi likovnimi vrstami in pa o tem, da bi bil za naše slikarstvo čas, da se otrese obremenjenosti, ki jo je povzročilo precenjevanje naše Moderne. Svoje razglabljanje končuje z značilno, v prihodnji razvoj našega slikarstva uprto mislijo: »V tem, kar je dalo moderno slikarstvo po impresionizmu, so mnoge faze razvoja, ki so nam še popolnoma neznane in brez katerih ne bo mogoče naprej.«¹¹⁶ Res so se taka predvidevanja kmalu uresničila in jih je širša javnost spoznala leta 1953 na razstavi »Mladi 1953« (Milan Berbuč, Mire Cetin, France Pershin, Marko Suštaršič, Marjan Tršar, Melita Vovk ter kipar Drago Tršar) in na znameniti Kregarjevi in Debenjakovi razstavi. Tako je tudi Ravnikar po svoje sodeloval pri začetkih velikega vzpona slovenske sodobne slikarske in grafične umetnosti.

Za zaključek naj izrazim upanje, da mi je v pričujočem zapisu poleg orisa dela sodobnega slovenskega arhitekta uspelo podati tudi elemente razvojnega mehanizma ne le Ravnikarjevega opusa samega, pač pa prek njega in ob njem tudi slovenske arhitekture v zadnjih tridesetih letih. Mislim, da Ravnikarjevo delo po svoji kvaliteti, še bolj pa po konstantah, ki določajo njegov razvoj, dovolj zgovorno osveteljuje rast naše arhitekturne in urbanistične misli kot celote.

Pomen njegovega dela je predvsem v tem, da je kreativno povezal našo stavbarsko dediščino s sodobnim pojmovanjem arhitektonskih vprašanj. Obenem pa je s svojimi dosežki prispeval k temu, da je slovenska arhitektura postala pojem izvirne in sodobne ustvarjalnosti ne le v Jugoslaviji temveč tudi v tujini.

¹¹⁶ Edvard Ravnikar: *Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas*, Likovni svet, DZS, Ljubljana 1951, str. 42—51.

ZUSAMMENFASSUNG

Edvard Ravnikar zählt schon seit 35 Jahren zu den angesehensten Schöpfern der slowenischen Architektur. Er gehört der jüngeren Generation der Plečnik-Schüler an, die bereits vor dem Kriege und noch mehr danach viel zum Wandel in unserem Bauwesen beigetragen hat. Neben der mehr oder weniger erfolgreichen funktionalistischen Richtung aus der Vorkriegszeit (Vurnik, Šubic, Černigoj, Rohrman) stellt die junge Generation mit Ravnikar an der Spitze die Grundlage dar, aus der nach dem Kriege unsere zeitgenössische Architekturtätigkeit emporwuchs.

Ravnikar begann sich unmittelbar vor Beginn des II. Weltkrieges durchzusetzen, und das vor allem durch das Wettbewerbsprojekt zur Regulierung Ljubljanas (1940) und durch das Gebäude der modernen Galerie in Ljubljana, das in demselben Jahr projektiert wurde. Obwohl Ravnikar mit diesem Entwurf im Rahmen der traditionellen architektonischen Sprache verblieb, zeigt sich die Qualität seiner Arbeit darin, daß er das traditionelle Vokabular auf Elemente reduzierte, die sich der zeitgenössischen Gestaltung annähern. Die ersten Nachkriegsjahre waren eine Zeit unmittelbarer politischer Kontrolle, die über die Architekturtätigkeit ausgeübt wurde, zugleich aber eine Zeit des Wiederaufbaus der Heimat. Die weit angesetzten Aufgaben des Industrie- und Wohnungsbaus wurden mindestens zum Teil realisiert, dafür aber blieben alle Projekte für repräsentative öffentliche Gebäude auf dem Papier. Die bereits vor dem Kriege schwache moderne Richtung in der Architektur ist im ersten Zeitabschnitt nach der Befreiung fast ganz zum Stillstand gebracht worden. Stärker jedoch wurde Plečniks Einfluß, weil die Mehrheit der damals tätigen Architekten eben aus seiner Schule hervorgegangen war und weil sein historischer Formalismus der sowjetischen Formel noch am besten entsprach. Die charakteristischen Beispiele solch einer Richtung sind Ravnikars Wettbewerbsprojekte für das neue Belgrad (1946) oder der Plan für das neue Gebäude des Volksparlaments der VRS im Tivoli in Ljubljana (1947). Die Einzigen in dieser Zeit errichteten Gebäude öffentlichen Charakters waren einige Institute, darunter drei von Ravnikar: das *Institut für Forstwirtschaft in Ljubljana* (1947), die *Fakultät für Naturwissenschaft in Skopje* (1948), das *Institut für Schwachstromtechnik in Ljubljana* (1949). Alle drei Gebäude sind symmetrisch entworfene, längliche Blocks mit einer schablonenhaften Anordnung der Innenräume. Obwohl sie keine wesentlichen Neuheiten in unserer Architektur darstellen, galten sie doch als Muster, nach dem sich der Bau ähnlicher Objekte bei uns richtete. Eine bedeutender Rolle, vor allem auf dem Gebiet der Urbanistik, spielte zu der Zeit der Bau von Wohnsiedlungen, denn hier setzte sich das Prinzip des freien Grundrisses durch, das den traditionellen Randbau verdrängte und trotz seiner schematischen Natur und der Eingliederung in das geometrische Netz eine Neuheit in der Organisation des Raumes bedeutet. Einen besonderen Platz im urbanistischen Bemühen der Nachkriegszeit nimmt Ravnikars Plan für *Nova Gorica* ein (1947), jedoch wurde nur ein Fragment davon verwirklicht — die südliche Wohnsiedlung. Hinsichtlich der Form und des Raums stellt die *Studentensiedlung in Ljubljana* eine noch besser durchdachte Lösung dar (1948 bis 1955), die die für die erste Nachkriegszeit charakteristische schematische Natur überholt und von einem Umsturz spricht, der in unserer Architektur nach 1950 einsetzte, wo man den Anfang eines »Öffnens nach außen« bemerkte. Ravnikar widmete sich jedoch nicht nur dem Studium fremder Errungenschaften, er versuchte, bei seiner Arbeit auch die positiven Elemente unserer überkommenen Architekturtradition zu berücksichtigen, vor allem die Architektur Plečniks. Zu dieser Zeit befaßte er sich am meisten mit urbanistischer Problematik (der preisgekrönte Wettbewerbsplan für die *Regulierung der Insel Ruissalo* in Finnland, 1953; der Vorschlag zur Gestaltung des *Zentrums von Ljubljana*, 1953) und mit Entwürfen zu Denkmalskomplexen (Grabstätten in *Draga* 1953 und auf der *Insel Rab* 1954).

Ungefähr um die Mitte der fünfziger Jahre brach Ravnikar endgültig mit der formalen Sprache der Plečnik-Schule und formte seinen eigenen zeitgenössischen Architekturausdruck. Der beste Beweis hierfür ist das Gebäude für den *Kreisvolksausschuß in Kranj* (1958—60). Hier gelang dem Autor den für öffentliche Gebäude so bedeutenden Ausdruck der Würde nur durch zeitge-

nössische Mittel, die sich in Kraft und Originalität mit jedem ausländischen Gegenstück dieser Zeit messen können.

Die sechziger Jahre stellen eine wirkliche Wiedergeburt unseres Bauwesens dar. Damals begann man planmäßig größere Wohnsiedlungen, Geschäfts- und Verwaltungszentren und touristische Siedlungen zu bauen. Stadteinfallsstraßen wurden gestaltet und endlich urbanistische Generalpläne für ganze Stadtteile angenommen. Dabei behauptete sich eine ganze Reihe jüngerer Architekten, meist Ravnikars Schüler (z. B. Kristl, Mihelič, Sever). Auch Ravnikar schloß sich effektiv dieser Strömung an und trug in mancher Hinsicht durch originelle und wertvolle Lösungen bei. Ein wesentlicher Zug seiner Architektur in diesem Zeitraum ist das Überwinden der Konstruktion. Hierzu gehören die Gebäude von *Ljudska pravica* (1960) und der Fakultät für *Architektur, Bauwesen und Geodäsie* in Ljubljana (1963–66) und die Filialen der Nationalbank in *Kranj* und *Celje* (1962). Was die kühne Konstruktion betrifft, so sind die beiden Hochhäuser am neuen *Platz der Revolution* in Ljubljana am besten; der Architekt hat sie aber mit einem Mantel aus Granitplatten belegt und verlieh der Fassade auf diese Weise den Schein einer massiven Tragemauer. Wie ein frischer Wind in unserer architektonischen Gestaltung wirken seine reich kubisch aufgegliederten Gebäude, wie z. B. *Ferantov vrt* (1967–73) und die beiden Hotels *Creina* in *Kranj* und *Maestral* in *Pržno bei Miločer* (beides 1970). Mit seiner jüngsten Schöpfung, dem Kaufhaus *Globus* in *Kranj* (1972) kehrte er zum einheitlichen kubischen Gebäudeschema zurück.

Den Kern von Ravnikars Werk stellen seine Bemühungen um die Gestaltung des Ljubljanaer Stadtzentrums dar, wobei eine ununterbrochene Linie seiner Entwicklung verfolgt werden kann. Bis ungefähr zur Mitte der fünfziger Jahre, als die Notwendigkeit einer Umwandlung des urbanistischen Kerns noch nicht im Vordergrund stand, erstreckt sich seine Bedeutung vor allem auf das Gebiet der Klärung der theoretischen Begriffe. Danach jedoch steuerte er durch seine Mitwirken an einer Reihe von Wettbewerben zahlreiche konkrete Lösungen bei (Ausschreiben für *Kraigherjeva ploščad* 1957, 1963, 1969, erster Preis, und Realisierung des Ausschreibens für den *Platz der Revolution*, 1960).

Obwohl der Platz der Revolution das am meisten kritisierte Werk Ravnikars ist, bedeutet es zugleich auch den einzigen nach einer einheitlichen Idee ausgeführten größeren Eingriff im Zentrum Ljubljanas. Die Nachreformkrise, die einem übertriebenen Aufschwund der frühen sechziger Jahre folgte, hatte eine Verschiebung vom ursprünglichen, monumentalen und statischen Entwurf des Platzes der Revolution zu einer bewegteren, dem realen Leben näheren Struktur zur Folge. So kam es dazu, daß die beiden Hochhäuser nicht so hoch wie geplant wurden und daß dabei ein Nebengebäude entstand, das das Ganze belebt und die zu schwere Masse der beiden Hochhäuser abmildert. Dieser Komplex ist ein individuelles Bekenntnis, das von der Weltvorstellung des Künstlers und Autors Zeugnis ablegt. In diesem Sinne ist Ravnikars Architektur ein lebendiger Widerschein des Gedankens von Plečnik und sie spricht mit gleicher Deutlichkeit sowohl von der Persönlichkeit des Architekten als auch von der Gesellschaft, in der sie entstand.

IZ PRIPRAV ZA »KORPUS NOVEJŠE SLOVENSKE ARHITEKTURE MED 1500 IN 1800«

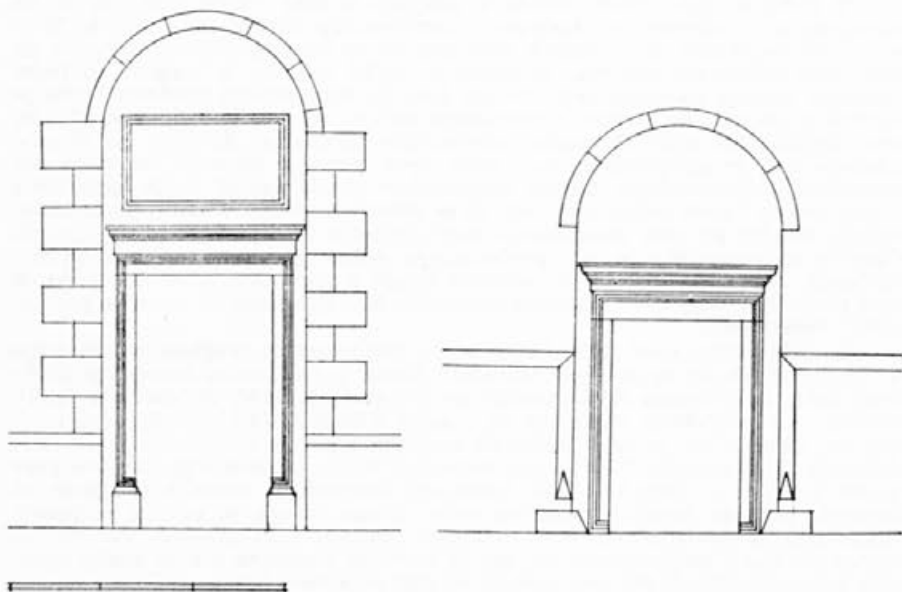
V zadnjih letih, zlasti seveda s podporo Sklada Borisa Kidriča, je na Slovenskem v pripravi več korpusov umetnostnozgodovinskega gradiva. Tako stanje ni naključno. Po številnih študijah, ki so bile opravljene navadno na zelo ozko odbranem gradivu, je nazadnje prišel čas, ko je mogoče in treba doseženo stopnjo spoznanj zaznamovati tudi na kompletnem gradivu. Treba je namreč podčrtati, da je prav sistematična objava spomenikov (in virov zanje) ena najšibkejših plati slovenske umetnostne zgodovine. Medtem ko drugod izhajajo tudi že izpopolnjena dela take vrste, nimamo Slovenci na voljo niti temeljnega topografskega popisa spomenikov. Raziskovalci tretje generacije v naši stroki, kamor sodim tudi sam, so se namreč usmerili v študij posameznih stilnih obdobj ali celo posameznih zvrsti likovne umetnosti v takih okvirih. Opisana usmeritev je bila za napredek stroke nujna, prav tako nujen pa je zato nasledek takega študija, ki se naravno konča s korpusom gradiva; ta pa je spet po svoje temelj z vsa nadaljna poglobljanja v še odprta ali na novo postavljena vprašanja.

Za arhitekturo med 1500 in 1800 sem podal temeljne pregledne za Slovenijo v štirih knjigah, tri so izšle pri Slovenski Matici (Ljubljanska baročna arhitektura, 1961; Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem, 1966; Arhitektura XVII. stoletja na Slovenskem, 1969), ena pa v seriji ARS SLOVENIAE (Baročna arhitektura, 1969). V teh knjigah in drugih razpravah je bilo upoštevano le ozemlje današnje SR Slovenije. Zato je ena temeljnih nalog zasnovanega korpusa prav ta, da pritegne spomenike vsega tedanjega slovenskega ozemlja ne glede na kasnejše oziroma današnje politične meje. Druga naloga, ki si jo s korpusom zastavljam, je revizija podatkov in oznak spomeniškega gradiva. Ta revizija se nanaša zlasti na posameznosti, saj je temeljna razvojna shema doslej obdržala svojo aktualnost. Pri tem puščam za zdaj ob strani deloma načelne, deloma pa terminološke probleme, ki se v XVI. stoletju zgostijo ob dilemi pozna gotika—renesansa, v XVII. stoletju pa v dilemi renesansa—manierizem—zgodnji barok. Za XVIII. stoletje je bilo z uveljavitvijo termina baročni klasicizem ustrezno tistim lastnostim gradiva, ki v mnogočem anticipirajo zmerni klasicizem naslednjega stoletja. Kaže, da bo pretres arhitekture v prvi polovici XIX. stoletja lahko vplival na datacijo nekaterih zdaj v XVIII. stoletje postavljenih spomenikov.

V tem poročilu se ni mogoče spuščati v vsa odprta vprašanja. Sodim, da je vendarle treba zainteresirani strokovni javnosti sporočiti nekatera pomembna nova odkritja ali opozoriti na zapletenost zastavljenih problemov. Na prvem mestu moram opozoriti na dve študiji, ki sta nastali v seminarju za slovensko umetnostno zgodovino in zadevata datacijo dveh pomembnih spomenikov. V diplomskem delu o *romarski cerkvi v Puščavi* na Pohorju je Sonja Kos dokončno prevesila dosedanje tehtanje deleža dvajsetih in sedemdesetih let XVII. stoletja v korist letnici 1672. Že doslej je večina argumentov govorila, da je sedanja podoba cerkve iz tega obdobja, o tem priča tudi ena od dveh ohranjenih napisnih plošč. Vendar so napisi včasih varljivi. Ugotovitev obsega starejše stavbe iz dvajsetih let, ki jo je omogočila natančna preiskava ostrejša in zidov, to vprašanje razrešuje in pojasnjuje nekatere »nepravilnosti« v zidnem plašču cerkve.

Drugo diplomsko delo se nanaša na *cerkev in križni hodnik frančiškanskega samostana v Piranu*. Marko Vuk je v svojem delu izkoristil poleg specialne

italijanske literature tudi rokopisno in arhivsko gradivo, kolikor je doslej urejeno. Nazorno je izluščil podobo gotske cerkve, prav tako je jasno razčlenil barokizacijo kompleksa, kamor sodi tudi križni hodnik. Groba časovna postavitev teh del je zdaj natančneje določena z začetkom barokizacije ob koncu XVII. stoletja, dela pa so končali v naslednjem, XVIII. stoletju. Tako je treba popraviti časovno opredelitev, ki sta jo uveljavila H. Folnesics in Leo Planiscig v svojem monumentalnem delu »Bau- und Kunst-Denkmale des Küstenlandes« (1916); prav tako pa dobiva na teži opredelitev, da se stil križnega hodnika iz renesanse preveša v novo stilno stopnjo, opredelitev, zapisana v moji knjigi o arhitekturi XVI. stoletja pri nas. Tudi novejša italijanska literatura ugotavlja, da se v beneškem območju renesančne forme z neznatnimi spremembami obdržijo v barok in klasicizmu. Podobno velja tudi za Kras. — Obe študiji pripravljamo za natis.



Glavna vhoda cerkve v Obršljanu in Svetem pri Komnu

Glavnina lastnih prizadevanj je bila v preteklih dveh letih naravnana na preiskavo in evidentiranje gradiva v zahodni Sloveniji. Taka usmeritev je bila sprejeta zato, ker nameravam izdati korpus v posameznih zvezkih, med prvimi naj bi bila na vrsti prav zahodna Slovenija. Zaradi tega bi rad opozoril na dva spomenika z našega Krasa, ki zaradi večplastnosti dobro ponazarjata težave, s katerimi se srečujemo pri takih vrstah arhitektur. Gre za arhitekturi, ki sta nastajali dejansko v vseh treh obravnavanih stoletjih. Prvi objekt je znamenita cerkev v *Svetem pri Komnu*, ena najpomembnejših cerkva XVI. stoletja pri nas in ena redkih centralnih zasnov te dobe na Slovenskem. Deleži treh stoletij, v katerih je cerkev dobila današnjo podobo, so sicer v grobem že ocenjeni. Osmerokotna ladja in stari prezbiterij kažeta na XVI. stoletje, v naslednjem stoletju je nastal novi prezbiterij v osi novega portala na južni stranici, zvonik pa je bil pozidan v XVIII. stoletju. Pač pa se postavljajo vprašanja ob posameznih letnicah, ki jih imamo po več iz obeh zgodnejših stoletij. Za XVI. stoletje sta na voljo dve. Prva je vklesana na portalu (1576), druga pa na loku portalne niše (1599), ki oklepa portal ter je zdaj dobro vidna zaradi poškodovanega mostovža, ki veže zvonik in ladjo. Različnost obtalnega zidca na fasadni stranici in na vseh drugih stranicah, zazidana okna na novjšem

oltarnem delu, v konec XVII. stoletja datirani kamnitni steber, ki nosi dežnikasto strešno konstrukcijo — vse te okoliščine odpirajo vprašanja, ki so rešljiva samo s posegi v zidovje. Za take sonde seveda iz raziskovalnega fonda ni na voljo nikakih sredstev, zato morajo nekatere dileme nujno ostati nerazrešene. Ali še drug, prav tako pomemben primer. Tudi uganke o nastanku *Marijine cerkve v Obršljanu pri Komnu* ni mogoče razvozlati brez sond v zidovje stavbe. Najtehtnejši delež ima pri tej cerkvi seveda XVII. stoletje. Natančnejša opazovanja pa so postavila na dnevni red najpoprej delež XVI. stoletja, ki ga nakazujejo v vseh štirih bifornih zvončnicah ohranjena krogovičja znotraj renesančnih arkad (po dosednji evidenci pri nas unikat!), prav tako pa tudi prispevek XVIII. ali celo XIX. stoletja v ladji. Povrh tega je zanimivo, da se kaže ozka zveza med tem spomenikom in poprej obravnavano cerkvijo v Svetem. Obe cerkvi imata soroden motiv portalnih niš, vzdani portal je tudi v Obršljanu datiran v XVI. stoletje, medtem ko napisna plošča govori o prezidavi cerkve v XVII. stoletju. Kaže, da je zvonik stal nekdanj samostojno. Kakor rečeno, tudi teh vprašanj ni mogoče razrešiti brez sond, ki so za raziskovalca kajpak predrage. Treba je torej čakati na priložnost, ko obnovitvena dela omogočijo nadaljne raziskave.

Zato smo tembolj veseli, da se v zadnjih letih tudi na Primorskem taki posegi vidno množe. Goriškemu zavodu za spomeniško varstvo gre zasluga, da je omogočil raziskavo nadvse pomembnega *dvorca Zemona* pri Vipavi. Raziskave so razkrile prvotni načrt, ki se ozko naslanja na severnoitalijanske palladijevske vile, pa so načrt potem poenostavili in prilagodili skromnejšim možnostim naročnika ter kajpak tudi klimatskim pogojem Vipavskega. Piranski spomeniški zavod pa se je med drugim lotil za naš korpus prav tako ključno pomembnega spomenika, *baptisterija v Piranu*. Kaže torej, da bo povečana spomeniškovarstvena dejavnost v zahodni Sloveniji, ki jo še zmerom premalo poznamo in ki je dovolj zanemarjena v literaturi, tudi za ta del naše domovine omogočila potrebne znanstvene preiskave spomenikov ter s tem tudi njihovo pravo vrednotenje.

Nace Šumi

NARODNA GALERIJA V LETU 1972

Potujoče razstave:

1. *Hinko Smrekar*. 45 risb in grafik iz zbirke Narodne galerije (dela naštetá v ZUZ n. v. IX, 1972, p. 161). 2. 4.—9. 5. 1972 Rogaška Slatina; 23. 11. 1972—5. 1. 1973 Maribor, I. gimnazija.
2. *Risbe Franca Kavčiča*. 33 risb iz zbirke Narodne galerije (dela naštetá v ZUZ n. v. IX, 1972, p. 162). 6. 2.—1. 3. 1972 Rogaška Slatina.
3. *Risbe in skice bratov Šubicev*. 21 del Janeza Šubice in 14 del Jurija Šubice iz zbirke Narodne galerije (dela naštetá v ZUZ n. v. IX, 1972, p. 162). 2. 4.—31. 3. 1972 Rogaška Slatina.
4. *Razstava fotografskih povečav slovenskih umetnostnih spomenikov od srednjega veka do začetka 20. stoletja*. 52 povečav (fotokopije našete v ZUZ n. v. VIII, 1970, p. 309). 11. 2.—30. 6. 1972 Ljubljana, Šola za oblikovanje.
5. *Od baroka do impresionizma*. 42 oljnih slik iz zbirke Narodne galerije.

Razstavljena dela:

Valentin Metzinger: 1. Alegorija ljubezni, inv. št. NG 1287 in 2. Sv. Leopold, inv. št. NG 269; *Fortunat Bergant*: 3. Portret baronice Gasperini, inv. št. NG 235 in 4. Portret barona Jožefa Antona Codellija; *Anton Cebej*: 5. Sv. Leopold, inv. št. NG 36; *Franč Kavčič*: 6. Fokion z ženama, inv. št. NG G 79 in 7. Zenitna pogodbá, inv. št. NG G 82; *Jožef Tominc*: 8. Kapitan Polić, inv. št. NG 1656; *Matevž Langus*: 9. Podoba dr. Crobatha in sestre Marije kot otroka, inv. št. NG 190 in 10. Jožef Karinger, inv. št. NG 204; *Mihael Stroj*: 11. Helena Pesjak, inv. št. NG 378 in 12. Podoba žene Aleksandra Vilharja, inv. št. NG 361; *Franz Kurz von Goldenstein*: 13. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, inv. št. NG 180; *Marko Pernhart*: 14. Grad Schrottenthurn pri Celovcu, inv. št. NG 286; *Anton*

Karinger: 15. Bohinjsko jezero, inv. št. NG 138, 16. Kranj, inv. št. NG 140 in 17. Mojstrana z dolino Vrat, inv. št. NG 1564; *Janez Šubic*: 18. Bratranec Tine, inv. št. NG 419 in 19. Notranjščina z orodjem in posodo, inv. št. NG 1160; *Jurij Šubic*: 20. Skica za portret žene, inv. št. NG 448; 21. Gospod z monoklom, inv. št. NG 456 in 22. Češka deklica, inv. št. 1311; *Jožef Petkovšek*: 23. Dekliška glava, inv. št. NG 1307; *Ferdo Vesel*: 24. Divji lovec, inv. št. NG 533 in 25. Tihožitje, inv. št. NG 532; *Ivana Kobilca*: 26. Sestrici, inv. št. 559 (pastel) in 27. Ženska glava, inv. št. NG 156; *Anton Ažbe*: 28. Dekliško poprsje, inv. št. NG 1605 in 29. Mož s črno ovratnico (na hrbtni strani Mož z rdečo ovratnico), inv. št. NG 4; *Gvidon Birolla*: 30. Iz minulih časov, inv. št. NG 1758; *Ivan Grohar*: 31. Brna, inv. št. NG 76, 32. Sejalec, inv. št. NG 1327 in 33. Pogled z mojega okna; *Rihard Jakopič*: 34. Tihožitje, inv. št. NG 102, 35. Krakovski vrtovi, inv. št. NG 1395, 36. Alkoholik, inv. št. NG 1386, 37. Borovci, inv. št. NG 1400, 38. Sestrici, inv. št. NG 104; *Matej Sternen*: 39. Devin, inv. št. NG 349 in 40. Devin, inv. št. NG 348; *Matija Jama*: 41. Belokranjci, inv. št. NG 113 in 42. Pogled na Barje, inv. št. NG 114.

23. 3.—19. 4. 1972 Škofja Loka, Loški muzej
6. 5.—6. 6. 1972 Kostanjevica, Lamutov likovni salon
1. 7.—14. 7. 1972 Žalec, Savinov razstavni salon (Spominska hiša skladatelja Rista Savina). Razstavljenih 22 del z naslovom *Slovesko slikarstvo od konca 19. stoletja do impresionizma (št. 18—32, 34—42)*
10. 8.—22. 8. 1972 Zagorje ob Savi, Steklена dvorana (39 slik — vse zgoraj naštete, razen št. 25, 40, 42)
5. 10.—15. 10. 1972 Ptuj, Pokrajinski muzej (39 slik — vse, razen št. 25, 40, 42)
15. 11.—22. 12. 1972 Murska Sobota, razstavni paviljon arh. Novaka (39 slik — vse, razen št. 25, 40, 42)

Ksenija Rozman

GOTSKO STENSKO SLIKARSTVO.
izredna knjiga zbirke Ars Sloveniae
Razprave: Francè Stelè, fotografije:
Mauro Sarri, Mario Falsini, tekst ka-
talogu z literaturo: Damjan Prelovšek,
risbe: dipl. ing. arh. Nataša Sumi. Mla-
dinska knjiga, Ljubljana 1972. 135 stra-
ni razprave in kataloga, 2 + 105 barv-
nih slik, 18 črno-belih slik v katalogu,
117 shem med razpravo in v katalogu.

Razpravo, ki je Steletovo poslednje besedilo, uvaja avtor s krajšim orisom pobud, ki so ga v začetku njegove znanstvene poti pripeljale do raziskovanja slovenskega srednjeveškega stenskega slikarstva in ga spremljale na tem njegovem najpomembnejšem delovnem področju. Sledi splošni zemljepisni in časovni okvir, v katerega je moč postaviti naše srednjeveško slikarsko gradivo. V zgodovinskem razvoju slikarske problematike se je naše ozemlje seznanjalo z različnimi izhodišči in smermi, med katerimi se najmočnejše izražata severnoitalijansko-furlanska in pa koroška, sredi 15. stoletja pa se pokaže tudi določena osrednjeslovenska osredotočitve, ki po Steletu ostaja odločilna tudi do zadnjih obravnavanih spomenikov v začetku oziroma v prvi polovici 16. stoletja. Ob koncu 15. stoletja opozarja Stelè tudi na Istro kot za slovensko gradivo pomemben dodatni vir zemljepisnih povezav, naposled pa se ustavi ob vprašanju deleža italijanske renesanse.

Glavnino besedila sestavljata dva problemska kompleksa. V prvem avtor naniza in razčleni glavne stilne stopnje slovenskega srednjeveškega stenskega slikarstva. Po že uveljavljeni razporeditvi jih našteje pet: 1. romanško-gotski prehodni risarsko-plastični slog, 2. zgodnjegotski risarski ploskoviti slog, 3. gotski prostorsko-plastični slog, 4. poznogotski plastični realizem in 5. renesanso z manierizmom. Od teh stilnih stopenj je v našem gradivu najmočnejše in najizrazitejše zastopana tretja, ki jo Stelè razčlenjuje nekako v štiri časovne valove: najprej se pojavlja z osrednjeslovenskim dogajanjem nepovezano delo Janeza Akvile iz Radgone, zatem tako imenovana furlanska smer, ki ji velja poslanstvo, da je inavgurirala novo slogovno izražanje v osrednji Sloveniji in ki ji sledi obdobje koroške usmeritve z Janezom Ljubljanskim in sorodnimi pojavi, ter končno skupina Maškega mojstra s crngrobskim Bolfgangom. Zadnji fazi

pa se tako kot prvi dve kažete pri nas v različnih časovnih vzporednih tokovih, ki so se ob različnih spodbudah izrazili v slogovno različno detajliranih rezultatih.

Drugi problemski kompleks je v Steletovem besedilu namenjen ikonografskim vprašanjem, med katerimi zavzema osrednje mesto tako imenovani kranjski prezbiterij. Z njim je slovensko srednjeveško slikarstvo v krasilni strani svojih nalog doživelo kvalitativni vrh, spričo katerega šibkosti v sposobnostih naših mojstrov opazno stopajo v ozadje. Arhitektonsko se ikonografiji kranjskega prezbiterija pridružujeta še temi pohoda in poklona sv. treh kraljev ter zadnje sodbe, ki skupaj s prezbiterijem predstavljata temelj ikonografije slovenske gotske podružnice. Ob njih imajo večji pomen še upodobitve sv. Kristofa in sv. Jurija pa Mrtvaški ples in seveda še pomembnejši cikli, kot sta npr. Marijino življenje in Kristusov pasijon. Na arhitekturno razčlenitev cerkvene notranjštine vezana razporeditev slikarstva pa ne pomeni le uresničitve določenega ikonografskega kanona, marveč ima važen delež tudi pri estetski zaokrožitvi spomenika, v čemer pripada našemu srednjeveškemu slikarstvu širši umetnostnozgodovinski pomen.

Gotsko stensko slikarstvo v zbirki *Ars Sloveniae* je za prvim zvezkom *Monumentov* (1935) in *Slikarstvom v Sloveniji od 12. do 16. stoletja* (1969), ki je druga, izpopolnjena in aktualizirana izdaja starejšega besedila (1934 do 1935 oziroma v knjižni izdaji: *Cerkveno slikarstvo na Slovenskem I, Srednji vek, Celje* 1938), tretje širše Steletovo delo o slovenskih srednjeveških freskah. Ta besedila so si v marsičem sorodna, predvsem v razporeditvi tematike pa tudi v vzdrževanju nekaterih osnovnih tez, vendar bo mogoče pritegniti ugotovitvi, da ravno pričujoči knjigi pripada častna vloga avtorjeve umetnostnozgodovinske oporo — ne le spričo resnice, da je mogel v njej dokončno upoštevati obilico novega gradiva, marveč tudi, ker je tema v njej dobila zgledno zaokroženo predstavitev. Medtem ko je v »Slikarstvu« iz leta 1969 še čutili odvisnost od stare predloge, ki se izražata tudi v težnji po nakazovanju množice sorazmerno manj pomembnih nadrobnosti, je uvodno besedilo v »Gotskem slikarstvu« pridobilo znatno mero čistosti in preciznosti. Zaradi tega po-

meni ta knjiga mejno delo v zgodovini našega vedenja o slovenskem srednjeveškem slikarstvu; sklepa obdobje, ki mu lahko rečemo kar Steletovo obdobje, združuje in razkriva vse njegove miselne in umetnostnointerpretacijske niti in nam daje ključ za njegove metodološke postopke.

Zamudno in odveč bi bilo v priučujočem okviru komentirati sleherno premiso, ki je avtorja po podrobnejšem študiju in parcialnih objavah v periodiki pripeljala do temeljnih misli in stavkov v obravnavanem besedilu. Tembolj pa se zdi potrebno na tem mestu opozoriti na posamezne splošne probleme v ocenjevanju slovenskega srednjeveškega slikarstva, za katere kaže, da nadaljnje raziskovanje tega področja ne bo moglo iti mimo njih; nesmiselno in tudi v nasprotju z avtorjevim hotenjem bi bilo namreč pričakovati, da je zdaj z njegovim delom in s to knjigo dejavnost na tem področju sklenjena. V tem pogledu nam še najmanj možnosti daje najstarejši čas; spomeniki 13. in dobršnega dela 14. stoletja so ohranjeni v majhnem številu in v zelo bornem stanju in tudi ni upati, da bi se z morebitnimi novimi odkritji razmere kaj popravile. Vse številnejše in vse bogatejše pa je gradivo za 15. in 16. stoletje, in na dlani je, da ga Steletovo delo ni moglo izčrpati v vseh in tudi za splošnejše ocene pomembnih problemskih odtenkih.

Osnovno gibalno stilnega razvoja srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem pomenita Steletu v dunajski in ljubljanski umetnostnozgodovinski šoli uveljavljeni dinamični nasprotji ploskovito-plastično in idealizem-realizem. Prvo se nanaša na morfološko stran slikarskega posla, drugo pa na idejna izhodišča slikarjev. Pri tem se avtor seveda ni mogel izogniti temu, da ne bi kršil svetovnonazorskih slogovnih postavk, ki jih je ekspliciral Izidor Cankar, in da ne bi zadnjega, nasprotja idealizem-realizem, razumel tudi v smislu standardne estetike, torej v smislu idealnega — zvestega vsakdanji naravi. Morfološko stran stilnega razvoja išče Stelet v skladu z razpoložljivim gradivom predvsem v modeliranju človeškega lika in manj v podajanju prostora, praktično pa zanemarja pokrajino. Pojav oziroma spremembe obeh, arhitekturne notranjščine in pokrajinske zunanjščine, komentira le ob začetkih gotskega prostorsko-plastičnega sloga

v Prekmurju in jih pripisuje posredovanju italijanskih trecentističnih dosežkov. Poznogotski plastični realizem pa ugotavlja predvsem na osnovi morfološkega obravnavanja likov, njihove fizionomije in draperije, pri čemer mu pomeni obrazni realizem v smislu zvestobe vsakdanji naravi ključno problematiko tega obdobja; pobude za presnovo likov v smislu poznogotskega realizma išče v glavnem v vplivih grafičnih listov s Severa. K temu ga seveda sili gradivo samo, ki vprašanje arhitekture in pokrajine nakazuje le sporadično, četudi ga ne kaže zanemarjati. Dvojico idealizem-realizem spoznava avtor tudi v tako imenovanem razpoloženju, ki naj bi bilo nekakšno nadomestilo za strožje postavljeno in v slovenskem srednjeveškem slikarstvu tako rekoč neugotovljivo Cankarjevo kategorijo svetovnonazorskega izrazila. Steletu je umetnostno razpoloženje kategorija višje veljave in se mu kaže tudi v odbiranju detajlov slikarskega dela.

Nadaljnje raziskovanje slovenskega srednjeveškega slikarstva ne bo moglo iti mimo dejstva, da v tako postavljeni problematiki manjka dvojje parametrov: prvič je to vprašanje odnosa med predlogo za določene posameznosti na sliki in umetnostnim razpoloženjem, ki ga izraža slika kot celota, in drugič vprašanje obrtne sposobnosti slikarja, kar je marsikdaj med seboj povezano. Odkar je J. v. Schlosser v svojem znamenitem članku »Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im Mittelalter« (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXIII, 1902) opozoril na pomen vzorčne knjige v slikarskem procesu srednjega veka, postaja vedno bolj jasno, da je sestavljanje posameznosti v srednjeveškem slikarstvu — seveda predvsem v tistem, ki ni »delalo zgodovine« — njegovo osnovno gibalno, pri čemer pa se slogovna narava in provenienca predloge nista vedno obvezno izrazili tudi v umetnostnem učinkovanju celote. Podobno velja tudi za grafične predloge od srede 15. stoletja dalje, ki nikakor niso mogle vedno odločati o spremembi stilnega obraza slikarstva. Tudi moment obrtne sposobnosti slikarja postavlja vprašanje, ali je končni stilni učinek njegovega dela v skladu z viri, ki jih je imel na voljo oziroma po katerih se je zgledoval, oziroma če je ta učinek tudi veren izraz njegovih umetnostnih hotenj.

Aktualnost navedenih nasprotij nam razodene že pregled nekaterih najbolj klasičnih točk slovenskega srednjeveškega slikarstva in njegovega vrednotenja. Domači pofurlanski spomeniki s prezbiterijem v Sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru in v Suhi pri Škofji Loki res dajejo kot celota vtis, da gre vseskozi za domače mojstre v furlanski tradiciji, zlasti če jih primerjamo s posameznimi poznimi spomeniki onstran Soče, toda v nadrobnostih oblikovanja za to ne moremo najti potrdila. Podajanje draperije apostelskih postav je izrazito nefurlansko, celo več, v ponavljajočem se vzorcu gubanja spodnjega dela je mogoče konkretno pokazati na Sever, na beljaško delavnico, ki odmeva med drugim tudi v angelih na oboku v Sv. Janezu ali v nadrobnostnih figuralnih prizorov v Suhi. Trdi, primorski naglas treh fresk, posebej zadnjih, je Steletu branil, da bi se v iskanju virov zanje obrnil tudi na Koroško, kar bi obenem dalo trdnjšo oporo za datacijo. Slikar je pač prevzel določeni, v beljaški delavnici uveljavljeni vzorec, ki ga je — med drugim rečeno — brez variiranja ponavljal, ne da bi se čutil obvezanega slediti tudi beljaški mehki plastičnosti. V trdoti in shematičnosti suških fresk se vsekakor razodeva drugačno umetnostno razpoloženje, ki je lahko sad slikarjeve manj vešče roke pri tehnični uresničitvi vzorcev, ne more pa tu iti že za grafične predloge (tako E. Ceve v *Slovenski umetnosti*, 1966; tudi sedanja datacija v sredo 15. stoletja je vsaj za stene upravičena). Verjetnost takšnega sklepanja nakazuje med drugim tudi neka tabelna paralela v šentpavelskem samostanu (sv. Janez Krstnik na Triptihu prestola milosti: O. Demus v *Carinthii CXXVI*, 1936, sl. 4), ki v samem območju koroškega slikarstva razodeva, kako je mogoče skromnejši slikarski roki na osnovi starejših »mehkih« izhodišč doseči Suhi soroden trd, steklast izraz.

Ali če se ustavimo ob vprašanju grafike. Grafika ima v drugi polovici 15. stoletja nedvomno pomembno vlogo in Steletu se je posrečilo v članku v *Šišičevem zborniku* (1929) neizpodbitno dokazati vplive mojstra E. S. v Mačah in na Vrzdencu, ki jima je moč pridružiti tudi Krtno pri Domžalah. Vplive grafičnih predlog vidi Stelè v bolj »realističnih« obrazih (Križanje v Mačah) in v težkem, ostrem gubanju oblačil (sv. Krištof v

Mačah, Vrzdenc in še več drugih primerov, na katere je opozorila tudi K. Rozmanova). V Šišičevem zborniku je avtor sicer opozoril tudi na prevzem kompozicijskih shem (kar še v večji meri ugotavljajo pisci o istrskih freskah), premisleka pa bi bilo vredno, zakaj grafične predloge niso mogle našim mojstrom posredovati tudi novega renesančnega občutka prostora, saj so bili zlasti alzaški in švabski bakrorezci eksponenti nizozemskega obravnavanja prostorske tematike; šele s tem bi bil namreč v njihovi slikovni predstavi storjen potrebn korak dalje. Vsekakor pa se da pokazati, da vplivi grafičnih predlog niso bili vedno povezani z »realizmom« v obraznih črtah. Zgovoren primer za to ni nič drugega kot »lepi« obok v Mirni na Dolenjskem z Mojstrom E. S. (najočitnejše v oblačilu sv. Hieronima in sv. Marjete). Ob stilnem vrednotenju posledic grafičnih predlog je zanimiva primerjava z mislijo, ki jo je ob vplivih tega bakrorezca v delu Tomaža Beljaškega zapisal O. Demus (*Österr. Zeitschrift für Kunst u. Denkmalpflege* V. 1951): Mojster E. S. je posredoval Tomažu plemenito lirično držo njegovih likov, ki je le okrepljevala konservativni mehki izraz njegovih likovnih stvaritev. Pravilno je pojmovanje Mojstra E. S. za največjega lirika med nizozemsko-nemškimi bakrorezci, to pa bistveno razširja in deloma spreminja Steletove premise o vplivu grafičnih predlog pri nas.

V zvezi s tem kaže premisliti tudi usodno pojmovanje obraznega realizma: stopnjevanje le-tega pomeni avtorju napredek, vzdrževanje lepote ideala pa znamenje konservativnosti. Vsaj v omejenem okviru stilnih razsežnosti slovenskega srednjeveškega slikarstva takšnemu pojmovanju ne moremo povsem pritrditi. Ne da bi se v celoti strinjali s kritiko, ki jo je o tem vprašanju že leta 1923 tako na osnovi skromnega primerjalnega gradiva kot na šele začetni stopnji vedenja o severnem slikarstvu prvih desetletij 15. stoletja podal I. Cankar (*ZUZ III*, str. 129 ss), kaže vendar pritegniti njegovemu prepričanju, da gre tudi v slovenski »realistični« obrazni tipiki za shemo, torej za »idealizem« po njegovi sistematiki stila. Še več: vse do Križne gore se zdi, da je obrazni realizem le posledica na — v primerjavi z evropskimi tokovi — umetnostno provinco vezane, sicer lahko temperamentne, a obrtno vse-

kakor šibke slikarske roke, kakršne najzgovornejši primer je Andrej iz Ottinga. Težko se je ubraniti misli, da je bila lepota obraza in kretenj v teh stilnih okvirih kljub vsemu umetnostni ideal, ne nepovezan z mediteranskim deležem slovenske freskantske tradicije, ki jo je mogel doseči le izurjen slikar; v tem stoji Mače in njihov krog seveda najvišje. Odmik od tega ideala je verjetno res nemalokrat povezan s slikarjevo željo, da bi dal določenim likom v določenem trenutku močnejši obrazni izraz, to pa se praviloma izkrivi do grobega karikiranja, kar Stelè ugotavlja tudi ob slovenjgraškem pasijonu.

Malo verjetno se zdi, da sta ravno lepotnost in uglajenost osrednjih slovenskih slikarskih spomenikov 15. stoletja tista momenta, ki bi pričala o umetnostnem zatišju slovenskih pokrajin tega časa. Ne, znamenja periferne značaja umetnosti se kažejo drugje, kot je to pokazal v nekaterih sestavkih za hrvatsko umetnost L. Karaman. V slovenskem srednjeveškem slikarstvu sta to Sv. Janez in Suha pa istrski krog in »hrvaški mojstri« z Jernejem v 16. stoletju. To sta poljudni ekspresionizem suških apostolov, ki učinkujejo na razvajenega gledalca s prvinsko grobstvo in silovitostjo, in ambient kranjskega prezbiterja, v katerem se pomenska plast zoži le na ikonografski simbol, njegova likovna vsebina pa se s ponavljanjem vzorcev sploši na čisto dekorativnost. Okus in lepota pa sta prvini, ki sta prisotni tako v visoki umetnosti gotike kot renesanse. Ne moremo si kaj, da ne bi zopet citirali O. Demusa, ki je po desetletjih ukvarjanja s koroškim gotskim slikarstvom moral o Tomažu Beljaškem zapisati naslednje besede: »V svojem umirjenem načinu je iz form mehkega sloga, ki jih je bil prevzel od svojih beljaških predhodnikov, ... razvil vseskozi koroški, monumentalni slog predklasike in tako postal predhodnik alpske renesanse« (prav tam). Te besede za Mače ne morejo veljati, saj so freske v Mačah nastale dve desetletji pred Tomaževimi tablam in fresko, ki jim gre ta Demusova ocena. Toda ali niso Mače vendarle Tomažu soroden in adekvaten odgovor slovenskega zatišja na velike spremembe, ki jih je evropska umetnost doživljala skozi 15. stoletje?

V želji, da bi bil prikaz Steletovega besedila popolnejši, smo dolžni opozoriti na posamezne pomanjkljivosti

oziroma ohlapnosti, ki so delno plod ne dovolj kritične naslonitve na starejšo tujo literaturo. Tako ni več mogoče pritrditi misli, da bi bil Vitale da Bologna glavni ali celo edini pobudnik razvoja furlanskega slikarstva v drugi polovici 14. stoletja (str. XI). Kakor je iz posameznih prispevkov zadnjih dvajsetih let razvidno (zlasti V. Querini v *Il Noncello* 1956 in 1958), ima pomembno vlogo tudi Tommaso da Modena, v krogu katerega se je izoblikovala za Furlane tako značilna mehka gobasta plastičnost obraza, ki je zanje tudi na Slovenskem zanesljivo razpoznavno znamenje. Vsekakor je treba računati s tem, da lahko v furlanskem slikarstvu in njegovih odmevih na Slovenskem razlikujemo vsaj dve temeljni usmeritvi, mehko tommasovsko in drugo bolj risarsko dekorativno. Hans von Tübingen (str. XII) je iz dokumentov izbrskano ime in ga ni mogoče povezati z delom Mojstra Votivne table iz St. Lambrechta. K. Oettinger je v svojem delu o tem slikarju (*Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938), ki sicer ostaja dragocen vir ilustrativnega gradiva, na osnovi te predpostavke zgradil nevzdržno in večinoma navzgor pomaknjeno kronološko razporeditev njegovih del ter vzbudil upravičene kritike (nazadnje E. Baumova v katalogu Spodnjega Belvedera, 1971). Ocena beljaške delavnice je posneta po Demusovih in zlasti Frodlovih delih in ni vselej pravična dejanskemu stanju, zlasti v poudarjanju njene avstrijsko-češke in tirolske komponente (ki jo bo potrebno praktično odmisлити). Tu Stelè pač ni mogel drugače, saj delavnica še čaka kompleksnejše obdelave, četudi je že O. Demus pred desetletjem vsaj za Tomaža nakazal tudi drugačne vire (*Carinthia I CLI*, 1961). V splošnem se zdi, da je avtor v pritegovanju avstrijskega gradiva zanemarjal nekatere pisce (npr. O. Pächta, O. Benescha, L. Baldassa, ne nazadnje A. Stangeja), ki so v interpretacijo tega gradiva mimo O. Demusa in W. Frodla vnesli marsikatero dolgoročnejšo in tudi za nas pomembnejšo rešitve. — Prav tako kaže ime Jakoba Sunterja docela zamenjati z Lienhartom iz Briksna, kar je v ustrezni tuji literaturi že storjeno, medtem ko so namesto Hansa iz Briksna v najnovejšem času predlagali Erazma. Ob Križni gori (str. XVI) pa bi bilo bolje poimensko navesti slikarja (Jan Pollack), čigar delavnica je nedvomno odgovorna za to

delo, saj se njegovo slikarstvo v impulzivnosti močno razlikuje od siceršnjega bavarskega slikarstva tega časa. Sicer pa bi bilo večkrat tudi v tako zgoščenem besedilu umestneje posamezne splošne oznake zemljepisnih povezav, kot npr. tirolsko, koroško ipd., nadomestiti s konkretnjšimi navedbami izvorov, saj nam marsikdaj šele te povedo bistveno.

Glavnino Steletove knjige tvorijo tehnično dovršene barvne reprodukcije, ki jih dopolnjujejo črno bele v katalogu. Predstavljajo reprezentančen izbor obravnavanega gradiva, ki v precejšnji meri sledi smernicam v dosedanjih Steletovih publikacijah, med njimi pa je tudi nekaj lepih novih ilustracij, med katerimi moramo omeniti predvsem freske Marijine kapele celjske opatijske cerkve in pa grajske kapele na Turjaku. Ob vsej hvali, ki jo lahko izrečemo za ta slikovni kompandij, pa kaže opozoriti, da so nekaterkrat med kriteriji za izbor barvna in kulturnozgodovinska privlačnost in ne nazadnje tudi domačnost prikazanih spomenikov pretehtali likovno kvaliteto in umetnostnozgodovinski pomen; tako bi bilo npr. žeteli več Kamnega vrha namesto Visokega ali pa s Sv. Primoža tudi kakšen prizor iz Marijinega življenja, kjer je med znanimi slovenskimi primeri menda prvič, da se perspektiva korektno uveljavlja.

Knjigo sklepa katalog najpomembnejših spomenikov, ki poleg kratke umetnostnozgodovinske ocene in glavne literature v večini primerov prinaša še sheme poslikave in podrobno naštevanje ohranjenih in ikonografsko ugotovljivih prizorov. To za knjigo prepotrebno delo je prispeval Damjan Prelovšek. To je prvi primer takšnega kataloga pri nas in zasluži vso našo pozornost. Vendar se tudi ob pregledovanju tega kataloga tu in tam utrne kaka kritična misel. Vsekakor bi si bilo na posameznih mestih žeteli bolj pregledno ureditev spomenikov in, četudi to ne more biti korpus slovenskega srednjeveškega slikarstva, bi kazalo sistem uvodne ocene poenotiti (tako ni povsod podana datacija, čeprav jo je mogoče prebrati iz glavnega besedila — neizogibno bi bilo tudi navesti, kdaj so bile opisane freske odkrite). Včasih je zaznati, da se je sestavljalec kataloga odločil za drugačno (in pravilnejšo) oceno (Prilejske je postavljeno v čas 1460—1470, v besedilu še vedno sreda 15. stoletja; za mlajšo plast v Selu v Prekmurju se

ni mogel odločiti za »italijansko usmerjenega slikarja okoli 1400«, kot je to v kazalu k tab. 16 in 17). Nehvaležno delo ikonografskega popisa je, kot kaže, opravil predvsem v naslonitvi na Steletove Zapiske, ki pa niso vselej zanesljivi. Majhno sondiranje s podatki, ki so nam na razpolago, more odkriti, da bi se dala kaka drobna bela lisa v popisu izpolniti, druga popraviti. Med svetniki v luntah na Visokem pod Kureškom sta npr. na št. 2 Urban (z grozdom) in na št. 6 Miklavž (s tremi hlebci kruha), med apostoli v tej cerkvi sta na št. 13 in 18 verjetneje Matija in Tomaž. Na Muljavi si od št. 10 slede verjetneje Matija, Tadej, Simon ali Matej, Simon ali Jakob mlajši in Filip. V žirovniškem prezbiteriju je desno ob Ahaciju pač Erazen (z žebli za nohti!). Apostelska mučenikstva v Žirovnici (kot tista v Mošnjah in Ratečah) se dajo brez oporekanja v celoti določiti, tudi za manjkajoča polja, ker so urejena po apostolskem CREDU (kot bo to pokazala ena od prihodnjih študij pisca pričujoče ocene). S tega vidika sta v Žirovnici na št. 10 Obglavljenje Jakoba starejšega in na št. 4 Mučenje Jakoba mlajšega. Apostelska vrsta na Vrh nad Želimljen se da v celoti spolniti z Barnabo na čelu (št. 7 je Matija, 8 Jakob mlajši, 9 Filip), medtem ko sta št. 36 in 37 zamenjani. V Mirni na Dolenjskem manjka Janezov prizor na severovzhodni korni stranici.

Teh nekaj opomb naj samo pokaže, da je priprava takšnega kataloga zahtevno in nehvaležno opravilo in da je že sam namen vsega upoštevanja vreden; vsekakor pa je to še vedno tehten in nenadomestljiv del knjige, ki bo prišla na častno mesto v slovenski umetnostnozgodovinski bibliografiji.

Janez Höfler

OLBRICH BLAŽIČEK: *Barockkunst in Böhmen*. Artia, Praga 1967. 193 strani, 157 slik.

KURT WOISETSCHLÄGER-PETER KRENN: *Alte steirische Herrlichkeiten*. Styria, Gradec 1968. 95 strani, 216 slik.

Pisanje knjižnih ocen nam zadnja leta ne gre kako posebej od rok; zlasti tujih umetnostnozgodovinskih del, ki bi jih bilo vredno oceniti, se je nabralo za dober kup. Prav malo pa je znakov, da si bo kdo od piščih ljudi naše

stroke vzal čas in poskušal poravnati zamujeno...

Tudi s pričujočimi vrsticami, ki jih posvečam dvema knjigama iz omenjenega kupa, seveda komaj za spoznanje zmanjšujem naš dolg do novih ali bolje že kar dovolj starih in neocenjenih publikacij. Odbral pa sem dve deli, za kateri menim, da ju med tistimi, ki obravnavajo srednjeevropsko in torej nam bližjo umetnost, ne bi smeli prezreti, četudi sta izšli eno pred sedmimi in drugo pred šestimi leti.

To sta delo Olbricha Blažička Baročna umetnost na Češkem, ki je izšlo v založbi Artia v Pragi leta 1967 in smo ga dobili k nam v nemškem prevodu (*Barockkunst in Böhmen*) in knjiga *Alte steirische Herrlichkeiten*, katere avtorja sta graška kolega Kurt Woisetschlager in Peter Krenn, izdala pa jo je založba Styria v Gradcu in nosi letnico 1968.

Ime Olbricha Blažička je že štiri desetletja tesno povezano s preučevanjem češkega baroka. Za našo uporabo se je pisec najbolj uveljavil s pregledom o kiparstvu (*Socharstvo baroka v Čechach*, Praga 1958), znan pa je tudi po razpravah o slikarstvu, grafiki itd. Seveda je preučevalcev, ki so se doslej ukvarjali s posameznimi panogami v češkem baroku, za dolg seznam. Blažičku pa gre nedvomno za sluga za najnovejši sintetični prikaz celotnega umetnostnega ustvarjanja na Češkem v 17. in 18. stoletju.

Podobno kakor v času gotike je zavetela umetnost v tej deželi tudi v baroku. Češka, ki leži v središču Evrope, je skozi stoletja odsevala vplive različnih kulturnih tokov, a je tudi sama prispevala k evropski umetnosti svoj delež. Praga je bila v baroku mesto, kamor so prihajali ustvarjalci iz vodilnih umetnostnih dežel, postala je središče, ki je vsrkavalo in hkrati izžarevalo in ki je kazalo poteze mednarodnega, a tudi specifično češkega snovanja. V češki inačici evropskega baroka smo priče značilnemu razvoju tega sloga: češka posebnost je v izrednem mnogozvočju in ubranosti umetnostnih panog, v dosežkih, ki se kosajo z vrhunskimi deli evropskega baroka, značilno pa je tudi prelivanje in izženevanje češkega baroka v območje ljudske umetnosti.

Pravilna je Blažičkova ugotovitev, da čeških del nikakor ni moč obravnavati kot nekakšno varianto nemškega baroka. Med mojstri, ki so

ustvarjali na čeških tleh, je bilo prav gotovo poleg drugih tudi mnogo Nemcev. Presojanje baročne umetnosti po nacionalnem poreklu ustvarjalcev pa bi bilo hudo zmotno, saj so bila tedanjim ljudem nacionalna opredeljevanja poznejšega in tudi še našega časa povsem tuja. Tudi druge evropske dežele kažejo po svojih umetnikih v baroku mozaični etnični sestav. Tako je mogoče v celoti soglašati z A. Matejčkom, ki vidi v češki ustvarjalnosti »samoraslo in plodno vejo mednarodnega baroka«.

Nekaj podobnega se je v skromnejši meri dogajalo tudi pri nas. Tudi Slovenija je s pridom presnavljala tuje pobude. Kakor na Češkem zasledimo v baroku tudi v naši umetnosti, ki je sicer pogosto nastajala pod rokami prišlecev, lastne likovne poteze in, si parva licet componere magnis, nekajkrat je tudi z naših tal odmevalo v srednjeevropski baročni umetnosti kar dovolj glasno.

Blažiček obravnava razvoj v sedmih poglavjih. Sleherno od njih zaokrožuje s tem, da predstavi sočasno dogajanje v arhitekturi, kiparstvu, slikarstvu in grafični umetnosti. Tako sledimo razvoju v vsej njegovi razsežnosti. Poleg vrhunskih moči kot so, postavimo, v arhitekturi G. B. Mathey, G. Santini ali arhitekti iz rodbine Dienzenhofer, v kiparstvu M. B. Braun, F. M. Brokoff ali I. F. Platzer in v slikarstvu K. Škreta, P. J. Brandl, J. Kupecky ali W. L. Reiner, se zvrščajo pred nami neštivilni drugi, ki prenašajo vodilne zamisli v provinco in v široke plasti poljudnejšega in ljudskega snovanja.

Češki barok, kot se nam v besedi in sliki predstavlja s strani v Blažičkovi knjigi, je nedvomno odkritje tudi za tistega, ki mu umetnost te dežele ni neznanka: presenetljiv je zaradi italijanskih potez v tlorsih in bogati plastičnosti svojih palač in cerkva, v barvitosti svojega slikarstva, ki se včasih razpoje po flamsko, in spet v berninijevskem kiparskem postulat, na katerega cepijo domači mojstri lastna spoznanja.

Omenil sem že, da je odlika knjige v sintezi, ki je strnila dolgoletna in sistematična preučevanja češkega baroka. Med temi deli najdemo mnogo monografskih obdelav umetniških osebnosti in več kompleksnih obravnav celotne baročne dobe na Češkem. Blažiček podaja to izredno obsežno in mnogovrstno snov v klenem in razum-

ljivem jeziku, ne da bi pri tem poenostavljali ali opuščali specifičnosti posameznih, za spomenike češkega baroka bistvenih pojavov. Nadvse zgovorno podpirajo besedilo izbrane slike, ki jih ni malo in ki so vse dobre.

Knjiga je izčrpna in tudi na zunaj mikavna informacija o češkem baroku. Lahko bi jo imenovali kamenček, ki je manjkal v mozaiku evropskega baroka, pa tudi okno, ki se vabljivo odpira h globljemu spoznavanju tega cvetočega obdobja češke kulture.

Pri Blažičkovi knjigi sem poudaril odločilno vlogo učinkovitih fotografij. Prav tak pglavitni element pa je fotografija tudi v naslednji knjigi, ki jo hočem omeniti. To je delo *Alte steirische Herrlichkeiten* Kurta Woisetschlagerja in Petra Krenna, vodij Galerije starejše umetnosti in Deželne orožarne v Gradcu. Če ostanemo pri fotografijah kot odločilnem mediju umetnostnozgodovinskih publikacij, je treba povedati, da je avstrijska Stajerska že pred leti prek izbranih posnetkov, ki so spremljali zgodovinske tekste, opozorila na svoje umetnostno premoženje. To so bila zajetna dela pokojnega dr. Rochusa Kohlbacha. Vrednost teh del je bila nemara manj v umetnostnozgodovinskih zaključkih kot prav v prezentaciji dotlej neobjavljenih zgodovinskih podatkov in pa, kot rečeno, v bogastvu dobrih slikovnih informacij.

Knjiga o štajerskih umetnostnih zakladih zasleduje nekoliko drugačne cilje. V razponu od romanike v 11. stoletju do izzvenevajočega baroka ob začetku 19. stoletja želi predstaviti z 216 posnetki najpomembnejše štajerske spomenike arhitekture, slikarstva, kiparstva in nekaterih umetnoobrnih dejavnosti. Je torej razkošen slikovni album o kulturi in štajerski deželi, album, ki je odbran s premislekom: enkrat po pomembnosti spomeniškega gradiva in drugič po učinkovitosti fotografije. Oboje povezuje še drugi pglavitni element te knjige — umetnostnozgodovinska beseda. V uvodnem sestavku podajata avtorja pregled o razvoju umetnosti na Štajerskem v osmih stoletjih. V posebnem poglavju pa je zbran strokovni komentar k slikam. Prav s temi podatki, ki se opirajo na umetnostnozgodovinska dognanja zadnjih let, se dviga nad povprečje umetnostne slikanice. Še več: z uspehom zapolnjuje vrzel, ki jo vse prepogosto občutimo, med strokovno zgoščenimi, topografskimi opisi spome-

nikov na eni in elitnimi publikacijami za umetnostne sladokusce na drugi strani.

Delo je prav gotovo koristno za domačo in tujo rabo. In če se še enkrat povrнем k fotografiji, bi rad povedal, da jo je posnel zgledno, s primerno mero dokumentarnosti in vendar ne nedomiselnostjo eden od avtorjev, dr. Woisetschlager. Šteti mu je v dobro, da se je znal ogniti vabljivostim fotografске učinkovitosti, ki kaj rada spremlja knjige, kakršna je opisano delo, in ki bi jih brez škode lahko pogrešali tudi v nekaterih naših umetnostnozgodovinskih publikacijah iz zadnjega časa.

Sergej Vrišer

JOHANN MICHAEL FRITZ: *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedarbeiten der Spätgotik*. Böhlau, Köln/Graz 1966. 592 strani, 429 slik.

V vrsti knjig o zlatarstvu je v zadnjih desetih letih izšlo mnogo del, od katerih je bilo mogoče nekatera zaslediti tudi v naših knjigarnah. Med njimi so prevladovali predvsem priročniki, kakor npr. Ullstein Silberbuch (Frankfurt/M. 1968), Ullstein Juwellenbuch (Frankfurt/M. 1972), H. Brunner, Altes Tafelsilber (F. Bruckmann, München 1964), M. Meinz, Schönes Silber (Keysersche Verlagsbuchhandlung, München 1964) in G. Taylor, Silver (Penguin Books 1956, 1963). Nekateri izmed teh knjig imajo predvsem reprezentančen značaj, opremljene so z vrsto bogatih barvnih fotografij in z bolj ali manj obsežnimi strokovnimi teksti; taki sta npr. G. Gregoriotti, Gold & Juwelen, Bertelsmann Kunstverlag, Gütersloh, 1971 in W. Holzhausen, E. Kesting, Prachtgefäße, Geschmeide, Kabinettstücke, Wasmuth, Tübingen. V vrsti publikacij o zlatarstvu pa zasluži posebno pozornost knjiga Johanna Michaela Fritza: *Gestochene Bilder* s podnaslovom *Gravierungen auf deutschen Goldschmiedarbeiten der Spätgotik*, ki je izšla l. 1966 v založbi Böhlau (Köln, Graz). Zaradi neobičajne tematike, tehnostnih obdelave in dognanih zaključkov je knjiga vredna, da nanjo opozorimo.

Na prvi pogled se zdi, da raziskuje ozko omejen problem — graviranje nemških zlatarskih izdelkov v pozni gotiki, vendar se pokaže, da je pomen knjige mnogo širši in za preučevanje

evropskega zlatarstva in grafike zelo dragocen. Delo je enkratnega pomena ne samo zato, ker je avtor časovno in prostorsko na široko zajel in preučil gravirana zlatarska dela iz velikega dela Evrope od 12. do zač. 16. stoletja, ampak tudi zaradi pomembnih izsledkov, do katerih mu je uspelo priti. Prepričljivo je prikazal, da je treba začetke bakroreza iskati v delavnicah zlatarjev-rezcev in da je v zgodnjih bakrorezih čutiti navezanost na stil, ki so ga gojili v zlatarskih delavnicah. Kot verjetno je mogoče sprejeti tudi njegovo trditev, da je nastanek bakroreza odvisen od napredka proizvodnje papirja. Povsem razumljivo je, zakaj so ostale »rezane slike« (gestochene Bilder), ki so nastale v stoletju pred iznajdbo bakroreza, brez posnemanja in zakaj niso imele nobenega vpliva na nadaljnji razvoj. Zlatar jih je rezal na ostenja svojih izdelkov, ti pa so romali v kraje, za katere so bili naročeni, in so ostali tam tako rekoč skriti do današnjega dne. V primerjavi z bakrorezi na papirju imajo v tej knjigi obdelane rezane kovinske slike še eno posebnost, ki jim daje svojevrsten umetniški učinek. Tem delom podarjata svetloba in senca drugačno umetniško življenje, kot pa je dano na topem papirju tiskanemu bakrorezu.

Knjiga obravnava več kot 800 rezanih slik. V prvem delu je gradivo kronološko razvrščeno po pokrajinah in je dopolnjeno z zgodovinskimi podatki o zlatarjih ter o tehnikih obdelave. Tu obdelano gradivo želi opozoriti na grafično dejavnost zlatarjev. V drugem delu knjige skuša pisec, opirajoč se na tehnične raziskave, prikazati umetniški proces graviranja. Težje delu dajeta končno tudi katalog 881 graviranih zlatarskih izdelkov, ki so sistematično obdelani, in bogat seznam bibliografije.

M. Šetine

MOSTRA DEL LIBERTY ITALIANO
— katalog razstave v Palazzo della Permanente v Milanu, december 1972 do februar 1973, založnik Societa per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1972: 280 strani teksta, 130 črno-belih in 8 barvnih fotografij.

Liberty je italijanska inačica »modernejega stila«, ki se je razširil po Evropi ob koncu 19. stoletja. V posa-

meznih deželah si je nadel različna imena, odvisno od skupine, ki je omogočila njegov nastanek («Art Nouveau» se je imenovala slovita prodajna galerija v Franciji, »Jugendstil« se imenuje po znani nemški reviji »Jugend« itd.). V Italiji je začelo krožiti ime Liberty v času, ko so prišli v prodajo proizvodi londonske tvrdke, katere ustanovitelj je bil Arthur Lasenby Liberty.

Ti proizvodi, ki so postali nosilci novega okusa in so bili izven tradicionalnih okvirov, inspirirala pa sta jih Orient in neosrednjeveška tematika, so pod imenom Liberty združevali celoto modernistične proizvodnje. Takšen pomen nosi v začetku v sebi kanček ironije, saj se je najprej uporabljal le za umetnoobrtne predmete — kaseje tudi za grafiko in arhitekturo —, ki so bili kreirani na dotlej neobičajen način: v »modernem stilu«, ki ga zavračajo celo sami pristaši »modernizma«, ker odklanjajo misel, da bi ta pojav enostavno označili kot nenavadno modo. Kritiki Melani je že leta 1902 zapisal, da dolguje termin Liberty svojo priljubljenost in naglo razširjenost predvsem dejstvu, da je tujega izvora (naklonjenost vsemu tujemu je značilna za to gibanje, posebno v prvi fazi) in da zveni kot »libertà« (svoboda), pri čemer je mišljena osvoboditev izpod bremena akademizma in historičnih stilov s klasicizmom na čelu. Na splošno govorimo o stilu Liberty le v Italiji, kjer je poleg tega v rabi še termin »stile floreale«, ki označuje bolj naturalističen in bujnejši aspekt »modernizma«.

Italijanski Liberty zaobsega dela vegetativnega okrasa in oblik in dela abstraktnih linij, ki jih inspirirajo predvsem avstrijsko-škotski vzori, poleg teh pa tudi dela mešanega značaja, ki rahlo prizanašajo historičnim stilom, kar kaže na to, da italijanski modernisti niso imeli vedno dovolj poguma, da bi izbojevali bitko do konca, in da predvsem niso imeli primerne sredine, da bi izbojevali zmago. Tu je izvor marsikateri dvomnosti, ki loči italijansko produkcijo »od novega stila«.

Italijanski Liberty se je razvijal med leti 1895 in 1905 z nekaterimi predhodnimi izjemami v grafiki in s številnimi izjemami v času po I. svetovni vojni, ki pa jih pričujoča razstava ni upoštevala, ker gre v tem primeru za

precej drugačen in samostojen pojav. Liberty se je razvil v času, ko je bil francosko-belgijski Art Nouveau že v zatonu in ko se je na mednarodnem polju uveljavljala avstrijska secesija, ki je pomembno vplivala na italijanske umetnike in arhitekte. Njegov zaton se je začel — skupaj z drugimi podobnimi evropskimi gibanji — nekako leta 1906 in je bil zlasti nagel po letu 1910.

Začetek I. svetovne vojne pomeni — na evropskem nivoju — tudi datum smrti »novega stila«.

Obširen katalog, ki je kakor razstava sama pregleden in odlično pripravljen, vsebuje poleg kratkega uvoda Rossane Bossaglia o izvoru termina Liberty ter izčrpne in skrbno zbrane bibliografije celo vrsto kritičnih razprav o različnih aspektih tega gibanja: o umetnosti in literaturi piše Fortunato Bellonzi, o arhitekturi Rossana Bossaglia (ki je tudi avtorica knjige *Il Li-*

berty in Italia, izišle pri založbi Alberto Mondadori v Milanu leta 1968), o slikarstvu, plastiki in grafiki Anna Maria Brizio, o uporabni umetnosti in obrti Marco Rosci in o glasbi Giam-piero Tintori.

Sledi sistematičen opis razstavljenih del po različnih oddelkih. Pri vsakem oddelku so predstavljeni umetniki z bio-bibliografsko oznako in vsak razstavljen kos s posamezno oznako in razlago. Dokumentacijo dopolnjujejo številne črno-bele in barvne fotografije odlične kakovosti, ki zaokrožajo pregled umetnostnega dogajanja tega časa v Italiji.

Tako pripravljen katalog predstavlja temeljni vir za preučevanje italijanske umetnosti v času fin de siècle in obenem omogoča, da se gradivo, zbrano na tej razstavi, sistematizirano in ustrezno dokumentirano vključi v širši evropski okvir.

Tatjana Wolf

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1969

(Sestavila Maja Krulc)

- SPLOŠNO, KIPARSTVO,
SLIKARSTVO, GRAFIKA,
OBLIKOVANJE
- 1
Aleksander Bassin, Med Nürnbergom in Zagrebom, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, pp. 508—509, 3 repr.
Ob razstavah: Konstruktivna umetnost, Nove tendence 4, Kompjuterji in vizualne raziskave.
- 2
id., Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *NRazgl* XVIII, št. 8, 19. IV. 1969, p. 23.
Ob prireditvah skupine OHO, M. Pogačnika in S. Dragana ter T. Šalamuna.
- 3
id., Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 77—86, 26 repr.
- 4
dr. Emilijan Cevc, Umetnostni delež loškega ozemlja v preteklosti, *LRazgl* XVI, 1969, pp. 23—35.
- 5
Franc Curk, Srečanje z Ohojevci, *NRazgl* XVIII, št. 8, 9. IV. 1969, p. 237.
Pismo Našim razgledom.
- 6
Ješa Denegri, Vtisi in kritični komentarji, *Sinteza* 15, 1969, pp. 77—79, 4 repr.
- 7
France Golob, Novo odkrite freske Franca Jelovška v kripti na malem gradu v Kamniku. *Varstvo spomenikov* XII, 1969, pp. 37—41, 8 repr.
- 8
Muhamed Karamahmedović, Sodobna likovna umetnost Bosne in Hercegovine, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 103—108, 10 repr.
- 9
Katarina Kobe-Arzenšek, Tehniški muzej Slovenije, *Kron* XVII, št. 1, pp. 38—43, 4 fotogr.
- 10
Vera Kolšek, Nove stalne razstave pokrajinskega muzeja, *CeZ* 1969—70, pp. 421—425, 4 fotogr.
- 11
Niko Kralj, O vzgoji oblikovalcev, *NRazgl* XVIII, št. 3, 8. 11. 1969, pp. 69—70.
O nujnostih in možnostih šolanja in zaposlovanja v Sloveniji.
- 12
Janez Lenassi, Dva nova simpozija kiparjev, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 128—129, 2 repr.
Ob simpoziju v Vermontu, ZDA, in v Celovcu (Evropa park).
- 13
Andrej Medved, Sodobna slovenska vizualna umetnost, *NRazgl* XVIII, št. 14, 18. VII. 1969, pp. 426—437.
O grupi OHO ter skupini mladih kiparjev (Hrvacki, Tršar, Lapajne, Čadež-Lapajne).
- 14
Milena Moškon, Heraldčni ekslibris Bernarda Mavrišiča, *CeZ* 1969—70, pp. 261—265, 2 repr.
- 15
Matija Murko, Lepo + dobro, razstava izdelkov združenega podjetja Iskra v Zagrebu, *Sinteza* 15, 1969, p. 76, 3 repr.
- 16
id., Raznovrstnost v preprostosti, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 72—75, 8 repr.
O elementih otroškega pohištva B. Uršiča.
- 17
Branko Rudolf, O spodbudnosti klasifikacije lepot, *Sinteza* 15, 1969, pp. 70—73.

- 18
Sandi Sitar, Nova dimenzija, *Delo* XI, št. 229, 22. VIII. 1969, p. 5.
Ob koncu 1. kiparske kolonije v Štanjelu na Krasu.
- 19
id., Prva kiparska kolonija v Štanjelu na Krasu, *Delo* XI, št. 212, 5. VIII. 1969, p. 5, 1 fotogr.
- 20
Slovenska likovna produkcija 68, *NRazgl* XVIII, št. 2, 25. 1. 1969, pp. 46—47.
Stane Bernik, Arhitektura in urbanizem, Tatjana Wolf, Grafika; Matija Murko, Industrijsko oblikovanje; Braco Rotar, Kiparstvo; Tomaž Brejc, Slikarstvo.
- 21
Irina Subotić, Vdor informela v srbsko slikarstvo, *Sinteza* 15, 1969, pp.
- 22
Marjetka Šetinc, Medeninaste skledе, *Kron* XVII, št. 3, pp. 148—156, 12 repr.
- 23
Franc Štukl, Stavbenik Janez Krstnik Molinaro, *LRazgl* XVI, 1969, pp. 198—204, 4 repr.
- 24
Marijan Tršar, Ilustracije otrok v Pionirski knjižnici, *NRazgl* XVIII, št. 24, 19. XII. 1969, p. 735, 5 repr.
- 25
id., Zaposnena, a še aktualna žalostinka, likovna umetnost je pri nas zapostavljena, *NRazgl* XVIII, št. 10, 24. v. 1969, pp. 302—303.
- 26
Ustvarjalne dileme, Govorijo letošnji Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada, *NRazgl* XVIII, št. 3, 8. 11. 1969, pp. 74—75.
Med drugimi: L. Dolinar, E. Mihevc, N. Omersa, A. Peršin, U. Vagaja, J. Vovk.
- 27
Maja Vetrih, Likovno življenje v Mariboru in razstave umetnikov mariborskega kroga med obema vojnama, *Kron* XVII, št. 1, pp. 30—37, 3 repr.
- 28
Boris Vizintin, Danska: industrijsko oblikovanje in arhitekt Jorgen Bo, *Sinteza* 15, 1969, pp. 65—67, 7 repr.
- 29
Dušan Željeznov, Kaj je computerska likovna umetnost, *Dnevnik* XIX, št. 207, 2. VIII. 1969, pp. 10—11, 1 repr.
Ob razgovorih v Škofji Loki.
- ARHITEKTURA, URBANIZEM
- 30
Akant, Aktualna arhitektura (7), *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 149—151, 6 fotogr.
- 31
id., Aktualna arhitektura (8), *Sinteza* 15, 1969, pp. 99—100, 7 fotogr.
- 32
Stane Bernik, Louis I. Kahn rešuje Benetke, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, pp. 270—271, 3 repr.
Ob razgrnitvi idejnega načrta za kongresno palačo v Benetkah.
- 33
Ranko Bon, Človek v morju, *Sinteza* 15, 1969, pp. 68—69, 4 repr.
Študije podvodnih objektov.
- 34
France Ivanšek, Enodružinska hiša, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 23—42, 31 repr.
- 35
Ivan Komelj, Gradovi na Gorenjskem, *Varstvo spomenikov* XII, 1969, pp. 16—22.
- 36
Sašo Mächtig, Metamorfoze, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 13—22, 109 repr.
- 37
Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 139—140, 4 repr.
- 38
id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 15, 1969, pp. 92—93, 4 repr.
- 39
Marko Mušič, Pismo iz Amerike, *Nrazgl* XVIII, št. 12, 20. VI. 1969, p. 368, 2 skici.
V Muzeju moderne umetnosti; spoznanje ob Kahnovi arhitekturi.

40
Pogledi na urbanizacijo Maribora, *NRazgl XVIII*, št. 21, 7. XI. 1969, p. 642, 1 fotogr.

Pogovor NRazgl (S. Bernik) z Brankom Kocmutom, mrb arhitektom in urbanistom.

41
Predstavitve, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 43—71, 101 repr.

I. Arnavtović, Vrstne hiše; J. Brumen, Enostanovanjska vrstna hiša; S. Dolenc, Vrstne hiše; V. Emeršič, B. Pečenko in M. Mirnik, Vrstne hiše; B. Hafner, Enodružinska hiša; F. Ivanšek, Stanovanjsko naselje Murgle; S. Kristl, Dvojček; J. Lajovic, M. Mrva, A. Šarec, J. Vovk, Atrijske hiše; B. Modic, Dvojček; S. Sever, Atrijske hiše; T. Šegula, Enodružinska hiša.

42
Predstavitve, *Sinteza 15*, 1969, pp. 43—64, 101 repr.

S. Kristl, Osn. š. F. Prešerna, Kranj; S. Sever, Tehnično turistični center AMZ Slovenije, Lj; B. Pečenko, Trgovska hiša »Vema« Mrb; M. Bonča, Trg. paviljon Lj Šiška; J. Lajovic in M. Zrnc, Preureditev trgovine Borovo, Lj; S. Mächtig, Kiosk sistem K-67; J. Spacal, TV scenografija.

43
Edo Ravnikar, ml, Nekaj besed o projektiranju, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 1—12, 21 repr.

44
Aleksander Trumić, ml, Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 144—145, 5 repr.

45
Vlado Valenčič, Ljubljansko stavbeništvo v prvi polovici 19. stoletja, *Kron XVII*, št. 2, pp. 72—84, 4 repr.

46
Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 142—143.

SPOMENIŠKO VARSTVO

47
Anketa ob pričetku del na ljubljanskem gradu, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 121—124.

Anketo, v kateri so sodelovali J. Lajovic, I. Komelj, M. Košak, B. Mu-

šič, E. Ravnikar ml, I. Sedej, F. Stelè, M. Slajmer, N. Sumi, je pripravil S. Bernik.

48
Peter Fister, Pavšlarjeva hiša v Kranju, *Delo XI*, št. 100, 12. IV. 1969, p. 21, 2 repr.

49
id., Rekonstrukcije z uporabo merškega modula in proporcionalnosti, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 42—48, 6 repr.

50
id., Spomeniškovarstvena sanacija mesta Kranja, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 56—60, 6 repr.

51
Majda Frelj, Natečaj za usposobljenost projektanta načrtov za ljubljanski grad, *Sinteza 13/14*, 1969, pp. 117—120, 13 repr.

52
Vlasto Kopač, Cankarjeva rojstna hiša na Vrhniki, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 61—62.

53
Iva Mikl-Curk, Predlog meril spomeniških redov za arheološke spomenike, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 9—11.

54
ing. Albert Plemelj in Maks Zalokar, Osuševanje zidov z elektroosmozo, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 49—55, 6 repr.

55
Viktor Povše, Preučevanje slik z rentgenskimi žarki v SZ, *Varstvo spomenikov XII*, 1969, pp. 69—78, 2 repr.

56
Miloš Rybař, Pripombe k Curkovemu topografskemu gradivu za občino Laško, *CeZ 1969—70*, pp. 355—369.

57
Ivan Sedej, Razprave o problematiki spomeniškega varstva, *Sinteza 15*, 1969, pp. 84—85.

58
Jože Snoj, Gotska slikarija iz Pirana, *Delo XI*, št. 40, 11. 11. 1969, p. 5, 1 repr.

O restavriranju lesene tabelne slike iz 15. stoletja.

59
France Stelè, Govor ob otvoritvi
nove gotske kapele v celjski opatijski
cerkvi, *CeZ* 1969—70, pp. 267-271.

60
Ivan Stopar, Program za spomeni-
ško obnovo velenjskega gradu, *CeZ*
1969—70, pp. 307—350, 21 repr.

61
id., Spomeniškovarstveni red za
staro mestno jedro v Celju, *CeZ*
1969—70, pp. 273—305, 5 repr.

62
Majda Žontar in Mirina Zupančič,
Terenske raziskave gradov na Gorenj-
skem, *Varstvo spomenikov* XII, 1969,
pp. 23—36, 18 repr.

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

63
Liselotte Andersen, Barok in rokoko.
(Iz nem. prev. Helena Menaše). »US«
10, Drž. založba Slov., Lj. 1969.

64
Tivadar Artner, Srečanje s srednje-
veško umetnostjo. (Iz nem. prev. France
Bratkovič.) MK, Lj. 1969.

Rec.: Branko Rudolf, Tivadar Art-
ner, Srečanje z antično umetnostjo,
Dialogi V, št. 3, 1969, pp. 172—173.

65
Stane Bernik, Illustrated internation-
al architecture, *Sinteza* 13/14, 1969,
p. 132.

Illustrated International Architectu-
re, sestavil D. van der Kellen s sode-
lovanjem H. Blankenstijna, izdajatelj
Ten Hagen N. V., Haag, I. del (1966)
in II. del (1967).

66
id., Kočevje. Urbanistično-arhitek-
turni oris. Zavod za spom. varstvo,
Lj. 1969.

67
Tomaž Brejc, Fritz Baumgart, Re-
naissance und Kunst des Manierismus,
Sinteza 13/14, 1969, pp. 132—134.

Fritz Baumgart, Renaissance und
Kunst des Manierismus, Du Mont
Schauberg, Köln 1963.

68
Izidor Cankar, Leposlovje-eseji-kri-
tika. Slov. matica, Lj. 1969.

69
Štefka Cobelj, Die Barockmaler
Strauss. (Iz slov. prev. Mara Čepič).
Verlag des Geschichtsvereines für
Karnten, Klagenfurt 1969.

70
Janko Čar, Pri nas zanimiva no-
vost: poezija-grafika, *Dialogi* V, št. 10,
1969, p. 594.

Ob izidu dveh map poezij in grafik
v Klubu kulturnih delavcev v Kranju.
(Pesmi: Pibernik in Zagoričnik, ilu-
stracije: H. Marchel in S. Simonič.)

71
Edgar Degas. Tekst Sandra Orienti,
prev. Branko Vrčon. »Biseri umet-
nosti« 8, Drž. založba Slov., Lj. 1969.

72
Thomas Gainsborough. Tekst Giu-
seppe Gatt, prev. Maks Veselko. »Bi-
seri umetnosti« 5, Drž. založba Slov.,
Lj. 1969.

73
Igor Gedrih, Nove možnosti: Poezija-
grafika, *NRazgl* XVIII, št. 15, I. VIII.
1969, p. 452.

Ob izidu dveh map poezij in grafik
v Klubu kulturnih delavcev v Kranju.
(Pesmi: Pibernik in Zagoričnik, ilu-
stracije: H. Marchel in S. Simonič.)

74
Arnold Hauser, Socialna zgodovina
umetnosti in literature. (Prev. Helena
Menaše.) »Misel in čas«, Cankarjeva
založba, Lj. 1969.

75
Tomislav Hruškovec, Tri umetnostne
izdaje »Zore«, *Sinteza* 13/14, 1969, pp.
131—132.

Dr. Branko Fučič, Istarske freske,
Zora, Zgb 1963; Cvito Fisković, Juraj
Dalmatinac, Zora, Zgb 1964; Jerko in
Tomislav Marasović, Dioklecijanova
palača, Zora, Zgb 1968.

76
id., Oto Bihalji-Merin, »Die Welt
von oben« (Svet od zgoraj), *Sinteza*
15, 1969, pp. 85—86.

Oto Bihalji-Merin, Die Welt von
oben. »Terra magica«, Hans Reich,
München 1967.

77
id., Dr. M. Kašanin, dr. arh. V. Ko-
rač, D. Tasić, M. Šakota, »Studentica«,
Sinteza 15, 1969, p. 86.

- Dr. M. Kašanin, dr. arh. V. Korać,
D. Tasić, M. Sakota, Studenica. Knjiž-
ne novine, Bgd 1968.
- 78
J. Č., Dušan Grabrijan, Plečnik in
njegova šola, *Sinteza* 13/14 1969, pp.
129—130, fotogr. avtorja.
Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova
šola. Obzorja, Mrb 1968.
- 79
Ivan Komelj, Gotska arhitektura.
»Ars Sloveniae«, MK, Lj 1969.
- 80
Kranj, »Kult. in nar. spomeniki
Slov.« Zavod za spom. varstvo Slov.,
Lj 1969.
- 81
Frano Kršinić. Predg. Petar Šegedin,
izbor del Zarko Domljan. Zgb 1969.
- 82
Kulturni spomeniki v Sloveniji, Ju-
goslaviji... Besedilo Ivan Sedej. Go-
spodarska zbornica SRS, Lj 1969.
- 83
Michael Levey, Zgoščena zgodovina
slikarstva od Giotta do Cézanna. (Prev.
Helena Menaše.) Drž. založba Slov.,
Lj 1969.
- 84
Marko Marin, O pristnosti portretov
Franceta Prešerna. »Informacije in
razstave«, AGRFTV, Lj 1969.
- 85
Michelangelo Buonarroti. Tekst Ale-
ssandro Parronchi, prev. Aleš Rojec.
»Biseri umetnosti« 9, Drž. založba
Slov., Lj 1969.
- 86
Joan Miró. Tekst Umbro Apollonio,
prev. Zorka Bradač. »Biseri umetnosti«
10, Drž. založba Slov., Lj 1969.
- 87
Amadeo Modigliani. Tekst Nello Po-
nente, prev. Maks Veselko. »Biseri
umetnosti« 6, Drž. založba Slov., Lj
1969.
- 88
Piet Mondrian. Tekst Alberto Busig-
nani, prev. Jože Stabej. »Biseri umet-
nosti« 2, Drž. založba Slov., Lj 1969.
- 89
Jay Moor, Historic preservation in
urban centres: the need for interpro-
fessional education. Urbanistični inštit-
ut SRS, Lj 1969.
- Lewis Mumford, Mesto v zgodovini.
2 knjigi (Prev. Branko Vrčon). »Kul-
tura in zgodovina«, Drž. založba Slov.,
Lj 1969.
- 91
Marjan Mušič, Kapitelska cerkev
v Novem mestu — problem njene lom-
ljene osi. Zbornik Svetozara Radoj-
čiča, pp. 235—244, Filozofski fakultet,
Odeljenje za istoriju umetnosti, Bgd
1969.
- 92
Veno Pilon, Orakelj slikarjev. 100
ugank za radovedne ljubitelje in po-
znavalce likovne umetnosti XX. sto-
letja. (Po franc. orig.) Pilon, Ajdov-
ščina 1969.
- 93
Gina Pischel, Zgodovina umetnosti.
Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, upo-
rabna umetnost, 3 knjige. (Prev. Janko
Moder). MK, Lj 1969.
- Rec.: Anton Janežič, *Dnevnik* IX,
št. 296, 30. X. 1969, p. 10; France Stelč,
Delo XI, št. 311, 13. XI. 1969, p. 12.
- 94
Jackson Pollock. Tekst Italo Tomas-
son, prev. Branko Vrčon. »Biseri
umetnosti« 4, Drž. založba Slov., Lj
1969.
- 95
Herbert Read, Zgodovina modernega
slikarstva od Cézanna do Picassa.
(Prev. Helena Menaše.) Drž. založba
Slov., Lj 1969.
- 96
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn.
Tekst Lionello Puppi, prev. Maks Ve-
selko. »Biseri umetnosti« 7, Drž. za-
ložba, Slov., Lj 1969.
- 97
Pierre Auguste Renoir. Tekst Elda
Fezzi, prev. Maks Veselko. »Biseri
umetnosti« 3, Drž. založba Slov., Lj
1969.
- 98
Ruska umetnost., (Iz rušč. prev.
Franček Šafar.) Drž. založba Slov.,
Lj 1969.
- 99
Ivan Sedej, Tri številke Sinteze,
NRazgl XVIII, št. 6, 22. III. 1969, p.
174.
O številkah 10/11 in 12.

- id., Koper, Izola, Piran, *NRazgl* XVIII, št. 4, 22. II. 1969, p. 112.
- Stane Bernik, Koper, Izola, Piran, Organizem slov. obmorskih mest. MK in Medobč. zavod za spom. varstvo Piran, 1968.
- 101
- Sevniški grad in Lutrovska klet. Tekst Ivan Komelj. »Kult. in nar. spom. Slov.« 20, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1969.
- 102
- Emil Smole, Stane Bernik, Organizem slovenskih obmorskih mest, Koper, Izola, Piran, *Sinteza* 13/14, 1969, p. 131.
- Stane Bernik, Koper, Izola, Piran, organizem slov. obmorskih mest. MK in Medobč. zavod za spom. varstvo Piran 1968.
- 103
- France Stelè, Celjski strop. Umetnostnozgodovinska študija o stropu v »stari grofiji« v Celju. 2. izdaja, Mestni muzej, Celje 1969.
- 104
- id., Koper, Izola, Piran, *Delo* XI, št. 23, 25. I. 1969, p. 18, 1 fotogr.
- Stane Bernik, Koper, Izola, Piran, organizem slov. obmorskih mest. MK in Medobč. zavod za spom. varstvo Piran 1968.
- 105
- id., Ljubljanska verzija velike ikone sv. Nikolaja iz Barija. Zbornik Svetozara Radojčiča, pp. 287—293, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, Bgd 1969.
- 106
- id., Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja. Slov. matica, Lj 1969.
- Rec. Marjetica Šetinc, Knjiga o zgodnjem slov. slik., *Dialogi* V, št. 9, 1969, pp. 540—542; France Štukl, France Stelè, Slik. v Slov. od 12. do sr. 16. st., Lj, Slov. matica 1969, *Kron* XVII, št. 3, 1969, p. 186.
- 107
- France Štukl, Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi, Obzorja, Maribor 1967, *Kron* XVII, št. 1, 1969, p. 62.
- Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi. Obzorja, Mrb 1967
- 108
- id., Ars Sloveniae — Emilijan Cevc, Gotsko kiparstvo, MK, 1967, *Kron* XVII, št. 1, pp. 61—62.
- Emilijan Cevc, Gotsko kiparstvo. »Ars Sloveniae«, MK, Lj 1967.
- 109
- id., Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova šola, Maribor, Obzorja 1968, *Kron* XVII, št. 2, 1969, p. 121.
- Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova šola. Obzorja, Mrb 1968.
- 110
- Nace Sumi, Arhitektura sedemnajstega stoletja na Slovenskem. Slov. matica, Lj 1969.
- 111
- id., Baročna arhitektura. »Ars Sloveniae«, MK, Lj 1969.
- 112
- Tizian. Tekst Alessandro Bellarni, prev. Branko Vrčon. »Biseri umetnosti« 1, Drž. založba Slov., Lj 1969.
- 113
- Ciril Velepich, Spomeniki revoluciji, *Delo* XI, št. 143, 27. III. 1969, p. 5.
- Publikacija SUBNOR Jugoslavije in IKP Svjetlost, Sarajevo 1968.
- 114
- Sergej Vrišer, Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi, *Dialogi* 4, 1969, pp. 231—232.
- Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi. Obzorja, Mrb 1967.
- 115
- id., Drobna knjižica o pomembnem umetnostnem spomeniku, *Dialogi* 5, 1969, pp. 295—296.
- Marijan Zadnikar, Martjanci. Pomurska založba 1968.
- 116
- id., Mariborski grad. »Kult. in nar. spom. Slov.« 17, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1969.
- 117
- id., Novost v naši kostumološki literaturi, *Dialogi* 12, 1969, pp. 727—728.
- Dr. Pavle Vasič, Noše naroda Jugoslavije kroz istoriju. Zavod za izdajo učbenikov, SR Srbija.
- 118
- Robert E. Wolf, Rolland Millen, Rojstvo novega veka. (Iz angl. prev. Helena Menaše.) »US« 9, Drž. založba Slov., Lj 1969.
- 119
- Tatjana Wolf, Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi, *Sinteza* 15, 1969, p. 85.
- Štefka Cobej, Baročni slikarji Straussi. Obzorja, Mrb 1967.

120
Marian Zadnikar, Romanesque architecture in Slovenia. Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 28, n. 2, 1969, pp. 99—114.

121
id., Stiški samostan. »Kult. in nar. spom. Slov.« 18, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1969.

122
France Zupan, Razveseljivo: bolj kritično, *Sinteza* št. 13/14, *Delo* XI, št. 193, 17. VII. 1969, p. 5.

RAZSTAVE — SKUPINSKE

123
Dokumentacija razstav in nagrad, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 146—148; dokumentacija razstav in izvirne ilustracije, *Sinteza* 15, 1969, pp. 96—98, *ibid.* 16, 1970, pp. 87—88, *ibid.* 17, 1970, pp. 70—72.

Beograd

124
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 15, 1969, pp. 91—92, 1 repr.

Ob razstavah: Sodobna makedonska umetnost, Marij Pregelj, Vjenceslav Richter, Decembrska skupina, Petar Lubarda.

125
Irina Subotić, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 138 do 139.

Ob razstavah: Sodobna češkoslovaška grafika, P. Klee, Stojan Čelić, F. Kršinić in P. Lubarda, M. Kurnik, Z. Djak, B. Iljovski in M. Antonović, Skupina mladih slov. umetnikov, OHO, Oktobrski salon, Akademiki 20. st.

126
Aleksander Bassin, Nova smer (new vein) v ameriški umetnosti 1963—68: figura, *NRazgl* XVIII, št. 5, 8. III. 1969, pp. 141—142, 1 repr.

Ob razstavi v beogr. muzeju sodobne umetnosti (17 avtorjev).

127
1929—1950. *Nadrealizem, socialna umetnost*. Muzej savremene umetnosti, april—junij 1969 (rk, uv M. B. Protić, J. Denegri, B. Cosić, A. Begić, B. Pet-

kovski, N. Šuica, kron. pod., lit., bibl. periodike, biogr. pod. in bibl.).

Sodelovalo je 28 slov. umetnikov.

Rec.: Ciril Velepič, Velika manifestacija v proslavo 50-letnice ZKJ, *Delo* XI, št. 113, 25. IV. 1969, p. 5.

128
Aleksander Bassin, Četrto desetletje v jugoslovanskem slikarstvu in grafiki, *NRazgl* XVIII, št. 13, p. 398.

Ob razstavi v beogr. muzeju sodobne umetnosti.

129
id., Decembrska grupa, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, p. 508.

Ob razstavi »Decembrska grupa« v gal. Kulturnega centra.

130
id., Pariški majski salon 1969 v Beogradu, *NRazgl* XVIII, št. 21, 7. IX. 1969, p. 638.

Ob razstavi pariškega majskega salona v beogr. muzeju sodobne umetnosti.

131
id., Nove možnosti in rešitve v environmentu: razstava šokarta v Beogradu, *NRazgl* XVIII, št. 22, 21. IX. 1969, p. 671, 1 repr.

Bled

132
Janez Mesesnel, Nova likovnoumetniška združba, *Delo* XI, št. 173, 26. VI. 1969, p. 5.

Ob razstavi »Grupe 69« v vili Bled.

133
Jože Snoj, Skorajda samoohranitvena akcija, *Delo* XI, št. 152, 5. VI. 1969, p. 5, 1 repr.

S tiskovne konference »Grupe 69«.

134
Svet naivnih — Hlebne in slovenski samorastniki. Galerija Vila Bled (rk, uv Z. Kržišnik, biogr. pod. M. Jerman, 24 repr.).

Od Slovencev so sodelovali: J. Horvat-Jaki, V. Magyar, J. in K. Peternelj, J. Plemelj, A. Repnik, J. Sedej, J. Tišnikar.

Rec.: Peter Breščak, Samorastniki na Bledu, *Delo* XI, št. 206, 30. VII. 1969, p. 5.

Celje

135
Juro Kislinger, Nov razmah in kakovostni višek Likovnega salona v Celju, *CeZ* 1969/70, pp. 411—420, 2 repr.

- O razstavnih obdobjih 1968/69 in 69/70 ter pregled razstav. 136
- Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 137—138.
- O razstavah: D. Čadež-Lapajne, Kiar Meško, Janez Šibila. 137
11. razstava članov pododbora DSLU Celje. Likovni salon, 7. II.—1. III. 1969 (rk, uv Milena Moškon, biogr. pod., 10 repr.).
- Razstavljali so: L. Hočevar, J. Horvat-Jaki, J. Knez, A. Lavrenčič, M. Lorenčak, D. Pavletič-Lorenčak, V. Povše, M. Tomanič, A. Zavolovšek, J. Žuža.
- Rec.: Janez Mesesnel, Vnovična primerjava dosežkov, *Delo* XI, št. 49, 20. II. 1969, p. 5, 1 repr. 138
- Članice likovne sekcije SKUD »F. Prešeren« Celje. Foyer SLG, 1.—8. III. 1969. 139
- Likovna sekcija SKUD »F. Prešeren«, Celje. Foyer SLG, 6. V.—15. V. 1969. 140
- Vedute krajev s celjskega področja v 19. st. Pokrajinski muzej, 5. VI. do 30. VI. 1969.
- Rec.: Janez Mesesnel, Vedute s celjskega območja, *Delo* XI, št. 171, 24. VI. 1969. 141
- Evgen Sajovic in Marko Maher. Likovni salon, 19. XII. 1969—10. I. 1970 (rp, 2 repr.). 142
- Celovec 142
- Zeitgenössische slovenische Malerei. Wirtschaftsförderungsinstitut, 14. V. do 29. V. 1969 (rk, uv Z. Kržišnik).
- Razstavljali so: J. Bernik, J. Ciuha, A. Jemec, K. Meško, G. Stupica, M. Šuštaršič. 143
- Dunaj 143
- Slovenska grafika. Marec 1969.
- Razstavljali so: B. Borčič, R. Debenjak, F. Mihelič, M. Pogačnik, T. Stegovec, M. Tršar. 144
- Graz 144
- P. B., Odmevi na razstavo, Tisnikar in Repnik v Deželni galeriji, *Delo* XI, št. 199, 23. VII. 1969, p. 5.
- Idrija 145
- Razstava del udeležencev 1. slikarske kolonije v Idriji. Galerija Idrija 1969. 146
- Sandi Sitar, Prvi nastop — prvi uspeh, *Delo* XI, št. 318, 20. XI. 1969, p. 5.
- Ob medn. slik. skupini 2 × GO v Idriji.
- Ingelheim am Rhein 147
- Neueste grafik aus Jugoslawien. V okviru jug. dnevo, 3. V.—1. VI. 1969 (rk, uv Z. Kržišnik).
- Od Slovencev: J. Bernik, R. Debenjak, A. Maraž-Bernik. 148
- Kočevje 148
- Razstava likovnih del učencev osn. š. Kočevje. Likovni salon, 25. V.—4. VI. 1969 (rp, uv Ivan Brudar). 149
- Razstava ob 50-letnici slov. gimnazije v Kočevju. Likovni salon, 8. VI. do 30. VI. 1969 (rp).
- Razstavljali so: I. Brudar, M. Butina, J. Centa, S. Jarm, N. Lukežič, J. Požar, J. Pungartnik, F. Smole, R. Šubic, R. Šuštar, L. Troha.
- Rec.: M. K., Razstava enajstih, *Delo* XI, št. 160, 13. VI. 1969, p. 5, 1 repr.
- Koper 150
- Janez Mikuž, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 15, 1969, pp. 90 do 91.
- O razstavah: T. Biloslav, Ž. Marušič in J. Matelič: Pododbor DSLU za Primorsko, A. Černigoj, Slikarji amaterji slov. obale, J. Potočnik, G. Pečnik, F. Kokalj, F. Novinc, M. Vuković, J. Gorjup. 151
- Klub Mandala, Gal. Loža, 16. IV. do 30. IV. 1969. 152
- DSL, pododbor Koper. Gal. Loža, 15. V.—25. V. 1969. 153
- Slikarska razstava. Gal. Loža, 5. XII. do 25. XII. 1969. (Sodelovali so: Z. Apollonio, J. Horvat-Jaki, S. Kregar, K. Meško, S. Planinc.) 154
- Kostanjevica na Krki 154
- Grafika jugoslovanskih pionirjev. Lamutov lik. salon, oktober 1969 (rk, uv M. Tršar).

Rec.: Peter Breščak, 1. bienale otroške grafike, *Delo* XI, št. 310, 12. XI. 1969, p. 5, 1 repr.

155

Plakat v NOB. Lamutov lik. salon, 19. X. 1968—13. IV. 1969 (rk, uv B. Osolnik).

Kranj 156

Kostja Gatnik — Herman Gvardijančič — Boris Jesih. Gor. muzej, 31. III.—17. IV. 1969 (rp, uv Andrej Pavlovec).

Rec.: Aleksander Bassin, Kostja Gatnik, Herman Gvardijančič in Boris Jesih v Kranju, *NRazgl* XVIII, št. 8, 19. IV. 1969, p. 237; Janez Mally, »Pisotnost Milene Dravič...«, *Dnevnik* XIX, št. 89, 1. IV. 1969, p. 10.

157

Likovna sekcija DOLIK Jesenice. Gor. muzej, 18. IV.—29. IV. 1969.

158

Mapa: grafika — poezija. Henrik Marchel in Stefan Simonič. Gor. muzej, 21. V.—19. VI. 1969.

159

Gruda 1938—1968. Gor. muzej, 11. VI. do 26. VI. 1969.

160

Kurt Schmidt, Werner Tatschl. Gor. muzej, 28. VI.—24. VII. 1969 (rp, uv.).

161

Iz podobarskih delavnic 17. in 18. st. na Gorenjskem. Gor. muzej, 17. VII. do 19. VIII. 1969.

162

Saša in Pavle Kump. Gor. muzej, 24. VII.—19. VIII. 1969.

Krško 163

Razstava otroške grafike. Galerija Krško, 13. VI.—23. VI. 1969 (rk, uv Slavko Smerdel).

Lausanne 164

France Stelè, IV. bienale tapiserie v Lausannu, *NRazgl* XVIII, št. 18, 19. IX. 1969, p. 542.

165

id., IV. bienale tapiserie v Lausannu, *Sinteza* 15, 1969, pp. 80—81, 4 repr.

Ljubljana 166

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 135—136, 3 repr.

O razstavah: T. Lapajne, S. Kregar, B. Pečar, Sodobna ameriška grafika, Keramika iz Pesara, M. Suštaršič, Razstava DSLU — kiparstvo, Š. Planinc, A. Jemec.

167

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 15, 1969, pp. 87—89, 6 repr.

O razstavah: Čadež, Lapajne, D. Tršar in Hrvacki; R. Debenjak; C. Potokar; J. Bernik; M. Kurnik; M. Pregelj; R. Bratož; B. Iucundus; Češkoslovaška grafika; M. Maleš; M. Krašovec; A. Stasik; T. Stegovec; Stari mojstri iz Eremitaže; Gruda; B. Miljuš; J. Tisnikar; Retzhof; Intart III; J. Bouiller; D. Klemenčič-Maj; Mlajša beneška grafika.

168

Stane Bernik, Fotografija DLOS '69, *Sinteza* 15, 1969, p. 83, 4 repr.

Uvod h katalogu razstave v atriju lj magistrata (junij 69).

169

Hanka Štular, Potujoči razstavi: Po-hištvo M. Thoneta in Dunajska arhitektura okoli 1900, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 127—128, 2. repr.

Ob razstavah v decembru 1968.

Mestna galerija: 170

Dragica Čadež-Lapajne, Drago Hrvacki, Dušan Tršar, Tone Lapajne, 17. I.—8. II. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, 8 repr.).

Rec.: Aleksander Bassin, Objekti in ambianti, *NRazgl* XVIII, št. 3, 8. II. 1969, pp. 78—79; M. Juteršek, Štirje v Mestni galeriji, *Dnevnik* XIX, št. 26, 28. I. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Naši najmodernejši oblikovalci, *Delo* XI, št. 21, 23. I. 1969, p. 5.

171

Gruda, 3. IV.—28. IV. 1969 (rk, uv Stane Kumar in Andrej Ujčić, biogr. pod. z oznakami, seznam del, 1 fotogr., 23 repr.).

Rec.: Slikarstvo socialnega protesta, *Delo* XI, št. 100, 12. IV. 1969, p. 17, 1 fotogr. (uvodne besede dr. B. Krefta na razstavi); Janez Mesesnel, »Gruda« in usoda našega socialno kritičnega umetnostnega programa, *Delo* XI, št. 103, 15. IV. 1969, p. 5.

172

Razstava mladih likovnih amaterjev, 5. V.—11. V. 1969.

Rec.: J. Z., Likovno seme kali, *Delo* XI, št. 123, 7. V. 1969, p. 5, 1 repr.

- 173
I. mednarodni bienale karikature — brez besed, 3. VI.—30. VI. 1969, rk.
Rec.: Aleksander Bassin, Prvi mednarodni bienale karikature brez besed, *NRazgl* XVIII, št. 13, 4. VII. 1969, p. 398.
- 174
Razstava absolventov Akademije za likovno umetnost v Ljubljani, 3. X. do 11. X. 1969.
- 175
Maks Kavčič, Miha Maleš, Lajči Pandur, 28. XII. 1969—19. I. 1970 (rp, biogr. pod., 3 repr.).
- Moderna galerija: 176
Sodobna češka grafika, 20. II.—9. III. 1969, rk.
Rec.: Aleksander Bassin, Sodobna češkoslovaška grafika, *NRazgl* XVIII, št. 6, 22. III. 1969, pp. 173—174; Janez Mesesnel, Češka grafika je bila nekoč vodilna, *Delo* XI, št. 63, 6. II. 1969, p. 5.
- 177
Atelje '69. Srečo Dragan in Marko Pogačnik, 4. IV.—13. IV. 1969.
- 178
Intart, 9. IV.—5. V. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin, Candido Grassi, Hans Wiesner).
Od Slovencev so sodelovali: V. Makuc, B. Borčič, J. Čiuha, M. Dovjak, J. Horvat-Jaki, D. Hrvacki, S. Jarm, A. Jemec, A. Maraž-Bernik, K. Meško, M. Rijavec, F. Rotar, T. Stegovec, M. Suštaršič, D. Tršar, I. Urbančič.
Rec.: Aleksander Bassin, Intart 1969, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 271; Janez Mesesnel, Intart III v Moderni galeriji, *Delo* XI, št. 123, 7. V. 1969, p. 5; Janez Zadnikar, Tretji Intart v Ljubljani, *Delo* XI, št. 108, 20. IV. 1969, p. 2.
- 179
Atelje '69. Mlajša beneška grafika, 14. V.—24. V. 1969 rk.
Rec.: Janez Mesesnel, Mlajša beneška grafika, *Delo* XI, št. 136, 20. V. 1969, p. 5.
- 180
III. mednarodni slikarski teden na gradu Retzhof pri Leibnitzu, 17. IV. do 5. V. 1969 (rk, uv Wilfried Skreiner, biogr. pod., 10 repr.).
Od Slovencev je sodeloval Štefan Planinc.
- Rec.: Aleksander Bassin, Retzhof 69, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 271; Janez Mesesnel, Ideje z Retzhofa, *Delo* XI, št. 122, 6. V. 1969, p. 5.
- 181
VIII. mednarodna grafična razstava, 6. VI.—14. IX. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik, pri os. razstavah Raymond Cogniat, Werner Hofman, William S. Lieberman, Riva Castelman, Z. Kržišnik; biogr. pod., seznam del Majda Jerman in Melita Stelè-Možina).
Rec.: Aleksander Bassin, Med najvišjimi likovnimi manifestacijami v svetu, *NRazgl* XVIII, št. 12, 20. VI. 1969, pp. 351—352, 5 repr.
- 182
Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti, 10. X.—30. X. 1969 (rk, uv Una E. Johnson, seznam avtorjev, del, 8 repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Novi izrazi v ameriški grafiki, *NRazgl* XVIII, št. 22, 21. XI. 1969, p. 671; Janez Mesesnel, Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti, *Delo* XI, št. 296, 28. X. 1969, p. 5.
- Narodna galerija: 183
Marian Tršar, Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem v Narodni galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I. 1969, p. 16.
Ob razstavi v letu 1968.
- 184
Stari mojstri iz Eremitaže, 4. IV. do 27. V. 1969, rp.
Rec.: (po), Umetnost ne pozna meja?, *Dnevnik* XIX, št. 123, 7. V. 1969, p. 10; Asta Znidarčič, Slavni slikarji v Narodni galeriji, *Delo* XI, št. 110, 22. IV. 1969, p. 5, 1 repr.
- Narodni muzej: 185
Svetila, oblike in namen, rk, uv Vesna Bučič in Ferdinand Tancik.
- Maribor 186
Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, p. 137.
O razstavah v letu 1968.
- 187
id., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 15, 1969, pp. 89—90.
O razstavah: Kiparstvo DSLU; Grafične vedute slovenještajerskih mest v 19. stoletju; A. Stasik; Ekspresivna

figuralika mladega ljubljanskega kroga; N. Lukežič; I. Brišnik-Remec, M. Remec.

188

Branko Rudolf, Ob razstavi »Gruda« v Mariboru, *NRazgl* XVIII, št. 2, 25. I. 1969, p. 48, 1 repr.

Pokrajinski muzej:

189

Uniforme v zgodovini, september 1969 (rk, uv dr. Sergej Vrišer, seznam in repr.).

Rec.: S. Vrišer, Ko bom nosil suknjo belo..., *Delo* XI, št. 65, 8. III. 1969, p. 20, 2 repr. (o pripravi za razstavo); id., *Uniforme v zgodovini*, *Delo* XI, št. 19, 21. I. 1969, p. 5, 1 fotogr. (o pripravi za razstavo).

Razstavni salon Rotovž:

190

Likovna dela otrok iz Greenwicha, 29. II.—10. III. 1969.

191

Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga, 14. III.—28. III. 1969 (seznam, uv Aleksander Bassin).

Rec.: -dem, *Ekspresivna figuralika*, *Delo* XI, št. 76, 19. III. 1969, p. 5.

192

Likovna dela mariborskih študentov na pedagoški akademiji, 16. IV. do 23. IV. 1969 (seznam).

193

Slikarska dela in mobili Ide Brišnik-Remec in Marjana Remca, 6. V. do 20. V. 1969 (rk, uv Andrej Ujčič).

Rec.: Dušan Mevlja, Razstava v Rotovžu, *Delo* XI, št. 129, 13. V. 1969, p. 5; Andrej Ujčič, I. Brišnik in M. Remec v mariborskem Rotovžu, *NRazgl* XVIII, št. 11, 6. VI. 1969, pp. 334—335.

194

Likovna dela umetnikov iz Szombathelyja, 22. V.—6. VI. 1969 (seznam).

195

Razstava del likovnikov amaterjev, 9. VI.—19. VI. 1969 (seznam, uv Branko Rudolf).

Rec.: *Delo* XI, št. 164, 17. VI. 1969, p. 5.

196

Andruskó Károly — Miha Maleš, 12. VII.—2. VIII. 1969 (seznam, bibl. A. Rems).

197

Samostojna razstava umetniške fotografije. Ivan Dvoršak — Peter Lešnik, 8. VIII.—12. VIII. 1969 (seznam, bibl.).

198

Likovna dela mladih iz Passaua, 5. IX.—19. IX. 1969.

199

»Gruppe 64« iz Wiener Neustadta — *Dolnja Avstrija*, 26. IX.—18. X. 1969 (seznam del, priloga).

Rec.: D. M., Spodnjeavstrijski likovniki v salonu Rotovž, *Delo* XI, št. 270, 2. X. 1969, p. 5, 1 repr.

200

12. republiška in 5. medklubška razstava umetniške fotografije Foto-kino zveze Slovenije, Foto-kino kluba Maribor in Foto-grupe ŠOLT Ljubljana, 2. XII.—14. XII. 1969 (rk, 27 repr.).

Umetnostna galerija:

201

Skupina kiparjev članov DSLU 1968, 21. II.—17. III. 1969 (rk, uv Jelisa Čopič).

202

Grafične vedute slovenještajerskih krajev v 19. stoletju, 18. IV.—19. V. 1969 (seznam, uv Andrej Ujčič).

Rec.: Branko Rudolf, *Grafične vedute slovenještajerskih krajev*, *Delo* XI, št. 127, 11. V. 1969, p. 2.

203

Gore v podobi, 5. VII.—20. VII. 1969. Rec.: Dušan Mevlja, »Gore v podobi«, *Delo* XI, št. 205, 29. VII. 1969, p. 5.

Murska Sobota

204

Vlado Sagadin, *Kratka likovna kronika razstavnega paviljona arh. Franca Novaka v Murski Soboti od njegove ustanovitve* 16. X. 1965 do XI. 1968, *Sinteza* 13/14, 1969, p. 148 in p. 152.

205

Boro Borović, »Panonija 69«, *Delo* XI, št. 85, 28. III. 1969, p. 5.

206

Elizabeta Borović, Srečanje likovnikov panonskih dežel, *Delo* XI, št. 219, 12. VIII. 1969, p. 5.

Ob 2. medn. razstavi »Pannonia 69« v Soboti in Radencih.

207

Janez Mesesnel, Prireditve širokih možnosti, *Delo* XI, št. 268, 30. IX. 1969, p. 5.

- Ob 2. medn. razstavi »Pannonia 69«
v Soboti in Radenci. 217
- Pododbor DSLU za Primorsko. Mest-
na galerija, 27. VI.—7. VII. 1969.
- Razstavljali so: Apollonio, Nemec,
Pohlen, Primožič, Varl.
- Rec.: Janez Mesesnel, Sezona v Pi-
ranu, *Delo* XI, št. 179, 2. VII. 1969,
p. 5, 1 repr.
- 218
- Stefan Simonič, Anton Flego. Mest-
na galerija, 25. VII.—13. VIII. 1969.
- 219
- »Ex-tempore«. Mestna galerija,
30. VIII.—12. IX. 1969.
- Rec.: Janez Mesesnel, Piran po sta-
rem in po novem, *Delo* XI, št. 248,
10. IX. 1969, p. 5.
- Rijeka 220
- Vanda Ekl, Kvarnerska likovna
kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 145
do 146, 3 repr.
- O razstavah: Branka Hegedušić, Be-
lizar Bahorić.
- 221
- ead., Kvarnerska likovna kronika,
Sinteza 15, 1969, pp. 94—95.
- O razstavah: Miodir Milošević,
Zvonko Kamenar, Dragica Cvek-Jor-
dan, Ivan Kinkela.
- 222
- Aleksander Bassin, Peti bienale
mladih na Reki, *NRazgl* XVIII, št. 17,
5. IX. 1969, p. 508, 8 repr.
- Sarajevo 223
- 10 mladih umjetnika. Centar »Sken-
derija«, 29. XI.—1. XII. 1969 (rk, uv
Azra Begić).
- Skopje 224
- Boris Petkovski, Skopska likovna
kronika, *Sinteza* 13/14, 1969 pp. 143 do
144, 1 repr.
- O razstavah v drugi polovici leta
1968.
- 225
- id., Skopska likovna kronika, *Sin-
teza* 15, 1969, p. 95.
- O razstavi: P. Hadži Boškov.
- Slovenj Gradec 226
- Marijan Tršar, Trije v slovenje-
graški galeriji, *Dnevnik* XIX, št. 62,
5. III. 1969, p. 10.
- O razstavi J. Tisnikarja, R. Nikolića
in A. Zavolovška.
- Ob 2. medn. razstavi »Pannonia 69«
v Soboti in Radenci. 208
- Andrej Ujčič, Razstava »Psychede-
lic-mobile« v Murski Soboti, *NRazgl*
XVIII, št. 4, 22. II. 1969, p. 111.
- O Razstavi M. Remca, D. Ščerova in
M. Hochstätterja v razstavnem salonu
arh. F. Novaka v Soboti.
- Nova Gorica 209
- Sandi Sitar, Izčiščevanje v abstrak-
ciji, *Delo* XI, št. 14, 16. I. 1969, p. 5.
- Ob razstavi M. Dominka in S. Ko-
mela v Novi Gorici.
- 210
- »2 X GO«, 1. XII.—15. XII. 1969 (rk,
uv Sandi Sitar).
- Novi Sad 211
- Aleksander Bassin, Sodobna likovna
umetnost v Vojvodini, *NRazgl* XVIII,
št. 13, 4. VII. 1969, p. 398.
- O razstavi sod. lik. um. Vojvodine
v stavbi Matice srbske.
- 212
- Stane Kumar, Likovna umetnost
Vojvodine, *Delo* XI, št. 165, 18. VI.
1969, p. 5.
- O razstavi sod. lik. um. Vojvodine
v stavbi Matice srbske.
- Novo mesto 213
- Ameriški lepak kot grafična umet-
nost. Dolenjska galerija, 17. VI. do
29. VI. 1969.
- Nürnberg 214
- Bienale 1969. *Konstruktive Kunst:
Elemente und Prinzipien*, 18. IV. do
3. VIII. 1969 (rk, uv [jug. um. Zoran
Kržišnik]).
- Od Slovencev je sodeloval Slavko
Tihec.
- Rec.: Aleksander Bassin, Bienale
1969, Nürnberg (april—avgust), *Sinte-
za* 15, 1969, pp. 79—80, 8 repr.
- Pariz 215
- Xe Salon du Mai.
- Od Slovencev je sodeloval G. Stu-
pica.
- Piran 216
- France Kokalj, Franci Novinc, Momo
Vukovič. Mestna galerija, 29. IV. do
12. V. 1969.

- Aleksander Bassin, Angažirana umetnost v Slovenji Gradcu, *NRazgl* XVIII, št. 21, 7. IX. 1969, p. 638, 6 repr.
- (po), Angažirana umetnost Jugoslavije, *Dnevnik* XIX, št. 255, 19. IX. 1969, p. 10.
- Slov. Konjice 229
Teodora Novšak in Tinca Stegovec. Dom kulture, 12. II.—20. II. 1969.
- Škofja Loka 230
Marijan Tršar, Zbirka »naivnih slikarjev« v škofjeloški galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I. 1969, pp. 16—17.
O razstavi ob koncu leta 1968.
- Kostja Gatnik in Lojze Logar. Loški muzej, 6. II.—12. II. 1969 (rp. uv. Andrej Pavlovec).
Rec.: Lojze Jakopič, Izzivanje kritikov in gledalcev, *Dnevnik* XIX, št. 40, 11. II. 1969, pp. 12—13, 1 fotogr.
- Slikarji iz Medicine. Loški muzej, 25. IV.—26. V. 1969 (rp).
- Mala Groharjeva slikarska kolonija. Loški muzej, 1. VI.—13. VIII. 1969.
Rec.: (dž), Dvajset slikarjev v Škofji Loki, *Dnevnik* XIX, št. 205, 31. VII. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Oživiljanje ekspresionizma, *Delo*, XI, št. 219, 12. VIII. 1969, p. 5.
- Šoštanj 234
Likovna sekcija SKUD »F. Prešeren«, Celje. Napotnikova galerija, 30. V.—15. VI. 1969.
Rec.: Viktor Kojc, Celjski likovniki v Napotnikovi galeriji, *Delo* XI, št. 178, 1. VII. 1969, p. 5, 1 fotogr.
- Jeseniški likovni amaterji — DOLIK. Napotnikova galerija, november 1969.
- Trebnje 236
Tabor slovenskih naivnih in ljudskih slikarjev in kiparjev. Avla osn. š., junij—julij 1969.
Rec.: (po), Samouki v Trebnjem, *Dnevnik* XIX, št. 183, 8. VII. 1969, p. 10.
- Veliki Repen 237
Mascherini, Spacal. Kraška galerija, od 10. V. dalje.
- Zagorje 238
5. razstava del udeležencev slikarske kolonije Izlake-Zagorje. Delavski dom, 8. II.—18. II. 1969.
- Zagreb 239
Ješa Denegri, Prva opažanja ob razstavi in simpoziju »Računalniki in vizualna raziskovanja«, *Sinteza* 15, 1969, p. 74.
Ob medn. kolokviju v Zagrebu v avgustu 1968.
- Dubravko Horvatić, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 140—142, 5 repr.
O razstavah v letu 1968.
- id., Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 15, 1969, pp. 93—94, 4 repr.
O razstavah v prvi polovici 1969.
- Želimir Košćević, Tendence 4, *Sinteza* 15, 1969, p. 75.
- Milenko Matanović, David Nez, Andraž Salamun, Tomaž Salamun. Galerija sodobne umetnosti, februar 1969 (rk, uv. Braco Rotar, Tomaž Brejc, intervju z Matanovićem in T. Šalamunom).
Rec.: Željka Čorak, Dejanje in skrita misel, *NRazgl* XVIII, št. 5, 8. III. 1969, p. 144. (Telegram.)
2. zagrebška razstava jugoslovanske risbe. Kabinet grafike, maj—junij 1969.
Od Slovencev so sodelovali: J. Boljka, J. Ciuha, J. Horvat-Jaki, B. Jakac, M. Krašovec, V. Makuc, F. Slana.
- SAMOSTOJNE RAZSTAVE
- ANTONOVA, Alena 244
Alena Antonova. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 30. IV.—20. V. 1969 (rp, uv. Andrej Pavlovec).
Rec.: Janez Mesesnel, Med kubizmom in dekorativnostjo, *Delo* XI, št. 132, 16. V. 1969, p. 5.

- BARD IUCUNDUS 245
Bard Iucundus. Lj, Mestna galerija, 6. III.—18. III. 1969 (rp, uv D. Poniž, seznam del, biogr. pod., 2 repr.).
- BATISTA, Milan 246
Milan Batista. Rogaška Slatina, 1. VII.—21. VII. 1969.
- Milan Batista. Velenje, Del. klub, jan. 1969. 247
- BELEC, Marijan 248
Marijan Belec. Velenje, Del. klub, feb. 1969.
- BERNIK, Janez 249
Janez Bernik. Lj, Mala galerija, feb. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, biogr. pod., 6 repr., fotogr. um., bibl.)
- Rec.: Mirko Juteršek, Zvest svojemu izrazu, *Dnevnik* XVIII, št. 34, 5. II. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Bizarna nova figuralnost, *Delo* XI, št. 48, 19. II. 1969, p. 5, 1 repr.; Jože Snoj, Pogrešam vsesplošno potrebnost umetnosti, *Delo* XI, št. 51, 22. II. 1969, p. 17, 1 fotogr. (pogovor ob razstavi); Marijan Tršar, Esteticizem ali izpovednost ob zadnjih delih J. Bernika, *NRazgl*, št. 22. 21. XI. 1969, pp. 668—669.
- Janez Bernik. Nürnberg, Galerie Defet (Banke Schmidt), april—maj 1969 (rp, uv Zoran Kržišnik).
- BOLJKA, Janez 251
Janez Boljka. Celje, Lik. salon, 10. X.—31. X. 1969 (rp, 2 repr.).
- Janez Boljka. Kranj, Gor. muzej, 14. XI.—11. XII. 1969 (rp, uv Marijan Tršar).
- Janez Boljka. Lj. Mala galerija, 12. VIII.—28. IX. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin).
- Rec.: Janez Mesesnel, Humanistični memento, *Delo* XI, št. 221, 14. VIII. 1969, p. 5; A. Pollak, Novosti Boljkovega kiparskega opusa, *Dnevnik* XIX, št. 234, 29. VIII. 1969, p. 10; S(nežna) Šlamberger, Boljka v bronu, *Dnevnik* XIX, št. 218, 13. VIII. 1969, p. 10, 1 repr.; Marijan Tršar, Janez Boljka v Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, p. 507.
- BOUILLER, Jacques 254
Jacques Bouiller. Lj Francoski kulturni center, maj 1969.
- Rec.: Janez Mesesnel, Angažirana fantastika, *Delo* XI, št. 152, 5. VI. 1969, p. 5.
- BRATOŽ, Remigij 255
Remigij Bratož. Lj, Koncertni atelje, feb. 1969.
- Rec.: Aleksander Bassin, Karikature Remigija Bratoža, *NRazgl* XVIII, št. 6, 22. III. 1969, p. 173; Janez Mesesnel, Karikaturistov obisk, *Delo* XI, št. 62, 5. III. 1969, p. 5.
- CEJ, Dimitrij 256
Igor Gruden, Dimitrij Cej v Trstu, *Delo* XI, št. 291, 23. X. 1969, p. 5.
- Ob razstavi v foyerju Slov. gledališča v Trstu.
- CVELBAR, Milan 257
Milan Cvelbar. Rogaška Slatina, 21. VIII.—15. VIII. 1969.
- ČERNAČ, Janez 258
Janez Černač. Velenje, Del. klub, april 1969.
- Janez Černač. Kočevje, Lik. salon, 2. X.—20. X. 1969 (rk, biogr. pod.).
- ČERNIGOJ, Avgust 260
Retrospektiva A. Černigoja. Koper, Galerija Loža, 6. VI.—10. VII. 1969.
- Retrospektiva A. Černigoja. Piran, Mestna galerija, 28. XI.—5. XII. 1969.
- DAMNJANOVIČ, Radomir-Damnjan 262
Radomir Damnjanič-Damnjan, Lj. Mala galerija, 3. VI.—6. VII. 1969 (rk, uv Ješa Denegri, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. um.)
- Rec.: Aleksander Bassin, Radomir Damnjanič-Damnjan v Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, p. 508; Mirko Juteršek, Prepletanje geometrije in barv, *Dnevnik* XIX, št. 158, 11. V. 1969, p. 11; Janez Mesesnel, Različica sodobnega kozmopolitizma, *Delo* XI, št. 157, 10. VI. 1969, p. 5.
- DEBENJAK, Riko 263
Riko Debenjak. Lj, Moderna galerija, 9. I.—9. II. 1969 (rk, uv Zoran

- Kržišnik, seznam del, biogr. pod., bibl. Melita Stelè-Možina, 67 repr.).
- Rec.: Retrospektiva Rika Debenjaka, *NRazgl* XVIII, št. 3, 8. II. 1969, p. 78; Mirko Juteršek, Retrospektiva R. Debenjaka, *Dnevnik* XVIII, št. 12, 14. I. 1969, p. 10.
- 264
- Riko Debenjak*. Grafike 1953—68. Novi Sad, Gal. sod. lik. um., 6. II.—16. III. 1969 (rk, predgovor Slobodan S. Sanader, uv Zoran Kržišnik, M. Stelè-Možina).
- 265
- Riko Debenjak*. Niš, Um. galerija-center za kulturo, 1. VI.—13. VI. 1969 (rk).
- DOLINAR, Lojze 266
- Lojze Dolinar* — razstava kiparskih del na temo revolucije in NOB (fotogr.) Kranj, Galerija v Mestni hiši, 30. XII. 1968—12. I. 1969 (rp, uv Andrej Pavlovec).
- Rec.: Andrej Pavlovec, Dolinarjevi spomeniki NOB, *Dnevnik* XVIII, št. 5, 7. I. 1969, p. 10.
- DJAK, Živko 267
- Denis Bowen, Ob razstavi Živka Djaka, *Sinteza* 15, 1969, p. 82, 1 repr.
- EMERŠIČ, Danilo 268
- Bogdan Pogačnik, Emeršičeva razstava v Viteški dvorani, *Delo* XI, št. 228, 21. VIII. 1969, p. 5, 1 repr.; A. Pollak, Danilo Emeršič o sebi in svojem delu, *Dnevnik* XIX, št. 213, 8. VIII. 1969, p. 10 (ob razstavi v Viteški dvorani v Križankah); (po), Povsod je prisoten človek, *Dnevnik* XIX, št. 220, 15. VIII. 1969, p. 10.
- FUGGER, Daniel 269
- Daniel Fugger*. Velenje, Del. klub, dec. 1969.
- GASPARI, Maksim 270
- Maksim Gaspari*. Krško, Galerija, 26. IX.—12. X. 1969 (rk, uv dr. Emilijan Cevc).
- Rec.: Emilijan Cevc, Maksim Gaspari, *NRazgl* XVIII, št. 19, 3. X. 1969, p. 573; Peter Breščak, Pokrajina od sonca obžarjena, *Delo* XI, št. 271, 3. X. 1969, p. 5.
- GODEC, France 271
- France Godec*. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 20. VIII.—11. IX. 1969.
- France Godec. Kočevje. Lik. salon, 27. XI.—21. XII. 1969.
- GORJUP, Jože 273
- Jože Gorjup*. Piran, Mestna galerija, 11. VII.—22. VII. 1969.
- GROBOVŠEK, Jovo 274
- Jovo Grobovšek*. Novo mesto, Dolenjska galerija, 6. III.—23. III. 1969.
- HILBERT, Jaro 275
- Jaro Hilbert*. Krško, Galerija, 3. IX.—22. IX. 1969 (rk, uv Branko Rudolf).
- HORVAT-JAKI, Jože 276
- Jože Horvat*. Nazarje, Galerija Jaki, 25. IV.—31. V. 1969.
- 277
- Jaki*. Lj. Mestna galerija, 6. VIII.—4. IX. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin, bibl., 4 repr., fotogr. um.).
- Rec.: Aleksander Bassin, Jaki v Mestni galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, p. 507; Janez Mesesnel, Bruhajoča podzavest, *Delo* XI, št. 233, 26. VIII. 1969, p. 5; M. B., Jakijev apokaliptični svet, *Delo* XI, št. 215, 8. VIII. 1969, p. 5, 1 repr.
- HOZO, Dževad 278
- Hozo Dževad*. Zagreb, Galerija »Centar«, 30. V.—15. VI. 1969 (rp, uv Marijan Tršar).
- HUMEK, Gabrijel 279
- Gabrijel Humek*. Kočevje, Lik. salon, 30. X.—20. XI. 1969 (rk, biogr. pod.).
- JAKAC, Božidar 280
- Božidar Jakac*. Beograd, Galerija doma JNA, 21. IV.—18. V. 1969 (rk).
- 281
- Božidar Jakac*. Bjelovar, Mestni muzej, 23. V.—5. VII. 1969 (rp, uv Zeljko Sabol).
- 282
- Janez Mesesnel, Jubilejni pogled nazaj, *Delo* XI, št. 145, 29. V. 1969, p. 5.
- Ob retrospektivi ob 70-letnici v Slovenjem Gradcu.
- 283
- Božidar Jakac*. Lj. Mala galerija, 8. VII.—10. VIII. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. um.)

- 284
Božidar Jakac, *retrospektiva*. Ko-
stanjeva, Lamutov lik. salon, 15.
VII.—1. X. 1969 (rk, uv dr. Emilijan
Cevc).
Rec.: Emilijan Cevc, Božidar Jakac,
Delo XI, št. 195, 19. VII. 1969, p. 17,
1 fotogr. (otvoritveni govor).
- 285
Božidar Jakac. Novo mesto, Dolenj-
ska galerija, 16. VII.—30. IX. 1969 (rk,
uv dr. France Stelè).
Rec.: Janez Mesesnel, Njegov naj-
ljubši motiv, *Delo XI*, št. 208, 1. VIII.
1969, p. 5.
- 286
Božidar Jakac, *Istra v sliki, risbi in*
grafiki. Piran, Mestna galerija, 15.
IX.—8. X. 1969.
Rec.: Marijan Tršar, Jakčeva »Istra«
v piranski Mestni galeriji, *Delo XI*, št.
261, 23. IX. 1969 p. 5.
- 287
Božidar Jakac. Nova Gorica, 27.
X.—23. XI. 1969.
- 288
Belokranjski motivi Božidarja Jak-
ca. Metlika, Belokranjski muzej, 12.
XI. 1968—28. II. 1969.
- JAKOPIČ, Rihard 289
Spominska razstava del Riharda Ja-
kopiča. Novo mesto, Dolenjska gale-
rija, rk, uv Marjan Mušič.
Rec.: Peter Breščak, Vrednost lju-
biteljstva, *Delo XI*, št. 99, 11. IV. 1969,
p. 5.
- 290
Rihard Jakopič, (izbor olj in risb iz
zbrk s celjskega področja) Celje, Lik.
salon, 26. XI.—6. X. 1969.
- JAKOPIN, Viljem 291
Viljem Jakopin. Kranj, Galerija v
Prešernovi hiši, 5. III.—30. III. 1969
(rp, uv Andrej Pavlovec).
- 292
Viljem Jakopin. Rogaška Slatina,
20. IV.—15. V. 1969.
- JARM, Stane 293
Stane Jarm. Novo mesto, Dolenjska
galerija, 3. X.—20. X. 1969 (rk, uv
Andrej Pavlovec).
Rec.: Peter Breščak, Obrazi v mno-
žici, *Delo XI*, št. 282, 14. X. 1969, p. 5.
- JEMEC, Andrej 294
Marijan Tršar, Andrej Jemec v
Mestni galeriji, *NRazgl XVIII*, št. 1,
11. I. 1969, p. 17, 2 repr.
Ob razstavi v decembru 1968.
- JOVANOVIČ, Peter 295
Peter Jovanovič. Kranj, Galerija v
Mestni hiši, 25. VII.—4. IX. 1969 (rp,
uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Janez Mesesnel, Kjer rastejo
plastike, ..., *Delo XI*, št. 214, 7. VIII.
1969, p. 5, 1 repr.
- KALAJDŽISKI, Goce 296
Goce Kalajdžiski. Kočevje, Lik. sa-
lon, 20. IX.—30. X. 1969 (rk, biogr.
pod.)
- 297
Goce Kalajdžiski. Šoštanj, Napotni-
muzej, 26. XI. 1969—20. I. 1970.
- 298
Goce Kalajdžiski, Šoštanj, Napotni-
kova galerija, oktober 1969.
- KAVČIČ, Maks 299
Maks Kavčič, retrospektivna raz-
stava. Maribor, Umetnostna galerija,
21. V.—11. VI. 1969 (rk, uv Branko
Rudolf, Andrej Ujčič).
Rec.: Aleksander Bassin, Retrospek-
tiva Maks Kavčiča, *NRazgl XVIII*, št.
13, 4. VII. 1969, p. 398; Dušan Mevlja,
Retrospektiva Maks Kavčiča, *Delo*
XI, št. 144, 28. V. 1969, p. 5; Andrej
Ujčič, Osebnostno oblikovana simbo-
lika — pričevanje o življenju, *Dialogi*
V, 1969, št. 7, pp. 392—395.
- KIRIAZIS, Hristos 300
Hristos Kiriazis. Škofja Loka, Loški
muzej, 7. XI.—17. XI. 1969 (rp, uv
Andrej Pavlovec).
Rec.: Janez Mesesnel, Od Aten do
Škofje Loke, *Delo XI*, št. 311, 13. XI.
1969, p. 5, 1 fotogr.
- KLEMENČIČ-MAJ, Dore 301
Dore Klemenčič-Maj. Lj, Klub kult.
delavcev, maj 1969.
Rec.: Janez Mesesnel, Cvetlična tiho-
žitja, *Delo XI*, št. 132, 16. V. 1969, p. 5.
- KOBE, Boris 302
Boris Kobe. Novo mesto, Dolenjska
galerija, 14 II.—9. III. 1969 (rk, uv dr.
Emilijan Cevc).

Rec.: M. Juteršek, Dolenjski motivi Borisa Kobeta, *Dnevnik* XVIII, št. 50, 21. II. 1969, p. 10.

KOS, Gojmir Anton 303

Gojmir Anton Kos. Celje, Lik. salon, 4. IV.—30. IV. 1969 (rk, uv prof. dr. France Stelè, 5 repr., fotogr. um.).

Rec.: Igor Gedrih, Mala retrospektiva G. A. Kosa v Celju, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 272.

KOTNIK, Rudolf 304

Rudolf Kotnik. Maribor, Razstavni salon Rotovž, 20. VI.—4. VII. 1969, seznam.

Rec.: Dušan Mevlja, Razstava Rudolfa Kotnika v Rotovžu, *Delo* XI, št. 172, 25. VI. 1969, p. 5; Andrej Ujčič, Novejša dela Rudolfa Kotnika v Rotovžu, *NRazgl* XVIII, št. 15, 1. VIII. 1969, p. 452.

KRAŠOVEC, Metka 305

Metka Krašovec. Lj, Koncertni atelje, marec 1969.

Rec.: Janez Mesesnel, Metka Krašovec v Koncertnem ateljeju DSS, *Delo* XI, št. 71, 14. III. 1969, p. 5.

KREGAR, Stane 306

Stane Kregar. Kostanjevica, Lamutov lik. salon, 13. V.—5. VI. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin).

Rec.: Aleksander Bassin, Stane Kregar v Kostanjevici, *NRazgl* XVIII, št. 11, 6. VI. 1969, p. 334, 6 repr.

KUGLER, Miro 307

Miro Kugler. Krško, Galerija, 7. XI.—23. XI. 1969 (rk, uv dr. Ivan Komelj).

KUNAVER, Marta 308

Marta Kunaver. Lj, Mestna galerija, 9. IX.—19. IX. 1969 (rp, biogr. pod., seznam del).

Rec.: Janez Mesesnel, Med islamom in novo secesijo, *Delo* XI, št. 259, 21. IX. 1969, p. 2; (po), Košček Alžira, *Dnevnik* XIX, št. 260, 24. IX. 1969, p. 10.

KURNIK, Majda 309

Majda Kurnik 1920—1967. Lj, Mestna galerija, 14. II.—1. III. 1969 (rp, uv Stojan Čelić, biogr. pod., seznam del).

Rec.: Aleksander Bassin, Majda Kurnik, *NRazgl* XVIII, št. 6, 22. III.

1969, p. 172; Mirko Juteršek, Zakaj šele zdaj?, *Dnevnik* XIX, št. 49, 20. II. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Svet trpke monumentalnosti, *Delo* XI, št. 54, 25. II. 1969, p. 5, 1 repr.

LAPAJNE, Tone 310

Marijan Tršar, Tone Lapajne v Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I. 1969, p. 16.

Ob razstavi v oktobru 1968.

LUKEŽIČ, Nada 311

»Aprilski šopek« — sonata za risbo na eni plošči. Maribor, Razstavni salon Rotovž, 31. III.—14. IV. 1969 in 23. IV.—30. IV. 1969 (seznam, uv avtorica).

Rec.: Dušan Mevlja, Razstava v Rotovžu, *Delo* XI, št. 97, 9. IV. 1969, p. 5; Andrej Ujčič, Nada Lukežič v salonu Rotovž, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 272.

MAKUC, Vladimir 312

Vladimir Makuc. San Benedetto del Tronto, Sala d'arte »Guglielmi«, 19. IV.—28. IV. 1969 (rp, uv Cesare Caselli).

313

Vladimir Makuc. Beograd, Galerija Grafički kolektiv, 21. X.—30. X. 1969 (rp, uv Aleksander Bassin).

Reg.: Aleksander Bassin, Makučeva nova grafika na razstavi v Beogradu, *NRazgl* XVIII, št. 22, 21. XI. 1969, p. 671, 4 repr.

MALEŠ, Miha 314

Miha Maleš, razstava olj in gravur. Celje, Lik. salon, 29. V.—21. VI. 1969 (rp, 2 repr.).

Rec.: Janez Mesesnel, Nova olja Mihe Maleša, *Delo* XI, št. 164, 17. VI. 1969, p. 5.

315

Razstava drobne grafike Mihe Maleša. Lj, NUK, 10. III.—19. III. 1969.

Rec.: R. V., Umetnost v službi človeka, *Delo* XI, št. 69, 12. III. 1969, p. 5.

316

Miha Maleš, ilustracije k Machove-mu Maju, Praga, Mala gal. zveze češkoslovaških književnikov, maj 1969.

Rec.: B. B., Češki glasovi o Maleševi razstavi, *Delo* XI, št. 165, 18. VI. 1969, p. 5; O. B., Miha Maleš v Pragi, *Delo* XI, št. 129, 13. V. 1969, p. 5.

- MESSNER, Wolf 317
Wolf Messner. Rogaška Slatina, 29. IX.—20. X. 1969.
- Wolf Messner. Maribor, Razstavní salon Rotovž, 14. XII.—24. XII. 1969 (seznam, uv avtor).
- MESKO, Kiar 319
 Kiar Meško. Neskladnost dveh gle-dišč, *NRazgl* XVIII, št. 2, 25. I. 1969, p. 48.
 V zvezi z razstavo v Mali galeriji septembra 1968 in ob članku M. Tršarja. (*NRazgl* XVII; št. 23, 1968).
- MIHELIC, France 320
France Mihelič, Izbor radova 1953 do 1969. Čačak, umetniška gal. »Nadežda Petrovič«, (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., bibl. Lojze Gostiša).
 Rec.: Aleksander Bassin, France Mihelič, (ob retrospektivi v Ptuj, Čačku, Sarajevu), *NRazgl* XVIII, št. 24, 19. XII. 1969, pp. 734—735; Lojze Gostiša, v Ptuj zakoreninjeno drevo, *Delo* XI, št. 272, 4. X. 1969, p. 17, 1 repr.
- MILJUŠ, Branko 321
Branko Miljuš. Lj. Mala galerija, 22. IV.—31. V. 1969 (rk, uv Aleksander Bassin, seznam del, biogr. pod., bibl., 9 repr, fotogr. um.).
 Rec.: Janez Mesesnel, Uravnotežena dinamika osebnega sveta, *Delo* XI, št. 117, 29. IV. 1969, p. 5, (po), Umetnost Branka Miljuša, *Dnevnik* XIX, št. 131, 15. V. 1969, p. 10, Marijan Tršar, Branko Miljuš v Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 272.
- MLAKAR, Niko 322
Niko Mlakar, Velenje, Del. klub, 29. III.—1. IX. 1969.
- MOLÉ, Izidor 323
Kopije fresk. Koper, galerija Loža, 26. VIII.—23. IX. 1969.
 Rec.: Tone Gošnik, Moletova razstava fresk, *Delo* XI, št. 226, 19. VIII. 1969, p. 5, Janez Mesesnel, »Slovenske Marije« na lehnjaku, *Delo* XI, št. 254, 16. XI. 1969, p. 5, A. Pollak, Moderni mojster fresk, *Dnevnik* XIX, št. 238, 2. IX. 1969, p. 10.
- ORTHABER, Marija 324
Marija Orthaber. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 21. II.—12. III. 1969 (rp, uv Zoran Didek).
- Rec.: Janez Mesesnel, Keramika Marije Orthaber, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, pp. 271—272.
- PANDUR, Lajči 325
Lajči Pandur. Celje, Lik. salon, 9. V.—24. V. 1969 (rp, 1 repr.)
 Rec.: Janez Mesesnel, Slikovita transpozicija doživetij, *Delo* XI, št. 137, 21. V. 1969, p. 5.
- PAREŽNIK, Vlado 326
Vlado Parežnik. Šoštanj, Napotnikova galerija, april 1969.
- PEČANAC, Nedeljko 327
 Sandi Sitar, Uspeh pri sosedih, *Delo* XI, št. 69, 12. III. 1969, p. 5.
 Ob razstavi slikarja v Gorici.
- PEČNIK, Greta 328
Greta Pečnik, slike na steklo. Piran, Mestna galerija, 26. IV.—5. V. 1969.
- Greta Pečnik. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 24. X.—20. XI. 1969.
- PEČAR, Borut 330
Borut Pečar. Novo mesto, Dolenjska galerija, 23. V.—10. VI. 1969 (rk, uv Janez Mesesnel).
- PERKO, Lojze 331
Lojze Perko. Slovenj gradec, Umetnostni paviljon, od 22. XI. 1969 dalje, rp.
 Rec.: Zvone Kržišnik, Ob materini sreči, (na razstavi L. Perka v Slovenjem Gradcu, *Delo* XI, št. 331, 6. XII. 1969, p. 17, 1 repr., Franček Lasbahar, Otvoritev Perkove retrospektivne razstave, *Delo* XI, št. 323, 25. XI. 1969, p. 5.
- PERUSINI, Romano 332
Romano Perusini. Lj. Mala galerija, september 1969 (rk, uv Jacques Meuris, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. um.).
 Rec.: Aleksander Bassin, Romano Perusini v Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 20, 17. X. 1969, p. 607; Janez Mesesnel, Umetnost sodobnega kompromisa, *Delo* XI, št. 278, 10. X. 1969, p. 6.
- PIJADE, Moša 333
Moša Pijade. Celje, Lik. salon, 21. XI.—13. XII. 1969 (rk, uv dr. Stefka Cobej, seznam del, biogr. pod., bibl., 9 repr.).

- PIRNAT, Janez 334
Janez Pirnat. Škofja Loka. Loški muzej, 26. IX.—6. X. 1969 (rp. uv Andrej Pavlovec).
 Rec.: Aleksander Bassin, *Obrazi Janeza Pirnata*, *NRazgl* XVIII, št. 20, 17. X. 1969, p. 607, 5 repr.; Janez Mesesnel, *Osebnostna interpretacija dobrega izročila*, *Delo* XI, št. 283, 15. X. 1969, p. 7.
- 335
 Sandi Sitar, *Klasicizem Janeza Pirnata*, *Delo* XI, št. 186, 10. VII. 1969, p. 5.
 Ob kiparjevi razstavi v Idriji.
- PLANINC, Stefan 336
Stefan Planinc. Celje, Lik. salon, 7. III.—29. III. 1969 (rp. 2 repr.)
 Rec.: Igor Gedrih, *Stefan Planinc v celjskem likovnem salonu*, *NRazgl* XVIII, št. 7, 5. IV. 1969, p. 206.
- 337
 Janez Mesesnel, *Slikarska predstava duhovnega sveta*, *Delo* XI, št. 19, 21. I. 1969, p. 5.
 Ob razstavi v Mali galeriji, decembra 1968.
- 338
 Marijan Tršar, *Stefan Planinc v Mali galeriji*, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I. 1969, p. 17, 3 repr.
 Ob razstavi v Mali galeriji, decembra 1968.
- PLESTENJAK-SLANA, Dora 339
Dora Plestenjak-Slana. Rogaška Slatina, 15. V.—12. VI. 1969.
- PLEŠKO, Igor 340
Igor Pleško. Lj. Koncertni atelje, dec. 1969.
 Rec.: Peter Breščak, *Mrtva morska znamenja*, *Delo* XI, št. 328, 3. XII. 1969, p. 5; Andrej Pavlovec, *Intenzivne in čiste barve*, *Dnevnik* XIX, št. 327, 3. XII. 1969, p. 10.
- POLAN, Orlando 341
Orlando Polan. Novo mesto, Dolenjska galerija, 9. X.—22. X. 1969.
- 342
Orlando Polan. Metlika, Belokranjski muzej, 25. X.—30. XI. 1969, rk.
- PORTER, Eliot Furness 343
Eliot Furness Porter. Umetniške fotografije. Rogaška Slatina, 21. III. do 20. IV. 1969.
- POTOČNIK, Janez 344
 (J. Ž.), *Po stopinjah prednikov*, *Dnevnik* XIX, št. 192, 17. VII. 1969, p. 10.
 Ob razstavi v Kopru.
- POTOKAR, Cita 345
Cita Potokar. Lj. Koncertni atelje, jan. 1969.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Miniaturna retrospektiva*, *Delo* XI, št. 22, 24. I. 1969, p. 5, 1 repr.
- PREGELJ, Marij 346
Marij Pregelj. Lj. Moderna galerija, 4. II.—9. III. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik, Ljerk Menaše, seznam del, biogr. pod., bibl., 83 repr., fotogr. um.).
 Rec.: *Mojstri o mojstru*, *NRazgl* XVIII, št. 6, 22. III. 1969, pp. 171—172 (o razstavi govorijo: J. Bernik, R. Debenjak, B. Kalin, G. A. Kos, G. Stupica, D. Tršar); Aleksander Bassin, *Monolog ob dialogu*, *NRazgl* XVIII, št. 5, 8. III. 1969, p. 141; M. Juteršek, *Retrospektiva Marija Preglja*, *Dnevnik* XIX, št. 40, 11. II. 1969, p. 10; J. Mesesnel, *Monumentalna humanistična vizija*, *Delo* XI, št. 68, 11. III. 1969, p. 5.
- 347
Marij Pregelj. Beograd, muzej sodobne umetnosti, 23. III.—13. IV. 1969 (izbor iz retrospektive v Lj).
- PERSIN, France 348
France Peršin. Beograd, galerija doma JNA, 2. IV.—20. IV. 1969, rk.
- PRESIČEK, Marjan 349
Marjan Presiček. Rogaška Slatina, 15. VIII.—7. IX. 1969.
- PRUNK, Ksenija 350
Ksenija Prunk. Šoštanj, Napotnikova galerija, marec 1969.
- RAVNIKAR, Ljubo 351
Ljubo Ravnikar. Šoštanj, Napotnikova galerija, feb. 1969.
- REPNIK, Anton 352
Anton Repnik. Lj. Mala galerija, nov. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. um.).
 Rec.: Janez Mesesnel, *Pretresljiva iskrenost*, *Delo* XI, št. 316, 18. XI.

1969, p. 5; A. Pollak, Repnikovi upor-
ni ljudje, *Dnevnik* XIX, št. 308, 12. XI.
1969, p. 10.

353

Anton Repnik. Kostanjevica, Lamu-
tov lik. salon, 15. IV.—11. V. 1969 (rk,
uv Branko Rudolf).

RICHTER, Vjenceslav

354

Vjenceslav Richter. Lj, Mala gale-
rija, dec. 1969 (rk, uv avtor, biogr. pod.,
6 repr., fotogr. um.).

SEDEJ, Maksim, ml.

355

Maksim Sedej, ml. Škofja Loka, Lo-
ški muzej, 14. III.—10. IV. 1969 (rk,
uv Andrej Pavlovec).

Rec.: Aleksander Bassin, Variacije
in podobe Maksima Sedeja ml., *NRazgl*
XVIII, št. 8, 19. IV. 1969, pp. 236 do
237; Mirko Juteršek, Variacije, *Dnev-
nik* XIX, št. 78, 21. III. 1969, p. 10;
J. Mesesnel, Avtomatizem namesto
individualnosti, *Delo* XI, št. 82, 25. III.
1969, p. 5, 1 repr.

356

(a), Maksim Sedej ml., razstavlja v
Zagreb, *Dnevnik* XIX, št. 240, 4. IX.
1969, p. 10.

SIMČIČ, Rudi

357

Rudi Simčič. Kočevje, Lik. salon,
11. I.—29. I. 1969 (rk, uv S. E.).

SLANA, France

358

Janez Mesesnel, Ubranost v akvare-
lih, *Delo* XI, št. 330, 5. XII. 1969, p. 5.
Ob razstavi v Koncertnem ateljeju
DSS.

SLAPAR, Nejc

359

Necj Slapar. Kranj, Gorenjski muzej,
30. X.—20. XI. 1969.

SPACAL, Jože

360

Jože Snoj, Likovna prečiščenost,
Delo XI, št. 300, 2. XI. 1969, p. 2.

Ob priložnostni razstavi televizijske
scenografije J. Spacala v ateljeju
Filmservisa.

SPACAL, Lojze

361

Lojze Spacal. Krško, Galerija, 3. VIII.
do 23. VII. 1969 (rk, uv Zoran Kržiš-
nik).

STASIK, Andrew

362

Andrew Stasik. Lj, Mala galerija,
marec 1969 (rk, uv Jacob Kainen, se-

znam del, biogr. pod., bibl., 6 repr.,
fotogr. um.).

Rec.: Aleksander Bassin, Grafika
Andrewa Stasika, *NRazgl* XVIII, št. 7,
5. IV. 1969, p. 205; Janez Mesesnel,
Simboli za osebno rabo, *Delo* XI, št. 77,
20. III. 1969, p. 5, 1 repr.

363

Andrew Stasik. Maribor, Razstavni
salon Rotovž, 5. II.—19. II. 1969, se-
znam, uv avtor.

STEGOVEC, Tina

364

Tina Stegovec. Lj, Mala galerija,
25. III.—20. IV. 1969 (rk, uv Zoran
Kržišnik, seznam del, biogr. pod., bibl.,
6 repr., fotogr. um.).

Rec.: Aleksander Bassin, Grafika
Tince Stegovec, *NRazgl* XVIII, št. 7,
5. IV. 1969, p. 205; Mirko Juteršek,
Grafika Tince Stegovec, *Dnevnik* XIX,
št. 343, 19. XII. 1969, p. 10; Janez Me-
sesnel, Sodobni čustveni humanizem,
Delo XI, št. 89, 1. IV. 1969, p. 5.

ŠALAMUN, Tomaž

365

Tomaž Šalamun. Kranj, Galerija v
Prešernovi hiši, 2. IV.—3. IV. 1969 (rp,
uv Braco Rotar).

Rec.: (jm), Razstava, ki je umrla ob
rojstvu, *Dnevnik* XIX, št. 93, 5. IV.
1969, p. 6; Jože Snoj, Nova senzibil-
nost, za sedaj, *Delo* XI, št. 92, 4. IV.
1969, p. 5, 1 repr.

ŠEFRAK, Gorazd

366

Gorazd Šefran. Škofja Loka, Loški
muzej, 11. IV.—25. V. 1969 (rp, uv An-
drej Pavlovec).

Rec.: Aleksander Bassin, Grafika v
galeriji škofjeloškega muzeja, *NRazgl*
XVIII, št. 9, 1. V. 1969, p. 271.

STOVIČEK, Vladimir

367

Vladimir Stoviček. Razstava medalj
in plaket. Celje, Lik. salon, 5. IX. do
26. IX. 1969 (rk, uv dr. Ivan Komelj,
seznam del, biogr. pod., 6 repr., fotogr.
um.).

Rec.: Anton Stupica, Vladimir Što-
viček, *CeZ* 1969/70, pp. 407—409, 1 repr.

SUBIC, Ive

368

Ive Šubic. Velenje, Del. klub, 28. VI.
do 28. VII. 1969.

SUŠTARŠIČ, Marko

369

Marijan Tršar, Marko Suštaršič v
Mali galeriji, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I.
1969, p. 16.

Ob razstavi v nov. 1968.

- ŠUTEJ, Miroslav 370
Miroslav Šutej. Kostanjevica, Lamutov lik. salon, 4. X.—21. X. 1969 (rk, uv Vladimir Maleković).
 Rec.: Janez Mesesnel, Optimistični novi konstruktivizem, *Delo* XI, št. 285, 17. X. 1969, p. 5; Marijan Tršar, Šutej v Kostanjevici, *NRazgl* XVIII, št. 21, 7. XI. 1969, pp. 638—639.
- TISNIKAR, Jože 371
Jože Tisnikar. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 5. IX.—25. IX. 1969.
- 372
Jože Tisnikar. Lj, Koncertni atelje, maj 1969.
 Rec.: Aleksander Bassin, Jože Tisnikar, *NRazgl* XVIII, št. 9, 10. V. 1969, p. 271; Mirko Juteršek, Nenavadni motivi, *Dnevnik* XIX, št. 117, 29. IV. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Novi Tisnikar v Koncertnem ateljeju DSS, *Delo* XI, št. 122, 6. V. 1969, p. 5.
- TUŠEK, Vinko 373
Vinko Tušek. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 3. II.—19. II. 1969 (rp, uv Andrej Pavlovec).
 Rec.: Pavlovec, »Slike-plastika« Vin-ka Tuška, *Dnevnik* XIX, št. 33, 4. II. 1969, p. 10.
- 374
Vinko Tušek. Piran, Mestna galerija, 3. VI.—13. VI. 1969.
- TRŠAR, Drago 375
Drago Tršar. Krško, Galerija, 4. IV. do 13. IV. 1969 (rk, uv Zoran Kržišnik).
- VILHAR, Mario L. 376
Mario L. Vilhar. Verona, Gal. d'arte »GIO«, 1. IX.—15. IX. 1969, rk.
- VLADEN-ZAVRNIK, Zora 377
Zora Vladen-Zavrnjak. Novo mesto, Dolenjska galerija, 27. III.—14. IV. 1969.
- 378
Zora Vladen-Zavrnjak. Kranj, Gale-rija v Prešernovi hiši, 20. VI.—15. VII. 1969.
 Rec.: (po), »Sonce mi vzbuja upanje«, *Dnevnik* XIX, št. 180, 3. VII. 1969, p. 9 (pogovor s slikarko).
- VREČAR, Cvetko-Igo 379
Cvetko Vrečar-Igo. Rogaška Slatina, 9. IX.—29. IX. 1969.
- ZAVOLOVŠEK, Lojze 380
Lojze Zavolovšek, Velenje, Del. klub, sept. 1969.
- ZELENKO, Karel 381
Karel Zelenko. Antwerpen, De Brae-keleer galerie, 29. III.—16. IV. 1969, rk.
- 382
Karel Zelenko. Radierungen 1960 bis 1968. Cuxhaven, Galeria Artica, 16. V.—15. VI. 1969 (rk, uv Zoran Kr-žišnik).
- ZUPET-KRIŠTOF, France 383
France Zupet-Krištof. Kranj, Gale-rija v Prešernovi hiši, 17. I.—3. II. 1969.
- ZUŽA, Jelica 384
Jelica Žuža. Celje, Lik. salon, 10. I. do 1. II. 1969 (rp, 1 repr.).
 Rec.: Mirko Juteršek, Tihožitja Je-lice Žuže, *Dnevnik* XVIII, št. 29, 31. I. 1969, p. 10; Janez Mesesnel, Barvit svet intimnih doživetij, *Delo* XI, št. 26, 28. I. 1969, p. 5.

BIOGRAFIJE

- BERBER, Mersad 385
 Aleksander Bassin, Mersad Berber, *Delo* XI, št. 188, 12. VII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- BERNIK, Janez 386
 Aleksander Bassin, Figuralika Ja-neza Bernika, *NRazgl* XVIII, št. 4, 22. II. 1969, p. 110.
 Ob delih, nastalih v zadnjem času.
- BUIĆ, Jagoda 387
 Aleksander Bassin, Jagoda Buić, *Delo* XI, št. 114, 26. IV. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- CETIN, Mire 388
 Marijan Tršar, Mire Cetin, *Delo* XI, št. 338, 13. XII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.

- ČADEŽ-LAPAJNE, Dragica 389
Aleksander Bassin, Dragica Čadež-Lapajne, *Delo* XI, št. 258, 20. IX. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- ČERNIGOJ, Avgust 390
Janez Mesesnel, Likovna antologija Avgusta Černigoja, *NRazgl* XVIII, št. 5, 8. III. 1969, p. 140, 5 repr.
- 391
Janez Mesesnel, Konstruktivistični jubilej Avgusta Černigoja, *Sinteza* 15, 1969, pp. 28—34, 16 repr.
- 392
Marijan Tršar, Avgust Černigoj, *Delo* XI, št. 251, 13. IX. 1969, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- FAKIN, Vida 393
Marijan Tršar, Vida Fakin, *Delo* XI, št. 2, 4. I. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- GENERALIČ, Ivan 394
Marjan Kunej, Hlebinska šola — to sem jaz in učenci, *Delo* XI, št. 174, 27. VI. 1969, p. 5, 1 fotogr.
Z obiska pri slikarju Generaliču.
- GLIHA, Oton 395
Aleksander Bassin, Oton Gliha, *Delo* XI, št. 230, 23. VIII. 1969, p. 17, 1 repr.
- GROPIUS, Walter (1863—1969) 396
Marjan Mušič, Walter Gropius, *NRazgl* XVIII, št. 16, 22. VIII. 1969, pp. 478—479, 1 fotogr.
Nekrolog.
- HEGEDUŠIČ, Željko 397
Marijan Tršar, Željko Hegedušič, *Delo* XI, št. 286, 18. X. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- HERMAN, Oskar 398
Aleksander Bassin, Oskar Herman, *Delo* XI, št. 216, 9. VIII. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- HORVAT-JAKI, Jože 399
Aleksander Bassin, Jože Horvat-Jaki, *Delo* XI, št. 86, 29. III. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- JAKAC, Božidar 400
Aleksander Bassin, Božidar Jakac, *NRazgl* XVIII, št. 14, 18. VII. 1969, p. 426.
Ob razstavah v zadnjem času.
- 401
France Novšak, Jubilej virtuozu grafike, ob 70-letnici umetnika Božidarja Jakca, *Delo* XI, št. 192, 16. VII. 1969, p. 5, 1 fotogr.
- JAKOPIČ, Rihard 402
Zoran Kržišnik, Jakopič, *NRazgl* XVIII, št. 8, 19. IV. 1969, pp. 223—224, 6 repr.
- 403
id., Rihard Jakopič, Skica za retrospektivno razstavo, *Sinteza* 15, 1969, pp. 1—12, 16 repr.
- 404
Marjan Mušič, Novomeški umetniški prerod in Jakopič, *NRazgl* XVIII, št. 8, 19. IV. 1969, pp. 232—233, 1 fotogr.
Iz mladostnih spominov.
- 405
Andrej Pavlovec, Škofja Loka, slovenski Barbizon, *LRazgl* XVI, 1969, pp. 166—171.
Ob stoletnici Jakopičevega rojstva.
- JARM, Stane 406
Marijan Tršar, Stane Jarm, *Delo* XI, št. 195, 19. VII. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- JEMEC, Andrej 407
Aleksander Bassin, Andrej Jemec, *Delo* XI, št. 9, 11. I. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- KAVURIČ-KURTOVIČ, Nives 408
Aleksander Bassin, Nives Kavurič-Kurtović, *Delo* XI, št. 133, 17. V. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- KERŽIČ, Stane 409
Marijan Tršar, Stane Keržič, *Delo* XI, št. 168, 21. VI. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.

- KRALJ, Tone 410
 Marijan Tršar, Tone Kralj, *Delo* XI, št. 181, 5. VII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- KULMER, Ferdinand 411
 Aleksander Bassin, Ferdinand Kulmer, *Delo* XI, št. 293, 25. X. 1969, p. 17, 1 repr.
- LAKOVIČ, Vladimir 412
 Marijan Tršar, Vladimir Lakovič, *Delo* XI, št. 126, 10. V. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- LAPAJNE, Tone 413
 Aleksander Bassin, Tone Lapajne, *Delo* XI, št. 23, 25. I. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- LAVRENČIČ, Avgust 414
 Aleksander Bassin, Avgust Lavrenčič, *Delo* XI, št. 147, 31. V. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- LENASSI, Janez 415
 Aleksander Bassin, Janez Lenassi, *Delo* XI, št. 202, 26. VII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- MARAŽ-BERNIK, Adriana 416
 Marijan Tršar, Adriana Maraž-Bernikova, *Delo* XI, št. 140, 24. V. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig (1886—1969) 417
 Marjan Mušič, Ludwig Mies van der Rohe, *NRazgl.* XVIII, št. 18, 19. IX. 1969, pp. 541—542, 3 fotogr.
 Nekrolog.
- MIHELIČ, France 418
 Marjan Kunej, Težavno je biti prerok, *Delo* XI, št. 30, 1. II. 1969, p. 17, 1 repr.
 Z obiska v slikarjevem ateljeju.
- MARIJAN TRŠAR, Namenske zvrsti risbe, *Sinteza* 15, 1969, pp. 39—41, 8 repr.
 Ob slikarjevih risbah v zadnjem času.
- MILJUŠ, Branko 420
 Aleksander Bassin, Branko Miljuš, *Delo* XI, št. 65, 8. III. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- MURTIČ, Edo 421
 Marijan Tršar, Edo Murtić, *Delo* XI, št. 306, 8. XI. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- MUŠIČ, Zoran A. 422
 Marijan Tršar, Zoran Mušič, *Delo* XI, št. 244, 6. IX. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- NAGORNI, Miodrag 423
 Aleksander Bassin, Miodrag Nagorni, *Delo* XI, št. 175, 28. VI. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- OBLAK, Floris 424
 Marijan Tršar, Floris Oblak, *Delo* XI, št. 352, 27. XII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- OPREŠNIK, Ankica 425
 Aleksander Bassin, Ankica Oprešnik, *Delo* XI, št. 313, 15. XI. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- OSTERC, Lidija 426
 Marijan Tršar, Lidija Osterc, *Delo* XI, št. 272, 4. X. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- PANDUR, Lajči 427
 Marijan Tršar, Lajči Pandur, *Delo* XI, št. 154, 7. VI. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.

- PILON, Veno 428
 Marijan Tršar, Veno Pilon, *Delo* XI, št. 223, 16. VIII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- POTOKAR, Cita 429
 Marijan Tršar, Cita Potokar, *Delo* XI, št. 16, 18. I. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- PREGELJ, Marij 430
 Oto Bihalji-Merin, Zapiski k apokaliptičnim slikam Marija Preglja, *Sinteza* 15, 1969, pp. 13—19, 11 repr.
- Vasko Pregelj, Reminiscence, *Sinteza* 15, 1969, pp. 21—27, 15 repr.
- PROTIĆ, Miodrag B. 432
 Aleksander Bassin, Miodrag B. Protić, *Delo* XI, št. 345, 20. XII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- RIJAVEC, Milan 433
 Marijan Tršar, Milan Rijavec, *Delo* XI, št. 79, 22. III. 1969, p. 18, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- ROTAR, France 434
 Ivan Sedej, Eksplozivnost živih jeder, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 95—102, 9 repr.
- SELJAK-ČOPIČ, Ivan 435
 Marijan Tršar, Ivan Seljak-Čopič, *Delo* XI, št. 58, 1. III. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- SLANA, France 436
 Aleksander Bassin, France Slana, *Delo* XI, št. 37, 8. II. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- SPACAL, Lojze 437
 Aleksander Bassin, Lojze Spacal, *Delo* XI, št. 237, 30. VIII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- France Stelè, Ob 60-letnici Lojzeta Spacala, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 124 do 127.
- SRBINOVIC, Mladen 439
 Aleksander Bassin, Mladen Srbino-
 vić, *Delo* XI, št. 51, 22. II. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- SRNEC, Aleksandar 440
 Aleksander Bassin, Aleksandar
 Srnc, *Delo* XI, št. 331, 6. XII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- STANČIĆ, Miljenko 441
 Marijan Tršar, Miljenko Stančić, *Delo* XI, št. 320, 22. XI. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- STEGOVEC, Tinca 442
 Marijan Tršar, Tinca Stegovec, *Delo* XI, št. 93, 5. IV. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- ŠIBILA, Janez 443
 Marijan Tršar, Janez Šibila, *Delo* XI, št. 209, 2. VIII. 1969, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- ŠLAJMER, Marko (1927—1969) 444
 J(anez) Lajovic, Marko Šlajmer, 1927 do 1969, *Sinteza* 15, 1969, p. VII, 1 fotogr.
- Nekrolog. 445
 Marjan Mušič, Marko Šlajmer, in memoriam, *NRazgl* XVIII, št. 17, 5. IX. 1969, p. 506.
- TRŠAR, Drago 446
 S(nežna) Šlamberger, Vsebini se ne mislim odreči, *Dnevnik* XIX, št. 226, 21. VIII. 1969, p. 10, 1 repr.
- Marijan Tršar, Absolutni in relativni kiparski volumen Draga Tršarja, *Sinteza* 13/14, 1969, pp. 87—94, 8 repr.

- TURNHER, Edo (1896—1969) 448
Ivan Komelj, Edo Turnher, in memoriam, *NRazgl* XVIII, št. 12, 20. VI. 1969, p. 359.
Nekrolog. 449
dr. I(van) Komelj, Ob smrti tovariša Eda Turnherja-Primoža, *Varstvo spomenikov* XII, 1969, pp. 5—7, 1 fotogr.
Nekrolog.
- VIDIC, Janez 450
Marijan Tršar, Janez Vidic, *Delo* XI, št. 30, 1. II. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- VULAS, Šime 451
Aleksander Bassin, Šime Vulas, *Delo* XI, št. 161, 14. VI. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- WRIGHT, Frank Lloyd 452
Marjan Sorli, Frank Lloyd Wright, *Delo* XI, št. 114, 26. IV. 1969, p. 17, 1 repr.
Ob stoletnici rojstva.
- ZAIMOVIĆ, Mehmed 453
Aleksander Bassin, Mehmed Zaimović, *Delo* XI, št. 279, 11. XI, št. 279, 11. XI. 1969, p. 17, 1 repr.
- Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.
- ZAJEC, Ivan 454
France Novšak, Kipar Ivan Zajec, *Delo* XI, št. 191, 15. VII. 1969, p. 5, 1 repr.
Ob stoletnici rojstva.
- ZINAUER, Branko 455
Stane Kumar, Slikar Branko Zinauer, *NRazgl* XVIII, št. 1, 11. I. 1969, p. 15.
Nekrolog.
- ZORMAN, Ivan (Janez) (1889—1969) 456
Anica Cevc, Prvi ravnatelj Narodne galerije, *Delo* XI, št. 205, 29. VII, 1969, p. 5, 1 fotogr.
Ob osemdesetletnici. 457
Stane Mikuš, Spominu Janeza Zorman, *Delo* XI, št. 255, 17. IX. 1969, p. 5.
Nekrolog.
- ŽUŽA, Jelica 458
Marijan Tršar, Jelica Žuža, *Delo* XI, št. 44, 15. II. 1969, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slik. in kip.«.

Ob sklepu redakcije smo prejeli žalostno obvestilo, da nas
je za Izidorjem Cankarjem in Francetom Steletom zapustil
zadnji od velike trojice slovenskih umetnostnih zgodovinarjev,

Vojeslav Mole

(14. 12. 1886—5. 12. 1973)

Slava njegovemu spominu!

VSEBINA — CONTENU

Razprave in članki

Ksenija Rozman:

- Delavnica mojstra bohinjskega prezbiterja 5
L'atelier du Maître de St. Jean à Bohinj

Jure Mikuž:

- Slikarstvo hrvaške skupine v šestnajstem stoletju na Slovenskem . . . 13
La pittura del »Gruppo croato« nel '500 in Slovenia

Vilma Praprotnik:

- Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu
v Sloveniji 31
Die Ornamentik der gemalten Umrahmungen in der mittelalterlichen
Wandmalerei Sloweniens

Metka Najdič-Pipan:

- Zvoniki na Slovenskem 79
Die Glockentürme in Slowenien

Nace Šumi:

- Izhodišče za cerkev sv. Jožefa nad Preserjem 111
Il punto di partenza per la chiesa di San Giuseppe sopra Preserje

Marjana Cimperman-Lipoglavšek:

- Iluzionistične slikarije v dvorani gradu Smlednik 117
Die illusionistische Wand- und Deckenmalerei im Schloß Smlednik

Hanka Stular:

- Domače vedute na gravirani steklovini 18. in 19. stoletja 125
Gravierte Gläser des 18. und 19. Jahrhunderts mit Ansichten von Orten
und Bauten in Slowenien

Vesna Bučič:

- Nekaj portretnih miniatur družine Attems 133
Einige Miniatur-Portraits der Familie Attems

Maja Krulc:

- Oblikovanje na Slovenskem 145
Design in Slowenien

Jelka Pirkovič-Kocbek:

- Edvard Ravnikar 169
Der Architekt Edvard Ravnikar

Poročila in ocene

Iz priprav za »korpor novejš slovenske arhitekture med 1500 in 1800« (Nace Sumi)	201
Narodna galerija v letu 1972 (Ksenija Rozman)	203
Francè Stelè, Gotsko stensko slikarstvo (Janez Höfler)	205
Olbrich Blažiček, Barockkunst in Böhmen, in Kurt Woisetschlager-Peter Krenn, Alte steirische Herrlichkeiten (Sergej Vrišer)	209
Johann Michael Fritz: Gestochene Bilder (Marjetica Setinc)	211
Mostra del Liberty Italiano, katalog razstave (Tatjana Wolf)	212

Bibliografija

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1969 (Maja Krulc)	215
---	-----

SLIKOVNA PRILOGA

- Sl. 1. *Bodešče*, sv. Helena, detajl
- Sl. 2. *Smartno ob Paki*, Marija s plaščem
- Sl. 3. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, sv. Agata in svetnica
- Sl. 4. *Suha*, Marijino kronanje in apostoli, angeli na oboku
- Sl. 5. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, Marija s plaščem in apostoli
- Sl. 6. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, Križani med Marijo in Janezom Evangelistom (v kapeli za cerkvijo)
- Sl. 7. *Hrastovlje*, Adam in Eva pri delu, leta 1490
- Sl. 8. *Stara Fužina*, zahodna fasada
- Sl. 9. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, angela na oboku južne prezbiterijske odsečnice
- Sl. 10. *Rebrca/Rechberg*, angela na oboku
- Sl. 11. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, sv. Matija
- Sl. 12. *Rebrca*, apostol
- Sl. 13. *Bodešče*, sv. Krištof in sv. Lenart ter sv. Nedelja
- Sl. 14. *Hrastovlje*, Izgon iz raja, leta 1490
- Sl. 15. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, sv. Štefan in sv. Lovrenc
- Sl. 16. *Rebrca*, angel na oboku, detajl
- Sl. 17. *Pianezza*, cerkveni oče in angel na oboku
- Sl. 18. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, angel na oboku
- Sl. 19. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, sv. Ožbolt
- Sl. 20. *Maršiči*, severna stena ladje, primer naslikanega tapiserijskega zaključka
- Sl. 21. *Maršiči*, južna stena ladje, primer »prekrite« podobe
- Sl. 22. *Maršiči*, prezbitერიj, okenski obod, lisica-romarica
- Sl. 23. *Maršiči*, obod slavoloka, Jese?
- Sl. 24. *Volča*, južna stena prezbitერიja, sv. Jurij
- Sl. 25. *Sv. Katarina nad Plešivico*, slavolok
- Sl. 26. *Vine*, slavolok proti prezbitერიju, primer samostojne profane teme v sakralnem prostoru
- Sl. 27. *Vine*, strop prezbitერიja
- Sl. 28. *Kranj*, župna cerkev
- Sl. 29. *Lokev pri Divači*
- Sl. 30. *Koper*, sv. Jakob
- Sl. 31. *Naklo pri Škocjanu*
- Sl. 32. *Koseze pri Ilirski Bistrici*
- Sl. 33. *Hrušica*
- Sl. 34. *Šmarje pri Sežani*
- Sl. 35. *Hrpelje pri Kozini*
- Sl. 36. *Zužemberk*
- Sl. 37. *Podnanos*, sv. Vid
- Sl. 38. *Koper*, stolnica
- Sl. 39. *Vipava*
- Sl. 40. *Piran*, stolnica
- Sl. 41. *Erzelj*
- Sl. 42. *Sv. Pavel nad Sostrim*
- Sl. 43. *Kojsko*
- Sl. 44. *Rateče*
- Sl. 45. *Škale pri Podčetrtku*
- Sl. 46. *Št. Janž na Vinski gori*

- Sl. 47. *Škofja Loka*, uršulinska cerkev
- Sl. 48. *Crngrob*
- Sl. 49. *Lesce*
- Sl. 50. *Mislinja*, sv. Lenart
- Sl. 51. *Ljubljana*, stolnica
- Sl. 52. *Ljubljana*, stolnica
- Sl. 53. *Braslovče*
- Sl. 54. *Sr. Bitnje*, sv. Uršula
- Sl. 55. *Stična*, samostanska cerkev
- Sl. 56. *Ljubljana*, sv. Jernej
- Sl. 57. *Šentvid nad Ljubljano*
- Sl. 58. *Milano*, kapela sv. Remigija, tloris, ok. 1630
- Sl. 59. *Albairate*, oratorij device Marije in sv. Bernarda, tloris, 1641
- Sl. 60. *Milano*, kapela sv. Remigija, vzdolžni prerez, ok. 1630
- Sl. 61. *Legnano*, oratorij Marijinega rojstva, tloris, 1641
- Sl. 62. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, notranjščina proti vzhodu
- Sl. 63. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, pogled v prezbiterij
- Sl. 64. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, obok
- Sl. 65. *Smlednik*, strop v dvorani, Pozejdon in Amfitrita
- Sl. 66. *Smlednik*, strop v dvorani, Alegorija jeseni, detajl
- Sl. 67. *Smlednik*, strop v dvorani, Flora
- Sl. 68. *Smlednik*, niša v dvorani, Dan
- Sl. 69. Kostanjeviški pokal, dat. 1749. Češko delo. Višina (danes) 27,5 cm, ϕ u 11,9 cm. Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1936 (KZ)
- Sl. 70. Alianski grb (l. samostanski grb, d. rodbinski grb baronov Tauffrer), vgraviran na kostanjeviškem pokalu
- Sl. 71. Trostova veduta samostana v Kostanjevici (bakrorez) v 11. knjigi Janeza Vajkarta Valvasorja *Die Ehre des Herzogthums Krain* (1689)
- Sl. 72. in sl. 73. Gravirana veduta cistercijskega samostana Sancta Maria in fontis v Kostanjevici na kostanjeviškem pokalu
- Sl. 74. *Johann Wachtl*, Ferdinand Marija Attems, 1816. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 75. *Johann Wachtl*, Marija Ana Attems, roj. Gall-Gallenstein. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 76. *Johann Wachtl*, Ignac Marija Attems. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 77. *Johann Wachtl*, Alojzija Marija Attems, roj. Inzaghi. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 78. *Johann Wachtl*, Marija Elizabeta Attems, por. Inzaghi. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 79. *Bernhard von Guérard*, Antonija Attems, roj. Chorinsky, 1808. Ljubljana, Narodni muzej
- Sl. 80. *Bernhard von Guérard*, cesarja Marija Ludovika Avstrijska-Este. Preslikano iz kataloga *Miniaturen-Ausstellung*, Wien 1905
- Sl. 81. Ovojni naslovni Ljubljanskega zvona
- Sl. 82. *I. Varpotič*, knjižni ovitek
- Sl. 83. *J. Plečnik*, knjižna oprema
- Sl. 84. *U. Vagaja*, plakat
- Sl. 85. Kolektiv B, plakat
- Sl. 86. *G. Košak*, celostna grafična podoba
- Sl. 87. *G. Košak*, plakat
- Sl. 88. *M. Vipotnik*, plakat
- Sl. 89. *T. Kržišnik*, plakat
- Sl. 90. *N. Kralj*, stol Rex
- Sl. 91. *E. Ravnikar in J. Jenšterle*, lesna zveza »Artikulum«
- Sl. 92. *J. Lajovic*, usnjeni stol
- Sl. 93. *F. Papež*, kozarci
- Sl. 94. *M. Turk*, kardioidni dinamični mikrofonski KD 12
- Sl. 95. Iskra design, električne ročne škarje za pločevino
- Sl. 96. *J. Imperm in Č. Vučić*, športni moped
- Sl. 97. *M. Goljar*, viličar
- Sl. 98. *S. Mächtig*, kiosk sistem K 67
- Sl. 99. *O. Kogoj*, jedilni pribor

- Sl. 100. *E. Ravnikar*, Moderna galerija v Ljubljani, 1940—1947
- Sl. 101. *E. Ravnikar*, urbanistična ureditev Nove Gorice, perspektiva centra mesta, 1947
- Sl. 102. *E. Ravnikar*, Inštitut za šibki tok v Ljubljani, 1949
- Sl. 103. *E. Ravnikar*, Študentsko naselje v Ljubljani, 1948—1955
- Sl. 104. *E. Ravnikar*, Okrajni ljudski odbor v Kranju, pogled na celoto, 1958—60
- Sl. 105. *E. Ravnikar*, Okrajni ljudski odbor v Kranju, detajl
- Sl. 106. *E. Ravnikar*, Podružnica Narodne banke v Kranju, 1962
- Sl. 107. *E. Ravnikar*, Stanovanjski bloki na Ferantovem vrtu v Ljubljani. 1967 do 1973
- Sl. 108. *E. Ravnikar*, Hotel Creina v Kranju, 1970
- Sl. 109. *E. Ravnikar*, Hotel Maestral v Pržnem pri Miločeru, detajl, 1970
- Sl. 110. *E. Ravnikar*, Trgovska hiša Globus v Kranju, 1972
- Sl. 111. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna maketa, 1960
- Sl. 112. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna skica, 1960
- Sl. 113. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, stolpnica, detajl fasade
- Sl. 114. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, pogled na celoto, 1961
- Sl. 115. *E. Ravnikar*, stolpnici Trga revolucije v gradnji (pogled iz starega mestnega jedra)
- Sl. 116. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, detajl
- Sl. 117. *E. Ravnikar*, Trg revolucije, prizidek C

FOTOGRAFIJE SO PRISPEVALI:

- Stane Bernik*, Ljubljana, sl. 104—105;
Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Ljubljana, sl. 65—68;
Srečko Habič, Narodni muzej, Ljubljana, sl. 69—79;
Dr. Janez Höfler, Ljubljana, sl. 29, 34;
Janez Kališnik, Ljubljana, sl. 107;
Jure Mikuž, Ljubljana, sl. 20—23;
Metka Najdič-Pipan, Ljubljana, sl. 30—33, 35—39, 41—50, 52—57;
Narodna galerija, Ljubljana, sl. 4, 8;
Jelka Pirkovič-Kocbek, Ljubljana, sl. 102—103, 108—109, 117;
Dr. Ksenija Rozman, Ljubljana, sl. 3, 5—6, 15—16, 19;
Dr. Nace Šumi, Ljubljana, sl. 62—64;
Zavod SRS za spom. varstvo, Ljubljana, sl. 1—2, 7, 14, 18, 24—27.

Zbornik za umetnostno zgodovino

Izdalo in založilo

Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije v Ljubljani

Uredniški odbor

Emilijan Cevc, Janez Höfler, Mirko Juteršek, Ivan Komelj,

Luc Menaše, Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik)

Sergej Vrišer

Tehnični urednik

Tatjana Wolf

Naklada 600 izvodov

Natisnila in klišeje izdelala Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

Uredništvo in uprava: Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 12

Archives d'Histoire de l'Art

Éditées e publiées par la Société d'Histoire de l'Art de la Slovénie à Ljubljana

Comité de rédaction

Emilijan Cevc, Janez Höfler, Mirko Juteršek, Ivan Komelj,

Luc Menaše, Nace Šumi (redacteur principal et responsable)

Sergej Vrišer

Redacteur technique

Tatjana Wolf

Parues en 600 exemplaires

Imprimerie: Tiskarna Jože Moškrič à Ljubljana

Clichés: Tiskarna Jože Moškrič à Ljubljana

Rédaction et administration: Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 12



Sl. 1. Bodešče, sv. Helena, detajl

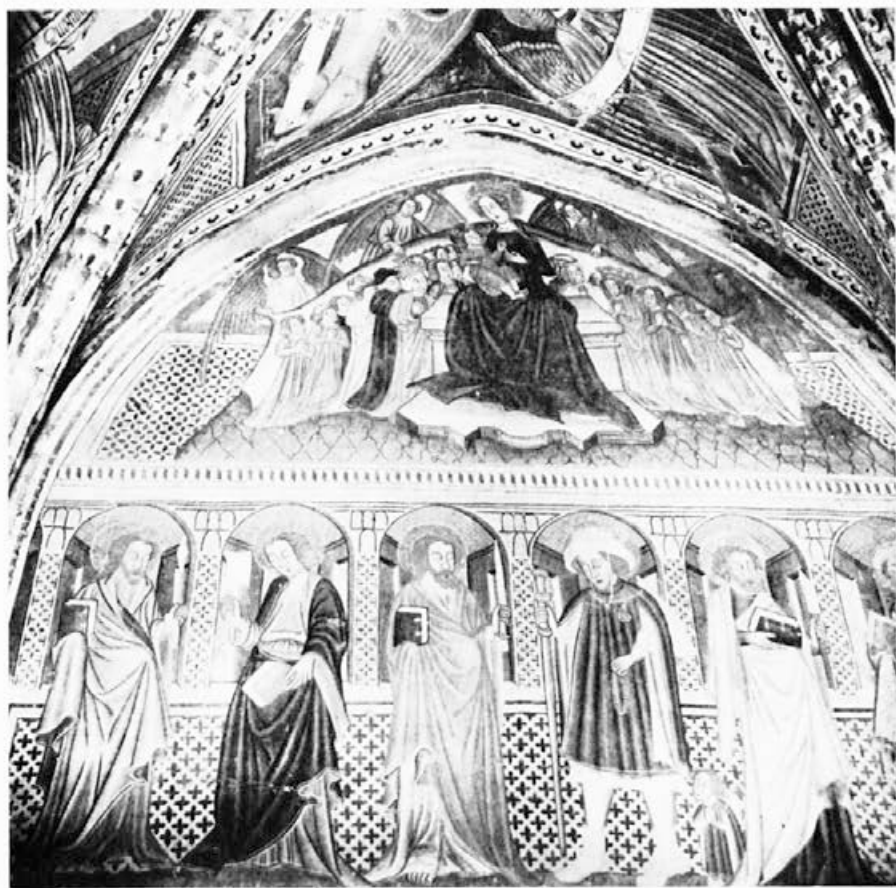
Sl. 2. Šmartno ob Paki, Marija s plaščem



Sl. 3 Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sv. Agata in svetnica



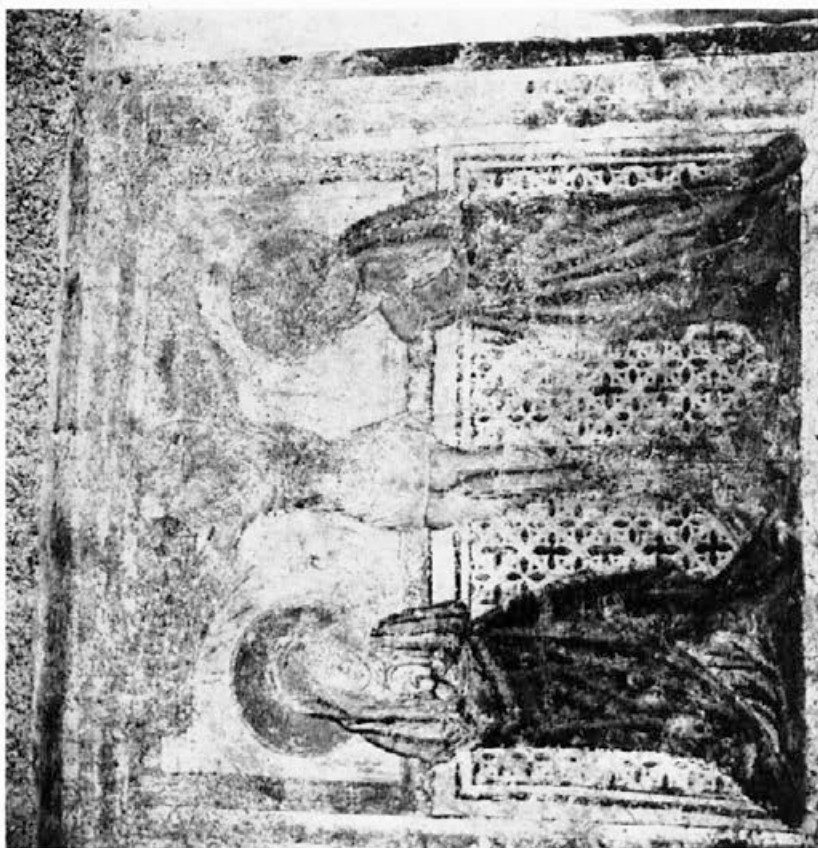
Sl. 4. Suha, Marijino kronanje in apostoli, angeli na oboku



Sl. 5. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, Marija s plaščem in apostoli



Sl. 7. *Hrastopolje*, Adam in Eva pri delu, leta 1490



Sl. 6. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, Križani med Marijo in Janezom
Evangelistom (v kapeli za cerkvijo)



Sl. 8. Stara Fužina, zahodna fasada



Sl. 10. *Rebrca/Rechberg*, angela na oboku



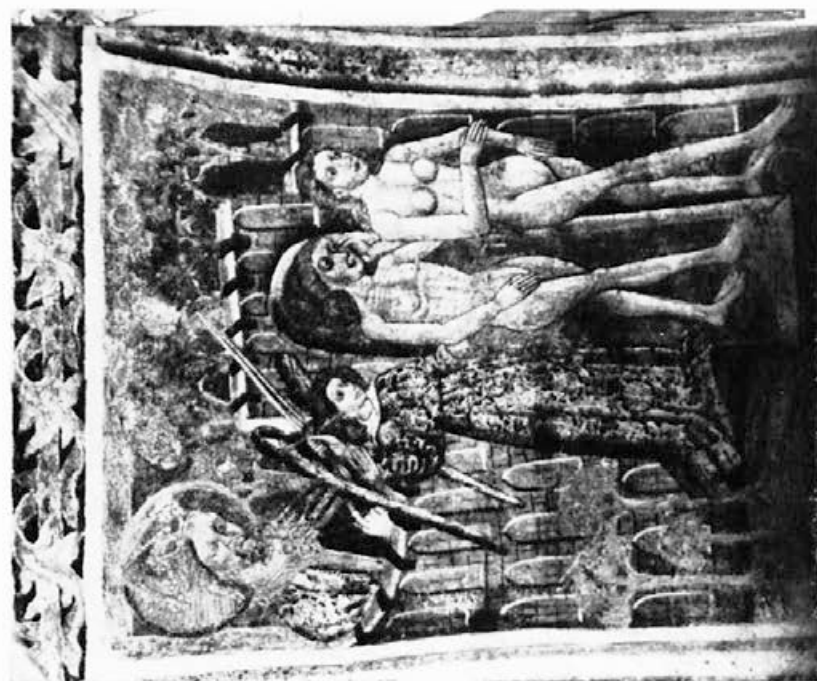
Sl. 9. *St. Jancz ob Bohinjskem jezeru*, angela na oboku
južne prezbiterijske odsečnice



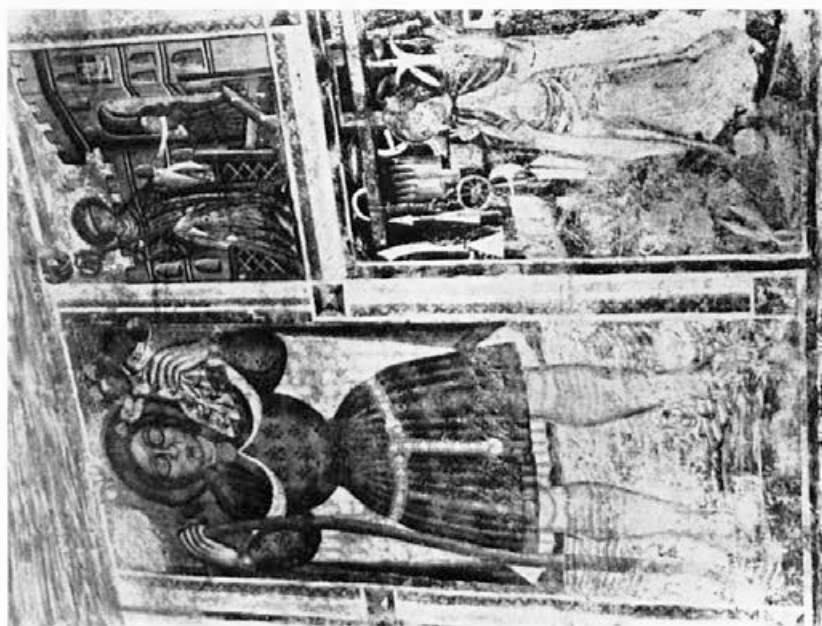
Sl. 12. Rebrca, apostol



Sl. 11. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sv. Matija



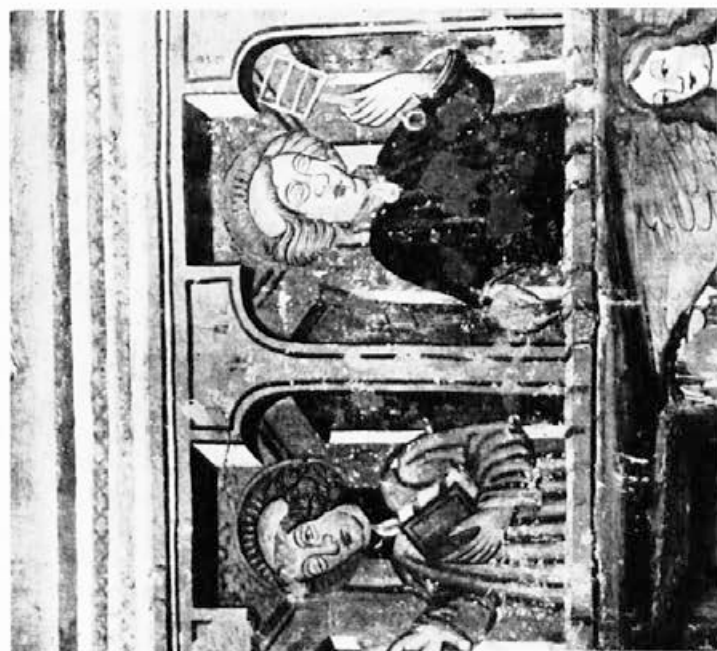
Sl. 14. *Hrastovlje*, Izgon iz raja, leta 1490



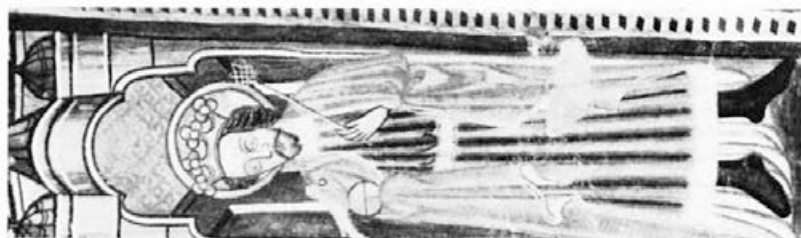
Sl. 13. *Bodešče*, sv. Krištof in sv. Lenart ter sv. Nedelja



Sl. 16. Rebrca, angela na oboku, detajl



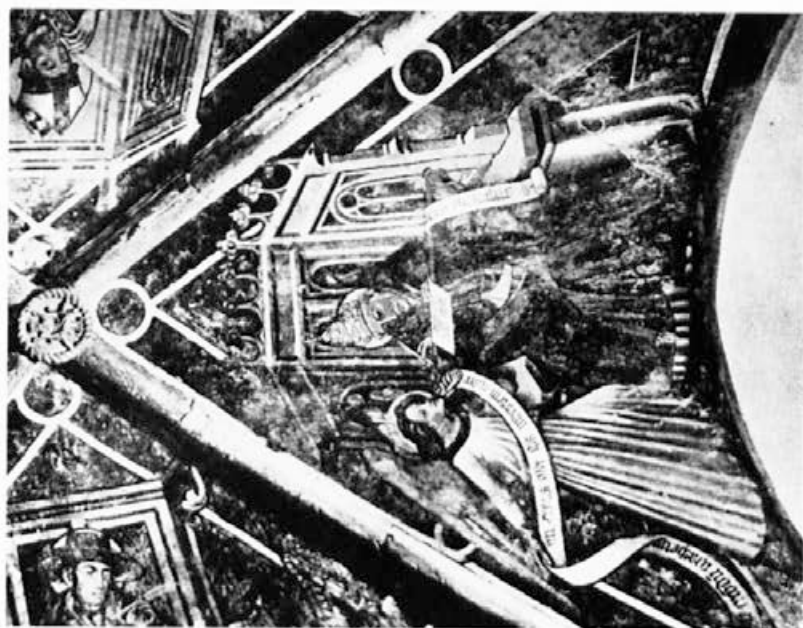
Sl. 15. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sv. Stefan in sv. Lovrenc



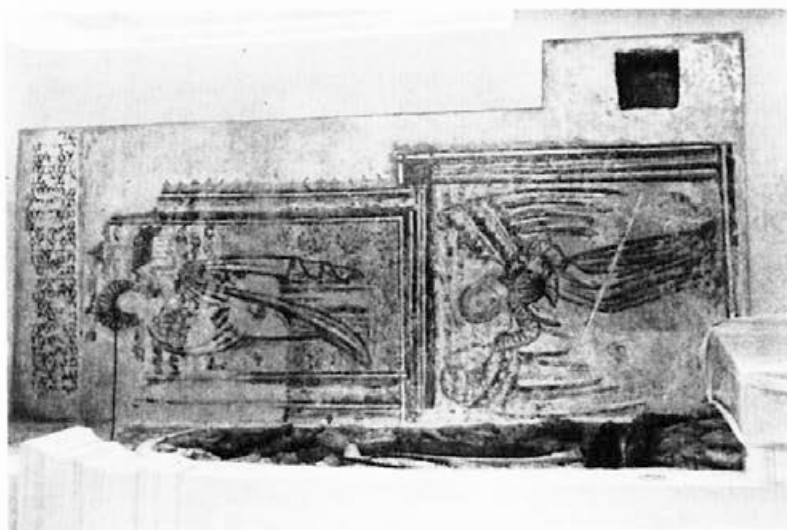
Sl. 19. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sv. Ožbolt



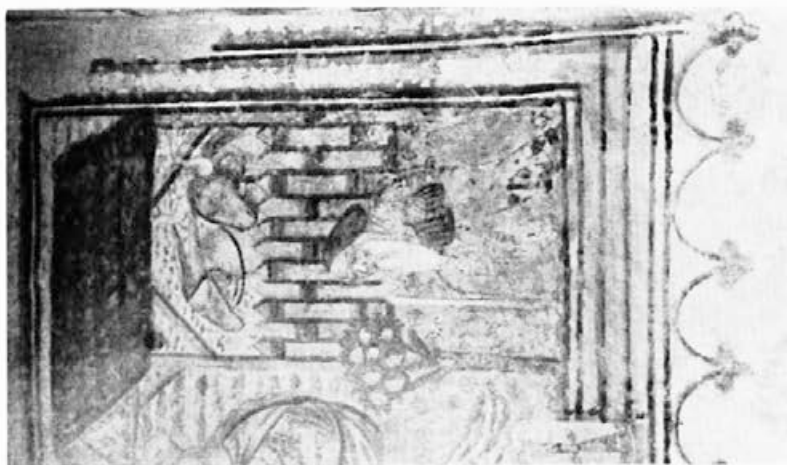
Sl. 18. Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, angel na oboku



Sl. 17. Pianezza, cerkveni oče in angel na oboku



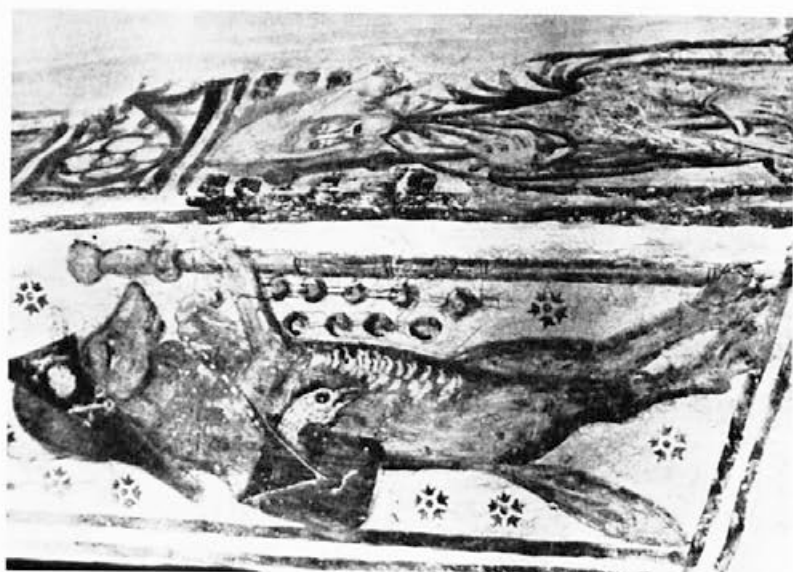
Sl. 21. Marsići, južna stena ladje, primer
»prekrite« podobe



Sl. 20. Marsići, severna stena ladje,
primer naslikanega tapiserijskega za-
ključka



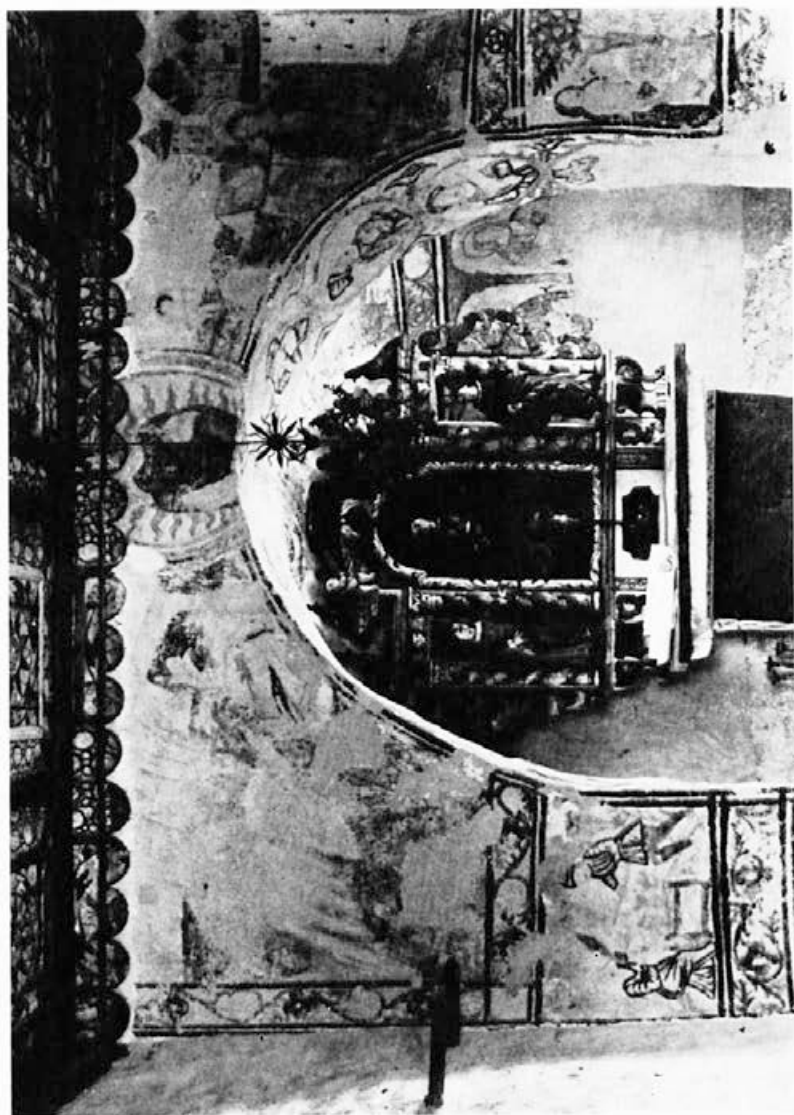
Sl. 23. Maršiči, obod slavoloka, Jese?



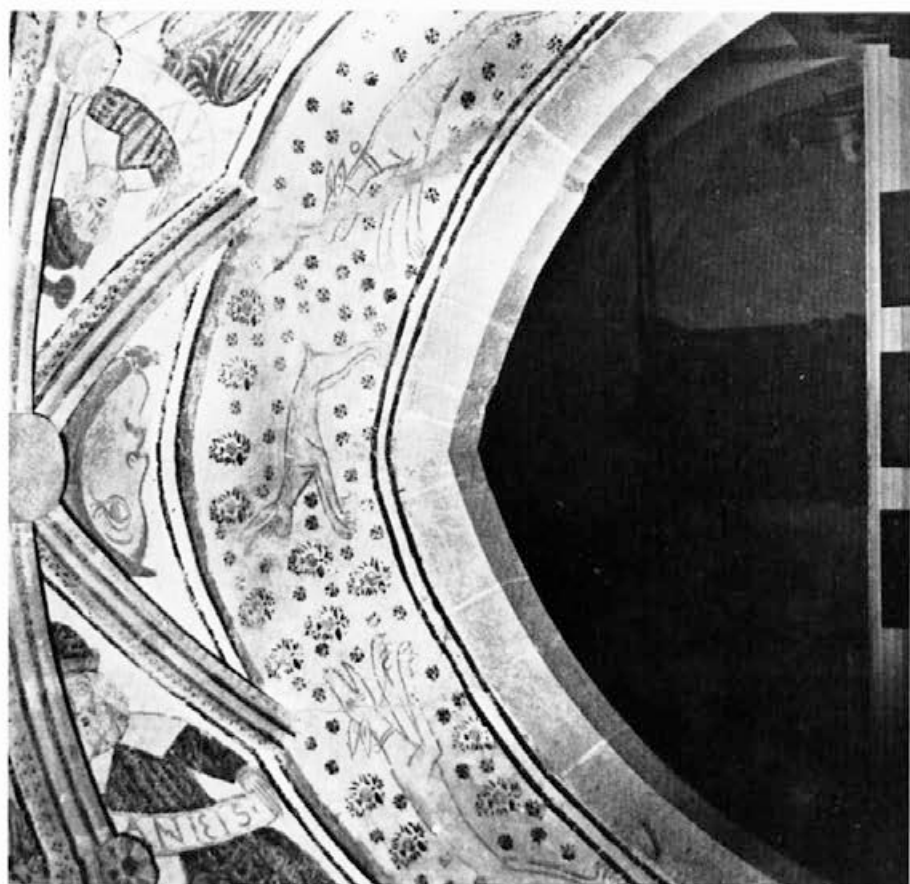
Sl. 22. Maršiči, prezbiterij, okenski obod, lisica-romarica



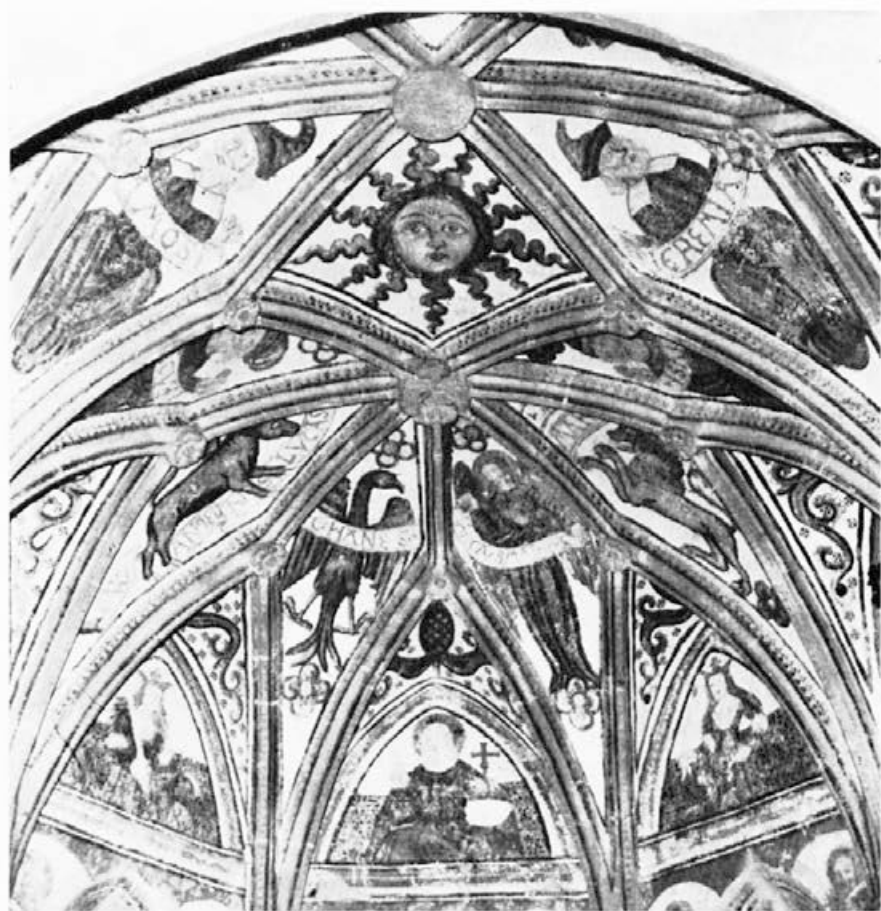
Sl. 24. Volčca, južna stena prezbitarija, sv. Jurij



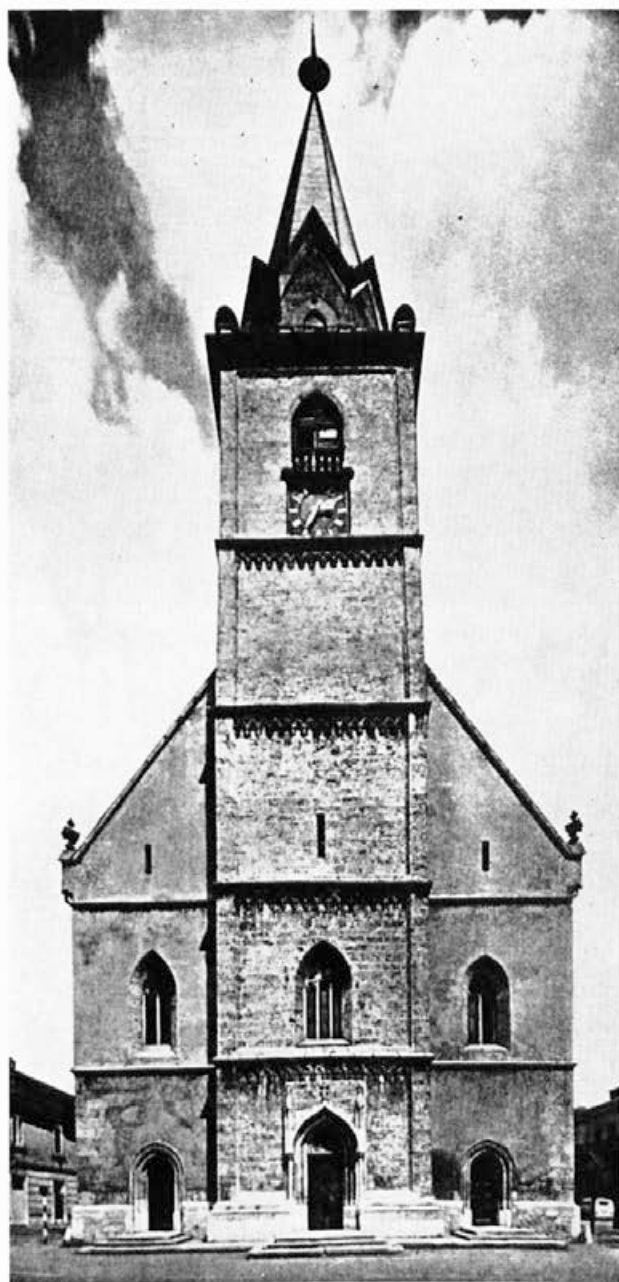
Sl. 25. St. Katarina nad Plešivico, slavolok



Sl. 26. Vine, slavolek proti prezbitariji, primer samostojne profane teme v sakralnem prostoru



Sl. 27. Vine, strop prezbitarija



Sl. 28. *Kranj*, župna cerkev



Sl. 29. Lokev pri Divači



Sl. 30. Koper, sv. Jakob



Sl. 31. Naklo pri Skočjanu



Sl. 32. Koseze pri Ilirski Bistrici



Sl. 33. Hrušica



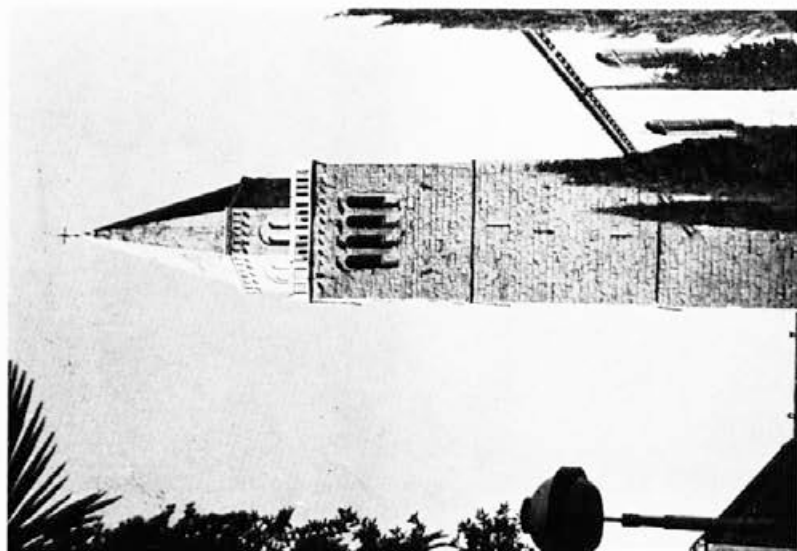
Sl. 34. Šmarje pri Sežani



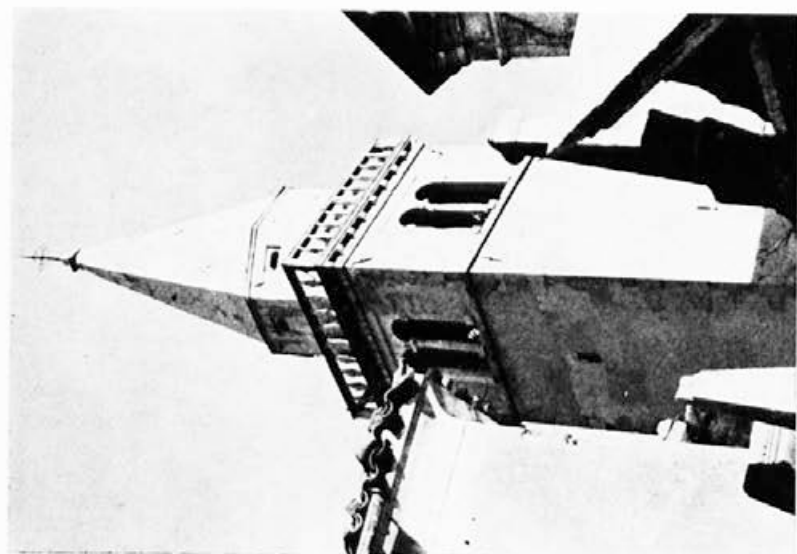
Sl. 35. Hrpelje pri Kozini



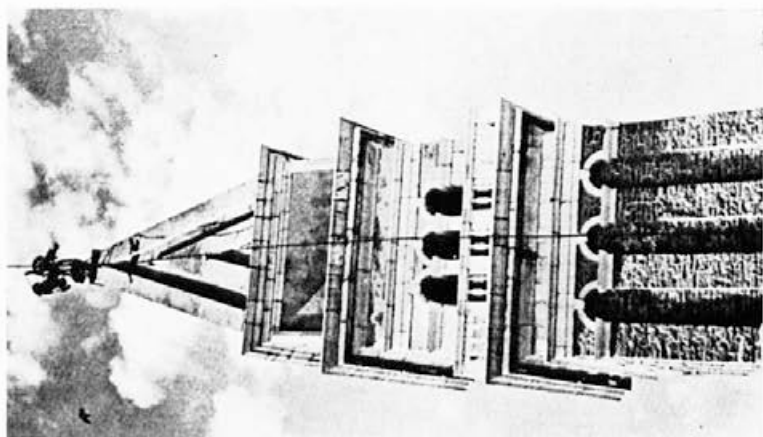
Sl. 36. Žužemberk



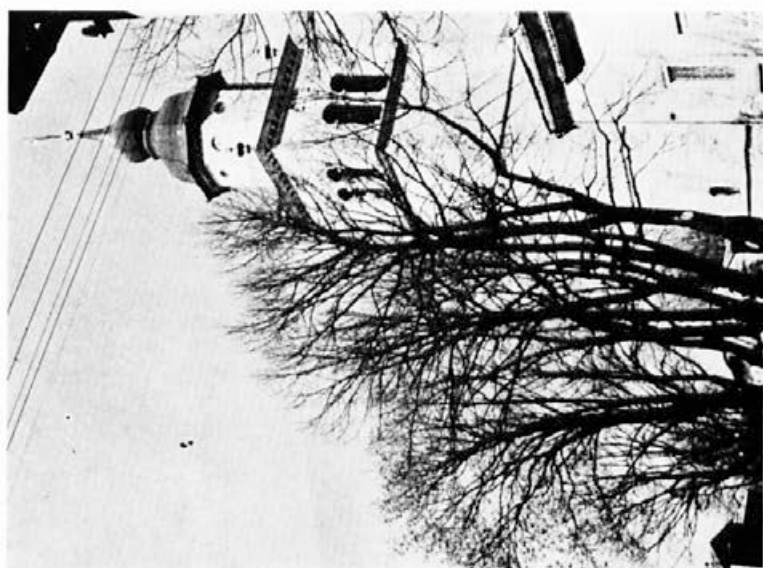
Sl. 38. *Koper*, stolnica



Sl. 37. *Podnanos*, sv. Vid



Sl. 40. Piran, stolnica



Sl. 39. Vipava



Sl. 41. *Erzelj*



Sl. 42. *Sv. Pavel nad Sostrim*



Sl. 43. *Kojško*



Sl. 44. *Rateče*



Sl. 45. *Skale pri Podčetrtku*



Sl. 46. *St. Janž na Vinski gori*



Sl. 47. Škofja Loka, uršulinska cerkev



Sl. 48. Crngrob



Sl. 49. Lesce



Sl. 50. Mislinja, sv. Lenart



Sl. 51. *Ljubljana, stolnica*



Sl. 52. *Ljubljana, stolnica*



Sl. 53. *Braslovče*



Sl. 54. *Sr. Bitnje, sv. Uršula*



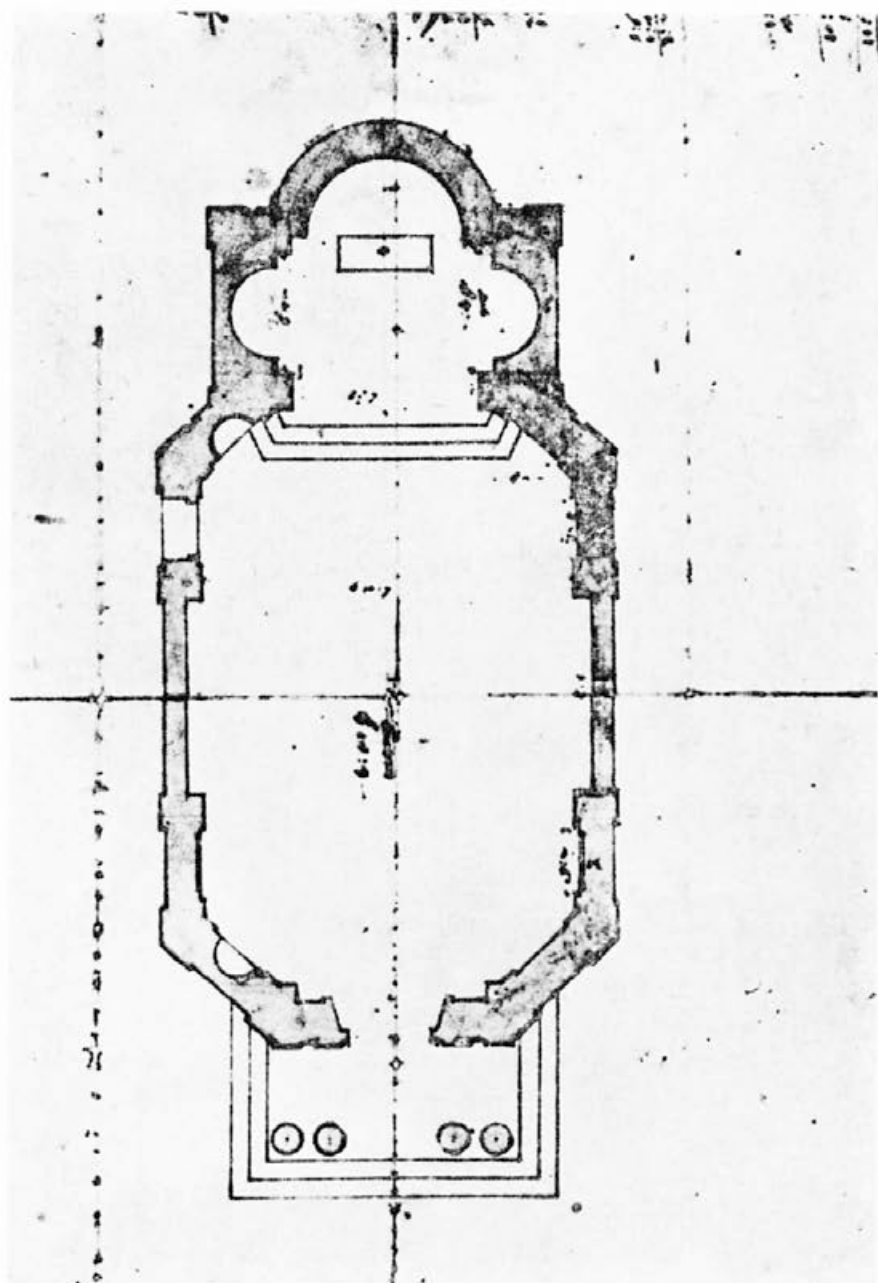
Sl. 55. *Stična, samostanska cerkev*



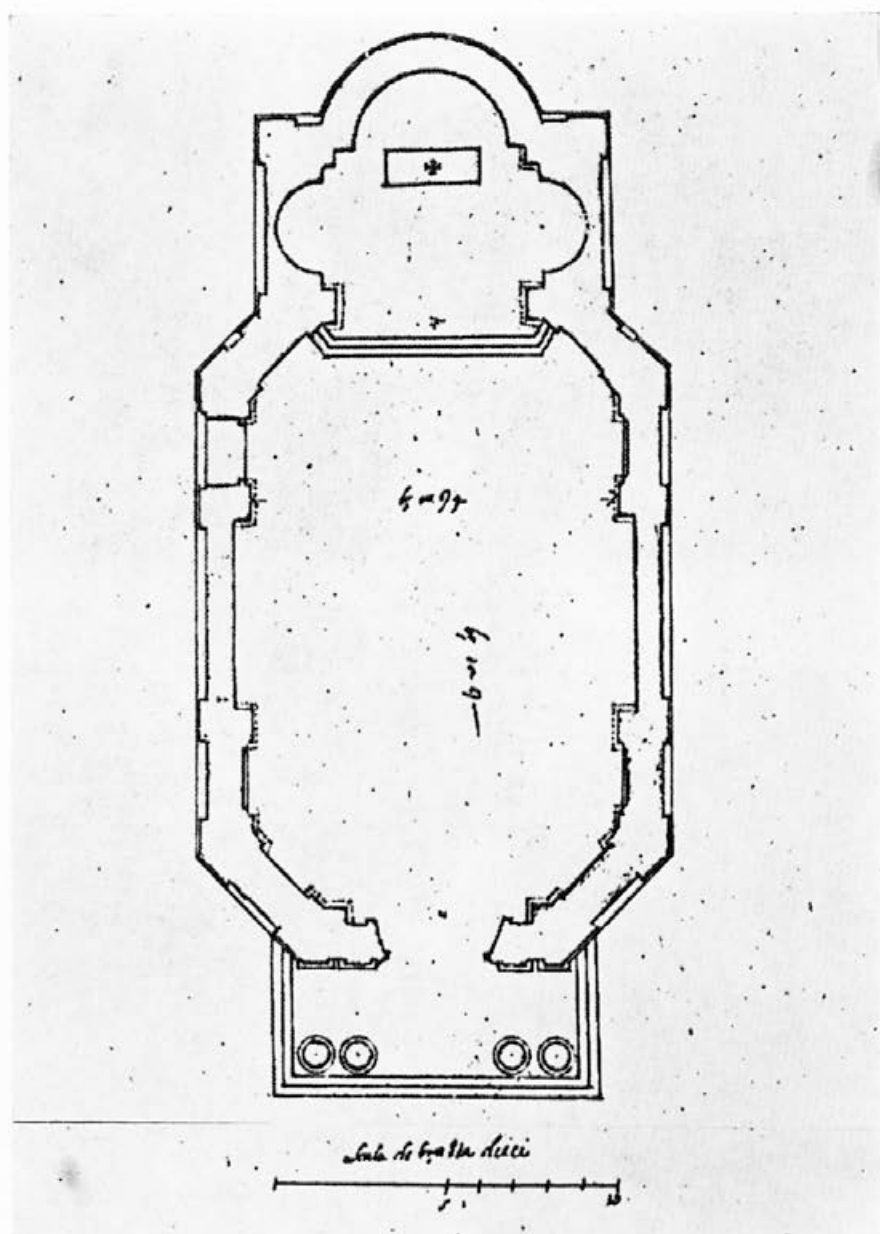
Sl. 56. *Ljubljana, sv. Jernej*



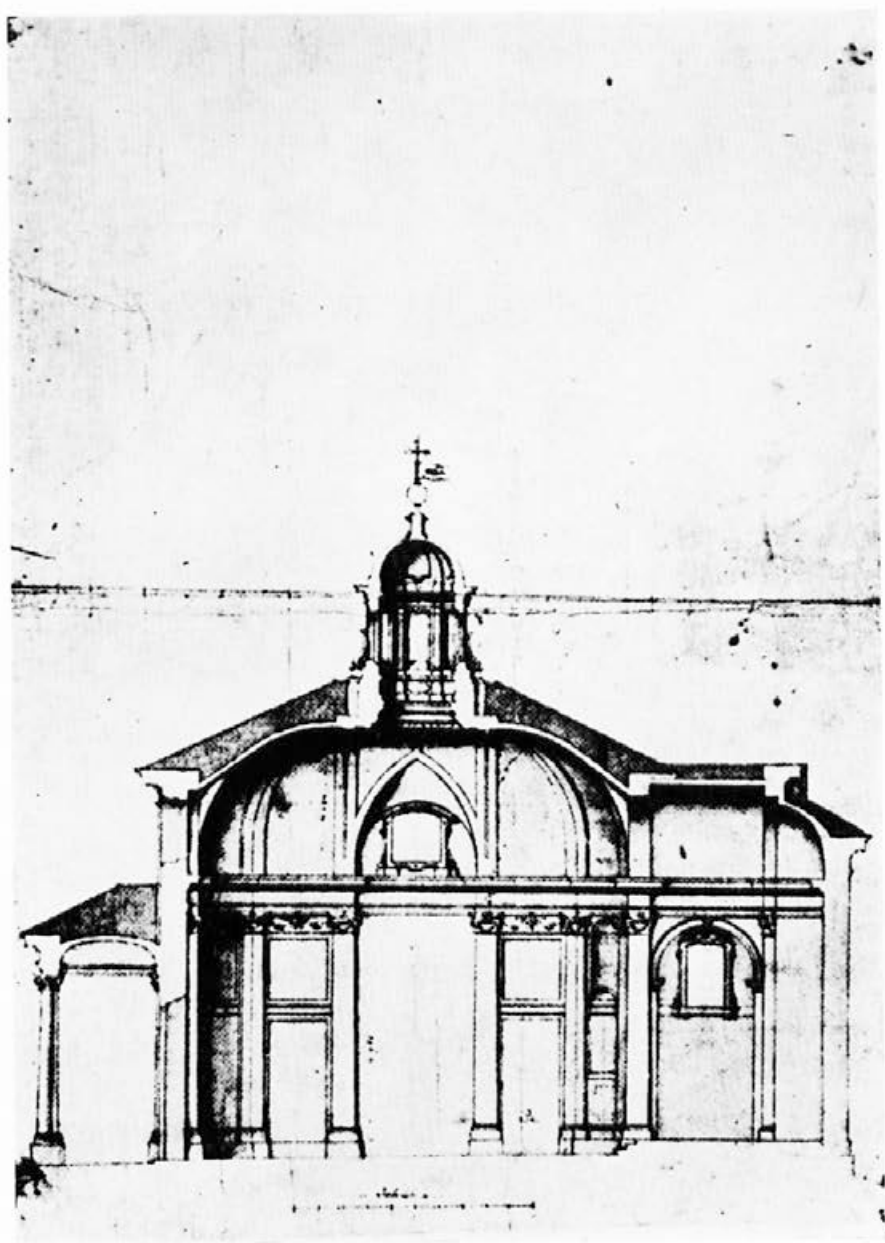
Sl. 57. *Sentvid nad Ljubljano*



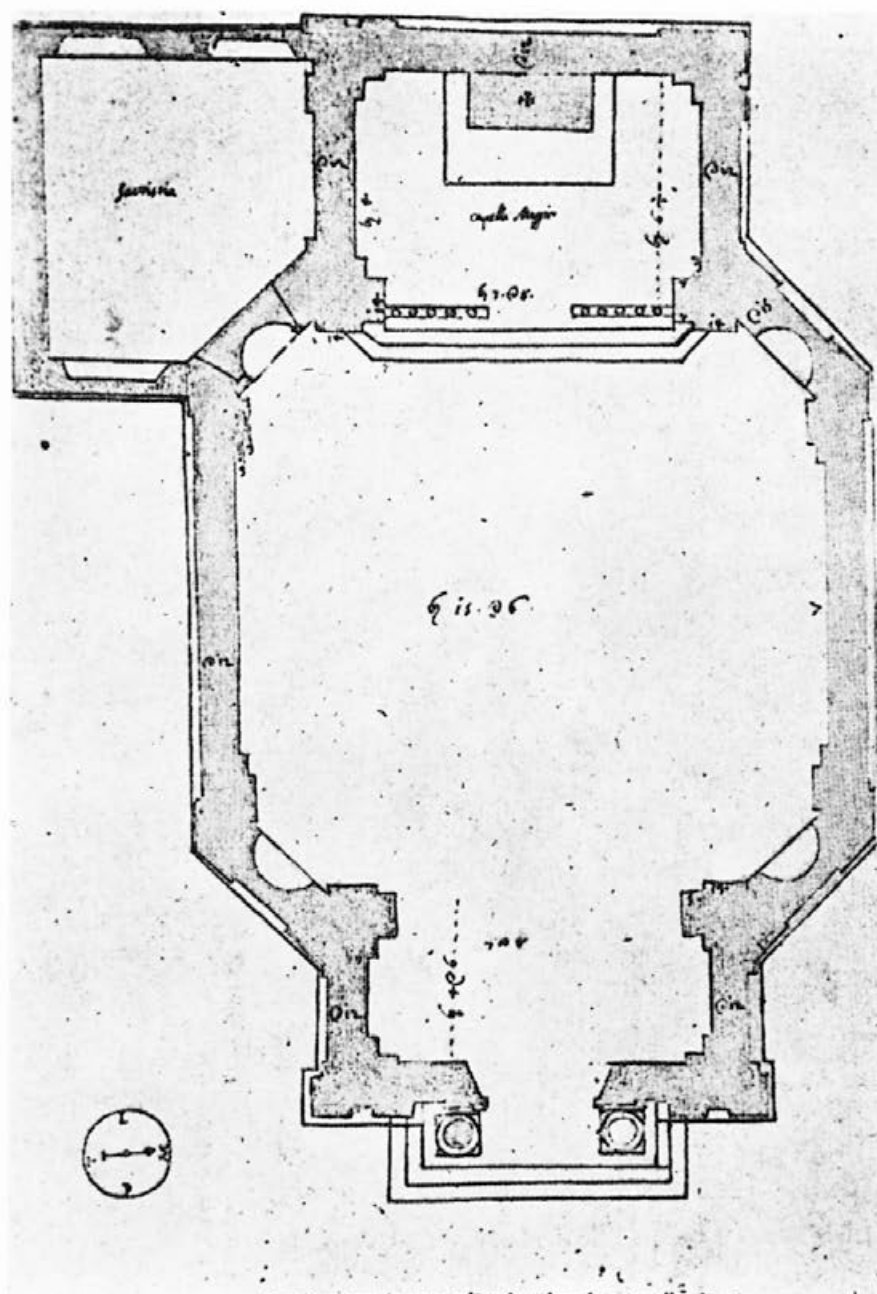
Sl. 58. *Milano*, kapela sv. Remigija, tloris, ok. 1630



Sl. 59. Albairate, oratorij device Marije in sv. Bernarda, tloris, 1641



Sl. 60. *Milano*, kapela sv. Remigija, vzdolžni prerez. ok. 1630



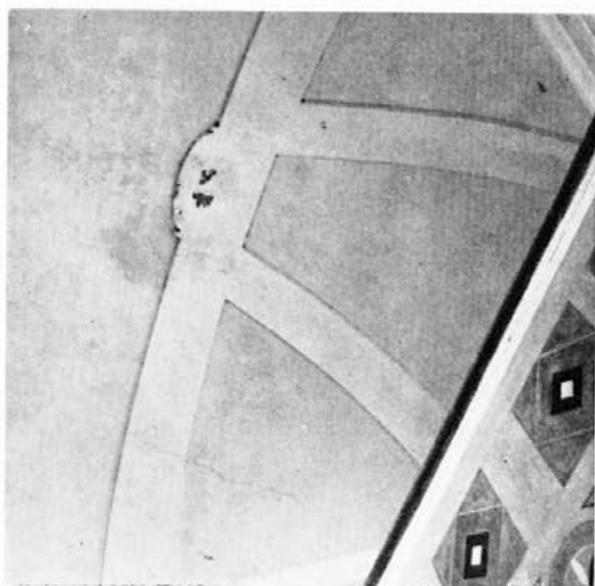
Sl. 61. Legnano, oratorij Marijinega rojstva, tloris, 1641



Sl. 62. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, notranjščina proti vzhodu



Sl. 63. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, pogled
v prezbitarij



Sl. 64. Cerkev sv. Jožefa nad *Preserjem*, obok



Sl. 65. *Smlednik*, strop v dvorani, Pozejdon in Amfitrita



Sl. 66. Smlednik, strop v dvorani, Alegorija jeseni, detajl



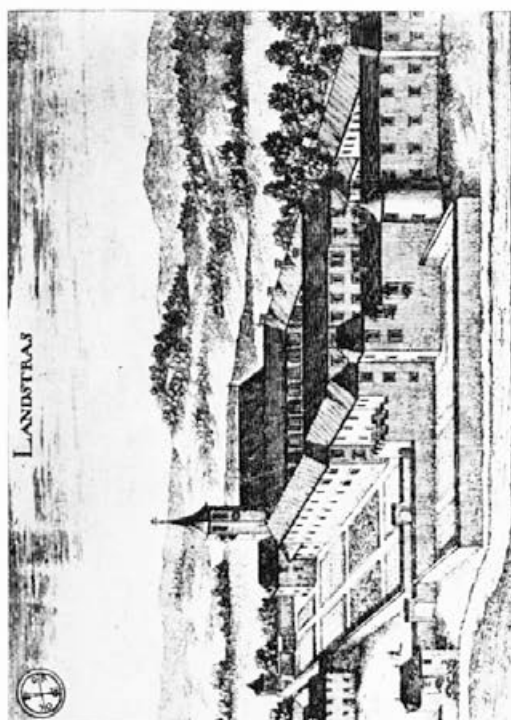
Sl. 67. *Smlednik*, strop v dvorani, Flora



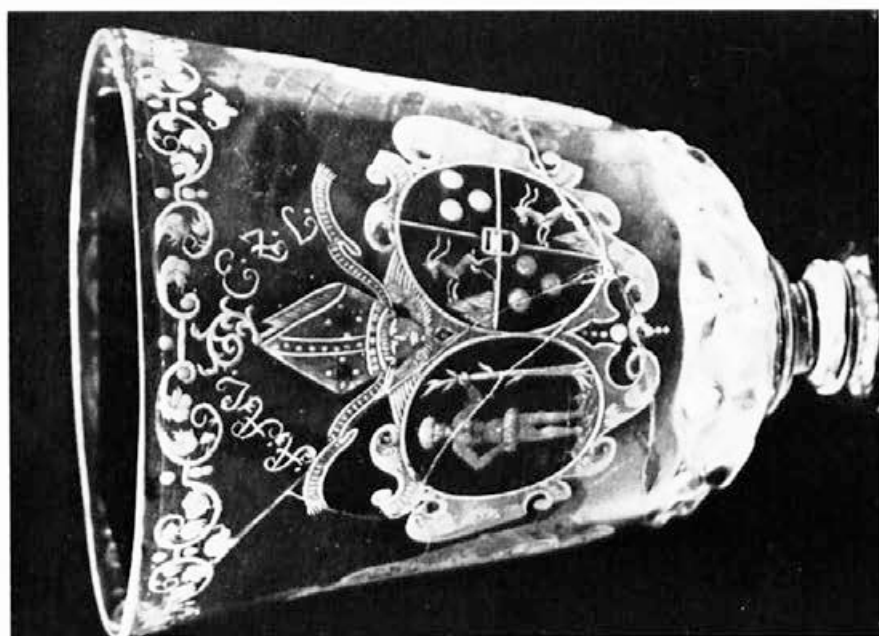
Sl. 68. *Smlednik*, niša v dvorani, Dan



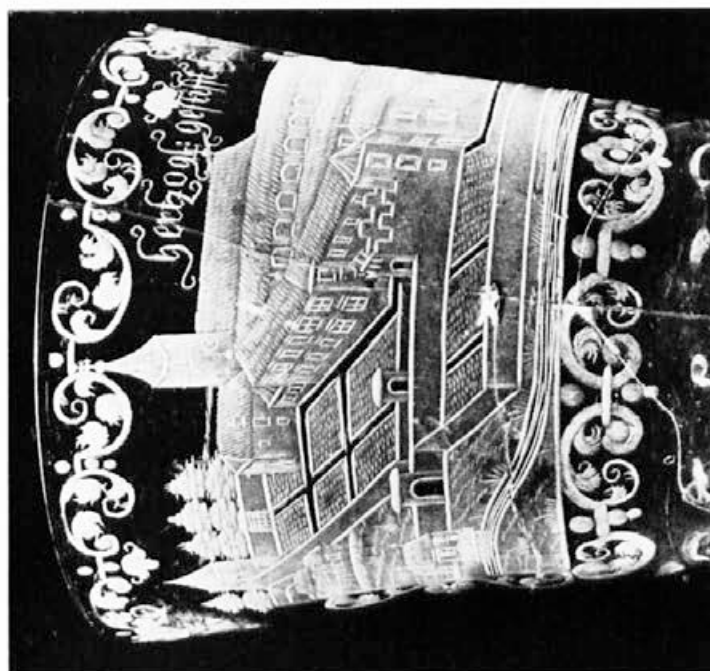
Sl. 69. Kostanjeviški pokal, dat. 1749. Češko delo. Višina (danes) 27,5 cm,
Ø u 11,9 cm. Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1936 (KZ)



Sl. 71. Trostova veduta samostana v Kostanjevici (bakrorez) v 11. knjigi Janeza Valvasorja Die Ehre des Herzogthums Krain (1689)



Sl. 70. Alijsni grb (l. samostanski grb, d. rodinski grb baronov Taufreiter), vgraviran na kostanjeviškem pokalu



Sl. 72 in sl. 73. Gravirana veduta cistercijanskega samostana Sancta Maria in fontis v Kostanjevici na kostanjeviškem pokalu



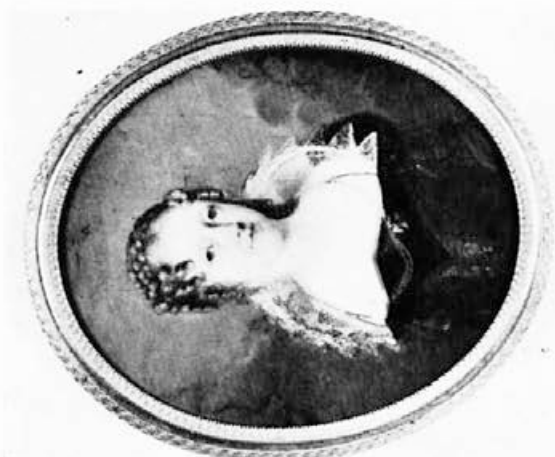
Sl. 74. *Johann Wachtl*, Ferdinand Maria Attems, 1816. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 75. *Johann Wachtl*, Marija Ana Attems, 1816. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 76. *Johann Wachtl*, Ignac Marija Attens. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 77. *Johann Wachtl*, Alojzija Marija Attens, roj. Inzaghi. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 78. *Johann Wachtl*, Marija Elizabeta Attens, por. Inzaghi. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 79. *Bernhard von Guérard*, Antonija Attems, roj. Chorinsky, 1808. Ljubljana, Narodni muzej



Sl. 80. *Bernhard von Guérard*, cesarija Marija Ludovika Avstrijska-Este. Preslikano iz kataloga *Miniature-Ausstellung*, Wien 1905



Ovojni naslov v letih 1910 in 1911



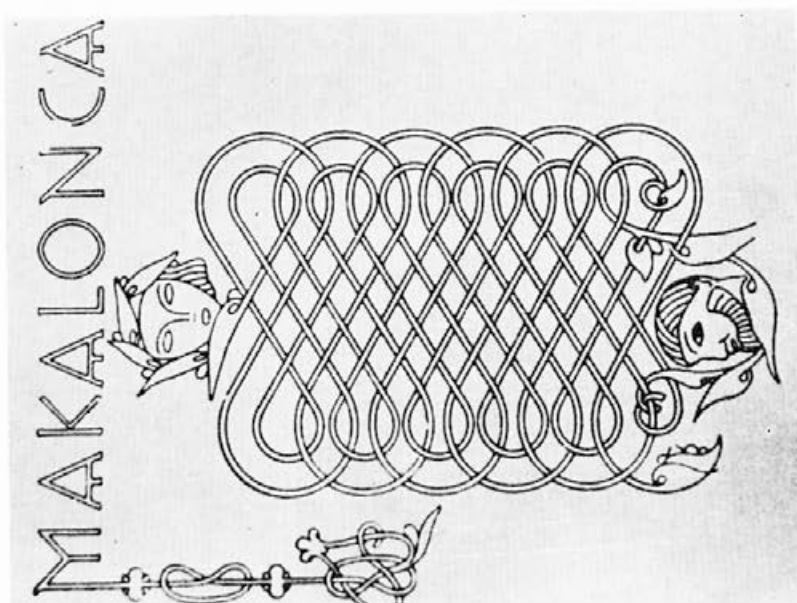
Ovojni naslov v letu 1912



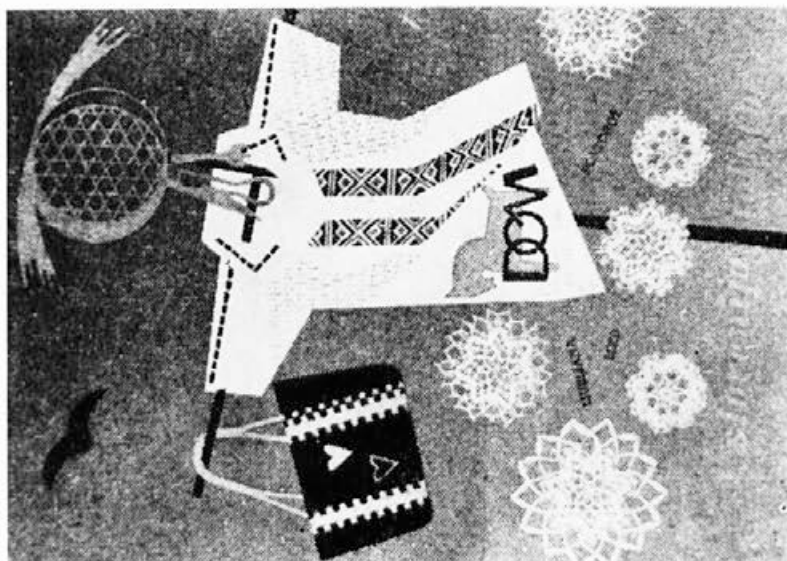
Sl. 81. Ovojni naslovi Ljubljanskega zvona



Sl. 82. I. Varpotič, knjižni ovitek



Sl. 83. J. Plečnik, knjižna oprema



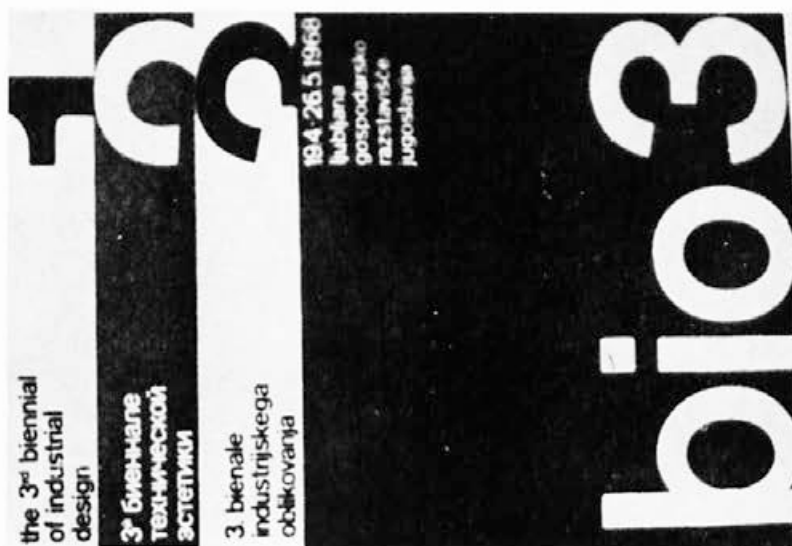
Sl. 85. Kolektiv B, plakat



Sl. 84. U. Vagaša, plakat



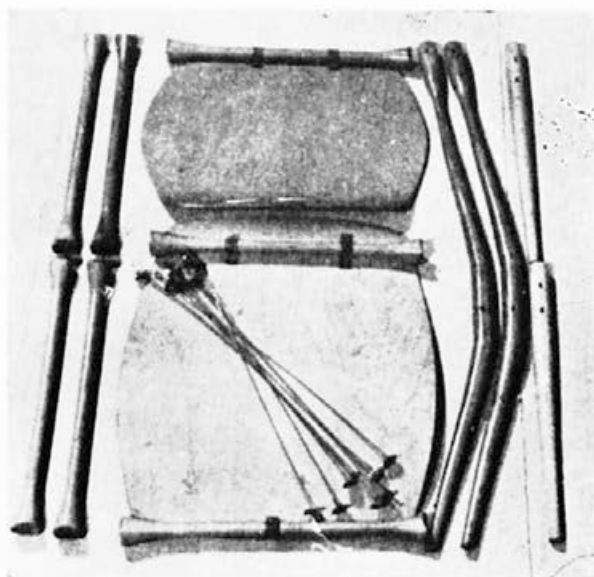
Sl. 86. G. Košak, celostna grafična podoba



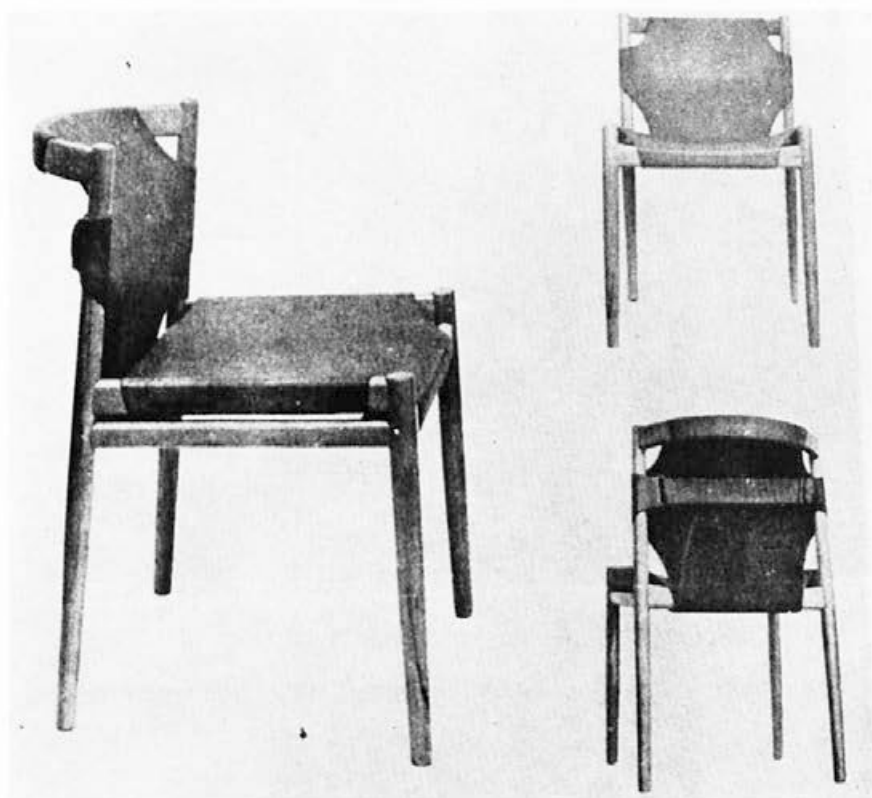
Sl. 87. G. Košak, plakat



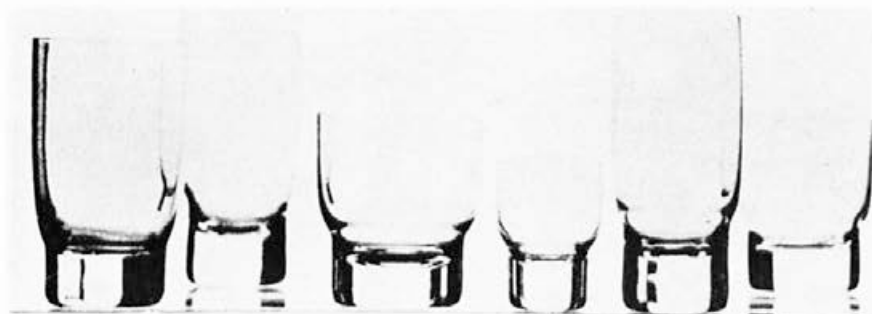
Sl. 90. N. Kralj, stol Rex



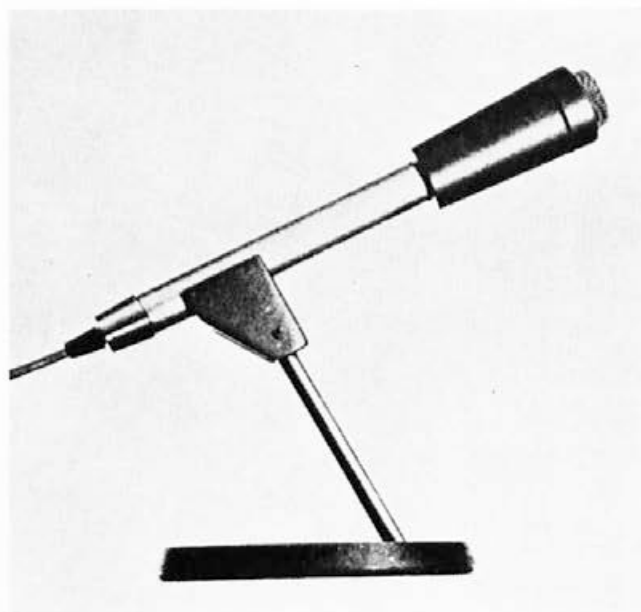
Sl. 91. E. Ravnikar in J. Jenšterle, lesna zveza
»Artikulum«



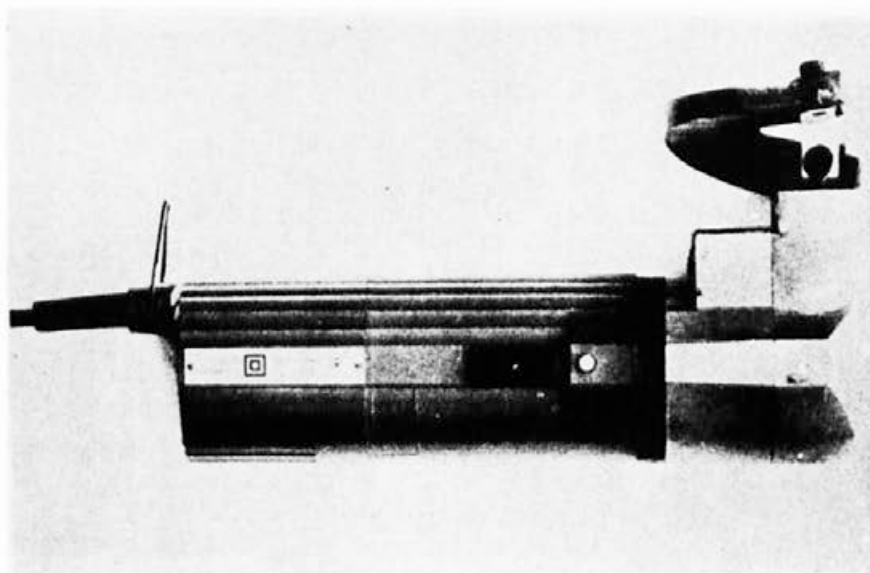
Sl. 92. *J. Lajovic*, usnjeni stol



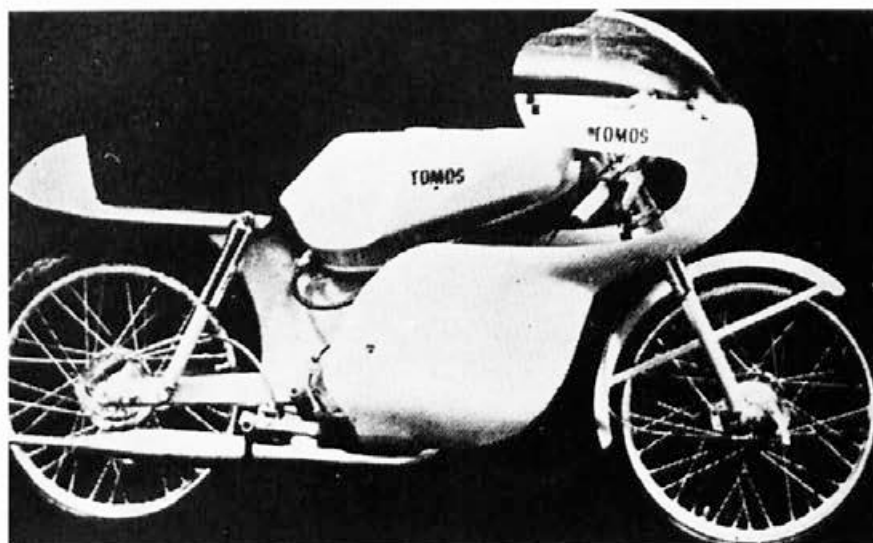
Sl. 93. *E. Papež*, kozarci



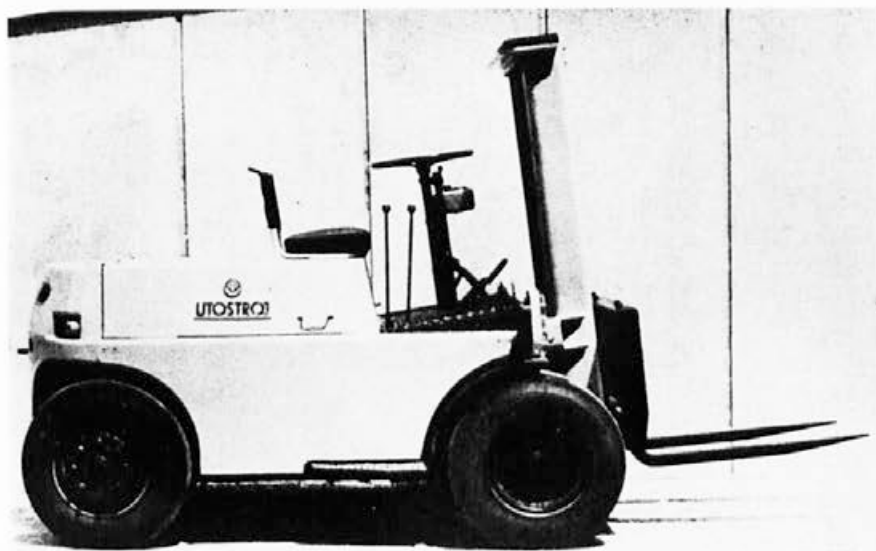
Sl. 94. *M. Turk*, kardioidni dinamični mikrofons KD 12



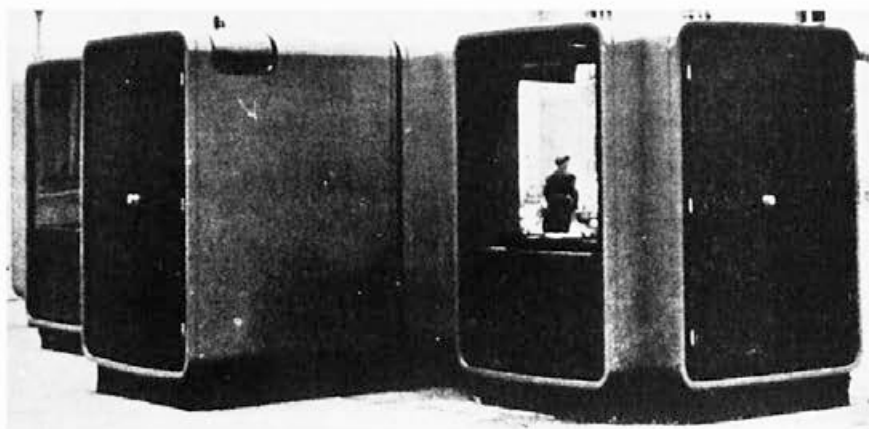
Sl. 95. *Iskra design*, električne ročne škarje za pločevino



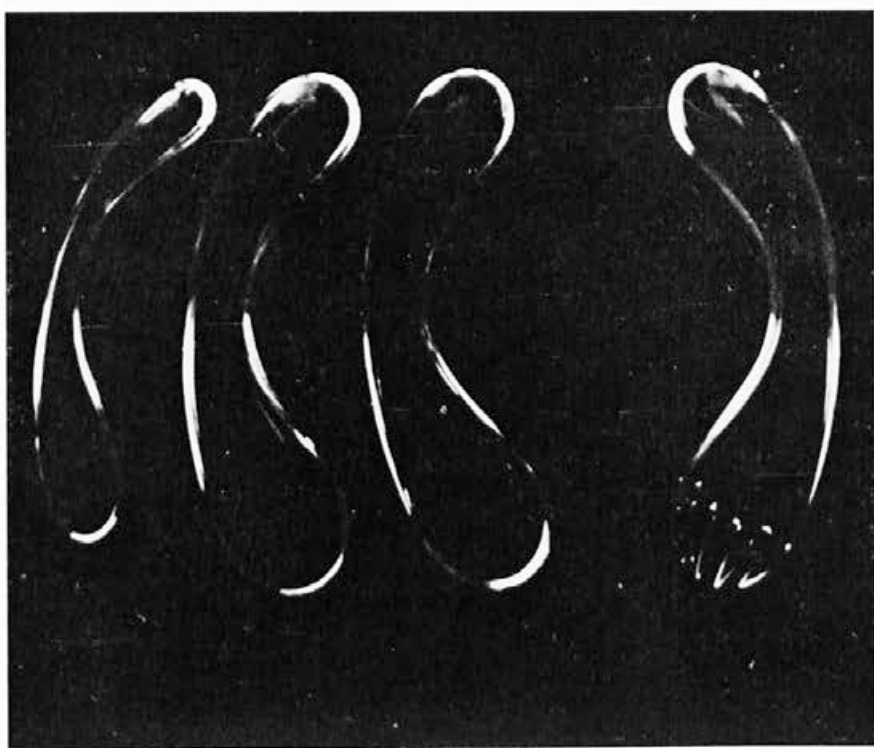
Sl. 96. J. Imperl in Č. Vučić, športni moped



Sl. 97. M. Goljar, viličar



Sl. 98. *S. Mächtig*, kiosk sistem K 67

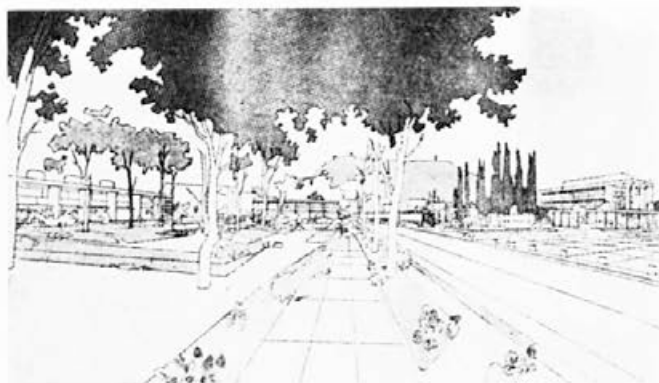


Sl. 99. *O. Kogoj*, jedilni pribor



Sl. 100. *E. Ravnikar*, Moderna galerija v Ljubljani, 1940—1947

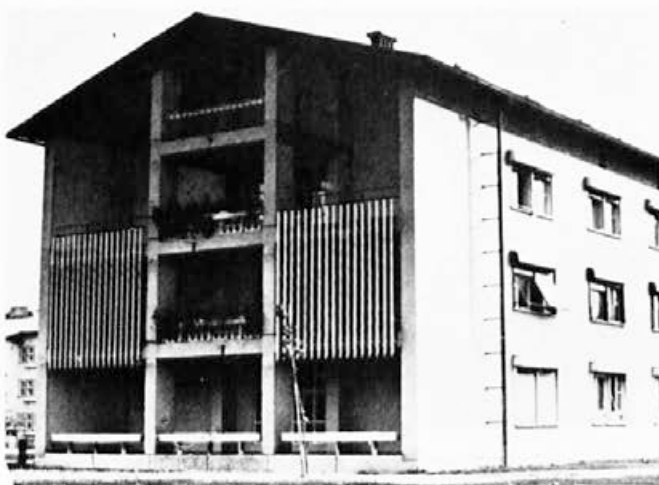
KOCBEK RAVNIKAR



Sl. 101. E. Ravnikar, urbanistična ureditev Nove Gorice, perspektiva centra mesta, 1947



Sl. 102. E. Ravnikar, Inštitut za šibki tok v Ljubljani, 1949



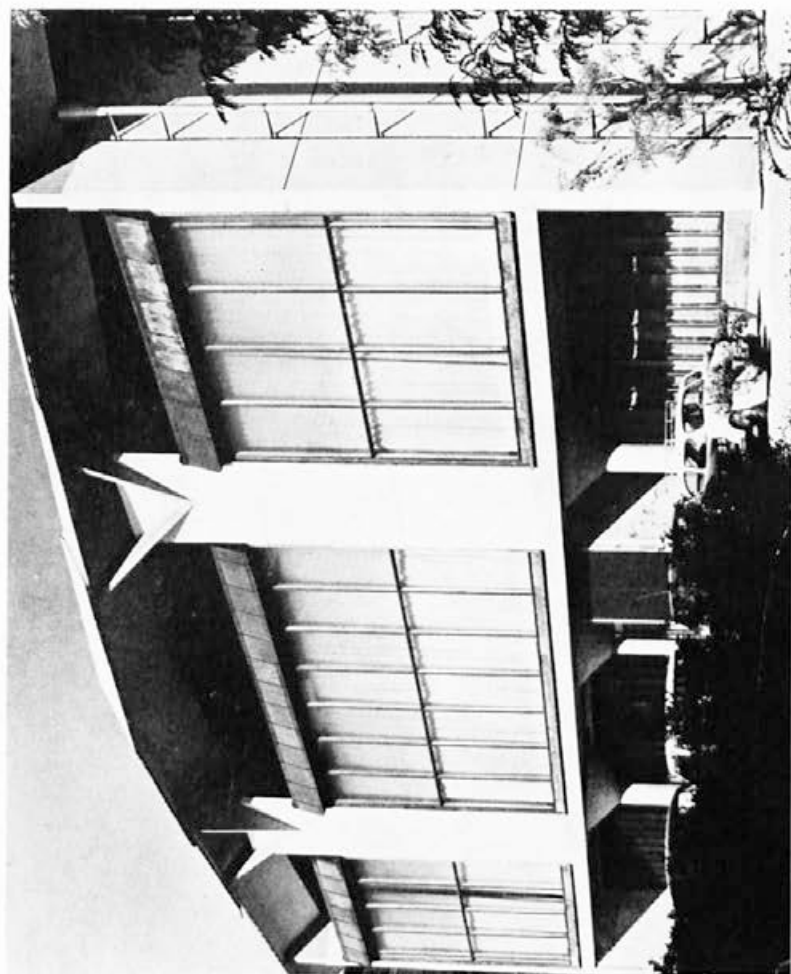
Sl. 103. E. Ravnikar, Studentsko naselje v Ljubljani, 1948—1955



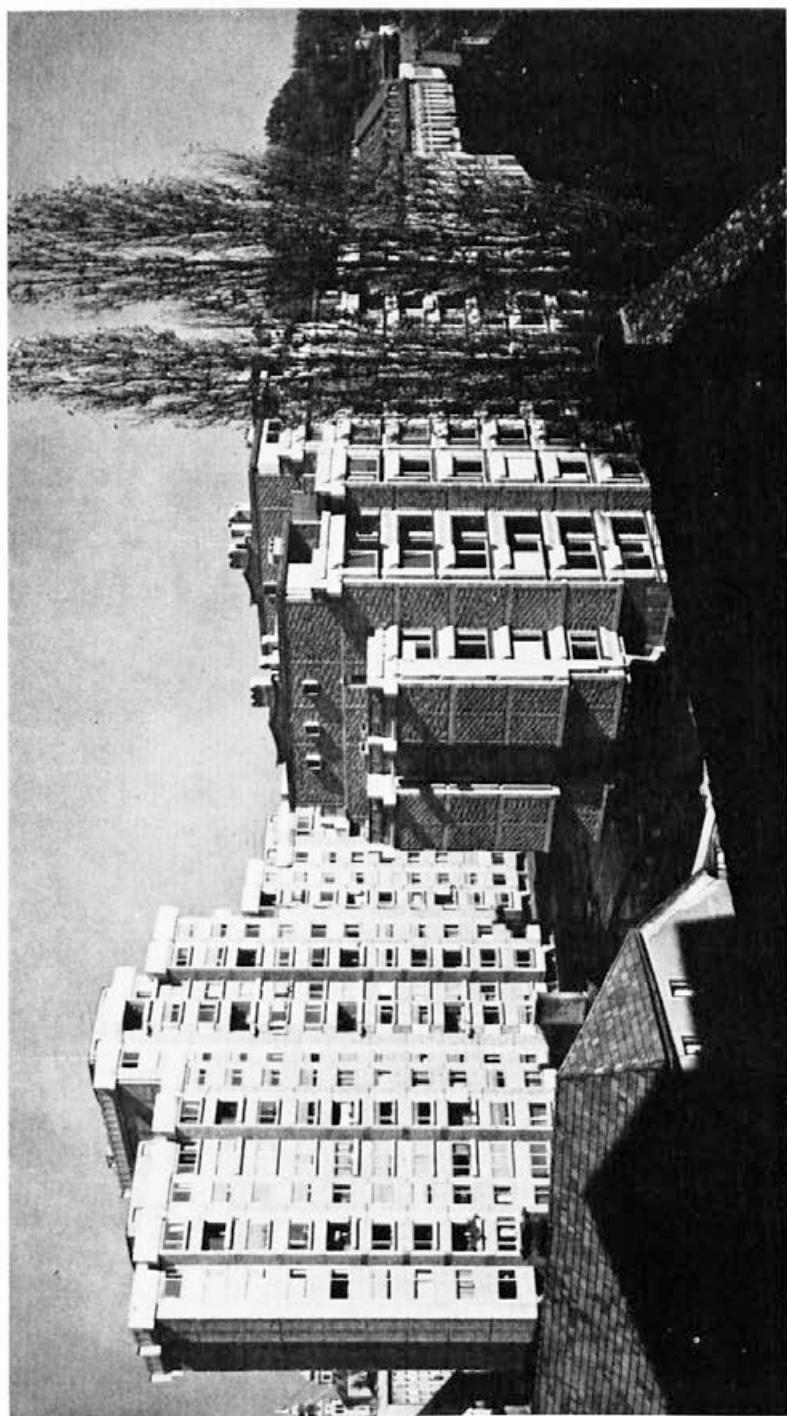
Sl. 104. E. Ravnikar, Okrajni ljudski odbor v Kranju, pogled na celoto, 1958—60



Sl. 105. E. Ravnikar, Okrajni ljudski odbor v Kranju, detajl



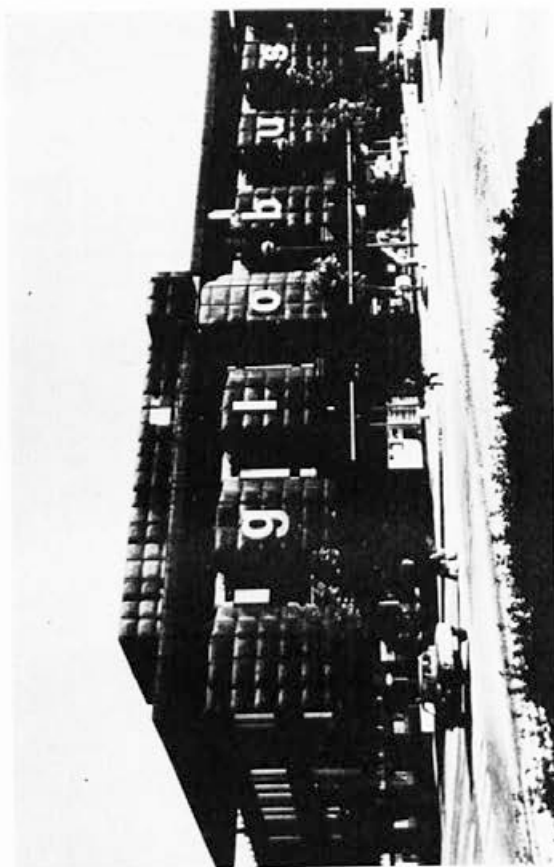
Sl. 106. E. Ravnikar, Podružnica Narodne banke v Kranju, 1962



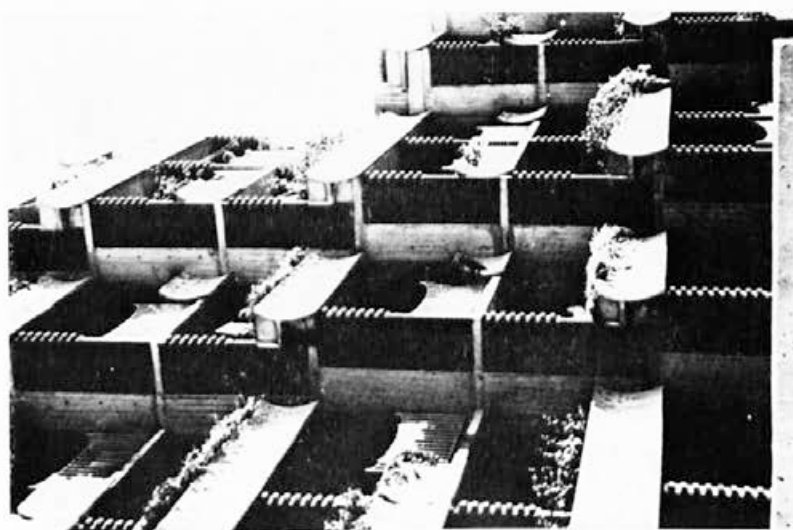
Sl. 107. E. Ravnikar, Stanovanjski bloki na Ferantovem vrtu v Ljubljani, 1967—1973



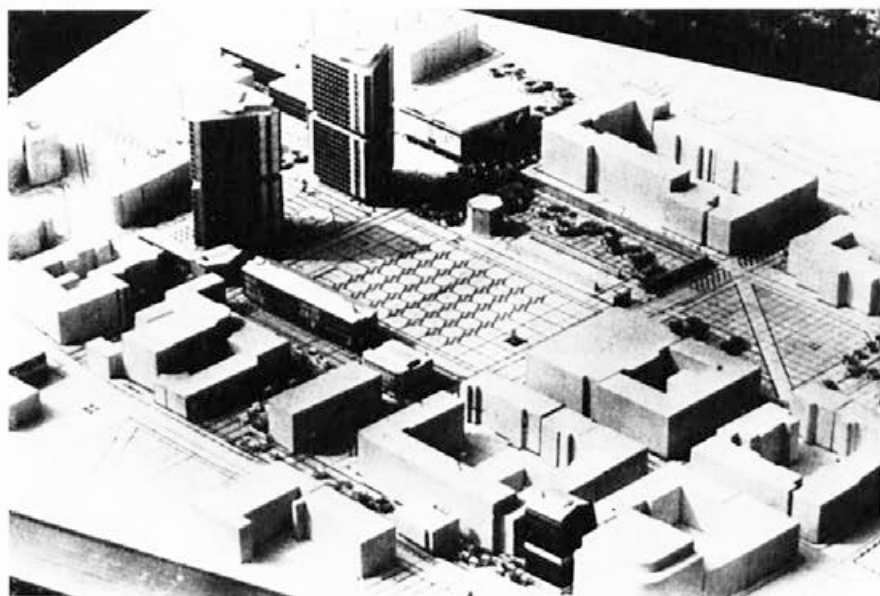
Sl. 108. E. Ravnika, Hotel Creina v Kranju, 1970



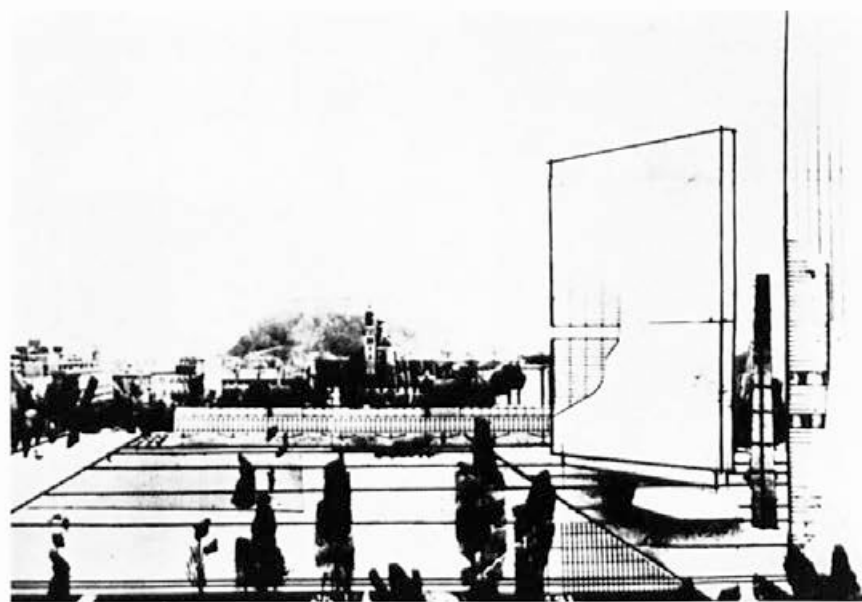
Sl. 110. E. Ravnika, Trgovska hiša Globus v Kranju, 1972



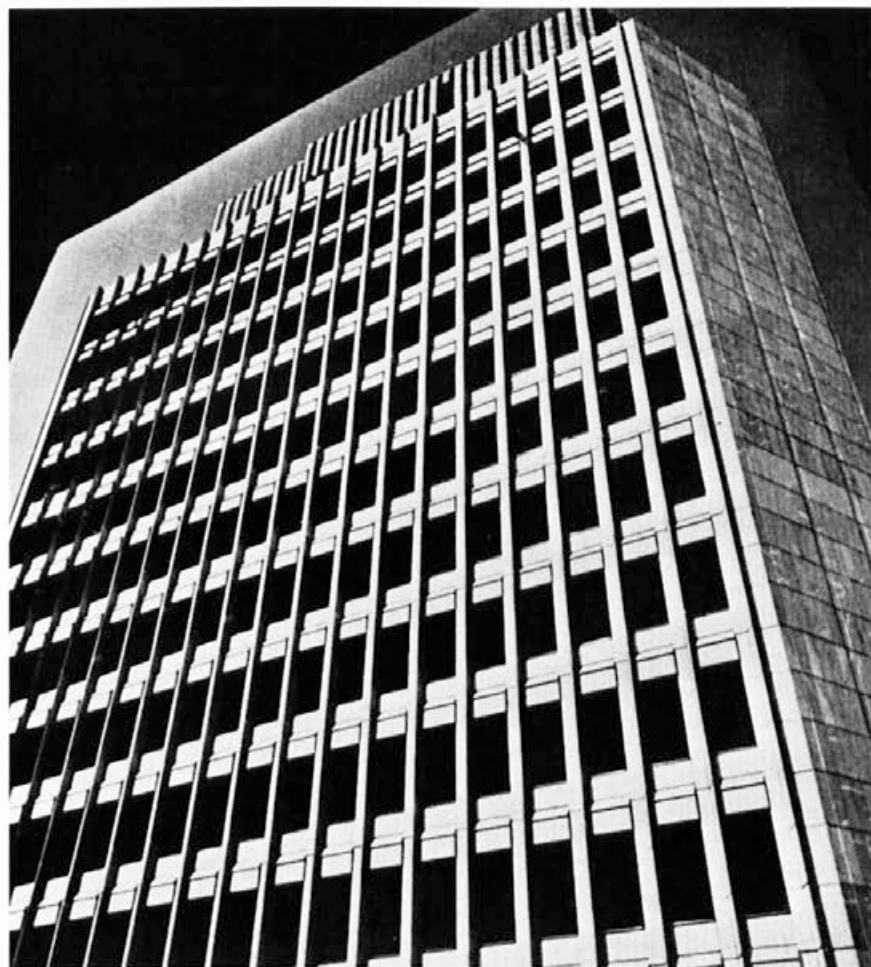
Sl. 109. E. Ravnika, Hotel Maestral v Pržnem pri Miločeru, detajl, 1970



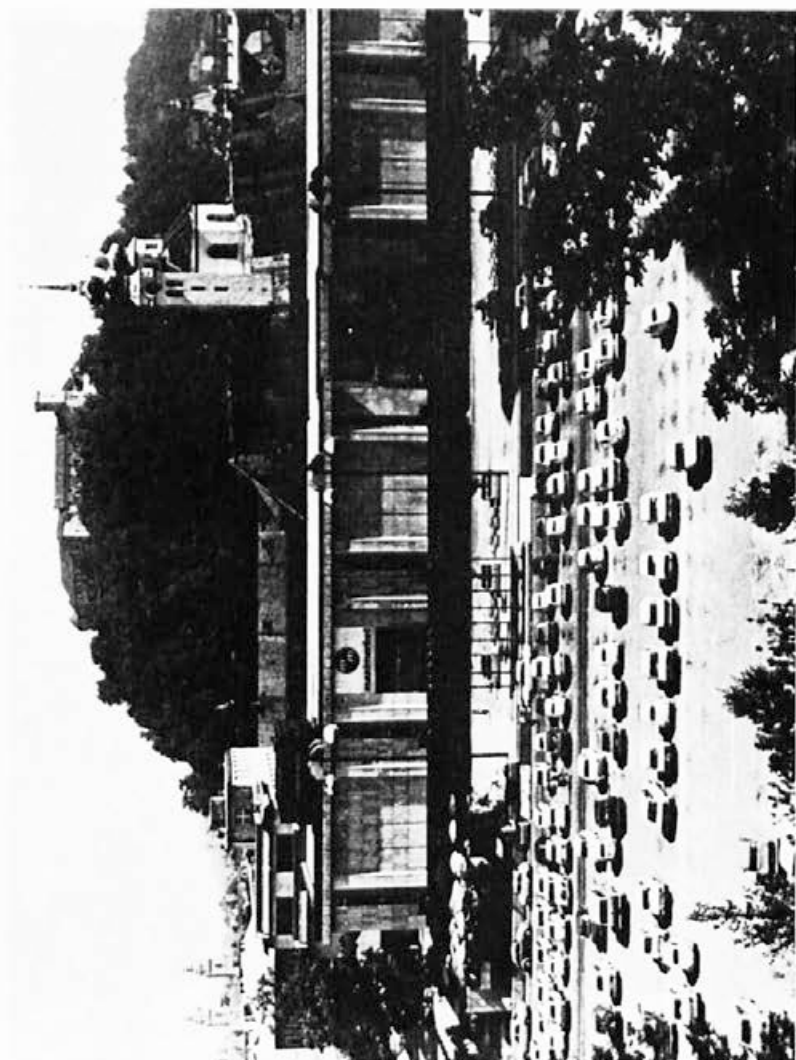
Sl. 111. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna maketa, 1960



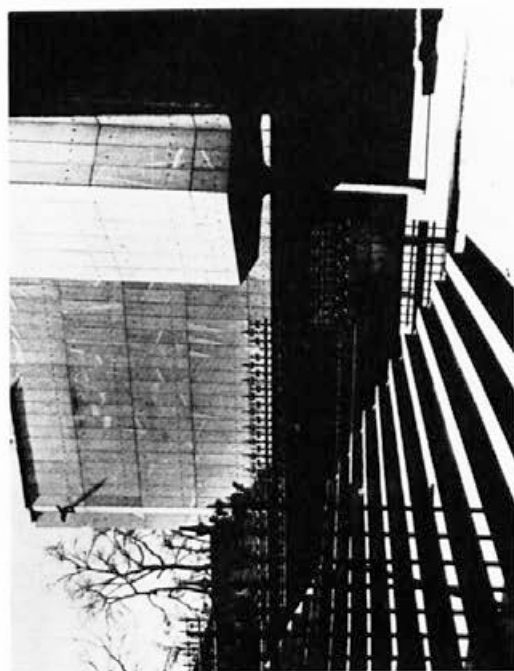
Sl. 112. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna skica, 1960



Sl. 113. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, stolpnica, detajl fasade

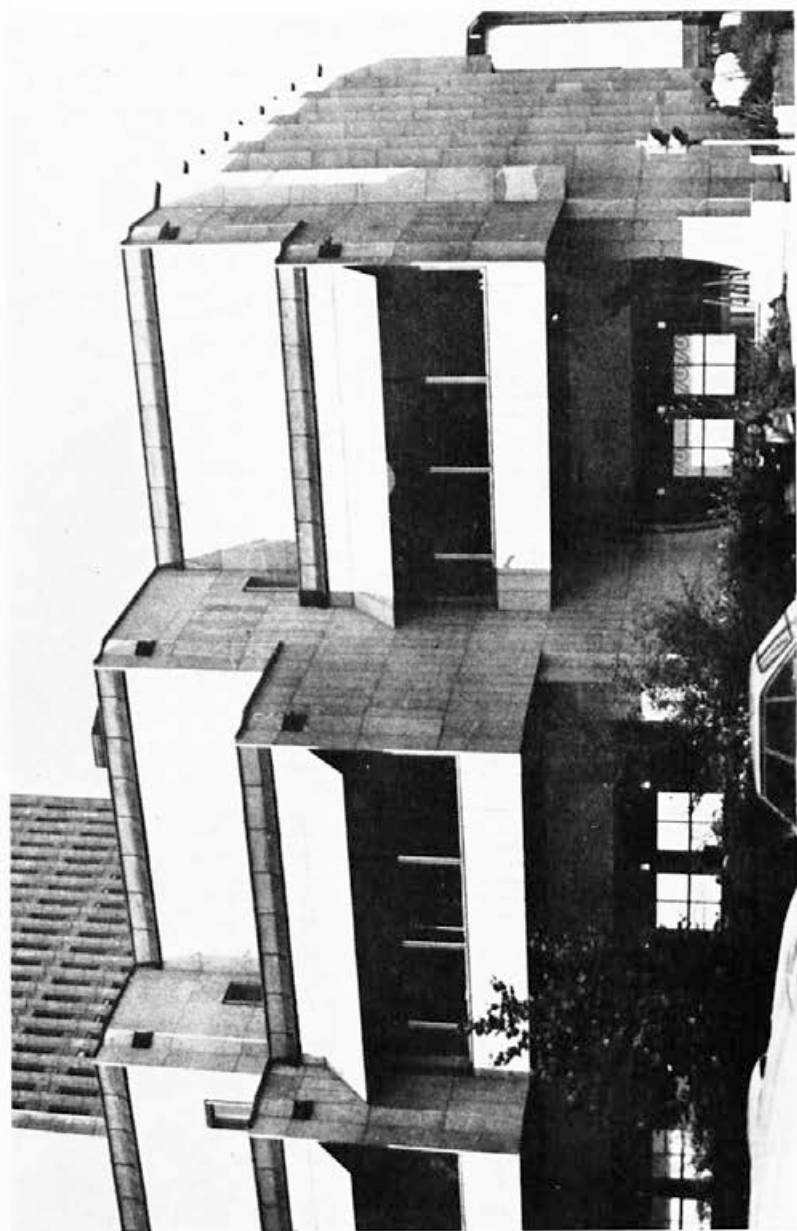


Sl. 114. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, pogled na celoto, 1961



Sl. 116. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, detajl

Sl. 115. E. Ravnikar, stolpnici Trga revolucije v gradnji
(pogled iz starega mestnega jedra)



Sl. 117. E. Ravnikar, Trg revolucije, prizidek C