

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

Č 113314

87

13

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIII

1987



LJUBLJANA

1987

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VENIA

XXIII

1987

IZDAJA OD / PARAITRE DEPUIS

1951 - 1/3 - XX



NARODNA KNJILJANA

LJUBLJANA

ALCIII

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIII

1987

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921 : s. a.: I—XX



LJUBLJANA

1987

c 113314

113314

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



NOVA

XXIII

2-01-1988

098800071

ISSN 0013-738X

1988: 1-22



REPUBLIKA

1988

VSEBINA

TABLE DE MATIERES

Nace Šumi

Izidor Cankar, ob stoletnici rojstva	
Izidor Cankar, pour le centenaire de sa naissance	9

Sergej Vrišer

France Stelè, ob stoletnici rojstva	
France Stelè, pour le centenaire de sa naissance	13

Mirko Juteršek

Vojeslav Mole, ob stoletnici rojstva	
Vojeslav Mole, pour le centenaire de sa naissance	17

Nace Šumi

In memoriam Stane Mikuž	21
-------------------------	----

Nace Šumi

In memoriam Ivan Komelj-Drago	23
-------------------------------	----

Nace Šumi

In memoriam Milan Železnik	25
----------------------------	----

Sergej Vrišer

In memoriam Andrej Ujčič	27
--------------------------	----

Sergej Vrišer

In memoriam Zdenka Munk in Andjela Horvat	29
---	----

Razprave in članki

Etudes et articles

Nataša Golob

Poslikani leseni stropi v Zahodni Evropi:

Iz virov za zgodnji in visoki srednji vek

Les plafonds de bois peints en Europe Occidentale

D'après les sources pour le premier et le haut moyen-âge

35

Stanko Kokole

Relief *Polaganje v grob* v atriju »Nove crkve« v Šibeniku

Le relief de la *Mise au tombeau* dans l'atrium de la »Nouvelle église« à Šibenik

55

Janez Höfler

O kapelah in oltarjih šibeniške stolnice za časa Jurija Dalmatinca

Sur les chapelles et les autels de la cathédrale de Šibenik

au temps de Jurij Dalmatinac

75

Barbara Jaki

O nekaterih štukaturah 17. stoletja na Kranjskem

Sur quelques décorations en stuc du 17^{ème} siècle en Carniole

85

Mateja Kos

Problem slogovne opredelitve slovenskega krajinarstva

na prelomu 18. v 19. stoletje — Lovro Janša

La problème de la définition stylistique de la peinture de paysage

slovène au seuil du 19^{ème} siècle — Lovro Janša

101

Ksenija Rozman

Künlova slika obrežja Ljubljane

Le tableau de Künl représentant la rive de la Ljubljana

113

Ocene in poročila

Notes et comptes rendus

Nataša Golob

Arte mediavale: Periodico internazionale di critica dell'arte

medievale, 2 — 1984 (1985)

119

Nataša Golob

Giuseppe Bergamini — Sergio Tavano:

Storia dell'arte nel Friuli — Venezia Giulia

122

Ksenija Rozman

- Phyllis Pray Bober — Ruth Rubinstein:
Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources 124
-

Marjana Lipoglavšek

- Luciano Cheles:
The »Studiolo« of Urbino — an Iconographic Investigation 125
-

Samo Štefanac

- Alan Phipps Darr — Giorgio Bonsanti (ed.)
Donatello e i suoi: Scultura fiorentina del primo rinascimento 126
-

Kruno Prijatelj

- Peter Humfrey:
Cima di Conegliano 128
-

Mateja Kos

- Dan Klein — Nancy A. McClelland — Malcolm Haslam
In the Deco Style 130
-

Polonca Vrhunc

- Narodna galerija v letih 1985 in 1986
La Galerie Nationale en 1985 et 1986 132
-

Bibliografija**Bibliographie**

Jana Intihar Ferjan

- Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1983
Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1983 137
-

- Navodila za sodelavce Zbornika za umetnostno zgodovino 177
-

Slikovne priloge**Planches**



IZIDOR CANKAR
(1886—1958)

OB STOLETNICI ROJSTEV*

Izidor Cankar je edini izmed treh pionirjev slovenske moderne umetnostne zgodovine, ki smo mu posvetili posebno znanstveno zborovanje, medtem ko je bila vloga vseh treh že nekajkrat opredeljena, zadnjikrat lani v Gorici na simpoziju o dunajski šoli umetnostne zgodovine.

Taka pozornost ni naključna, saj je Cankar prispeval teoretske metodološke temelje naše stroke, medtem ko je France Stelè dopolnil njegov sistem ter vpeljal nove poglede za presojo domačega gradiva, Molè pa je bil večji del svoje kariere povezan s Poljsko ter je prispeval širše slavistične vidike, zlasti tudi z upoštevanjem bizantinske umetnosti.

Podobna je usoda vseh treh pionirjev, vsaj v njihovi zreli dobi, ko so bili po vrsti akademski učitelji. Cankar je bil prvi na novi slovenski univerzi, pa potem tudi najpomembnejši organizator zaledja z osrednjima galerijama, društvom in strokovnim glasilom.

Cankarja so pokrovitelji kot nadarjenega mladega človeka po končanem bogoslovju poslali na študij estetike na univerzo v Louvainu, potem pa je odšel na Dunaj, kjer je poslušal Maxa Dvořáka, v seminarju pa delal pod vodstvom Juliusa von Schlosserja. Sledila je disertacija o slikarju ljubljanske stolnice Giuliju Quagliu (1913). Ta študij ga je nujno vodil po Italiji; s študijskega popotovanja je nastal imeniten moderni psihološki roman *S poti*. Odločilnega pomena za izoblikovanje

* 10. marca 1987 je bilo v Kulturno-informacijskem centru Križanke znanstveno srečanje, s katerim smo počastili stoto obletnico rojstev treh učiteljev in utemeljiteljev slovenske umetnostne zgodovine kot znanstvene discipline: Izidorja Cankarja, Franceta Steleta in Vojeslava Moleta. Na tem mestu objavljamo besedila uvodnih referatov.

Cankarja kot umetnostnega znanstvenika je bilo nadaljevanje študija pri Dvořáku 1919—20, tedaj v času, ko se je učitelju oblikovala zamisel umetnostne zgodovine kot zgodovine duhá, vsekakor v znamenju prevlade duhovnega ekspresionizma v vsem umetnostnem življenju.

Izidor Cankar je napisal dve izjemno pomembni knjigi s področja umetnostne vede in zgodovine ob vrsti drugih študij in kritičkih pisanj. Pravo pionirsko delo je njegov *Uvod v umevanje likovne umetnosti* (1926, ponatis 1959). Tako izdelane sistematike stila, ki je glavni junak Cankarjevih razmišljanj, ob izidu tudi Evropa še ni imela. Avtor je v uvodnih izvajanjih priznal temeljno pobudno vlogo H. Wölfflina, dalje Aloisa Riegla, začuda pa je zamolčal pobude samega Dvořáka, ki je vpeljal znana pojma idealizma in naturalizma v obravnavo gotske umetnosti. Pobudnikov je seveda še nekaj, med drugim v sodobni nemški življenjski filozofiji kakega W. Diltheya. Cankar je obdelal samo obe upodabljaljoči likovni stroki, zasnitek za arhitekturo pa je bil objavljen v drugi, posmrtni izdaji. Gradivo za knjigo je zajemal od antike do sodobne umetnosti na evropskem ozemlju — brez bizantinske umetnosti. Upal si je zapisati, kako se ne bi čudil, če bi njegova sistematika veljala tudi za starejša obdobja in kulture.

Uvodu botrujeta dve temeljni izhodišči. Najprej prepričanje o *organičnosti*, torej o zakoniti urejenosti umetnin pa tudi celote del posameznih umetnikov ali celih obdobj. Ti zakoni po avtorjevem prepričanju niso zakoni, ki jih zavedno ali naučeno uporablja ustvarjalec, marveč zakoni oblikovanja, ki so v umetniku nezavedni, zakoni o umetnini kot likovnem organizmu, ne o psihološkem načinu njenega nastanka. Cankar nato izrecno naglaša, kako bi bil jalov poskus, če bi hoteli s programi ustvariti nov stil, kajti po njem je pojem stila dedukcija ustvarjenega, ne napotek za ustvarjanje.

Drugo izhodišče je *filozofsko* ter zadeva prav v Rieglovem smislu razmerje upodobljenega do realnega sveta. S tega vidika je razbral Cankar tri temeljne kategorije, tri osnovne sloge. Po predmetu in snovi idealizem, realizem in naturalizem, po oblikovanju telesnosti ploskoviti slog, po oblikovanju prostora brezprostorsko, omejeno in brezmejno prizorišče, po figuralni kompoziciji vezano, tektonsko in svobodno zasnovno. Posamezne kategorije so si po notranjih lastnostih prirejene, so v zakonitih zvezah, se urejajo v smotrni organizem. Ali s Cankarjevimi besedami: popolna umetnina ni samovoljna stvar, njeni deli rastejo drug iz drugega in hkrati drug drugega formirajo. Cankar je šel še dlje: podredil je vse likovno snovanje miselnosti, ki obsega ves svet, poganja iz globin človekove duše ter njegovega svetovnega nazora in življenjskega čustva. V stilnih analizah je videl Cankar upravičenost umetnostnozgodovinske stroke.

Cankar je svoje temeljne kategorije preizkusil na *zahodnoevropskem likovnem gradivu* od zatona antike do konca renesanse, nadaljevanje v baroku pa je ostalo nekončano. Kakor njegove temeljne stilске kategorije poenostavljajo likovno govorico, tako tudi njegove zgodovinske konstrukcije neredko forsirajo zaželene sklepe, prav v smislu heglovske dialektike. V ozadju njegovih zgodovinskih pogledov je klasični samorazvoj duha, ki uravnava vse kulturno delo. S tega stališča je treba Cankarju priznati tudi pobudno vlogo pri zasnovi kulturne zgodovine ki naj govori o organični logiki kulture in razvojnih poti.

Pojem stila kot ključnega kriterija za presojo umetnosti je Cankarju narekoval posebno vrednotenje, po katerem se umetnine čistega stila postavljajo najvišje, saj so dokumenti uvidnih umetniških osebnosti. Številne raziskave dokazujejo seveda tudi nasprotno, najčistejši stil je pogosto lahko izdelek povprečnih talentov. Ta ugotovitev kajpak v ničemer ne zmanjšuje Cankarjevih zaslug za odlično interpretacijo cele vrste umetnin. Podobno njegove skrajšane zgodovinske konstrukcije plodno prispevajo k iskanju zakonitosti v razvoju, čeprav nekateri take možnosti zgodovinskim vedam načelno odrekajo.

Dandanes kajpak sam pojem stila, kakor ga je opredelil Izidor Cankar, nima več nekdanje absolutne veljave. Znanost se po eni strani trudi, da bi preiskala zakonitosti strukture umetnin pod ravnijo zunanjih stilskih form, po drugi pa se je usmerila v vsestransko vsebinsko osvetlitev likovnega dogajanja, da bi potem v želenih sintezah utemeljila abstraktno filozofijo stila kot motiviran zgodovinski proces. Geslo stila kot svetovnega nazora so zamenjala gesla ikonografskih programov in ikonoloških razlag. In še dalje se je pojmu časovnega stila pridružilo opredeljevanje stila prostora.

Nedorečeno ostaja vprašanje o dominaciji filozofije. Ob vsej dialektični prepletenosti razlag je vendar očitno, da je bila na ta način umetnost prikrajšana v svoji relativni avtonomnosti. Zato enačaji med formalnim slogom in svetovnim nazorom niso neproblematični. Ni se še našel filozof, ki bi ocenil tudi Cankarjevo filozofsko terminologijo v vsej razsežnosti.

Vse dosedanje raziskave kažejo, da je bil Izidor Cankar ena osrednjih osebnosti slovenske kulture v svojem času. Osamljen ostaja s svojim idealnim sistemom, ki mu drugi niso postavili nasproti celovitejših. Primerjave so mogoče le v širših evropskih razsežnostih. Osamljen ostaja tudi s svojim vplivom na druge duhovnozgodovinske vede. V literarno vedo je svoj sistem prenesel sam, zlasti z uvodi v zbrano delo Ivana Cankarja, v etnologiji je metodo uveljavil učenec Stanko Vurnik, ki se je potrudil tudi za prilagoditev sistema v muzikologiji. V arheologiji je pojem stila z vsemi posledicami tudi za razvojne konstrukcije uporabila vrsta raziskovalcev od Rajka Ložarja naprej. Tako pa so se pokazali obrisi širše zasnovane kulturne zgodovine, za katero si Slovenci še prizadevamo. S takim značajem in učinkovanjem ostaja Izidor Cankar vsekakor ena najusodnejših osebnosti moderne slovenske znanosti, da o drugih razsežnostih njegovega dela danes niti ne govorimo.

Nace Šumi



FRANCE STELE
(1886—1972)

Osebnost Franceta Steleta je tako neločljivo povezana z rojstvom in razvojem slovenske umetnostne zgodovine, tako vtkana v slovensko kulturo, da pravzaprav ne potrebuje nadrobnejših osvetlitev, zlasti ne v krogu ljudi, ki smo bili Steletovi učenci in sodelavci ali pa si vsaj nabirali osnovno znanje v umetnostnozgodovinski stroki iz del, ki jih je napisal on.

Že davno ga torej označujemo za pionirja naše stroke, njenega so-utemeljitelja in temeljnega proučevalca. Saj je v preteklosti v umetnostni in širši kulturni zgodovini domala ni bilo smeri, ki ne bi bila deležna Steletove strokovne pozornosti, o kateri se ne bi bil sam razpisal ali pa nanjo tako ali drugače opozoril, da na njegova vprašanja odgovarja šele naš čas.

Postaje na Steletovi življenjski poti pomenijo v veliki meri odločilne mejnike v razvoju naše umetnostne zgodovine nasploh, so križpotja, s katerih je stroka krenila v znanost in udejanjanje. Ta pot je, lahko bi rekli, v bistvu legenda naše stroke. O Steletovem življenju in delu je bilo doslej mnogo napisanega — od leksikalno sežetih podatkov do lavdacij, bibliografij, razčlenitev njegovega opusa in intimnejše obarvanih spominov. Ni naš namen, da bi vse to ponavljali. Tudi ne bi mogli povedati kaj bistveno novega, ko je nedvomno najbolj izčrpno in plastično podoba o dr. Steletu podal že njegov dolgoletni sodelavec in prijatelj, akademik Emilijan Cevc. Želel pa bi se kratko ustaviti samo ob tem, kar imenujem mejnike na poti, ki je bila Steletova in obenem že kar tudi naša.

Prav gotovo ima v pogledu nazaj pomen že sama Steletova odločitev, da bo kot sin dotlej umetnostno nerazgledanega naroda študiral umetnostno zgodovino, se pravi stroko, ki si je pri nas komajda začela utirati pot.

Nedvomno je bilo zgodovinsko pomembno, da je Francè Stelè sprejemal te nauke na strokovno tako visoki instituciji, kot je bila takrat dunajska umetnostnozgodovinska šola Maksa Dvořáka. Steletov prirojeni smisel za starožitnost se je v tej šoli izostril v eksaktno umetnostnozgodovinsko vrednotenje in opredeljevanje. Stelè je doumel kulturnozgodovinsko poslanstvo umetnosti, vpete v svoj prostor in čas, vsrkal je vase Dvořákov formulo o umetnostni zgodovini kot zgodovini duha in se še posebej oklenil vede, ker se je z enako presojo posvečala vrhunskim dosežkom umetnosti kakor tudi njenemu obrobju, provincialni kulturi. S takega kulturnega obrobja je prihajal Stelè sam, dunajska šola in osebno Maks Dvořák pa sta mu odprla oči za pravšnje razmerje do kulturnega dogajanja na domačih tleh, oborožila ga s potrebno kritičnostjo in prav tako potrebno samozavestjo. Nedvomno je zaradi takega razmerja Francè Stelè mogel z zanesljivostjo locirati slovensko umetnostno preteklost v srednjeevropskem geografskem in kulturnem prostoru.

Četudi ni bil prvi, ki se je na Slovenskem odločil za poklic umetnostnega zgodovinarja, prvenstvo pripada dr. Avguštinu Stegenšku, ki se je izsolal v Rimu in Gradcu, in četudi sta ob Steletu doštudirala na Dunaju še Izidor Cankar in Vojeslav Molè, katerih zgodovinske vloge seveda ne podcenjujem, je imelo prav Steletovo profiliranje v umetnostnega zgodovinarja zaradi svoje naravnosti v domačo, slovensko umetnost izreden zgodovinski pomen. Če je Stegenšek s svojima topografijama na začetku našega stoletja šele krčil pot umetnostnozgodovinski sistematičnosti, je Steletovo začetno delo — študij srednjeveškega stenskega slikarstva, njegov doktorat — na širši črti nakazovalo metodo, bolj odnos, s katerim naj poslej pristopamo k vrednotenju spomenikov.

Kratko povedano: s Steletom smo Slovenci dobili ustrezno razgledanega in ustvarjalnega umetnostnega zgodovinarja, kakršnega je naša umetnost kot strokovnega interpreta že dolgo potrebovala in pričakovala.

Druga pomembna odločitev na Steletovi življenjski poti je bila usmeritev v konservatorstvo, mejnik v spomeniškem varstvu na naših tleh pa leto 1913, ko je Stelè nastopil službo deželnega konservatorja za Kranjsko v Ljubljani. Resda se je avstrijska spomeniška služba razširila na slovenskem ozemlju že pred Steletom, po svoje je bila sorazmerno zgledno urejena in dejavna že od časov Marije Terezije, predvsem pa po letu 1850, v odločilno obdobje pa je stopila, ko je njeno organizacijo — Centralno komisijo na Dunaju posodobil Maks Dvořák in so tudi za Kranjsko določili samostojen spomeniški urad.

Delo, ki je dotlej slonelo na mreži častnih konservatorjev, torej strokovno nešolanih ljubiteljev, je prevzel dunajski učenec, ki se je zavzeto lotil uredniševanja tega, za kar so ga vzgajali na visoki šoli in kar je na preprost, a za tedanje razmere smiseln in poljuden način oznanjal Dvořákov Katekizem spomeniškega varstva. To pa je pomenilo zvestobo geslu Konservirati in ne restavrirati, danes bi dejali sloganu tedanjih spomeniškovarstvenih gledanj, z drugimi besedami, skrb za domačo dediščino, takšno, kakršna je pač bila, s specifičnimi sledovi slogovnih menjav, ki si jih je nabrala na poti skozi čas.

Seveda je praksa v teku let tudi dr. Steleta postavljala pred dileme in kompromise, ki so odstopali od dunajskih maksim. Čas je prinašal

nove poglede, odmerjal veljavo smotrnim rekonstrukcijam in intervencijam v prid novega tudi v historyčnih ambientih (npr. opus arhitekta Plečnika v stari Ljubljani).

Francè Stelè je izoblikoval lik sodobnega slovenskega konservatorja, človeka, ki je po naravi poklica več na poti kot za pisalno mizo, do-
vzetnega za vse vrste spomenikov, daleč ne samo umetnostnih, tesno
sodelujočega z restavraciji, arhitekti, urbanisti in drugimi forumi,
nasploh z dejavniki, ki oblikujejo življenje in krojijo usodo spomeniški
dediščini. Pri vsem tem pa se je dr. Stelè kot konservator zavedal tudi
pomena strokovnega pisanja: znanstvenih razprav, ki naj afirmirajo
domače spomenike na visoko strokoven način, topografskih podatkov
in konservatorskih poročil, ki naj rabijo za praktične namene, in nič
manj tudi poljudnejših sestavkov in nasploh popularizacijskih dejanj,
npr. predavanj, ekskurzij, ki so še kako pomembna za utrjevanje širše
vrednosti in odnosa do spomeniške dediščine.

V sklop Steletovih konservatorskih prizadevanj je sodila tudi skrb
za pravno, zakonsko plat spomeniške službe. Ta je bila namreč v stari
državi več kot neobgljena in nedorečena in le Steletova osebna zavze-
tost je mnogokje pripomogla, da so se vsaj v Sloveniji zadeve kolikor
toliko znošno reševale.

Francè Stelè je bil ne le prvi poklicni in ob svojem času najplodnejši
slovenski in jugoslovanski konservator, ampak je z osebnim ugledom
pripomogel naši službi tudi k odmevnosti v mednarodnih krogih spo-
meniškega varstva.

Tretji odločilni dejavnik v Steletovi karieri, spet tudi širše pomem-
ben za umetnostnozgodovinsko stroko, pomeni njegov prihod na ljub-
ljansko univerzo. Če je imel seminar do tedaj po zaslugi vsebinsko in
retorično izbrušenih predavanj Izidorja Cankarja sloves elitnega študija,
zaobjemajočega vrhunsko umetnost in poglobitve duhovne tokove za-
hodnoevropske umetnosti in kulture, se je njegov značaj s Steletovim
nastopom spremenil. Bilo bi krivično, če bi dejali, da se je preprosto
preusmeril k slovenski in zanemaril evropsko umetnost. Kdor je namreč
poslušal Steletova predavanja, ve, koliko pozornosti je profesor posve-
čal različnim, pogosto prav zapletenim problemom zahodnoevropskega
umetnostnega dogajanja, posebej še problemom umetnostnih obrobij,
kulturnogeografskim stičiščem, kot je npr. naše ozemlje in podobno.
Enakim temam so veljale tudi diskusije pri vajah, nadalje številne Ste-
letove razprave in njegovi nastopi v strokovnih zdruzbah zunaj do-
movine.

Mejnik v usmerjenosti seminarja pa je prav gotovo dejstvo, da je
Francè Stelè bil in ostal, kot je sam dejal, vse življenje konservator.
To pomeni, da je načelna, teoretična gledišča stroke prepletal z izkuš-
njami iz prakse in osnovno zagretost za izročila umetnosti svojih štu-
dentov usmerjal še k posebni skrbi in ljubezni do slovenskega umetnost-
nega patrimonija. Lahko bi rekli, da jim je kot slovenski Maks Dvořák
vtisnil pečat domoljubja in konservatorske dovtetnosti, kakršne se je
bil nekoč sam navzel. Za to poslanstvo je mlade ljudi pridobival s smo-
trno razdelitvijo nalog s področij slovenske umetnosti in največkrat
je tudi srečno zaslužil, kje utegne delo roditi koristen sad. Iz šolskih
zarodkov so pozneje v resnici nastajale obsežne razprave in mnoge od

teh sodijo danes k poglavitnim dognanjem slovenske umetnostne zgodovine.

Nikakor naj ne zveni marginalno, če omenjam, da je skupna skrb za ta patrimonij krepila med profesorjem in učenci pristne vezi, ki so se v poznejših letih utrdile v kolegialne in prijateljske odnose. V Steletovem proforskem obdobju je seminar predstavljal pravcato matico svoje stroke: bil je hkrati učilišče, inštitut, konservatorska posvetovalnica. In mislim, da je navzočnost Steletove osebnosti narekovala ne le spoštovanje do njega samega, marveč tudi iz nje izvirajoče medsebojno upoštevanje in strpnost, da ne rečem ravno sožitje med profesorji, ki ga danes pogosto ni.

Z navezavo na dunajsko šolo, s poslanstvom njenih absolventov — Steleta, Cankarja in Moleta, z ustanovitvijo slovenske spomeniške službe, ustanovitvijo stolice za umetnostno zgodovino, umetnostnozgodovinskega društva, nadalje Narodne galerije in z njo povezane animacije v slovenskem likovnem življenju se je umetnostna zgodovina pomaknila z obrobja v osrčje slovenskega kulturnega dogajanja.

Francetu Steletu je bilo dano, da je dejavno spremljal ta kulturni utrip do svojih poznih let. Presojal ga ni s preživelih pozicij, marveč v koraku s časom in s tisto trezno, razsodno kontemplacijo, ki ji ni manjkalo življenjskega optimizma in humorja, tudi ljudskosti. Bil je nedvomno sugestivna osebnost, upoštevanja vredna v formulacijah na visoki ravni, v avditorijih akademije znanosti, univerze, med konservatorji kot v vsakdanjem življenju, v stiku s preprostim človekom, za katerega se ni nikoli pomišljal napisati v razumljivem jeziku drobne, dostopne knjižice o tem ali onem našem spomeniku. Gotovo mu je bila kot človeku z dežele takšna neposrednost blizu, potrebe dialoga pa se je zavedal še iz časov svoje generacije, ki je tam na začetku stoletja orala kulturno ledino.

Pravzaprav se Francè Stelè ni nikoli iz stroke povsem umaknil; tudi ko je zapustil ta ali oni položaj, odložil to ali ono funkcijo, je ostal. In te njegove vsestranske navzočnosti, njegove kritične misli in dobrohotnega nasveta smo se njegovi učenci vselej zavedali. Ostal pa je tudi, ko je za zmeraj odšel. Mejniki njegovega življenja so mejniki v zgodovini naše stroke, njegova dela so njeni temeljni kamni, a tudi izhodišča za mnoga snovanja zdajšnjih in prihodnjih rodov slovenskih umetnostnih zgodovinarjev.

Sergej Vrišer



VOJESLAV MOLE
(1886—1973)

Z Vojeslavom Molètom, »tretjim« iz znamenite trojice slovenskih utemeljiteljev umetnostnozgodovinske vede, se je usoda ali naključje dokaj mačevosko poigrala. Razpela ga je namreč med dve domovini, med Slovenijo in Poljsko. Takšna deljenost prinese v življenje nekaj stvari več, posebno izkušenj, za mnogo pa tudi prikrajša. Zdaj, ob spominjanju stoletnice Moletovega rojstva, moremo že brez vsakršnega jubilejnega pretiravanja potrditi vsa dosedanja številna priznavanja njegove izjemne strokovne pomembnosti in ga tako skupaj z vrstnikom, Izidorjem Cankarjem in Francetom Steletom, postaviti v sam vrh temeljnih raziskovalnih dosežkov slovenskega umetnostnega zgodovinopisja. Ne moremo pa mimo vtisa, da pomen in vloga Vojeslava Moleta prav zaradi njegove nekdane odsotnosti oziroma občasne, nekontinuirane prisotnosti vsaj v Sloveniji nista dobili takšnega priznanja, kot bi ga sicer. Priložnostno je bil sicer večkrat tudi obširneje strokovno predstavljen in obravnavan, toda zanimanje za dejavnosti in izdelke umetnostnozgodovinske vede Izidorja Cankarja in Franceta Steleta je bilo vseskozi neprimerljivo večje. Na Vojeslava Moleta so opozarjala predvsem njegova strokovna dela, zato ob njegovi smrti pravega slovesa z njim nikoli ni bilo, niti običajnih, s slovesom nastalih sprememb.

Vseeno pa je bilo o Vojeslavu Moletu že veliko napisanega; o njegovem razgibanem življenju kot tudi značaju in vlogi njegovega umetnostnozgodovinskega delovanja. Pisano je bilo z vidika zgodovine slovenske umetnostne zgodovine. Največkrat in najobširneje ga je predstavljal njegov stanovski kolega in eden najboljših prijateljev, Francè Stelè. Učenec obeh, Emilijan Cevc, je drugi pomembnejši pisec sestavkov o njem. Veliko topline in naklonjenosti je čutiti tudi iz sestavkov drugih piscev. Vpogled v njegovo obsežno bibliografijo, še posebno pa

čitanje njegovih razprav, njegovo že dokaj jasno orisano osebnost vedno znova dopolnjuje, tako da postaja vse zanimivejša. Ne nazadnje je za boljše poznanje Vojeslava Moleta, za katerega je potrebno že tudi skorajda naglasiti, da je slovenskega rodu, dragocena še knjiga njegovih spominov, ki samo še podčrta posebno življenjsko poti.

Postaje na njegovi razgibani, dolgi poti se vrstijo in ponavljajo od Kanala na Soči, Sežane, Trsta, Novega mesta, Dunaja, Krakova, Rima, Splita in Tomska v Sibiriji do Oregona v Združenih državah Amerike.

Rojen je bil dne 14. decembra 1886 v Kanalu ob Soči, v družini nižjega vojaškega uradnika avstro-ogrske monarhije. Oče in mati sta bila Dolenjca. Vojeslav je imel še tri leta starejšega polbrata Rudolfa (1883), kateremu je mati kmalu po rojstvu umrla. Gimnazijsko šolanje, ki se mu je pričelo v Trstu, je z maturo zaključil 1906 v Novem mestu. S študijem je nadaljeval na pravni fakulteti na Dunaju, ga takoj zamenjal s študijem romanistike in slavistike (Dunaj, Krakov), dokler se po študiju v Rimu v letu 1909—1910 ni povsem preusmeril v umetnostno zgodovino in študij klasične arheologije. In to dvojje je Vojeslav Molè 1912 dokončal z diplomo na dunajski univerzi pri profesorjih Josipu Strzygowskem ter Maksu Dvořáku in z doktoratom. Sledilo je enoletno izpopolnjevanje v Italiji, nato pa delo v spomeniškovarstveni službi (na Dunaju in v Splitu), kar je pretrgala prva svetovna vojna, mobilizacija in takojšnje ujetništvo ter deportacija v razna zahodnosibirska ujetniška taborišča. Tu se je poglobilo prijateljstvo s Francetom Steletom, ki je bil tudi v ujetništvu. V Tomsku je bil habilitiran kot docent umetnostne zgodovine na tamkajšnji univerzi. Ko se je spomladi 1920 vrnil iz ujetništva v Slovenijo, je na novo ustanovljeni ljubljanski univerzi takoj dobil mesto docenta za arheologijo in bizantinsko umetnost. Nastopil je kariero slovenskega visokošolskega učitelja, ki mu je bila nekako nakazana že med študijem. Toda v okviru Jugoslavije (oz. SHS) takrat na ljubljanski univerzi ni bilo dobrih perspektiv in zato se je že kot izredni profesor, poročen s Poljakinjo, znanko iz študijskih let, odzval vabilu Jagiellonske univerze v Krakovu (1925) in bil na njej po enem letu predavanj o bizantinski umetnosti imenovan za rednega profesorja za slovensko umetnost s posebnim ozirom na južne Slovane in to na novem, t. i. Slovanskem študiju. Bivanje v Krakovu je prekinil med drugo svetovno vojno z umikom v Ljubljano, kjer je na univerzi vodil stolico za bizantologijo. Po osvoboditvi pa se je vrnil na univerzo v Krakovu, kjer so mu zaupali stolico za srednjeveško umetnost in več drugih vodstvenih strokovnih funkcij; tu je ostal do upokojitve 1960. Leta 1966 se je, strt posebno zaradi nenadne sinove smrti v Parizu, preselil z ženo v Eugene (Oregon, ZDA) k hčerki in tam 5. decembra 1973 umrl.

Nemirni duh in naključni dogodki so se prevečkrat predstavljali Vojeslava Moleta v osamljenosti tujega okolja, kar ga je po svoje tudi omejevalo. Njegova občutljiva narava, ki ga je že v mladosti tesneje povezala z umetnostjo, njegov aristokratski čut in nagnjenje do pesnikovanja (pesmi je izdal v zbirkah »Ko so cvele rože«, 1910 in »Tristia ex Siberia«, 1920), so mu sicer odprli pot k poglobljeni in trezni interpretaciji umetnin, vse premalo pa je bilo v njem moči, ki bi ga varovale pred surovostjo vsakdanjosti. Po dveh domovinah, ki naj bi mu bili zatočišče, si je za konec izbral tujino. Vendar je bil Vojeslav Mole deležen vrste priznanj in to ne samo v okviru obeh univerz, v Ljub-

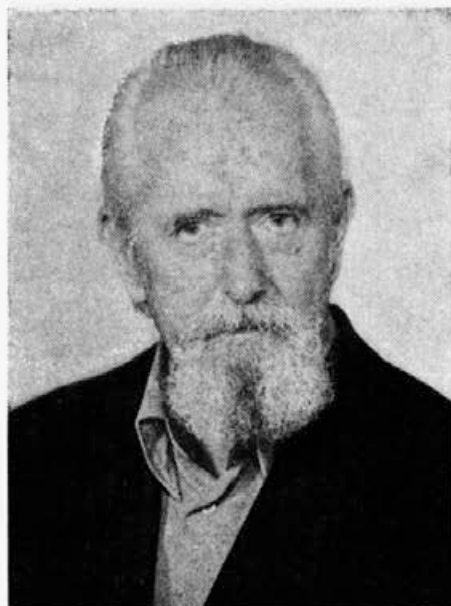
ljani in Krakovu. Njegove zasluge so priznale s člansko izvolitvijo Poljska akademija znanosti v Krakovu (Polska akademja umiejetności — PAU) in Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani (SAZU), Poljska akademija znanosti v Varšavi (Polska akademja nauk — PAN) ter v članstvo raznih strokovnih komisij.

Na prvi pogled se zdi cepitev med dva naroda za umetnostno zgodovinsko usmeritev Vojeslava Moleta v kulturno in spomeniško dediščino vzhodnoevropskega sveta lahko celo ugodna, saj je Slovencem po splošnem mnenju, preko meja srednjeevropske ozkosti, odprla pot na slovanski vzhod in tudi v bizantologijo. V Krakovu pa je izdelal osnovne vidike po njem zamišljene »slavistične umetnostne zgodovine«. Toda njegovo pojavljanje v dveh slovanskih jezikih v bistvu le ni dobilo pričakovane odmevnosti v stroki zunaj obeh dežel. Tudi družbeno politične razmere Vzhodne Evrope so v kulturi vzpostavile mnogo manj tolerantna razmerja, kot jih je v svojem znanstveno raziskovalnem delu znal ohranjovati Vojeslav Molè.

Izhajajoč iz solidne, znanstveno eksaktne dunajske umetnostnozgodovinske šole, se je Vojeslav Molè pri svojem raziskovalnem delu o starokrščanski in zgodnjebizantinski umetnosti intenzivneje osredotočil prav na sredozemsko območje tudi s študijem v seminarju J. Strzygowskega, ki je tedaj poln pobud presenečal s krilatimi »Orient ali Rim?« in pa »Orient ali Bizanc!«. Tako že disertacija o miniaturah srbskega rokopisa s šestodnevom in kozmografijo nakazuje Molètovo ožjo usmeritev v raziskave tudi periferne in provincialne umetnosti. Sintezo svojih nazarov o umetnosti, ki temelji sicer na zgodovini stila, je podal v knjigi »Umetnost, njeno obličje in izraz« (Ljubljana 1941), v novejša obdobja pa so ga pripeljala razna občasna teoretična razglabljanja, tako med drugim »o sociološkem problemu v umetnostni zgodovini« (1932/33), v zvezi razmerja do tradicije pa študija »o umetnostni zgodovini in problemu umetnikove osebnosti« (1944). Med monografskimi orisi izstopa priložnostno na Poljskem nastala knjiga o Ivanu Meštroviću (1936). Na torišču slovanske umetnosti pa so po številnih poljskih in slovenskih razpravah ter univerzitetnih predavanjih nastala dela, ki jih predstavljata v poljščini in slovenščini izdani knjigi »Ruska umetnost do leta 1914« (Krakov 1955, Ljubljana 1957) ter »Umetnost Južnih Slovanov« (Krakov 1962, Ljubljana 1965), nič manj pomembno, začetno delo »Zgodovina starokrščanske in zgodnjebizantinske umetnosti« s podnaslovom »Uvod v zgodovino bizantinske umetnosti pri Slovanih«, s paudarkom na antičnih temeljih, pa je izšlo samo v poljščini (1931). Povsod je, kot je bilo že poudarjeno, zelo stvaren in zato ostaja njegova znanstvena misel živa in prisotna. Tako je omejitev zgodovine ruske umetnosti z letnico 1914 oz. 1917 splošno uveljavljena tudi v sedanjem sovjetskem zgodovinopisju umetnosti. Piščevo orisovanje ruske umetnosti je samostojno in še vedno aktualno. Davek času nastanka in tiska knjige pa je izpuštil poglavja o ruski avantgardi in ne nazadnje koncept »velikoruske umetnosti«, po katerem naj bi bil idealni razcvet umetnosti odvisen od trdnosti in veličine države. Na upoštevanju različnosti pa je zasnovana zgodovina umetnosti južnih Slovanov in razdeljena zato na tri ločena poglavja. Srednjeveško bizantinsko umetnost balkanskih Slovanov, na delu ozemlja, vse do 19. stol. povezuje tudi turško gospodstvo z očitnimi odmevi islamizacije. Povsem drugačna usoda umetnostnega razvoja po-

vezuje z zahodom umetnost na tleh Dalmacije, v celinski Hrvatski, v Sloveniji in sprva tudi v Bosni. Po upadu turške premoči na Balkanu in ob naraščajočih nacionalno prebujevalnih težnjah pa orisuje vse bolj programsko in tudi skupno povezovanje vseh južnih Slovanov z Zahodom. Zaradi opazovanja od zunaj in določene distance, so v ospredju zgolj umetnostni spomeniki brez vsiljevanja uveljavljenih tekmovalnih razmerij dežel in narodov, zato je za 20. stoletje Moletov oris zgodovine južnih Slovanov že kar vzorčen.

Mirko Juteršek



In memoriam

STANE MIKUŽ
(1913—1985)

Stane Mikuz je pripadal generaciji učencev Izidorja Cankarja. Rojen je bil leta 1913 v Šmarju pri Ljubljani, umrl je v Ljubljani leta 1985. Svojo prvo službo je nastopil 1938 v Narodnem muzeju. Med okupacijo je ves čas intenzivno delal v osvobodilnem gibanju. Po osvoboditvi je bil imenovan za vodjo odseka za likovno umetnost v ministrstvu za prosveto. V tej funkciji se je posvečal zlasti organizacijskim vprašanjem umetnostnozgodovinske stroke, ko je bilo treba obnoviti strokovno društvo, ustanoviti likovno akademijo ter ob Narodni priklicati v življenje Moderno galerijo. Umetnostno zgodovino je začel predavati najprej študentom likovne akademije, leta 1952 je postal učitelj za občo zgodovino umetnosti novega veka na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je leta 1957 nasledil Franceta Steleta kot predstojnik oddelka. Predaval je do leta 1983.

Za pokojnega Staneta Mikuža je mogoče reči, da je bil kar najbolj zvest učenec Izidorja Cankarja, njegovo metodo pa je skušal poglobiti oziroma dopolniti s sociološkimi vidiki.

Mikuževa disertacija sodi med razprave, ki jih je Cankar pobudil s svojo študijo o G. Quagliu, izsledek pa je razkritje baročnega slikarja Frančiška Jelovška kot Quaglijevega učenca. Mikuževa študija je ob vseh novostih vse do danes ohranila pomen enega temeljnih del naše stroke, posvečenih baročni umetnosti. V njej je Mikuz zgledno uporabil po Cankarju prirejeno metodo stilnega opredeljevanja. Že v tej razpravi — kakor tudi v drugih tekstih — se je uveljavila Mikuževa izredna estetska občutljivost za likovne pojave, ki jo je Cankarjev sistem včasih utesnjeval.

V zadnjih letih pred drugo svetovno vojno se je Mikuz uvrstil med naše najvidnejše likovne kritike, še bolj pa se je v prvih povojnih

letih najpoprej skoraj izključno posvetil kritičnemu opraviilu, zdaj s prepričanjem, da je treba v smislu tedaj aktualnih gesel posebej upoštevati realistično usmeritev. Odtod njegova ostra odklonilna stališča do radikalnejših oblik moderne umetnosti, ki so se kmalu po Informbiroju 1948 začele uveljavljati v različicah abstraktnega izražanja.

Brez pretiravanja je mogoče zapisati, da se je v teh letih Stane Mikuž znašel v precepu med svojo občutljivostjo in ideološkimi zahtevami časa. Ta dilema je pustila v njem sledove v vsem nadaljnjem delu. Nikoli pa ni bilo zanj dilem o pomenu likovnih spomenikov, nikoli o trajni vrednosti tudi modernih klasikov od impresionizma do generacije Neodvisnih, s katerimi je zrasel. Mikuž sodi med ključne avtorje, ki so pri nas pregledali in ovrednotili umetnost našega stoletja. O tem govore njegovi toplotno napisani sestavki o naših impresionistih, posebej pa o vrstnikih, denimo o Maksimu Sedeju ali Frančišku Smerduju. Z monografijami se je oddolžil Maksimu Gaspariju, Lojzetu Perku in Ivanu Napotniku. Za Mikuža velja, da je vselej pisal samo o ustvarjalcih in pojavih, ki jih je posebej cenil in do katerih je imel s svojimi pogledi in s svojim čustvovanjem kar najbolj neposredno razmerje.

Ob vsem tem je nadaljeval že z neko tradicijo v naši strokovni literaturi, ki je bila deležna zamud. S topografijo grosupeljske krajine (pripravljal je še ribniško) je prispeval tehten dokument k našim temeljnim spomeniškim razvidom.

Stane Mikuž je bil izredno cenjen in priljubljen kot pedagog in predavatelj. V svojih predavanjih se je trudil, da bi kar najbolj nazorno, dosledno in sugestivno predstavil izbrano gradivo in probleme. Bil je ploden razlagalec umetnin po zbirkah, na različnih razstavah in strokovnih ekskurzijah.

Zanesljivo je mogoče reči, da je za njim ostala vidna sled poti, ki je danes ponovno aktualna, saj se po ekskluzivizmu polpretekle umetnosti in kritike ponovno odpirajo vrata tudi umetnosti, ki išče zvez s preteklostjo, a je vseeno moderna. S tako formulo je Stane Mikuž izpovedal svoje najgloblje spoznanje o sodobnem umetnostnem dogajanju, naj ga je ljubil ali zanikoval.

Nace Šumi



In memoriam

IVAN KOMELJ - DRAGO
(1923—1985)

Smrt Ivana Komelja, pripadnika prve generacije povojnih Steletovih učencev, je pomenila veliko, najbrž kar najbolj bolečo izgubo za slovensko umetnostno zgodovino — tako zaradi pomembnega opusa kakor zaradi obetov za še nova spoznanja, zlasti pa zaradi prezgodnjega odhoda.

Ivan Komelj se je rodil 7. januarja 1923 v novomeški družini, ki se je trdo prebijala skozi življenje. Oba brata, starejši Bogo, ki ni mogel doštudirati, a je zgledno vodil novomeško študijsko knjižnico, in mlajši Ivan-Drago, sta bila častilca znanja in umetnosti. Predvsem pa sta bila predana svoji ožji domovini Dolenjski, ki sta ji posvetila vse svoje moči in ob takem delu vseskozi sodelovala. Oba sta bila v usodnih letih naše novejši zgodovine angažirana z delom za osvoboditev in družbeno pre-novo.

Ivan Komelj je bil naš pionir in prvi strokovnjak za grajsko arhitekturo. Spomnimo se, kako malo smo pred njim vedeli o tej dediščini, kako mimogrede in nekam zviška smo jo odpravili v prvih pregledih naše umetnosti kot nekaj slovenstvu tujega. Populistične prvine slovenskega zgodovinopisja so iz celote družbenega in kulturnega življenja starejših dob pri nas umetno izolirale zlasti kmečko plast in potem naše skromno meščanstvo, za fevdalno kulturo pa ni bilo pravega smisla. Zadnja vojna je s svojimi rušenji gradov, ki so bili seveda že v veliki večini v razvalinah, sprožila v mladem študentu odločno zavzetost za preučitev te zgodovinske dediščine, posebej popularno zastopane na primer v dolenjski dolini gradov. Drago je bil rojen terenski delavec, nenehno najprej z zapisnico, potem pa tudi s fotografskim aparatom v svoji spomeniški deželi. Tako je nastal naš prvi pregled dolenjske grajske arhitekture v Komeljevi diplomski nalogi, tako so

nastajala tudi druga njegova besedila. Studija o gradovih je odlično izluščila temeljne tipe srednjeveških gradov ter zajela tudi novejša utrdbene prvine v renesančni smeri.

Ivan Komelj ni bil samo raziskovalec gradov, bil je tudi prizadet varuh in reševalec te plemenite dediščine. Vrsto pomembnih grajskih objektov je znal rešiti pred propadom tudi na v prvem povojnem času edino mogoč način, da je namreč zanje namenil del skromnih sredstev, ki so bila na voljo za reševanje spomenikov NOB, spomenikov, ki jih je sam prav tako cenil in jih preučeval.

Naslednje veliko delo je veljalo preučitvi gotske cerkvene arhitekture, ki ji je posvetil svojo doktorsko disertacijo. S to razpravo smo dobili izčrpen, strokovno zanesljiv in nazorno napisan pregled gradiva z zaznamovanjem razvoja, s poudarki na kvaliteti in regionalnih značilnostih. Prizadevanja za rešitev te vrste spomenikov ponazarja med drugim pritegnitev umetnostnozgodovinskega seminarja k čiščenju razvalin kostanjeviške samostanske cerkve precej po vojni. Na ta način je dejansko pomagal uveljaviti delo za stroko kot pomembno družbeno dejanje. Poslej je bil do konca eden vodilnih slovenskih konservatorjev, ki je mogel mlajšim, zaposlenim zlasti po regionalnih zavodih za varstvo spomenikov, plodno svetovati kot izkušen izvedenec.

Komeljeva konservatorska prizadevanja so neposredno rodila tudi njegov naslednji tehten prispevek k umetnostnozgodovinski stroki, pregled in oceno novo odkritih stenskih slikarij v povojnem času. Lahko rečemo, da je bil med redkimi slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji z izjemno širokim razgledom, ki so se mogli spoprijeti domala s sleherni temo in slehernim spomenikom.

Ivan Komelj je veliko vedel, pa sorazmerno malo napisal. Dobiti od njega besedilo, je bilo zmeraj naporno. Vseeno je treba med njegovimi teksti omeniti vsaj še pregled gotske arhitekture v nedokončani seriji ARS SLOVENIAE. Zadnja leta se je intenzivno ukvarjal s teorijo in zgodovino varstva spomenikov, čeprav je mogel objaviti komaj drobec izsledkov. Prav tako pa še ni zagledalo belega dne njegovo življenjsko delo, spomeniška topografija Dolenjske, ki jo zdaj pripravljajo za natis.

Če bi hoteli opredeliti Komeljevo znanstveno metodo, potem je mogoče reči, da se je v splošnem oprijemal vodil stilne zgodovine, vselej pa so ga prav posebno zanimali tudi naročniki. Njegovi izsledki so zmeraj zanesljivi, saj ni ne izrekel in še manj napisal nič takega, česar ni poprej temeljito preveril. Zato je njegovo delo za vselej vgrajeno v slovensko umetnostno zgodovino. Prijateljem in znancem bo ostal v trajnem spominu tudi kot osebnost, kot zrel človek, ki ni nikoli skrival svojih nazorov, vendar je bil do vsakogar strpen in dobrohoten.

Nace Šumi



In memoriam

MILAN ŽELEZNIK
(1929—1987)

Tegobe življenja, povezane zlasti s tragedijo v družini, so prezgodaj strle leta 1929 rojenega Milana Železnika. Njegov znanstveni opus sicer ni obsežen, je pa tehten in bo s ključnimi izsledki trajno vgrajen v slovensko umetnostno zgodovino pisje.

Poglavitna tema Železnikovih raziskovanj je bilo rezbarstvo 17. stoletja pri nas. Natančneje povedano, njegov glavni junak je bil zlati oltar. Posvetil mu je že svoje diplomsko delo na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer je leta 1957 diplomiral pri Francu Steletu. Sam naslov naloge pove, da se je v tej prvi večji objavi posvetil osnovnim vidikom za študij zlatih oltarjev. Z izredno temeljitostjo in doslednostjo je zaokroženo zakoličil metodologijo proučevanj, tako da je vse do danes ni bilo treba v ničemer bistveno dopolnjevati ali celo spreminjati. Metoda sama seveda ni kriva, če se Železniku ni moglo posrečiti, da bi obdelal vse spomeniško gradivo. Naloga je za posameznika pač pretežka, saj seznam zlatih oltarjev šteje nad dva tisoč spomenikov. Toda tudi tisto, kar je lahko objavil — skupino z Gorenjskega — kot oporišče svojih iskanj, je dovolj zgovorno, da je moglo pomeniti osnovo za delo drugim.

Temeljni izsledek Železnikovih študij zlatih oltarjev je spoznanje njihove vloge pri stilnem opredeljevanju likovne umetnosti 17. stoletja pri nas. Razločil je štiri razvojne stopnje od čistejše renesanse do baroka, kot povezovalni člen, bistveno značilen ravno za obravnavano vrsto, pa je postuliral manirizem. Izisledke je pomemben, ker je gradivo ohranjeno brez vrzeli in v velikem številu za vse razvojne stopnje. Odkril je tudi enega temeljnih pobudnikov za motivni svet rezbarskih izdelkov, namreč vzorčne knjige, ki so se prodajale tudi v Ljubljani.

Železnik sam je pokazal na pomen odkritih stilnih načel tudi za opredelitev likovnega ustvarjanja zunaj ožje rezbarske vrste. Posebej imam v spominu v tej smeri značilno razlago zasnove grajskega parka v Soteski na Dolenjskem.

Omeniti je treba še drugo raziskovalno delo prezgodaj umrlega prijatelja. To delo je povezano z njegovim poklicem, s konservatorstvom. Poskusil je namreč sistematično zajeti prvobitne (izvirne) lastnosti umetnin. Delo je potekalo preko Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, je pa žal ostalo nedokončano, zasilno formuliran je bil le prvi del raziskave.

Največja skrb Milana Železnika je bilo seveda njegovo službeno delo v dveh zavodih za spomeniško varstvo, najprej v osrednjem republiškem, nato v ljubljanskem. Tukaj je delal kot naslednik podpisanega. Ukvarjati se je moral z vso širino spomeniškovarstvenih nalog od obravnavanja krajine in naselij tja do stenskih poslikav. Posebno veselje je pokazal tam, kjer je bilo treba preiskovati omete, torej pri poslu, kamor ga je vpeljal njegov oče, znani slovenski restavrador. Na ta način je izluščil marsikatero značilnosti spomeniškega gradiva. Lahko rečem, da je zastopal pri prezentaciji spomenikov celo neko svojo smer, ki je težila k predstavitvi vseh razkritih razvojnih faz, čeprav je včasih zaradi tega nastala zelo pisana podoba posameznega spomenika in širše celote. Največ tega je uspel uresničiti v Škofji Loki s prezentacijo zunanjščine glavnega trga, ob koncu pa tudi v Stični.

Med značilnosti Železnikove konservatorske prakse velja šteti pravilno prizadevanje, naj bi za vse, kar moramo spomeniku dodati, angažirali kvalitetne ustvarjalce, ki pa morajo seveda brezkompromisno spoštovati ohranjene kvalitete.

Milan Železnik je bil nekaj let zelo aktiven v Slovenskem umetnostnozgodovinskem društvu. Zanj je med drugim izdelal pregled rezbarstva 17. stoletja v seriji predavanj, sodeloval je v sekciji barokistov, ki je pripravila dve razstavi v ljubljanski Narodni galeriji.

Svojega obsežnega in specializiranega znanja nikakor ni omejeval le na rabo v poklicu, marveč ga je neposredno predajal mlajšim. Na Oddelku za umetnostno zgodovino ljubljanske Filozofske fakultete je dolga leta predaval restavratorske tehnike. Na ta način je koristno oživljal tudi očetovo dediščino.

Naj se ob koncu prijatelju Milanu zahvalim za številne dneve, ki sva jih v razmišljanjih prebila med spomeniki, v različnih komisijah ali na naključnih srečanjih. Težko je pozabiti posebej tudi zadnji razgovor pred Uršulinkami, ko je bilo jasno, da se je sprijaznil s koncem svoje življenjske poti.

Nace Šumi



In memoriam

ANDREJ UJČIČ
(1930—1985)

Ob izteku prvomajskih praznikov leta 1985 je na smučanju v Kamniških planinah nepričakovano umrl Andrej Ujčič, umetnostni zgodovinar in nazadnje muzejski svetovalec v Mestnem muzeju v Ljubljani.

Andrej Ujčič (rojen 1930 v Ljubljani) se je po končanem študiju na ljubljanski Filozofski fakulteti leta 1965 zaposlil kot kustos v Umetnostni galeriji v Mariboru. Galerija je bila takrat mlada, komaj dve leti delujoča ustanova, njeno področje pa je bila poleg Maribora domala vsa severovzhodna Slovenija. Ravnatelj galerije Branko Rudolf in Andrej Ujčič sta s pionirskim žarom oblikovala program galerije in po svojih močeh usmerjala mariborsko likovno življenje, prav Andrej Ujčič pa je že kmalu pokazal razvit posluš za mladi umetniški rod in zavzeto spremljal njegov razvoj. Ujčičevo strokovno zanimanje so v tem času pritegovala tudi dela starejših generacij: osvetlil je npr. opus »pozabljenih« prleških slikarjev Fekonja, Žabota in Košarja, nadalje slike dotlej pri nas malo znanega holadskega umetnika C. J. van Hulstijna in še nekaterih drugih ustvarjalcev.

Andrej Ujčič je bil nadarjen pisec, prav tako pa je izstopala njegova kritična misel v živih polemikah. Šestnajst let njegovega bivanja v Mariboru označujejo številni sestavki, ki jih je objavljial v revijah in dnevnem tisku, v spominu pa so nam ostala tudi njegova predavanja o umetnosti. Oboje ga je odlikovalo kot sposobnega pedagoga. Več let je bil profesor na mariborski pedagoški akademiji, angažiranost v kulturni politiki in našem družbenem dogajanju pa ga je pripeljala na položaj podsekretarja za kulturo in prosveto in pozneje predsednika republiškega komiteja za kulturo ter člana Izvršnega sveta SRS. Tu se je srečeval s številnimi vprašanji slovenske kulture in si veliko prizadeval za njeno veljavo doma in v zamejstvu.

Z letom 1980 je Andrej Ujčič nadaljeval pot umetnostnega zgodovinarja. Nekaj časa je bil ravnatelj Mestnega muzeja v Ljubljani, pozneje pa se je posvetil skrbi za premično dediščino za območje ljubljanskih občin. Tega dela se je lotil z veliko vnemo, kakor je nasploh precej pripomogel k oblikovanju zakona o varovanju naravne in kulturne dediščine. Smrt ga je odtrgala od smotrno začrtanega poslanstva. Umetnostna zgodovina mu je bila zmeraj pri srcu, okoliščine, a tudi lastna odločitev pa so ga stroki za daljši čas odtujile. Tako mu je bilo po vrnitvi v stroko usojeno le še nekaj let umetnostnozgodovinskega uveljavljanja.

Andrej Ujčič je uresničil za stroko marsikaj dobrega, marsikaj, o čemer je razmišljal in pripovedoval, pa je ostalo v načrtih. Ostali so tudi spomini na naše skupne zamisli in dolga leta dobrega tovarištva.

Sergej Vrišer

In memoriam

ZDENKA MUNK IN DR. ANDJELA HORVAT

V letu 1985 sta se končali življenjski poti dveh vodilnih hrvaških umetnostnih zgodovinarok: 24. marca je umrla Zdenka Munk, dolgoletna ravnateljica Muzeja za umetnost in obrt v Zagrebu in pomembna delavka na področju jugoslovanskega muzejstva, 26. septembra pa je nenadoma preminula dr. Andjela Horvat, redni član Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti in ena najprizadevnejših osebnosti hrvaškega spomeniškega varstva.

Zdenko Munk (roj. 19. avgusta 1912) je poklic umetnostnega zgodovinarja že kmalu po diplomi (1938) povezal z zagrebškim umetnoobratnim muzejem. Povezal jo je takorekoč za vse življenje, čeravno je bilo v tem življenju še mnogo drugih postaj in mejnikov. Gotovo je bilo izhodiščne pomena, da se je Zdenka Munk že v letih 1938/39 izpopolnjevala na sloviti muzeološki šoli École du Louvre, spoznavala delovne metode pariških muzejev in si nabirala znanje in izkušnje z ogledi muzejev po vsej Franciji. Ta »francoski« pridih ji je ostal za vse življenje, v stroki in zasebno. Kar je spoznavala na tujem, je s pridom vnašala v domačo prakso, ko je v letih 1939/43 delovala kot kustos in od 1945 kot ravnateljica Muzeja za umetnost in obrt. Tako je že v predvojnem obdobju zasnovala vrsto muzejskih akcij okoli evidence in dokumentacije spomenikov, pripravljala predavanja za muzejske delavce in skrbela za muzejsko propagando.

Vse to je bilo tistih dob še precejšnja novost, za dobršen korak pred drugimi, kot primer sodobnega muzejskega zavoda pa se je Muzej za umetnost in obrt uveljavljal tudi v letih njenega ravnateljstva. Muzej je v tem času razširil delovanje na dotlej neobravnavana slogovna obdobja, zajel razvoj umetne obrti od srednjega veka do najnovejšega časa, posodobil notranje delo in poskrbel za smotrno razširitev muzejskih prostorov. V času Zdenke Munk se je muzej na široko odprl javnosti, z velikimi občasnimi razstavami in sodobno prezentacijo pa zaslovel daleč prek domačih meja.

Tudi čas med prvo in drugo etapo muzejskega delovanja Zdenke Munk izpolnjujejo odločilna zgodovinska in strokovna dogajanja. Nekdanja skojevka se je že 1941 povezala z narodnoosvobodilnim gibanjem in odšla 1944 v partizane. V revolucionarni boj se je vključila kot kulturnik, organizirala predavanja in razstave in dočakala svobodo kot vodja oddelka za muzeje in konservatorske zavode pri ministrstvu za

prosveto Hrvaške. Ta zadolžitev jo je usmerila k reševanju vprašanj obnovljene muzejske in spomeniškovarstvene službe, bila je delegat vlade FLRJ za restitucijo kulturnih dobrin v Avstriji, med 1948/54 pa konservator za premično dediščino pri hrvaškem republiškem zavodu za spomeniško varstvo. Zdenki Munk gre zasluga, da je na Hrvaškem, prej kot v drugih naših republikah, zaživela evidenca nad to dediščino, z njo pa tudi obnovljene zbirke, npr. na Trakoščanu, v zagrebški katedralni zakladnici, nadalje v Osijeku, Križevcih in drugod.

Široka strokovna razgledanost je Zdenko Munk uvrstila v vodstvo jugoslovanskih muzejskih in konservatorskih združenj, vrsto let je bila predsednica jugoslovanskega nacionalnega komiteja za ICOM in tudi član mednarodnega komiteja ICOM v Parizu. Številna študijska potovanja po svetu in mednarodna srečanja so ji še naprej razširjala obzorje, zato ni naključje, da je že kmalu po vojni predavala umetnostno zgodovino na zagrebški glasbeni akademiji, od leta 1968 dalje pa je bila predavateljica na podiplomskem študiju muzeologije v Zagrebu.

Zdenka Munk se je ukvarjala s strokovnim pisanjem že v času univerzitetnega študija. Začela je z likovnimi kritikami, pozneje pa se je vse bolj posvečala muzejski in spomeniškovarstveni problematiki, vprašanjem muzeologije in specifičnim temam v okviru umetne obrti. Kar je napisala, je bilo tehtno in zajeto v kulturnozgodovinskih razsežnostih. Njena bibliografija je obsežna, razkropljena pa je po mnogih publikacijah, strokovnih glasilih in razstavnih katalogih. Je spričevalo izredne širine in nadarjenosti Zdenke Munk. Najbrž smemo pri tem obžalovati, da ji ni bilo dano napisati tudi velikega teksta o zgodovini naše uporabne umetnosti. Za takšno nalogo je imela znanje, format in posluš. Ob bogati dediščini, ki nam jo je zapustila, vemo, da je umrla prezgodaj.

Medtem ko je bilo težišče zanimanje Zdenke Munk zasidrano v muzejstvu in skrbi okoli premičnih spomenikov, predstavlja dr. Andjela Horvat lik klasičnega konservatorja terenca. Rojena 18. marca 1911 je diplomirala leta 1935 na zagrebški filozofski fakulteti. Prvih pet let službovanja je prebila kot profesorica na gimnaziji v Zagrebu in Sisku, potem pa jo je Gjuro Szabo pritegnil v Konservatorski zavod v Zagrebu, kjer je delovala tri desetletja. Od zavoda se v bistvu ni ločila vse do zadnjega, saj mu je bila s svojim znanjem in nasveti na voljo tudi po upokojitvi leta 1970. Leta 1973 je bila imenovana za izrednega, 1983 pa za rednega člana Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti.

Če označujemo Andjelo Horvat za izrazitega konservatorja, pomeni to, da je živela z vsemi dolžnostmi in nalogami, z dobrim in zlim tega zahtevnega poklica. Z izredno vztrajnostjo je obiskovala spomenike kontinentalne Hrvaške, daleč po domovini je bila znana zaradi svoje fizične vzdržljivosti, plod terenskih ogledov sta bili načrtna evidenca in dokumentacija spomenikov, v nadaljnjem delu pa njihova znanstvena obdelava. Raziskovalne izsledke je objavljala v domačih in tujih periodikah, nadrobno poznavanje spomeniškega gradiva pa ji je omogočalo tudi pisanje izčrpnih sintez. Napisala je številne topografsko zasnovane preglede z urbanističnim, arhitekturnim ali pa splošno umetnostnim poudarkom za posamezne regije in kraje, npr. o Pokupju, Baranji, Karlovcu, Virovitici, Klanjcu in drugih. V tej vrsti so ji v strnjeno umetnostnozgodovinsko podobo dozorele knjiga o spomenikih v Medmurju

(1956), nadalje Med gotiko in barokom (1975), kjer je zajela spomenike kontinentalne Hrvaške med 1500 in 1700, in njen obsežni prispevek v knjigi Barok na Hrvaškem (1983), spet posvečen umetnosti hrvaškega celinskega območja.

Andjela Horvat pa ni bila znanstvenik, ki bi se omejeval samo na ozko zakoličena vprašanja, denimo gotike ali baroka, in pri tem puščal ob strani marginalne umetnostne dosežke. Naslovi razprav nam pričajo, da je segal razpon njenega strokovnega zanimanja od spomenikov srednjega veka do našega časa. Zavedala se je, da je o vsem tem potrebno pisati tudi poljudno in v glasilu s široko odmevnostjo. Omeniti velja njen trud okoli zemljevida umetnostnih spomenikov kontinentalne Hrvaške, številna gesla v enciklopediji likovnih umetnosti itd. Vseposod, od razprav v Bulletinu JAZU do sestavkov v reviji Kaj je izpričevala analitično znanje in hkrati domoljubno, osebno zagretost za hrvaško kulturno preteklost. Lotila se je tudi pisanja zgodovine konservatorstva svoje dežele, žal pa je smrt to delo pretrgala.

Pri svojih raziskovanjih se je dr. Andjela Horvat pogosto srečevala s problemi, ki zadevajo tudi slovensko umetnostno zgodovino. Posebej spomeniki iz razdobja med gotiko in barokom so jo vodili k smiselnim vzporejanjem lastnih dognanj z izsledki slovenskih kolegov. Starejši med nami smo z Djelo sodelovali dolga leta, in ko je njen odhod osiromašil hrvaške umetnostne zgodovinarje, smo tudi mi izgubili izrednega sodelavca in prijatelja.

Sergej Vrišer

RAZPRAVE IN ČLANKI ETUDES ET ARTICLES

POSLIKANI LESENI STROPI V ZAHODNI EVROPI IZ VIROV ZA ZGODNJI IN VISOKI SREDNJI VEK

Nataša Golob, Ljubljana

Poslikani leseni stropi so iz umetniške zakladnice, kakršno je Zahodna Evropa imela v zgodnjem in visokem srednjem veku, malone izginili. Prav s konca romanike je še ohranjena monumentalna celota iz odročnega Zillisa,¹ približno pol stoletja poznejši je sijajen poslikan lesen strop iz Mihaelove cerkve v Hildesheimu,² pa tudi »raven«, v petero vzdolžnih polj zlomljen lesen strop iz stolnice v angleškem Elyju, sodi v ta čas. Ohranjeni je še nekaj fragmentov, ki pa so — z izjemo fantastičnih bitij na tramovnem stropu iz Metza³ — za umetnostnozgodovinsko

¹ Kdaj je bila dokončana poslikava stropa v cerkvi sv. Martina v Zillisu, so mnenja deljena. Erwin Poeschel — in za njim Walter Myss — sodi, da je največji del stropa poslikal avtor, ki je v matrikah skriptorija iz bližnjega Chura zapisan kot miniaturist: »Lopicinus pictor« je znan med leti 1140 in 1147. Poslikava v resnici dopušča možnost, da je slikar z očesom in roko izurjenega miniaturista zasnoval podobo posamičnih polj, delo pa je končal pomočnik, vsekakor slabši slikar. Dehio priznava, da stila teh vtisnih slikarjev nikakor ni lahko opredeliti, saj »gre kljub vsej rustikalni preproščini za zelo izpisane oblike, ki so — kot kaže — zrastle iz starih tradicij«; vendar je po njegovem mnenju treba poslikani lesen strop v Zillisu datirati v 3. četrtino 12. st.

Ervin Poeschel: *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Zürich 1941, p. 69 ss. Walter Myss: *Bildwelt als Weltbild: Die romanische Bilderdecke von St. Martin zu Zillis*, Beuron 1965, p. 58 ss. Otto Demus: *Romanische Wandmalerei* (od tod citirano: Demus: *Wandmalerei*), München 1986, p. 179.

² Tudi ob tem poslikanem lesenem stropu so mnenja o času nastanka različna. Johannes Sommer je sicer kar se da temeljito predstavil osebnost velikega hildesheimskega opata Teoderika II. (1179–1203), ki da je — po Sommerjevem mnenju — še pred l. 1186 pripravil program za upodobitev Jesejeve korenike in izbral napise, ki jih nosijo preroki; temu Demus oporeka. Le-ta sodi, da je taka zgodnja datacija nesprijemljiva, pač pa pride v poštev postavitev »operis somptuosus« v času opata Godeskalka (1240–1259), saj se slog hildesheimskega stropa sklada s slogom stenskih slikarjev v Braunschweigu, zato je sprejemljivejši čas nastanka v 2. četrtini 13. st. Johannes Sommer: *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim 1968, p. 29. Demus: *Wandmalerei*, pp. 192–193.

³ V resnici gre za dvoje tramovnih stropov, ki sta krasila sosednja prostora v tedanji Višji dekliški šoli na ulici Poucelet v Metzu; ob začetku 13. st. je bila hiša v lasti neke bogate lotarinške družine, ki je naročila poslikavo obeh stropov v enotnem slogu. Wilhelm Schmitz: *Die bemalten romanischen Holzdecken in Museum zu Metz*, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897/4 (od tod citirano: Schmitz: *Holzdecken im Metz*), stp: 97–102. Schmitz se sicer ne spušta v opredeljevanje prvotnega prostora in njegove vloge, ven-

raziskavo le pričevanja o obstoju te zvrsti poslikav, ne pa za slogovno in ikonografsko analizo primerni spomeniki.⁴

Prav malo je dobrih in v celoti ohranjenih poslikanih lesenih stropov iz časa pred 15. st. in avtorji, ki so se lotevali vprašanja o nastanku in razvoju poslikanih lesenih stropov, so to storili mimogrede, z vrsto hipotez in brez resničnega zanimanja. Razumljivo dejanje, smemo reči, saj so se v svojih razpravah osredotočili na probleme, povezane s slogom in zgodovino ohranjenih poslikanih lesenih stropov, z restavratorskimi posegi ipd. Zapisal, ki bi se posvetil izključno zgodnjemu obdobju poslikanih lesenih stropov v sakralnih ali profanih notranjčinah, zaenkrat ne poznam.

Franc K. Kos je v poglavju o razvoju lesenih stropov (v še vedno temeljnem delu *Ornamentika poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem*) zapisal, da jih je poznala že starokrščanska umetnost: ladja je imela odprto ostrežje ali kasetiran raven strop.⁵ Pisnega vira za to trditve ni navedel, le povzel je Dehiovo misel.⁶ Izhajajoč iz razvoja konstrukcij in časovno pogojene tehnične izobraženosti, sta Georg Dehio in Gustav von Bezold v svoji zgodovini arhitekture zapisala, da je bila vsa zgodnje-krščanska arhitektura naklonjena lesenim stropnim — in tudi strešnim — kritinam zato, ker je prekrivanje razpetin z lesom zahtevalo manj tehničnega znanja, in zato, ker arhitektura zgodnjega srednjega veka še ni imela izostrenih zahtev po monumentalnosti: »Strop krščanske bazilikalne cerkve je (v nasprotju z zahtevami pri gradnji monumentalnih svetišč) v bistvu in zmeraj iz lesa. Zaradi svojih zgodovinskih začetkov, utemeljenih ob preprostih konstrukcijah zasebnih hiš, je takšen ostal, tudi potlej, ko je (cerkvena arhitektura) dosegla dimenzije in idejno zrelost, skupaj z zahtevo po monumentalnosti.«⁷

Prepričljivo sta zapisala, tako da se utemeljitev po kakšni pisni podlagi ne zdi potrebna. Iz spomina se zablisne tista slovita primerjava bazilike z ladjo, ki je najprej zapisana v *Constitutiones apostolicae* in jo je v *Sermones* ponovil tudi Avrelij Avguštin,⁸ ter se časovno seveda

dar mislim, da je strop krasil knjižnico ali studiol: eksotična bitja, kakršna so popisana npr. v Herodotovi ali Ktesiasovi Indiji, so se naselila v vseh medaljonih in le v okolju erudita so primerno zvenele.

⁴ Margaret Taschler-Egger omenja — žal brez sleherne nadsobnosti — »z velikimi figurami poslikan lesen strop v Goneryju v bretonskem Plougrescantu« in ga uvršča med romanske strope. Te navedbe nisem mogla preveriti v nobenem meni dostopnem delu. Margaret Taschler-Egger: *Eine Bozner Malerschule in Oberbozen: Bemalte Holzbalken und Schiessscheiben des 17. und 18. Jahrhunderts*, Innsbruck 1973 (tipkopis), p. 78.

Schmitz: *Holzdecken im Metz*, stp. 99, pravi, da je bil še nekaj let pred objavo njegovega članka v nekdanji kapiteljski dvorani templarjev zanimiv poslikan lesen strop iz sredine 13. st., ki pa je medtem že izginil. Hkrati omenja »fragment iz romanskega dela stolnice v Konstanzi«, ki naj bi bil sočasen s poslikavo v Zillisu.

⁵ Franc K. Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem*: Donesek k povezanosti visoke in ljudske umetnosti, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XVIII—XIX, 1941, p. 18.

⁶ Kot se sklicuje na članek v reviji *Kirchenschmuck*, XXII, p. 125.

⁷ G. Dehio-G. von Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes: Hystorisch und systematisch dargestellt*, I, Stuttgart 1892, p. 101.

⁸ »Naj bo stavba dolga, z apsido proti vzhodu in stebriščema na obe strani, tako da bo podobna ladji. Na sredini naj stoji škofov prestol, na obeh straneh naj sedé duhovniki in diakoni naj bodo pri roki ... Cf. Rosario Assunto, *Treatises, Encyclopedia of World Art*, XIV, stp. 285.

ujema s tipom starokrščanske bazilike: vendar o lesenih stropih obakrat ni niti besede. In vsemu navzlic se zdi, da je vse v redu in prav.

Samoumevnost Dehiovih ali Dehio — von Bezoldovih besed se je sesula, ko je Otto Gruber v *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* zapisal: »Princip zapiranja bazilikalnih cerkva z ravnim stropom se prav gotovo ni izoblikoval v Italiji, kjer so do poznega srednjega veka ohranili domačo tradicijo odprtega rimskega ostrešja; ravni stropi so prišli v rabo severno od Alp ok. leta 1000, morebiti spričo podnebnih razmer, ko je bilo zaželeno, da je bil cerkveni prostor zgoraj čvrsto zaključen. Velike cerkve so v 11. in 12. st. glede na prodoren vpliv iz Hirsaua kar vse dobile ravne stropce. Le manjše in podeželske stavbe so pogosto do poznega veka ohranile odprto ali z banjastim svodom zakrito odprto ostrešje. Ker so najstarejši ohranjeni primeri ravnega stropa in zgoraj zaprtega stropa v bazilikah sploh šele iz 12. st. in je raziskovanje tega vprašanja naletelo na malo pozornosti, zaenkrat manjkajo natančni podatki o tem, kdaj je bil raven strop vpeljan kot arhitekturna norma.«⁹

Gruber je podobno tezo objavil že prej, vendar članek v Obletniku Tehniške visoke šole iz Aachna ni problematiziral razvoja lesenih (poslikanih ali tudi neposlikanih) stropov, čeprav je sprva postavil prehod v 12. st. za mejnik, ko se je uveljavilo stropanje notranjščin:¹⁰ geslo v RDK pa je povzročilo nekaj škode, čeprav trditve iz citiranega odlomka v nobenem pogledu niso pravilne. Kot razkrivajo viri, so se tudi v Italiji že pred letom 1000 uveljavili leseni stropi, četudi ne tako izrazito kot onkraj Alp, še pred hirsausko arhitekturno reformo je raven lesen strop ena od običajnih možnosti zapiranja notranjščin; res je, da so manjše in podeželske cerkve malone edine do sedaj ohranile ravne lesene stropce — vendar zato, ker so bile manj podvržene slogovnim spremembam — a kljub temu ni res, da so tako stropane notranjščine nastajale šele od poznega srednjega veka dalje. Z Gruberjem se lahko strinjam le v tem, da »zaenkrat manjkajo natančni podatki o tem, kdaj je bil raven lesen strop vpeljan kot arhitekturna norma«, ker članka na to temo pač ni oz. ga ni bilo.

Vtis o nekdanjih cerkvenih notranjščinah in posebej o poslikanih lesenih stropih nam nudijo viri, kjer pa po pravilu naletimo na celo vrsto težav. Besede, ki so se ohranile iz teh odmaknjenih stoletij, se nanašajo na spomenike, ki jih že davno več ni; kjer pa so se ohranili še pričevalni detajli, zvečine manjkajo viri o avtorjih (bodisi idejne zasnove ali izvedbe), o naročnikih in času nastanka. Vrh vsega je latinščina tega zgodnjega časa šibka, izrazno nespretna, skromna in spričo posplošitev terminom ponajveč ne moremo povsem verjeti. Ohlapna besedila, ki puščajo prostor fantaziji in bralca zapeljujejo, da po svoje gradi in krasí prostore, razpostavlja liturgične predmete in paramente, se čudi prelepim slikam in kipom, so prav zares zlata jama za avtorja, ki bi iskal sintetično in z duhom časa oplemeniteno podobo. Vendar pa so te navedbe neobvezujoče in ne razveseljujejo enako tudi umetnostnega zgodo-

⁹ Otto Gruber, Decke (in der Architektur), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, stp. 1127—1128.

¹⁰ Otto Gruber, Dachwerke und oberer Raumabschluss der mittelalterlichen Kirchen, *Jahrbuch der Technischen Hochschule Aachen*, 1941, p. 128.

vinarja, ki želi uporabiti besedo v njenem enoumnem, »nefantazijskem« pomenu.

Tako beseda *camera* v merovinških virih še pomeni strop, lesen strop, že v 10. st. pa se nanaša na prostor, kamrico, sobo, zakristijo,¹¹ tako da zaznamuje malone isto kot danes. Nekoliko pozneje se za raven lesen strop — zlasti v francoskih virih — pojavi izraz *caelum*, ki se je pozneje, ne vem natančno ne kdaj in kje, vendar šele po 13. st. zasidral kot izraz, ki opredeljuje baldahin.¹² Interpretacijsko odprt ostaja izraz *maceria*, ki ga poznajo severnofrancoski, pa danski in belgijski viri za arhitekturo predromanike in romanike. Preoblikovan in vulgariziran samostalni »materia« naj bi pomenil »manj odporno gradivo«, po Quicheratovi razlagi torej zlasti les za tramove in opaže, po Mortetovem predlogu pa beseda pomeni tlakovce iz peščenjaka.¹³ Kot *testudo* (*lignea*) bi si smeli predstavljati zlasti (lesen) obok, pa tudi *tectum*, s posebno oznako *ligneum*, je glede na sedanje branje virov za cerkveno arhitekturo verjetno združljiv le s strešno konstrukcijo: zaradi spoznanja, kako problematično je prevajanje virov dobesedno ali po pomenu, sem se takim navedbam izognila in jih pri iskanju prvotne podobe ravnih lesenih stropov nisem upoštevala. Neprimerno manj vprašljiva in glede na splošno rabo sprejemljiva sta izraza *lacunarium* in *laquearia*. V rabi sta bila že v 5. st. in sta sinonim za raven, z deskami zaprt strop, vendar pa le celotno besedilo pove, ali gre za strop v cerkveni notranjščini (v ladji, koru, triforiju, kripti) ali za vrhnji zaključek v neki posebni obliki, kot je denimo baldahin nad oltarjem ali ciborijem. Kadar pa se *lacunarium* oz. *laquearium* pojavi skupaj z oznako *ex trabibus*, si moramo misliti, da gre za tramovni strop. Prav tako je treba pogojno upoštevati izraza *tabula* in *tabulatum*, ki lahko pomenita poleg ravnih stropov še vsakršne opaže; tudi z »lapideo tabulatu« se srečamo.¹⁴ Upoštevati se je dalo torej le tiste »tabulae«, ki nesporno govore o ravnih lesenih stropih. Ob tem naj opozorim na zanimivost: ne le, da se je izraz preoblikovan ohranil v našem sedanjem govoru in pisavi (npr. tabla), v enako živem in neponarejenem smislu ga najdemo v hrvaškem Medžimurju, kjer so lesene cerkve, stropane in opažene s *tabulati*, gradili zvečine domači *arkulariuši*, veččaki stavbarstva v lesu.¹⁵ Nesporno je to še eno zanimivo pričevanje, ki svojo rdečo nit tke še iz srednjeveške dediščine.

¹¹ Elsmarie Knögel, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*, *Bonner Jahrbuch*, 140/141, 1936 (od tod citirano: Knögel *Merowingerzeit*), p. 35.

¹² Prim.: Victor Mortet: *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen âge, XI^e—XII^e siècles*, Paris 1911 (od tod citirano: Mortet: *Recueil*), pp. 163, 208, 399, 401 itd. Renate Jacques: *Deutsche Textilkunst*, Krefeld 1953, p. 17 ss. Kot *caelum* je v treh ladjah cerkve Santiago de Compostella mišljen zgornji del ladijskih sten in strop, oz. strop nad Jakobovim oltarjem, ne da bi lahko izvedeli kaj več o konstrukciji in materialu; Mortet: *Recueil*, pp. 399 in 401.

¹³ Mortet: *Recueil*, p. 93, op. 1.

¹⁴ Cf.: Walther Zimmermann, *Ecclesia lignea und ligneis tabulis fabricata*, *Bonner Jahrbuch*, 158, 1958 (od tod citirano: Zimmermann: *Ecclesia lignea*), p. 417, op. 9.

¹⁵ Več o tem cf. Anđela Horvat: *Između gotike i baroka: Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500 do oko 1700*. Zagreb 1975, pp. 176, 291, 293, 297.

Sicer pa je tudi v modernih jezikih besedilo v terminološkem pogledu marsikdaj nedorečeno. *Flache Holzdecke* je najpopolnejši zaznamek, ki ga najdemo od Josefa Graussa dalje le v specializiranih člankih, npr. v Hartwagnerjevem ali Gebhardovem,¹⁶ pa čeprav je to tako preprost, opisni izraz. Okrajšava, *die Decke*, pa poleg ravnega lesenega stropa pomeni tudi pokrov (lat.: *freda*), pregrinjalo (lat.: *coopertorium*) ali celotno stropno-strešno konstrucijo. Nemščina pozna še dva dopolnilna izraza, *die Balkendecke*, tramovni strop, in *die Spunddecke*, ki ga starejši slovarji poimenujejo vohovnat strop, pomeni pa medetažno, tj. stropnotalno površino; veliko se jih je ohranilo v srednjeevropskih meščanskih hišah (npr. Nürnberg, Rothenburg), poslikava obeh tipov stropov pa seveda ni bila obvezna.

V francoščini se vsaj od Viollet-le-Duca dalje uporabljata termina *lambris*, ki pomeni opažen, tudi kasetiran lesen strop, in *plafond en charpente*, ki strukturno ustreza tramovno zaprtemu stropu.¹⁷ Italijanščina pozna izraz *palco reale*, ki lahko zaznamuje tako raven kot tramovni lesen strop, sicer pa *soffitto a formelle* oz. *a cassettoni* pomeni lesen, vendar bodisi plitko ali močno razčlenjen strop; nobeden od teh izrazov, tudi *soffitto a capriate* — strop z odprtim ostrešjem — ali *soffitto a travatura* — tramovni strop — pa ne zaznamuje morebitne poslikave, kakor tudi navedeni izrazi v nemščini in francoščini ne.¹⁸

Vračam se k izhodišču tega zapisa, ki pomeni dvojje stališč: to je na eni strani avtoritativna, a nedokumentirana Dehiova trditev, da cerkvene notranjščine niso bile ravno stropane pred visokim srednjim vekom. Oboje je bilo zapisano, ne da bi bila navedena kakršna koli pisna podlaga. Zato sem se naslonila na vire. Da me je pri tem oviralo neizbrušeno besedišče srednjeveške latinščine, se da razumeti iz gornjega odstavka, namenjenega terminologiji; zato sem se pri delu izognila vsem dvomnim, nedorečenim zapisom, kjer bi besedilo lahko brala v dvo- ali večznačnem pomenu.

Vseh zaželenih pisnih predlog nisem imela na voljo,¹⁹ a vseeno dovolj izvlečkov, ki so razkrili nekatere poteze ravnih lesenih in poslikanih lesenih stropov. Časovne meje v tem zapisu segajo od začetka 5. do druge polovice 12. st.: prva desetletja 5. stoletja so spodnja meja, ki sem jo

¹⁶ Josef Grauss, *Flache Decken an mittelalterlichen Kirchen*, *Kirchenschmuck*, XVI, 1885, pp. 91–94, 100–102. id., *Eine Cäcilien Kirche*, *ibid.*, XXII, 1891, pp. 118–119. id., *Die Flachdecke in mittelalterlichen Kirchen*, *ibid.*, XXII, 1891, pp. 125–128. id., *Gotische Holzbauweise in den Bergen*, *ibid.*, XXVI, 1894, pp. 3–8. Torsten Gebhard, *Frühe Stufen volkstümlicher Schablonenmalerei und verwandte Werke aus der Zeit zwischen Gotik und Barock*, *Carinthia* I, 145, 1955, pp. 490–507. Siegfried Hartwagner, *Schablonierte sowie bemalte Holzdecken in Kärnten und ihre Restaurierung*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXII, 1986/3–4, pp. 146–164.

¹⁷ E. Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, VII, Paris 1875, p. 198 (geslo *Plafond*) in p. 94 (geslo *Peinture*).

¹⁸ Giovanni Mariacher: *Ambienti italiani del Trecento e Quattrocento*, Milano 1963, zlasti pp. 24. ss.

¹⁹ Tu seveda nimam v mislih t. i. prvotnih virov, kot je lahko *Casus monasterii Petrishusiensis*, ampak zbirke z izpisi, pomembnimi za zgodovino umetnosti, kot sta že citirani publikaciji Elsmarie Knögel in Victorja Morteta. Dela, ki jih v opombi navajam kot zaželena, a trenutno nedosegljiva, je treba

v virih dosegla z nesporno navedbo ravnega lesenega stropa, in to je, ne oziraje se na deželo, čas starokrščanskega slogovnega izraza, tako v strukturi arhitekture kot v oblikovanju cerkvene notranjščine in slikarskega izražanja; druga polovica 12. st. pa je že čas, ko se viri dotaknejo najstarejše ohranjene celote, to je poslikanega lesnega stropa v Zillisu, v švicarskem kantonu Graubünden.

* * *

Burgundski menih Raoul Glaber je v osebni, poetično izraženi reminiscenci na tesnobni čas ok. leta 1000 zapisal: »A ko je nastopilo tretje leto, ki je sledilo letu tisoč, je bilo malone povsod, zlasti pa v Italiji in Galiji videti, kako so rastle cerkve ... Prav lahko bi rekli, da se je svet povsod zganil, da se e otrešel svoje zastarelosti in se je povsod na novo ogrnil z belim plaščem cerkva.«²⁰ Te besede razkrivajo, kako se je po tesnobnem pričakovanju apokaliptičnih napovedi — hkrati ob novih političnih in cerkvenih razmerah, pa seveda gospodarskih možnostih — spremenil odnos do sakralne arhitekture. Novi, beli plašč cerkva je nedvomno pomenil, da so se temne, bržčas lesene cerkve morale kot zasilna in zastarela oblika božjih hramov umakniti svetlim, iz »belega« kamna postavljenim, vsekakor pa zidanim cerkvam. Glaberjeve besede se ujemajo z mnogimi navedbami, ki jih v virih najdemo opredeljene zvečine z dvema tipoma cerkva, to sta *ecclesia lignea* in *ecclesia ligneis tabulis fabricata*.²¹ Predstavljati si smemo, da so zlasti slednje, *ex ligneis tabulis constructae*, s svojimi ravnimi površinami omogočale prenekateri slikarski okras.

Ko je Hraban Maver v sredini 9. st. pisal XXI. knjigo *De universo*, je postavil načelo: »Lepo je, kadar je stavba ozaljšana, tako da se z zlatim lesenim stropom loči ostrešje (od notranjščine) in se (cerkev) odene

jemati z nekaj previdnosti: prenekateri *tabulatum* ali *lacunarium* je zapisan tudi v poznejših zbirkah, npr. Lehmann-Brockhausovih, torej bi brali izpis za ta ali oni strop dvakrat ali večkrat, prav gotovo pa bi se našlo še nekaj novih navedb. *Desiderata sunt*:

Jules Quicherat: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1-2, Paris 1885—1886. E. Steinmann: *Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis 11. Jahrhundert*, Leipzig 1892. L. Duchesne: *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, Paris 1907. G. Weise, *Quellennachrichten aus Burgund über hölzerne Kirchenbauten in romanischer Zeit*, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 5, 1912/5, pp. 114 ss. Camille Enlart: *Manuel d'Archéologie Française*, Paris 1919. Albrecht Haupt: *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen*, 2. izd. Berlin 1923.

²⁰ Citirano po: Philippe Wolff: *L'éveil intellectuel de l'Europe*, Paris 1971, p. 90; izvirnik je mdr. naveden v: Mortet: *Recueil*, p. 4 pod naslovom *De innovatione basilicarum in toto urbe*.

²¹ Za splošno problematiko iz lesa postavljene sakralne arhitekture je najodličnejši, z obilo gradiva in literature utemeljen članek Waltherja Zimmermanna, naveden v op. 14, pp. 414—453. Sicer pa sem o vprašanjih, kjer se raven lesen strop oz. raven poslikan strop povezuje z leseno konstrukcijo — to so palisadne, tramovne in lesene opažne cerkve — spregovorila v disertaciji, ki je kot tipkopis dostopna na PZE za zgodovino umetnosti Filozofske fakultete v Ljubljani, zato tu ne bi ponavljala že zapisanega. Cf. Nataša Golob: *Poslikani leseni stropi na Slovenskem od začetkov do konca 17. stoletja*, Ljubljana 1986, zlasti pp. 24—27.

z dragocenim marmorjem in pisano poslikavo.²² Ne smemo si seveda misliti, da bi se šele v Mavrovem času uveljavila strukturna oblika zapiranja cerkvenih notranjščin z ravnim lesenim stropom, nikar z »zlatim«. Sklepati smemo, da je bil tudi slikarski okras lesenega stropa — mogoče je Hraban Maver mislil na okrasitev, poslikavo z »zlatimi« zvezdami — že znan, uveljavljen princip, ne pa novost.

Še dvojje navedb iz tega zgodnjega časa nam priča o utemeljenosti domneve: v rokopisu iz časa ok. leta 785, ki je znan kot *Monachus Sangallensis*, je zapisano naročilo, da je okras lesenih stropov in sten s slikami skrb najbližjih škofov in opatov.²³ Splošni kapitularij Karla Velikega iz leta 789 pa izrecno naroča, naj bo nad oltarnim delom streha ali raven lesen strop.²⁴

Ta določila so dragocena pričevanja, saj govorijo o odnosu prvakov tistega časa, tj. zgodnjega karolinškega obdobja, do ureditve cerkvene notranjščine in pomenijo normativno opredelitev lesenega stropa: torej zgolj z dekretom urejajo že utečeno prakso, in ker so v še nemirnih stoletjih cerkveni prelati premalo skrbeli za lepoto in vzdrževanje cerkva, so z odredbo poskrbeli, da se razmere spremenijo. Kaj pa govorijo viri, ki se neposredno nanašajo na lesene strope, bomo videli sedaj.

Viri včasih razkrivajo nekatere nadrobnosti, ki nam posredujejo vtis o gradnji in konstrukciji lesenega stropa. Zvečine razberemo, da so na prečnike pritrjevali deske in kasete, tako da so z *lacunar* ali *laquearium* zaprli notranjščino;²⁵ malone enak delovni postopek se je ohranjal skozi vsa obdobja in po vseh deželah; ne viri, pač pa ogled na terenu razkrije malenkostne razlike v tehniki, ko so deske izdelane z utorom ali brez, ko so stiki prekriti z letvami ali ploščatimi okviri itd. Kadar viri govorijo le o *stipes* in *trabes*, pa seveda ne vemo, ali je tramovje samo prepenjalo prostor od ene do druge stene ali so grede s svojo značilno stopničasto površino strop v resnici zapirale; v takem

²² Julius von Schlosser: *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1896 (od tod citirano: Schlosser: *Karolingische Kunst*), p. 5, no. 12: »Venustas est, quiddid illud ornamentum et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae.«

²³ Schlosser: *Karolingische Kunst*, p. 10, no. 35: »Si vero essent ecclesiae ad ius regium proprie pertinentes laquearibus vel muralibus adornandae picturis, id a vicinis episcopis vel abbatibus curabatur...«

²⁴ Schlosser: *Karolingische Kunst*, p. 11, no. 37: »...ut super altaria teguria fiant vel laquearia.« — Ker odlomek govori le o oltarnem prostoru, se zastavlja vprašanje, če je z »laquearia« mišljen ciborij ali baldahin nad oltarjem — kakršni so se ohranili npr. iz katalonske romanike — ne pa ravno stropni zaključek apside.

²⁵ Julius von Schlosser: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts*, Dunaj 1896 (od tod citirano: Schlosser: *Quellenbuch*), p. 209: v t. i. Knjigi o umetnosti na Montecassinu za časa opata Deziderija je zapis o gradnji samostana, kjer za refektorij piše: »...quod satis enormiter a latere templo, a fronte vero capitulo inhaerebat, quodque ipse etiam dudum bis tempore diverso adauxerat, in ulteriori illud parte futuri claustrum, iuxta meridionale scilicet atrium ecclesiae latus decorum valde satisque, magnum extruxit, diversisque totum coloribus pictorum artificio composuit, et laqueari adposito trabibus tegulis desuper cooperuit. Legivum quoque perpulchrum et eminens in eo constituit, quod valde decenter gipso vestitum cunctis spectabile reddidit.«

primeru brez drugih dokazil ne moremo odgovoriti na vprašanje, ali je bilo v prostoru odprto ostrešje, tramovni ali lesen raven strop.

Povsem izjemoma najdemo v montecassinski kroniki zapis o lesu, iz katerega so naredili tramove in strop: tako za cerkev S. Salvatore v bližnjem kraju S. Germano kot v sami cerkvi sv. Benedikta (oboje sredi 9. st.) so uporabili cipresin les.²⁶ Podatek kaže brati v njegovem realnem, neposrednem pomenu, da so se za cipresin les odločili zato, ker ga je bilo na območju Montecassina največ na voljo in ker je gradbeno kvaliteten, žilav in za obremenitve (npr. pri velikih razpetinah) odporen les. Seveda se v spominu utrne citat iz Visoke pesmi: »Tramovje hiše najine je cedrovo in obložci najini cipresovi« (I, 16). Cedrin in cipresin les sta v starozaveznem besedilu znamenji večnega in nerazpadljivega materiala. Prav to — neminljivost — je bilo pričakovati od cerkvenega poslopja v dobesednem in prenesenem smislu. Mogoče bi dodatno iskanje po trenutno nedosegljivih virih razkrilo podatek, iz kakšnega lesa so narejeni stropi v osrednje- in severnoevropskem prostoru: verjetno bi izvedeli, da je bil v rabi zlasti hrastov, bukov in borov ali macesnov les, kakor je znano s terenskih ogledov.

Zelo redke so navedbe, ki nam raven lesen strop zaznamujejo z dimenzijami: Gregor iz Toursa je v *Historii Francorum* zapisal, da je cerkev sv. Martina v Toursu (ok. 460) merila v dolžino 160, v širino 60 in do stropa 45 čevljev; cerkev sv. Namacija v Clermontu pa je imela po dolgem 150, počez 60 in v višino 50 čevljev.²⁷ Montecassinski refektorij (ok. 1071) je meril 45 vatlov v dolžino, 23 počez, do stropa pa je bilo 15 vatlov.²⁸ Prav natančnih mer seveda ne moremo izračunati in tudi na oris kronista se očitno ne moremo zanesti: medtem ko je Gregor iz Toursa za obe cerkvi iz sredine 5. st. upravičeno zapisal »magna ibi basilica« in si vtis veličastnosti ob božji hiši, ki je po besedah istega kronista imela 120 stebrov (!) in se je raztezala v dolžino kakih 45–50 m, lahko predstavljamo, to teže storimo npr. za cerkev v Portbailu pri Cherbourgu,²⁹ ki je merila v širino le 11 čevljev, pa čeprav je avtor v *Gesta abbatum Fontanellensium* (ok. 750) ponosno zapisal, da ima »aptum laquear«, prostran lesen strop. Vtis kronista, kako velik, imeniten da je strop, je seveda subjektiven, pa tudi dimenzije, ki jih sporočajo zapisi in naj bi bile objektivne, še zdaleč niso zanesljive. Tako ne vemo, ali je bil npr. v cerkvi iz Toursa lesen strop po vsej notranjščini

²⁶ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 195, cap. 17: »Desuper autem satis mirifice trabibus tabulisque cipressinis est laqueata ac tegulis cooperta...«

Ibid., p. 195, cap. 18: »... ecclesiam quoque, in qua b. Benedicti corpus erat reconditum, quoniam parva erat, ex toto ampliore efficiens, ac tectum illius universum cipressinis contignatum lignis plumbo operiens diversis illam ornamentis tam aureis quam argenteis decoravit.«

²⁷ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 64, no. 4: »Magnam ibi basilicam... Habet in longum pedes 160, in lato 60, habet in alto usque ad cameram pedes 45...« *Ibid.*, p. 64, no. 6: »Hic ecclesiam... habentem in longo pedes 150, in lato pedes 60, id est infra capso, in alto usque ad cameram pedes 50...«

²⁸ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 209: »Cuius videlicet domus longitudo in cubitis XCV extenditur, latitudo in XXIII porrigitur, in XV vero altitudo sustolitur...«

²⁹ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 79, no. 114: Habet quoque in medio sui solariolum, in quo codex ille evangelicus cum capsa illa servabatur, cui desuper aptum est laquear. Eminent in altitudine pedum circiter octo, in latitudine plus minusve trium...«

(tj. 160×60 čevljev) ali je v dolžino upoštevana tudi dimenzija apside, ali je bil strop morebiti le v srednji, ne pa tudi v stranskih ladjah itd. Seveda smo tudi pri montecassinskem refektoriju v zadregi, čeprav je bil kot enovit prostor skoraj zatrdno v celoti enako stropan, ker ne vemo, koliko je meril njihov tedanji vatel.³⁰ Prav tako si le približno predstavljamo, kaj je pomenilo, da je Pipin Mali dal l. 771 v Gemblouxu za tamkajšnjo zidano cerkev napraviti močan lesen strop, ki je bil dva moža visoko od tal.³¹

Dasi nas taka sporočila spravljajo v zadrego, ker se našemu sedanjemu hotenju po natančnosti in dokumentarni brezhibnosti izmikajo, so vseeno dobrodošla. Govorijo nam o tedanjem pojmovanju abstraktnih kategorij (veliko, imenitno, lepo), seveda pa se tudi izrisuje vtis, koliko so bili ravni lesení stropi razširjeni. K temu največ pripomorejo kratki, sicer suhoparni zaznamki, ki ne pričajo o drugem, kot da je ta ali ona cerkev raven lesen strop imela. In takih podatkov je v virih največ; tako npr. zvemo, da je bila Marijina cerkev v kraju Manglieu ok. leta 709 pokrita z lesenim stropom, cerkev v Lorschu je leta 779 tak strop že imela; dovolj prostrana in z lesenim stropom je bila zaključena tudi notranjost samostanske cerkve sv. Avrelija v Hirsgauu, kakor je zapisano v kroniki za leto 837; ok. leta 868 so redovni bratje v Redonu naredili lesen strop, oratorij sv. Mihaela v Fuldi, ki je bil dvonadstropen in z lesenim stropom, se je leta 858 ob potresu sesul itd.³² Po približni oceni bi rekli, da je ena tretjina vseh omemb povezana s požari, ki so marsikdaj prav pretresljivo opisani, in z obnovami cerkva: ok. leta 1030 je požar v samostanu St. Benoit-sur-Loire uničil prostran lesen strop, ne pa tudi kapelice z leseno plastiko Matere Božje s Kristusom;³³ 9. septem-

³⁰ Ne morem priti do natančnih podatkov, koliko je meril čevljev, ki ga je uporabljal Gregor iz Toursa, niti kolikšen je bil montecassinski vatel; predecimale mere so se kljub reformam nekaterih naprednih vladarjev — od Karla Velikega dalje — menjavale od enega kraja do drugega in malone z vsakim vladarskim obdobjem. Zato je malo mer, ki se jih lahko izrazi z natančnimi termini metrično-decimalnega sistema. Zlasti Italija je imela zelo dinamičen proces razkrajanja rimskega enotnega sistema mer, ki ga je podedovala, razlike med lokalnimi merami pa so kar hude. Cf. Ugo Tucci, *La metrologia storica — qualche premessa metodologica, Travaux de la 2^e conférence internationale sur la métrologie historique*, Rijeka 1973, pp. 2 ss.

³¹ Schlosser: *Karolingische Kunst*, pp. 65, no. 232: »Idem rex (Pippinus) fecit fortem lacunarium, de quo a duobus fere milibus sub terra, per edificia caementaria...« — Spričo dvomov o verjetnosti teh podatkov, navajam za primerjavo — zlasti k tourski in clermontski cerkvi — zapis Gregorja iz Toursa, da je alemanski kralj Hrokus porušil Merkurjevo svetišče pri Clermontu, ki je imelo dvojne zidove, notranje iz majhnih kamnov, zunanje iz klesanih kvadrov in so bili debeli trideset čevljev: »Cuius paries duplex erat, ab intus enim de minuto lapide, a foris vero quadris sculptis fabricatum fuit. Habuit enim paries ille crassitudine pedes triginta.« Knögel: *Merowingerzeit*, p. 63, no. 2.

³² Zgolj za ilustracijo so izbrani primeri, ki jih je v virih neprimerno več; za vse cf. Schlosser: *Karolingische Kunst*: Manglieu, pp. 229–230, no. 713; Lorsch, p. 50, no. 174; Hirsgau, p. 145, no. 466; Redon, p. 245, no. 750; Fulda, p. 53, no. 186.

³³ Mortet: *Recueil*, p. 8: »Verum trabibus conlapsis, laquearibus ambustis, cum aediculam reginae virginum a regione aestuantis incendii ostiolo patienti tota rabies impeteret camini, eoque inveheretur spirantibus auris quo iconia matris Domini cum imagine nostri Redemptoris, ligneo opere sculpta, veneratur, ab illis divinis auctus... ardere videbatur nil laedens...«

bra 1174 je zagorela canterburyjska stolnica: »Erat in hoc incendio mirabile, immo miserabile, videre spectralucum« in takrat je šel po zlu tudi lepo poslikan strop v triforiju; kronist je boleče poročilo strnil z besedami: Premnog in lep okras te cerkve se je spremenil v pepel.³⁴ Sicer pa so se rane z leti pozdravile in canterburyjski letopisec Gervazij (zač. 13. st.) je veselega glasu poročal o obnovi cerkve ok. 1180 in pribil: »Prej je bil lesen strop okrašen s prikupno poslikavo, sedaj je obok preudarno postavljen iz kamna in lahkega lehnjaka.«³⁵ Ne da bi viri omenjali požar, izvemo, da je dal Heribald sredi 9. st. v auxerrski Marijini cerkvi »obnoviti lesen strop, slike in okna«; v času Hugona iz Noyersa (999—1039) so pobelili stene in poplemenitili okna in lesen strop« kolegijske cerkve sv. Evgenija pri Varzyju; v Huyu so leta 1066 meščane oprostili davka, da so obnovili Notre-Dame »od temeljev do lesenega stropa in od stropa navzgor«; ko je samostan St. Bertin pri Saint-Omerju vodil opat Heribert (1065—1081), so dokončali gradnjo in prenovalo cerkve in sredi lesenega stropa, ki je lepo zaokrožil podoba opravljenega dela, obesili iz zlata in srebra narejen kronski lesteneč: kar klical je po ognju, ki je nekaj let pozneje opustošil cerkev; za časa škofa Gerarda II. (1076—1092) so v Cambraiju obnovili vso Marijino cerkev od stropa do tal in za poslikavo vse cerkve so kupili najboljše barve; tudi v nam znanem Brižinju, v Freisingu, je leta 1159 požar, ki ga je nosil veter, uničil vse, poslikan strop in nosilno tramovje; opat Folknand je ok. 1140 dal v povečani cerkvi v Lorschu narediti lep lesen strop; v Reichenbachu pri Freudenstadtu so ok. leta 1088 cerkev olepšali s stropom in slikarijami itd.³⁶

Posebna oblika virov so pesniška sporočila; ni jih mnogo in prav gotovo je med pesmi v pravem pomenu besede težko uvrstiti rimano informacijo ali ritmizirano prozo, razdeljeno v kratke vrstice. Seveda so zaradi opisov in podatkov tudi to pomembne informacije v našem iskanju, ki jih velja upoštevati: mogoče je dokumentarna vrednost

³⁴ Mortet: *Recueil*, p. 207—209 in 217.

³⁵ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 264: »Ibi coelum ligneum egregia pictura decoratum, hic fornix ex lapide et tofo levi decenter composita est.«

³⁶ Schlosser: *Karolingische Kunst: Auxerre*, p. 191, no. 595: »...laquearibus, picturis et vitreis renovavit.«

Mortet: *Recueil: Varzy*, p. 93: »Sancta Eugenie ecclesiam... restauravit... nam parietes dealbari faciens, vitreis et laquearibus honestavit.« Huy, p. 200, op. 4: »...a fundamentis usque ad laquearia, a laquearibus et ultra.« (O istem pasusu govori Mortet tudi na str. 68, op. 4). St. Bertin, p. 118: »Heribertus abbas basilicam... ipse maceris exterioribus, testudine arcuata, pyramidibus innix trabibus, laquearibus tectorumque culminibus honorifice consummavit; in cuius medio coronam invise estimationis, auro argentoque fabrefactam, desuper a laquearibus suspendit...«

Cambrai, p. 68: »Ipse enim laquearia, plastrum, brevesque fenestras longiores renovavit... comparaverat etiam colores optimos ad agendam picturam per totam ecclesiam...«

Otto Lehmann-Brockhaus: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938, I, (od tod citirano: Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhunderts: Freising*, p. 88, no. 401: »...ruunt laquearia picta et aeratae trabes...« Lorsch, p. 164, no. 793: »templum... renovavit et augmentavit, et, ut in praesentiarum cernitur, fornicibus, absidibus, fenestris, laquearibus, tecto plumbeo venustavit.«

Reichenbach, p. 245, no. 1224: »Decoravit... ecclesiam b... Mariae laquearibus et picturis...«

minimalna, jo pa odtehta s čustvi podprt odnos avtorja do nekega resničnega spomenika ali do povsem imaginarne, izsanjane celote. Izpovedno, pesniško skromen je slavospev Gaufrida Malaterre, ki je ok. 1080 opeval Roberta in Rogerja Guiskardija, kako sta obnovila mesto in Marijino cerkev v Troini na Siciliji: ob dokaj zgovornem opisu okrasja izvedemo tudi to, da je bil v notranjščini lesen strop.³⁷ Bolj dokumentarno kot poetično vrednost imajo seveda vsi *tituli*, po svoji naravi poučni, denimo kar pridigarski verzi, ki so umetniško obliko podredili nazornosti besede. Tudi za našo temo — še bolj pa za vse, ki bi iskali sporočilo o celoviti podobi sakralnega prostora — so bogat vir informacije Prudencija in Pavlina Nolanskega. Prudencij, avtor z začetka 4. st., je v XI. himni iz Peristephanona opisal »templum ... cultu nobile«: dvoje stebrih vrst nosi lesen strop iz poprek položenih zlatih brun, kar je seveda podoba, ki se ujema z videzom starokrščanske bazilike.³⁸ Tudi Pavlin Nolanski je stoletje pozneje v pesem, ki predvsem pojasnjuje celovito podobo tedanjih cerkva, vključil navedbo lesenega stropa.³⁹ Povsem faktografsko dragocen je podatek, da je bazilika sv. Evtropija v kraju Saintes imela izrezljan strop, kot je pred l. 576 napisal Venancij Fortunat,⁴⁰ vendar je ta priložnostni pesnik zavił podatek v lahko tekoče besede, da te podobe na lesu vzbujajo radost: s tem seveda ne moremo natančno reči, ali gre za izrezljane ali za doslikane podobe. Še lepša pa je njegova pesem, ki govori o pariški cerkvi, kakršna je bila za časa kralja Hildeberta I. (511—558); primerja jo s Salomonovim templjem in opiše, kako svetloba pada skozi okna: »Skozi okna ujame prve žarke / in umetnikova roka zadrži dan v cerkvi. / Pršeča luč Aurorinega voza preplavlja lesen strop, / ki se leskeče v samosvoji bleščavi brez sonca ...«⁴¹ Venancij Fortunat je s tem, da se strop blešči, tudi kadar se po njem ne prevaža prelestna Aurora, gotovo mislil na pozlato ali na pozlačene bunčice, okrasje v obliki zvezd. Venancijevim pesniškim opisom v tem času ni najti primere med drugimi tituli, opozoriti pa velja na Alkuinove verze o cerkvi iz Yorka, kjer za klenimi besedami slutimo tršatost arhitekture, ki v sebi skriva »prelep lesen strop«,⁴² in na verzificirani zapis meniha Purcharda. Učeni reichenauski mož je opisal dejanja opata Witigowa (ok. 994—996) v tamkajšnjem samostanu in med drugim pravi: »Zaukazal je vsem slikarjem poslikati križni hodnik, to so plošče po stropu poslikanem, na katerem so zaznamovana dejanja prednikov, naj so živeli v vojni ali se dogovarjali v miru, tako so tedaj počeli in vse

³⁷ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert*, p. 523, no. 2455: »Laquearia tectorum ligantur ecclesiae; / parietes depinguntur diverso bitumine ...«

³⁸ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 13: »Ordo columpnarum geminus laquearia tecti / Sustinet auratis suppositus trabibus.«

³⁹ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 27: »... Et paribus variae et speciosae cultibus extant / Marmore, pictura, laquearibus, atque columnis.«

⁴⁰ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 190, no. 889, Carmina I/13: »hic scalptae camerae decus interrasile pendit; / quos pictura solet, ligna dedere iocos.«

⁴¹ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 192, no. 897, Carmina II/10: »Prima capit radios vitreis oculata fenestris / artificisque manu clausit in arce diem; / cursibus Aurorae vaga lux laquearita complet / atque suis radiis et sine sole micat.«

⁴² Schlosser: *Karolingische Kunst*, p. 32, no. 117 a: »Ast nova basilicae mirae structura diebus / Praesulis huius (Aelbert, 766—778) erat iam caepta, peracta, sacrata / Haec nimis alta domus solidis suffulta columnis / Suppositae quae stant curvatis arcubus, intus / Emicat egregiis laquearibus atque fenestris / Pulchraeque porticibus fulget circumdata multis.«

je slika upodobila...⁴³ Bržkone je to eno najstarejših in hkrati dokaj izčrpnih sporočil o naslikanih motivih: po tem zapisu je edino težko reči, ali je šlo za profane, resnični zgodovini pripadajoče prizore ali za sveto-pisemsko historično slikarstvo, saj te vrstice sledijo verzom o evangelijskih in svetniških motivih.⁴⁴

Če smo se doslej ustavljali le pri nedvoumni navedbah, da je cerkev imela raven lesen strop in je bil podatek le vzporedno opremljen z dopolnitvijo, da je strop okrašen, poslikan (npr. Reichenau in op. 43, Canterbury in op. 34 in 35), se sedaj posvetimo samo takim izvlečkom.

Poslikavo, bodisi figuralno, ornamentalno ali zgolj toniranje v barvah, zaslutimo pri vseh tistih zapisih, ki lesen strop zaznamujejo z besedami *laquearia picta* ali *tabulatum mire dictu*, pa seveda *de egregia pictura* in podobno.⁴⁵ Tako orisano podobo dobimo npr. o samostanu blizu Metza, ki je za časa škofa Hrodeganga, torej pred 766, imel strop okrašen z zlatom in srebrom; pri Anianu (Montpellier), je bil Marijin samostan, ki ok. 770 ni imel običajnih, rdeče pobarvanih strešnikov, pač pa lepši, poslikan strop; v samostanu St. Wandrille (Fontanella) so po besedah kronista Ansegisa (807—833) menihi spali v dormitorju, ki je imel lesen strop, »okrašen z imenitnimi slikami«, medtem ko je lesen strop samostanskega refektorija »naredil Madalulf, cenjeni slikar iz Cambraia«; v Reimsu je dal Hinkmar sredi 9. st. streho Marijine cerkve pokriti s svinčenimi ploščami, strop iste cerkve okrasiti s slikarijami, ozaljšati pa je ukazal tudi okna in na tla položiti marmor; tudi v auxerrski Štefanovi cerkvi je dal Heribald prav tako sredi 9. st. »obnoviti stene in lesen strop in tudi okna s preslepimi slikami«; opatijska cerkev v Bury St. Edmundsu je imela ok. 890, ko so v njej pokopali sv. Edmonda, »nepopisno lep strop«; Hoel, škof v Le Mansu (1085—1096), je dal v tem kraju postaviti novo cerkev in ob vsem drugem okrasu »prelepo in raznoliko poslikati lesen strop«; v Laubachu so v času opata Fulkarda (1094—1107) cerkev obnovili in »star lesen strop« se je umaknil novemu iz rezanega kamna itd.⁴⁶

⁴³ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 142: »Iusserat (Witigowo) et totum pictores pingere claustrum; / Sunt illae tabulae quae per laquearia pictae / Signantes patrum factum facti monumenta priorum; / Vivere quod bellis, quae conversatio pacis / Illis tunc fuerat, totum pictura figurat.«

⁴⁴ Franz Xaver Kraus: *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz*, Freiburg im Breisgau 1887, p. 330 prepričano pravi, da so bili upodobljeni prizori iz zgodovine opatijske: »Von hervorragender Bedeutung muss die Ausschmückung des cassettierten Felderdecke des Claustrum gewesen sein, wo die Geschichte der Abtei in einer Reihe von Bildern gemalt war, vielleicht von denselben Händen, welche, um die nämliche Zeit, den grossen Cyclus von Wandmalereien in der vermuthlich gleichfalls von Witigowo angebauten S. Georgskirche in Oberzell schufen...«

⁴⁵ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert: Egmond* (po l. 1130), p. 72, no. 325: »Tabulam quandam depictam habens super se... mirum dictu, super tabulam qua scrinium Sancti tegebatur...« *Prüfening* (za l. 1168), p. 236, no. 1181: »(Eberhardo abbati Pruveningensis monasterii)... qui ambitum pictis tabulis decoravit.« Cf. tudi op. 36, za Brižinj.

⁴⁶ Schlosser: *Karolingische Kunst: Metz*, p. 70, no. 244: »...et in laqueatis domibus auro argentoque vernantibus...« *Aniane*, p. 183, no. 573: »Non enim ornatis parietibus tegulisque rubentibus, vel pictis laquearibus...« *St. Wandrille*, p. 289, no. 870: »Habet quoque solarium... cui desuper est

Največ pozornosti pa zaslužita zapisa o dveh zgodnjih poslikavah; obe sta namreč iz 6. st.: Gregor iz Toursa je v *Liber in gloria martyrum* zapisal, da sta Alhima in Placidina — prva je bila sestra in druga soproga škofa Apolinarij (515—516) v Clermontu — dali postaviti v tem mestu cerkev sv. Anatolija. Cerkev je imela z arkadami povezane stebre iz parskega in lidijskega marmorja, nad tem pa se je »vzdigoval čudovit lesen strop v pisanih barvah in najrazličnejše zamišljenih podobah. Kakor je bilo to delo (cerkev) imenitno in pretanjeno, namenjeno, da bi ostalo za vse čase, ga je še v istem stoletju dal porušiti Avit, ki je bil škof v Clermontu od leta 571.⁴⁷ V *Vita Droctovei* pa je kronist Gislemar navdušeno zapisal, da je cerkev sv. Vincenca v Parizu, ki je bila postavljena v času kralja Hildeberta I. (511—558), tako imenitna, da je sleherno popisovanje odveč. Med drugim prelestjem navaja tudi »razgiban strop, sestavljen iz zlatih polj«: iz celotegega opisa, tudi ko govori o »stenah, kjer se je Kristusovi hiši primerno lesketal slikarski okras v zlati barvi«, se nam zazdi, da je Gislemarjev opis blizu Venancijevi poetični viziji neimenovane pariške cerkve, kjer se po stropu prevaža Aurora na svojem vozu.⁴⁸

Prav na koncu naj se zvrstijo še navedbe virov, ki so ohranili vtis o motivu. Prepričani smo lahko, da smemo prgišče ohranjenih zapisov upoštevati le kot dokazilo, da so leseni stropi nosili ikonografsko in kompozicijsko domišljene poslikave; čeprav je to, kar se je v virih ohranilo, hudo skromno, je vseeno pomembno kot pričevanje.

laquear nobilissimis picturis ornatum...« In dalje: »(dormitorium) quam variis picturis decorari in maceria et in laqueari fecit a Madalulfo, egregio pictore Camaracensis ecclesiae...« *Reims*, p. 250, no. 771: »Tecta templi plumbeis cooperuit tabulis, ipsumque templum pictis decoravit cameris, fenestris etiam illustravit vitreis, pavementis quoque stravit marmoreis.« *Auxerre*, p. 191, no. 595: »(Heribaldus) ecclesiam S. Stephani et parietibus et laquearibus renovavit, vitreis quoque ac picturis optimis decoravit...« Otto Lehmann-Brockhaus: *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum 1307*, I, München 1955, *Bury St. Edmunds*, p. 122, no. 455: »...permaximam miro ligneo tabulatu...«

Mortet: *Recueil: Le Mans*, p. 163: »Episcopus autem... summo cepit studio laborare... columnas ac laquearia gratissima varietate depingere...«

Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert: Laubach*, p. 361, no. 1797: »Quo etiam tempore, id est Fulcardo abbate, altaris domus antiquitus laquearibus ligneis compacta, novissima vero templi renovatione lapidea crepidine commutata, Bernardi (monachi Lobbiensis) studio decenter depicta est.« Nekateri primere, npr. Lorsch in Reichenbach, sem že navedla, cf. op. 36.

⁴⁷ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 99, no. 241: »...Erectis tamen parietibus super altarium aedis illius, turrem a columnis Phariis Heracliisque, transvolutis arcibus, erexerunt, miram camerae fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam. Nam ita fuit hoc opus eligans et subtile, ut per longa tempora rimarum frequentatione divisum pene in ruinam pendere videretur.«

⁴⁸ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 118, no. 401: »Cuius basilicae opus mirificum describere nobis videtur superfluum, qualiter scilicet distincta fenestris, quibus pretiosissimis marmorum fulta columpnis, quove modo crispante camera compta auratis laqueariis, necnon parietes, ut Christi decebat aulam, quo decore nitebant pictura aurei coloris, strato inferius pulchro emblemate pavementi.« Elsmarie Knögel je pri Venancijevi pesmi, p. 192, opozorila, da obstajata dve interpretacijski tezi, po katerih bi se pesnikove besede lahko nanašale ali na pariško stolnico ali na tamkajšnjo cerkev sv. Vincenca.

Prav presenetljivo je, da prvo zanesljivo sporočilo o naslikanih motivih vnovič dolgujemo Gregorju iz Toursa: Hararik, prednik kralja Mira (570—583), je dal v galicijskem mestu Braga (morebiti gre za kraj Orense) postaviti Martinovo cerkev in na prostranem stropu vhodne lope se je po tramovih širila naslikana zeleneča loza z visečimi grozdi.⁴⁹ Kar težko se je odvrniti od primerjave z dobri dve stoletji starejšim okrasom — mozaičnim — v rimski S. Costanzi. Seveda gre za stičišče zgolj zaradi enakega motiva; soditi o skupnem vzgibu — evharistično ali žanrsko pojmovanje? — bi bilo seveda pretirano.

Žal je nekaj naslednjih stoletij v virih zavladal molk. Potem pa se v že iztekajočem se 10. st. hkrati oglasi več kronistov: sredi Evrope je menih Purchard iz Reichenau opisal poslikavo stropa v križnem hodniku, kar sem že omenila: v wiltshirskem Wiltonu pa je po pričevanju legende dala sv. Edita (+984) postaviti leseno cerkev, opaže vse bazilike je po stropih in stenah v mnogobarvnih slikarijah z umetniško roko okrasil Benne in v podobah predstavil Kristusovo trpljenje.⁵⁰ Še v 10. st. je v cerkvi samostana Petershausen ob Kostanškem jezeru dal škof Geberhard olepšati strop z zlatimi buncicami, tako da je obiskovalec imel vtis, kot da se nad njim razpenja nebesni obok.⁵¹ Drugi sklop zapisov o zgodovini istega samostana pa je v letu 992 posvetil cel odlomek verjetno prav isti poslikavi; »O lesenih stropih. Lesen strop te bazilike je bil povsod okrašen z enakomerno razporejenimi pozlačenimi buncicami, nad korom pa je dal (škof Geberhard I.) na eno samo leseno ploščo naslikati v zlatu in najboljših barvah podobo svete božje rojnice in okoli nje v obliko križa razporejene podobe dvanajstih apostolov: vse to je prav tako bilo že od davnih časov in zato so takó naredili.«⁵²

Kakšen pogled se je moral nuditi očem! Zlate buncice, ki oponašajo zvezde, podobe v zlatu in najboljših barvah: na vsem lepem torej izvemo, da so bile poslikave lesenih stropov ikonografsko zasnovane prav tako kot sočasni monumentalni cikli stenskih slikarij, kjer nam je spričo srečnejših zgodovinskih okoliščin znanih pač nekaj več spomenikov.

Ko se je tisočletje pretehtalo, se je tudi v virih večkrat ohranila beseda, ki orisuje poslikave: Thangmar, učitelj Bernwarda iz Hildesheima, je pred letom 1022 zapisal, da se je njegov sloviti učenec zagnano lotil

⁴⁹ Knögel: *Merowingerzeit*, p. 102, no. 273: »Ante huius sedis porticum vitium camera extensa per traduces dependentibus uvis quasi picta vernabat.«

⁵⁰ Besedilo vira za Reichenau: cf. op. 43. Za Wilton v Wiltshiru povzemam izpis po: Zimmermann: *Ecclesia lignea*, p. 442, no. 21: »... totam regiam tabulatis desuper cameravit, totam vero basilicam tam solaris quam perietes omnicolore pictura per manum artificiosi Benne decoravit, passionis dominice monumenta, ut in corde depinxerat, imaginata exposuit.«

⁵¹ Otto Lehmann-Brockhaus: *Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen*, Leipzig-Strasbourg-Zürich 1935, p. 13 in 58: »Iussitque omnes parietes recto tramite sursum sine vestibulis, sicut hactenus cernuntur, construi, ita ut laquearia eiusdem templi in modum crucis suspensa esse videantur. Quae laquearia deauratis buculis in modum stellati coeli undique decoravit...«

⁵² Schlosser: *Quellenbuch*, p. 235: »De laquearibus. Laquearia siquidem basilicae undique per intervalla bullis deauratis ornavit, super chorum vero in tabula singulari imaginem s. dei genitricis Mariae auro et optimis coloribus depingi fecit, et per circuitum eius imagines XII apostolorum in modum crucis: quae omnis istis iam temporibus antiquitas coëgit desistere esse, quod fuerant.«

olepšave cerkva: »Prekрасne in sijanje slike krasijo tako stene kot lesene stropе (in kažejo), kako iz starega (testamenta) izvira novi...«⁵³ Nekaj podobnega je po ikonografskem programu morala kazati poslikava cerkve v Merseburgu, če je škof Albuin (1097—1112) naročil, naj se stene in raven lesen strop poslika s podobami iz Stare in Nove zaveze.⁵⁴ Več kot imeniten je opis stropa v samostanski cerkvi v Toulou, ki je bil — verjetno še pred letom 1100 — poslikan z »mistično žarečo sliko«, ki je predstavljala Kristusa v slavi in se je kot posebno odlična podoba razpela nad oltarjem.⁵⁵ V kroniki iz sanktgallenske opatiје je za leto 1133 vpisano sporočilo, da je umrl opat Manegoldus, ki je bil velik ljubitelj umetnosti in je naslikal — ali dal naslikati? — na lesen strop, ki je bil zunaj kora (mar v ladji?), drevo Kristusovega rodu:⁵⁶ ali se je očem nudil podoben prizor kot približno stoletje pozneje v hildesheimski Mihaelovi cerkvi? *Casus monasterii Petrishusensis* na dveh mestih sporoča, da je opat Konrad (1127—1164) dovolil, da so v petershausenskem samostanu postavili »dve kapeli, drugo vrh druge«: na lesen strop v prvi so naslikali podobe iz življenja Janeza Krstnika, na strop druge pa iz njegovega, tj. opatovega življenja.⁵⁷

Ta zapis je kronološko poslednji, ki sem ga izpisala. Z njim sem se dotaknila časa, ko je nastal monumentalni sklop v Martinovi cerkvi v Zillisu, ki se, bel romanski kubus, vzdiguje sredi livade na koncu soteske, skozi katero pelje via mala.

* * *

Še zdaleč nisem izčrpala vseh citatov, ki so mi jih ponudile dosegljive zbirke virov; če bi mi bili dostopni še vsi zaželeni popisi, bi bilo gradiva toliko več, da bi mogla izbrati še kakšno natančnejšo, zgovornejšo in morebiti časovno prav zgodnjo informacijo. Ker pa je vseeno dovolj gradiva in je razveseljivo pestro, naj na kratko strnem spoznanja.

⁵³ Schlosser: *Quellenbuch*, p. 143: »Unde exquisita ac lucida pictura tam parietes quam laquearia exornabat, ut ex veteri novam putares.«

⁵⁴ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert*, p. 188, no. 922: »Hunc vero decorem huic addidit... ecclesiae, parietes interioris sanctuarii cum laqueari colorare precepit, vetus et novum testamentum in pari modulo conscribi fecit...«

⁵⁵ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert*, p. 394, no. 1976: »Item laquearia eiusdem monasterii mystico opere fulgentia, picturam quoque dominicae maiestatis imminem altari praecipuo arte vel scemate decoravit preciosissimo.«

⁵⁶ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert*, p. 611, no. 2608: »Fuit (Manegoldus) etiam ornamentorum ecclesiae S. Galli talis amator, quod praeter alia ornamenta, quae ei reparavit, etiam lacunar illud, quod est extra chorum, de materia genealogiae Christi depingeret et diem iudicii in muro bonis coloribus ordinaret.« Ta zapis je iz *Casus S. Galli*, c. 37, p. 101; skoraj identičen v besedah, pa enak po pomenu je zapis v *Libri anniversarium et necrologium monasterii S. Galli*, p. 473; naveden je v istem delu Otta Lehmann-Brockhaus, p. 611, no. 2609.

⁵⁷ Lehmann-Brockhaus: *11. und 12. Jahrhundert*, p. 222, no. 1109: »...et laquearia duarum capellarum Counrado abbati concessit, quorum unum suae, alterum vero capellae s. Iohannis baptiste affigi fecit. Fecerat enim duas capellas, unam super alteram.« *Ibid.*, p. 223, no. 1112: (anno 1129) »...laquearis habentia materiam S. Iohannis baptiste depictam a Kounrado abbate impetravit et ibi suspendit.«

Lesen raven strop ali tudi lesen tramoven strop, s katerimi so zapirali notranjščine cerkva, se je kot arhitekturna rešitev izoblikoval hkrati z vso konstrukcijo, simbolično in funkcionalno vlogo sakralne arhitekture od starokrščanske umetnosti dalje. Četudi o prvih cerkveno-upravnih določbah ne vemo dovolj, lahko trdimo, da je bil raven lesen strop vsaj v karolinških in cerkvenih dekretalijah že uveljavljen, vpeljan arhitekturno-slikarski organizem: to pomeni, da je bil tehnični, konstrukcijski postopek ustaljen in da je bilo poslikovanje ali ustrezno drugačno okraševanje normativno določeno.

Z viri smo lahko spremljali ravne (in včasih verjetno kasetirane) lesene stropne na ozemljih sedanje Italije, Švice, Avstrije, Nemčije, držav Beneluksa in Francije, izjemoma tudi na jugu Velike Britanije: na tem imaginarnem potovanju smo se selili prek vse Evrope in se ustavljali le ob kamnitih, zidanih cerkvah in se izognili iz lesa postavljenim kapelam, oratorijem, cerkvam in samostanom, ki so seveda vsi po vrsti imeli lesene stropne. Zaradi izjemno zanimivega ikonografskega pričevanja smo iz popisa *ecclesiae lignae* upoštevali samo wiltonsko cerkev. Vštric z geografsko prostranostjo je šla tudi časovna neomejenost.

O *obstoju ravnih lesenih stropov*. Najstarejša navedba, ki sega v čas Konstantinovega tolerančnega edikta, je Prudencijeva himna (cf. op. 38) o okrasu cerkve Kristusovega groba v *Verania extra Esquilinum* v Rimu, ki pa se verjetno nanaša na tramovni strop. Pač pa že v pesmi Pavlina Nolarskega, ki je opisal notranjščino cerkve sv. Feliksa v Noli (cf. op. 19), ne dvomimo več o obstoju ravnega lesenega stropa. S Pavlinom Nolarskim segamo na začetek 5. st. in to je trenutno najstarejši zaznamek, ki se mu pridružita še zapisa, da sta cerkvi sv. Martina v Toursu in sv. Namacija v Clermontu kmalu po sredini 5. st. imeli ravna lesena stropa. Ta dva zapisa dolgujemo natančnemu kronistu in očitnemu ljubitelju vseh zvrsti ustvarjanja, škofu Gregorju iz Toursa. S tega praga je korak v poznejše merovinške, karolinške in otonsko-romanske vire lažji, nesporna pričevanja o ravnih lesenih stropih se vrstijo v kar zgoščenih nizih. Vendar je v primerjavi v Gregorjem iz Toursa, ki je neutrudno popisoval nadrobnosti — saj smo mu hvaležni tudi za dragocene podatke o merah — večina poznejših inventarjev zgolj zabeležila, da je v cerkvi raven lesen strop in nič več.

O *okrasu ravnih lesenih stropov*. Če vnovič zgolj za ilustracijo upoštevamo navedeno Prudencijevo pesem in besede o »zlatih brunih«, se najstarejši, upoštevanja vreden podatek o slikarskem okrasu pojavi dve stoletji pozneje: še preden je Apolinarij postal škof v Clermontu (515—516), sta njegova sestra in soproga dali strop v tamkajšnji cerkvi okrasiti »v pisanih barvah in z najrazličnejšimi podobami« (cf. op. 46). Po letih mu je bil vrstnik iz zlatih plošč oz. kaset narejen strop v neki pariški cerkvi, kot izvemo iz Venancijeve pesmi in Gislemarjeve kronike (cf. op. 41 in 47). Kot trden časovni mejnik, ko nam viri prvič spregovore o poslikavi in drugem okrasju ravnih lesenih stropov, moramo torej upoštevati prva desetletja 6. st.; iz poznejšega časa pa smo imenovali še Metz, Aniane, Fontanello (St. Wandrille), Auxerre, Brižinj (Freising), Canterbury itd.

O *motivih*. Najbolj zanimivo je bilo slediti zapisom, ki so o poslikavi povedali toliko, da se je dalo motiv ikonografsko opredeliti. Prvo v vrsti teh pričevanj se nanaša na — bržkone tramovni — strop v kraju Braga

(ali Orense) in ga je treba postaviti v leta pred 570, vsekakor na konec 6. st. (cf. op. 48). Motiv trte z grozdi nam potrjuje domnevo, da je bila za-vest o vlogi vsebinsko določenega okrasa enako prisotna kot želja po estetski, za oko lepo zaokroženi celoti. Enkratno je, da se temu klasično starokrščanskemu motivu pridružujejo ohranjeni ornamenti s sedmerih gred iz zadrškega sv. Donata, ki jih je Ivo Petricioli datiral na konec 8. st.⁵⁸ Za te ornamente nimamo virov, vendar obstajajo, so tu, *hic et nunc*. Toda: okrasje na gredah ni naslikano, pač pa je vpraskano, a zato niso nič manj služili kot vsebinsko-okrasni poseg v cerkvenem prostoru kakor vse druge poslikave. Tudi zadrski fragmenti so po slogu in simbol-nih vzorcih nadaljevalci starokrščanskega likovnega jezika, tu so zelo poenostavljene ptice, ki so posedle med rastlinskim vitičjem, spominjajo pa na starokrščanske reliefe s pavi sredi vegetabilnih ornametov, isto velja za motiv križa v krogu — hkrati pa so sodobniki ornamentalno pleteninastih prepletov in vegetabilnih vzorcev, ki jih poznamo npr. iz takratnih miniaturn.⁵⁹

Nazaj k virom: kakor za 8. in 9. st. pogosto izvemo, da je cerkev imela prelepo poslikan strop, pa ne izvemo kako — o motivih viri iz tega časa molčijo. Ob koncu 10. st. pa planejo na dan številni in izčrpni podatki, ob katerih ne moremo dvomiti, da so bile ikonografske sheme poslikav na ravnih lesenih stropih kar enakovredne stenskim slikarijam: prizori iz stare in nove zaveze (Hildesheim, Merseburg, morebiti celo Reichenau), Jesejev korenika (St. Gallen), Kristusovo življenje in trpljenje (Wilton), Kristus-vladar (Toul), Marija v glorijski med apostoli, dejanja svetnikov in cerkvenih prelatov (Petershausen).

Ikongrafija se — po pričevanjih virov — povsem ujema s siceršnjo vlogo cerkvenega poslopja kot podobe božje države oz. Nebeškega Jeru-zalema: v teološko-dogmatičnem pomenu je stropna poslikava odpirala očem pogled na angelske zборе, na *Maiestas Domini*, na *via triumphalis*, kjer se pot pozemskega pasijona sklene v povzdignjenju in slavi. Ob tej interpretaciji krščanskega reda so stropne poslikave dajale prostor za interpretacijo kozmične geografije, saj je cerkev povzetek vesolja in strop podlaga za poslikavo, ki je oponašala nebesni svod z zvezdami, soncem in mesecem (prav v takem smislu moramo razumeti okras z zla-timi in srebrnimi bunčicami v Petershausnu, v Benediktovi cerkvi na Montecassinu, pa seveda številne poznejše poslikave, kjer osrednji motiv, npr. Križanje, dopolnjujeta podobi antropomorfnega Sonca in Lune).

Poslikani leseni stropi so, kot izpričujejo viri, skozi ves zgodnji in visoki srednji vek krasili cerkvene notranjščine in niso v krog ustvarjal-nosti vstopili šele po hirsauski reformi. Otto Gruber se je v mnogočem motil in velika škoda je, da je RDK sprejel njegova stališča. Če nič dru-gega, bi besede Teofila Prezbitra — meniha Rugerija — iz slovite knjige *Diversarum artium schedula* morale zganiti kritičnost redaktor-jev. Ker učenjaki pisatelj in praktik, ki je živel ob koncu 10. st., v uvodu k

⁵⁸ Ivo Petricioli, Grede sa preromaničkim ukrasom iz crkve sv. Donata, *Peri-stil*, 14-15, 1971-1972, pp. 47-54.

⁵⁹ Za primerjavo med temi vpraskanimi vzorci in fragmenti pleteninaste or-namentike, ohranjene pri nas, cf.: Milan Sagadin: *Plastika s pleteninasto ornamentiko v Sloveniji*, Koper 1977, št. 4, 7, 10, 12, motiv previtega traku, št. 8, pa se pogosto pojavlja tako v Zillisu kot na naših, dosti poznejših poslikanih lesenih stropih.

III. knjigi svoje *Schedulae* opisuje notranjost cerkve v svojem času, naj ta, iz enega liva napisana podoba, sklene naše geografsko in časovno zelo razgibano romanje po virih:

»Predragi sin, ko si ... z zaupanjem vstopil v božjo hišo, s toliko miline okrašene, kjer so leseni stropi in stene z različnimi deli (slikarijami) v raznolikih barvah, kjer je božji paradiž v okrasu premnogih cvetlic sredi zeleneče trave in listja, kjer se duše svetnikov radostijo svojih kron zaradi različnih zaslug, se (vse te lepote) kažejo občudovalcem in vplivajo, da hvaiijo Stvarnika in slavijo čudovitost njegovih del. Ne da se vnaprej vedeti, kam se bo človekovo oko najprej obrnilo; če se ozreš k lesenim stropom, so cvetlic polna kot zagrinjala,⁶⁰ če pogledaš na stene, vidiš podobo raja, če se oči ustavijo na obilju svetlobe, ki prihaja skozi okna, lahko občuduješ okrasje na steklu in mnogovrstnost predragoce-nega dela ...«⁶¹

Seveda ne gre za dobesedno branje Teofilovega besedila, ne gre le za pisani travnik, ki se je kot podoba raja razgrnil po cerkvenem stropu, tu gre za voljo ustvarjalca in izpolnjevanje želje, da bi skupaj s psalmistom mogel reči: »Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae ...«

BEMALTE HOLZDECKEN IN MITTELEUROPA AUS QUELLEN FÜR FRÜH- UND HOCHMITTELALTER

Bemalte Holzdecken als Kunstdenkmäler sind erst seit dem späten Mittelalter in geschlossener Kontinuität erhalten, und es ist gerade das Gebiet Slowenien, das sich zusammen mit dem breiteren Ostalpenrand durch zahlreiche Belegstücke auszeichnet. Bei der Suche nach dem Aussehen der ersten flachen Holzdecken erwies sich die Behauptung Otto Grubers, Holzdecken als Abschlußprinzip des Kircheninnenraumes wären nördlich der Alpen erst um 1000 und nicht früher verwendet worden (*Decke in der Architektur*, RDK, 1127—1128), das hieß also erst im Hochmittelalter, als Stein Anstoßes. Kunsthistorische Quellen haben erwiesen, daß man schon im altchristlichen Zeitalter Räume mit flachen Holzdecken abschloß, obwohl man als normativen Akt von Bedeutung erst das *Allgemeine Kapitularium Karls des Großen* (789) betrachten kann. In dem Artikel wurden alle Angaben weggelassen, wo es ersichtlich ist, daß es sich um eine Decke in der Holzarchitektur handelt, d. h. in einer *ecclesia lignea*, wir wiesen jedoch auf die terminologischen Probleme hin. Als flache Holzdecke können wir in den merowingischen Quellen die Schriften mit dem Terminus *camera* berücksichtigen, etwas später tauchte der Ausdruck *caelum* auf, der im Hochmittelalter Baldachin bedeutet. Offen bleibt die Interpretation des Wortes *maceria*; als *testudo* und *tectum* stellt man sich aufgrund des jetzigen Quellenver-

⁶⁰ Teofil Prezbiter uporablja besedo »pallium«, ki je lahko zavesa, zagrinjalo, pregrinjalo ali tudi ogrinjalo — plašč — brez posebej opredeljene rabe.

⁶¹ Wilhelm Theobald (ed.): *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert: Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schemata*, Berlin 1933, p. 61: »...carissime fili, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variisque vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem, quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat: si respicit laquearia, vernant quasi pallia: si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantium ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur ...«

ständnisses eine Wölbung bzw. Dachkonstruktion vor. Als flache Holzdecke dürfen wir uns vor allem ein mit dem Terminus *lacunarium* oder *laquearium* bezeichnetes Denkmal vorstellen. Die beiden Termini wurden schon im 5. Jh. verwendet. Im Zusammenhang mit der Bezeichnung *ex trabibus* sprechen wir von einer Balkendecke, *tabula* und *tabulatum* bedeuten jedwede Vertäfelung, auch solche aus Holz oder edlen Metallen, nicht nur Kassetten an flachen Holzdecken.

Mit flachen Holzdecken wurden verschiedene sakrale Bauten abgeschlossen von kleinen Kapellen und Oratorien (St. Michael in Fulda) bis zu großen Abtei- und Bischofskirchen (z. B. St. Martin in Tourne), um 460), sie wurden aber auch in sekundären Klosteranlagen verwendet, z. B. im Kreuzgang (Reichenau, 994—996), im Dormitorium (Redon, um 868) oder Refektorium (Montecassino). Die älteste bekannte Angabe bezieht sich wahrscheinlich auf eine Balkendecke und stammt aus der Zeit von Konstantins Toleranzedikt. Es ist die Hymne von Prudentius, die über den Schmuck in der Verania extra Esquilinum in Rom berichtet. Die ersten Dokumentarschriften von der flachen, also mit Brettern abgeschlossenen Decke schulden wir Gregorius von Tours (um 560). Es geht um die Kirchen St. Nematius in Clermont und St. Martin in Tours (um 560), denen eine Reihe von Angaben über andere Denkmäler folgt. Gregorius von Tours erwähnte als erster den Malereischmuck, als er über die Kirche St. Anatolius in Clermont sprach (515—516): sie habe eine mit bunten Farben und allerlei Figuren bemalte Decke gehabt. Altersmäßig entsprach dieser Decke eine aus »goldglänzenden Platten« gefertigte Holzdecke in einer Pariser Kirche, bemalte Holzdecken hatten noch Kirchen in Metz, Anian, Auxerre, Freising, Canterbury u. a. Über die Motive ließ sich wiederum als erster Gregorius von Tours aus: auf das Gebälk der Vorhalle der Kirche St. Martin in Braga (oder Orense, vor 570) habe sich eine gemalte Weinrebe geschlungen. Für ein paar Jahrhunderte herrschte Schweigen über irgendwelche Motive, in der 2. Hälfte des 10. Jhdts. aber folgten ziemlich viele ausführliche Angaben, aus denen man schließen kann, daß die ikonographischen Schemata der Malereien an den Holzdecken den Wandmalereien geradezu gleichzustellen sind. So erfahren wir, daß Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dargestellt sind (Hildesheim, um 1022; Merseburg, 1097—1112; vielleicht auch Reichenau), ferner der Baum Jesse (St. Gallen, 1133), das Leben und Leiden Christi (Wilton, 984; die einzige berücksichtigte *ecclesia lignea*), Christus als Herrscher (Toul, vor 1100), Maria in der Glorie zwischen den Aposteln, Taten von Heiligen und kirchlichen Würdenträgern (Petershausen, 1127—1164).

In diesem Artikel wurden einige Auszüge aus kunsthistorischen Quellen dargestellt, aufgrund deren die Annahme erlaubt ist, daß flache Holzdecken schon im altchristlichen Zeitalter vorgekommen sind und daß sie eine allgemein geltende Architekturlösung auch für bedeutende Sakralbauten darstellten. Die Quellen bezeugen auch, daß manche Holzdecke eine Malerei auszeichnete, die ihrer Ausführung (cf. Überlieferungen über den berühmten Maler Madalulf für das Kloster St. Wandrille-Fontanella, um 830) und ihrer inhaltlichen Konzeption nach den Vergleich mit anderen Kunstwerken der Malerei aushalten konnte. Der Artikel endet mit Angaben aus der 2. Hälfte des 12. Jhdts., als die monumentale bemalte Holzdecke in Zillis (Schweiz) entstand.

RELIEF POLAGANJA V GROB V ATRIJU »NOVE CRKVE« V ŠIBENIKU*

Stanko Kokole, Ljubljana

V ozkem dvorišču med »Novo crkvo« v Šibeniku, ki v pisanih virih nastopa z imeni *Sancta Maria in Valle viridi*, *Sta Maria di Valverde* ali *Sancta Maria de Castello*, in poslopjem nekdanje Marijine bratovščine je nad obokanim prehodom, iz katerega se dviga zvonik, kot spolija vzdignjen eden izmed najzanimivejših spomenikov renesančnega kiparstva v Dalmaciji: nedokončani relief Polaganja v grob (sl. 1).¹

Čeprav je površina kamnite plošče le grobo obdelana in so posamezni detajli odlomljeni, lahko še vedno razberemo vse bistvene člene, ki tvorijo to živo razgibano kompozicijo. Na podolžnem pravokotnem polju, ki ga na obeh straneh uokvirjata dva plitka pilastra, okrašena z elegantnim kandelabrom, se odigrava tragični prizor pred nizko arhitekturno kuliso treh polkrožnih lokov. V jedru dogajanja je mlahavo Kristusovo telo z nagnjeno glavo, ki ga Jožef iz Arimateje in Nikodem ob pomoči krilatega angela postavljata frontalno pred oči gledalca. Z leve proti tej zgneteni skupini hitita dve ženski postavi; sključena Marija, pokrita z naglavno ruto in sloka Magdalena, ki se sunkovito poganja kvišku in v bolečini krili z rokami nad glavo. Nerazločna gola figura v ozadju, ki stoji na lestvi, očitno namiguje na predhodni prizor Snemanja s križa. Na skrajnem levem robu pa se nam oko ustavi še ob voluminoznem liku golega moškega, oprtega na palico, ki svoj nem pogled upira v Kristusovo povešeno glavo, s čimer nas opozarja, kje je vsebinsko žarišče kompozicije. V isto smer gledajo tudi tri figure pod baldahinasto edikulo na desni, med katerimi v golobradem mlade-

* Prispevek nadrobneje obravnava nekaj vidikov dalmatinske plastike 15. stoletja, ki sem se jih dotaknil tudi v diplomski nalogi z naslovom »Stilni profil kiparja Juriša Dalmatinca«. Za vsestransko pomoč pri raziskavah in številne dragocene nasvete bi se rad na tem mestu zahvalil izr. prof. dr. Janezu Höflerju (Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta). Za prijazno zanimanje, ki ga je pokazal za rezultate te študije, in za kritične opazke sem posebno hvaležen tudi prof. dr. Arturju Rosenauerju (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien). Mnoge formulacije, povezane s problematiko Nikolaja Florentinca, so se izoblikovale tudi v plodnih diskusijah z mag. Samom Štefancem, ki mu gre največ zaslug tudi za spremeljajoče slikovno gradivo. Shematično risbo dolgujem kolegu Samu Ljubetiču.

¹ Figuralni relief meri v dolžini 230 cm in je visok 98,2 cm. K dolžini celotne kamnitne plošče je treba prišteti še dvakratno širino obeh stranskih pilastrov (po 28,6 cm).

niču prepoznamo Janeza Evangelista, komaj nakazane ženske(?) z otrokom na ramenih za njegovim hrbtom pa kljub avreoli ikonografsko še ne znamo razložiti.²

Morda je prav zaradi svojega današnjega položaja na odmaknjenem dvorišču ene izmed šibeniških podružnic, ki se po pomenu ni mogla kosati s stolnico, ta relief ostal skrit očem prvih piscev o dalmatinskem kiparstvu, saj ga je sprva prezrl celo Adolfo Venturi. V strokovno literaturo ga je prvi vpeljal Dagobert Frey, ki ga mimogrede omenja v svoji obsežni študiji o Juriju Dalmatincu in šibeniški katedrali. Ne da bi se o tem prepričal na kraju samem, je zapisal, da se je plošča s Polaganjem v grob ohranila na svojem prvotnem mestu, zato je — sklicujoč se na podatke o zidavi »Nove cerkve« — relief pripisal Nikolaju Florentincu, ki je bil protomagister gradnje v letih 1502—1505. Menil je, da v prid Nikolajevemu avtorstvu govorijo tudi stilne sorodnosti z nekaterimi reliefi v Ursinijevi kapeli (1467—97) ob trogirski stolnici in analogije na reliefu Objokovanja v luneti Sobotovega nagrobnika iz tamkajšnje dominikanske cerkve, ki je datiran z letnico 1469.³ Folnesics, ki je sicer pravilno ugotovil, da je relief vzidan kot spolija, je v preostalih pogledih sprejel Freyevu hipotezo o Florentinčevem avtorstvu in datacijo v prva leta 16. stoletja. V Nikolajevem opusu je iskal ustrezne paralele k šibeniškemu Polaganju v grob predvsem na znanem reliefu Objokovanja (sl. 4), ki ga danes hrani trogirski muzej sakralne umetnosti v nekdanji cerkvi Sv. Janeza Krstnika. Toda kljub vsemu je priznal, da je kompozicijska struktura na reliefu iz »Nove crkve« povsem drugačna kot na Objokovanju v Trogiru. Neusklajenost obeh upodobitev skoraj istega prizora je razlagal kot notranji razvojni lok Florentinčevega reliefnega sloga, ki naj bi v zaključni fazi težil k vedno bolj izraziti dramatski zgoščenosti.⁴

Največ poznejših raziskovalcev dalmatinske umetnosti je sledilo Freyevim in Folnesicsevimi stopinjam, ne da bi prispevali kakšne upoštevane vredne nove argumente v njuno podporo.⁵

² Ta zanimiva kompozicija na izviren način združuje posamezne prvine dveh prizorov, ki med njima pogosto ni mogoče potegniti jasne ločnice: Objokovanja in Polaganja v grob. Cf. H. Aurenhammer: s. v. Beweinung, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959—1967, pp. 357—374.

³ D. Frey (+ V. Molè), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, pp. 41—42 (od tod citirano: Frey-Molè: 1913).

⁴ H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, p. 169, repr. 150 (od tod citirano Folnesics: 1914); idem, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatello-Schüler, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 196, repr. 15 (od tod citirano: Folnesics: 1915).

⁵ Cf.: A. Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana*, II, Milano 1922, pp. 259—260 (od tod citirano: Dudan: 1922); C. M. Iveković: *Dalmatiens Architektur und Plastik*, III (= Sebenico), Wien 1927, p. 24; C. Iveković: *Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije*, I (= Šibenik), Beograd 1928, p. 16, tab. 40 (od tod citirano: Iveković: 1928); G. Praga, s. v.: Sebenico, *Enciclopedia italiana*, XXXI, Roma 1936, p. 271, tab. XIX; N. Božanić-Bezić, s. v.: Šibenik, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV, Zagreb 1966, p. 366; S. Grubišić-F. Dujmović, *Šibenik*, Split-Zagreb 1966, s. p., repr. 43 (tu je relief sicer pripisan Florentincu, a je datiran v drugo polovico 15. stoletja!). Atribucija Nikolaju

Pri tem je izjema le članek Wolfganga Woltersa, posvečen ravno trogirskemu Objokovanju in šibeniškemu Polaganju v grob. Avtor je — očitno na podlagi dotedanje literature — oba reliefa sicer povezal z istim kiparjem, vendar je podvomil o hipotezi, da gre za Nikolaja Florentinca. Opirajoč se na prenačljeno sklepanje, da je lik žalujoče žene z dvignjenimi rokami, ki ga najdemo na nagrobniku sv. Rajnerija v Kaštel Lukšiću, delu Jurija Dalmatinca iz let 1444—1448, zvest posnetek sorodne figure na reliefu iz Trogira, ju je datiral v prvo polovico štiridesetih let 15. stoletja, izklesal pa naj bi ju neki nadarjen Donatellov učenec, ki naj bi ga pot zanesla v Dalmacijo.⁶

Z vidika trogirskega Objokovanja, ki je slej ko prej Nikolajeva mojstrovina iz časa okrog leta 1470, je Woltersovo samovoljno kronološko konstrukcijo upravičeno zavrnil že Cvito Fisković, ki pa se žal ni posebej ustavil pri problematiki reliefa iz »Nove crkve«.⁷ Ob njem se je nazadnje pomudila le še Anne Markham Schulz, ki zagovarja globoko zakoreninjeno atribucijo Florentincu. Šibeniško Polaganje v grob pomeni po njenem mnenju najbolj zrelo stvaritev tega kvalitetnega kiparja, ki se s svojo izvirnostjo in izrazno močjo lahko kosa z velikimi Donatellovimi mojstrovini.⁸

Ta strnjena predstavitev dosedanjih raziskav na prvi pogled ustvarja varljiv vtis, da že skoraj povsem zagotovo vemo, kdaj je relief iz »Nove crkve« nastal, čigavo delo je in kje so njegove stilne korenine. Toda nadrobnejša razčlemba argumentov hitro pokaže, na kako majavih temeljih je bila ta hipoteza zgrajena.

Najprej se moramo ustaviti pri pisanih virih. Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da je Nikolaj Florentinec, ki so ga za protomagistra gradnje »Nove crkve« imenovali 10. januarja leta 1502, do svoje smrti leta 1505 pripravil načrt, poskrbel za pripravo gradbenega materiala v kamnolomu na Braču in začel polagati temelje za novo stavbo. O ka-

Florentincu se je ustalila tudi v novejših pregledih dalmatinske umetnosti; cf.: L. Karaman: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, p. 64; R. Ivančević, *Renesansa u Dalmaciji, Hrvatskom primorju i Istri*, v: varii auctores: *Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji*, Beograd-Zagreb-Mostar 1985, p. 36; idem: *Umjetničko blago Hrvatske*, Beograd-Motovun 1986, p. 122. Kot zadnje Florentinčevo delo, ki ga odlikuje zapletena kompozicija, v kateri še vedno odmevajo spomini na Donatella v Padovi, relief nazadnje omenja tudi R. Ivančević, s. v.: Nikola Ivanov Firentinac, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II, Zagreb 1987, p. 462.

⁶ W. Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Šibenik, Antichità viva*, VII, 1, 1968, pp. 11—24, repr. 16—18 (od tod citirano: Wolters: 1968). Tej hipotezi se avtor tudi v svojih poznejših delih ni odrekal, cf. idem: *La scultura veneziana gotica*, I, Venezia 1976, p. 135, op. 4; idem, *Juraj Dalmatinac u Veneciji i problemi izvora njegova kiparstva*, v: *Juraj Matejev Dalmatinac (= Radovi Instituta za povijest umjetnosti, III-VI, 1979—1982)*, Zagreb 1984, p. 75 (od tod citirano: *Juraj Matejev Dalmatinac: 1984*). O problematiki renesančnih elementov na Rajnerijevem nagrobniku in še posebej o naricali z dvignjenimi rokami cf. S. Kokole, *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXI, 1985, pp. 111—112 (od tod citirano: Kokole: 1985).

⁷ C. Fisković, Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatinca, *Peristil* X-XI, 1967—1968, p. 45, op. 19.

⁸ A. Markham Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture the Early Renaissance*, New York 1978, pp. 70—71, 74, repr.: frontispiece (od tod citirano: Schulz: 1978).

kršnikoli kiparski dejavnosti arhivsko gradivo molči.⁹ V resnici nimamo zanesljivih podatkov niti o tem, da je relief Polaganja v grob že v času svojega nastanka pripadal »Novi crkvi« oziroma Bratovščini sv. Marije. Obok, nad katerim je vžidan danes, so postavili šele po letu 1586, torej nič manj kot osemdeset let po Florentinčevi smrti.¹⁰ Krsto Stošić je celo domneval, da gre za eno izmed plošč, ki so sestavljale nekdanji oltar Bratovščine sv. Zakramenta v šibeniški katedrali, ki se omenja leta 1603.¹¹ Florentinčevo delo pri zidavi »Nove cerkve« torej samo po sebi za atribucijo reliefa ne daje nikakršne opore.

Preostane nam le še, da si ogledamo tiste motive in stilne črte, ki naj bi na šibeniškem Polaganju v grob izdajale poteze Nikolajevega dleta ali pa vsaj bližino formalnemu repertoriju njegovega kroga.

Folnesics in Dudan sta sicer zapisala, da sta kandelabra ob straneh šibeniškega reliefa tipično »nikolajevska«, vendar natančnejša primerjava s sorazmerno bogatim ohranjenim gradivom v Trogiru pokaže, da bi bil takšen sklep prenapljen.¹² Pri Nikolaju Florentincu se povsod srečamo z istim osnovnim tipom: na ovalnem ali povprek postavljenem pravokotnem podstavku s štirimi nožicami stoji odebeljena vaza z zožujočim se vratom, ki je okrašen z dvema prstanoma (sl. 7).¹³ Kandelabri v Šibeniku so oblikovani povsem drugače: iz občutno nižje pravokotne baze s krempljastimi tačicami raste slok svečnik, sestavljen iz čašasto razprtih zašiljenih lističev, ki so v sredini spojeni s prstanastimi obročki. Na obeh straneh so nanje pripeti še elegantno usločeni ročaji z vitičastimi izrastki (sl. 8).¹⁴

Atribucijo Polaganja v grob iz »Nove crkve« Nikolaju Florentincu pa lahko dokončno ovržemo, če relief skrbno primerjamo prav s tistim mojstrsko izklesanim trogirskim Objokovanjem, ki naj bi govorilo v njen

⁹ Cf. regist dokumentov pri Schulz: 1978, p. 89, in pregled virov, ki ga je zbral S. Stefanac: *Nikolaj Florentinec arhitekt*, magistrsko delo na Filozofski fakulteti v Ljubljani (tipkopis), Ljubljana 1986, p. 114 (od tod citirano: Stefanac: 1986).

¹⁰ Cf. F. A. Galvani: *Il re d'armi di Sebenico*, II, Venezia 1884, p. 92. Zvonik sam je bil sezidan šele v letih 1743–1754 (cf. Dudan: 1922, p. 325, op. 123). O gradbenih delih na kompleksu »Nove crkve« pred Nikolajem Florentincem cf.: C. Fisković, Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj, *Peristil*, XXIX, 1986, pp. 52–53, op. 50, 51.

¹¹ K. Stošić: *Gospa od Plača u šibenskoj katedrali 1635–1935*, Šibenik 1935, p. 5, op. 4 (žal omembe v dokumentih, ki jih navaja, niso dovolj oprijemljive). Da je bil relief prvotno morda namenjen za okras oltarnega antependija, je domneval že Folnesics: 1914, p. 169, kar se zdi bolj verjetno kot Woltersova hipoteza, da gre za del nekega nagrobnega spomenika (cf. Wolters: 1968, p. 15).

¹² Cf. Folnesics: 1914, p. 169; Dudan: 1922, p. 260.

¹³ Takšne kandelabre vidimo na Sobotovem nagrobniku (cf. Iveković, II: 1928, repr. 17), na reliefu v trogirski mestni Loggi (ibid., tab. 6), na pilastrih in v ostenjih vhodnega slavaloka Ursinijeve kapele (ibid., tab. 26, 27, 47) in na dvoriščnem portalu »male« Cippicove palače (ibid., tab. 38).

¹⁴ Ustrezne analogije k temu tipu kandelabra odkrijemo med renesančnimi dekorativnimi elementi zlasti v Benetkah in v Padovi. Podobno obliko imata svečnika na Giovanniju Belliniju pripisani Pietà v Doževi palači (cf. G. Robertson: *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, tab. XXIV b). Še bliže šibeniškima pa sta žal močno poškodovana primera na reliefu Madonne v padovanskem Museo civico, ki jima manjkajo le vitičasti »ročaji« (cf. posnetek in fototeke na Kunsthistorisches Institut in Florenz, št. 49465). Delo pripisujejo kiparju Giovanniju da Pisa, ki ga srečamo med Donatellovimi sodelavci v Padovi.

prid.¹⁵ Razlik med tema dvema upodobitvama skoraj identičnega pasijonskega prizora nikakor ni mogoče pojasniti s preobratom v okviru razvoja Florentinčevega osebnega sloga, kot je mislil Folnesics, saj so dosti globlje. Medtem ko za nenavadno scensko razporeditev figur na šibeniškem reliefu zaman iščemo izhodišče pri kakšnem od ustaljenih ikonografskih obrazcev italijanskega quattrocenta, je prizor v Trogiru — kot je bilo že večkrat poudarjeno — značilen odvod tipa ekspresivno poudarjenega Objokovanja, pri katerem se vse dramatsko razgibane figure ponavadi zbirajo okrog Marije, ki objokuje mrtvega Kristusa.¹⁶ Reliefa pa se med seboj ne razlikujeta le po ikonograski plati, ampak tudi po načinu gradnje kompozicije in po odnosu upodobljenih človeških likov do ozadja. Pri Florentincu so figure zgnetene okoli ležečega Kristusovega telesa v komaj nakazanem odprtem prostoru pod tremi praznimi križi, tako da suvereno obvladujejo plastično najbolj izraziti prvi plan reliefa, na šibeniškem prizoru pa se dogajanje odvija v interieru ali pa vsaj neposredno pred neko kuliso. Pri njem je arhitektura, ki s trojnim valovanjem lokov zgoraj in edikulo na desni obdaja postav, povezana v nerazdružljivo celoto z notranjo kompozicijsko zgradbo — brez nje bi se njena uravnotežena struktura začela razkrajati. Tudi »sintaksa« med seboj prepletenih figur, ki so v Trogiru spojene v nemiren voz, je v Šibeniku — kljub še bolj zapleteni igri teles in rok pri osrednji skupini — bistveno jasnejša. K temu veliko pripomore dejstvo, da je Polaganje v grob izklesano v občutno plitkejšem reliefu, kjer se figure niso odlepili od površine, zato nikjer ne nastanejo popolne globinske sence, ki so tako značilne za trogirsko Objokovanje, na katerem v vzvihrano draperijo ovite Florentinčeve figure slikovito tonejo in se zopet dvigajo iz temnih praznin.

Zelo velike so tudi razlike med posameznimi, na prvi pogled sorodnimi liki z obeh reliefov. Kot poučen primer si velja ogledati žalovalko z dvignjenimi rokami na trogirskem reliefu, v kateri je Folnesics videl bližnjo sorodnico Magdalene v Šibeniku (sl. 5, 6).¹⁷ V Trogiru nastopa lik starejše ženske s spačenim obrazom, ki ekspresivno poudarja njeno žalost. Pokrita je z oglavnico in oblečena v dolgo zvonasto haljo, ki je povsem pogoltnila njeno telesnost — v bistvu gre za realistično prekvašen motiv tradicionalnega bizantinskega trenosa. Šibeniška Magdalena predstavlja njeno živo nasprotje. Njeno gibko telo je upodobljeno v orgiastično razgibani drži helenističnih Menad, ki jim dolguje tudi svoj dvakrat prepasani peplos in antikizirajočo oprijeto draperijo.

Na koncu je treba pri šibeniškem reliefu posebej opozoriti še na krepko modelacijo telesnih oblin, ki je tako značilna za vse nastopajoče

¹⁵ O trogirskem Objokovanju je nazadnje navedeno pisala Schulz: 1978, pp. 56–58, repr. 77–80.

¹⁶ Med številnimi italijanskimi primeri tega tipa Objokovanja sta Nikola-jevemu reliefu ikonografsko še posebno sorodni deli Francesca di Giorgio v Benetkah (Sta Maria del Carmine) iz časa okrog leta 1475 (cf. A. Luchs, Francesco di Giorgio: The Deposition, *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, r. k., Detroit 1985, pp. 218–220, cat 79 [od tod citirano: *Italian Renaissance Sculpture*: 1985]) in Lombardca Antonia Mantegazze v Certosi di Pavia (cf. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture* [= *An Introduction to Italian Sculpture II*], Oxford 1985, p. 326, tab. 117, repr. 123 [od tod citirano: Pope-Hennessy: 1985]).

¹⁷ Folnesics: 1914, p. 169.

figure, vendar je postal nanjo med vsemi dosedanjimi raziskovalci pozoren le mladi Roberto Longhi. V kratki, a zelo tehtni oceni Folnesicsevega članka o Nikolaju Florentincu, ki jo je poznejša literatura o tem umetniku docela prezrla, je o našem Polaganju v grob med drugim tudi zapisal: »... si presenta in forme molto più atticciate, che di solito, per poterla accettare come lavoro del Fiorentino.«¹⁸ Pri figurah v Šibeniku so zlasti razgaljeni deli telesa v resnici oblikovani nekolikanj masivno, saj dajejo vtis, kakor da bi bili zgneteni iz voljnega testa, ki se je napelo med peko. Čeprav so osnovni obrisi anatomske korektni, so vse nadrobnosti kit in žil zabrisane. Florentinec je telesno formo oblikoval povsem drugače: njegovi človeški liki so v vseh pogledih bolj gracilni, pa tudi detajli rok, stopal in kolen so skrbno izdelani, tako da pod površino kože vedno čutimo njihovo logično organsko strukturo.

S tem da smo se morali odreči kakršnikoli zvezi šibeniškega Polaganja v grob z vodilnim kiparjem na dalmatinski obali v drugi polovici 15. stoletja, je postal ta izjemni spomenik nenadoma velika uganka. V Dalmaciji poznega quattrocenta namreč razen Nikolaja Florentinca ne poznamo nobenega ustvarjalca, ki bi lahko samostojno oblikoval tako zapleteno renesančno kompozicijo.

Ključ za rešitev tega problema se ponuja tam, kjer ga do nedavna nismo pričakovali: v okviru pozne delavnice Jurija Dalmatinca. Najnovejše raziskave o postopni asimilaciji renesančnih prvin v dalmatinski arhitekturi in plastiki preden se je na prizorišču dokončno uveljavil Nikolaj Florentinec, so pokazale, da se posamezni že povsem v antikizirajočem slogu quattrocenta oblikovani figuralni reliefi v njegovem krogu pojavijo vsaj že sredi sedmega desetletja. Pri tem imamo v mislih zlasti kamnite vložke v podbojih glavnega portala Kneževega dvora v Dubrovniku (1464) in več s plastikami okrašenih segmentov na severni zunanjščini kornega dela šibeniške stolnice, ki je z grbom mestnega kneza Stefana Malimpiera okvirno datirana med leta 1465 in 1468.¹⁹ Komparativna analiza njihovih morfoloških značilnosti bo pokazala, da moramo prav med njimi iskati najožje paralele k Polaganju v grob iz »Nove crkve«.

Posebno zgovorni so s tega vidika štirje majhni reliefi v Dubrovniku. V zadnjem času odkrite analogije so že potrdile domneve o donatellovskem značaju skupinic plešoćih in muzicirajoćih puttov (sl. 11). Ti so namreč zvesto posneti po motivih, s katerimi se srečamo že na terakot-

¹⁸ Longhijeva kratka recenzija je bila objavljena v reviji *L'Arte*, XX, 1917, p. 172; cf. R. Longhi, *Scritti giovanili 1912–1922*, Firenze 1961, p. 363.

¹⁹ Nadrobno analizo tega doslej še ne dovolj raziskanega dela zunanjščine šibeniške stolnice (cf. Iveković, I: 1928, tab. 3, 4) je v najnovšem času prispeval J. Höfler, Šibenska katedrala između Jurja Dalmatinca i Nikole Fiorentinca. O počecima renesanse u arhitekturi Dalmacije, pripravljeno za tisk v: *Radovi Instituta JAZU u Zadru* (od tod citirano: Höfler: *Šibenska katedrala*). Iste problematike se je dotaknil tudi Stefanac: 1986, pp. 81–90. Posebej o dejavnosti Dalmatinčeve delavnice v Dubrovniku cf. J. Höfler, Vrata od Ponte v Dubrovniku. Prispevek k dejavnosti poznega Jurja Dalmatinca in njegovega kroga, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI*, 1986 (od tod citirano J. Höfler: *Vrata od Ponte*); S. Kokole, Renesanci vložki portala Kneževega dvora v Dubrovniku. Delavnica Jurja Dalmatinca med Šibenikom in Dubrovnikom, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI*, 1986 (od tod citirano S. Kokole: *Renesančni vložki*).

nem oltarju v Kapeli Ovetari (Padova, Chiesa degli Eremitani), ki je delo Donatellovih padovanskih sodelavcev Niccolòja Pizzola in Giovannija da Pisa (1448–1453). Doslej še nerazrešeni pa so ostali trije goli vojščaki v diru in antikizirajoča skupina z Marsom, ki objema Venero vpricho malega Kupida. Prav te figure (sl. 10) ne morejo skriti formalnega jezika, ki je zelo blizu šibeniškemu polaganju v grob. Skoraj popolnoma goli telesi obeh antičnih božanstev sta modelirani na isti testeni način; to se najlepše vidi pri Venerini postavi, ki je poleg tega tudi s postavitvijo nog pravi ženski pendant golemu moškemu, naslonjenemu na palico, z reliefa v Šibeniku (sl. 9, 10). Pri obeh figurah lahko opazujemo tudi na enak način oblikovana zaokrožena ramena, stisnjen pas, poudarjeno povešeno zadnjico in napet zaobljen trebuh.²⁰

Na preostale analogije naletimo v Šibeniku, kjer obstajajo tesne paralele med figuricami dubrovniških puttov in deškimi postavnicami na arhitravu pod »Malimpierovim lokom«, ki igrajo na trobila ali pa poskakajoč nosijo festone. Tu gre nedvomno za rabo istih predlog.²¹

Tej gradbeni fazi pripada seveda tudi luneta s tondom, ki predstavlja sv. Hieronima spokornika v puščavi, o katerem dosedanje raziskave niso prinesle splošno sprejemljive razlage (sl. 12).²² Svetnik si trga svojo puščavniško haljo s prsi, po katerih udarja s pestjo in kleči, tako da se opira na koleno desne in na stopalo leve noge (»Knielaufpose«). Iz votline, pred katero je postavljeno razpelo, ga opazuje njegov zvesti lev. Krajinsko ozadje je na levi in desni nakazano s kamnitimi skladi, iz katerih poganjajo grčasta drevesca. Verjetno so prav zato, ker gre za upodobitev sv. Hieronima, ta tondo večkrat pripisali Andriji Alešiju, ki je ob sodelovanju Nikolaja Florentinca izklesal celo serijo reliefov tega

²⁰ Za reliefe na dubrovniških vložkih cf. Folnesics: 1914, pp. 115–120, repr. 97–100; Iveković, IV: 1928, tab. 28. O obeh skupinah puttov cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku. Obsežno študijo, ki je posvečena pretežno ikonografski interpretaciji dubrovniških reliefov, je pred kratkim prispeval I. Fisković, O porijeklu i značenju renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986, v tisku, ki je prvi opozoril na pollaiuolovski značaj predloge za tri gole vojščake.

²¹ Cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku.

²² Tondo s sv. Hieronimom je prvič omenil Adolfo Venturi, ki je v njem videl delo nekega sodelavca Jurija Dalmatinca (A. Venturi, *La scultura dalmata nel XV. secolo*, *L'Arte*, XI, 1908, p. 37). Frey ga je povezal s stilom Andrije Alešija (Frey-Molè: 1913, p. 36). Folnesics tega reliefa ni posebej obdelal, vendar lahko iz konteksta sklepamo, da ga je postavljaj v bližino Nikolaja Florentinca, saj mu je pripisoval »Malimpierovo partijo« (Folnesics: 1914, pp. 47, 150). Dudan, ki je poudaril datacijo v čas Stefana Malimpiera, preden je Nikolaj zanesljivo izpričan na dalmatinskih tleh, je skupaj s putti na arhitravu tudi Hieronima implicitno pripisal Juriju Dalmatincu (Dudan: 1922, pp. 223, 314, op. 88). Karaman je zopet previdno namigoval na Alešija (cf. L. Karaman: *O šibenskoj katedrali*, Zagreb 1931, p. 18; idem: *Umjetnost u Dalmaciji*, XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, pp. 75–76). Duško Kečkemet je pozneje predlagal kot možnega avtorja Ivana Pribislavića; s. v.: Hrvatska: Skulptura, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, II, Zagreb 1962, p. 603. Tej atribuciji je naklonjen tudi Igor Fisković, vendar pristavlja, da vprašanje ostaja odprto (cf. I. Fisković, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, *Juraj Matejev Dalmatinac: 1984*, pp. 129–130, op. 90). Stefanac ugotavlja, »da se ta Hieronim ikonografsko kot formalno precej razlikuje od onih, ki so nastali v krogu Nikolaja Florentinca in Andrije Alešija« (cf. Stefanac: 1986, p. 88, op. 258). Prim. opombo 23.

priljubljenega dalmatinskega svetnika.²³ Toda šibeniški Hieronim pripada drugačnemu ikonografskemu tipu, razen tega pa je tudi po svoji telesni konstituciji zelo daleč od asketsko izsušenih spokornikov, ki so tako značilni za Alešija (sl. 13). Njegovi udi z mehкими zalitimi konturami, so atletske krepki, glava nima tipične »alešijevske« stožčaste forme, ampak je na temenu sploščeno zaokrožena. Pod draperijo, ki je deloma prilepljena k telesu, se kažejo prav take poudarjene obline, kot jih opazimo na dubrovniških reliefih (sl. 10) in na Polaganju v grob iz »Nove crkve« (sl. 14).

Poleg tonda s sv. Hieronimom je za njegovo interpretacijo ključnega pomena še en figuralni detajl »Malimpierove partije«, ki mu večina dosedanjih raziskovalcev ni posvečala posebne pozornosti. Friz puttov z girlandami se namreč na stranički za vogalom desnega slopa, kjer se korni del spaja z ladjo, nepričakovano zaključuje z likom napol ležečega golega moškega. V starejši literaturi ga je omenil edinole Folnesics, ki ga je figura spominjala na antična rečna božanstva, izrecno pa je tudi zapisal, da je modelirana tako kot na palico oprti akt z reliefa pri »Novi cerkvi« (sl. 16, 9).²⁴

Kot je v svoji obsežni študiji o šibeniški stolnici med Jurijem Dalmatincem in Nikolajem Florentincem opozoril že Janez Höfler, se za tem ležečim aktom dejansko skriva antični figuralni arhetip, vendar se zdi bolj verjetno, da ne gre za motiv rečnega božanstva, ampak za pogost lik opitega Silena, ki ga poznamo s pokrovov številnih dionizičnih sarkofagov. Vendar figura na šibeniški katedrali gotovo ni neposredno posneta po konkretnem antičnem spomeniku. Očitno je nastala po neki predlogi, ki je njen izvor treba iskati v Donatellovi bližini. Docela identičen ležeči moški akt je Donatello vklesal v timpanon kulisne arhitekture na znanem reliefu Herodove gostije v Lillu že okrog leta 1435.²⁵ O razširjenosti tega donatellovskega motiva priča mišičasti, na koži Nemejskega leva počivajoči Herakles (sl. 15). Najdemo ga na zadnji strani prav tiste zagonetne risbe iz Uffizijev (6347 Fv), ki na prednji strani obnavlja neko izgubljeno Donatellovo sceno, na katero se je že v štiridesetih letih naslonil Jurij Dalmatinec, ko je klesal pripovedni prizor na Rajnerijevem sarkofagu.²⁶ O tem, da figura na šibeniški stol-

²³ Cf. A. Markham Schulz, Nepoznati relief sv. Jerolima iz kruga Andrije Alešija, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XX, 1975, pp. 113–118 (članek je temeljnega pomena za ikonografijo teh reliefov); I. Petricioli, Alešijev relief sv. Jeronima u Zadru, v: idem: *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*, Zagreb 1983, pp. 139–151 (prinaša reprodukcije vseh do takrat znanih primerov in pregled starejše literature). Kasneje je še en prej neznan relief objavil tudi S. Stefanac, Doslej malo znani relief sv. Hieronima Adrija Alešija v Firencah, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XX, 1984, pp. 31–39, repr. 1–4.

²⁴ Folnesics: 1914, p. 150, 169, repr. 133.

²⁵ Cf. Höfler: *Sibenska katedrala*, v tisku, op. 51. Za relief v Lillu (Musée des Beaux-Arts), ki ga s precejšnjo zanesljivostjo postavljajo v sredo tridesetih let, cf. H. W. Janson: *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1975, pp. 129–131, tab. 182–186 (od tod citirano: Janson: 1957); V. Herzner, Donatello: The Feast of Herod, v: *Italian Renaissance Sculpture*: 1985, pp. 118–119, cat. 19, tab. 7. Posebej o antičnih zgledih za napol ležečo golo figuro (Janson: 1957, tab. 183) je v najnovejšem času pisal M. Trudinski: *Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption*, Berlin 1986, p. 131, repr. 112–114.

²⁶ Cf. A. Angelini-L. Bellosi: *Disegni italiani del tempo di Donatello (= Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXV)*, Firenze 1986, pp. 8, 66–69, cat. 54, repr. 77, 78 (od tod citirano: Angelini-Bellosi: 1986). O paralelah na Rajnerij-

nici in zleknjeni heroj na risbi iz Uffizijev zvesto obnavljata neki skupni vzor, pričajo pokrivajoči se drobni detajli. Prav to dejstvo pa govori v prid hipotezi, da Juriju ne smemo kategorično odrekati vseh zaslug za plastični okras »Malimpierove faze«.

Prav gotovo se donatellovski počivajoči akt na tem zanimivem listu ni pojavil le po naključju; zelo verjetno sta tako predloga za prizor Bičanja kakor tudi vzorčna risba za like na zadnji strani že prvotno sestavljali del neke tesneje povezane skupine. Iz tega hipotetičnega sklopa, ki vsekakor izhaja iz Donatellove bližine, je Dalmatinec, kot je znano, črpal motive že sredi petega desetletja, zato ni izključeno, da je še dvajset let pozneje segel po predlogi iz svoje zaloge.

Po drugi strani pa smo se v Šibeniku tudi ponovno srečali s presajanjem posameznih renesančnih elementov, ki je bilo v Jurijevi delavnici že ustaljena praksa. Ta se v obdobju dvajsetih let, ki ločijo strop šibeniške krstilnice in Rajnerijev nagrobnik od »Malimpeirove faze« in dubrovniških vložkov, v bistvu ni spremenila, kar dokazujejo odkrite paralele k dvema prizoroma v portalu Kneževega dvora: posamezne figure so še vedno zvesto posnete po predlogah, tako da je del izvirne kompozicije kopiran kar *en bloc* (putti muzikanti; sl. 11) ali pa je iz raznorodnih prvin nastal bolj ali manj spretno usklajen *pasticcio* (putti plesalci).²⁷

Izhajajoč iz spoznanja, da je lik ležečega Silena na šibeniški stolnici v vseh najbolj bistvenih slogovnih črtah kar najbližji sorodnik moške figure, ki se naslanja na palico na Polaganju v grob iz »Nove crkve«, lahko tudi na ta monumentalni relief odslej gledamo z drugačnimi očmi. Kot kaže, krepkih napetih kontur njegovega telesa namreč ne smemo razlagati kot posledico individualnega rokopisa kiparjevega dleta, ampak nas paralelna figura na risbi v Uffizijih pouči, da gre pravzaprav za slogovne značilnosti prvotne predloge. Podobne silhete in sorodne anatomske poudarke resnično opazimo na Donatellovih golih postavah.²⁸

evem sarkofagu cf. Folnesics: 1915, p. 191; Wolters: 1968, p. 14, repr. 12, 14; Kokole: 1985, pp. 109–110, repr. 42–43.

²⁷ Cf. Kokole: 1985, pp. 105–121, repr. 40–53; idem: *Renesančni vložki*, passim.
²⁸ Med nespornimi Donatellovimi deli je zanimiv s tega vidika predvsem bronasti David v Bargellu (okoli 1450), zlasti če si ga ogledamo v profilu (cf. Janson: 1957, tab. 114 a, b). Podobne izbokle obline so — *mutatis mutandis* — značilne tudi za Donatellove otroške figure, na primer za putta s piščaljo na padovskem oltarju (cf. ibid., tab. 259 a) in za skoraj gola deškega angela na bronasti Madonni Chellini (pred 1456) v Victoria and Albert Museum (cf. A. F. Radcliffe, Donatello: Madona and Child with Four Angels [Chellini Madonna], *Italian Renaissance Sculpture*, 1985, pp. 131–132, cat. 28). Zelo sorodno modelacijo pa kažejo tudi gole figure, ki se pojavljajo na skupini terakotnih reliefov, ki jih je v novejšem času mlademu Donatellu pripisal L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche, Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento* (= *Atti del convegno di studi, Siena 1975*), Firenze 1977, pp. 163–172 (od tod citirano: Bellosi: 1977). Ne da bi si dovolili poseči v živahno diskusijo, ki se je razvnela o tem vprašanju, naj na tem mestu opozorimo zgolj na ta moment, saj govori v prid domnevi o donatellovskem značaju nekaterih likov. Posebej izstopajo trije prizori iz Geneze na *cassonu* v Victoria and Albert Museum (cf. Bellosi: 1977, repr. XVIII, 6–8) in zelo soroden relief Ustvarjenja Eve v Firencah, Opera del Duomo (cf. L. Martini, Donatello: Creazione di Eva, *Donatello e i Suoi, Scultura fiorentina del primo rinascimento*, r. k., Firenze 1986, pp. 127–128, cat. 19, tab. VII [od tod citirano: *Donatello e i suoi*]).

Vse to pa govori v prid hipotezi, da je tudi Polaganje v grob iz »Nove cerkve« nastalo po istem postopku, torej ne gre za izvirno zamisel kiparja, ki je relief izklesal.



V nasprotju s heterogeno stilno mešanico motivov iz različnih virov, ki jih je Jurij spojil v pripovedni prizor na Rajnerijeve sarkofagu, se šibeniški relief odlikuje s slogovno enovitostjo in skladno kompozicijo. Njeno jedro sestavlja kontrastna skupina treh živih likov, ki v svoji sredi držijo negibno Kristusovo telo, v katerega se zlivajo vse notranje silnice dramatičnega dogajanja. Zlasti na levi lahko gledalčevo oko sledi mojstrskemu stopnjevanju dinamike, ki narašča od še čisto negibne vase pogreznjene gmote moža, oprtega na palico, prek Marije, ki se sunkovito poganja proti sinovemu truplu, dokler ne doseže vrhunca v sloki postavi Magdalene. Ta se kot vrtavka dviga kvišku in s tem nakazuje diagonalo, ki povezuje levi spodnji vogal z desnim zgoraj. Po drugi diagonalni kompoziciji drsi od figure na lestvi navzdol proti le še napol vidnim likom pod bahlahinasto edikulo, ki učinkujejo kot umirjena protiutež plastično poudarjenim postavam na nasprotni strani. Da gre za povsem zavesten konstrukcijski princip, dokazuje geometrično središče površine reliefa, ki ga določata obe diagonali; ti se namreč sekata ravno v Kristusovem čelu, kjer je obenem tudi vsebinska srčika upodobljene tragedije.

Ker je izključeno, da bi lahko Jurij ali kdorkoli izmed njegovih sodelavcev samostojno ustvaril tako pretehtano mojstrovino iz posameznih figuralnih sekvenc z različnih vzorčnih risb, je prizor iz »Nove cerkve« nedvomno nastal po eni sami predlogi.

Pri nadaljnjih raziskavah o šibeniškem Polaganju v grob bomo torej morali začrtati ostro ločnico med vprašanjem, kdo je relief izklesal, in med problematiko avtorstva izvirne kompozicije.

Najprej si oglejmo mesto, ki ga ima šibeniški relief v skupini, v katero moramo uvrstiti tudi dubrovniške vložke in še zlasti tondo s sv. Hieronimom na katedrali.

Pri vseh ostaja prepričljiva atribucija neki konkretni roki problematična ravno zato, ker pri kopiranju *ad litteram* izvajalec ne pokaže svojega kiparskega rokopisa, zato se lahko opremo le na nezanesljiv kriterij večje ali manjše tehnične dognanosti, ki jo pokaže pri posnemanju pred-

loge. Nerodno oblikovane nadrobnosti, ki bodejo v oči na večini prizorov v Dubrovniku — kjer so kvalitetnejši le putti muzikanti — ustvarjajo vtis, da je bila tu na delu neka manj okretna pomočniška roka, ki je obrtniško zadovoljivo opravila svoj delež.²⁹ Toda pri bolj monumentalno zasnovanih reliefih sv. Hieronima in Polaganja v grob v Šibeniku opazimo zanesljivejše poteze, ki vsekakor presegajo sposobnosti povprečnega kamnoseka. Čeprav so telesne forme nekoliko shematizirane, čutimo, da se za njimi skriva večje dleto izkušenega kiparja. Pri reliefu sv. Hieronima, ki je na srečo doživel tudi dokončno obdelavo površine, poleg splošne masivnosti tudi marsikateri droben detajl dejansko spominja na Jurijev »osebni stil«. Svetnikovo levo stopalo s svojo okroglasto izboklo peto ustreza nogam obeh rabljev na Dalmatinčevem Bičanju s Staševga oltarja v Splitu (1448—1450).³⁰ Za lopatasto razširjeno stopalo Hieronimove desne noge najdemo pri Juriju več analogij: na soroden način ga je oblikoval pri vzpenjajočem se puttu na šibeniškem krstilniku (pred 1444) in pri moški figuri s turbanom na Rajnerijevem sarkofagu (1444—1448).³¹ Značilno modelacijo prstov sklenjenih Hieronimovih pesti pa srečamo recimo pri levem angelu, ki razgrinja baldahin nad sv. Avguštinom na reliefu s portala cerkve Sant'Agostino v Anconi (po letu 1460).³² V tem primeru torej ni izključeno, da je izvedbo vsaj

²⁹ Cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku, op. 11. Izhajajoč iz spoznanj ob figuricah puttov, ki so dobesedno »citirane«, lahko na obstoj detajlnih predlog upravičeno sklepamo tudi pri obeh prizorih z odraslimi liki v ostenjih. Očiten kontrast med premišljeno kompozicijo in šibko izvedbo najbolj bode v oči pri Marsu in Veneri, ki sta skupaj s Kupidom izoblikovala zelo pretehtano figuralno skupino. Zanimivo je, da Venerino čokato telo od kolen navzgor valovi v liniji, ki močno spominja na konture gole Eve na prizoru Izgona iz Raja z londonskega *cassona* (cf. Belloni: 1977, repr. XVIII, 8), obenem pa s svojo mehko modelacijo in z gesto desnice, s katero se prižema k Marsu, učinkuje podobno kot Eva na firenškem terakotnem reliefu, ki se pravkar ustvarjena stiska k Bogu očetu (cf. Martini: *Donatello e i Suoi*, tab. VII). Če gre pri tem resnično za značilnosti Donatellovega formalnega izraza, ne bi bilo nemogoče, da se nam je v Dubrovniku ohranila kaka njegova zamisel, ki je bila ustvarjena kot zavestna ilustracija znamenitega mita tudi slogovno povsem *all'antica*. Jasnejših namigov o obstoju takšnega prizora med izgubljenimi Donatellovimi deli sicer še nismo odkrili, vendar se zdi, da je predloga, po kateri so vsaj posredno nastale figure v Dubrovniku, zrcalno obrnjena botrovala tudi liku Eve v prizoru Izvirnega greha na krstilnem bazenu Antonia Federighija v sien-skem baptisteriju (cf. Pope-Hennessy: 1985, repr. 95). Cf. S. Kokole, *Venera i Mars na portalu Kneževa dvora*. O porijeklu prvoga mitološkega prizora »*all'antica*« u kiparstvu ranorenesansnog Dubrovnika, referat na simpoziju: »*Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*«, Zagreb 1987 (objava v tisku).

³⁰ C. Fisković: *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963, tab. 56 (od tod citirano: *Fisković*: 1963).

³¹ Za putta pod krstilnim bazenom cf. R. Ivančević, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Dalmatinca*, v: *Juraj Matejev Dalmatinac*: 1984, repr. 31 b; za levo vogalno figuro na Rajnerijevem sarkofagu cf. *Fisković*: 1963, tab. 60.

³² Cf. *Fisković*: 1963, tab. 66. Modelacijo telesa pri tem angelu Igor Fisković pripisuje šele obema kamnosekoma, ki sta po letu 1493 portal dokončala; cf. I. Fisković, *Juraj Dalmatinac u Anconi*, *Peristil*, XXVII—XXVIII, 1984/85, p. 116, op. 123 (od tod citirano: *Fisković*: 1984/85). Toda primerjava s povsem analogno oblikovanimi udi ankonitanske Caritas (1452—1454) na Loggi dei Mercanti (cf. *Fisković*: 1963, tab. 70) pokaže, da je bistvene forme izklesal že Jurij.

deloma prevzel sam mojster Jurij, ki pa je bil takrat že precej v letih, zato lahko seveda računamo tudi z določenim deležem bolj nadarjenih sodelavcev in pomočnikov.³³

Pri Polaganju v grob pa za Dalmatinčevo osebno intervencijo govorijo še nekaj drugih momentov. Kopiranje tako obsežne figuralne kompozicije bi vsekakor zahtevalo njegovo izurjeno roko, še bolj pa je v tem pogledu zanimivo, da je prav ta relief iz nepojasnjenih razlogov ostal nedokončan; toda čeprav je njegova površina le v grobem obdelana s koničastim in ploskim dletom so skoraj povsod vse bistvene konture že jasno začrtane. Zdi se torej, da se je delo na določeni stopnji ustavilo preden so lahko dokončno obrusili in zgladili površino detajlov. Prav o takšnem postopku se nam je ohranilo zanimivo pričevanje v pogodbi, ki jo je Jurij Dalmatincev sklenil leta 1452 v Andrijo Alešijem. Albanski kipar se je v njej namreč med drugim tudi obvezal, da bo končal štiri sohe (gre za kipe Kreposti), ki mu jih bo mojster Jurij dostavil le v grobem obklesane: »... et pollire et netare promisit quattuor figuras, quae dictus mag. Georgius sibi dabit disgrossatas...«³⁴ Zato se kar sama od sebe ponuja vabljava domneva, da se je kiparjeva roka odpovedala temu, da dokonča ta relief, tik preden bi bil pripravljen za zadnjo fazo, ki naj bi jo prevzeli pomočniki. Slogovna vpetost v skupino zanesljivo datiranih del iz šestdesetih let, hkrati pa oba kandelabra, ki zaradi svoje čiste renesančne forme pred tem v Dalmatinčevem krogu ne bi mogla nastati, razločno namigujejo, da je moralo Polaganje v grob nastati

³³ V tem prispevku predstavljena hipoteza, da je figuralni kiparski okras »Malimpierove partije« treba povezati z dleti Jurija Dalmatinca in njegovih pomočnikov in da je tudi predloge prispeval vodilni mojster iz lastne zaloge, seveda še ne razrešuje preostalih problemov v zvezi s to zagonečno fazo pri gradnji šibeniške katedrale. Dejstvo, da so tudi arhitekturni členi oblikovani že docela renesančno, kar v dobršni meri velja tudi za koncepcijo celote, Janez Höfler razlaga z zgodnjo intervencijo Nikolaja Florentinca, opozarja pa še na vabljivo možnost, da je posamezne dekorativne elemente prispeval tudi Jurijev zet, slikar Jurij Čulinović (cf. Höfler: *Šibenska katedrala*, passim). V primeru, da se bo ta zanimiva interpretacija v prihodnosti potrdila kot pravilna, bo seveda treba pojasniti, zakaj Florentinec pri projektu ni sodeloval tudi kot kipar. Toda to vprašanje le na videz predstavlja nerešljiv problem, saj se zdi logično, da bi si Jurij kot protomagister pridržal večjo besedo pri izvedbi najuglednejših plastičnih detajlov, ki jih je po zaslugi predlog brez težav ustvaril v renesančnem duhu, pri spremembi arhitektonskega sloga pa bi dal proste roke mlajšim sodelavcem.

³⁴ Ankonitanski dokument je v celoti objavil Vojeslav Molè (cf. Frey-Molè: 1913, p. 153, doc. 98; o tem tudi Fisković: 1984/85, p. 104). O tem, da je bil stari mojster v šestdesetih letih še vedno toliko pri močeh, da je sam prijel za dletu, izvemo iz pričevanj o njegovem delovanju v Dubrovniku. Ne samo, da se nam je iz tega časa ohranil celopostavni kip sv. Vlahu, namenjen za »Vrata od Ponte« (cf. C. Fisković, Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatinca u Dubrovniku, *Analiz Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, I, 1952, pp. 145–150), ampak razpolagamo tudi z zanimivim pisanim virom. *Consilium rogatorum* je namreč 25. septembra 1464 med drugim razpravljal tudi o Jurijevi ponudbi, da bi lastnoročno klesal skulpture (Cons. rog. XVIII, fol. 95 v): »... quod teneatur (scil. Georgius) laborare de scharpello cum manu sua et... facere de arteificio suo, prout sibi ordinabitur per officiales communis...« Čeprav predlog ni bil sprejet, je formulacija z našega vidika več kot zgovorna (cf. Höfler: *Vrata od Ponte*, v tisku, dodatek II).

proti koncu mojstrovega plodnega življenja. Morda je relief celo njegovo zadnje delo, preden mu je smrt dokončno iztrgala dleto iz rok leta 1473.³⁵

S tem da lahko danes z Jurijem Dalmatincem in njegovo delavnico v šestdesetih letih poleg nekaterih plastik na portalu cerkve Sant' Agostino v Anconi in znane sohe sv. Vlaha v Dubrovniku (1465) povežemo serijo renesančno občutenih reliefov, med katerimi zavzema najuglednejše mesto šibeniško Polaganje v grob, se je v precejšnji meri zbi-strila doslej še zelo nejasna slika tega v marsičem prelomnega obdobja v zgodovini dalmatinskega kiparstva 15. stoletja. Vse kaže, da je takrat tudi na naši jadranski obali vsaj v krogih nekaterih naročnikov že prevladal renesančni okus. Tej spremembi splošnega kulturnega ozračja je zelo verjetno treba pripisati tudi občuten porast modernejših prvin v delih takrat še vedno vodilne »šole«, ki ji je že dobri dve desetletji dajal osnovni ton mojster Jurij. Vendar so ti reliefi — kljub presenetljivemu bogastvu motivov — le znanilci resničnega slogovnega preobrata, ne pa njegovi protagonisti. Razlagamo si jih lahko kot zadnje poskuse razgledanega in za novosti odprtega Dalmatinca, da na podlagi svoje nenavadno bogate zbirke predlog, ki je morda v tem času še narasla s pomočjo njegovega zeta slikarja Jurija Čulinovića, ustreže spremenjenemu okusu sodobnikov. Takšnega presajanja renesanse v obliki skrbnih kopij pa seveda nikakor ne smemo enačiti s stvaritvami umetnikov, šolanih v modernejšem duhu zrelega italijanskega quattrocenta, kakršen je bil Nikolaj Florentinec, ki je prav v času, ko se je Jurij počasi umikal s prizorišča, zares odprl novo poglavje v zgodovini dalmatinske arhitekture in plastike.

Toda relief iz »Nove crkve« ni pomemben le zato, ker je najbolj monumentalno in formalno najčistejše Jurijevo psevdorenesančno delo, ampak je izjemno zanimiv tudi v širšem okviru, ker se nam je na njem ohranila izvirna rešitev prizora Polaganja v grob, ki je, po vsem sodeč, lahko nastala le v neposredni Donatellovi bližini. Na tem mestu seveda še zdaleč ni mogoče zaobseči problematike razvoja Donatellovih pripovednih reliefov, v čigar toku bo treba razložiti tudi to kompozicijo, vendar že lahko nakažemo nekaj izhodiščnih točk za nadaljnje raziskave. Zato si v bistvenih potezih najprej oglejmo nekatera zapažanja o izvoru donatellovskih prvin na šibeniškem reliefu v dosedanji literaturi.

³⁵ Vprašanje o prvotni funkciji šibeniškega Polaganja v grob tudi ob upoštevanje spremenjene datacije ostaja še naprej odprto. Za Stošičevo domnevo (cf. op. 11), ki se zdi zaradi stilnih sorodnosti plastikami »Malimpierove partije« sicer vabljava, nimamo dovolj dokazov, zato ni razloga, da delo ne bi nastalo za Bratovščino sv. Marije. V nasprotju z Nikolajem Florentincem je bil Jurij Dalmatinec ugleden član prav te kongregacije že od leta 1443, cf. A. Supuk. Matrikula Bratovštine sv. Marije u Šibeniku iz godine 1437. *Arhivski vjesnik*, XVII-XVIII, 1974–1975, pp. 30, 58), pripadali pa so ji tudi člani njegove družine in potomci. Sin Paolo je bil leta 1488 celo izbran za prokuratorja gradnje »Nove crkve« (cf. Dudan: 1922, p. 325, op. 123). Ni izključeno, da je bil relief prvotno namenjen oltarju v dvorani za skupno obredje bratovščine, ki je bila zgrajena verjetno že pred sredo stoletja (leta 1439 je bil Antonio Busato izplačan »a far lavori per la Scuola di Valverde«, cf. Dudan: 1921, p. 185, op. 22). V istem prostoru, ki je danes žal močno prezidan, se je na zahodni strani ohranila kamnita prižnica z vsemi značilnostmi gotske arhitekture Jurija in njegove »šole«. Doslej sta jo le bežno omenila V. Miagostovich: *I nobili e il clero di Sebenico nel 1449 per la fabbrica della cattedrale, documenti inediti*, Sebenico 1910, p. 40, in Dudan: 1922, p. 326, op. 124, čeprav bi zaslužila več pozornosti.

Folnesics je menil, da se slog figur in posamezni elementi arhitekturnega ozadja tesno navezujejo na pripovedne prizore z oltarja v padovanskem »Il Santu« iz druge polovice štiridesetih let.³⁶ Tudi Wolters je iskal korenine Polaganja v grob iz »Nove crkve« v Padovi, vendar je pravilno ugotovil, da nikjer ne naletimo na neposredne vplive reliefov z znamenitega Oltarja, zato je — v skladu s svojo prezgodnjo datacijo — sklepal, da gre za razločen odmev kakšnega izgubljenega Donatellovega osnutka iz njegovih prvih padovanskih let.³⁷ Precej drugače pa je na to vprašanje gledal Ulrich Middeldorf, ki je v svojem žal neobjavljenem referatu na firenškem kongresu o Donatellu leta 1966 izrazil domnevo, da je šibeniškemu Polaganju v grob botrovala neka skica ali celo model za enega izmed pozneje izločenih pasijonskih prizorov, ki danes krasijo prižnici v San Lorenzu. Middeldorf je bil torej prvi, ki je z izurjenim očesom pravega poznavalca pravilno zaslutil, da je ta relief moral nastati po donatellovski predlogi, ki bi jo lahko po njegovem mnenju — tu seveda izhaja iz starejše literature — v Dalmacijo prinesel Nikolaj Florentinec.³⁸ Podobno kot Middeldorf je tudi Anne Markham Schulz šibeniški prizor povezala s prižnicami v San Lorenzu, kar je poskusila dokazati z opozorilom na posamezne analogne figuralne in arhitektonske vrvine.³⁹ Toda čeprav se je zdela takšna razlaga sprva dovolj prepričljiva, je postala zaradi spremenjenega položaja reliefa iz »Nove crkve« v okviru dalmatinskega kiparstva 15. stoletja dokaj problematična. Temelji namreč na zmotni atribuciji Nikolaju Florentincu, ki pogojuje datacijo na začetek 16. stoletja. Ker pa je naše Polaganje v grob nastalo vsaj že okrog leta 1470, bi se časovni razmak med njim in reliefi na prižnicah v San Lorenzu (šestdeseta leta!) skrčil iz dobrih treh desetletij na borih nekaj let; to pa je verjetno prekratko obdobje, da bi lahko v njem neposredni vplivi Donatellovih starostnih mojstevin dosegli Dalmacijo.⁴⁰

Dejansko tudi posamezne paralele, ki jih v podporo svoji razlagi navaja Schulzova, ne vzdržijo kritičnega pretresa. Zgled za golega možkega, naslonjenega na palico (sl. 9), recimo išče pri vojščaku, ki stoji pred levim vogalnim pilastrom na firenškem reliefu Polaganja v grob, čeprav obe postavi razen naključne lege na obrobju dogajanja nimata nič skupnega.⁴¹ Značilna gesta Janeza Evangelista pod edikulo na šibe-

³⁶ Folnesics: 1914, p. 169; idem: 1915, p. 196.

³⁷ Wolters: 1968, p. 21.

³⁸ Cf. U. Middeldorf, Il problema del autografo negli ultimi bronzi di Donatello, *Atti, Convegno donatelliano*, Firenze 1966, s. p. (od tod citirano: Middeldorf: 1966). Tipkopis hrani Kunsthistorisches Institut in Florenz, signatura: J 2612. Pasus o šibeniškem reliefu skoraj v celoti navaja tudi Wolters: 1968, p. 24, op. 15.

³⁹ Schulz: 1978, p. 71.

⁴⁰ Splošno o prižnicah v San Lorenzu pišejo: Janson: 1957, pp. 209–218; I. Lavin, The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo, *The Art Bulletin*, XLI, 1959, pp. 19–38; V. Herzner, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., XXIII, 1972, pp. 101–164; L. Becherucci: *Donatello: i pergami di S. Lorenzo*, Firenze 1979; A. Parronchi: *Donatello e il potere*, Firenze-Bologna 1980, pp. 211–229; Pope-Hennessy: 1985, pp. 266–268, 351; T. Verdon, Donatello and the Theater: Stage Space and Projected Space in the San Lorenzo Pulpits, *Artibus et historiae*, XIV, 1986, pp. 29–55.

⁴¹ Cf. Janson: 1957, tab. 424, 430 (detajl).

niškem reliefu se sicer zares ujema z držo ustreznega lika na Križanju v San Lorenzu, vendar zato še ne smemo sklepati, da je prvi neposredno odvisen od drugega, saj imamo opravka z zelo starim arhetipom žalujoče figure, ki sklonjeno glavo naslanja v dlan na komolec oprte desnice. Ta iz formalne zakladnice helenistične umetnosti prevzeti obrazec je v bizantinski preobleki preživel vse do quattrocenta, ko se celo znova ekspresivno intenzivira. Tudi sam Donatello je segel po njem vsaj že okrog leta 1440.⁴² Podobno velja tudi za Marijo, ki je v Šibeniku roke krčevito stegnila za hrbtom; figuro v sorodni drži sicer zasledimo tudi na reliefu Križanja s prižnic v San Lorenzu, vendar lahko s gotovostjo trdimo le, da gre v obeh primerih za odmeva lika naricalke, ki jo poznamo s številnih rimskih sarkofagov s prizorom Meleagrove smrti. Prav ti pa so bili dobro znani toskanskim umetnikom že pred quattrocentom.⁴³

V prid hipotezi o izgubljenem prizoru iz Donatellovega cikla na prižnicah v San Lorenzu Middeldorf in Schulzova opozarjata tudi na zgradbo arhitekturnega ozadja. Zlasti Donatelovi reliefi na desni prižnici so namreč opremljeni s podobnimi nizkimi polkrožnimi loki v zadnjem prostorskem planu.⁴⁴ Toda zanje je značilno, da med škatlastimi arhitekturami z dvokapnimi strešnicami nastopata le po dva loka, na šibeniškem reliefu pa so trije.⁴⁵ Dejansko se niz polkrožnih lokov v različnih prostorskih razmerjih pojavlja pogosto v Donatellovem opusu, torej v njem ne smemo gledati tipične prvine mojstrovega starostnega sloga.⁴⁶ Tudi za baldahinsko edikulo s triločnim zatrepom je

⁴² Cf. Janson: 1957, tab. 408, 410. O helenističnem prototipu in njegovih bizantinskih derivatih, pri katerih ta gesta otrdi v pravi kliše, cf. E. H. Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art, The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982, pp. 75–76, repr. 57, 58. Sorodna lika Janeza Evangelista najdemo v Donatellovem opusu tudi na bronastem Objokovanju v Victoria and Albert Museum iz let 1455–1460 (cf. Janson: 1957, tab. 378; A. F. Radcliffe, *Donatello: Lamentation over Dead Christ, Italian Renaissance Sculpture*: 1985, p. 138, cat. 32) in na Križanju Camondo iz Louvra, ki ga datirajo okrog 1440 (cf. idem. *The Crucifixion [Camondo Crucifixion], Italian Renaissance sculpture*: 1985, p. 133, cat. 29, tab. 10). Vsi trije so oblikovani s poudarjenimi ekspresivnimi gubami na oblačilih in dolgimi razmrščenimi lasmi, kar je v živem nasprotju z mehko voluminozno figuro v Šibeniku. Nanjo veliko bolj spominja lik gologlavega angela na donatellovski marmorni »Pietà«, okrog 1435–1440, prav tako v Victoria and Albert Museum (cf. Pope-Hennessy [R. Lightbown], *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, I, London 1964, pp. 73–75, cat. 62, repr. 78 [od tod citirano: Pope-Hennessy: 1964]). Isti relief spominja na šibeniško Polaganje v grob tudi zaradi frontalno postavljenega Kristusa, ki se na podoben način z levico naslanja na zatilje enega od angelov.

⁴³ Cf. Janson: 1957, tab. 402 (tudi v tem primeru je motiv uporabljen v veliko bolj ekspresivni varianti kot na šibeniškem reliefu). Za zgleda na »Meleagrovih sarkofagih« cf. S. Reinach: *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*, III, Paris 1912, tab. 97/1, 192/4, etc. Morda je bil konkretno izhodišče za toskanske umetnike relief na sarkofagu v nekdanji firenški zbirki Montalvo, cf. E. Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972, p. 68, repr. 115.

⁴⁴ Cf. Middeldorf: 1966; Schulz: 1978, p. 71.

⁴⁵ Cf. Janson: 1957, tab. 432–460.

⁴⁶ Niz polkrožnih lokov se pojavi prvič na bronastem reliefu Herodove gostije v Sieni, 1423–1427 (Janson: 1957, tab. 93, 97) in pozneje tudi na mlajši verziji istega prizora, ki jo danes hranijo v Lillu (ibid., tab. 182, 184). Isti motiv v monumentalnejši izvedbi nastopa tudi v tondu z Ozdravljenjem

že Folnesics upravičeno iskal paralele na Oltarju v »Il Santu«.⁴⁷ Vendar tam arhitravi počivajo na ploskih slopih, v Šibeniku pa jih nosijo obli stebri z izrazitimi — a žal neizoblikovanimi — kapiteli, na katere po členitvi zelo spominjajo tisti na že omenjenem reliefu v Lillu iz srede tridesetih let.⁴⁸

Na prvi pogled je kompozicija, ki se nam je ohranila v Šibeniku, sorodna prizorom na Donatelovi desni prižnici tudi glede na medsebojna razmerja med človeškimi liki in arhitekturno sceno. V obeh primerih namreč figure suvereno obvladujejo prizorišče, ki igra tudi po svojih dimenzijah na zgodnejših Donatellovih reliefih veliko pomembnejšo vlogo.⁴⁹ Na prižnicah v San Lorenzu ponavljajoči se intervali dveh lokov le od daleč diskretno spremljajo krčevite preplete figur, vendar je tam odnos človeških postav do scenskega okvira v bistvu drugačen kot na reliefu iz »Nove crkve«, kjer podoben učinek nastane zaradi nizkega očišča. Medtem ko liki na teh zadnjih Donatellovih reliefih arhitekturo preraščajo in se gibljejo ne oziraje se na njeno tektonsko zgradbo, tvorijo na šibeniškem Polaganju v grob z njo skladno celoto.⁵⁰ Povsem drugačna je tudi njegova notranje uravnotežena kompozicija, ki učinkuje kot samostojna v sebi zaključena uprizoritev enega samega dramatičnega dogodka v živem nasprotju z desno prižnico v San Lorenzu, kjer niti posamezne epizode niti skoraj kontinuirana trodelna scena Kristusa v Predpeklju, Vstajenja in Vnebohoda, niso podvržene strogi simetriji diagonal, ampak se figure na njih brez središčne osi neovirano gibljejo od leve proti desni.⁵¹ Po svoji centripetalni kompozicijski zgradbi je relief iz »Nove crkve« bolj soroden Donatellovim monumentalnim pripovednim prizorom iz poznih tridesetih let in zlasti iz štiridesetih let.⁵²

Z deli, ki so nastala v tej razvojni fazi velikega toskanskega umetnika, vežejo naše Polaganje v grob tudi krepko modelirane figure s poudarjenimi osnovnimi telesnimi konturami. Te so namreč, v popolnem nasprotju z viharo razgibanimi liki, ki nastopajo na prižnicah v San Lorenzu in v drugih poznih Donatellovih stvaritvah, kjer so človeška telesa praviloma ovita v nemirno zmečkano draperijo, zasnovane voluminozno, sledeč linijam golega telesa, ki ga oprijeta oblačila tudi tam, kjer ne gre za akte, očem ne prikrijejo.

Druziane na pendentivu v Sagrestia Vecchia (San Lorenzo), okrog 1435—1443 (ibid., tab. 207), v nekoliko predelani obliki pa tudi na oltarju v »Il Santu« (ibid., tab. 296).

⁴⁷ Folnesics: 1915, p. 196; cf. Janson: 1957, tab. 309.

⁴⁸ Janson: 1957, tab. 183.

⁴⁹ Začenši s siensko Herodovo gostijo iz dvajsetih let, lahko vse do padovanskih reliefov v drugi polovici petega desetletja sledimo vedno močnejši težnji po osamosvajanju arhitekture in rasti njenega pomena na račun figur. O njunem medsebojnem odnosu pri zgodnejših Donatellovih delih cf. A. Rosenauer: *Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit* (= *Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen III*), Wien 1975, pp. 75—86. Nadrobna analiza za celoten opus: cf. J. Poeschke: *Donatello, Figur und Quadro*, München 1980, pp. 34—38, 85 ss, passim.

⁵⁰ Pogled figure, ki stoji na lestvi, mehko drsi navzdol ob loku, čigar stičišče z drugim lokom kompozicijsko nosi Magdalena. Nagib angelovega telesa v sredini ne učinkuje le kot odmev usločenega Kristusovega trupla, ampak hkrati sledi tudi polkrožni liniji oboka, ki ga uokvirja.

⁵¹ Janson: 1957, tab. 432.

⁵² Janson: 1957, tab. 207, 396, 300, 304, 309.

Tako po oblikovanju »mokre«, telesu se prilegajoče draperije kot tudi s posameznimi figuralnimi motivi, ki ne skrivajo svojih klasičnih prednikov, deluje šibeniško Polaganje v grob tudi precej bolj antikizirajoče, kot je to običajno v Donatellovem zadnjem ustvarjalnem obdobju nekako od srede petdesetih let dalje. Poleg že omenjenih postav Magdalene in Marije se na antični vzor očitno naslanja tudi moška figura, ki se opira na palico, čeprav neposrednega zgleda zanj še ne poznamo.⁵³ Brez zgledovanja pri antiki si ne bi mogli razložiti tudi nenavadnega angela s kratkimi »zakrnelimi« krilci. Ta ni podoben niti konvencionalnim deklisnim bitjem v valujočih haljah niti otroško razigranim renesančnim puttom, ampak še najbolj spominja na mladeniške efebe, kakršni nastopajo na »reliefih v reliefu« pri Donatellu prvič na levi strani Herodove gostije v Lillu.⁵⁴ Ker na istem reliefu naletimo tudi na najstarejšo analogijo z ležečim »Silenom« s šibeniške katedrale, se zdi upravičena domneva, da imamo v obeh primerih opravka z motiviko, ki prvič nastopi že v tridesetih letih. Formalno še zlasti glede odnosa med telesom in draperijo figuram na šibeniškem reliefu ustrezajo tudi posamezni liki, ki nastopajo v štirih pripovednih prizorih v tondih na pendentivih Sagrestie Vecchie v San Lorenzu, ki so nastali proti koncu četrtega desetletja.⁵⁵

Po vsem sodeč, torej hipotetično Donatellovo Polaganje v grob, ki je botrovalo reliefu v atriju »Nove crkve«, ni bilo tako trdno vpeto v niz pripovednih reliefov na prižnicah v San Lorenzu, da bi lahko pritrdili Middeldorfu in ga brez pomislekov datirali šele po letu 1460. Toda po drugi strani tudi Woltersova domneva o izgubljenem osnutku velikega florentinskega mojstra, ki naj bi nastal takoj po njegovem prihodu v Padovo, nima trdnješe podlage, saj si pomanjkanje stičnih točk s pri-

⁵³ Da imamo opravka z antičnim arhetipom, nas poleg drže nog opozarja tudi način naslanjanja na palico pod pazduho (o tem cf. S. Kokole, O vlogi antičnih elementov na prvem renesančnem reliefu v Dalmaciji, *Antični temelji naše sodobnosti* [Referati slovenskih udeležencev na 4. znanstvenem zborovanju Zveze društev za antične študije v Pulju od 12. do 17. oktobra 1986], Ljubljana 1987, p. 31, repr. 5–7). Modeliranje telesnih form je, kot je že rečeno (opomba 28), izrazito donatellovsko. Zlasti od pasu navzdol njegove konture živo spominjajo na golega Davida (Firenze, Bargello) v profilu (Janson: 1957, tab. 114 a, b), ki je zelo verjetno nastal šele v Padovi okrog leta 1450 in morda predstavlja boga Merkurja. Cf. J. Pope-Hennessy, Donatello's Bronze David, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* I, Milano 1984, pp. 122–127. Z nekaj tveganja lahko šibeniško moško figuro tesneje povežemo še z londonskim *caissonom*. Če jo primerjamo z Adamom v prizoru Dela prvih staršev (cf. Pope-Hennessy: 1964, pp. 57–59, repr. 74, cat. 51; Bellosi: 1977, repr. XVIII, 6), takoj opazimo identično držo obeh figur: razlika je le v tem, da je lik v Londonu obrnjen v levo s toraksom proti gledalcu, tako da vidimo tudi levico, medtem ko nam v Šibeniku kaže hrbet. Takšna komplementarnost pri predstavljanju iste drže z obeh strani ni tako redka na renesančnih risbah aktov, ki so služili za vzorčne figure: kot na primer za vse druge naj na tem mestu opozorimo le na centralna lika z znamenite Pollaiuolove grafike (cf. L. D. Ettlinger: *Antonio and Pietro Pollaiuolo*, Oxford 1978, pp. 31–35, 146–147, repr. 72). S tem bi pridobili dodatno oporo v prid hipotezi, da gre v obeh primerih za motiviko Donatellovega kroga.

⁵⁴ Cf. Janson: 1957, tab. 185. Pozneje je Donatello isti tip mladeniških golih figur uporabil tudi v bakhantskih prizorih na podstavku Juditinega kipa, 1453–1455 (ibid. tab. 376–377).

⁵⁵ Cf. Janson: 1957, pp. 132–140, tab. 204–215; Pope-Hennessy: 1985, pp. 258–259).

povednimi prizori za oltar v Il Santu lahko razlagamo tudi drugače: zgled za šibeniški relief bi lahko nastal v naslednji razvojni fazi, ko je Donatello že začel iskati nove izrazne možnosti in zato znova bolj poudarjal vlogo človeških likov. Posamezni stilemi in nekateri figuralni motivi, ki jim na njegovih ohranjenih reliefih lahko sledimo vsaj do začetka štiridesetih let, a se polagoma porazgubijo ali umaknejo bolj ekspresivnim izpeljankam šele okrog srede šestega desetletja, pa zanj do neke mere vendarle oblikujejo ožji časovni okvir z jedrom v padovanskem »intermezzu« (1443–1454).

Številna vprašanja, ki se porajajo ob takšni interpretaciji, bodo verjetno še dolgo čakala na dokončne odgovore, ki pa jih bo vsekakor treba iskati v verigi Donatellovih figuralnih kompozicij na poti med Padovo in Firencami. Ni izključeno, da se nam je v Šibeniku ohranilo edino pričevanje o enem njenih pogrešanih členov.

THE RELIEF OF CHRIST CARRIED TO THE TOMB IN THE COURTYARD OF S. MARIA DI VALVERDE (»NOVA CRKVA«) IN ŠIBENIK

The unfinished relief of Christ Carried to the Tomb, which comprises the scene of Lamentation, is set up above the arch spanning the space between the church and the former »scuola« of the Confraternity of S. Maria di Valverde in Šibenik (It. Sebenico). Since it was first published by Frey (1913) and Folnesics (1914, 1915) it was thought to be a late work by Niccolò di Giovanni Fiorentino, who was active in Dalmatia at least from 1467 onwards. Nevertheless, the arguments put forward in support of this attribution are far from conclusive. It has been argued that the relief dates from the beginning of the 16th century, because Niccolò was appointed »proto-maestro« of the Church of S. Maria di Valverde only in 1502. However, the preserved documents attest only to his activity as an architect and there is not a shred of evidence that the were commissioned any piece of figurative carving. Forasmuch as the relief (Fig. 1) was originally not intended for its present location, its provenance and prospective purpose remain obscure. All we know for certain is that it could have been installed only after 1586, when the round arch beneath it was constructed. It would therefore be more than hazardous to ascribe it to the Florentine, who died in 1505. Moreover, the Valverde relief (Fig. 2–3) is by no means so closely related to Niccolò's authenticated works as was propounded. It was, for instance, claimed to bear a good deal of resemblance to his Lamentation (Fig. 4) from Trogir, though it would be difficult to imagine two visualisations of virtually the same subject matter so utterly dissimilar in spirit and design. The alleged analogies in detail are unconvincing. The two slender candelabra (Fig. 8) at its flanks are totally unlike the type repeatedly used by Niccolò and his followers (e. g. Fig. 7). The distraught St. Mary Magdalen (Fig. 6), who was held to match the wailing woman (Fig. 5) in the Trogir relief, does not even descend from the same Byzantine threnetic formula for she is obviously derived directly from a Hellenistic maenad. Furthermore, her body is moulded in the softly swollen curvatures which mark the contours of all the figures in the Šibenik relief, but stand in sharp contrast to the more articulate treatment of human anatomy, characteristic of Niccolò's chisel-work. Since neither the unequivocal documents nor the compositional syntax and formal language of the Valverde relief seem to approve of Niccolò's authorship, we have every reason to exclude it from his oeuvre altogether. Stylistically its affinities are with those Dalmatian sculptures which were apparently produced by the late workshop of Giorgio da Sebenico (?–1473) in the 1460s. In Šibenik the closest comparisons with the Valverde relief bears the section of the northern facade of the Cathedral, which was erected and decorated in a rather idiosyncratic Renaissance manner between 1465–1466/68. The circular relief of the corpulent St. Jerome (Fig. 12) is essentially

different from the representations of the ascetic saint by Niccolò's partner and collaborator Andrea Alessi (e. g. Fig. 13), but very similar to the figures in the Valverde relief. The plump modelling of the recumbent nude at the right end of the frieze of putti holding festoons (Fig. 16) is akin to the limbs of the man leaning on his staff (Fig. 9), so that one might venture to believe they were carved by the same hand. With the analogous treatment of anatomical details we are confronted also in three of the four reliefs on the imposts inserted into the portal of the Rector's Palace in Dubrovnik (It. Ragusa) in 1464. In the scene of Mars embracing Venus the stance and the profile of the robust body of the latter correspond neatly to the nude with a staff (Figs. 9—10), while the rounded contours of both of them are related to the four music making putti (Fig. 11). The latest research indicates that their formal traits do not reveal the individual style of a Dalmatian sculptor, since they are carefully rendered after ready-made visual sources. Apart from the quartet of putti (Fig. 11), the correlate of which is traceable on the terracotta altarpiece in the Cappella Ovetari (1448—1453) in the Chiesa degli Eremitani in Padua, a most instructive example of such a borrowing is the recumbent nude on the Šibenik cathedral (Fig. 16) which matches the resting Hercules from the Uffizi drawing 6347 F v (Fig. 15). As a matter of fact, both repeat a figural motif known already from Donatello's marble relief now in Lille. The composition of the Valverde relief itself strikes us as generically Donatellesque: beside its intensity of feeling, surprising iconographic originality and a number of details, which accord well with Donatello's artistic vocabulary, it is worth noting that the centripetal arrangement of figures is underlined by the elaborate geometric scheme focusing on Christ's forehead. Hence there is a high degree of probability that this masterly balanced Early Renaissance «historia» was copied as a whole after one of the lost masterpieces by Donatello, which must have been transmitted to Dalmatia between 1460 and 1470 by way of an intermediate model drawing. Middeldorf (1966), who was the first to observe that the Šibenik relief may be indebted to «qualche schizzo o modello di Donatello», has related it to the Pulpits in San Lorenzo, while it was on the other hand pointed out by Wolters (1968), that the model composition could have been conceived already during the first few years of Donatello's Paduan sojourn (1443—1454) — this conjecture enabled the latter to advance the erroneous dating for the Valverde relief of around 1445. For the lack of corroborative evidence neither of these two hypotheses can be accepted without reservations. The exact place of the conjectural missing link in the chronological sequence of Donatello's storiated reliefs is therefore as yet bound to remain undetermined.

O KAPELAH IN OLTARJIH ŠIBENIŠKE STOLNICE ZA ČASA JURIJA DALMATINCA

Janez Höfler, Ljubljana

Že več kot deset let je, odkar je Stjepan Krasić objavil del vizitacijskega zapisnika, nanašajočega se na Šibenik in na tamkajšnjo stolno cerkev, ki ga je ob svojem potovanju po Dalmaciji leta 1579 napravil papeški odposlanec, veronski škof Agostino Valier.¹ Zapisnik je razmeroma skop in v bistvu ne prinaša ničesar, kar bi se dalo neposredno uporabiti pri raziskovanju stavbne zgodovine šibeniške stolnice, tako da se še daleč ne more meriti, recimo, s tistim, ki ga je v 18. stoletju sestavil Didak Manola, trogirski škof, o stolnici v Trogiru.² Kljub temu pa vsebuje podatke, ki jih je mogoče posredno povezati z gradnjo stolnice sredi stoletja, namreč popis oltarjev, njihovih svetniških patrocinijev in tu in tam tudi tistih šibeniških plemiških rodbin, v katerih patronatu so bili. Vizitator lege oltarjev v glavnem ne navaja, vendar jih popisuje po določenem redu, zaradi česar jih je mogoče identificirati s tistimi, ki so nastajali ob zidavi stolnice, s tem pa tudi rekonstruirati njihov položaj v notranjščini cerkve.

Za časa Valierove vizitacije je bilo v šibeniški katedrali štirinajst oltarjev. Tri od teh je vizitator našel v vzhodnem delu cerkve, v glavni in v stranskih apsidah, preostalih enajst pa je bilo razporejenih po travejah oz. kapelah stranskih ladij. Teh je na vsaki strani sicer po šest, ker pa v eno travejo na severu vodi stranski vhod v cerkev, tam oltarja ni bilo.

O oltarjih v apsidah v arhivskem gradivu iz časa zidave stolnice ni podatkov. Ker se je delo na vzhodni partiji vleklo dalj čala, ni mogoče zatrdno reči, kdaj so jih postavili. Edino oporišče nudijo odpustki, ki jih je leta 1467 stolnici v Šibeniku podelil papeški legat za Benečijo, škof Ivan iz Porta in kardinal Sant' Angelo;³ po našem prepričanju so takrat končali spodnji del vzhodne partije stolnice in ga usposobili

¹ S. Krasić, Dva priloga o Jurju Dalmatincu, *Arhivski vjesnik*, XVII, 1974—1975, pp. 301—307 (303 s.).

² C. Fisković: *Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća*, Split 1940.

³ D. Farlati, *Illyricum sacrum* IV, p. 470; D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, dodatek listin in regist (V. Molè, od tod citirano: Frey-Molè: 1913), pp. 159 s, Nr 133.

za nemoteno opravljanje liturgije.⁴ Precej več gradiva za oltarje oz. kapele v stranskih ladjah. Kot je znano, so prokuratorji stolnice v želji, da zagotovijo stalna sredstva za gradnjo cerkve, 29. decembra 1443 dosegli, da je Veliki svet mesta obvezal vrsto šibeniških plemičev za letne obligacije v korist gradnje cerkve v višini enega do treh dukatov, ki so zapadle z veliko nočjo tekočega leta.⁵ Še izdatnejša so bila sredstva, predvidena v pogodbi 23. marca 1444, s katero se je nekaj šibeniških rodbin obvezalo, da financira izgradnjo posameznih travej stranskih ladij, za to pa prejme patronat nad temi kapelami.⁶ Vsaka kapela naj bi stala 73 dukatov, plačljivih v treh letnih obrokih, začnši z aprilom tekočega leta, zgrajena pa naj bi bila po načrtu protomagistra Jurija. V omenjeni pogodbi je tudi natančno določeno, kako naj bodo kapele razdeljene med te rodbine, z izjemo prve v severni ladji ob glavnem vhodu, ki je bila zgrajena že leta 1435 s pomočjo Deše Jakobovega (Dessa Jacobi) in je bila v lasti njegovih dedičev.⁷ Domnevamo, da so prokuratorji izgradnjo travej stranskih ladij zaupali mojstroma Lorenzu Pincinu in Martinu, Petrovemu sinu s pomočnikom Pavlom, Mihaelovim sinom iz Zadra, s katerima so sklenili delovno pogodbo 5. julija 1444.⁸ Glede na plačilne pogoje bi kapele morale biti gotove že leta 1447,⁹ vemo pa, da se je delo zavleklo, tako da je nekatere teh kapel končal šele Jurij sam po letu 1447.¹⁰

Za rekonstrukcijo kapel in oltarjev šibeniške stolnice v 15. stoletju imamo torej na voljo poleg Valierovega vizitacijskega poročila tudi pogodbo, datirano 23. marca 1444, ki pa tudi sama po sebi še ne zagotavlja identifikacije oltarjev, saj ne navaja patrocinijev. Šele s soočenjem obeh dokumentov, omenjene pogodbe in Valierovega zapisnika, pridemo do prave rešitve.

Rekli smo, da Valier ne navaja lege oltarjev in da je tudi zelo skop s podatki o rodbinah, ki so imele patronat nad temi oltarji, tako da ga ni mogoče brez nadaljnjega interpolirati s tekstom pogodbe iz leta 1444. Vendar je mogoče ugotoviti, kako se je vizitator leta 1579 gibal po stolnici, ko je popisoval oltarje: potem ko je obdelal tri oltarje v kor nem delu stolnice, je začel z zadnjo kapelo v vzhodnem delu severne stranske ladje, od tu nadaljeval pot proti zahodu, se pri glavnem vhodu obrnil na jug in od tod krenil proti vzhodu do zadnje kapele južne stranske ladje. S pomočjo tega malega itinerarija se da lega posameznih oltarjev rekonstruirati na naslednji način (gl. priloženo skico: številke v oklepaju se nanašajo na Frejev popis, str. 20, op. 21):

⁴ O tem govori še neobjavljena študija avtorja tega prispevka z naslovom *Šibeniška katedrala med Jurijem Dalmatincem in Nikolajem Florentincem: O začetkih renesanse v arhitekturi Dalmacije* (izide predvidoma v zborniku *Radovi Instituta JAZU u Zadru*).

⁵ Frey-Molè: 1913, pp. 137 s, Nr. 35 (napačno datirano 29. decembra 1444).

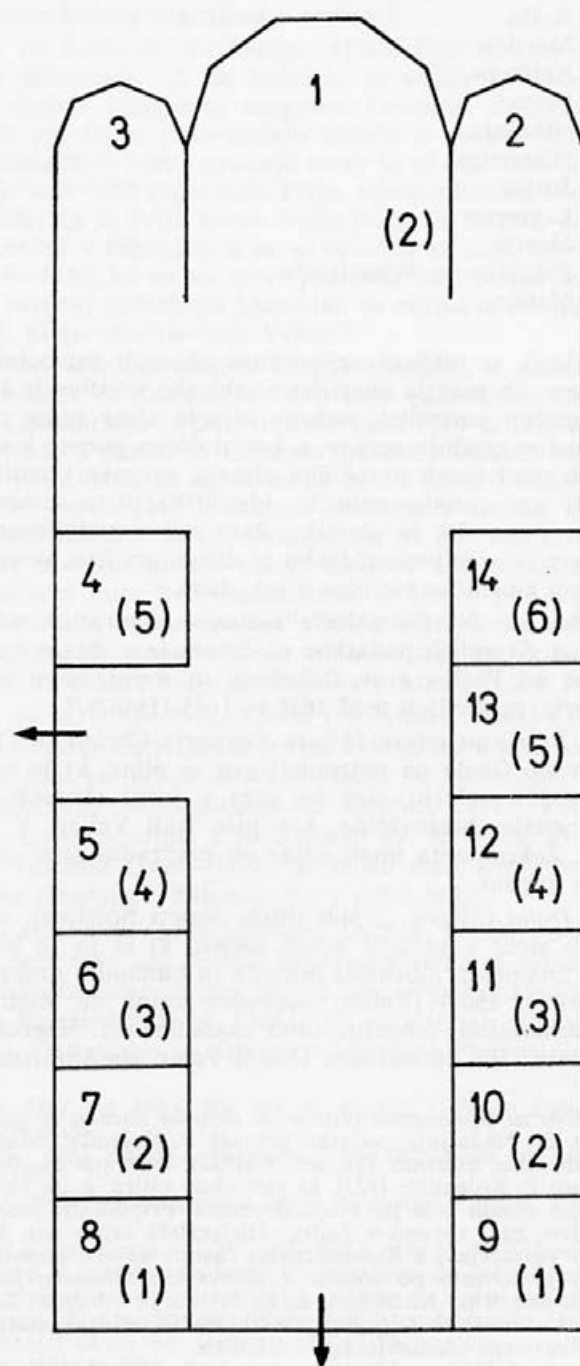
⁶ Frey-Molè: 1913, pp. 135 s, Nr. 30 (k temu še pp. 134 s, Nr. 27).

⁷ Pogodba z dne 3. novembra 1435, Frey-Molè: 1913, pp. 129 s, Nr. 11. Gl. D. Frey (kot zgoraj, op. 3; od tu citirano: D. Frey: 1913), pp. 9 s, in P. Kolendić, *Šibeniška katedrala pre dolaska Orsinijeva (1430–1441)*, *Narodna starina* 8, III, 1924 (od tod citirano: P. Kolendić: 1924), pp. 161 s.

⁸ Frey-Molè: 1913, pp. 136 s, Nr. 32 in 33. Original v Historijskem arhivu Zadar, Not. A. Campolongo 11/IV, fol. 175 r-v.

⁹ O tem gl. tu v nadaljevanju.

¹⁰ O tem gl. tu v nadaljevanju, posebej op. 29.



- 1) veliki oltar sv. Jakoba
- 2) oltar sv. Rešnjega telesa
- 3) oltar sv. Duha
- 4) oltar sv. Križa
- 5) oltar sv. Martina
- 6) oltar sv. Krištofa
- 7) oltar sv. Petra
- 8) oltar sv. Nikolaja
- 9) oltar sv. Hieronima
- 10) oltar sv. Jurija
- 11) oltar sv. Lovrenca
- 12) oltar sv. Marije
- 13) oltar sv. Fabijana in Sebastijana
- 14) oltar sv. Marije.

Kot bomo videli, se takšna razporeditev oltarnih patrocinijev ujema s podatki, ki nam jih ponuja ohranjeno arhivsko gradivo iz 15. stoletja. Takšen ali drugačen patronicij nekega oltarja sicer nima neposredne povezave z aktualno gradnjo cerkve, a ima določen pomen v simbolično-reprezentativnih predstavah naročnika oltarja, njegova identifikacija pa utegne koristiti pri raziskovanju in identifikaciji posameznih delov oltarne opreme, zlasti slik in plastike. Zato naj v nadaljevanju našega prispevka zberemo dosegljivo arhivsko in drugo gradivo, povezano s posameznimi oltarji šibeniške stolnice v tem času.¹¹

1. *Veliki oltar sv. Jakoba* (Altare maius consecratum ad honorem Sancti Jacobi...). Starejših podatkov ni. Danes je v glavni apsidi baročni oltar »Gospe od Plača« s sv. Jakobom in sopatronom sv. Rokom, neznanega avtorja, postavljen med 1638 in 1645 (1640?).¹²

2. *Oltar sv. Rešnjega telesa* (Altare Corporis Christi in choro). Starejših podatkov ni. Glede na patronicij gre za oltar, ki je bil verjetno že postavljen v 15. stoletju, slej ko prej v južni stranski apsidi, in v oskrbi istoimenske bratovščine, kot piše tudi Valier. V baroku je Bratovščina sv. Zakramenta imela oltar ob pregradni steni med glavno in južno korno kapelo.

3. *Oltar sv. Duha* (Altare... sub titulo Sancti Spiritus), v lasti družine Mihetić, in sicer v severni korni kapeli, ki si jo je bil za svojo grobnico izbral znameniti šibeniški pravnik in humanist Ambroz Mihetić (umrl med 1491 in 1508) (Valier: haeredes unius de Michietich, qui posuit ibi monumentum, teneatur illud manuteneri). Nagrobna plošča je datirana z letom 1508. 16. oktobra 1508 je Peter, sin Ambroza Mihetića,

¹¹ Arhivsko gradivo za posamezne oltarje je deloma zbrano že pri D. Freyu: 1913, p. 20, op. 21. Nadaljnje podatke prinaša P. Kolendić, Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku, *Starinar* III, ser. I (1922), 1923, pp. 65–94 (pp. 73 ss) (od tod citirano: P. Kolendić: 1923), ki vire sicer citira, a jih žal dobesedno ne navaja in jih včasih celo po svoje povzema. Pripomniti moramo, da je arhivsko gradivo, zdaj zbrano v Zadru, Historijski arhiv (cit. HAZ), težko pregledno in v primerjavi s Kolendićevim časom ne več popolno. Sedanje stanje oltarjev je povzeto po vodiču V. Devetaka: *Šibenska katedrala*, Šibenik 1969, z dopolnili po K. Stošiću in K. Prijatelju (slednje: Barok u Dalmaciji, v: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982). Uvodni latinski citati v oklepaju so vzeti iz Valierovega vizitacijskega zapisnika.

¹² K. Stošić: *Gospa od Plača u šibenskoj katedrali*, Šibenik 1935.

dal v tej kapeli (»a latere dextro majoris capellae versus plateam«, tj. v smeri proti trgu na severni strani stolnice) postaviti oltar v čast sv. Mihaela (zaščitnika družine) in sv. Janeza Krstnika.¹³ Danes je severna obkorna kapela zagrajena z orglami.

4. *Oltar sv. Križa oz. Križanega* (Altare Crucifixi de iure patronatus illorum de Sincovich...), na katerem je velika in »dostojna« podoba Križanega (habet imaginem magnam Crucifixi decentem). Patronacij razkriva, da gre tu za tisto zadnjo kapelo v severni vrsti, ki leta 1444 še ni bila oddana in njena gradnja torej še ni bila tako kmalu v načrtu. Kapelo si je leta 1452 zagotovila Prija, vdova plemiča Franja Konjevića. Kolendić piše, da je Prija sprva želela postaviti kapelo sv. Križa v frančiškanski cerkvi v Šibeniku, a se je odločila za stolnico.¹⁴ Zgradili so jo v letih 1454–1455, ko so na oltar postavili tudi veliko leseno, še vedno ohranjeno razpelo splitskega kanonika in rezbarja Jurija Petrovića, datirano 1455, ki ga omenja tudi Valier.¹⁵

5. *Oltar sv. Martina* (Altare Sancti Martini), v patronatu Tolimeričev, Cipriančičev in Dobrovičev (de iure patronatus illorum de Zolimeriis (!), Cipriancichi et Dobrovichi). Leta 1444 je bila kapela (a latere dextro intrando a platea in Ecclesia predicta) oddana plemičema Eliju, sinu Petra Tolimerića, in Martinu de Mirsa (tudi Tolimeriću), vsakemu na pol. Že 16. aprila 1444 je Martin de Mirsa v svojem imenu in imenu brata Tomaža zadolžil Jurija Dalmatinca za tri plošče, dve za nagrobnika in eno za oltar, pa še nekaj kamnov za podnožje (tres plancas lapides, videlicet duas pro monumentis et unam pro altare, et aliquos lapides pro salizio unius capelle).¹⁶ Patronicij oltarja, kakor ga sporoča Valier, se ujema z imenom enega od obeh nekdanjih lastnikov kapele. Zdaj je tu oltar Matere božje Karmelske, postavljen leta 1617.

6. *Oltar sv. Krištofa brez oltarja (?)* (Altare Sancti Christophori carens forma altaris). Po pogodbi iz leta 1444 je bil v lasti Mihaela Lavčiča, kar se vidi tudi po grbih na sklepnikih. Po Kolendiću je bila kapela v celoti izplačana, torej gotova 12. oktobra 1444.¹⁷ Patronicij oltarja je verjetno treba povezati z relikvijami sv. Krištofa, ki jih je oskrbel škof Luka Tolentić (1469–1491) in ki so zdaj shranjene v sarkofagu ob sedanjem oltarju sv. Zakramenta v južni ladji.

7. *Oltar sv. Petra* (brez opreme) (Altare Sancti Petri nudum). Po pogodbi iz leta 1444 naj bi bila kapela zgrajena iz zapuščine Ivana Simeonića. Baročni oltar na tem mestu ima sliko Poklona sv. treh kraljev Bernardina Ricciardija iz ok. 1568/1569, ob straneh oltarja stojita angela z napisnima trakovima iz delavnice Nikolaja Florentinca (zadnja četr-

¹³ Frey-Molè: 1913, pp. 165 s, Nr. 168, K. Stošić: *Galerija uglednih Šibenčana*, Šibenik 1936, p. 56.

¹⁴ P. Kolendić: 1923, pp. 84 s. Pogodba z dne 20. aprila 1452: Frey-Molè: 1913, p. 154, Nr. 100.

¹⁵ I. Fisković, Prijedlog za kiparja Jurja Petrovića, *Peristil*, VIII-IX, 1965/1966, pp. 75–93.

¹⁶ HAZ, Not. Campolongo 11/IV, fol. 105 v–106 r, P. Kolendić: 1923, p. 74. V resnici gre za pooblastilo Juriju Dalmatincu, da pri nekem klesarju Ivanu na Braču dvigne omenjeni material, ki sta ga brata pri njem že naročila (quas plancas et quos lapides dictus Magister Johannes promisit dare conductas Sibenici dictis Ser Martino et Ser Thomasio).

¹⁷ P. Kolendić: 1923, p. 75.

tina 15. stoletja), katerih povezava z nekdanjim oltarjem sv. Petra ni znana.¹⁸

8. *Oltar sv. Nikolaja* (Altare sub titulo Sancti Nicolai). Gre za zadnjo kapelo na severni strani ob glavnem vhodu, ki jo je dal zgraditi že Deša Jakobov (Dessa Jacobi) leta 1435. Kapela, kjer naj bi imeli patronat Deša in njegovi dediči, ki bi bili tu tudi pokopani, naj bi bila posvečena sv. Marku in sv. Nikolaju, zgradil pa naj bi jo do naslednje velike noči (1436) mojster Lorenzo Pincino iz Benetk, ki je tedaj delal na katedrali. Iz ustreznih besedil (7. oktobra in 3. novembra 1435) je lega kapele natančno določena (incipiendo a prima columpna versus secundam columpnam eiusdem ecclesie a parte silochi oz. a prima columpna versus secundam columpnam... videlicet a parte borea in angulo... versus dictam boream et viam publicam).¹⁹

9. *Oltar sv. Hieronima* (Altare Sancti Hieronymi). Ob njem se je brala maša dvakrat tedensko po volilu škofa Jurija Šižgorića (in quo celebratur bis in hebdomada vigore cuiusdam legati reverendissimi episcopi Sisgorei). Prva kapela južne ladje ob glavnem vhodu (1444: a latere versus mare in capite Ecclesiae versus ponentem), ki si jo je leta 1444 pridobil plemič Radić Šižgorić, kasneje pa so v njej njegovi sinovi uredili tudi grob leta 1453 ali 1454 umrlega škofa Jurija Šižgorića, delo Jurija Dalmatinca in njegove delavnice. Patrocinijsv. Hieronima sodi med najuglednejše patrocinijske poznega srednjega veka v Dalmaciji. To ime ima tudi eden od Radićevih sinov.

10. *Oltar sv. Jurija*, v oskrbi prokuratorjev gradnje stolnice (Altare Sancti Georgii, quod manuteneatur a fabrica). Po pogodbi iz leta 1444 naj bi jo prevzel Jurij Radoslavčić, ki se je že malo pred tem, 2. februarja 1444, obvezal za gradnjo ene kapele v stolnici,²⁰ po tem, 13. septembra 1445, pa tudi, da bo poravnal stroške za kamnito okrasje na zunanji strani kapele v ladji (dokument izgubljen), kar je, po ustreznem sodnem procesu, deloma plačal 31. decembra 1448.²¹ Sama kapela je bila izplačana 8. junija 1448²² in tedaj tudi gotova, saj je kmalu nato (18. oktobra 1448) Radoslavčić pri slikarju in rezbarju Dujmu Vu-

¹⁸ V. Devetak (kot op. 11), p. 28, piše, da sta angela nekoč stala ob oltarju sv. Rešnjega telesa v koru nasproti škofovske katedre. Pač pa ob patrocinijski tega oltarja pomislimo na znano plastiko Jurija Dalmatinca iz vrhnjih tabernakljev severnega stranskega vhoda. Kot ugotavlja S. Kokole v svoji diplomski nalogi o stilnem profilu Jurija Dalmatinca kot kiparja, Dalmatinčev kip sv. Petra ni pendant k sv. Jakobu, kot se sicer misli, in to ne po merah ne po stilu, tako da bi bila oba lahko šele sekundarno postavljena v tabernaklje stranskega portala. Kipa sta zdaj v muzeju v cerkvi sv. Barbare.

¹⁹ P. Kolendić: 1924, p. 162.

²⁰ Frey-Molè: 1913, p. 135, Nr. 28.

²¹ Frey-Molè: 1913, p. 149, Nr. 78, z napačno letnico; prim. P. Kolendić: 1923, p. 78. P. Kolendić, ibid., omenja tudi spor, ki je nastal, ker Radoslavčić sprva ni hotel poravnati teh stroškov, ki so pri drugih kapelah sicer očitno šli na račun cerkvene blagajne.

²² HAZ, Not. Campolongo 10/IV, fol. 100 r—100 v, P. Kolendić, ibid. Denar je prevzel stolnični prokurator in je veljal »pro fabricis et laborerijis lapideis ipsius capelle usque ad primam cornicem ad foleamina exclusive secundum pacta prime conventionis et obligationis ipsius capelle...«. Da so bili prevzemniki kapel dolžni poravnati gradnjo kapel le do *exclusive* dvojnega listnega venca, ki obdaja arkade in se pripisuje roki Jurija Dalmatinca, je v resnici zapisano že v dogovoru 23. marca 1444. Prim. k temu D. Frey: 1913, p. 20, op. 22.

škoviću iz Splita naročil tudi oltarni poliptih (ancona).²³ Popis tega poliptiha v ustrezni pogodbi, s podobo Jurijevega boja z zmajem v sredini, in tudi omembe kapele potrjujejo potrocinij sv. Jurija. V kapeli je zdaj oltar sv. Roka, sv. Hieronima in sv. Nikolaja Tavelića iz leta 1876, ki ima ob straneh putta s ščitom, iz delavnice Jurija Dalmatinca. Ti zanimivi plastiki sta morda nekdanji flankirali nagrobnik škofa Šižgorića v sosednji kapeli, ki je bil istega leta (1876) nekoliko predelan.²⁴

11. *Oltar sv. Lovrenca*, neposvečen (Altare Sancti Laurentii non consecratum), po pogodbi iz leta 1444 v patronatu Lovrenca Dominika in Lovrenca Mihaela Gonirbića. Dominik, Jurij in Ivan, sinovi enega od teh Lovrencev, so 22. maja 1489 sklenili s slikarjem Jurijem Čulinovićem pogodbo za izdelavo oltarne slike za oltar v tej kapeli (pallam magnam ponendam in ecclesia sancti Jacobi in capella Sancti Laurentii).²⁵

12. *Oltar sv. Marije* (Altare Sanctae Mariae), po pogodbi iz leta 1444 v patronatu takratnega prokuratorja cerkve Saracena Nicolai. Kapela je bila končana že pred 18. oktobrom 1448, ko se v Radoslavčičevi pogodbi s slikarjem Vuškovićem kot vzorec omenja že postavljeni poliptih na oltarju te kapele (tantae altitudinis, quantae sit Anchona Sr. Saraceni civis Sebenici, posita in ejus capella in Ecclesia S. Jacobi de Sebenico...²⁶). Tu je zdaj baročni oltar sv. Zakramenta.

13. *Oltar sv. Fabijana in Sebastijana*, neposvečen (Altare Sanctorum Fabiani et Sebastiani non consecratum). Leta 1444 so gradnjo te kapele prevzeli bratje Jurij, Nikolaj in Simon Divnić, ki so 30. junija 1447 prokuratorjem gradnje stolnice plačali tudi drugi obrok s pogojem, da bo kapela končana v enem letu.²⁷ Iz tega zapisa je tudi razvidno, da bi morala biti kapela po prvotni pogodbi postavljena do konca marca 1447, kar seveda velja za vse kapele, oddane leta 1444. Ob vpisu notarske beležke 30. junija 1447 je bil navzoč tudi Jurij Dalmatinec. Vprašanje je, če je v Valierovem zapisniku omenjeni patrocinij tudi prvotni patrocinij kapele bratov Divnić. Danes je baročni oltar s sliko sv. Fabijana in Sebastijana (Filippo Zaninberti, 1585–1636) v sosednji kapeli št. 14).

14. *Oltar sv. Marije*, neposvečen (Altare Sanctae Mariae non consecratum). Leta 1444 je bila kapela, zadnja v južni vrsti ob križišču, oddana Jakobu Nicolinu v imenu Marije (Koseglavić), vdove nekega kamnoseka Pribislavića, ki je 31. avgusta 1447 v tej zvezi poravnala tudi drugi obrok.²⁸ Patrocinij kapele se ujema z donatoričnim imenom. Zdaj je tu omenjeni baročni oltar sv. Fabijana in Sebastijana.

Iz plačilnih pogojev, navedenih v pogodbi o razdelitvi stranskih kapel šibeniške stolnice 23. marca 1444, se da razbrati, da bi kapele morale biti zgrajene v treh letih, to je do marca 1447, še vedno v roku, za katerega je bila sklenjena prva pogodba Jurija Dalmatinca s stolnico

²³ Frey-Molè: 1913, p. 142 s, Nr. 57.

²⁴ O teh puttih gl. M. Prelog, Dva nova »putta« Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, *Peristil* IV, 1961, pp. 47–60. S. Kokole razvija v svoji diplomski nalogi (gl. op. 18) misel, da putta izvirata iz prvotne kompozicije šizgoričevega nagrobnika.

²⁵ Frey-Molè: 1913, p. 162 s, Nr. 154.

²⁶ Kot zgoraj op. 23.

²⁷ HAZ, Not. Campolongo 11/V, fol. 149 (147) r-v, P. Kolendić: 1923, p. 7.

²⁸ HAZ, Not. Campolongo 11/V, fol. 176 u–177 r, P. Kolendić, ibid.

(22. junija 1441). Arhivsko gradivo sicer ni popolno, a kaže, da se je gradnja kapel deloma zavlekla. Glede na razpoložljive podatke bi lahko sklepali, da so bile kapele severne ladje (od stranskega vhoda do obstoječe kapele Deše Jakobovega, št. 5, 6 in 7) postavljene do roka in celo prej. Lavčičeva kapela je bila izplačana 12. oktobra 1444, za kapelo Tolimeričev ob stranskem vhodu (št. 5) pa je bila 16. aprila 1444 naročena oprema; ni zavreči misli, da se je delo na teh kapelah začelo že pred 23. marcem 1444 ali da je severna stranska ladja že v prvem obdobju do leta 1441 napredovala celo bolj, kot se sicer misli. Od kapel na južni strani sta bili Radoslavčičeva kapela (št. 10) in kapela Saracena Nicolai (št. 12) končani leta 1448, istega leta morda tudi kapeli bratov Divnić (št. 13) in Marije Koseglavić (št. 14): za ti je bilo leta 1447 šele pripravljeno kamenje, a je v dokumentih rečeno, da ju morajo končati v roku enega leta. Kapela Marije Koseglavić je bila bržkone v resnici obokana šele sočasno s kapelo sv. Križa, saj z njo meji na križišče, naznačeno z istim močnim slopom in bogatim jurijevskim kapitelom. Zadnja je bila kapela sv. Križa ob stranskem vhodu na severu (št. 4), zgrajena med 1452 oz. 1454 in 1455.

Kronologija izgradnje teh kapel je po svoje pomembna za kronologijo del na sami stolnici v tem času, ko se med mojstri, pogodbeno vezanimi s stolnico, pojavlja več imen, med njimi kajpak tudi vodja projekta, Jurij Dalmatinec, katerega naloga je slej ko prej bila, da zgradi apsidalni del stolnice; udeležba Jurijevih sodelavcev pri stranskih ladjah je namreč očitna. V splošnem pa lahko potrdimo že večkrat zapisano hipotezo, da so kapele južne stranske ladje nastale nekoliko za tistimi v severni stranski ladji.²⁹

THE CHAPELS AND ALTARS IN ŠIBENIK CATHEDRAL AT THE TIME OF GIORGIO DA SEBENICO (JURAJ DALMATINAC)

On the basis of the visitation report of Bishop Agostino Valier in 1579, the author identifies the altars which were in the Cathedral of Sveti Jakob (St. James) in Šibenik at that time and gives their location in the chapels in the aisles which were built in the middle of the 15th century, at the time when the work on the cathedral was directed by the architect-sculptor Giorgio

²⁹ V študiji, cit. tu v op. 4, navajam razloge, ki dovoljujejo domnevo, da je Jurij Dalmatinec v času od 1441 do 1443 delal le na apsidah (vključno s krstilnico) in da je leta 1444, ko se je obvezal za izgradnjo kapele bl. Rajnerija v Splitu (verjetno 21. aprila 1444) in lektorija v frančiškanski cerkvi v Zadru (1. oktobra 1444), denarja za njegovo redno plačo zmanjkalo, delo na apsidah pa zastalo. Tako je več kot verjetno, da sta 5. julija 1444 najeta mojstra Lorenzo Pincino in Martin Petrov zgradila tri omenjene kapele severne ladje in mogoče že začela tudi z nekaterimi kapelami južne ladje. (Martin Petrov je bil pri stolnici zaposlen do 14. marca 1446, za Lorenza Pincina pa se to žal ne ve). Glede teh pa bo najbrž držalo, da so jih mogli dograditi šele po 19. oktobru 1447, ko so stolnični prokuratorji sklenili nove pogodbe z Antoniom Busatom, Lorenzom Pincinom in Ivanom Pribislavljićem (Frey-Molè: 1913. pp. 139 s, Nr. 45 in 46), pri čemer je treba predvidevati tudi osebno Jurijevo udeležbo, kar se vidi mdr. na odličnih konzolah Šižgoričeve kapele. Namige na avtorstvo posameznih delov klesanega okrasja stranskih ladij v šibeniški stolnici daje I. Fisković v nekaterih prispevkih, nazadnje: Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, Juraj Matejev Dalmatinac (gradivo s simpozija Šibenik 1975), *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 3-6, Zagreb 1982 (izšlo 1984), pp. 116–142.

O NEKATERIH ŠTUKATURAH 17. STOLETJA NA KRANJSKEM

Barbara Jaki, Novo mesto

Ob umetnostnozgodovinskih spomenikih 17. stoletja na Slovenskem se odpira vrsta vprašanj, ki še danes terjajo primernih ali izčrpnjših odgovorov. Med take spomenike sodi tudi strop stolpne sobe¹ gradu Grm v Novem mestu, ki s svojo izjemno dekoracijo ni pritegnil večje pozornosti strokovnjakov. Italijansko štukaturo so posrečeno dopolnile štiri severnjaško zasnovane slike turških bojov in dvanajst manjših medaljonov s figurami in prizori iz vojaškega življenja.² Plastični okras je stopil v napeto razmerje s poslikavo, ki jo uokvirja in s pomočjo tretje dimenzije dopolnjuje njeno sugestivnost. Vendar moramo zaradi kompleksne problematike in različnih študijskih pristopov dekoracijo nujno obravnavati v dveh poglavjih. Opazna je celo določena razlika v času nastanka. Štukatura je zgodnejša, kar navsezadnje ustreza tudi obrti, ki pripravljala kartušna polja za poznejše slikanje.

Namen pričujočega sestavka je predstaviti štukaturni okras stropa in morda opozoriti na nekatera temeljna izhodišča za nadaljnji študij.

Prvi, ki omenja opremo grmskih prostorov, je bil že sodobnik mojstrov štukaterjev, J. W. Valvasor. V *Slavi* piše, da je v gradu več »treflich schöne Zimmer so theils mit Mahlern, theils mit Gipswerck sauber ausgemacht«.³ Sposoben grmski gospodar Wolf Ferdinand Mordax⁴ je protiturško postojanko preuredil v razkošno rezidenco s tipično zgodnjebaročno podobo, zasnoval grajski park in dal postaviti družinski mav-

¹ Čeprav so dimenzije prostora razmeroma majhne (5,45 m × 5,40 m), se pogosto omenja kot dvorana. V sestavku se prostor dosledno imenuje soba.

² V diplomski nalogi z naslovom *Štukatura in poslikava stropa stolpne sobe gradu Grm v Novem mestu*, Ljubljana 1986 (tipkopis), sem predstavila strop kot celoto.

³ Johann Weikhard Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Crain*, XI, 2. izd., Rudolphswerth 1877–79, p. 556 (od tod citirano: Valvasor, *Die Ehre*, XI).

⁴ Majda Smole: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 175. Wolf Ferdinand je podedoval rodbinsko imetje leta 1641, umrl je leta 1709 brez naslednikov. Nagrobna plošča v mavzoleju nosi letnico 1707, ki so jo napačno razlagali kot leto smrti. Pravilno letnico 1709 najdemo v: Franz Anton Breckerfeld: *Ad Topographium Carniolia: Versuch und Beitrag zu einer Landkrainerschen Topographie*, Neustädte-Rudolphswerth 1794 (roko-pis hrani Arhiv SRS v Ljubljani).

zolej.⁵ Nastal je kvaliteten in slikovit ambient, ki bi danes predstavljal enkratni primer v oblikovanju grajskega okolja na Dolenjskem. S preureditvijo notranjosti pa je Wolf Ferdinand Mordax »ustvaril nedvomno takrat najlepše urejeno bivališče med sosednjimi gradovi.«⁶ Valvasor o poslikavi natančneje ne govori, navdušuje pa se nad štukaturo, ki jo pri opisu vsakega sakralnega ali profanega prostora vselej omenja.⁷ Naslednji poročevalec, pisec novomeške zgodovine Ivan Vrhovec, povzema Valvasorjeve podatke in hvali Wolfa Ferdinanda, ki je naročil tudi »mnogo onih okrasov, ki so se nahajali po sobah do najnovejšega časa.«⁸

Nedvomno je pravilna ugotovitev Janka Jarca, da je bila baročna dekoracija odbita, ponekod pa prebeljena ob preureditvi gradu v kmetijsko šolo leta 1886. Soba v prvem nadstropju stolpa je namreč edini v celoti ohranjeni prostor z baročno dekoracijo.¹⁰ Istega leta kot Vrhovecova *Zgodovina Novega mesta* (1891) je o Grmu izšel še en zapis — poročila z Dolenjske Konrada Črnologarja. Avtor razmeroma gostobesedno opisuje mavzolej in kapelo božjega groba na sosednjem griču. V zvezi z gradom samo bežno omenja sobo s freskami in štukaturami, ki so bile v času njegovega obiska precej poškodovane.¹¹ Vsi ti zapisi so si po podatkih podobni, skromni, temeljijo na Valvasorjevem tekstu ter odražajo deskriptiven duh in odnos do umetnosti, kakršen je bil značilen za proučevanje umetnostnih spomenikov v prejšnjem stoletju. V ta okvir lahko postavimo še Valvasorjevega biografa, »kranjskega historiografa« Petra Pavla Radicsa, ki se sklicuje na avtorja *Slave* in omenja »krasne slike in štukature.«¹²

V bogatem opusu Franceta Steleta najdemo tudi nekaj kratkih opomb o grmski dekoraciji. Prav Stelè je prvi pri nas pisal o štuku leta 1927. Na podlagi primerjave motivnega sveta je prišel do napačnega sklepanja in povezal grmsko štukaturo z ono, ki krasi kapelico gradu v Polhovem Gradcu.¹³ Po restavriranju leta 1937 je v zaključku kratkega poročila opozoril, da »ta spomenik predstavlja enega najvažnejših primerov umetnosti Valvasorjevega časa.«¹⁴ To pa je tudi vsa literatura o grmski štukaturi, če izvememo bežno omembo v zgodovinskem sprehodu po Novem mestu avtorja Jožeta Mlinariča.¹⁵

⁵ Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 556, navaja leto 1675 za zidavo mavzoleja. S tem v zvezi Anton Peterlin: *Drobtinice iz zgodovine župnije šmihelske*, Novo mesto 1879, p. 8, piše, da je Wolf Ferdinand Mordax podaril šmihelski cerkvi srebrni kelih (brez navedbe vira).

⁶ Janko Jarc, Grad Grm in njegovi gospodarji, *Kmetijska šola na Grmu 1886—1936*, Novo mesto 1936, p. 15 (od tod cit. Jarc, *Grad Grm*, 1936).

⁷ Valvasor: *Die Ehre*, XI, pp. 299, 556, 566, itd.

⁸ Ivan Vrhovec: *Zgodovina Novega mesta*, Ljubljana 1981, p. 5.

⁹ Jarc, *Grad Grm*, 1936, p. 16.

¹⁰ Sondiranje strokovnjakov Zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine Novo mesto je pokazalo fragmente poslikave še v nekaterih drugih prostorih zahodnega trakta gradu. Cf. Marinka Dražumerič, Anton Miklavžin: *Konservatorski program za obnovo in revitalizacijo kulturnega spomenika — grad Grm*, Novo mesto 1984 (tipkopis).

¹¹ Konrad Črnologar, Kunstgeschichtliches aus Unter krain, *Mittheilungen des Musealvereins für Krain*, IV, 1891, p. 8.

¹² Peter Pavel Radics, Umétnost in umétna obrtnost Slovencev, *LMS*, 1880, p. 28.

¹³ France Stelè, *Stuk*, DS, 1927, p. 115 (od tod citirano: Stelè, *Stuk*, 1927).

¹⁴ Idem, Varstvo spomenikov od 1.1.1935—10.10.1938, *ZUZ*, XV, 1938, p. 94.

¹⁵ Jože Mlinarič, *Sprehod po mestu, Novo mesto — kulturnozgodovinski vodnik*, Ljubljana 1978, p. 128.

V steni nasproti vhoda v sobo je okenska odprtina. Zaradi starega kostanjevega drevoreda in severne lege ne daje veliko svetlobe. Levo in desno od vhoda so na vsaki steni nakazana vrata. Pozneje so bila zazidana in ne vodijo nikamor. Stene so členjene z naslikanimi pilastri, ki jih povezujejo cvetne kite, in z naslikanimi nišami ter medaljoni s svetniškimi figurami. Glede na stilne značilnosti lahko poslikavo sten datiramo v zadnjo četrtino 18. stoletja.

Umetnostno najzanimivejši in nedvomno najkvalitetnejši del prostora je njegov zrcalni strop. Zrcalo stropa nosi grbovno znamenje, vogale heraldičnega polja pa krasijo štiri velike štukirane rozete. Koti grla so dali prostor školjčnim lupinam, hrustančastim zavojem, košaram s sadjem in štukiranemu akantu. Bogata štukaterjeva domišljaja je uokvirila medaljone s plastičnimi, močno izstopajočimi dekorativnimi oblikami in putti, ki nosijo to nabuhlo, razkazujoče se bogastvo. Za nadaljnje premišljanje je neogibno vsaj skromno poznavanje štukaterske tehnike, zato moramo najprej spregovoriti prav o tem.¹⁶

Glavne sestavine za štuk — mavec, pesek, voda in apno — so bile vedno dostopne in razmeroma poceni, zato je bila tehnika široko razširjena in uporabna v različne namene, najpogosteje za dekoracijo stropa in ostenja, kot okvir za slikarije, za izdelovanje prosto stojećih plastik, reliefov... V starem svetu, srednjeveški Evropi in v Aziji so bili materiali in tehnika skoraj popolnoma enaki. Učinkovito podobo štukature je prinesla renesansa, baročni čas in doba rokokoja sta ohranila visoko raven spretnosti in prispevala ikonografsko celovitost. Pri finejšem marmornem štuku so mavec nadomeščali z marmornim prahom. Poleg ustreznih sestavin zahteva priprava malte tudi vezivna sredstva in mešanje z vodo v določenih razmerjih. Za oblikovanje zidcev in profilov so štukaterji uporabljali šablone v obliki profiliranih zidarskih drsal, ki so jih vtiskovali v še vlažen štuk. Ta tehnika je bila na Grmu uporabljena za konkavno vdrt jajčni niz in za listovnik venčnega zidca. Močnejše izstopajoče dele dekoracije — lovorjevo kito, masivne kartuše in figure — so morali armirati. Najbolj priljubljeni polnilni materiali so bili slama, rogoznica, konoplja in živalske dlake. Uporabljali so tudi lesene zatiče, kovinske žebelje, železne žice, šibe... Zaradi praktičnosti so dekorativne kose najprej ulivali in šele potem aplicirali. Modele za odlivanje so naročali pri specialistih — kiparjih, sposobnejši pa so bili sami zmožni narediti lastne vzorce. Kalup so takoj, ko so vanj ulili napol strjen mavec, namestili na strop in ga podprli s pomočjo odra. Kalup so sneli šele potem, ko se je mavec strdil. Okrasek je bil potem obdelan in polepšan. Če so potrebovali večje število figur, so najprej ulivali glave in roke, šele nato so modelirali lase in druge pripadajoče dele. V 16. in 17. stoletju so bili kalupi posebno dragi, zato so štuca-

¹⁶ Izhodišče in temeljna opora za obravnavanje tehnike je bil nemški prevod angleške študije Geoffrey Beard: *Stuck: Die Entwicklung plastischer Dekoration*, London—Herrsching 1983, pp. 9—26 (od tod citirano: Beard: *Stuck*, 1983), pionirsko delo na tem področju. V želji po kritičnem ovrednotenju te knjige sem pritegnila ustrezna poglavja v ožje usmerjenih razpravah: Peter Vierl: *Der Stuck — Aufbau und Werdegang, erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg*, München—Berlin 1969; Artur Saliger: *Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss., Wien 1970/72, pp. 7—12; Ingeborg Schemper: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts in Wiener Raum*, Wien—Köln—Graz 1983, pp. 15—18 in 165—172.

terji pogosto ulivali v stare, že rabljene kalupe. Glede na to lahko s precejšnjo gotovostjo povezujemo posamezne anonimne spomenike ali z nedokumentiranim delom na podlagi ponovljenih odlitkov dopolnimo opus znanega štukaterja.

Dekoracija grmskega stropa je zasnovana tektonsko in jasno sledi arhitekturi (sl. 17). Počiva na masivnem večnem zidcu, ki se stopničasto pogloblja v prostor. Nakazuje zaključek ostenja in je hkrati podlaga za masivno dekoracijo stropa.¹⁷ Spodnjo vrsto venca tvori jajčni niz deformirane baročne oblike,¹⁸ zgornjo pa ena od različic listnega niza. Vzporadni liniji lovorjeve kite in jajčevnika sta na grlnem delu stropa oblikovali štiri enaka polja, ki so večkrat ramenasto zalomljena in dajejo prostor velikim slikam bojev. Zaradi zalomov in zavojev so nastali prazni deli polja. Zapolnjujejo jih izumetničeni akantovi šopi s hrustančastimi dodatki, ki opozarjajo na razmeroma zgodnjo datacijo. Kartuše so bogato odete v hrustančast ornament. Ta se na zgornjem delu slikovito zavije in na vršičkih prehaja v akant. Rob med sliko in okvirom je valujoče nazobčan, levo in desno pa pospremljen s fragmentnim listovnikom. Dva gola otročiča sedita na lovorjevi kiti in vsak na svoji strani krepko poprijemljeta kartušo. Okviri ovalnih kartuš, ki jim je štukater odmeril prostor nad venčnim zidcem, so formalno podobni tistim nad velikimi prizori, vendar z rahlimi razlikami. Predvsem so skromnejši in nerodneje obdelani. Putta, v nasprotju z zgornjima, neprepričljivo plavata na traku, s katerim sta povezana prek ramena in boka, za bokom se trak pentljasto zavije, nakopiči pod hrbtom in opleta okoli kolen. Z glavo se putta zadevata v zgornji rob, nožice pa jima je nad gležnji skrajšal venčni zidec. Taka površna izdelava izdaja mojstra, ki je bil sicer rutiniran, a repertoarja svojih oblik in kalupov ni znal vedno prilagoditi danim okoliščinam. Pri elegantnejših rešitvah te kompozicije putti sedijo na venčnem zidcu in z nogami visijo v prostor pod seboj, ki ga tako plastično naglašajo ter poudarjajo svojo prisotnost.¹⁹

¹⁷ Problem terminologije za štukaturo sem poskusila rešiti s pomočjo poimenovanj podobnih elementov dekoracije v rezbarstvu: Milan Železnik, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, ZUZ, n. v. IV, 1957, pp. 131–182, prav tako Borut Uršič, Rezljani oltarji 17. stoletja v Goriških Brdih, ZUZ, n. v. XX, 1984, pp. 41–64; idem, Katalog rezljanih oltarjev 17. stoletja v Goriških Brdih, Goriški letnik, 11, Nova Gorica 1985, pp. 145–184. Nace Šumi: Arhitektura 17. stoletja na Slovenskem, Ljubljana 1969, p. 123 s (od tod citirano: Šumi: Arh. XVII., 1969) opozori na podobnost med motiviko štukature in zlatih oltarjev in na vzporeden razvoj »od zelo bogatega motivnega sveta do skoraj izključne prevlade akanta«. Uporaba skupne terminologije je mogoča samo do neke mere — zaradi specifičnosti obeh obrti — in se s to rešitvijo ni mogoče zadovoljiti dokončno. Ožjih zvez med obema zvrstema ne moremo iskati.

¹⁸ V tem primeru ne gre za tradicionalno antično varianto okrasnega pasu z izmenično nanizanimi jajčastimi oblikami s prirezanim vrhom in s puščičastimi ostmi, ki se je dosledno uporabljal tudi še v renesansi, ampak gre za preoblikovan motiv vdolbenih ovulov pravilne oblike in nakazane puščice. Terminologije v ustrezni literaturi še nisem zasledila, zato se zgledujem po Schemper: Wiener Raum, 1983, p. 57 in repr. 42, ki pri opisu skoraj identične okrasne letve uporablja termin *der Eierstab*, torej jajčevnik.

¹⁹ G. Ferrari: *Lo stucco nell'Arte italiana*, Milano 1910, repr. XIV; Beard: *Stuck*, 1983, repr. 33 in 34, če navedem samo nekaj primerov. O plastičnem iluzionizmu cf. Rudolf Distelberger: *Studien zum barocken Raum- und De-*

Telesca grmskih puttov so manieristično razpotečena, razmeroma vitka, a debelejših nog, ki delujejo precej okorno. Glave so izrazito podolgovate, z nabuhlimi lici, ki so postavljena presenetljivo nizko. Brada je majhna in potlačena, usta na pol odprta in povešena, nos prifrknjen. Visoko čelo odkrivajo gosti vihrajoči lasje, očitno oblikovani po odlivanju, saj kažejo določene razlike in so hkrati edina oblika, ki se ne ponavlja dosledno.

Svet zase ustvarja dekoracija trikotne niše kota stropa. Na dnu je postavljena velika školjčna lupina. Njena robova pri sklepu krožno zavijeta navznoter. Nad školjko si v vertikalni sledita kartuša in košara, zvrhano napolnjena s cvetjem. Tudi tokrat tondo nosita dva gola otročiča. Z eno nogo sta pokleknila na školjčni rob, drugo sta uprla v testeno maso, pregrnjeno z nazobčano draperijo, glavo sta položila na rob kartuše, na njeno poslikano vsebino pa opozarjata z iztegnjenim kalcem. Eden od zavojev okvira drži trak s sadnim festonom, ki se na drugi strani vpne z razpotečeno ušesasto obliko, konci trakov pa se živahno prepletajo v vmesnem prostoru.

Členi kotnega dela stropnega grla so med seboj najbolj logično povezani. Prostor je primerno izrabljen, štukatura zajema bogat profil izraznih možnosti, od ploskovite do močno plastične z več vmesnimi niansami. Motivni svet je tu najbogatejši, ornament simetrično razporejen in nikjer utesnjen. Tudi tokrat so bili za vse vogale uporabljeni isti kalupi za odlivanje školjk, puttov, kartuš, košar in njihovih polnitev, ušesastih ornamentov, ki so se prilepili ob vzporedna pasova lovorjeve kite in jajčevnika. Putti so tokrat bolj domiselno vključeni v celoto kot oni ob ovalnih kartušah. Lasje jim padajo na čelo, poleg vloge otroških nosilcev kartuš opravljajo še eno nalogo: vabijo gledalca, naj se ustavi in poglobi v prizor.

Vertikalna razporeditev poslikanih polj, kartuš in dekoracije v kotih usmerja opazovalca navzgor, proti stropnemu zrcalu, ki pokriva obsežno kvadratasto polje in prevladuje nad štirimi velikimi slikami bojev. V svojem zgodovinskem razvoju je zrcalni strop rezultat očitne težnje razdeliti polja stropa tako, da postane osrednji del najbolj poudarjen, okrog njega pa se zberejo prizori, ki so tematsko podrejeni centralnemu. Zrcalni strop slavnostnih dvoran je kot idealna rešitev v veljavi od zadnje tretjine 17. stoletja.²⁰ Okvir vsakega grba ima ob straneh vegetabilna ušesa, za katera poprijemljejo putti, grba nosita petrogeljno baronsko krono,²¹ spodaj pa ju veže feston. Ščita sporočata Mordaxovo in gallenberško ime, kroni pa položaj lastnikov na hierarhični plemiški lestvici. Dve prekrizani sekiri sta znamenje družine Mordax,²² koničast vrh na rdečem ozadju pa zaznamuje grb rodbine Gallenbergov.

ckendekoration im Mittelitalien bis Pietro da Cortona, Diss., Wien 1967, p. 117 in passim; prav tako Artur Saliger: *Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss., Wien 1970/72, p. 165 s.

²⁰ Monumentalna realizacija v Sloveniji je strop viteške dvorane gradu v Mariboru (Sergej Vrišer: *Mariborski muzej*, II, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 96, Ljubljana 1979, p. 20). Cf. Günter Brucher: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, VIII, 1973, p. 11.

²¹ Miloš Cirić: *Heraldika*, I, Beograd 1983, p. 61.

²² Mordax (lat.) pomeni oster, bojevit.

Z njimi so Mordaxi prišli v ožjo sorodstveno zvezo po poroki Wolfa Ferdinanda z Gallenberžanko Ano Rozino z gradu Soteska. Grba obeh zakoncev dopolnjuje napis, ki obdaja heraldično polje:

WOLF FERDINAND MORDAX FREIHERR ZU PORTENDORF
UND ZAILSPURG HERR AUF ERENFELS PACH HERTENDORF
GRABEN UND STAUDEN.²³

Napisni pas z zlatimi črkami na temnem ozadju na eni strani omejuje pozlačen biserni niz,²⁴ na drugi, zunanji, pa jajčevnik in okrepljena lovorjeva kita.

Podobno oblikovano grbovno polje je krasilo tudi eno od sob gradu *Bokalce pri Ljubljani*. Od grmskega se razlikuje po tehnični strani — bokalški je bil slikan — formalno pa se drug drugemu močno približujeta.²⁵ Posebnost grmskega heraldičnega polja je njegov tenkočutno speljan okvir, ki prek drobnega zlatega astragala in napisnega pasu prehaja v štukiran trak z vtisnjenim ornamentom jajčevnika; šele nad tem se dvigne bogata lovorjeva kita, ki zaključuje okvir in na sredini svojih stranic nosi kartuše. V drugih primerih s štukom opremljenega okvira je lovorjeva kita speljana neposredno ob polju, kar daje precej grob vtis.²⁶

Grmska štukatura danes kaže svojo prvotno barvno podobo. Geoffrey Beard je določil pet skupin za razvrščanje štukature glede na barvne značilnosti.²⁷ Njegovo shemo lahko uporabimo tudi v našem primeru in dekoracijo na Grmu uvrstimo v Beardovo drugo tipološko skupino. Bela štukatura je razgrnjena po svetlosivem ali pastelno rumenem ozadju, grba pa počivata na nežno modro obarvani površini. Astragal, ki obroblja vse štiri večje prizore, je pozlačen. Prav tako se je pozlata dotaknila heraldičnega polja. Preoblekla je trakove, draperijo otroških grbonoscev, ušesasti kartuši in kroni obeh grbov.²⁸

²³ Prevod: »Wolf Ferdinand Mordax, baron portendorfski in zailsburški, gospod na Erenfelsu, Bachu, Hertendorfu, Grabnu in Grmu.« To je celoten naziv grmskih gospodov, ki izvira še iz časa, ko so imeli njihovi štajersko-koroški predniki vsa omenjena posestva. Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 555, Cf. tudi Jarc, *Grad Grm*, 1936, p. 13, 14 in 16.

²⁴ Tudi izraz za biserni niz (bisernik, astragal) je v našem primeru povzet po najbolj podobni inačici dekorativnega traku. Paličast element v biserniku na Grmu nadomešča cvetni čaši podoben motiv, ki mu še ni bilo mogoče najti para v italijanskem ali avstrijskem gradivu in je torej redek. V kombinaciji z nekaterimi drugimi motivi pa bi lahko služil kot indikator pri iskanju delavniškega izvora.

²⁵ Fotografije hranijo v fototeki Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani.

²⁶ Naj navedem samo nekaj sočasnih primerov oblikovanja okvirov za večja poslikana polja: Ptuj, poletni refektorij minoritskega samostana — danes kapela (Stelè, *Stuk*, 1927, priloga 3); Begunje, grad, hodniki in sobe v prvem nadstropju, lovska soba (Stelè, *Stuk*, 1927, repr. p. 119); Maribor, grad, viškaška dvorana (Sumi: *Arh.* XVII, repr. 86).

²⁷ Beard: *Stuck*, p. 18. Prva skupina združuje bel ali sivkast štuk na steni enake podlage, druga belo štukaturo na pastelno obarvani podlagi, tretja polihromiran štuk na beli podlagi, četrta skupina zajema polihromiran štuk na polihromirani podlagi, zadnja pa upošteva kovinske dodatke iz zlate, srebrne ali bakrene folije, ki so jo aplicirali na štuk ali na steno.

²⁸ Dekoracija na Grmu je bila dvakrat temeljito restavrirana. Prvič je bil restavrador Matej Sternen (France Stelè, Varstvo spomenikov od 1. 1. 1935—10. 10. 1938, *ZUZ*, XV, 1938, p. 96). Po vojni je bil potreben še en poseg (restavrador Mirko Šubic) zaradi slabe peči (*VS*, III, 1950, p. 74).

Ko se ozremo v zgodovino, da bi štukaturi na Grmu našli predhodnike in nadaljevalce, se moramo ustaviti najprej v *Stični*. V vhodnem stolpu samostanske cerkve se prvič v slovenskem spomeniškem gradivu pojavi štukatura. Letnica 1620 nad vhodom označuje čas temeljite obnove, ki je prinesla tudi štukaturo.²⁹ Figuralne prizore spremlja motivika z izrazitimi poznorenesančnimi elementi okovja in bisernika, s sadnimi obeski; akanta še ni. Razmeroma dolg je presledek med stiško štukaturo in skupino dekoracij v sedemdesetih letih na Kranjskem. Vrzal zapolnjuje štukatura v *kapelici pristave v Oplotnici* na Štajerskem, verjetno iz druge četrtine stoletja.³⁰ Motivika je tudi tu renesančna: operutničene glave puttov, kartuše, jajčni niz, bisernik, stilizirani cvetovi, tračna ornamentika. Delno je štukatura še ploskovita, ponekod pa že baročno razgibana sega v prostor. Prvi primer štukature v sklenjeni, a razmeroma redki verigi, ki se začne v zadnji tretjini stoletja, je okras viteške dvorane *mariborskega gradu*. Okoli leta 1670 je neznani štukater oblikoval ogrodje za poslikana polja.³¹ V letih med 1674 in 1698 je bila barokizirana župnijska cerkev *sv. Trojice v Veliki Nedelji*. Ta čas je prinesel štukaturo v apsidno, zvonico in na prednjo stran pevskega kora, kjer je edino še ohranjena. Prvič vzemo tudi za mojstra — J. Schomassija iz Milana.³² Današnja kapela, nekdanji *poletni refektorij minoritskega samostana v Ptuj* je opremljena z nekoliko mlajšo štukaturo. Najpozneje do leta 1693 sta jo dokončala druga dva sporočena mojstra — Peter Bettini in Anton Quadrio.³³ Okviri slik so močno plastični. Med vinsko trto, sadne in cvetne kite so vpleteni putti, ki stojijo na oblakih. Značilna premena za stilni razvoj je akant, ki nima več hrustančastih in cvetnih dodatkov. Pred koncem stoletja je nastala še štukatura v *posvetovalnici mestne hiše v Mariboru*. V literaturi je uveljavljeno mnenje, da je avtor dekoracije eden od mojstrov Quadrijev.³⁴ Plastičnost izginja. Na logični razvojni poti proti

²⁹ Sumi, *Arh.* XVII, 1969, pp. 22, 24 in repr. 8. Štukaturno tehniko sicer srečujemo od prehoda iz gotskega v novi čas v grajskem, cerkvenem in mestnem okolju kot okras in sredstvo za poudarjanje reber. To je tehnično najpreprostejša oblika krasitve s štukom. Na ta način je mogoče oblikovati tudi grebenaste vzorce, ki niso odvisni od obočnega sistema, ampak svod samo preoblečejo.

³⁰ Ferdo Šerbelj, *Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, Zbornik občine Slovenska Bistrica*, Ljubljana 1983, p. 200 s, repr. ibid. (od tod citirano: Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983).

³¹ Jože Curk, *Mariborski mestni grad, Kronika slovenskih mest*, 1, 1953, p. 33. O štukaturi je pisal tudi Sergej Vrišer: *Mariborski grad*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 17, Ljubljana 1969, p. 12 in Ana Aškerc: *Baročni štuk na Slovenskem Štajerskem*, diplomatska naloga, Ljubljana 1970 (tipkopis), p. 3 (od tod citirano: Aškerc: *Baročni štuk*, 1970).

³² Jože Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Ormož*, I, Ljubljana 1969 (tipkopis), pp. 16–20; Aškerc: *Baročni štuk*, 1970, pp. 3, 4 in 26, 27.

³³ Aškerc: *Baročni štuk*, 1970, pp. 4 in 16 ss; Jože Curk, *Mariborski gradbeniki v času baroka in klasicizma*, ČZN, 57, 1986, p. 302 (od tod citirano: Curk, ČZN, 1986).

³⁴ Josef Andreas Janisch: *Lexikon von Steiermark*, Graz 1885, p. 177. O tej možnosti s potrebno previdnostjo tudi Aškerc, *Baročni štuk*, 1970, p. 5 in op. 14. Jože Curk, ČZN, 1986, p. 310 zaradi stilne dvojnosti J. A. Quadriju pripisanih del upravičeno domneva, da gre za dve istoimenski osebi, očeta in sina. Tako kot Aškercova postavi štukaturo v mariborski mestni posvetovalnici še pred leto 1700.

ploskovitejšim dekorativnim rastlinskim prepletom je tudi zadnji spomenik iz te verige — splet akanta, vrtnic in operutničenih angelskih glav v treh sobah južnega trakta v prvem nadstropju gradu v Slovenski Bistrici.³⁵

Vabljava misel, da bi grmski strop lahko povezali s katerim od štajerskih, morda celo z enim od sporočenih mojstrov, se po kritičnem pretresu ni izkazala za pravilno. Po plastičnosti in paleti motivov je Grmu najbližji okras minoritskega samostana v Ptuj; toda več kot o grobi podobnosti ne moremo govoriti.

Tudi na Kranjskem se razmeroma sklenjena vrsta štukatur začne okoli leta 1670.³⁶ Tudi tu je motivni razpon zadnjih treh desetletij 17. stoletja izredno bogat in sega od figuralike, školjk, sadnih in cvetnih festonov do prepletenih lovorjevih listov, akanta, hrustančevja in težkih volut. Postopoma pa se ta bogati svet krči in po prelomu stoletja odstopi prostor razbohotenemu akantu.

Med profanimi prostori je v osrednji Sloveniji današnji čas dočakala dekoracija gradu v *Begunjah*. S štukaturo je okrašeno zunanje in notranje stopnišče, veža, prostori v prvem nadstropju in lovski soba. Zlahka opazimo časovno in stilno neenotnost. Plastičnost je večja v prvem nadstropju in v lovski sobi, v vseh primerih pa gre za jasno tektonsko členitev stropa ali obokanja, ki logično sledi arhitekturi. Lovska soba se z zasnovo in motiviko najbolj približa Grmu, toda očitno gre za bolj grobo rešitev razpotegnjenih puttov, ki nosijo košare in s pendanti v nasprotnih kotih ustvarjajo prevladujoče diagonalne linije. Poslikana polja obdajajo krepki lovorjevi venci, v vmesnih prostorih se prepleta akant. France Stelè je drugo ob drugo postavil štukaturo na Grmu in tisto v kapelici v prvem nadstropju gradu v *Polhovem Gradcu*.³⁷ Majhen vzdolžen svod je razdeljen na križno grebenasti obok in za polovico njegove širine dolgo travejo.³⁸ Oba dela ločita dva putta s košarico na glavi, ki stojita na profiliranem venčnem zidcu. Obraz imata bolj okrogel kot oni na Grmu, daljši kodrasti lasje jima padajo na obraz. Pas s puttoma se ponovi nad vhodom in tako na drugi strani omejuje kratko travejo, ki nosi rogove izobilja in operutničene deklince z otožnimi obrazy, dolgimi lasmi in vihrajočo draperijo. V očeh imajo barvne vstavke. Še bolj neurejeno deluje obočni del nad nekdanjo oltarno steno. Križni preplet lovorjevih kit zakriva rozeta, trikotna polja pa nosijo sadne obeske na valujočem ozadju. Stene so oblečene v tulipanaste vaze, zvrhane sadja ali cvetja. Vsaka ima vegetabilen podstavek in velike ušesaste ročaje iz stilizirane kače ali deformiranega akanta. Polhograjska dekoracija se zaradi trdih oblik ter neelegantne stropne sheme ne more primerjati z grmsko. Tudi putti kažejo drugačne slogovne značilnosti. Omeniti pa moramo, da gre za edini primer v tej skupini, ko nastopa štukatura samostojno, brez poslikave.

Stare fotografije so edini ohranjeni dokument bogato dekoriranih prostorov v gradu Bokalce pri Ljubljani. Za t.i. štukaturno sobo je

³⁵ Ferdo Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983, p. 210; Aškerc: *Baročni štuk*, p. 6 s.

³⁶ Stelè, *Štuk*, 1927, p. 1927, p. 115. Pregled in razvoj stilnih značilnosti cf. Šumi: *Arh. XVII.*, 1969, p. 123—130.

³⁷ Stelè, *Štuk*, 1927, p. 115. Repr. Šumi: *Arh. XVII.*, 1969, št. 87 na p. 128.

³⁸ Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika: Topografski opis*, Ljubljana 1929, pp. 219—221.

France Stelè navedel letnici 1673—84.³⁹ Na eni od zgovornejših fotografij⁴⁰ se goli dečki izvijajo iz rogov in grabijo za sadne splete, podpirajo listne okvire slik ter se zadevajo v lovorjeve kite. Težko je priti do prepričljivih ugotovitev in primerjav le na podlagi fotografij, zato bodo Bokalce, žal, ostale nerazrešljivo vprašanje tudi v nekaterih drugih ozirih.

Po pregledu profanih prostorov ostane še štukatura, ki krasi enega sakralnih objektov in je s pomočjo arhivskega gradiva tudi prepričljivo datirana. Gre za dekoracijo kapele *Frančiška Ksaverija* pri nekdanji jezuitski cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani (sl. 18). Osmerokoten prostor tipa, kot ga srečamo v Novi Štifi,⁴¹ pokriva osmerolistna kupola s svetlobnico. S štukaturo je členjeno ostenje v dveh etažah. Profilirani venčni zidci ločijo nadstropja in nosijo dekoracijo. Bogato je odeta kupola visokega prostora, štukatura pa se je razgrnila celo v laterno. Nace Šumi je opazil občutne razlike v govorici posameznih etaž. Stopnjujejo se klasični stebri redi ter bogastvo in dekorativnost, ki dosežeta vrh v svetlobnem nadstropju. Že površen pogled, predvsem pa primerjava posameznih detajlov pokažeta podobnosti z grmsko dekoracijo. Frančiškova kapela kaže take oblikovne značilnosti, ki jih lahko prepričljivo povezujemo s stropom stolpne sobe na Grmu.

Valvasor se je v *Slavi* tudi tokrat izkazal kot natančen poročevalec. »*Kostbare und schöne Capell*« je 3. avgusta leta 1670 posvetil rabatski grof, knezoškof Jožef.⁴² Denar za opremo so zbrali kranjski stanovi, ki so v letih 1667—69 poklonili tedanjemu rektorju jezuitskega kolegija v ta namen 5500 goldinarjev,⁴³ deželni glavar pa srebrno svetilko v vrednosti 300 kron.⁴⁴ Janez Gregorij Dolničar je v kroniko zapisal datum, ko so položili temeljni kamen — 31. julij leta 1667 — in podatek, da je bila dekoracija končana do leta 1675.⁴⁵ S tako popolnimi podatki lahko

³⁹ Stelè, *Štuk*, 1927, p. 115. O tem tudi Evgen Müller-Dithenhof, *Freske gradu Bokalce (Stroblhof) na Kranjskim in njihovi mojstri, posebno Almanach*, ZUZ, II, 1922, pp. 95—105.

⁴⁰ France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus*, 2. izd., Ljubljana 1966, repr. 65.

⁴¹ Šumi: *Arh. XVII.*, 1969, p. 126; Idem, *Nova štifa pri Ribnici*, ZUZ, n. v. VIII., 1970, pp. 95—105.

⁴² Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 690.

⁴³ Peter Pavel Radics, *Umétnost in umétnostna obrtnost Slovencev*, LMS, 1880, p. 23.

⁴⁴ Viktor Steska: *Ob tristoletnici šentjakebske cerkve v Ljubljani*, Ljubljana 1915, p. 10. Omeniti moram tudi komentar Gustav Dzinski: *Laibach und seine Umgebung*, Laibach 1817, p. 28: »Die prächtigen und kunstvoll gearbeiteten Skulpturen entwickeln einen besonders schönen Geschmack und müssen als ein seltenes Meisterwerk angesehen werden, welche an die berühmten Skulpturarbeiten der Kloster Kirche in Osseg in Böhmen erinnern, deren sie in künstlerischer Beziehung nicht nachstehen.« Osek in mojster Corbellini (cf. Beard: *Stuck*, 1983, p. 210) res nimata veliko skupnega. O tem se vsak lahko prepriča v: Oldřich J. Blažicek, Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia, *Arte Lombarda*, II, 1966, pp. 169—176 (z ustrezno repr.). Štukatura v Oseku je datirana v leto 1713.

⁴⁵ Viktor Steska, Dolničarjeva ljubljanska kronika od 1660 do 1718, *IMDK*, 1901, p. 24. Novejša literatura: Franc Martin Dolinar: *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597—1704*, Ljubljana 1976, p. 44 in tudi Damjan Preloršek: *Cerkev svetega Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, p. 11.

datiramo tudi štukaturo in s tem postavimo trden temelj za datacijo drugih primerov štukaturne dekoracije na Kranjskem.

Dekoracija je premišljeno tektonsko grajena. Štukater je poudaril arhitekturne člene in premišljeno uporabil vizualne učinke, ki stopnjujejo plastičnost. Tako so pasovi pod venčnimi zidci oblečeni v izrazito ploskovito štukaturo, da bi izstopajoči zidec dosegel večji videz plastičnosti. Kariatide v baročnih serpentinasto zavitih držah so nameščene prav v pasove med velikimi okenskimi odprtinami, prestrezajo obilo svetlobe in v bogatih gubah ustvarjajo igro svetlega in temnega, osvetljenih in osenčenih delov draperije.

Za štukaturo v kapeli so značilni najrazličnejši školjčni motivi, razpletajoči se akant, hrustančevje, med dekorativnimi pasovi pa najdemo bogato paleto bisernih nizov, listovnikov in jajčevnik. Najočitnejša podobnost z Grmom so pač zabuhli otročiči s podolgovatimi glavami, napih-njenimi lici in močnim spodnjim delom obraza. Imajo tudi prav tako naloge kot tisti na Grmu — pa dva in dva sedita na svoji strani kartuše, držita njena ušesa ali opozarjata na vsebino (sl. 20, 21). Nekateri putti so bolj razgibani kot grmski. Očitno je tudi, da je štukater uporabil več modelov kot v Novem mestu, kjer so si vse figure med seboj podobne, lahko bi rekli skoraj identične. Obrazni tip je enoten, gibi se ponavljajo in tudi v drži ni odstopanj. Nagib telesa podkrepi gib z roko in gradi povezavo med štukom in slikarijo. Cvetlični in sadni festoni so dobili prostor na pilastrskih pasovih kupole. Med obeski se slikovito prepleta trakovje, kjer pa ima tračni ornament nosilno funkcijo, je naturalistično nategnjen in daje prepričljiv občutek teže obeskov. Najbrž so bile v iste modele ulite ušesaste volute, ki se na Grmu lepijo ob zalome stropnega grla, v kapeli pa se v skoraj nespremenjeni obliki — zgornji del podaljška je rahlo bolj raztegnjen, razigran in nežnejši — naslanjajo na štukirane okvire slik v pritličju in na okenske okvire v svetlobnem nadstropju (sl. 22, 23). Pomembno vlogo igrajo školjke. Masivne, ne krhke testene školjke, ki pokrivajo križišča lovorjevih kit v Begunjah, oklepajo zožujoča se polja kupole. Vsaka druga izmenično nosi v sebi manjšo školjko. Vse so postavljene pokonci, njihov sklepi rastejo v zavite volute, notranji grebeni pa so pahljačasto poudarjeni (sl. 24, 25). Tudi pri kartušah opazimo podobno mehko bavo zavojev, odločno razporejanje mase, zamotano hrustančevje, akant in dele školjk. Nivo površine se pri kartušah spreminja. Nad okni, s poslikanimi polji, so masivnejše od spodnjih nad okviri slik. Tudi oblike uokvirjenih polj lahko primerjamo z grmskimi. Pogrešamo pa rozete, ki jim je tokrat štukater odmeril manj pomembno mesto na loku nad vhodom in visoko zgoraj v zaključku svetlobnice.

Resne in prepričljive primerjave se ponujajo med dekorativnimi horizontalnimi in vertikalnimi pasovi. Lovorjevo kito in jajčevnik deformirane oblike najdemo kot vzporedno tekoči par samo na Grmu in v Ksaverijevi kapeli, v drugih ohranjenih štukaturah pa ne. Tudi eden od obeh listovnikov, ki ju najdemo v Ljubljani, je bil oblikovan v prav istem modelu kot listni trak venčnega zidca v stolpni sobi (sl. 26, 27). Motivni repertoar kapele je obogaten še z eno varianto listovnika, ki niza preprostejše, obrnjene tulipanaste oblike. Primerjava bisernih nizov pokaže v kapeli večjo raznolikost. Najdemo lahko kar tri variacije. Pravi bisernik s kroglicami enake oblike in velikosti obroblja okna prvega nad-

stropja v spremstvu jajčevnika in lovorjeve kite. Atiko oken krasi niz, ki izmenoma nabira po dve kroglici in paličico. Tu je tudi bisernik z elementom cvetne čaše, ki ga prav tako ni mogoče najti v drugem ohranjenem spomeniškem gradivu. Omeniti velja še eno značilnost tega štukaterja oziroma njegove delavnice: pravokotno zalomljene vogale jajčevnika, lovorjeve kite in listovnika prekriva s stiliziranim akantovim lističem. Na tak način ublaži ali skrije nepravilnosti, ki nastanejo pri šabloniranju (sl. 28, 29).

V obeh primerih — v stolpni sobi in v kapeli — so si motivi in izvedba, detajli in shematičen, tektonski odnos do arhitekturne lupine tako podobni, da ni mogoče zanikati skupnega izvora. To nedvomno potrjuje tudi uporaba identičnih modelov za putte, ušesaste volute in vse rastlinske ali druge obrobne nize, ki jih najdemo hkrati na Grmu in v Ksaverijevi kapeli. Podobna metoda povezovanja spomenikov je v študijah o mavčni dekoraciji znan pojav in se je tudi izkazala za edini možni način povezovanja spomenikov, če ni ohranjenih podatkov.⁴⁶

Ob zadnjem restavriranju Ksaverijeve kapele strokovnjaki kljub pričakovanju niso odkrili sledov poslikave kartušnih polj.⁴⁷ Samo tiste nad okni so poslikane z grbovimi znamenji. Vsa štukatura je bele barve na svetlorumeni podlagi in jo lahko, tako kot grmsko, uvrstimo v Beardoovo drugo tipološko skupino, kar ustreza tudi dataciji v čas prve polovice sedemdesetih let 17. stoletja.⁴⁸

Zaradi bogastva motivnega sveta, ki je v kapeli precej večje kot v stolpni sobi, smemo — z dobro previdnostjo — postaviti ljubljansko štukaturo časovno pred novomeško. Torej naj bi grmski štuk nastal po sredini sedemdesetih let. To ustreza tudi podatku, da so najpozneje do leta 1675 morala biti zaključena temeljna gradbena dela v grajski stavbi in so gradbenike lahko zamenjali dekoraterji prostorov. Omenjena letnica namreč pomeni začetek novega gradbenega podjetja družine Mordax — mavzoleja ob kapeli božjega groba na sosednjem griču.⁴⁹

Kljub majhnim geografskim razdaljam in nedvomnim stikom med naročniki višjega sloja moramo odgovoriti na vprašanje, od kod grm-

⁴⁶ S pomočjo te metode je Andrásné Kászonyi, Andrea Bertinalli stukkator és köre, *Annuaire du Musée des arts décoratifs*, VII, Budapest 1964, pp. 55–72 pripisala štukaterjema A. Bertinalliju (ali Bertinelliju) in G. B. Ros-su nekatera dela na Madžarskem.

⁴⁷ Damjan Prelovšek, op. cit., p. 11.

⁴⁸ Cf. supra, op. 25.

⁴⁹ O gradnji in vplivih na postavitev centralne arhitekture mavzoleja Josip Marinko, Božji grob pri Grmu poleg Novega mesta, *Jahresbericht des. k. k. Obergymnasiums in Rudolfswerth für das Schuljahr 1894/95*, Rudolfswerth 1895, ki meni, da je bil pobudnik za zidavo prošt Ivan Andrej Stamberg, saj je v času ljubljanskega proštovanja zgradil božji grob s križevim potom v Štepanji vasi. Janko Jarc, *Grad Grm*, 1936, pripisuje odločilni vpliv pri zidavi proštu Germaniku grofu Thurn-Valsassina, ki je s svojim prihodom poživil gradbeno dejavnost v Novem mestu. Kot uglajenemu aristokratu, ki je za novomeške proste dosegel čast infule, mu ni bilo težko pri plemstvu novomeške okolice vzbuditi zanimanja za sodobne umetnostne smeri. S svojimi nasveti in priporočili je pripomogel okoliškemu plemstvu do ljudi, ki so bili sposobni opravljati zahtevnejše naloge. S tem je povezana tudi ena od mogočih razlag dekoracije grmskih prostorov. Druga ugledna osebnost, ki je gradbeno dejavnost usmerila v Italijo, je bil kanonik Matija Kastelec iz Kilovč pri Premu na Krasu.

skemu gospodu navdušenje za štukaturo in kako je prišel do mojstrov, ki so bili zaposleni pri ljubljanskih jezuitih. Delni odgovor na to vprašanje najdemo že v rodbini sami. Dva brata Mordax z rodbinskega matičnega gradu Graben na vzhodni strani Novega mesta sta se odpovedala posvetnemu življenju in po šolanju v Ljubljani stopila v jezuitski red. Starejši Volbenk Andrej Mordax je postal redovnik že leta 1677 in je skoraj vse življenje pridigal in misijonaril med vojaki na Ogrskem in Romunskem. Pisal je duhovne pesmi in prevajal iz latinščine v nemščino.⁵⁰ Njegov mlajši brat Anton je bil posvečen leta 1680. Kmalu se je strmo povzpel. V Gradcu, Celovcu in Linzu je predaval filozofijo, pozneje tudi teologijo. Postal je vojni superior in na starost rektor v Leobnu.⁵¹ Morda je bil prav eden od njiju posrednik informacij o novi kapeli, ki je v času njunega šolanja nastajala pri jezuitski cerkvi. Svoje navdušenje je lahko prenesel sorodniku v domačem kraju, ki je moral prav v tem času iskati mojstre za opremo svoje rezidence.

Še bolj verjeten posrednik med mojstri štukaterji in ambicioznim naročnikom bi lahko bil Mordaxov priženjeni sorodnik, soteški graščak Jurij Sigmund grof Gallenberg, ki je vzdrževal vitalne stike z Ano Rozino, poročeno Mordax, in njenim soprogom. Zaradi visokih funkcij v deželni upravi pa si je dopisoval tudi s stanovi — naročniki in plačniki dekoracije v kapeli Frančiška Ksaverija.⁵² Kaj lahko je mojstre povabil k sebi, saj Valvasor tudi za Sotesko trdi, da je imela bogat mavčni okras,⁵³ in navdušil za novo modo in podoben podvig grmskega sorodnika. Na to vprašanje bo v prihodnosti lahko odgovoril samo sistematičen pregled ohranjenega arhivskega gradiva.

Po drugi strani pa štukaturo v Ljubljani in Novem mestu lahko pojasni silovit razmah dejavnosti lombardskih potujočih obrtnikov — umetnikov. S trebuhom za kruhom so odhajali v svet in prek našega ozemlja potovali dlje proti vzhodu ali na sever.⁵⁴ Ne vemo, ali so dela, ki so jih pustili pri nas, izvajali mimogrede, spotoma, ali pa so se naselili na našem ozemlju za daljše obdobje. Samo za Antona Jožefa Quadrija se zanesljivo ve, da se je naselil pri nas.⁵⁵ Štukirani okviri so bili v 17. stoletju v večini primerov tesno navezani na arhitekturno shemo stropa. Variacije so redke, več individualnosti pa kažejo spremembe v detajlih in drobnih ornamentiki. Zato je upravičena domneva, da so sheme za štukiranje predlagali arhitekti, vendar so imeli mojstri pri izpolnjevanju predloženega načrta relativno svobodo.⁵⁶ To sklepanje podpira

⁵⁰ SBL, II, Ljubljana 1933—1952, p. 153.

⁵¹ Ibid., infra.

⁵² Rokopise hrani Arhiv SRS v Ljubljani: *Dolski graščinski arhiv*, fasc. 129 in 134.

⁵³ Valvasor: *Die Ehre*, XI, p. 9.

⁵⁴ Ernst Guldan, *Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und in Europa, Arte Lombarda*, V, 1960, p. 41 je načrtal glavne smeri potovanja lombardskih mojstrov in opozoril tudi na dejavnost štukaterjev. Vendar ugotavlja, da popoln pregled ne bo mogoč, dokler bo raziskana dejavnost potujočih mojstrov samo v Nemčiji, Avstriji in na Češkem. To vrzel je deloma zapolnil zbornik (predvsem za skandinavske dežele), ki ga je uredil Edoardo Arslan, *Arte e Artisti dei laghi lombardi*, II, Como 1964.

⁵⁵ Sergej Vrišer, Mariborski baročni kiparji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, p. 120; Aškerc: *Baročni štuk*, p. 26; Curk, *ČZN*, 1986, p. 130.

⁵⁶ Schemper: *Wiener Raum*, 1983, p. 165.

védenje, da so italijanski štukaterji sprva odhajali v tujino prav v spremstvu gradbenikov utrb,⁵⁷ saj so reprezentativna gradbena naročila sčasoma zahtevala tudi dekorativne naloge. Prihajali so iz severne Italije, z jezerskega področja Lombardije. Njihova motivika izhaja iz renesančnega likovnega besednjaka in jo je še konec 17. stoletja mogoče najti v severnem delu Lombardije in v švicarskem kontonu Ticino.⁵⁸ Razširili so se po vsej Evropi od Velike Britanije do skrajnih meja vzhodne Evrope. Stroko so skozi generacije razvijali v celotnem sorodstvu. Na zimo, ko so se delovne razmere poslabšale, so se vračali domov. Tam so si izmenjali izkušnje, učili mlade štukaterje in z novim znanjem odhajali nazaj v svet. Zaradi takega načina premikanja in zaradi njihove velike gibljivosti težko iščemo sledi za njimi. Včasih so se celo ustalili in udomačili na tujem. Na avstrijskem področju so se zbrali na primer v Gradcu in na Dunaju, kjer je bil leta 1669 ustanovljen ceh, v katerem so v prvih desetletjih prevladovali Italijani.⁵⁹ Za današnje slovensko ozemlje se je v arhivskih virih ohranilo nekaj imen, ki so skoraj vsa italijanska. Vsi po imenu znani mojstri so delovali na štajerskem in očitno je deželno središče Gradec opravljalo vlogo posrednika.⁶⁰ Mavčni okras kapele v pristavi v Plotnici kaže jasne zveze z dekoracijo najstarejšega dela — grobnice — mavzoleja cesarja Ferdinanda II. v Gradcu.⁶¹ Vzporednice je mogoče potegniti med viteško dvorano gradu v Mariboru in rešitvami v dvorcu Eggenberg pri Gradcu.⁶² Komparativni študij štajerskih spomenikov na obeh straneh meje bi morda prinesel še nove ugotovitve.

Za osrednjo Slovenijo zaenkrat niso znana imena štukaterjev. Dovolj očitno pa je, da štajerskih štukatur ne moremo povezovati s tistimi, ki so se ohranile na Kranjskem. Matico naših štukaterjev moramo iskati v Lombardiji ali Ticinu. Ostaja vabljiva naloga, da Grmu in Frančiškovi kapeli poiščemo neposredno izhodišče in morda nadaljevanje. Marsikatero formalno podobnost je mogoče opaziti tudi na starih fotografijah enega od prostorov v gradu Turjak (sl. 19).⁶³ Po vzdolžnem banjastem svodu so nanizana kartušna polja, krivine banje pa pokrivajo značilni elementi delavnice, ki je dosegla nesporni vrh na našem ozemlju v Ksaverijevi kapeli v Ljubljani. Poleg značilnega obraznega tipa puttov, masivnih školjk, listovnika in posebnega tipa jajčnega niza moramo opozoriti še na eno podobnost. To je ovalna kartuša, ki je na sredini rahlo

⁵⁷ Ibid., p. 11.

⁵⁸ A. F. A. Morel, Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz, *Zeitschrift für schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte*, 29, 1972, pp. 176–197.

⁵⁹ Schemper: *Wiener Raum*, p. 10.

⁶⁰ Aškerc: *Baročni štuk*, p. 26 s; Rochus Kohlbach: *Steirische Baumeister*, Graz 1961, p. 178; Rudolf Preimesberger, Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, *Arte e Artisti dei laghi lombardi*, II, Como 1964, p. 324 in 338.

⁶¹ Šerbelj, *Slovenska Bistrica*, 1983, p. 201. Cf. Georg Kodolitsch, Drei steirische Mausoleen — Seckau, Graz und Ehrenhausen, *Innerrösterreich 1564–1619*, Graz [1967], p. 344 in repr. 17, 18.

⁶² Sergej Vrišer: *Mariborski muzej*, II, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 96, Ljubljana 1979, p. 20.

⁶³ Fotografije hranijo v študijski knjižnici Mirana Jarca v Novem mestu — za opozorilo na njihovo fototeko in predstavitev se zahvaljujem bibliotekarki Anji Smole-Gašparović.

priščipnjena (sl. 30). Strop danes ni več ohranjen, vendar fotografija nazorno kaže prav tiste detajle, ki potrjujejo domnevo, da gre za isto skupino mojstrov, ki je bila zaposlena na Grmu in v Ksaverijevi kapeli. Skupaj s Turjakom ti trije spomeniki kažejo jasnejšo podobo štukaterske dejavnosti v drugi polovici 17. stoletja na Kranjskem.

Ugotovitev, da nobene od štukatur v osrednji Sloveniji ne moremo povezati z dekoracijami na Štajerskem, je vzbudila misel, da je bila Ljubljana v drugi polovici sedemnajstega stoletja že tako močan center, da je zmogla sama neposredno komunicirati in naročati italijanske mojstre in obrtnike za izvajanje reprezentativnih nalog.⁶⁴ Imela je tudi lastno ekspanzivno moč in sposobnost oplajanja zaledja. Po zaslugi tedanje okrepljene inteligence, ki se je že na začetku stoletja šolala predvsem na italijanskih univerzah v Padovi in Bologni,⁶⁵ se je Ljubljana odpirala prav v smeri proti zahodu. Začetek te politike moramo iskati po letu 1596, ko je bil v Ljubljani ustanovljen jezuitski kolegij. Z njim je rasla želja po uresničitvi modernih, italijansko usmerjenih umetnostnih tokov.

SOME 17th CENTURY STUCCOWORK IN CARNIOLA

Stuccowork as an important accessory to architecture came into fashion in Carniola in the seventies of the 17th century. The sharp contours and clear lines of early baroque architecture needed rich, plastic stucco decoration, which gave space a form, enlivened the surface and additionally unified the elements of the interiors — it was important in churches during the religious revival of the Counter-Reformation and for courts at a time when the nobility became more prosperous after the danger of the Turkish incursions had passed. The decoration was thus an intrinsic element of the architecture, which in the early baroque period found expression primarily in a decorative vocabulary. As soon as architecture developed its own dynamic values (big window apertures, curves in the floor plan, salient ledges...), generously loaded stuccowork became less important, the decoration became passive, the ornamentation shallower. With modest means a crossfertilization with architecture was achieved. In Carniola the fusion of these two values gave us the central space and rich stuccowork of the chapel of St. Francis Xavier next to the formerly Jesuit church of Sveti Jakob (St. James) in Ljubljana. The walls and the cupola are covered with a mass of heavy stuccowork, which is clearly tectonically conceived. The motifs show a rich variety of chondroid and shellwork, garlands of acanthus and chondroid ornamentation, massive shells and lattices of shell joints and pasty shapes. Fruit pendants and putti play an important role. The inner edges of the cartouches are lobated in waves. Each cartouche is held by two putti who point to its contents. They have long, chubby faces, sagging cheeks, high foreheads, small upturned noses and small mouths. The bodies of the putti are manneristically elongated, their legs are thick and clumsy.

Up to the present, all the literature indicated that the decoration of the chapel was unique. However, very similar, but further developed stuccowork can be seen in the tower room at Grm castle in Novo mesto. The decoration was commissioned by the Master of Grm, Wolf Ferdinand Mordax. Only the room on the first floor has survived intact. The stuccowork in the other

⁶⁴ Damjan Prelovšek, Ljubljanska arhitektura 18. stoletja, *Zgodovina Ljubljane: Prispevki za monografijo*, Ljubljana 1984, pp. 177–188. Prelovšek opozarja, da so italijanske novosti že v 17. stoletju v srednjo Evropo zanesli potujoči Lombardi, Piemontezi in Furlani. Oriše dva tokova arhitekture v 17. stoletju, ki sta oba italijanska — lombardski in beneški (p. 178).

⁶⁵ Peter Pavel Radics, Die Studentenwirtschaft des Grafen, später Fürsten Joh. Weikh. von Auersperg auf der Universität Bologna 1633, *Blätter aus Krain*, 17, 1964, p. 67 s.

rooms was destroyed towards the end of the last century. In the middle of the ceiling there is the shield of arms, the corners are decorated with four stucco rosettes, in the curve of the ceiling there are four big scenes from the Turkish wars, while in the corners of the ceiling space was left for big shells, baskets of flowers, garlands of fruit and cartouches, which we also find above the big pictures and below them. Each cartouche is carried by two putti with exactly the same type of faces and elongated bodies as those of the cherubs in the Xavier chapel. The stuccowork at Grm is also technically conceived. It rests on a massive cornice and clearly follows the lines of the architecture. Beside the putti, other obvious signs that the same workshop was employed here are the massive shells with accentuated joints and the decorative belts of egg and dart, leaf and bead moulding. The shape of the egg and dart moulding is unusual, it consists of regular indented ovals. In the bead moulding the bar has been replaced by an element resembling a flower chalice. Rows of this type have not been preserved anywhere, but we do have old photographs of the ceiling of one of the destroyed rooms in *Turjak castle* which show these very details. Beside the rows along the edges, the shells and the putti we also note oval cartouches which are slightly indented in the middle and whose inner edges are lobated in waves in all these three examples.

Only for the Xavier chapel has enough archive material been preserved to enable us to date it securely before 1675. The stuccowork at Grm as well as that at Turjak was probably done later. The decorations were the work of itinerant master craftsmen from the Como or Ticino areas, who crossed Slovenia on their way to the east or to the north. In the 17th century it was very often the artists from Lombardy who brought Italian novelties to the rest of Europe. No exact details about the stucco workshop which undertook the decoration for the Xavier chapel next to Sveti Jakob in Ljubljana have as yet been established. That is an area in which further research should be undertaken.

No convincing similarities or comparisons can be found between the stuccowork which has been preserved in Styria and that in Carniola. Thus it would appear that Graz, the centre of Styria, which had a strong tradition of stuccowork and also sent masters to that area of Styria which is today in Slovenia, was not involved in Carniola. At that time Ljubljana must already have been such a strong centre that it needed no assistance to import foreigners who were capable of carrying out more demanding commissions for buildings and decorations in central Slovenia.

PROBLEM SLOGOVNE OPREDELITVE SLOVENSKEGA KRAJINARSTVA NA PRELOMU 18. V 19. STOLETJE — LOVRO JANŠA

Mateja Kos, Ljubljana

Umetnost 19. stoletja je tudi v slovenski umetnostni zgodovini predmet posebnega zanimanja in ponovnega vrednotenja. To pa predvsem zato, ker se je ob glavnih slogih (kot so klasicizem, romantika, bidermajer in realizem) tudi pri nas pokazala množica tokov, ki bodisi ohranjajo še značilnosti baroka bodisi eklektično združujejo lastnosti prej naštetih umetnostnih tokov ali kako drugače povezujejo staro z novim. Tudi slovenska umetnostna zgodovina je zgodovino umetnosti do sedaj v največji meri pojmovala kot razvoj, ki vodi od manj popolnega k popolnejšemu, pri tem pa puščala ob strani tematske sklope, forme, manire itd., ki nimajo nobenih pretenzij po naprednosti, ampak so celo nazadnjaške, so pa kljub temu (ali prav zaradi tega) v določenih obdobjih silno priljubljene pri najširšem občinstvu in se zato zelo dolgo ohranjajo.

Zato se je z likovno umetnostjo 19. stoletja treba ukvarjati na drugačen način kot z drugimi obdobji v zgodovini umetnosti. Če hočemo posameznim slikarjem ali delom določiti ustrezno mesto v razvoju, jih moramo pretehtati iz najrazličnejših aspektov, pri tem pa si moramo pomagati tudi z dognanji drugih strok, kot so filozofija, primerjalna književnost, sociologija itd. Še posebej je to pomembno, če obravnavamo glavna slogovna tokova prve polovice 19. stoletja, romantiko in bidermajer. Ne eden ne drugi ne razvijeta zase enotnega izraznega načina v ustaljenem pomenu besede, pač pa v glavnem pomenita filozofijo, pogled na svet, življenjsko držo. Vse to izražata v vsebini, medtem ko formalno črpata od drugod. Če si želimo bodisi o romantiki bodisi o bidermajerju ustvariti celostno podobo in določiti njune temeljne značilnosti, jih moramo iskati predvsem v celotni duhovni sferi in v vseh oblikah umetniške dejavnosti.

Obenem pa ne smemo pozabiti, da je slovenska umetnost v 1. polovici 19. stoletja del srednjeevropske umetnosti, da glede na šolanje naših slikarjev v glavnem gravitira proti Dunaju. Zato je ne moremo obravnavati ločeno, iztrgano iz konteksta, ampak kot del širše celote avstrijskega slikarstva.

Pomanjkanje pravih meril, iztrgovanje detajlov iz konteksta, zamejjevanje posameznih značilnosti, premalo kritično delo z viri; vse to

je poleg do nedavna v glavnem odklonilnega odnosa (pri nas in v tujini) krivo za neustrezno stanje v stroki na tem področju. Čeprav je prišlo do prevrednotenja meril in mnenj, še naprej nimamo prave podobe o slogovni razvejanosti omenjenega stoletja.

Tako omenja France Mesesnel¹ krajinsko slikarstvo Lovra Janše v kontekstu nadaljevanja holadskega slikarstva 17. stoletja. Tudi France Zupan² piše o baročnosti Janševih vedut, medtem ko se mu olja zdijo romantična. Rajko Ložar³ in Emilijan Cevc⁴ sta prav tako odkrila v slikarjevem opusu močan naslon na tradicijo, Cevc pa opaza tudi še elemente, ki vodijo v romantično krajinarstvo 19. stoletja. Nace Šumi⁵ piše, da je Janševo krajinarstvo sestavljeno iz romantičnih prvin.

Najpogostejše se pojavlja mnenje, da prvo polovico stoletja obvladuje antagonizem med klasicizmom in romantiko, ki sta si med seboj nekako v razmerju črno — belo. Značilnosti obeh se združujejo v bidermajerju, in sicer romantična vsebina s klasično formo. Pri tem je romantična vsebina tisto, kar gledalca moralno angažira, izziva čustva, kot so ganotje in sočutje, ga poučuje in moralno vzgaja. V tem primeru termin »romantika« zamenjuje ustrežnejši izraz sentimentalizem.⁶

»Romantično« čustvovanje se kaže tudi v novem odnosu do krajine, ki je divja, človeku nevarna, vseobvladujoča; motivi so previsne skale, temne soteske, viharne hudourniki itd. Gre torej za temačno, slikovito, nevarno, neukročeno pokrajino. Pri tem pravzaprav nimamo opravlka z romantiko, ampak z barokom, s krajino, ki je vezana na določeno tradicijo. Razmerje človeka do narave, ki se kaže kot izgubljenost v divji naravi, kjer je človek le igrača orjaških naravnih sil, je v bistvu treba iskati v baroku in deloma celo že v manierizmu.

Pričujoči prispevek bo skušal utemeljiti mesto Janševega krajinskega slikarstva v okviru sočasnega in polpreteklega slikarstva in v zvezi s tem ovreči mnenje, ki postavlja Janšo v krog predhodnikov slovenskega in s tem tudi avstrijskega romantičnega krajinarstva. Omejil se bo zgolj na oljno slikarstvo, ob strani pa bo pustil vedutne risbe, ker jih je treba obravnavati v nekoliko drugačnem kontekstu.

Izidor Cankar⁷ poudarja Janševo povezanost s francoskim krajinarstvom 18. stoletja, ki je v zvezi s slikarjevim šolanjem: vplive francoskega slikarstva sta mu posredovala učitelja Franz Edmund Weirötter in Johann Christian Brand. Franz Edmund Weirötter (1733—1771) se je

¹ France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953, p. 116.

² France Zupan, Pokrajina v slovenskem slikarstvu (dediščina), *Sinteza*, 3/I, 1965, pp. 23—29.

³ Rajko Ložar, Slovenske planine v risbi in sliki, *Planinski vestnik*, 7-9, 1963, p. 25.

⁴ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1967, p. 156.

⁵ Nace Šumi, Likovna umetnost ob koncu 18. stoletja na Slovenskem, *Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1979, pp. 397—409.

⁶ Primerjaj oris pojma sentimentalizem v: Katarina Bogataj-Gradišnik: *Sentimentalni roman*, Ljubljana 1984 (od tod citirano: Bogataj: *Roman*), pp. 5—16; Arnold Hauser: *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, II, Ljubljana 1969, pp. 152 ss.

⁷ Izidor Cankar: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, katalog razstave v Narodni galeriji, Ljubljana 1954 (od tod citirano: Cankar: *Klasicizem in romantika*), pp. 5 ss.

šolal pri Josefu Rumerju, med leti 1759 in 1763 pa je bil učenec Johanna Georga Willa v Parizu. Z Willom si je dopisoval tudi Johann Christian Brand. Weirötter je bil v letih 1763 in 1764 v Rimu, kjer je med drugimi spoznal tudi Winckelmanna in Füßlija. Leta 1765 je bil spet v Parizu in se približal Jeanu Pillementu, še bolj pa se je oprl na Huberta Roberta. Eno njegovih pomembnih del je cikel krajinskih, arhitekturnih in morskih vedut, slikal pa je tudi ruševine in podobno.⁸ Johann Christian Brand se je z Jeanom Pillementom seznanil ob njegovem obisku na Dunaju leta 1763.⁹ Poleg neposredne zveze s sočasnim italijanskim slikarstvom (Weirötterjev obisk v Rimu) je obstajala tudi posredna: prek krajin Huberta Roberta. Ta je od leta 1759 živel v Rimu, kjer je bil predvsem pod vplivom Piranesija in Panninija. V glavnem je slikal ruševine in vedute, zaradi česar se ga je prijelo ime »Robert des ruines«. Leta 1766 se je vrnil v Pariz, kjer je skice, nabrane v Italiji, predeloval v slike.

Očitno je, da je krajina, kot so jo poučevali na dunajski akademiji, sinteza tradicije, predvsem krajine, ki se je razvila v Italiji in se spojila s holandskim slikarstvom 17. stoletja, posredovala pa jo je francoska pozno rokokojska umetnost.

Ena glavnih značilnosti rimske baročne krajine je velika mera slikovitosti in heroičnosti (grozljivosti). Njune korenine zasledimo v slikarstvu že pred barokom, v renesansi in manierizmu.¹⁰

Tako John Shearman¹¹ omenja zlasti Giorgioneja kot raziskovalca novih področij, ki je krajini dodelil dramatično dimenzijo. Njegova *Nevihita* (1503—1504) ni brezčasna, statična upodobitev naravne pojavnosti, ampak narava v razpoloženju specifične atmosfere. S. J. Freedberg¹² to Giorgionejevo krajino navezuje na beneško šolo, se pravi predvsem na Bellinije in Antonella da Messino, pa tudi na njihove prevzete prvine iz flamskega in holandskega slikarstva. Prav pri severnjakih se namreč že v zgodnji renesansi pojavlja upodabljanje atmosferskih pojavov, čeprav ne na tako studiozen način, kot so se tega lotevali nekateri kasnejši slikarji (npr. Leonardo). Že od Jana van Eycka naprej jih spremlja tudi občutek za krajino, ki z razvojem pridobiva tudi dramatično noto: spomnimo se na primer na znameniti cikel t. i. *Letnih časov* Pietra Bruegla star., posebej na sliko *Mračen dan*.

V Rimu pa so se v krajinskem slikarstvu 17. stoletja zgodili pomembni premiki: Annibale Carracci je namreč povezal beneško krajino 16. stoletja s klasično, človeku podrejeno (humanistično) krajino, ki vodi v idealno-arkadijski in heroični stil Clauda Lorraina in Nicolasa Poussina. Tu sta slikala tudi Paul Brill in Adam Elsheimer, ki sta v Rim prinesla pridobitve severnega slikarstva, njun način slikanja pa je prevzel med drugimi tudi Agostino Tassi.

Glavni predstavnik rimske krajinske šole pa je Salvatore Rosa (1615—1673), ki velja za eno najbolj nenavadnih in neortodoksnih osebnosti

⁸ Elfriede Baum: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien*, Wien 1980 (od tod citirano: Baum: *Belvedere*), pp. 738—739.

⁹ Baum: *Belvedere*, pp. 71—88.

¹⁰ Primerjaj geslo *Landscape in Art*, *Encyclopedia of World Art*, Vol. IX, New York 1964, pp. 20—21.

¹¹ John Shearman: *Mannerism, Harmondsworth*, 1979^s p. 50.

¹² S. J. Freedberg: *Painting in Italy 1500—1600*, Harmondsworth, 1979^s.

v italijanskem baročnem slikarstvu. Najprej je slikal pokrajino iz okolice Neaplja, pod vplivom Andrea Falcona bitke, poleg tega pa tudi monumentalne mitološke, historične, alegorične in religiozne kompozicije. Studiral je grafike Alberta Dürerja, njegov vir pa je bilo tudi flamsko slikarstvo (sl. 31).¹³

Rosove krajine so že sodobniki ocenjevali kot povsem nasprotno tistim, ki jih je slikal npr. Claude Lorrain. Temeljna pri tem je sprejemba poetike: Rosa se ne opira več na Vergilov arkadijsko-bukolični mit o zlati dobi, ampak mu je celo nasproten. V zgodovini umetnosti je bilo nasprotje Salvatore Rosa — Claude Lorrain v glavnem postavljeno kot nasprotje med »romantično« in klasično krajino.

V tem času se torej v krajinarskem slikarstvu pojavi bistven razcep: nastaneta med seboj nasprotujoči si zvrsti krajinarstva, prva je klasična, arkadijsko-bukolična idealna krajina, druga pa je sublimna (vzvišena).¹⁴ Rekviziti sublimne krajine so predvsem grozljivost, razviharjenost, dramatičnost, upodobljena je orjaška, grozljiva, človeku nevarna narava.

Krajinarstvo v stilu Salvatorja Rosa je bilo zelo razširjeno: srečamo ga lahko od Rima in Neaplja po vsej Italiji, še posebej pa v Benetkah in Milanu ter Bologni (Alessandro Magnasco 1667—1749). Kot smo že omenili, je to krajinarstvo najprej pomenilo opozicijo arkadijski krajini Clauda Lorraina in Nicolasa Poussina, s kasnejšimi predstavniki beneške šole pa sta se obe smeri začeli stapljati. Najpomembnejši slikar beneške šole¹⁵ je Marco Ricci (1667—1749), učenec Alessandra Magnasca, vidnejša pa sta še Bernardino Bison (1762—1844) in Luca Carlevarijs (1737—1797). S potovanji teh slikarjev se je tradicija rimske baročne krajine širila po Evropi: tako je bil Marco Ricci dvakrat v Londonu, Francesco Zuccarelli (1702—1788) pa v Parizu in Londonu, kjer se je med drugim seznanil tudi z Joshuo Reynoldsom. Tudi drugi slikarji so potovali v Italijo, najraje v Rim, od vidnejših francoskih krajinarjev 18. stoletja npr. Hubert Robert in Claude-Joseph Vernet.

Z zadnjima omenjenima krajinarjema pa smo že spet na dunajski akademiji, pri F. E. Weirotterju in J. C. Brandu. Ob njima je treba omeniti še Antona Faistenbergerja (1663—1708), začetnika dunajske krajinarske šole. Šolal se je v Rimu, v duhu iste krajinarske tradicije.

Povzamem lahko, da je za krajinarsko šolo dunajske akademije značilna dramatičnost, slikovitost, svetlo-temni kontrasti, divja, skalnata pokrajina s slapovi, ki velikokrat deluje kot kulisa, motivi razvalin in suhih dreves, naslikanih na že kar ekspresiven način.¹⁶

Po vsem tem smemo sklepati, da je tudi Janševo krajinarstvo močno navezano na tradicijo baročnega in rokokojskega krajinarstva. To je,

¹³ Luigi Salerno: *Salvatore Rosa*, Milano, 1975.

¹⁴ Že iz Pseudo Longinove razprave *O lepem in vzvišenem*, Zagreb 1980, izhaja, da estetskega užitka ne povzroča samo lepota, marveč tudi bolj misteriozen pojav, to je vzvišenost — sublimnost. Pri tem ima veliko vlogo patos — v pomenu strasti — ki je iracionalna stran duha. Poleg njega je zelo pomembna tudi fantazija. Te Pseudo Longinove misli so postale posebej popularne v 18. stoletju, med drugim je o tem pisal tudi Edmund Burke leta 1757 v razpravi *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.

¹⁵ Michael Levey: *Painting in 18. Century Venice*, London 1979.

¹⁶ Za detajlnejši oris dunajske krajinarske šole primerjaj poleg citiranega dela Elfriede Baum še Peter Pötschner: *Wien und die Wiener Landschaft Spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien, Salzburg 1978*.

kot rečeno, opazil že Izidor Cankar. Le-ta poudarja vpliv Huberta Roberta na dunajsko akademijo in ugotavlja, da je Janša po njegovem zgledu svoje slike opremil z grajskimi razvalinami, romantičnim drevjem in razjednimi pečinami, med katerimi divja hudournik.¹⁷ Cankar prav tako opozarja, da so Janševe krajine motivno skonstruirane, v smislu abstraktne, na osnovne sestavine reducirane, umsko povzete literarne narave, kot se kaže v literarnih delih Jeana Jacquesa Rousseauja.¹⁸ Značilen je tudi prevladujoč temnorjavkast ton kolorita, združen z živo barvitostjo osvetljenih delov. Figuralna kompozicija je svobodna, značilna pa je tudi prosta razdelitev krajinskih mas, kar Cankar spet povezuje z vplivom francoskega slikarstva po Watteauju. Pomemben motiv, ki se v Janševem opusu pogosto pojavlja, so mogočna suha drevesa, kar je prav tako značilnost dunajske krajinarske šole. Janša jih je izdelal cele serije, nato pa so jih prerisovali njegovi učenci.¹⁹ Cankar ugotavlja tudi, da v Janševem odnosu do narave prevladuje občutek velikočastnosti, široke ter mirne zemlje in človeškega življenja na njej.

Tudi mnenje Izidorja Cankarja se vključuje v tezo, h kateri se nagiba slovenska umetnostna zgodovina, da namreč Janševo krajinarsko slikarstvo še korenini v baroku, z nekaterimi svojimi potezami pa že napoveduje romantiko, oziroma da se v njegovih delih pojavljajo romantične prvine. Z orisom stanja na dunajski akademiji sem pokazala na njeno zakoreninjenost v baročni tradiciji, ozreti se bo treba tudi na tradicijo baročnega krajinarstva na Slovenskem, zelo zgovorna pa je tudi formalna analiza najbolj znanega Janševega dela, oljne slike *Krajina z razvalinami* (sl. 33).²⁰

Na sliki je predstavljena divja skalnata pokrajina; pravzaprav gre za ozko in strmo sotesko, ki se proti ozadju pogloblja. Razdelimo jo lahko na dva globinska plana, ki sta med seboj jasno ločena. Prvega v ospredju obvladuje razpenjen gorski potok, suho drevo in skupina počivajočih potnikov, zadnjega pa mogočne razvaline na skali nad sotesko s še dvema figurama. Predvsem prvi plan je v senci (ki je slikovito poudarjena z nekaterimi svetlobnimi nanosi), medtem ko sta ozadje in nebo svetlejša in bolj umirjena. Temačnost sprednjega plana in kontrastna osvetljenost skupine ljudi ter suhega drevesa nedvomno daje sliki dramatičen, v nekem smislu celo grozljiv poudarek. K temu pripomore tudi ves repertoar rekvizitov, ki jih je Janša na sliki uporabil, se pravi strme in razdrapane skale, porasle s skrivenčnim drevjem, razvaline na visoki skali, divji potok in suho drevo v ospredju. Ob

¹⁷ Cankar: *Klasicizem in romantika*, pp. 30–31.

¹⁸ Primerjaj vlogo Jeana Jacquesa Rousseauja v: Bogataj-Gradišnik: *Roman*, p. 42 in v: Janko Kos: *Razsvetljenstvo*, Ljubljana 1986, pp. 46 ss.

¹⁹ Ena najbolj znanih je serija *«Etudes d'Arbres Dessinées et Gravées par L. Janscha»*.

²⁰ V literaturi najdemo za to delo različne naslove in datacije. Naslov *Gorska krajina (Gebirglandschaft)* srečamo npr. v katalogu galerije slik Carla von Lutzova iz leta 1900. Prim.: Walter Cerny: *Die Mitlieder der Wiener Akademie: Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademearchivs von 1751 bis 1870*, Wien 1978, p. 40. Izidor Cankar uporablja naslov *Pokrajina z razvalinami* — op. cit., p. 43. V citiranem delu Petra Pötschnerja je slika datirana v čas okrog 1780, medtem ko je pri nas najpogostejše mnenje, da je nastala okrog 1800. O. pl, 56,8 × 71,4 cm, Ljubljana, Narodna galerija.

tem drevesu naj opozorimo na bakrorez *Drevo*²¹ (sl. 35). Stari, suhi hrast v ospredju lista je mogoče upravičeno primerjati z drevesom na oljni krajini. Nasploh študije dreves ne pomenijo poljubno izbranega motiva iz narave. Nasprotno, izbor motiva je določen s tradicijo, in sicer tako slikarsko kot literarno. Temu ustrežna je tudi formalna obdelava, ki poudarja monumentalnost, heroičnost, dramatičnost in druge simbolne vrednote, ki se tradicionalno vežejo na tak motiv.

Tudi kompozicija Janševe slike je urejena v skladu z baročnimi principi. Popolnoma jasno vidimo, kako je slikar uporabil dvojno diagonalo: od razvalin prek drevesa k potoku in od skal z drevesi na desni prek suhega drevesa k popotnikom. Prav tako je očitna globinska zgradba. Globina je dosežena z dvema planoma, prostor torej ni povezan, od tod njegova slikovitost, ne pa plastičnost. Drugo, sorodno sredstvo je uporaba prostorskih odrival (zlasti npr. suho drevo in skale levo in desno od njega).

Povzamem lahko ugotovitev, da se motivno in formalno Janševa *Krajina z razvalinami* vključuje med tipične proizvode dunajske v baroku zakoreninjene krajinarske šole.

Da bi nam bila zveza tega krajinarstva z baročno tradicijo še jasnejša, obenem pa bi lahko Janšo postavili v okvir baročnega krajinarstva na Slovenskem, moramo *Krajino z razvalinami* primerjati z dvema redkima deloma slovenskega krajinarstva zgodnjega 18. stoletja. Gre za deli *Krajina z lovci* in *Krajina z razvalinami* (obe dat. 1715, Pokrajinski muzej Ptuj), sliki Franca Mihaela Straussa. Obe deli sta primer tradicionalne baročne krajine 17. stoletja, ki se deloma sicer približa idealni krajini, v njej pa najdemo tudi vrsto realistično navdihnjenih elementov, prevzetih od severnjaškega slikarstva. Deloma bi lahko ob slikovitih kontrastih med svetlobo in senco govorili celo o nadihu dramatičnosti, vendar pa ostaja le-ta izrazito podrejena mirnemu, celo idiličnemu razpoloženju. Kolikor na slikah nastopajo figure, so naravi popolnoma podrejene. Štefka Cobelj²² opozarja na sorodnost teh slik z deli že omenjenega Antona Faistenbergerja in P. Montaninija.

Poleg Franca Mihaela Straussa pa moramo omeniti še eno ime: to je Franz Ignaz Flurer.

V slovenski umetnostni zgodovini je dolgo vladalo prepričanje, da je krajinarstvo v dobi baroka pri nas izjemen pojav in da sta Straussovi sliki v tem pogledu povsem osamljeni. Velik del slikarstva tega časa je bil namreč nedostopen in zato neznan, med slikami osrednjih slovenskih baročnih slikarjev pa ne poznamo samostojnih krajin. Nasprotno pa lahko domnevamo, da je bilo krajinarstvo v 18. stoletju na Slovenskem neprimerno močnejše zastopano, in sicer predvsem kot del grajske opreme. Pri tem se opiram na dejstva, ki jih je razkrila razstava *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* v Narodni galeriji leta 1983. Na tej razstavi je bilo krajinarstvo močno zastopano in nedvomno vsaj del teh slik izvira iz gradov. Dela so bila sicer najbrž večinoma uvožena, toda ravno primer Flurerja in njegovega kroga dokazuje, da so krajine očitno nastajale tudi na slovenskem ozemlju. Dokaz za to so med drugim krajine, na katerih je Flurer naslikal štajerske gradove družine Attems,

²¹ Jedkanica, 36,8 × 16 cm, iz publikacije »*Etudes d'Arbres*«. Ljubljana, privatna last.

²² Štefka Cobelj: *Baročni slikarji Straussi*, Maribor 1967.

med njimi npr. Štatenberg, Podčetrtek in druge. Flurer je za nas zanimiv še posebej zato, ker je neposredno navezan na tradicijo dramatične krajine. Na njegovih slikah najdemo vrsto značilnih elementov tega slikarstva: skrivenčena drevesa, strme skale, nevihtno nebo, potoke in brzice, razvaline itd.

»Flurerjev slog kaže natančno poznavanje italijanskega in še posebej beneškega slikarstva 17. stoletja. V njegovih krajinah opazimo zglede Marca Riccija, Luca Carlevarija in holandskega slikarja Petra Mulierja ml., im. Cavalier Tempesta, ki je bil rojen 1637 v Haarlemu in ki je dolgo časa deloval v Italiji, najprej v Rimu, nato v Genovi in nazadnje od leta 1685 naprej v Milanu, kjer je tudi umrl. Od Tempesta je Flurer prevzel precejšen del svojega krajinskega repertoarja in način upodabljanja oblakov.«²³

S primerom Straussa in Flurerja nisem želela trditi, da se Janša neposredno navezuje na njuno krajinarstvo. Moj namen je bil predvsem pokazati, da na Slovenskem v 18. stoletju vendarle obstaja tradicija krajinskega slikarstva, čeprav pobujena od zunaj, ne iz svojih poprejšnjih stopenj kot njihovo logično nadaljevanje. Hkrati pa je treba opozoriti na tiste elemente v tem krajinarstvu, ki jih v taki ali drugačni obliki najdemo tudi pri Janši.

Če smo doslej govorili o izvorih, se moramo zdaj posvetiti še paralelam, ki jih najdemo predvsem v času okrog 1750.

Tako je na primer *Skalnata pokrajina* Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha (sl. 32, Wallraf-Richartz Museum, Köln) datirana v leto 1752. To delo je tako po izbiri motiva kot tudi po sami izvedbi in kompozicijski zasnovi zelo sorodno Janševi *Krajini z razvalinami*. Tudi tu je naslikana soteska, ki jo na dveh straneh obdajajo skalnate pečine. Slapu, s katerim je slikar opremil eno polovico slike, na drugi strani ustreza skupina suhih, razbrazdanih drevesnih debel. Tudi v tem primeru gre za dramatičnost, ki je predvsem poudarjena s svetlo-temnimi efekti. Tako kot pri Janši tudi tu nastopajo drobne, naravi povsem podrejene človeške figurice.

Fritz Baumgart²⁴ ob tej sliki omenja Dietrichovo neposredno navezanost na krajinsko tradicijo Salvatorja Rosa in Marca Riccija. Take krajine, piše Baumgart, pogosto imenujejo romantične, poudarja pa, da omenjeno Dietrichovo delo z romantiko, kot se pojavlja okrog leta 1800, nima nobene zveze. Konkretno imenuje Baumgart *Skalnato pokrajino* »kulisno slikarstvo«, to pa je pojem, ki bi ga lahko popolnoma ustrezno uporabili tudi za Janševo sliko. Avtor navaja še, da takšne »divje« krajine pomenijo preinterpretacijo klasičnih in arkadijskih (idiličnih) idealov, so izraz iracionalizma, ki poudarja nehumano, necivilizirano stran narave. O romantičnih prvih (npr. občutkih, kot so melanholija ipd., in subjektivnem potapljanju v to divjino, ki postane manifestacija slikarjeve duhovnosti ali izraz osamljenosti v nedoumljivi neskončnosti univerzuma) ne more biti govora.

Za drugi primer lahko vzamemo delo Antona Faistenbergerja *Po nevihti* (Avstrijska galerija, Dunaj, ok. 1700), ki je skoraj sto let starejše

²³ Federico Zeri, [Ksenija Rozman]: *Tuji slikarji od 14.—20. stoletja*, razstavni katalog Narodne galerije, Ljubljana 1983, p. 56.

²⁴ Fritz Baumgart: *Vom Klassizismus zur Romantik 1750—1832*, Köln 1974, pp. 26—27.

od Janševega. Faistenberger je krajino naslikal v tradiciji Salvatorja Rosa in Gasparda Dugheta, njegova vzora pa sta bila tudi Peter Pavel Rubens in Jacob van Ruisdael. Na sliki so upodobljene posledice divjanja neurja: podrta, polomljena drevesa, od nekaterih so ostala le debela s polomljenimi, med seboj prepletenimi vejami (sl. 36). Na soroden način je prikazano drevo na sliki Christiana Hilfgotta Branda *Gozdna krajina z vodnjakom* (Avstrijska galerija, Dunaj, brez dat.). Obe sliki sta si zelo podobni tako v obdelavi listja kot tudi v sami modelaciji debel, ki so poudarjeno grčasta, to pa je že element slikovitosti, ker nastajajo kontrasti med svetlimi izboklinami in temnimi vboklinami. Takšno drevo najdemo tudi na sliki Horaca Verneta *Krajina s slapom*, v sočasnem evropskem krajinarstvu pa bi podobnih primerov lahko našli še več.

Skupaj z ostalimi učenci dunajskega profesorja Johanna Christiana Branda, Michaelom Wutkyjem, Martinom von Molitorjem, Carlom Philippom Schallhasom in Josefom Mössmerjem, se je Janša ukvarjal tudi z bakrorezom. Motivno gre predvsem za vedute Dunaja in njegove okolice. Ti bakrorezi so bili zelo priljubljeni, izhajali so v serijah v različnih ilustriranih listih, pa tudi v knjižnih izdajah. Ob pogledu na mesto nastopajo tudi žanrske figure, oblečene v sodobno meščansko nošo, ki so sicer oblikovane zelo naivno, a zato z izredno natančno naslikanimi detajli.

Ta dela so zaradi svoje velike priljubljenosti imela vpliv tudi na druge, mlajše vedutiste, ki so delovali tudi na Slovenskem. Po njih so se zgledovali npr. Runk, Langus in Herrlein. Bistvena zahteva, ki jo je občinstvo zastavljalo vedutistom, je čim večje zvestoba naravi, čim popolnejši posnetek resničnih stavb, delov mesta, panorame. Takšna risba je imela v tem času vlogo razglednice. Sicer pa je njena vrednost predvsem dokumentarna in zgodovinska. Zahteve, ki jih je tedanje občinstvo zastavljalo vedutistom, je kasneje zadovoljiva fotografija.

Poleg tovrstnih bakrorezov pa je Janša izdelal tudi serije bakrorezov z drugo tematiko. Ob že omenjenih študijah dreves je med njimi pomembno tudi delo z naslovom *Slap*²⁵ (sl. 34). V tem primeru ne gre za veduto niti za določen izrez realne pokrajine, ampak za kompozicijo, ki kaže nedvomne sorodnosti s *Krajino z razvalinami*. Zdi pa se še bolj zavezano baročni tradiciji. Tudi tu je jasna diagonalna kompozicija: prizorišče je razdeljeno na dva dela, spet se pojavlja motiv suhega drevesa, sama krajina pa je zelo mogočna in dominira nad drobnimi človeškimi figuricami. Pri nekaterih drugih bakrorezih je očitnejši naslon na holandsko baročno krajinarstvo. To so *Krajina s popotniki*²⁶, *Krajina z reko*²⁷, *Hiše ob vodi*²⁸.

Podoben pojav, namreč razcvet grozljive in patetične tematike, lahko zasledujemo v tem času tudi v evropski literaturi. Zato lahko Janševo krajinarsko slikarstvo poskusimo opredeliti tudi na podlagi metodologije, ki jo je za to obdobje razvila literarna veda. Menim namreč, da

²⁵ Lavirana sepia in potemnela bela barva. 49 × 66,5 cm, sign. 1. sp. Janscha 1802, Ljubljana, Narodni muzej.

²⁶ Lavirana sepia, 27,5 × 38 cm, Ljubljana, Narodna galerija.

²⁷ Lavirana sepia, 48 × 64,5 cm, sign. 1. sp. Janscha. Ljubljana, Narodna galerija.

²⁸ Laviran tuš, 15,3 × 22,2 cm. Ljubljana. Narodni muzej.

sta tako književnost kot tudi likovna umetnost v določeni dobi izraz nekega splošnega »stanja duha«, da sta torej materializacija določenih »vodilnih idej«. Seveda že sama razlika med mediji pogojuje tudi nujne razlike v realizaciji teh idej v slikarstvu in literaturi neke dobe, kljub temu pa so skupne poteze odločilne.

Posebno vlogo ima v obravnavanem času pokrajina v t. i. gotskem romanu (npr. pri Ann Radcliffe). Opisovanje narave dobi pri njej celo funkcijo v zgradbi same fabule (nekateri opisi pokrajin so v skladu z notranjimi doživetji junakov); pokrajine so prepadne, skalnate, z gradovi. Avtorica se opira na baročno slikarstvo, zlasti na Clauda Lorraina in Salvatorja Rosa. K novemu pojmovanju narave pa je prispeval tudi Macpherson z Ossianom. V tem primeru je pokrajina škotska, predstavljajo jo golo skalovje, samotna drevesa in sipine, resje med grobovi junakov, blede nebo, ugašajoče sonce, melanholična luna, jesen, jesenska žalost in sanjarjenje.

Vse naštetje značilnosti se skupaj z nekaterimi drugimi vključujejo v obdobje predromantike.

To novo pojmovanje narave v literaturi ima svoje korenine že v 17. stoletju. Takrat so s pojmom narave razumeli naturnost, prirodnost, to je resničnost čustev in izražanja, ki je nasprotno pretiravanju, ponarejenosti baroka. V predromantiki je narava nasprotje konvenciji, tako v življenju kot tudi v umetnosti.

Pojem predromantike v literaturi označuje posebno gibanje, ki je reakcija na klasicizem in razsvetljenstvo. Zanj je bistven novi položaj subjekta. Pri tem sta imela odločilno vlogo Hume in Kant. Predvsem se spremeni razmerje med subjektom in svetom. Vodilno vlogo imajo zdaj čustva, pojavi se nova kategorija, to je doživetje. Vendar pa predromantični subjekt še ni razvil absolutne samogotovosti, zato se čuti odvisnega od zunanjega sveta, družbe, narave. To ga omejuje in preprečuje njegovo samouresničitev. Če se namreč popolnoma preda spontanosti in svobodi, mu grozi spopad z zunanjim svetom. Zato mora ostati v mejah »omejene avtonomnosti«. Šele v romantiki postane subjekt zares avtonomen in absoluten.

Termin predromantika označuje torej poseben položaj subjektivitete subjekta, položaj, ki postane možen šele s Kantom in ki pomeni novo stopnjo v uveljavljanju avtonomnosti subjekta glede na Descartesov sistem. Na področju umetnosti se kažejo zveze z barokom. Med njimi je gotovo najpomembnejša protiklasična usmerjenost in s tem v zvezi zanikanje klasičnih kompozicijskih in formalnih zahtev. Nastopijo tudi novi viri. To so predvsem skandinavska mitologija, Ossian, Shakespeare in ljudsko pesništvo, s tem v zvezi pa se pojavi tudi nov koncept pokrajine in novi ikonografski motivi. Kot izrazno sredstvo in način komuniciranja človeka z njegovo okolico se uveljavijo čustva, občutki, »doživetje«. Posledica te nove stopnje subjektivitete subjekta ni več. Descartesov razcep, ki ga lahko posplošimo na nasprotje med psiho in fiziko, pač pa razcep med človekom in svetom, ki se na čustvenem področju kaže v melanholiji, obupu itd.²⁹

Krajina ima v času romantike bistveno različno vlogo. Predvsem postane prisposoba za umetnikovo duševnost oz. za njena stanja. Hegel³⁰

²⁹ Janko Kos: *Predromantika*, Ljubljana 1987, p. 61 ss.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estetika*, I, Beograd 1975¹, pp. 43—45.

ugotavlja, da se v tem času pojavi nov pojem: samozavedajoča se notranjost. »Predmet romantične umetnosti je svobodna konkretna duhovnost, ki se mora kot duhovnost izkazati za duhovno notranjost«. Notranji svet je torej vsebina romantične umetnosti, zunanji svet ji je potreben kot izrazno sredstvo. Ker se je umetnost zaprla v sfero duhovnega, je zunanji svet pojmovan kot minljiv, naključen. Zato je popolnoma prepuščen fantaziji, saj sam po sebi nima več nobene vrednosti in nobenega pomena — razen kolikor nudi elemente za gradnjo umetniškega dela.

Ce primerjamo npr. sliko Casparja Davida Friedricha *Menih na morskimi obali* iz leta 1809 (ki jo vzemimo kot *pars pro toto* romantičnega krajinarstva) z deli holandskih krajinarjev 17. stoletja ali pa s krajinsko šolo dunajske akademije, lahko takoj ugotovimo naslednjo bistveno razliko: označuje jo pokrajini tuja melanholična nota. Izraža jo tišina, širnost izbranega izseka itd. Slika je motivno prazna, nima nikakršne narativne vsebine, ne poskuša pokazati kakšnega zanimivega naravnega pojava ali vsaj geografske posebnosti. Vsebina slike je samota, ki je še poudarjena s človeško figuro, skoraj izgubljeno v širjavi morja in neba. Človek je torej postavljen v vseobsegajočo, nedoumljivo ogromnost sveta, ki pa ni grozljiva, človeku nevarna narava, ampak metafora za njegovo razpoloženje. To je umirjeno in meditativno, izraža sorodnost z neotipljivo naravo stvari in z njenimi osnovnimi elementi: lučjo, barvo, atmosfero.

Janša se je izšolal v tradiciji dunajske krajinarske šole, ki jo je že v začetku zaznamoval Anton Faistenberger s svojo navezanostjo predvsem na italijanske in francoske vzore. To je krajinarska smer, ki se najprej uveljavi v Italiji v 17. stoletju, nato pa se razširi po Evropi in ima ob koncu 17. in v 18. stoletju prevladujočo vlogo. Z odmevi traja ponekod še v 19. stoletju.

Janševe krajine so povsem baročne, vendar pa prav baročne krajine oziroma nekatere njihove posebnosti, predvsem dramatičnost in slikovitost, dobijo v 18. stoletju poseben pomen, še posebej v sočasnih literarnih tokovih, ki se uvrščajo v sklop predromantike. Koliko se je Janša ukvarjal s sodobnimi literarnimi tokovi, ni znano.³¹ Zato mislim, da je Janševo krajinarstvo bolj rezultat baročne tradicije kot živega zanimanja za modne umetnostne tokove.

THE PROBLEM OF THE STYLISTIC CLASSIFICATION OF SLOVENIAN LANDSCAPES AT THE TURN OF THE 19th CENTURY — LOVRO JANŠA

Slovenian art history is reassessing the art of the 19th century. The periods which appear to raise the most questions are Romanticism and the Biedermeier. One of the problems is that styles do not appear in Slovenia in their pure form, but that there is an eclectic fusion of various elements, traditional forms tend to persist longer, others arrive more slowly, and so on. Another factor is that neither Romanticism nor the Biedermeier were styles in painting in the recognized sense of the word, but represented a certain philosophy, a certain view of the world. I have therefore attempted to establish a standard on the basis of which Janša's painting *Landscape with Ruins* could be assigned its place in the development of Slovenian painting

³¹ Iz popisa knjižnice Franca Kavčiča je razvidno, da je tem tokovom sledil. — Zahvaljujem se dr. Kseniji Rozman za podatke in prijazno pomoč.

and to refute the assertions made in some quarters that Lovro Janša was a precursor of the Romantics.

Since in my view visual art is a part of the general intellectual environment, I have chosen some ideas which philosophy, comparative literature and sociology have developed for certain periods and categories. Only through an interdisciplinary linkage of all these fields can more reliable results be obtained.

However, for the classification of Janša's landscapes I chose a different method. The fact that he studied at the Vienna Academy permitted me to establish a link with 18th century French and Venetian landscape painting, which had its roots in the Roman baroque landscape school of the 17th century. The most important representative of this school was Salvator Rosa. His landscapes were in direct contrast to the idealistic landscapes of Claude Lorrain and Nicolas Poussin.

An analysis of Janša's *Landscape with Ruins* and a comparison with the works of his contemporaries confirms that he is a baroque landscape painter. However, in the second half of the 18th century the baroque landscape, especially the type of painting which had elements of drama and picturesqueness, again reached new heights. This can also be seen particularly clearly in the literature of the time, which literary historians connect with other new trends and call Preromanticism.



KÜNLOVA SLIKA OBREŽJA LJUBLJANICE

Ksenija Rozman, Ljubljana

Leta 1985 sta prof. Anton in Hilda Dermota darovala Narodni galeriji sliko Pavla Künla z lističem in napisom na hrbtni strani platna, ki se glasi v prevodu: »Zadnji stolp ljubljanske mestne utrdbe proti vodni strani. Podrt 1848, posnet 1847.«¹ (Sl. 37)

Künlova slika je bila javnosti neznana, v literaturi ni omenjena, a tudi Künlovo delo v celoti še ni zbrano in strokovno obdelano.

V preteklosti je o Pavlu Künlu zbral največ podatkov Viktor Steska,² pozneje okrog leta 1960 pa Jugo Malič.³ Slikarja sta omenjala France Stelè in France Mesesnel,⁴ Inštitut Franceta Steleta Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani pa hrani najpopolneje zbrano dokumentacijo Steletovih popotnih zapiskov z omembami Künlovih del v Sloveniji in izpiskov iz starih topografij in časnikov *Illyrisches Blatt* in *Zgodnja Danica*. Umetnikovo delo je bilo prvič razstavljeno 1847 v Redutni dvorani v Ljubljani⁵ in tudi nekajkrat pozneje.⁶

Pavel Künl se je rodil 8. marca 1817 v Mladi Boleslavi na Češkem. Oče Josip Künl je bil vojaški nadzdravnik pri 17. polku in je bil 1817

¹ Sliko sta darovala 15. 4. 1985. V inventar slik Narodne galerije, inv. št. 2024 je vpisana kot *Ribji trg*. Gre za oljno sliko na platnu, 35 × 28,5 cm. Signatura je zaznamovana na hrbtni strani platna s tipičnim Künlovim žigom: PAUL KÜNL PINXIT. Na lističu, nalepljenem na hrbtu platna, je napis s črnilom in v gotici: Der letzte Thurn der Stadtbefestigung Laibach's gegen die Wasserseite. — Abgetragen ano 848. aufgenommen ano 847.

² Viktor Steska: *Slovenska umetnost: I. Slikarstvo*, Prevalje 1927, str. 248—256. — Isti, s. v., *SBL*, V. zv., 1932, str. 589.

³ Jugo Malič: *Paul Künl*, Filozofska fakulteta, Ljubljana, ok. 1960 (tipkopis B [?]) — diplomske naloge, brez letnice, primerek hrani Oddelek za zgodovino umetnosti filozofske fakultete v Ljubljani).

⁴ France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924, str. 103. — Isti: *Monumenta artis Slovenicae*, II, Ljubljana 1938, str. 30, sl. 79. — France Mesesnel: *Portretno slikarstvo na Slovenskem od 16. stoletja do danes*, ZUZ, V, 1925, str. 140. — Isti, *Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju*. Zgodovinski pregled, *GMD*, št. 20, 1939, str. 405.

⁵ *Illyrisches Blatt*, št. 43, 29. maj 1847.

⁶ *Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od 16. stoletja do danes*, Narodna galerija, Ljubljana 1925⁵, kat. št. 124 in 146. — *Portretna miniatu- ra*, Narodni muzej, Ljubljana 1965, str. 2, 4, 21 (besedilo in katalog Mirjam Poljanšek). — *Slovenski kraji in naselja v preteklosti*, Narodna galerija, Ljubljana 1978, str. 23, kat. 45, sl. 20 (besedilo Ivan Komelj, katalog Ferdinand Šerbelj). — *Podobe otrok v preteklosti*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 8, 11, 14, sl. na naslovnici (besedilo Ferdinand Šerbelj). — *Poslikane tarče*, Mestni muzej, Ljubljana 1980, str. 7, 8, 9, 72 (besedilo Marija Železnik).

premeščen v Ljubljano. Künl se je šolal v Ljubljani in 1833 vstopil proti očetovi volji v vojaško službo, kjer je dosegel stopnjo narednika. Po vojnih pohodih v Italiji se je 1835 vrnil v Ljubljano. Leta 1841 je bil imenovan za učitelja risanja, 1842 pa je opustil vojaško službo in odšel na Dunaj študirat na slikarsko akademijo. V študijskem letu 1842/43 je obiskoval razred krajinarstva in zgodovinskega slikarstva in z odliko končal prvi letnik. Stanoval je v četrtem okraju na Wiedner Hauptstrasse 26.⁷ Od avgusta 1843 do leta 1844 je obiskoval zimski semester in ga tudi opravil z odliko. Takrat je stanoval na Wiedner Hauptstrasse 336. Iz časa dunajskega šolanja sta iz leta 1844 ohranjeni risbi *Herkules*⁸ in *Stoječ moški akt*.⁹ V Ljubljano se je vrnil na sveti večer 1944,¹⁰ dokončno pa 1846, ko je tu ostal do smrti 1871. S slikarstvom sta se ukvarjala tudi njegov brat Viljem in hči Ida.

Künl je bil portretist, krajinar, slikar žanra, cerkvenih podob, miniaturn, akvarelov, raznih dekoracij in gledaliških kulis. Kot restavrador je vzdrževal Strahlovo zbirko v Stari Loki in zanj kopiral po delih evropskih mojstrov. V literaturi je naštet vrsta profesorjev, ki so bili njegovi učitelji. Od teh so vplivali na njegovo portretno slikarstvo Ferdinand Georg Waldmüller, na cerkveno slikarstvo nazarenc Josefa Führicha in Leopold Kupelweiser, na krajine in vedute pa zlasti Franz Steinfeld, kar dokazuje tudi podarjena slika *Obrežje Ljubljanice*. Od svojih učiteljev Thomasa Enderja in Franca Steinfelda je Künl prevzel natančno izrisano in po naravi posneto veduto ali krajino s podrejenimi figurami in živalmi, drobno in ostro upodobljeno listje in travnate bilke, zlasti pa slikanje vodne gladine z dolgimi, svetlimi črtami, ki zaznamujejo tek reke. Slika je z napisom na hrbtni strani datirana v leto 1847. To je čas, ko je nastalo tudi njegovo natančno, kot pravkar s svežimi barvami naslikano *Šempetrsko predmestje*, ki ga hrani Narodna galerija, ali pa leto dni starejša *Pokrajina z razvalinami*.¹¹ Portret *Marije Giontini* iz 1847¹² veče posnema po kompoziciji, zgajenih barvah in mikavnih predmetih značilnosti dunajskih bidermajerskih portretov Waldmüllerjeve šole in pričuje, da je bil Künl talentiran slikar. Prav po vrnitvi z Dunaja so nastala njegova najpomembnejša dela, medtem ko so mu v poznejših letih začele pešati moči.

Slika *Obrežje Ljubljanice* z obrambnim stolpom šteje med prve krajinske, zimske in krajinsko-dokumentarne oljne slike v slovenskem slikarstvu 19. stoletja. Zgodnja Pernhartova in Karingerjeva dela so nastala pozneje. Slika je tudi pomembna, ker je na njej upodobljen danes spremenjeni ali izginuli del stare Ljubljane. Naslikani obrambni stolp je bil zadnji iz vrste obrambnih stolpov na desnem bregu Ljubljanice, ki so ga leto dni po nastanku slike, t. j. 1848 podrli. Stal je pred Klju-

⁷ *Verzeichniss jener Schüler, welche Perspektive gehört haben, 1841/42, 1842/43 und 1845/46*, zv. 45 b, str. 1. — *Schüler Verzeichniss*, zv. VII, str. 340, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Dunaj.

⁸ 56 × 39,5 cm, sign. 1. sp.: P. Künl, dat. d. sp.: Wien zum 11 Mai 1844, bržkone še zasebna last, Ljubljana (cf. Malič, str. 21, kat. 1).

⁹ Črna in bela kreda, 58 × 41 cm, sign. 1. sp.: P. Künl, dat. d. sp.: Wien, 22. febr. 844, Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. G 1089.

¹⁰ Viktor Steska: *Slovenska umetnost: I. Slikarstvo*, Prevalje 1927, str. 248.

¹¹ O. pl., 39 × 47,5 cm, sign. d. sp.: P. Künl 1846, Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 177.

¹² O. pl., 90 × 74 cm, sign. 1. sp.: P. Künl, Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 170.

čavničarsko ulico in je dobro viden na Franciscejskem katastru iz leta 1825,¹³ prav tako ob njem na pol zidano in na pol leseno nekdanje gospodarsko poslopje gostilničarja Franca Vodnika.¹⁴ (Sl. 39.) Na načrtu iz leta 1827 za regulacijo Ljubljane¹⁵ so ob desni strani stolpa zaznamovane tudi stopnice. (Sl. 40.) Teh so se očitno posluževale tudi perice, ki so hodile prat na privezan čoln ob bregu Ljubljane. — Na desni strani je naslikana polovica hiše, ki je danes hišna številka 19 na Cankarjevem nabrežju med gostilno Maček in Krojaško ulico. Proti levi ji sledi hiša s čopastim čelnim zatrepom, ki je danes del gostilne Maček, oz. Cankarjevo nabrežje št. 17. Po Künlovi sliki sodeč, je v pritličju delal ključavničar. Vidimo ga ob nakovalu, na fasadi pa visi ključ kot reklamni izvesek. V Fabijančičevi knjigi hiš je zapisano, da je 1787 tu živel ključavničar Jožef Lip. Kaže, da so tudi v 19. stoletju tu še opravljali ključavničarsko obrt. Hišo, last Albina Ahčina, je 1901 kupil Ivan Maček in v njej odprl gostilno. Sosednji triosni hiši s frčado — Cankarjevo nabrežje 15 — so po potresu določili novo stavbno črto z zamikom. Leta 1896 je bila na tem mestu sezidana za brata Schneiderja gostinsko-stanovanjska hiša z gostilno Pri soncu. Obe hiši, Cankarjevo nabrežje št. 15 in 17, sta bili v letih 1960—62 preurejeni v enotno gostilno Pri Mačku.¹⁶ (Sl. 38) — Hiša ob levem robu slike je današnje Cankarjevo nabrežje 9, visoka, gladka fasada z enim oknom pa je del Souvanove hiše. Iznad mogočnega grajskega poslopja se dviga še stari stolp, ki so ga ob marčni revoluciji 1848. leta podrli.

KÜNL'S PAINTING OF THE LJUBLJANICA EMBANKMENT

The Ljubljana Embankment by Paul Künle (b. Mlada Boleslava 1817 — d. Ljubljana 1871) from 1847 had been unknown until Professor Anton Dermota and his wife Hilda donated it to the National Gallery in Ljubljana in 1985. It shows a part of the old city of Ljubljana along the right bank of the Ljubljana in front of Ključavničarska ulica.

Künle was a student at the Vienna Academy. He painted portraits in the spirit of the Viennese Biedermeier, landscapes under the influence of his teachers Steinfeld and Th. Ender and religious paintings like those of the Nazarenes. He also painted miniatures, watercolours and stage sets.

The donated painting is of documentary value. It shows a part of old Ljubljana — with a fortified tower — which has today either greatly changed or entirely disappeared, and it is at the same time also one of the oldest and best vedutas painted in Slovenia in the 19th century.

¹³ *Franciscejski kataster*, 1825, originalna mapa Ljubljane, št. 133 (parcela 270), Arhiv Slovenije, Ljubljana.

¹⁴ *Alphabetisches Verzeichniss der Grund-Eigentümer der Gemeinde*, 1827, parcela 270, Arhiv Slovenije, Ljubljana.

¹⁵ *Načrt za regulacijo Ljubljane skozi mesto*, št. 121, 1827, Arhiv Slovenije, Ljubljana.

¹⁶ Majda Frelih-Ribič: *Konservatorski program za modelno študijo prenove območja med Trančo in Stritarjevo ulico*, Ljubljanski regionalni zavod za spomeniško varstvo, Ljubljana 1981, str. 179—188. — Kolegici Majdi Frelihovi se lepo zahvaljujem za pomoč pri razreševanju naslikanih hiš.

NOTES ET COMPTES RENDUS

KNJIŽNE OCENE

ARTE MEDIEVALE: PERIODICO INTERNAZIONALE DI CRITICA DELL'ARTE MEDIEVALE, 2 — 1984 (1985), Roma.

Srečno naključje je pripomoglo, da je oddelek za umetnostno zgodovino ljubljanske Filozofske fakultete dobil izvod revije *Arte medievale*. Kot je razvidno iz kolofona, je revija pravzaprav šele zaživela: pričujoča številka je šele druga po vrsti in z letnico 1984 je bila natisnjena leta 1985.

Zastavljena obzorja so široka: v podnaslovu zapisano značajsko potezo, da gre za revijo z mednarodno udeležbo, potrjuje tudi sestav dveh odborov, ki jo vodita. Med imeni srečamo npr. François Avril, Beata Brenka, Walterja Cahna, Oresta Ferrarja, Hermana Fillitza, Jeana Huberta, Marie Madeleine Gauthier, Arthura Carla Quintavalleja, Angiolo Mario Romanini, Wilibalda Sauerländerja, Lindo Seidel, Piotra Skubiszewskega, Hjalmarja Torpa, Johna Whita, Davida Whitehousa in druge. Prav gotovo gre za zbor slovitih strokovnjakov, vodi pa ga Angiola Maria Romanini, poznavalka zlasti italijanske arhitekture visokega srednjega veka in avtorica del o Arnolfu di Cambiu.

Po sedaj objavljenih prispevkih bi smeli soditi, da je pričujoča revija odprta za vsa področja in za vse pristope pri obravnavanju srednjeveške umetnosti: za ikonografska in stilistična vprašanja, reinterpretacije virov, za sociološko-kulturološke vidike, za kritične preglede strokovne literature o določenem problemu, za vprašanja konzervatorskih in restavratorskih tehnik, uspehov, posegov in dvomov; prostor je tudi za oceno, kritiko.

Članki so napisani mednarodno: predvsem v italijanščini ali angleščini; s praviloma obsežnim povzetkom v drugem jeziku; prispevki v nemščini

ali francoščini imajo po dva povzetka, v italijanščini in angleščini.

Pristaviti še velja, da je tipografska in oblikovna stran revije lepa, lična, da članke spremljajo dobre fotografije na kakovostnem papirju. Pozornega bralca morebiti zmoti ne povsem enoten način navajanja v opombah in nekaj tiskarskih napak, ki zvečine niso hude; vendar ostanemo v dvomu npr. ob zapisu, da za Cimabuejev opus manjka »manografija« (str. 113): kaj to pomeni? Mar manjka monografija in gre za tiskarsko napako, ali pa je mišljena »manografija« kot kritična obravnava Cimabuejevega slikarskega rokopisa. Dvopomenske zamenjave — naveden je le en primer — so sicer lahko veder, nepričakovan dodatek, ki po svoje poživijo razpravo, čeprav bi bilo bolje, da bralca ne silijo v dilemo o pravilnosti avtorjeve misli.

Kot se dogaja pri vsaki reviji, so nekateri članki bralcu bližji od drugih, tesneje povezani z osebnimi nagljenji, strokovnimi interesi, vendar — ker gre za revijo, ki nam je povsem nova — naj tokrat na kratko orišem jedro in značilnosti vseh prispevkov.

Hjalmar Torp (*L'arte e l'artista delle icone*, str. 9–22), se je v širokem, kar preveč poljudnem uvodu o drži vzhodnorimske cerkve do likovne umetnosti na splošno, pa o ikonoklazmu in ikonoduliji, lotil vprašanja o učnem postopku ikonopiscev, o družbenem položaju slikarjev in o pomenu matematičnih razmerij na slikarski ploskvi. Dovoljujem si pripombo, da je zapis ohlapen, in če je avtor že izbral posplošujoč, tudi nestrokovni javnosti namenjen slog — ni nobenega od zastavljenih problemov razrešil tako, da bi besedilo »sedelo«. Ne nazadnje je kljub esejistični misli vse preveč citatov, da bi nas popolna odsotnost virov (naveden ni niti eden) zadovoljila. Od kod je jemal

besede, ki jih je izrekel npr. slikar Dionizij iz Fourne, njegov kolega pauselij z Atosa, pa Janez Damascen itd.?

Eliane Vergnolle (Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire. Paris, B. N. lat. 8318 + Rome, Vag. Reg. lat. 596, str. 23—56), je predstavila zanimiv rokopis: gre za karolinški prepis Prudencijeve Psihomanije, kjer pa je neznani slikar-arhitekt ok. l. 1000 prazne strani v rokopisu uporabil za risanje različnih figuralnih kompozicij in dekorativnih dodatkov. Ko je bila knjižnica v Fleuryju razpuščena, je bil kodeks razdeljen na dvoje: del knjige je romal v Pariz, drugi pa v Rim. Eliane Vergnolle je fragmenta vnovič sestavila v celoto; seveda je imaginarna, saj sta poovici ostali v svojih knjižnicah, vendar daje članek vtis o nekdanjem stanju. V izvrstni, predvsem pa natančni ikonografski in slogovni analizi je avtorica predstavila slikarja-arhitekta, ki je verjetno v času slovitega fleuryjskega opata Gauzlina potoval do Rima; s karolinškim kodeksom v roki se je sprehajal po mestu, vanj risal vtise o angleških miniaturah in slonokoščeni rezbariji, ki jih je videl v Rimu. Njegove risbe odsevajo vrtnitev h karolinški renesansi in zanimanje za antične vegetabilne bordure, ki bi jih avtor lahko prepisal z Are Pacis in vrste antičnih ruševin, pa tudi kje na poti med Fleuryjem in Rimom, denimo v Nîmesu itd. Po mnenju E. Vergnolle je v detajlih arhitekturne dekoracije na opatijski cerkvi v Saint-Benoît-sur-Loire vpliv te knjige vzorcev: knjigo je torej moral dobiti v roke Unbertus, poznejši prvi stavbni mojster te opatiije, ki je po antiki in karolinški renesansi posnete vzorce prenesel v kamen in — kot pravi avtorica v nekoliko pretiranem sklepu — tako pripomogel k razvoju (antikizirajoče) romanike ob Loiri.

Beat Brenk (Die Benediktsszenen in S. Crisogono und Montecassino, str. 57—66), je romanske freske v rimski cerkvi S. Crisogono, ki so bile zvečine datirane v 10. stoletje, postavil v novo luč: cikel prizorov iz življenja sv. Benedikta se tako po slogu kot v nekaterih nenavadnih ikonografskih rešitvah (npr. prizorov, ko Maver na Benediktovo posredovanje reši utapljajočega se Placida) nenavadno ujema z miniaturnimi iz lekcionarja Vat. lat. 1202, ki je datiran 1071. Ker je rokopis nastal v Monte-

cassinu in so stenske slikarije nesporno pod njegovim vplivom, je cikel fresk tako sicer postavljen v 11. stoletje, vendar je s tem postal najstarejše (ohranjeno) pričevanje o vplivanju Mantecassina na rimsko stensko slikarstvo.

Francesco Gandolfo (Il protiro romano: nuove prospettive di interpretazione, str. 67—78), se je sicer omejil le na skupino romanskih cerkva iz Emilije, ki časovno segajo od 1099, kakor je zaznamovan najstarejši protirij, prek Piacenze (1122), Ferrare (1135), S. Zena in stolnice v Veroni, Borge S. Donino do sredine 12. stoletja in zadnjega protirija v skupini, ki je na opatijski cerkvi v Nonantoli; vendar sta razvoj protirijev in njihov splošni pomen — še celo v interpretaciji s simboliko kiparskega okrasa — širše zanimiva. Gandolfo meni, da se je protirij izoblikoval kot povsem samostojna arhitekturna forma, ki je v kratkem času prevzel vodilno vlogo v »ekspresivni igri romanskega pročelja« in postal določevalec zgodovinskega položaja posameznih struktur, ki so — v italijanskih mestih 11. in 12. stoletja — opredeljive kot ordo clericorum, ordo civium in ordo militum (str. 75). Mestna ureditev, pravi Gandolfo, se izraža v delu in to je ponazorjeno v ciklu mesecev: upodobitve dela imajo novo, socialno dimenzijo. Misel je zanimiva, saj si ne glede na prostor (tj. umestitev sredi reliefnih sklopov na pročeljih) niti na upodobitve protagonistov v sklopih dvanajsterih mesecev (torej izrecno z detajli, ki določajo družbeno pripadnost in opravilo) doslej za upodobitev mesecev v 11. in 12. stoletju nismo predstavljali, da bi bili hoteno zrcalo družbenih razmer, zlasti pa ne, da bi bilo namenoma kritično. Tudi razvrščanje profanih tem (mesci) v spodnje, pritlehno nadstropje protirija in sakralnih v zgornji pas, ni izključno emilijanska rešitev; resnična novost bi bil posnetek tridelne socialne razvrstitve (prosto po Marcu Blochu, Georgesu Dumézilu ali Georgesu Dubyju kot citira Gandolfo) skozi podobe mesecev. Seveda tak trostanovski sistem v tem profanem ciklu ne obstaja. Gandolfova socialna interpretacija je sicer zanimiva, vendar nepričljiva.

Hermann Fillitz (Studien zu Nicolaus von Verdun, str. 79—92), je v kratkem članku načel troje vprašanj: 1. O slogovnih spremembah, ki se ka-

žejo na Marijini skrinjici iz Tournaija in pomenijo v primerjavi s kölnsko Skrinjico sv. treh kraljev in klosterneuburškim oltarjem korak nazaj, saj se je Nikolaj iz Verduna odrekal antikizirajočim prvnam. Fillitz je, sklicujoč se na opozorila Otta Demusa da je treba imeti ob tournaijski skrinjici pred oči sočasno francosko kiparstvo — predlagal, da se mojstrovino delo vnovič ovrednoti, postavi v širok okvir takratnega ustvarjanja, zlasti s posluhom za miniaturo. Mar ta predlog namiguje, da se pripravlja temeljna kritična monografija ali celo večja tematska razstava?

In še opomba k vprašanjem, ali je imel Nikolaj iz Verduna delavnico v Klosterneuburgu: ne, pravi Fillitz, niti enega rokopiša ni v klosterneuburški zbirki, ki bi kazal kakršenkoli odmev Nikolajeve prisotnosti; njegova delavnica je morala biti na območju Trierja ali Kölna, kjer je izžarevala svoj vpliv, vsaj v lokalnih dimenzijah.

2. Vprašanje o prvotni razvrstitvi emajlnih plošč na klosterneuburškem oltarju razrešuje Fillitz z novim prevodom napisa, ki ga je dal prošt Štefan Sierendorfski narediti za predelan sklop Nikolajevih upodobitev. Po Fillitzu bi se moral prevod pravilno glasniti: »Leta Gospodovega 1331 je prošt Štefan Sierendorf snel z lesene podlage pozlačeno, s ploščami obnovljeno delo na križevem oltarju.« Tukaj je besedilo spriču zgoščenosti težko razumljivo, je pa v Fillitzovi analizi sijajno razloženo. Njegova teza se glasi, da je t.i. verdunski oltar pred nami v svoji tretji podobi: Nikolaj iz Verduna je z emajliranimi ploščami oblekel ambon v klosterneuburški cerkvi, pozneje (neznankodaj) v 13. stoletju) so jih uporabili za okrasitev Križevega oltarja in leta 1331 so po naročilu omenjenega prošta kompozicijo uredili v krilni oltar in zato dodali dve novi vrsti.

3. Problem izvirnega ali ponarejenega Nikolajevga dela je Fillitz osredotočil na troje emajlnih upodobitev: na upodobitev Moža bolečin (prvotno v baselski zbirki Roberta von Hirscha), na Oznanjenje (Metropolitanski muzej, New York) in na upodobitev Janeza Evangelista (sedaj uničeno, prej v berlinskem Schlossmuseumu), ki so po njegovem mnenju ponaredek iz zgodnjega 19. stoletja in posledica hlastanja ameriške nove družbe po primerno starih in cenjenih umetninah.

Marie-Thérèse Gousset (*Le liber de locis stellarum fixarum d'Al-Sûfi*, ms. 1036 de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris: une réattribution, str. 93—108), je predstavila kompandij astronomskih spisov več avtorjev, ki je imenovan po prvem, Al-Sûfijevem besedilu. Zaradi posvetila »Viljemu, kralju Sicilije, za srečen spomin v mestu Palermu« je kodeks veljal za južnoitalijanski izdelek (kot tak je bil nazadnje predstavljen tudi na razstavi *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, in *Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Pariz 1980). M.Th. Gousset je v kar utrujajočem nadrobem primerjanju slikarskih detajlov razgrnila prepričljivo paletu usklajenih potez v različnih rokopisih (Pariz, B. N. 15453, 405 in 7258, Oxford, Bod. l. 56) in dokazala, da gre v resnici za izdelek bolognske delavnice, za enega najimenitnejših rokopisov iz tega okolja. Avtor bi utegnil biti Rolando iz Cremona, dominikanec, ki je delal med 1219 in 1258. Škoda pa je, da po tako obsežnem in garaškem delu ne izvemo ničesar o mestu, ki ga ta rokopis zavzema med sebi podobnimi in o njegovi vlogi (umetniški, kulturni, znanstveni, spekulativni) ter posebej o zvezah med bolognsko delavnico in južnoitalijanskimi naročniki in uporabniki.

Serena Romano (*Pittura ad Assisi 1260—1280*. Lo stato degli studi, str. 109—142), se je lotila naloge, ki je sicer potrebna — pregled zapisov o stenskih slikarjih v San Francesco v Assisi —, vendar kulminira pri kronološko poslednjih izsledkih in pravega smisla te nenavadno obsežne razprave ni razbrati. Njeno delo ima k sreči logično zvezo z naslednjim člankom, ki ga je napisala

Maria Andaloro (*Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue*, str. 143—182); gre za zanimiv slikarski detajl. Cimabuejeva freska v transeptu assisjske cerkve (štirje evangelisti, vsak pa je dopolnjen s »podobno« deželo, kjer je širil evangelij) je že zamikala mnoge avtorje, *Ytalia*, ki se kaže ob sv. Marku, pa še toliko bolj, saj gre za zgoščeno veduto mesta Rima. Avtorica je ob pomoči starih rimskih zemljevidov, upodobitev na pečatih in novcih izluščila, katera poslopja srednjeveškega Rima so na *Ytalii*. Sklep, da gre hkrati za politično znamenovano upodobitev, je presenetljiv na prvi pogled: utemeljitev, da gre za videnje Nikolaja III. in pogled družine Orsini (v patrimonialnem

smislu) na Rim, pa je seveda podprta z zgodovinskimi pričevanji.

Marina Righetti Tosti-Croce (Appunti sull'architettura a Roma tra Due e Trecento, str. 183—194), se je s tem kratkim člankom lotila pregleda arhitekturnih detajlov v Rimu ok. l. 1300 — saj večjih celot pač ni — in jih ovrednotila s primerjalnim pogledom, uprtim v italijansko in »čezalpsko« gootiko.

Martina Pippal (Der Osterleuchter des Doms S. Erasmo zu Gaeta, str. 195—244) je izvrstno opravila zastavljeno raziskavo. Monumentalni velikonočni svečnik je postavila na mesto, ki mu gre, in je glede na dosedanje raziskave navidez sporno; opredelila je zaporedje prizorov in zaporedje klesarskega dela, izločila ponavljajoče se tipe oseb, ponovitve arhitektur in pokrajine, opozorila na ploskovite in v prostorske plasti razvite kompozicije, postavila v kontrast (retardirajoče) ornamentalno zasnovane prizore in prizore z naprednimi kompozicijskimi težnjami, poudarila ikografske nadrobnosti, ki so zasidrane v severnoevropski ali samo »alpski« umetnosti, ne pa v južnoitalijanski, pa seveda opredelila vegetabilno okrasje in prišla do sklepov, ki jim v celoti (le v nekaj nebitvenih nadrobnostih) ne moremo oporekati: velikonočni svečnik iz Gaete je eden poslednjih primerov te liturgične opreme, ko je že izgubljal pomen kot columna triumphalis, in je verjetno le v plemenitem marmorju nadomestil skromnejšega prednika. Kipar je v slogu in ikonografiji sledil tradicionalnim shemam, vendar detajli kažejo, da je avtor, sicer doma iz Abruzzov, šel zajet sape in novih spoznanj v Neapelj. Velikonočni svečnik je, kot dokazuje Martina Pippal, nastal iz enega liva, v petdesetih letih 14. st. *David Whitehouse* (Farfa Abby: The eight and ninth centuries, str. 245—256) prispeval poročilo izkopavanj, iz katerih sledi, da prečna ladja, apsida in polkrožna krita slovite opatijske cerkve niso iz sredine 9. stoletja, kot je veljalo, pač pa že iz poznega 7. stoletja.

Giuseppe Basile (Restauro agli affreschi del portico di S. Lorenzo fuori la mura a Roma. Contributo alla definizione della validità di un metodo, str. 257—276), pa se ustavlja ob problemu iz prakse in dilemah, ki jih prinaša restavriranje večkrat preslikanega in avtorskega spremenjenega, zabrisanega dela.

Prav na koncu je še dvojje pogledov na razstavo English romanesque art 1066—1200 (London 1984), ki sta ju zapisala *Alessandro Tomei* in *Marina Righetti Tosti-Croce* (str. 277—282). Pripis: Pomislek, ki se poraja spričo neizenačene kakovostne ravni objavljenih prispevkov, je seveda nepomemben ob želji, da bi revija *Arte medievale* postala redno prihajajoča publikacija v oddelčno knjižnico.

Nataša Golob

Giuseppe Bergamini-Sergio Tavano: STORIA DELL'ARTE NEL FRIULI — VENEZIA GIULIA.

Reana del Rojale (Udine): Chiandetti Editore, 1984. 564 strani, več sto neštevilčenih črno-belih fotografij, zemljevidov, florisov, projektov in rekonstrukcij ter 17 barvnih reprodukcij med besedilom.

V uvodu, ki naj bi podal namen, upe in cilje pričujoč knjige, je Decio Gioseffi, direktor Umetnostnozgodovinskega inštituta na tržaški univerzi zapisal, da je delo postavljeno na razpotje med »atlantsko« in med »enciklopedično«, »leksikalno« predstavijo umetnostnozgodovinskega profila tega območja. Knjiga hoče biti »vedemecum... ki naj posreduje hitro, pretehtano in sistematično informacijo...«

Vsekakor je trda naloga, kako naj jednat pregled zaobjema dobri dve tisočletji umetniškega ustvarjanja in hkrati ustreže najrazličnejšim bralcem: umetnostni zgodovinar je le eden od njih, zato naj napišem nekaj misli s tega zornega kota.

Knjigo sta pisala dva avtorja: Sergio Tavano je prispeval poglavja za rimsko umetnost v zadnjih dveh stoletjih pr. n. š., za umetnost poznega rimskega cesarstva, starokrščansko, predromansko in romansko umetnost do — grobo rečeno — konca 13. st. Na str. 215 se pričinja s poglavjem o gotški umetnosti drugega dela knjige, ki ga je napisal Giuseppe Bergamini. Samo štiri poglavja, gotika, renesansa, barok in moderna umetnost, znamenjujejo razpon ustvarjalnih tokov do konca prve svetovne vojne, ki se zatem v zgoščenih in pičlih formulacijah izpišejo v skico, s kakršno naj bi pokazali razvoj umetnosti še v poznejših desetletjih.

Razdelitev knjige je standardna, upošteva razvoj zgodovinskih slogov in

znotraj vsakega poglavja si po uvodnih besedah sledijo zvrstne predstavitve: arhitektura, kiparstvo, slikarska dela in kot »arti minori« zajete miniature, rezbarska in druga umetnoobratna dela. Bralcu, ki menda kar večkrat čuti plitvine »zgoščene informacije«, daje dovolj obsežen seznam bibliografije, priključen slehernemu poglavju, vsaj vtis, s katerimi strokovnimi deli lahko dopolni védenje o posameznih vprašanjih. Seveda pa si vprašanja zastavlja bralec sam, knjiga problemov ne odpira; zares je dovolj nenavadno, da knjiga niti enega pojava ne predstavlja kot predmet različnih interpretacij. Ni treba biti poseben poznavalec ne umetnosti ne zgodovine, da je jasno, kako ustvarjalnost Furlanije, Benečije, in Julijske krajine še zdaleč ni mogla biti tako enoplastna, kot se kaže skozi besedilo: tudi tako pregledno delo ne bi smelo zamolčati prav vseh polemičnih vprašanj ali pa bi vsaj moralo nakazati nekaj strokovno še odprtih stališč.

Besedilo teče gladko, jezik je jasen, slike so izbrane dobro in tudi tisk je tako kvaliteten, da ne moti preveč sicer majhen format reprodukcij. Podatkov — imen, letnic, terminov — je dovolj za soliden okvir pravzaprav vsem izbranim in predstavljenim delom. Prav zato verjetno ni pretirano pričakovanje, da bi zraven sodil tudi dvojezični krajevni seznam, še posebej, ker je v knjigi zajeto področje Istre in Kvarnerja in lep del slovenske Notranjske in Gorenjske. Povsem razumljivo je, da ne umetnikom ne slogovnim tokovom ne moremo postavljati meja glede na sedanje politične meje in prav tako se da doumeti argument, da besedilo bolj gladko steče, če je pisano le v enem jeziku; a prav zato bi bil umesten primerjalni seznam, ki bi razkrival, da imajo Summaga, Volzana, Dignano itd. (da o krajih kot so Pola, Parenzo in Fiume ne govorimo) še kako drugače zveneče ime, ne le italijansko. Dovolj neprijetno je brati naštevajoče podatke o t.i. »capimastri sloveni«, kjer pokvečena imena resnično motijo: Andrea von Lach je v besedilu še dodatno zaznamovan kot »Andrea da Škofja Loka«, v seznamu pa še to ne. Njegov delež v zadnjih letih 15. st. v dolini Nadiže je Bergamini zgoščeno označil z besedami: »Skromni rokodelci, ki so bili navezani na poznogotski nemško-slovanski svet, so zapustili le ime, vrezano na napisnih

ploščah cerkva, ki so jih postavili. Le-te, zvečine višje in krajše kot furlanske vrstnice, predstavljajo v svoji skromnosti in preproščnosti posebno sožitje linij in razmerij, usklajenost zasnov in izraza ter iskanje trdnosti, ki je resnično osupljivo« (str. 227). Za slovensko gotško stensko slikarstvo, ki ga je Bergamini ilustriral z detajli iz Berama, sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, Hrastovelj in Crngroba, je rečeno, da se vidi »določena stičišča z beneškim slikarstvom 15. st., ki je preniknilo skozi Furlanijo in se oblikovalo v izrazito slovansko podobo« (str. 369). Bergamini je ob tem naštel tudi nekaj spomenikov; ob že omenjenih še Breg pri Preddvoru, Tupaliče, Crngrob, sv. Križ v Selcih, sv. Primož v Jamniku (nad Kamnikom?), c. sv. Janeza Krstnika v kraju Suka (Suha) pri Škofji Loki in Bodešče. Glede na čas, ko so nastale te poslikave, »ki se od daleč ozirajo k veliki italijanski umetnosti, a živijo v živem, ljudsko navdahnjenem ekspresionizmu in z močnimi akcenti rustikalne poezije«, je Bergaminijeva postavitev v poglavje renesanse pravilna, saj je v poznem 15. in zgodnjem 16. st. v velikem toku italijanske umetnosti renesansa zares prevzela besedo. Ker pa je knjiga vendarle razdeljena v slogovne sklope in bi po teh kriterijih našete poslikave sodile v okvir poznogotskega slikarstva, je njena sedanja umestitev nekoliko nenavadna. Še toliko bolj, ker so kot prav zadnja slikarska skupina uvrščene na konec poglavja, neposredno po odstavkih, kjer govori o Veroneseju in Tintoretu: tako kvalitetni kot slogovni preskok je kar pretiran; Preddvor, Crngrob, Beram itd. bi pač bolje sodili v bližino Jerneja iz Loke (tu imenovanega Bartolomeo di Skofia Loka, str. 366) ali Gian Paola Thannerja (str. 365), ki ga mi poznamo pod imenom Zuan Paulo Tonnar.

Ta dva, sicer skratka, le nekaj vrstic obsegajoča pogleda na slovansko umetnost (torej str. 227 in 369) sta edina zaokrožena ekskurza, kjer je umetnost tudi opredeljena kot slovanska in torej ne kot ustvarjalnost, ki bi pripadala furlanski ali beneški umetnostni zibki. Drugi slovenski kraji, spomeniki in avtorji so navedeni le posamično, kot izrastek, do zadnje meje segajoča vejica iz matičnega debla, npr. Kanfanar (str. 189 in 191), ciborij iz Poreča (str. 197—198), Peroj (str. 200). Mojster Ognobenus iz Trbiža (str. 201), pa stavbna mojstra Do-

minik iz Kopra in Nikolaj iz Pirana (str. 271), mojster Trbojske Marije (str. 310), krilni oltar s Kojškega (str. 310) itd.; rezljani »zlati oltarji« s Kravarja, Čente itd. pa so postavljeni v odvisnosti od zlatih oltarjev z Gorenjske, vendar v precej bežni omembi, ki ne daje profilirane opredelitve, le opozori na to, da pripadajo svetu, »ki mu je po družbeni in kulturni plati ostal tuj véliki tok prenove« (str. 426–428).

Poznejši spomeniki ustvarjalnosti, ki je rastla obakraj sedanje meje, so zaznamovani le z imenom, kot so Franc Kavčič (Caucig, str. 522), Jožef Tominc (Tominz, str. 524–526), Max Fabiani (str. 504, 506), Luigi Spazzapan (str. 535) in Zoran Anton Music (str. 537). Ker je pa to vendarle knjiga, ki govori o zgodovini umetnosti v Furlaniji in Julijski krajini in naj bodo pomisli o navedenih ekskurzijah predvsem zaznamek, do kod avtorja sežeta tako v prostorskem kot kvalitetnem merilu, naj na kratko skiciram celovit profil te publikacije.

V resnici gre zgolj za pregledno, informativno delo, ki v kratkih opisih (le-ti se izogibajo slehernemu slikovitemu in osebnemu — da ne rečemo poetičnemu — pogledu na predstavljene spomenike) in ob številčno bogati vrsti spomenikov razvija rdečo nit zgodovinskega pregleda umetnosti. Zlasti za obdobja, ki sledijo pozni renesansi, se je shema tolikanj razrahljala, da je Bergamini, pisec tega dela knjige, segel tudi k avtorjem, ki niso furlanskega ali beneškega rodu, vendar so se tu ohranila njihova dela (npr. Francoz L. Doringy in njegove freske v Passarianu), oz. k delom, ki so sedaj v drugih krajih, vendar so njihovi avtorji Furlani (npr. beneške vedute Lucche Carlevarija, ki je v newyorški zbirki Lehman). Zato je tja do začetka 20. st. upoštevanih veliko, morebiti tudi preveč avtorjev in del, da resnično kakovostni vrh ne izstopa, prevlada pa posplošena imenitnost.

Bralcu, ki ima v živem spominu npr. A. Rizzija *Profilo di storia dell'arte in Friuli* ali A. Rizzija in sodelavcev (prostorsko podobno zamejeno, vendar v grafični izvedbi razkošno) publikacijo *Friuli — Venezia Giulia*, oboje iz leta 1979, se bo po slapovih besed, ki senzibilno sežejo le do nekaterih posebej kvalitetnih in izbranih umetnin, zazdel Tavanov in Bergaminijev pregled nekoliko skop, lapidaren. Mogoče bo ob sicer skrajno korek-

nem romanju od enega spomenika do drugega pogrešal sintetičnega, vsezaobjemajočega duha. Vendar je pozitivno bistvo tega informativnega priročnika prav v poskusu, da v klenih besedah zaznamuje umetnike in njihova dela. Te predstavitev so nedvomno hote objektivistične, a prav zato nosijo to dobro možnost, da si bralec samostojno dopolni informacijo s tistim občutljivim in poetičnem svetom, ki ga nosi v sebi in mu pričujoči v ničemer ne vsiljuje Tavanovega in Bergaminijevega pogleda na umetnino.

Nataša Golob

Phyllis Pray Bober & Ruth Rubinstein: RENAISSANCE ARTISTS & ANTIQUE SCULPTURE: A HANDBOOK OF SOURCES

London: Harvey Miller Publishers, Oxford University Press, 1986. 522 str., 15 + 21 + 521 črno-belih reprodukcij.

Avtorici sta izbrali in obdelali antične kipe in reliefe, ki so najpogostejše vplivali na renesančno umetnost. V manjši meri so objavljeni arhitekturni ornamenti, geme in mala bronasta plastika. Knjiga je del seznama, ki ga je 1947 zasnoval Fritz Saxl, nekdanji direktor Warburgovega inštituta v Londonu, in ki ga je 1954 sprejel v program tudi Institute of Fine Arts v New Yorku.

Prvi del knjige zajema grške in rimske bogove in mite, drugi del upodobitve iz rimske zgodovine in življenja.

Besedila so kratka, zgoščena, zanesljiva in razumna, grafična oprema knjige je jasna, pregledna in je v pomoč bralcu in ne v slavo »izvirnemu« opremljevalcu.

Jupiter začena vrsto bogov po naslednjem sistemu obdelave: zgodba božanstva ali prizora, naslov kipa ali reliefa (tudi v enačicah), čas nastanka, današnje nahajališče, opis umetnine, zgodovina kipa od nastanka naprej, seznam upodobitev v času renesanse z omembami vplivov antične ikonografije in umetnostnih detajlov, literatura. Včasih so dodana tudi poglavja, npr. interpretacije in druge opombe.

Kazalo renesančnih umetnikov, ki jih je navdihnili antika, kazalo skicirano z antičnimi risbami, kazalo zbirke antičnih umetnin, zajetna in natančna bibliografija in splošno kazalo zaklju-

čujejo tipično anglosaško natančen in bogato ilustriran priročnik. Knjiga ni uporabna le za študij in razumevanje renesančne umetnosti, temveč tudi za razreševanje mlajše zahodnoevropske umetnosti. Študij po *antikah* je še vedno v učnih programih evropskih akademij in viri antične in humanistične kulture in umetnosti menda ne bodo usahnili, dokler bo človek še vreden tega imena.

Ksenija Rozman

Luciano Cheles: THE »STUDIOLO« OF URBINO — AN ICONOGRAPHIC INVESTIGATION.

Weisbaden: Ludwig Freichert Verlag, 1986. 120 strani, 109 črno belih in 8 barvnih reprodukcij.

Jedro monografije Luciana Chelesa, asistenta na Oddelku za italijanske študije Univerze v Lancastru je pravzaprav avtorjevo podiplomsko delo. V njej je združil več člankov o ikonografskem programu »studiola« urbinske vojvodske palače, ki jih je postopoma objavljaval v zadnjih letih. Dodal je še neobjavljeno študijo o »studiolu« v Gubbiju. (V knjigi je Gubbij namenjeno posebno poglavje.) V zgodovinskem kontekstu sta namreč oba prostora povezana z istim naročnikom, z urbinskim vojvodo in kondotierom Federicom da Montefeltrom. S funkcionalnega vidika pa nimata predhodnikov, pač pa več naslednikov. Med njimi je najslavnejši »studiolo« Medicejca Francesca I. v Firenci, ki pa je po Vasarijevem načrtu nastal približno stoletje kasneje. Njegova notranja dekoracija upošteva natančno določen ikonografski program. Cheles je tudi pri urbinskem zasebnem vojvodovem študijskem prostoru dokazal, da ne gre za naključno izbrano, temveč premišljeno ikonografsko shemo.

V uvodu nas avtor popelje, v čas, ko je Federico da Montefeltro po svojem polbratu prevzel oblast v mali apeninski državnici, ki je za njegove vladavine postala pomembno renesančno kulturno središče. Tako kot sodobniki se je Federico, ki je bil v prvi vrsti vojak, prav dobro zavedal, da veličina naročnika odseva le v mogočnih projektih. Zato je njegova rezidenca, čeprav je niso gradili najslavnejši arhitekti, najlepši del celotnega sklopa urbinske palače. (Gradili so jo v treh fazah od leta 1450

dalje Maso di Bartolomeo, Luciano Laurana ter Francesco di Giorgio Martini.) »Studiolo« (leta 1476) dominira na »pianu nobile«. Iz praktičnih in psiholoških vzrokov je bil grajen samostojno, neodvisno od glavne stavbe, povezan samo z vojvodovimi osebnimi bivalnimi prostori. Notranjo dekoracijo sestavljajo lesen strop s štiriindvajsetimi paneli z napisi in emblemi, simbolično povezanimi z naročnikom. Zgornje dele sten sta pokrivala dvojna friza portretov slavnih mož, spodnje pa intarzirane lesene obloge z impresivnim učinkom popolnoma opremljene sobe. V pol tisočletja je prostor precej spremenil svojo prvotno podobo. Leta 1631 so polovico portretov slavnih mož odnesli v Rim; zdaj visijo v Louvru, v Urbino pa jih nadomščajo črno-bele reprodukcije. Intarzije so bile restavrirane. O originalni dekoraciji ne obtajajo arhivski dokumenti. Od večkratnih poskusov rekonstrukcije je bila najuspešnejša Rotondijeva (leta 1973), in sicer po pomembnem opisu vseh dekorativnih elementov, ki jih je manj kot dvajset let po ureditvi »studiola« podal Federico biografski Vespasiano da Bisticci (*Le vite*). Čeprav je Cheles do te rekonstrukcije ves čas razporejen polemično, nas vendarle prepriča, da jo sprejmemo kot najbolj logično.

Umetnostni zgodovinarji, ki so raziskovali urbinski »studiolo«, doslej niso razmišljali o enotnem ikonografskem programu celotnega prostora. Predvsem pri seriji portretov je obveljalo mnenje, da gre za osebo izbiro Federica da Montefeltra, v kateri se zrcali njegova široka humanistična izobrazba, ki si jo je pridobil v šoli Vittorina da Feltre. Natančna študija friza, predvsem doslej spregledanih detajlov, kot so napisi nad portreti, atributi, figure v grisaju na slikanih stebrih, govori v prid domnevi, da prisotnost slavnih mož pogojuje reprezentativna vrednost oseb. Vsi portreti so v svojskem zaporedju povezani med seboj. Iz odnosa med njimi pa lahko izluščimo vrsto humanističnih tem in misli.

Številni motivi na intarzijah (glasbeni in znanstveni instrumenti, orožje ipd.) obenem kažejo vojvodova kulturna ter vojaška zanimanja, hkrati pa ponujajo tudi simbolično razlago. Do teh zaključkov prihaja avtor po sistematični primerjavi motivov, tako običajnega motiva košare s sadjem kot neobičajnih verig in papige, z

alegoričnimi cikli in drugimi figurativnimi deli, povezanimi z Urbinom in njegovim dvorom. Temeljito je analiziral sodobna moralna in biografska dela, povezana z vojvodom, in ugotovil, da so intarzije v zvezi s sporedom tradicionalnih praznovanj. Motivi niso zgolj naturalistične upodobitve, temveč je v njih prikrita simbolika. Številne nadrobnosti, ki se zde zanemarljive (napisi na knjigah, stilizirane vegetabilne oblike ipd.), lahko povežemo z osebnostjo Federica da Montefeltra, še posebej z njegovim nekoliko zastrtim odnosom do druge žene Battiste Sforza ter edinega moškega potomca in dediča Guidobalda. Domiselne in duhovite igrice (besedne in vizualne uganke, iluzionistične ukane ipd.) odslikavajo virtuoznost intelektualnih sposobnosti renesančnega človeka.

V zadnjem poglavju avtor opozarja na notranjo značaj dekoracij ter označuje formalne in ikonografske povezave slikanega friza in intarzij. Razmišlja tudi o mecenovem prispevku pri oblikovanju programa obeh »studiolov«.

Iz poglavja, v katerem avtor analizira notranjo dekoracijo »studiola« v Gubbiju, izvemo, da podobe *Svobodnih umetnosti*, ki so pripisane slikarju Justusu van Ghentu, niso mogle biti del prvotne opreme prostora — kot je leta 1967 v enem svojih člankov o Gubbiju zapisal Cecil H. Clough (*Federico da Montefeltro's Private Study in his Ducal Palace of Gubbio. Apollo LXXVI, 1967, str. 278—287*) — saj bi zaradi velikih dimenzij zakrile dva manjša vira svetlobe v prostoru.

Publikacija bo vsekakor dobrodošla branje strokovnjaku, ki se ukvarja z renesančnimi študijami, še posebej, ker v opombah upošteva resnično širok izbor tako zgodovinskih, biografskih in ikonografskih virov kot strokovne literature. Spremljajo jo bogato slikovno gradivo in natančne sheme ureditve obeh prostorov ter različnih rekonstrukcij.

Marjana Lipoglavšek

DONATELLO E I SUOI: SCULTURA FIORENTINA DEL PRIMO RINASCIMENTO.

A cura di Alan Phipps Darr e Giorgio Bonsanti, Detroit: Founders Society Detroit Institute of Arts; Firenze: La casa Usher; Milano: Mondadori, 1986. 287 str., 41 barvnih in 122 črno-belih reprodukcij med besedilom.

Leto 1986 je za marsikatero poznavalca ali ljubitelja zgodnjerenesane kipaštva minilo v znamenju 600. obletnice rojstva velikega florentinskega mojstra Donatella. V počastitev tega pomembnega jubileja se je zvrstilo večje število prireditev, med katerimi zavzema pomembno mesto velika razstava kiparskih del Donatella ter njegovih sodobnikov in naslednikov. Ideja zanjo se je porodila v detroitskem »Institute of Arts«: takojšnji konservator za kipaštvo Alan Phipps Darr je ob sodelovanju številnih uglednih strokovnjakov z vsega sveta že lep čas na podlagi kiparskih del v bogatih ameriških zbirkah pripravljal razstavo, ki je z naslovom »Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello« ugledala luč oktobra 1985 v Detroitu (katalog: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, ed. A. P. Darr, Detroit 1985). Februarja se je razstava preselila v Kimbell Art Museum v Forth Worthu (Teksas) in 15. junija so jo v nekoliko spremenjeni in razširjeni obliki odprli v Firencah (Forte Belvedere). Tu jo je spremljala še vrsta prireditev, med katerimi velja omeniti novo postavitev Donatellovih del v Bargello (katalog: *Omaggio a Donatello 1386—1466: Donatello e la storia del museo*, Firenze 1985), mednarodni simpozij o Donatellu, ki ga je junija organiziral Kunsthistorisches Institut ter še tri razstave: predstavitev restavriranih Donatellovih terakot v Brunelleschijevi stari zakristiji pri S. Lorenzu (katalog: *Donatello e la Sacrestia vecchia di S. Lorenzo: Temi, studi, proposte di un cantiere di restauro*, Firenze 1986), razstava risb Donatellovega časa v Uffizijih (katalog: *Alessandro Angelini-Luciano Belosi: Disegni italiani del tempo di Donatello*, Firenze 1986) ter razstavo kiparskih del iz cerkvenih zbirk v medičejskih kapelah (katalog: *Alessandro Parronchi: Capolavori di scultura fiorentina dal XIV al XVII secolo*, Firenze 1986). Če se povrnemo k sami razstavi in njenemu katalogu, naj najprej opozorimo na njene poglobitvene značilnosti. Medtem ko je bila detroitska razstava zasnovana na podlagi gradiva iz ameriških zbirk, je bila florentinska obogatena s številnimi eksponati iz Italije. Zal so manjkale nekatere umetnine iz Amerike, predvsem zaradi nevarnosti poškodb ob transportu, zato so opisane v katalogu. Prav tako ni bilo na razstavi spomenikov, ki jih je mogoče zlahka videti v flo-

rentinskih muzejih ali celo »in situ«. Velika odlika razstave je nedvomno njena študijska naravnost in ne morda le monumentalno označevanje umetnikovega jubileja. Hkrati je bila to tudi priložnost za obračun z dosežki umetnostnozgodovinske stroke od 500. obletnice Donatellovega rojstva, ki je bila leta 1886 počaščena z razstavo v Firencah (katalog: *V. centenario di Donatello: Esposizione Donatelliana*, Firenze 1887), predvsem pa od zadnje obletnice mojstrove smrti pred pičlimi dvajsetimi leti, ko je bil v Firencah organiziran pomemben mednarodni simpozij (referati izšli kot: *Donatello e il suo tempo*, Firenze 1968).

Bogato ilustrirani katalog florentinske razstave je nastajal skupaj z detroitskim in tako so tudi razlike med njima majhne. Poleg Alana Phippsa Darra, ki je napisal uvodno študijo, je bil eden od glavnih soustvarjalcev razstave florentinski konservator Giorgio Bonsanti, ki je med drugim prispeval tudi predgovor k italijanski izdaji razstave, sicer pa je pri pisanju posameznih ekspertiz v katalogu sodelovala večina strokovnjakov za Donatella in florentinsko zgodnjenesansno plastiko nasploh. V uvodnem delu kataloga sta še dve krajši študiji. Prvo je prispeval Artur Rosenauer: to je kratko in zgoščeno razmišljanje o vlogi Donatella v umetnostnem ustvarjanju njegovega časa, o novostih, ki jih je uvedel, ter o odmevih nanje med sodobniki in nasledniki.

Temu sledi razmišljanje Luciana Bellosija o Donatellovem mladostnem delovanju. Omenjeni avtor je že pred nekaj leti pripisal mlademu Donatellu nekaj terakot, med njimi Kristusovo rojstvo v Detroitu, sedečo Madono ter relief na »cassonu« v londonskem V&A Museum in še nekatera dela, ki so doslej veljala za dela Ghibertijevega kroga iz časa po 1440, predlagal pa je tudi bistveno zgodnejšo datacijo: 1410–1415 (I. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche, Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Firenze 1977, pp. 163–179). To je hkrati ena najpomembnejših novosti zadnjih let v proučevanju Donatellovega opusa in je izzvala v strokovnih krogih najrazličnejše reakcije, od odobravaljočih do skrajno odklonilnih (npr. Joachim Poeschke v *Kunstchronik* 12/39, Dec. 1986, 505–510). Vsekakor ostaja vprašanje odprto, je pa izred-

no zanimivo za nas, saj so prav nekatere od teh terakot neposredno ali posredno vplivale na Jurija Dalmatina, ki je že v štiridesetih letih dobesedno »citiral« nekatere figure z omenjenih del (obširneje o tem S. Kokole v *ZUZ* n. v. XX, 1985), kar pomeni, da so vsaj predloge zanje gotovo nastale prej kot v štiridesetih letih, četudi je Bellosijeva datacija nemara nekoliko prezgodnja.

Najpomembnejši je nedvomno kataložni opis posameznih eksponatov. Tudi tu opazimo novosti, predvsem kar zadeva atribucije. Če sta Lanyi in Janson v svojih študijah dodobra »očistila« Donatellov opus večine nezanesljivih atribucij starejših avtorjev, so v zadnjem času velikemu mojstru »vrnili« lepo število del in mu pripisali tudi nekaj novih. Naj omenimo nekatera: reliefa sv. Prosdocima in sv. škofa z oltarjem v Padovi (Firence, Fondazione Salvatore Romano), Madona z otrokom (Firence, via Pietrapiana), »Madonna Piot«, relief križanja (oboje Pariz, Louvre), relief mučeništva sv. Boštjana (Pariz, Musée Jacquemart-André, sv. Hieronim (Faenza, Museo Civico) in še nekaj drugih. Na dokončno sodbo o teh atribucijah bo vsekakor treba še počakati.

Največja senzacija na razstavi je bila »Madonna delle Murate«, ki so jo nedavno odkrili v kapeli nekdanjega samostana (Convento delle Murate), pozneje zaporov v ulici Ghibellina v Firencah. Giorgio Bonsanti jo je pripisal samemu Donatellu in jo datiral v čas okoli 1457. Gre za marmorni relief, prvotno verjetno tondo, z upodobitvijo Marije z malim Jezusom v naročju. Kompozicija je na las podobna tondu Madone nad stranskim portalom sienske katedrale (»Madonna del Perdono«), ki velja v umetnostnozgodovinski kritiki za delo Donatellove delavnice. V zvezi z novo odkritim reliefom so postavili strokovnjaki številna vprašanja, ki zadevajo samo atribucijo, odnos med obema Madonama, nekateri pa tudi sumijo, da gre za ponaredek iz časa okrog 1900 (npr. Poeschke, op. cit.). Med preostalimi Donatellovimi deli na razstavi velja še posebej omeniti: relikvijarij v obliki doprsne podobe sv. Rozorija (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), relief Herodove gostije (Lille, Musée des Beaux-Arts), enega najbolj značilnih reliefov v tehniki »schiacciato«, tondo »Madonna Chellini«, dokumentirano delo, ki ga

je leta 1976 kupil londonski Victoria & Albert Museum, ekspresivno Objokovanje iz istega muzeja ter še dve pozni deli, asketska lika Magdalene (Firenze, Opera del Duomo) in Janeza Krstnika (Siena, katedrala). Prav v tej družbi pa smo pogrešali lesenega Janeza Krstnika iz Benetk (Frari), ki je med strokovnjaki veljal za Donatellovo pozno delo, vse dokler niso ob restavriranju v sedemdesetih letih odkrili na podstavku napisala z letnico 1438, kar je dodobra zmedlo že ustaljene predstave o mojstrovem stilnem profilu v posameznih obdobjih.

Drugi umetniki, tako ali drugače povezani z Donatellom, so predstavljeni v katalogu s kratko biografijo ter s po enim ali več deli. Tu je zajet širok krog vodilnih florentinskih kiparjev različnih generacij od Jacopa della Quercia, Brunelleschija, Ghibertija, Michelozza, Luca della Robbia, Filareteja in drugih vse do Bellana, Bertolda di Giovanni in Adriana Fiorentina. »I suoi« v naslovu torej ne pomeni Donatellovih sodobnikov ne učencev in naslednikov ne predhodnikov, temveč prve, druge in tretje. Na koncu je dodana skrbno zbrana bibliografija z več sto naslovi: njena posebna odlika je, da je upoštevana tudi novejša literatura, vključno z zapisi o detroitski razstavi, in pomeni pomembno pomagalo vsem, ki se bodo v prihodnje ukvarjali z Donatellom in s plastiko quattrocenta nasplo.

Kljub nadvse skrbno izdelanemu katalogu in posrečenemu izboru ekspozitov je za popolnejšo predstavo o mojstru na razstavi manjkalo nekaj njegovih del: poleg že omenjenega Janeza Krstnika iz Benetk je bilo premalo pozornosti posvečeno delom, povezanim z Donatellovim padovanskim obdobjem, ki bi ga lahko predstavili vsaj z nekaj fotografijami. Drugo, kar bi razstavi lahko očitali, ni toliko krivda organizatorjev, kot izraz stanja v umetnostnozgodovinski stroki. Med Donatellovimi sodobniki in nasledniki so upoštevani številni pomembni umetniki, od katerih je bil marsikateri deležen že izčrpne monografske obdelave, zaman pa med njimi iščemo imena manj znanih mojstrov, ki so bili z Donatellom pogosto povezani še tesneje kot marsikateri od »velikih«, saj so bili njegovi učenci, pomočniki v delavnici ali neposredni sodelavci. Boljše poznavanje mojstrov, kot so Giovanni da Pisa, Nicco-

lò Pizzolo, Antonio da Pisa in še mnogi drugi, bi nam pomagalo bolje razumeti povezave med generacijami umetnikov in poti, po katerih se je širil Donatellov vpliv tudi v oddaljene kraje. Vidno mesto med njimi bi pripadlo tudi Nikolaju Florentincu, ki je odigral pomembno vlogo v zgodnje renesančni umetnosti Dalmacije. Tako kot o drugih, vemo tudi o njem žal še zelo malo.

Verjetno bo potrebno še precej časa, preden bomo Donatellovo razstavo lahko dokončno ocenili, a nekaj je nesporno: katalog je pomembno izhodišče za prihodnje raziskave Donatellove umetnosti. Bralec bo v njem zaman iskal dokončne odgovore — nasprotno, odkrila se mu bodo mnoga nova odprta vprašanja. Našel bo tudi spodbudo za razmišljanja o velikem umetniku, prav to pa je ena največjih odlik kataloga.

Samo Štefanac

Peter Humfrey: CIMA DA CONEGLIANO

Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1983. XV. 432 str., 320 reprodukcij.

V svoji knjigi o znamenitem beneškem slikarju Giambattista Cimi da Conegliano (1459/60—1517/18) je Peter Humfrey z izčrpno kritično monografsko predstavitevjo orisal tega izstopajočega slikarja beneške šole v zadnjih desetletjih quattrocenta in v prvih desetletjih cinquecenta; delo je opremljeno z vsem potrebnim analitičnim in dokumentarnim gradivom, z več kot dvesto reprodukcijami umetnikovih del, s fotografijami primerjalnega gradiva in izčrpno bibliografijo.

Temeljno besedilo knjige se deli v dva obsežna sklopa. Prvi (»Uvodno besedilo«) zaobjema devet poglavij, kjer govori o slikarjevi življenjski poti, o oltarnih podobah, o upodobitvah Madon in drugih sakralnih kompozicij, o delih z mitološko vsebino in o slikarjevi delavnici. V teh poglavjih in tudi v zelo zgoščenem sklepu avtor poudarja, da Cima v domačem, podeželskem okolju ni imel pomembnih učiteljev, vendar se v njegovem opusu kot nadvladajoče vplivne komponente čuti odseve Giovannijskega Bellinija, Antonella da Messine in v manjši meri Alvisa Vivarinija; da sta bistveni potezi njegovega slikarstva poetična

religiozna komponenta, ki jo preveva posebna toplina in iskrenost, in dosledna povezanost s tradicijo; da je včasih po kakovosti dosegel Bellinija in ga v teh obdobjih v slikarstvu oltarnih podob presegel, v slikarstvu krajinskih ozadij pa je bil tik za njim; ter da je bil z nekaterimi poznimi mitološkimi upodobitvami po svoje predhodnik določenega dogajanja v slikarstvu na laguni v 16. stoletju, četudi bi bilo narobe preveč poudarjati njegovo anticipatorsko vlogo.

Iz opisov in analiz Cimovih slik bi poudaril tiste, ki se nanašajo na zgodnji poliptih v Oleri (Bergamo), na *Sacre converzione* iz let 1492–1493 v coneiglianski stolnici, ki ji je posvetil nekaj najlepših strani, na Kristusov krst iz 1492–1494 v majhni cerkvi San Giovanni in Bragora v Benetkah, na oltarno podobo s sv. Janezom Krstnikom v beneški cerkvi Madonna dell'Orto, na nekatere najlepše variacije na temo Marije z malim Jezusom oz. sv. Hieronimom v pokrajini, pa na Objokovanje mrtvega Kristusa v modenski Gallerii Estense, na dve različici Nejevernega Tomaža v beneški Accademii in londonski National Gallery in na pozne mitološke slike, kot je *tondo* z Midasom in Endimionom v galeriji v Parmi, ki jim pripisuje pionirsko vlogo.

Drugi sklop knjige kritično obravnava slike in risbe Cima da Conegliana in njegove delavnice (198 enot v katalogu), izgubljena dela in dela, kjer je pripisovanje mojstru sporno. Vsekakor pa je treba poudariti, da Humfrey pri posamičnih delih ne zaznamuje detajlno niti deleža mojstra niti deleža delavnice, ker postavlja zanimivo in sprejemljivo stališče, da se sme — ne oziraje se na hiperkritične analize posamičnih detajlov — v popis Cimovih del uvrstiti vsa tista, za katera je mojster dovolil, da gredo iz *botteghe* kot njegova.

Kot je v svoji recenziji te knjige poudaril Mauro Lucco (*Un altro libro su Cima da Conegliano, Arte veneta*, XXXVIII, 1984, str. 225–228), je Cima eden redkih umetnikov, ki je doslej dobil pet monografij, četudi ne sodi med vrhunske beneške slikarje (Botteon-Aliprandi 1893, Burckhardt 1905, Coletti 1959, Menegazzi 1981, Humfrey 1983), med mojstri beneškega *quattro- in cinquecenta* pa ga po številu monografij prekašajo samo Giovanni Bellini, Giorgione in Tizian. V isti recenziji je poudaril, da v na-

sprotju z Menegazzijem, ki je največ pozornosti posvetil strogi avtografiji slik, Humfrey piše v duhu sodobnega anglosaškega zgodovinopisja in zato več o problematiki zgodovinske situacije, o donatorjih in naročnikih, o umetnikovem vsakdanjem življenju, o nastajanju slike, o mojstrovih delavnicah, v kateri niso delali družinski člani kot pri drugih beneških slikarjih, o zvezah s sodobniki in o še nekaterih nadrobnostih, za katere bi lahko rekli, da so »sociološke«. Tudi Lucco meni, da je sprejemljivo omenjeno stališče, da so v katalog vključena vsa dela, ki so nastala v delavnicah, če so jih v času mojstrovega življenja šteli za njegova in so dobila njegov pristanek, ne oziraje se na to, ali so sodelavci imeli kakšen delež pri izdelavi ali ne.

Za nas je pomemben del besedila, posvečen signiranemu Cimovemu poliptihu, ki je bil v koprski cerkvi sv. Ane. Na srednjem polju poliptiha je bila upodobljena Marija z Jezuškom, na spodnjih stranskih poljih svetnice in svetniki: Magdalena, Ana, Joahim in Katarina, na zgornjih stranskih: Klara, Frančišek, Hieronim in Nazarij, na čelu pa je bila podoba Blagoslavljaljočega Kristusa med sv. Petrom in sv. Andrejem. Koprška slika je dokumentirana z dvema pogodbama iz leta 1513 med umetnikom in prokuratorjem Alvisom Grisonijem v imenu frančiškanskega samostana sv. Ane. V knjigi sta obe pogodbi navedeni v celoti po Caprinu, ker so originalne odnesli skupaj z vsem Arhivom leta 1943 iz Kopra. V prvi pogodbi je ob prisotnosti prič — to sta bila rezbar Vittore da Feltre in učenec Marco Luciani — sprejel dogovor, da sliko v skladu s sprejeto skico vsekakor dokonča do naslednje velike noči, druga pogodba pa govori, da bo bogati izrezljani okvir izdelal omenjeni Vittore de Feltre. Skupino angelov na osrednjem polju z Marijo si lahko razložimo z znanim podatkom, da je bila koprška cerkev najprej posvečena Angelski Mariji, upodobitev spečega Jezuščka in Marije pri molitvi, kar je pri Cimu redkost, pa lahko ikonološko interpretiramo kot svojevrstno naznanilo Kristusovega trpljenja in žrtve.

Koprski poliptih, ki so ga leta 1964 iz cerkve odnesli neznano kam, je po Burckhardtovem mnenju (1905) naslikal mojster samo v osrednjem delu, Berenson in Coletti sta ga Cimi pripisala v celoti, medtem ko se Hum-

frey ni spuščal v nadrobnosti glede na že omenjeno stališče do mojstrovega prispevka in morebitnega deleža delavnice.

Da se še tako pozno pojavi oltarna slika v obliki poliptiha, kaže po Humfreyjevem mnenju na slikarjevo naklonjenost do te tradicionalne oblike, zlasti pri izdelavi slik za kraje daleč stran od metropole. Na koncu je zapisal domnevo, da je slika bržčas nastala v umetnikovi beneški delavnici v predelu S. Luca in ne *in situ*; navaja, da on sam ni mogel videti originala; podal je tudi lokalno bibliografijo od Naldinija (1700) prek Bernardija (1866) in Sennija (1910) do Semija (1975), vendar ni — ob nekaterih lokalnih avtorjih — poznal izčrpnih knjige T. Brejca o slikarstvu od 15. do 19. stoletja na slovenski obali, ker je izšla istega leta kot tudi to kvaliteto delo, ki smo ga tu želeli na kratko predstaviti naši publiki.

Kruno Prijatelj

Dan Klein, Nancy A. McClelland, Malcolm Haslam: IN THE DECO STYLE.

London: Thames and Hudson, 1986. 288 str., 236 barvnih in 10 črnobelih reprodukcij.

Kot kaže, je po obdobju renesanse secesije napočil čas posebnega zanimanja za eno najbolj protislovnih obdobij uporabne umetnosti našega stoletja, za Art Deco. Rezultat poglobljenega preučevanja in prevrednotenja vedenja o tem obdobju je vrsta razstav v Evropi in ZDA — zadnja med njimi je bila razstava Chartierjevega nakita v sklopu prireditve ob bienalu v Benetkah — pa tudi vrsta publikacij, od socioloških do zgodovinskih itd.

Tudi pri nas se počasi prebujajo zanimanje za dekorativni stil dvajsetih in tridesetih let. Rezultat raziskav bo razstava, ki jo bo pripravil Narodni muzej v sklopu predstavitve uporabne umetnosti.

Knjiga, ki jo imamo pred seboj, pomeni splošen uvod v omenjeno obdobje. Čeprav je v glavnem posvečena oblikovanju in uporabi umetnosti, poskuša prebiti meje med njima in sočasnimi likovnimi dogajanjem, vso tedanjo likovno kulturo pa skuša vpeti v aktualni trenutek tedanje estetike. Tako se avtorji najprej

posvečajo samim izvorom tega gibanja in tokovom, ki so potekali vzporedno z njim, širše pa je zasnovano poglavje Svet Art Deco. Prek poglavij Moderne vizije in Art Deco pridemo do morda najbolj zanimivega dela, ki obravnava probleme množične proizvodnje, zadnje poglavje pa opozarja na renesanso Art Deco v šestdesetih letih. Knjigi je dodana kratka bibliografija.

Art Deco v nasprotju z mnogimi drugimi sočasnimi tokovi ni slog v ustaljenem pomenu besede. Zato so različni avtorji uporabljali ta termin v precejšnji odvisnosti od vsakokratnega konteksta, ne pa kot izraz z natančno določenim pomenom. Pravzaprav je Art Deco nekakšna filozofija, pogled in odnos do življenja. Vezan je na posebno sociološko kategorijo, na novo bogato buržoazijo, ki je obogatela med vojno in svoja bivališča želela opremiti v luksuznem in elegantnem slogu. Najbolj se je uveljavil v Franciji, v času svetovne razstave leta 1925 v Parizu. Avtorji besedila termin definirajo kot »vsak aspekt dekorativne umetnosti tega obdobja, ki na ekletičen način usmerja luksuz, množično proizvodnjo, kič, modernizem, modo in avantgardo. To je modni slog, ki ni imel negativne zavesti do plagiatorstva in si je svobodno izposojal, da bi zadostil željam kupcev. Pojavil se je ob prelomu stoletij, svoj največji razcvet pa je dosegel med obema vojnoma. Vsaka dežela ga je prilagodila svojim potrebam, kar se odraža v zelo različnih rezultatih — od t. i. fašistične arhitekture do Chryslerjeve stolpnice« (str. 6 in 10). Z eno besedo, Art Deco je stil potrošnika srednjega razreda med obema vojnoma.

Poseben formalni znak Art Deco je geometrija, ki izvira iz kubizma. Oblike zato postajajo preprostejše. Glavno vlogo ima seveda dekoracija, posebej motiv zigurata in sončnega vzhoda, pa tudi cvetice, ki je še poudarjena z izredno živo, sijočo in čisto barvno skalo ter močnimi kontrasti.

Omenili smo že eklekticizem različnih tokov in gibanj, kot so De Stijl, Bauhaus, kubizem, futurizem, konstruktivizem, ne moremo pa tudi mimo velikega pomena secesije, tako npr. Glasgowske šole in Wiener Werkstätte. Svoj navdih so oblikovalci iskali celo pri historičnih stilih (npr. v empiru). Večina pomembnejših oblikovalcev je bila izšolana v okusu

secesije, kasneje pa so se prilagodili novemu okusu. Med njimi sta tudi dva mlajša oblikovalca iz Wiener Werkstätte: Dagobert Peche in Eduard Wunimer. Uporabni umetnosti so se zelo pogosto posvečali tudi slikarji in kiparji, poleg njih pa so imeli posebej veliko vlogo oblikovalci tekstila.

Avtorji vseskozi poudarjajo, da Art Deco na poseben način odraža težnje sodobne družbe, ki je pod vplivom dekadentnega konca stoletja in svetovne vojne zavrgla konvencionalno moralo in ustvarila nove vrednote — med njimi je zelo pomemben spremenjeni položaj ženske. Odločilno vlogo v razvoju Art Deco pa igra velik napredek v tehnologiji komunikacij. Izhajala je vrsta novih revij o likovni in uporabni umetnosti, ki so bile dostopne tudi pri nas. (Med njimi sta gotovo najpomembnejši *Kunst und Kunsthandwerk* in *Die Kunst*). Pojavila se je tudi vrsta manj pomembnih družinskih revij, posvečenih modi, pohištvu in drobnim stanovanjskim opremitvam, ki so s fotografijami in risbami v mešanici stilov širile novi okus med najširšo publiko.

Ob tem pa je za nas gotovo najzanimivejše poglavje o množični proizvodnji. Sorodne želje po celostnih interierih itd. so imeli tudi pripadniki ne tako bogatega srednjega sloja, ki pa si dragih oblikovalcev in dragocenih materialov niso mogli privoščiti. Zato jim je industrija ponudila mnogo cenejše, iz cenjenih materialov izdelane proizvode. Pohištvo je bilo

izdelano iz vezanega lesa, slonovo kost in keramiko je zamenjala plastika, na veliko so uporabljali bakelit, za široko potrošnjo so izdelovali v kalup stiskano steklo. Izhajale so revije s kroji, ki so bili poenostavljeni modeli, primerni za to, da so jih ženske šivale doma. Drobni hišni opremitvi, pohištvu itd. so se pridružili še novi predmeti za vsakdanjo rabo. To so bili radii, hladilniki, pralni stroji itd. Za povprečnega potrošnika je veljalo geslo, da je predmet lahko moden, čeprav je cenen.

Avtorji ob Svetovni razstavi leta 1925 v Parizu omenjajo tudi delež Jugoslavije, in sicer v zvezi z ljudsko motiviko (str. 53). Vendar pa bo treba še ugotoviti, kakšen je delež naših oblikovalcev in kako so sprejemali nove ideje. Treba bi bilo premisliti vlogo arhitektov Plečnika in Vurnika, mizarja Naglasa in njegovih načrtovalcev itd.

Knjiga nam daje zanimiv pregled tega obdobja, ki je doživelo odmev v šestdesetih letih. Nadrobno se ukvarja z izvori in povezavami med posameznimi gibanji, veliko prostora pa posveča tudi posameznim arhitektom in oblikovalcem ter razširjenosti gibanja v različnih evropskih deželah. Zdi pa se, da skuša pod skupno streho spraviti preveč različnih stilov, da je v strokovnem izrazoslovju nekoliko ohlapna. Posebej je treba pohvaliti bogato fotografsko gradivo, ki odlično ponazarja naravo Art Deco.

Mateja Kos

NARODNA GALERIJA V LETIH 1985 IN 1986

KATALOG RAZSTAV

NEMŠKO SLIKARSTVO OD 16. DO 20. STOL. Ljubljana, 1985. Anica Cevc: Spremna beseda. Hans Strutz: Predgovor. Lisa Jürs: Nemško slikarstvo od renesanse do danes. Hela Baudis, Kristina Hegner, Lisa Jürs, Ingeburg Schwibbe: Katalog razstavljenih del. Reprodukcijske. Str. 87, 43 črno-belih repr. + 1 barvna repr. na naslovni strani.

UMETNIŠKE KNJIŽNE VEZAVE iz zbirke Weil Weiss v Trivulziani. Ljubljana, 1985. Anica Cevc: Spremna beseda k razstavi. Giulia Bologna: Umetniške knjižne vezave iz zbirke Weil Weiss v Trivulziani. Katalog razstavljenih knjig. Reprodukcijske. Str. 71, 28 črno-belih + 8 barvnih + 1 barvna reprodukcija na naslovni strani.

RAZSTAVE

FRANC BERNEKER (1874—1932). (23. 4.—16. 6. 1985.) Retrospektivno razstavo je ob 110-letnici umetnikovega rojstva pripravil Umetnostni paviljon v Slovenj Gradcu v sodelovanju z Narodno galerijo. Po razstavi v Slovenj Gradcu in v Umetnostni galeriji v Mariboru je bila razstava prenešana v Narodno galerijo. Razstavljenih je bilo 34 del iz bron in marmorja, 4 risbe in dokumentarno fotografsko gradivo. Ob razstavi je izdal organizator katalog (strokovno besedilo Špelca Čopič, kat. del, lit. in biografija Milena Zlatar). Dela iz lasti Narodne galerije naštetja v ZUZ n. v. XXI, 1985, str. 175 — Rk z repr.

NEMŠKO SLIKARSTVO OD 16. DO 20. STOL. (13. 9.—3. 11. 1985.) Razstavo je pripravil Državni muzej v Schweri-

nu po programu o kulturnem sodelovanju med NDR in SFR Jugoslavijo. Razstavljenih je bilo 62 del 57 umetnikov, med njimi Lucas Cranach str., Hans Schöufele in Hans Rottenhammer, Johann H. Roos, Johann A. Thiele, Georg D. Matthieu, Caspar D. Friedrich, Wilhelm v. Schadow, Max Liebermann, Lovis Corinth, Franz v. Stuck, Paul Fuhrmann, Theodor Rosenhauer, Rudolf Bergander. V razstavo nista bili vključeni slike kat. št. 21 Michael C. E. Hagelgans, Portret cesarja Franca I, ok. 1750 in kat. št. 41 Theodor Schloepke, Pogled na schwerinski grad od strani polotoka s konjušnico, ok. 1845; pod kat. št. 63 je zamenjal Portret fotografa D. Schmidta Ženski portret Volker Stelzmanna. — Rk z repr.

UMETNIŠKE KNJIŽNE VEZAVE iz zbirke Weil Weiss v Trivulziani (20. 11. 1985—12. 1. 1986). Narodna galerija je prevzela razstavo kot povračilo za razstavo Slovenski impresionisti (1981) v Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana v Castello Sforzesco, Milano. Na razstavi, ki jo je pripravila knjižnica Trivulziana, je bilo 45 primerkov umetniških knjižnih vezav zbirke Weila Weissa iz konca 19. in iz prve četrtine 20. stoletja. — Rk z repr.

POTUJOČE RAZSTAVE

ANTON KARINGER (1829—1870). Umetnostna galerija, Maribor (8. 2.—4. 3. 1985). Izbor 48 olj in 40 risb in akvarelov z razstave Anton Karinger v Narodni galeriji 1984. Dela naštetja po kat. NG 1984: št. 1—8, 10, 11, 12, 14—25, 28, 29, 31—39, 41—53, 55—58, 60—69, 70—81, 89—98, 101, 106, 112, 118, 120—133.

IVANA KOBILCA (1861—1926) — FERDO VESEL (1861—1946). Izbor 14 del Ivane Kobilice in 13 del Ferda Vesela iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ n. v. XXI, 1985, str. 174).

Kanal (22. 2.—31. 3. 1985.)

EVROPSKI SLIKARI OD XIV DO XX VEKA iz Narodne galerije u Ljubljani. Narodni muzej, Beograd (12. 3.—5. 5. 1985). Razstava je zamenjalna kulturna akcija za razstavo Od Corota do Bonnard, ki jo je Narodni muzej Beograd pripravil v ljubljanski galeriji 1978. Ob razstavi je NM izdal katalog: uvod Jevta Jevtović, besedilo ob razstavi Anica Cevc, katalog del z lit., 16. str. Razstavljenih je bilo 60 del, izbor z razstave Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja v Narodni galeriji, 1983. Dela našeta po katalogu NG, 1983: št. 3—7, 10, 11, 14—20, 23, 25, 32—38, 41—44, 47, 48, 55, 56, 58, 60, 63, 65, 70, 71, 74—77, 79—81, 84—86, 89, 92, 93, 95, 98—105.

TUJI SLIKARJI OD 14. DO 20. STOL. Pokrajinski muzej, Maribor (26. 6.—31. 7. 1985). Izbor 45 del z razstave v Narodni galeriji 1983. Dela našeta po kat, NG 1983: št. 4, 5, 7, 11, 15, 16, 19, 20, 25—29, 33, 34, 36—38, 41—43, 46, 55, 58, 61—64, 70, 71, 74—76, 79—81, 84, 86, 89, 92, 93, 95, 98.

MATEJ STERNEN (1870—1949). Izbor 25 olj iz zbirke Narodne galerije: *Zena pri mizi*, S 336, *Zena s slamnikom*, S 338, *Pomladansko sonce*, S 339, *Pristanišče v Dubrovniku*, S 341, *Dekle pri ogledalu*, S 344, *Devin*, S 348, *Devinski grad z morjem*, S 349, *Cvetlično tihožitje*, S 596, *Mlin*, S 1192, *Damski portret*, S 1318, *Dekle s knjigo*, S 1381, *Portret žene v profilu*, S 1602, *Portret žene s slamnikom*, S 1832, *Zenski polakt s hrbtni strani*, S 1853, *Pri šivanju*, skica, S 1924, *Ptuj*, S 2025, *Portret Rozi Klein-Sternen*, D 1, *Pri šivanju*, D 2, *Portret slikarjeve hčerke*, D 3, *Avtoportret*, D 4, *Avtoportret*, D 5, *Zena pri oblačenju*, D 6, *Dalmatinski triptih*, D 7, *Cvetlično tihožitje*, D 8. Tolmin, Knjižnica Cirila Kosmača (26. 4.—4. 6. 1985).

RAZSTAVE V INOZEMSTVU

FRANC CAUCIG (1755—1828). Drawings from the Narodna galerija, Ljubljana. Fitzwilliam Museum, Cam-

bridge (19. 10. 1984—3. 2. 1985). Razstavo je pripravila Narodna galerija po programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in Veliko Britanijo. Ob razstavi je bil izdan katalog (uv Michael Jaffé, besedilo, življenjepis, izbor literature, katalog del Ksenija Rozman), 62 str., 62 črno-belih repr. + 1 na naslovni strani. Razstavljenih del (62), našeta po št. 2, 13, 15, 23, 36, 37, 38, 39, 42, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 70, 71, 72, 78, 80, 81, 82, 84, 88, 91, 92, 95, 97, 100, 101, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 143, in dodano *Zenska figura v halji v hrbtni strani*, G 14, *Pridiga sv. Antona*, G 32, *Podstavek z levom*, G 38, *Fara-feld*, G 65, *Bitka med Aratovo vojsko in Etolijci pred Artemidinim temp-ljem v mestu Pellene*, G 84. Rk z repr.

1986

KATALOGI RAZSTAV

JAPONSKI LESOREZ. Ljubljana, 1986. Anica Cevc: Spremnica beseda. Tokichi: Sakai: Predgovor. Ukiyo-e, podoba vsakdanjega življenja Japonske. Kako nastane Ukiyo-e. Katalog razstavljenih del. (Besedila o Ukiyo-e v angl. prevodu.) Kazalo umetnikov. Reprodukcijske. Str. 59, 52 črno-belih, 11 barvnih repr. in 1 barvna repr. na naslovni strani.

MAKSIM GASPARI, ILUSTRATOR (1883—1980). Ljubljana, 1986. Anica Cevc: Ob razstavi. Vera Baloh: Maksim Gaspari, ilustrator. Ferdo Serbelj: Katalog razstavljenih del. Reprodukcijske. Str. 129. 122 črno-belih repr. in 1 na naslovni strani.

RAZSTAVE

JOSIP GERM (5. 2.—2. 3. 1986). Retrospektivna razstava, ki jo je pripravil Dolenjski muzej, Novo mesto, je bila prenešana v Narodno galerijo. Razstavljen je bil izbor 70 del — 56 olj in 14 risb in skic. Ob razstavi je izdal organizator katalog (besedila, literatura in katalog del Marija Saje in Jožef Matijević). — Rk z repr.

RAZSTAVA NOVE PRIDOBITVE NARODNE GALERIJE (14. 3. do 12. 4. 1986). Seznam del (35): Milko Bambič (1905—): *Emil Kralj*, inv. št. G 4441; *Avtoportret*, inv. št. G 4450; Fran Ber-

neker (1874—1932): *Kopalka*, inv. št. P 719; *Dekle z liro*, inv. št. P 720; *Deklica*, inv. št. P 718; Anton Cebej (1722—po 1774): *Mučeništvo Sv. Jerneja*, inv. št. S 2027; Ivan Cargo (1898—1958): *Emil Kralj kot norec*, inv. št. G 4433; *Avtoportret*, inv. št. G 4436; *Emil Kralj*, inv. št. G 4434; Avgust Černigoj (1898—1985): *Igo Gruden*, inv. št. G 4426; Gašperin (Gasperin) Rudolf Alojz Karel (1887—1962): *Emil Kralj kot Engstrand*, inv. št. G 4439; Božidar Jakac (1899—): *Emil Kralj*, inv. št. G 4422; Rihard Jakopič (1869—1943): *Deklica pred hišo*, inv. št. S 2033; Sava, inv. št. S 2029; *Motiv iz Šmarja pri Ljubljani*, inv. št. S 2027; Anton Karinger (1829—1870): *Gozd*, inv. št. S 2021; Fran Klemenčič (1880—1961): *Tihožitje s košaro jabolk*, inv. št. S 2030; *Ob vratih kuhinje*, inv. št. S 2031; *Cvetlično tihožitje*, inv. št. S 2032; Paul Künl (1817—1871): *Ljubljana, pogled na ribji trg*, inv. št. S 2024; Matevž Langus (1792—1855): *Portret Ferdinanda Jožefa Schmidta*, inv. št. S 2026; Neznani slikar 1. četrte 15. stol.: *Sv. Škof — kopija freske iz p. c. Sv. Jošta nad Dreto*, inv. št. S 2037; Neznani slikar 17. stol.: *Tihožitje z belušami in ribami*, inv. št. S 2034; *Tihožitje s sadno pito*, inv. št. S 2035; Neznani avtor 20. stol.: *Emil Kralj*, inv. št. G 4440; Svetislav Peruzzi (1881—1936): *Dr. Ivan Šubelj kot vojak*, inv. št. P 721; Nikolaj Pirnat (1903—1948): *Emil Kralj kot Marquis Poza*, inv. št. G 4429; *Emil Kralj*, inv. št. G 4430; *Ivan Cesar*, inv. št. G 4432; Nicolaus Stephanus: *Marija na prestolu*, inv. št. S 2023; Jožef Straub (1712—1756): *Angel*, inv. št. P 723; Ivan Vavpotič (1877—1943): *Gledališka scena*, inv. št. G 4423; Bruno Vavpotič (1904—): *Emil Kralj*, inv. št. G 4424; Ivan Zajec (1869—1952): *Val življenja*, inv. št. P 725.

Razstavo pripravila Anica Cevc.

JAPONSKI LESOREZ (9. 5.—1. 6. 1986). Razstavo je pripravil Japonski Ukiyo-e muzej, Matsumoto, Japonska. Razstavljenih je bilo 100 barvnih lesorezov od 17. do 20. stoletja iz zbirke Sakai v Matsumotoju. Med 46

mojstri Ukiyo-e so bili tudi Moronobu (1618—94), Suzuki Harunobu (1725—1770), Utamaro (1753—1806), Hokusai (1760—1849) in Hiroshige (1797—1858). — Rk z repr.

MAKSIM GASPARI, ILUSTRATOR (8. 10.—16. 11. 1986). Na retrospektivni razstavi je bilo zbranih 286 del, od tega 199 originalnih (ilustracije, karikature, ilustr. pisma, ilustr. razglednice, samostojna dela) in 86 tiskov (ilustracije, objavljene v tisku). Dela so iz lasti Narodne galerije in Etnografskega muzeja, NUK, SAZU, Slovenske knjižnice, Olge Gaspari, Vide Mlinar (Ljubljana), študijske knjižnice Mirana Jarca, Novo mesto, Marjana Marinška, Titovo Velenje in dr. Nika in Demetra Sadnikar, Kamnik. — Rk z repr.

POTUJOČE RAZSTAVE

IVANA KOBILCA (1861—1926) — FERDO VESEL (1861—1946). Izbor 14 del Ivane Kobilce in 13 del Ferda Vesela iz zbirk Narodne galerije. Dela našeta v ZUZ, n. v. XXI, 1985, str. 174. Jesenice, Dolik (31. 1.—16. 2. 1986). Trbovlje (7. 3.—19. 3. 1986). Novo mesto (26. 11.—24. 12. 1986).

MATEJ STERNEN (1870—1949). Izbor 25 olj iz zbirk Narodne galerije. Novo mesto (31. 1.—26. 2. 1986). Kanal (28. 2.—25. 3. 1986).

FRAN KLEMENČIČ (1880—1961) — FRAN ZUPAN (1887—1975). 13 del Frana Klemenčiča in 17 del Frana Zupana. Dela našeta v ZUZ, n. v. XIX, 1983, str. 72. Izola (7. 2.—27. 2. 1986). Jesenice, Dolik (12. 9.—26. 10. 1986).

MAKSIM GASPARI, ILUSTRATOR (1883—1980). Prenos razstave iz Narodne galerije, Ljubljana. Kamnik, Muzej Kamnik (4. 12.—11. 2. 1987).

Polonca Vrhunc

BIBLIOGRAFIJA

BIBLIOGRAPHIE

INITIATIVE A LEFT 1941

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

INITIATIVE A LEFT 1941

INITIATIVE A LEFT 1941

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

James Watson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

John Wilson, *The English Party in
Scotland 1830-1840*. London: George
Allen & Unwin, 1930. Pp. 100. 1s. 6d.

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1983

DODATEK K LETU 1982

Janez Höfler, Trije popisi cerkva in kapel na Kranjskem in Slovenskem Štajerskem s konca 16. stoletja. — V Lj: SAZU, 1982. — 106 str. — (Viri za zgodovino Slovencev; knj. 16.)

Ana Koblar-Horetzky, Zapuščina Ivana Jagra, 4: Gradivo muzejske zbirke. — Lj: Biblioteka SAZU, 1982. — XIV, 67 str. — (Objave / Biblioteka SAZU; 6.)

Milček Komelj, (Ema Umek, Janko Kos), Arhiv SR Slovenije in Gruberjeva palača. — V Mariboru: Obzorja, 1982. — 30 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije: 119.)

Lev Menaše, Umetnostni zakladi Slovenije. — Beograd: Jugoslovenska revija, 1982. — 205 str.: ilustr.

Lojze Spacal / bes. Zoran Kržišnik, Gillo Dorfles, Giuseppe Marchiori, Jure Mikuš, Ina Stegen, dokumentacija Tatjana Pregl. — Lj: MK, 1982. — 239 str.: ilustr. — (Sodobne likovne monografije.)

KNJIZNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

1
Cene Avguštin, Radovljica. — Maribor: Obzorja, 1983 (dop. izd.). — 29 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 45.)

2
Stane Bernik, Špelca Čopič, Forma viva. Kostanjevica, Portorož, Ravne na Koroškem, Maribor 1961—1981. — Lj: Izvršilni odbor delegatov Forme vive, 1983. — 163 str.: ilustr.

3
Marijan Breclj, Frančiškanski samostan Kostanjevica v Novi Gorici. — Na Kostanjevici: Frančiškanski samostan, 1983. — 30 str.: ilustr.

4
Tomaž Brejc, Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali: topografsko gradivo. — Koper: Lipa; Piran: Medobčinski zavod za spomeniško varstvo, 1983. — 248 str.: ilustr.
Rec.: Marjana Lipoglavšek, *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 160—161; Tatjana Pregl, *Primorska srečanja* št. 39/40, 1983, str. 202—203.

5
Tomaž Brejc, Sporočila s Polja bliskov. Walter de Maria: The Lighting field, Quemado County, New Mexico, ZDA. — *Nova revija* št. 15/16, 1983, str. 1667—1678.

6
Emilijan Cevc, Delo trajne vrednosti. M. Zadnikar: Romanika v Sloveniji (1982). — *NRazgl* 1983, št. 10, str. 296. Cf. št. 29.

7
Dragica Čadež-Lapajne, Glina, les, papir, kovina. — Lj: MK, 1983. — 88 str.: ilustr. — (Zbirka Igra in delo.)

8
Vasilije Četković-Vasko / bes. Drago Medved. — Lj: Delavska enotnost, 1983. — 128 str.: ilustr.

9
Petar Damjanić, Mesto-Smetišče-Grad (L. Sejka: Grad-Đubrište-Zamak, Zagreb 1982). — *Nova revija* št. 15/16, 1983, str. 1782—1783.

10
Ješa Denegri, Ne historiografsko gradivo, temveč analitična študija (T. Brejc: Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo, Lj 1982). — *NRazgl* 1983, št. 8, str. 241. Cf. št. 20.

- id. / prev. Srečo Dragan, Trije teksti o fotografiji (G. Freund: Fotografija i družba; S. Sontag: Eseji o fotografiji). — *Ekran* 1983, št. 1/2, str. 44–45. 11
- Janko Dolenc / bes. Aleksander Basin, Milena Zlatar. — Radlje ob Dravi: Kulturna skupnost, 1983. — 58 str.: ilustr. 12
- Rec.*: Ivan Praprotnik, *Delo* 2. 2. 1983, št. 26, str. 3; int. zap. Srečko Niedorfer, *Večer* 8. 2. 1983, št. 31, str. 14: ilustr. 13
- Društvo oblikovalcev Slovenije (Ljubljana). Vidna sporočila 1981 do 1983 / ur. Marjan Zupan. — Lj: Društvo oblikovalcev Slovenije, 1983. — 28 str.: ilustr. 14
- Aleš Erjavec, O estetiki, umetnosti in ideologiji: študije o francoskem marksizmu. — V Lj: Cankarjeva založba, 1983. — 323 str. — (Misel in čas.) 15
- Igor Gedrih, Kdo je kdo v grafiki. Ob enciklopediji »Who is who in Graphic Art«. — *NRazgl* 8. 4. 1983, št. 7, str. 218. 16
- Marjan Gregorič, Mitja Guštin, Posavski muzej Brežice. — Maribor: Obzorja, 1983 (ponatis). — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 108.) 17
- Barbara Habič, Jelka Horvat, Nada Zoran, Knjižni pregled (1982, 1983). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 161–162. 18
- Zoltan Jan, Naši likovniki v mednarodni publikaciji. — *NRazgl* 1983, št. 2, str. 46. 19
- Frane Jerman, Sprehodi po estetiki. — Lj: MK, 1983. — 155 str. — (Družboslovje za mladino.) *Rec.*: Aleš Erjavec, *Dnevnik* 14. 5. 1983, št. 129, str. 12. 20
- Milček Komelj, Slovenski impresionisti (T. Brejc: Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo, Lj 1982). — *Nova revija* št. 10/11, 1983, str. 1222–1224. Cf. št. 10. 21
- Peter Krečič, Andreja Zigon: Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stol. na Slovenskem (Lj 1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 158. 22
- Marjana Lipoglavšek, Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj: Barok v Hrvatskoj. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 159–160. 23
- Lev Menaše, (Peter Kušar), Rudi Skočir in Aldo Kumar: Tantadrujeve želje. — *NRazgl* 1983, št. 7, str. 203. 24
- Breda Mihelič, Urbanistični razvoj Ljubljane. — Lj: Partizanska knjiga, 1983. — 84 str., 72 str. pril. 25
- Jure Mikuž, Podoba roke. — Lj: Univerzum, 1983. — 149 str.: ilustr. — (Analecta.) 26
- Antoaneta Pasinović, DE — Monološko o sintezi. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 158–159. 27
- Peter Petru, Matija Žargi, Narodni muzej v Ljubljani. — Maribor: Obzorja, 1983. — 38, XXVII str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 123.) 28
- Anton Podbevšek, Rihard Jakopič. — V Lj: Cankarjeva založba, 1983. — 621 str.: ilustr. *Rec.*: Tomaž Brejc, *NRazgl* 1983, št. 8, str. 231; Alenka Puhar, *Teleks* 3. 3. 1983, št. 9, str. 9; Ivan Sedej, *Dnevnik* 23. 4. 1983, št. 111, str. 12. 29
- Damjan Prelovšek, To bi morali vedeti (knjiga Marijana Zadnikarja Romanika v Sloveniji). — *Teleks* 4. 8. 1983, št. 31, str. 7. Cf. št. 6. 30
- Branko Reisp, Blejski grad. — Maribor: Obzorja, 1983. — 26, XX str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 122.) 31
- Vojan Rus, Možnost nove estetike. — Lj: DZS, 1983. — 270 str. 32
- Ivan Sedej, Čas, ko se je rojevala moderna slovenska umetnost (Ljerka in Luc Menaše: Med ljudmi in spomeniki, Trst 1982). — *Dnevnik* 29. 1. 1983, št. 27, str. 12. 33
- Marjetica Simoniti, Mariborski muzej 3: kulturnozgodovinska zbirka. — Maribor: Obzorja, 1983. — 31 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 121.) 34
- Janez Strehovec, Prispevek h kritiki fašistične estetike. Razmišljanje ob

knjigi (več avtorjev) »Umetnost in kultura v nemškem fašizmu«, izšli v Stuttgartu. — *Delo* 25. 8. 1983, št. 196, str. 9.

35
Branko Suhy / bes. Zoran Kržišnik, Kristian Sotriřer, Suzane de Coninck, Johnny Friedleander, Marijan Tršar, Ivan Šedej. — Lj: Delavska enotnost, 1983. — 207 str.: ilustr.

36
Čoro Škodlar, Z dilentatizmom zoper umetnost. Iz polemične knjige »Zabloda stoletja«. — *Delo* 8. 12. 1983, št. 283, str. 10.

Polemika: Janez Höfler, *Delo* 15. 12. 1983, št. 289, str. 8; Luc Menaše, *Delo* 15. 12. 1983, št. 289, str. 8; Čoro Škodlar, *Delo* 22. 12. 1983, št. 295, str. 8.

37
Rudi Španzel / bes. Lev Menaše, Luc Menaše, Igor Zidić. — Lj: MK, 1983. — 199 str.: ilustr. — (Likovni sodobniki.)

38
Manfredo Tafuri / prev. Janko Zlodre, Am Steinhof — centralnost in površina v delu Otta Wagnerja. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 30—36: ilustr.

39
Marjan Tepina, Izdelek, vreden truda (Zbornik ljubljanske šole za arhitekturo 1982). — *NRazgl* 1983, št. 21, str. 621.

40
Marijan Tršar, Temeljna knjiga o likovni umetnosti (M. Butina: Elementi likovne prakse, Lj 1982). — *NRazgl* 1983, št. 21, str. 619.

41
id., Umetnostna ali umetnostnozgodovinska vzgoja. Ob priločniku »Umetnostna vzgoja« dr. Janeza Höflerja. — *NRazgl* 1983, št. 5, str. 139.

Polemika: Janez Höfler, *NRazgl* 1983, št. 6, str. 169; Marijan Tršar, *NRazgl* 1983, št. 7, str. 204.

42
Karl Ude, Slikarji v Münchnu. Iz uvoda h knjigi »Slikarji münchenskega umetniškega prostora 1955—1982« Hansa Kiesslinga. — *NRazgl* 1983, št. 21, str. 631.

43
Aleš Vodopivec, Čarls Dženks: Moderni pokreti u arhitekturi. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 40.

44
Sergej Vriřer, Baročno kiparstvo na Primorskem. — Lj: Slovenska matica, 1983. — 238 str.: ilustr.

45
Marko Vuk, Grad Dobrovo v Goriških

Brdih. — Nova Gorica: Goriški muzej, 1983. — 40 str.: ilustr.

Ponatis iz *Goriškega letnika* 9, 1982. 46

Tatjana Wolf, Annie-Paule Quinsac: Segantini, Catalogo generale, I-II. — *ZUZ XIX/1983*, str. 69—70.

ČLANKI

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, OBLIKOVANJE, FOTOGRAFIJA

47
Jure Apih, Umetnost, znanost ali prostytucija. — *NRazgl* 1983, št. 12, str. 364.

48
Stane Bernik, Arhitektonski spomeniki v Sloveniji. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 94—96.

Iz gradiva 10. simpozija kulturnih delavcev OF, Lj 1982.

49
id., Na ravni »neposredno zapisanega«. — *Delo* 10. 3. 1983, št. 57, str. 14. O besedilih Čora Škodlarja.

50
Tomaž Brejc, Iz modernizma v postmodernizem. Novo slovensko slikarstvo v začetku osemdesetih let. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 15—21: ilustr.

51
id., Od impresije k simbolu: tokovi v slovenskem slikarstvu 1902—1918. — *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* 1983, 2. del, str. 399—406.

52
Milan Butina, Likovni jezik. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 102—109: ilustr.

53
id., Oblikovanje na visokih šolah. — *NRazgl* 1983, št. 3, str. 79.

54
Emilijan Cevc, Še o stari cerkvi. — *Zirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 8. O župnijski c. v Zireh.

55
Marjeta Ciglencečki, Na novo odkriti gotski plastiki iz Velike Nedelje. — *Ormož skozi stoletja II*, 1983, str. 99—110: ilustr.

56
Špelca Čopič, Kiparski spomeniki NOB. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 92—94.

Iz gradiva 10. simpozija kulturnih delavcev OF, Lj 1982.

- Milan Dekleva, ... Pogovor o delu tovarniške /Vevče/ likovne skupine z vodjem Petrom Selanom in mentorjem, akad. slikarjem Veljkom Tomanom. — *Dnevnik* 28. 7. 1983, št. 202, str. 5. 57
- Ješa Denegri, Video umetnost v Franciji 1974—1982. — *Ekran* 1983, št. 3/4, str. 54: ilustr. 58
- Iztok Durjava, Tematika narodnoosvobodilnega boja in ljudske revolucije v slovenskem povojnem slikarstvu in grafiki. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 96—97. 59
- Iz gradiva 10. simpozija kulturnih delavcev OF, Lj 1982. 60
- Aleš Erjavec, Stvarnost umetniškega dela. Prispevek k razčiščenju bistvenih vprašanj estetskega vrednotenja. — *Delo* 8. 12. 1983, št. 283, str. 7. 61
- Aleš Erjavec, Lev Kreft, Ob nekatere pojavi v znanosti in umetnosti. — *Delo* 31. 3. 1983, št. 75, str. 8—9. 62
- Jana Ferjan, Umetnostnozgodovinska bibliografija za leti 1979 in 1980. — *ZUZ XIX/1983*, str. 77—148. 63
- Meta Gabršek-Prošenc, Odmevi postmodernizma v slovenskem slikarstvu. Iz vidika geografske in vsebinske marginalnosti. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 22—27: ilustr. 64
- Alenka Gerlovič, Naša družba in likovna kultura. — *NRazgl* 1983, št. 5, str. 137. 65
- ead., Zavajanje občinstva z razstavami. — *Večer* 30. 12. 1983, št. 302, str. 12. 66
- Nataša Golob, Slovenske Konjice: poslikava baročnega stropa. Poskus ikonografske razčlenitve. — *Celjski zbornik 1982—1983*, str. 263—297: ilustr. 67
- Milček Komelj, Gledališče kot likovna predstava. — *Nova revija* št. 15/16, 1983, str. 1779—1781. 68
- Mitja Košir, Slikarstvo — rekreacija duha. O delu jeseniške likovne skupine »Dolik«, letošnje Ažbetove nagradenke. — *Dnevnik* 16. 7. 1983, št. 191, str. 5. 69
- Brane Kovič, Fotografija in film v skušnji poljske avantgarde med obema vojnama. — *Ekran* 1983, št. 5/6, str. 55—56: ilustr. 70
- Peter Krečič, Oblikovanje stekla. — *Moj mali svet* 1983, št. 12, str. 8—9: ilustr. 71
- Janja Lap, Steklo nekdanj in danes. — *Moj mali svet* 1983, št. 12, str. 4—5: ilustr. 72
- Janez Lenassi / zap. Ljuban Omladič, Narava nam daje možnosti za oživiljanje ideje, ki tli v kamnu, vendar jo je treba odkriti. — *PDK* 6. 2. 1983, št. 30, str. 9. 73
- Levstikove nagrade (mdr. Kostja Gatinik). — *Dnevnik* 7. 6. 1983, št. 153, str. 5. 74
- Marjana Lipoglavšek, Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem. — *ZUZ XIX/1983*, str. 15—47: ilustr. 75
- Nadaljevanje iz l. 1982. 76
- ead., Palača Besenghi degli Ughi v Izoli. — *Primorska srečanja* št. 39/40, 1983, str. 157—161: ilustr. 77
- Andrej Medved, Tudi podobe novega kiparstva. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 28—33: ilustr. 78
- Luc Menaše, Ob avtoportretih — o možnostih in mejah. Likovna oprema. — *Mentor* 1982/83, št. 6, str. 83—84. 79
- Jožef Muhovič, Likovna energija: teoretski pomen in likovno logična vrednost pojma. — *Anthropos* 1983, št. 3/4, str. 215—233. 80
- Ranko Novak in Dušan Brajič, Celostna podoba SOZD Merx, Celje. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 88—90: ilustr. 81
- Jolanda Petelinkar, Slovenska fotografija med obema vojnama. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 53—62: ilustr. 82
- Marko Pogačnik, Tri umetnosti. — *Nova revija* št. 10/11, 1983, str. 1152—1156. 83
- Štefan Potočnik / zap. Milan Dekleva, Ne samovolja, kulturno dejanje. Po 12. konferenci Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije. — *Dnevnik* 27. 1. 1983, št. 25, str. 5. 84
- Prešernove nagrade (mdr. Slavko Ti-

hec, sklad: Vesna Gaberščik-Ilgo, Adriana Maraž, Milan Pogačnik): *Delo* 8. 2. 1983, št. 31, str. 5; *Dnevnik* 8. 2. 1983, št. 37, str. 5; *NRazgl* 11. 2. 1983, št. 3, str. 74–75.

84
Milko Renner, Likovna ustvarjalnost zamejcev v Italiji. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 47–52: ilustr.

85
id., Zamejska likovna ustvarjalnost. — *JKol* 1983, str. 171–174.

86
Pierre Restany / zap. Brane Kovič, Zmeda v današnji umetnosti je le odsev zmede v svetu idej. — *Teleks* 30. 6. 1983, št. 26, str. 16–18.

87
Ivan Sedej / zap. Helena Grandovec, Danes in do leta 2000. Položaj slovenskega likovnega umetnika. — *Večer* 5. 11. 1983, št. 257, str. 8.

88
Ivan Sedej, Renesanci kič ali velika umetnost? Raffaello Santi iz Urbina (1483–1520; ob 500-letnici rojstva). — *Dnevnik* 26. 3. 1983, št. 83, str. 9: ilustr.

89
Ivan Stopar, Sv. Magdalena v Gornjem gradu. — *ZUZ XIX/1983*, str. 9–14: ilustr.

90
Janez Strehovec, Meje avantgarde. — *Nova revija* št. 10/11, 1983, str. 1142–1151.

91
id., O deležu umetnosti v realnem svetu. Estetsko društvo Srbije je pripravilo znanstveno posvetovanje na temo stvarnost v umetniškem delu. — *Delo* 1. 12. 1983, št. 277, str. 7.

92
id., Pravilne umetnine in umetnost že brez njih. — *Sodobnost* 1983, št. 1, str. 79–83.

93
id., Žrtvovana umetnost in Cestni bojevniki. — *Sodobnost* 1983, št. 3, str. 271–278.

94
Irina Subotić, »Zenit in avantgarda dvajsetih let«. Zapiski o konceptu razstave in spremnih manifestacij. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 63–72: ilustr.
Cf. št. 220.

95
Tatjana Suhadolc, Pletena oblačila. Unikatno oblikovanje. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 83–84: ilustr.

96
Čoro Škodlar, Popravki na tuj račun. — *NRazgl* 1983, št. 24, str. 738.

97
Nace Šumi, Bivanjske razsežnosti sodobne slovenske likovne umetnosti. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 91–92.

98
id., Zgodovinske teme v slovenski umetnosti. — *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 19, 1983, str. 223–226.

99
Ida Tomše, O lučizmu. — *NRazgl* 1983, št. 1, str. 16.

100
Totalitarizem. Akcija v imenu ideje / gradivo pripravila I. Novak in D. Knez. — *Nova revija* št. 13/14, 1983, str. 1456–1469. — Laibach Kunst.

101
Branko Uršič, Pohištvo L sistem. Industrijsko oblikovanje. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 81–82: ilustr.

102
Matjaž Vipotnik, Celostna grafična podoba Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 85–87: ilustr.

103
Sergej Vrišer, Barok v Petrovčah. — *MKol* 1983, str. 31–33.

104
id., Donesek k baroku v Slovenski Bistrici. — *Zbornik občine Slovenska Bistrica* I, 1983, str. 229–232: ilustr.

105
id., Doneski k opusu baročnih kiparjev Straubov in Jožefa Holzingerja. — *Kronika* 1983, št. 2/3, str. 144–148: ilustr.

106
Župančičeve nagrade (mdr. Vida Fakin). — *Dnevnik* 11. 6. 1983, št. 157, str. 5.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

107
Kolja Audič, Giorgio de Chirico in njegov vpliv na postmoderno. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 3–4: ilustr.

108
Dušan Blaganje ml., Luciano Semerani in Gigietta Tamaso v Trstu. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 42: ilustr.

109
id., Nekaj značilnosti sodobne slovenske arhitekture — ali obstaja (Slovenska) postmoderna? — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 34–40: ilustr.

110
id., Projekti za beneško mesto Vicenza. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 42: ilustr.

111
Jože Curk, Vloga fevdalne arhitekture

re pri oblikovanju urbanih naselbin na Slovenskem Štajerskem. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 55—65: ilustr.

112

Ilka Čerpes, Vlado Krajcar, Slavko Škulj, Pogledi na prostorsko planiranje. Prostorska problematika Radovljanske ravnine in somestja Radovljica-Lesce. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 168—172: ilustr.

113

Matjaž Durjava / zap. Zora Kužet, Vizije prostora. — *7D* 11. 8. 1983, št. 32, str. 16—17.
O jugoslovanskem urbanizmu.

114

Boris Gaberščik, Geneza dunajskega Karlovega trga — mala zgodovina urbanističnega načrtovanja. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 23—27: ilustr.

115

Nevenka Gajšek, Blizu ali daleč od stvarnosti? Projekt za novo prometno središče Ljubljane. — *Delo* 12. 3. 1983, št. 59, str. 21: ilustr.
Cf. št. 116, 127, 151, 155, 157.

116

Julij Gspan, O preureditvi potniške postaje v Ljubljani. — *NRazgl* 27. 5. 1983, št. 10, str. 287.
Cf. št. 115, 127, 151, 155, 157.

117

Andrej Hrausky, Boris Podrecca v Ljubljani. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 21—22: ilustr.

118

Margita Jančič, Poročilo o prostorskem planiranju v deželah članicah Delovne skupnosti Alpe-Jadran. — *Naše okolje* 1983, št. 1/2, str. 8—9.

119

Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 199—200: ilustr.

120

Vančo Karanfilov, Skopska arhitekturna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 198—199: ilustr.

121

Jože Kavčič, Še vedno je preveč stihije v urbanizaciji. — *Delo* 31. 3. 1983, št. 75, str. 4.

122

Darinka Kladnik, Skopski arhitekturni spomenik. Po načrtih slovenskih arhitektov: Kacina, Princessa, Spindlerja in Uršiča. — *Dnevnik* 30. 4. 1983, št. 117, str. 5: ilustr.

123

ead., Arhitektura po meri in nameri. Razmišljanja in predlogi študentov arhitekture. — *Dnevnik* 9. 4. 1983, št. 97, str. 15.

124

Janez Koželj / zap. Darinka Kladnik, Zamisli naj se vgnezdijo v prakso. — *Dnevnik* 17. 12. 1983, št. 341, str. 8.

125

Janez Koželj, Andrej Hrausky, Še o Karlovem trgu /Dunaj/. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 28—29: ilustr.

126

Peter Krečič, Cankarjev dom v prostoru Trga revolucije. — *NRazgl* 10. 6. 1983, št. 11, str. 329.

127

id., Ljubljanska železniška postaja in razvoj mesta. — *NRazgl* 25. 3. 1983, št. 6, str. 165.

O tem še: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 12. 5. 1983, št. 127, str. 16.

Cf. št. 115, 116, 151, 155, 157.

128

Peter Krečič (serija člankov o oblikovanju prostora). — *Pionir* 1983/84, št. 1-4: ilustr.

129

Saša Levi, Sarajevska arhitekturna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 196—197: ilustr.

130

Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 189—191: ilustr.

131

Ivo Maroević, Arhitektura 70. let na Hrvaškem. Problemi, pojavi in tendence. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 41—46: ilustr.

132

id., Zagrebška arhitekturna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 191—193: ilustr.

133

Aleksander Milenković, Arhitekturna kritika v socialistični družbi. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 109—111.

134

Dušan Moškon, Ormož v iskanju lastnega urbanistično-arhitekturnega izraza. — *Ormož skozi stoletja* II, 1983, str. 265—280: ilustr.

135

Darja Mrevlje-Polak, Organizem. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 163—167: ilustr.

136

Vladimir Mušič / zap. Darinka Kladnik, Pisana freska ljubljanske arhitekture. — *Dnevnik* 26. 11. 1983, št. 322, str. 15: ilustr.

137

Natečaj za programsko, urbanistično in krajinsko ureditev območja Tivoli-Rožnik-Sišenski hrib: Peter Gabrijelčič in Biljana Fon, *Delo* 17. 9. 1983, št. 216, str. 12; Jelka

Kraigher, *Delo* 3. 9. 1983, št. 204, str. 19; ead., *Delo* 24. 9. 1983, št. 222, str. 12; ead., *Delo* 3. 12. 1983, št. 279, str. 14.

138

Sergej Pavlin, Likovna vzgoja na šoli za arhitekturo v Ljubljani. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 112–118: ilustr.

139

Jelka Pirkovič-Kocbek, Kaj je urbanizem 19. stoletja na Slovenskem? — *Kronika* 1983, št. 1, str. 27–45: ilustr.

140

ead., Oblikovni značaj Novega mesta. — *ZUZ XIX/1983*, str. 55–66: ilustr.

141

Plečnikove nagrade (Ivo Spinčič, medalje: Nace Sumi, Miha Kerin, Majda Kregar, Edo Ravnikar ml., Ervin Prelog):

Nevenka Gajšek, *Delo* 22. 2. 1983, št. 43, str. 8; *Dnevnik* 22. 2. 1983, št. 51, str. 5.

142

Marko Pozzetto / zap. Peter Krečič, »Če živiš v nekem mestu, ga moraš tudi poznati«. — *PDK* 28. 12. 1983, št. 304, str. 3.

143

Ranko Radović, Aljoša Kolenc, Matjaž Požlep, Natečaj Trgi za naša mesta. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 37–39: ilustr.

144

Vojteh Ravnikar, Kontinuiteta in prelom. — *NRazgl* 1983, št. 20, str. 588.

145

id., Po obisku Dunaja ali o novejši dunajski arhitekturi. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 19–21: ilustr.

146

Ivan Sedej, Kmečki dvorci na Slovenskem. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 71–75.

147

Savin Sever, Objekt za tehnične preglede AMZS. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 77–80: ilustr.

148

id., Tiskarna »Soča« v Novi Gorici. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 73–76: ilustr.

149

Miroslav Slana, Klic miru in dela. Eden najstarejših srednjeveških pomnikov na Slovenskem (Rotunda na Muti). — *Večer* 28. 11. 1983, št. 276, str. 3: ilustr.

150

id., Skriti biser. »Rotunda« z začetka nove ere (Selo). — *Večer* 21. 11. 1983, št. 270, str. 3: ilustr.

151

Ciril Stanič, Še ni prepozno... Ne dopustimo, da bi s tiri razrezali Ljub-

ljano na severno, južno, vzhodno in zahodno. — *NRazgl* 8. 4. 1983, št. 7, str. 192: ilustr.

Cf. št. 115, 116, 127, 155, 157.

152

Ivan Stopar, Zdraviliški parki — sestava kulturne dediščine. — *Moj mali svet* 1983, št. 7/8, str. 8–10: ilustr.

153

Vladimir Šlapeta, Češka arhitektura med obema vojnama. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 135–146: ilustr.

154

id., Moderna arhitektura v Brnu. — *AB* št. 64/65, 1983, str. 5–16: ilustr. Str. 17–18: V. Šlapeta v Ljubljani.

155

Nace Sumi, Kontekst starega in novega. Še o ljubljanski železniški postaji in razvoju mesta. — *NRazgl* 22. 4. 1983, št. 8, str. 233.

Cf. št. 115, 116, 127, 151, 157.

156

Marjan Tepina, Urejanje prostora in pristojnosti. — *Delo* 10. 9. 1983, št. 210, str. 19.

Polemika: Tomaž Vuga, *Delo* 17. 9. 1983, št. 83, str. 14+21; Marjan Tepina — *Delo* 24. 9. 1983, št. 222, str. 19.

157

Dejan Vodovnik, Namesto starih duri bo mesto dobilo nova prometna vrata. Veliko zanimanje za razstavo načrtov o novi železniški in avtobusni postaji v Ljubljani. — *Delo* 5. 3. 1983, št. 53, str. 5.

Polemika: Marjan Tepina in Albin Jerin, *Delo* 12. 3. 1983, št. 59, str. 22–23; Ljudmila Čuk, *Delo* 26. 3. 1983, št. 71, str. 14; Ciril Stanič, *Delo* 9. 4. 1983, št. 83, str. 14+21; Marjan Tepina in Stane Kandus, *Delo* 16. 4. 1983, št. 89, str. 14; Albin Jerin, *Delo* 7. 5. 1983, št. 104, str. 22; Stojan Šubic in Bogdan Smole, *Delo* 21. 5. 1983, št. 116, str. 22.

Cf. št. 115, 116, 127, 151, 155.

158

Tomaž Vuga, Problemi urejanja prostora v konceptu integralnega planiranja. — *Naše okolje* 1983, št. 1/2, str. 2–6.

159

Marko Vuk, Minoritska cerkev in samostan sv. Frančiška v Piranu. Stavbna zgodovina in opis opreme. I. del. — *Goriški letnik* 10, 1983, str. 129–151: ilustr.

160

Darka Zvonar, Brez koles ne more v Podutik. 50 let ljubljanskega nebotičnika. — *7D* 3. 2. 1983, št. 5, str. 34–35: ilustr.

O tem še: ead., *Rodna gruda* 1983, št. 4, str. 14–15: ilustr.

161
Draga Ahačič, Dolgotrajno spreminjanje odnosa do naše kulturne dediščine. — *Delo* 8. 1. 1983, št. 5, str. 23.

162
Ada Bar-Janša, Stavbna dediščina in kultura Žirov. — *Žirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 26—38: ilustr.

163
Ivan Bogovčič, Stenska poslikava v gradovih. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 77—79.

164
Tatjana Bregant, Prispevek arheoloških raziskav k proučevanju stavbnega razvoja Starega gradu Celje. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 39—52: ilustr.

O Celjskem gradu še odmev na pisanje I. Stoparja v *Varstvu spomenikov* 1982: Komisija za Celjski grad pri Zavodu za spomeniško varstvo Celje, O Celjskem gradu drugače. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 53—54.

165
Marjeta Ciglencečki, Blagoj Jevremov, Posegi na ptujskem grajskem kompleksu po letu 1945. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 85—95: ilustr.

166
Franc Curk, K problemu podlepljanja papirnih dokumentov. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 179—182: ilustr.

167
id., Lastnosti posameznih sestavin tkanin temeljnik-podloga. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 131—150: ilustr.

168
Iva Curk, Davorin Vuga, Nekaj misli o vsebinskih in prostorskih povezavah kulturne dediščine. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 151—156: ilustr.

169
Dobrodošla nova priložnost in kdo je porušil Breginj?:

Pavel Medvešček, Nace Šumi, Peter Fister, Stojan Ribnikar, France Vardjan, *Delo* 5. 2. 1983, št. 29, str. 23; Stane Jan, *Delo* 12. 2. 1983, št. 35, str. 14; Tija Badjura, Peter Stres, Stojan Ribnikar, *Delo* 26. 2. 1983, št. 47, str. 14 + 22—23; Pavel Medvešček in Anton Ladava, *Delo* 5. 3. 1983, št. 53, str. 23.

170
Alenka Domjan / zap. Marlen Premšak, Sodobna umetnost terja soočanja. — *Večer* 23. 5. 1983, št. 117, str. 4.

171
Alenka Gerlovič, Jeseni bodo odprli galerijo revolucije na Mestnem trgu 10. — *Delo* 12. 3. 1983, št. 59, str. 23. O tem še: Alenka Gerlovič in Janez Roter, *Delo* 19. 3. 1983, št. 65, str. 14.

172
Viktor Gojkovič, Poročilo o tekočih restavratskih delih v prostirski cerkvi sv. Jurija v Ptuj. — *Zavod za spomeniško varstvo (Maribor): Poročilo o delu 1982, 1983*, str. 28—30.

173
K prenovi starega jedra Žirov. — *Žirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 7—8.

174
Darinka Kladnik, Celovita prenova Škofje Loke. — *Dnevnik* 16. 8. 1983, št. 221, str. 5.

175
ead., Poleg problemov tudi rešitve. Varstvo naravne in kulturne dediščine na področju mesta Ljubljane. — *Dnevnik* 6. 5. 1983, št. 121, str. 5.

176
ead., Sanacija »kranjskega Versaillesa« (Dol pri Lj). — *Dnevnik* 14. 5. 1983, št. 129, str. 5: ilustr.

177
ead., Trideset muzejskih let. Gorenjski muzej v Kranju. — *Dnevnik* 17. 8. 1983, št. 222, str. 5.

178
Vera Kolšek, Sto let varovanja kulturne dediščine v Celju. — *Celjski zbornik* 1982—1983, str. 305—310: ilustr.

179
Ivan Komelj, Grad kot spomeniško-varstveni problem v času med obema vojnama. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 13—32: ilustr.

180
Bine Kovačič, Odpiranje in restavriranje gotških fresk v p. c. sv. Neže nad Ravnami. — *Zavod za spomeniško varstvo (Maribor): Poročilo o delu 1982, 1983*, str. 26—28: ilustr.

181
Peter Krečič, To bi morali vedeti... da so... v Ljubljani pravkar znova odkrili Robbov vodnjak. — *Teleks* 18. 8. 1983, št. 33, str. 7: ilustr.

182
Zdenka Lovec, Obnovljena stavba Pokrajinskega muzeja Koper. — *Primorska srečanja* št. 44, 1983, str. 417—421.

183
Janez Mikuž, Kaj se dogaja v gradu Borl. — *Varstvo spomenikov* XXV/1983, str. 81—84.

id., Prenova ali priložnost za uničenje kulturnega spomenika. — *Zavod za spomeniško varstvo (Maribor): Poročilo o delu 1982, 1983*, str. 20—23.

id., Varovanje naravne in kulturne dediščine v letu 1982. — *Zavod za spomeniško varstvo (Maribor): Poročilo o delu 1982, 1983*, str. 1—2.

id., Zakaj Lent, zakaj mestno jedro. — *Večer* 15. 1. 1983, št. 11, str. 22.

Bogdan Reichenberg, Razvojne usmeritve. Revitalizacija starega mestnega jedra mariborskega. — *Večer* 15. 1. 1983, št. 11, str. 19: ilustr.

Ivan Stopar, Spomeniška problematika slovenskih gradov. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 33—38: ilustr.

Čoro Škodlar, Načrtno, strpno in skupno. — *Delo* 16. 4. 1983, št. 89, str. 21.

Nace Šumi, Mesto gradov in dvorcev v zgodovinskih znanostih in naši družbeni zavesti. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 9—12.

id., Sprehajališča v Rogaški Slatini ni več. — *Moj mali svet* 1983, št. 7/8, str. 11: ilustr.

id., Varstveni vidiki kulturne krajine. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 101—104 in *Žirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 23—25.

Nataša Štupar-Šumi, Problem modernizacije slovenskega Krasa. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 115—117.

ead., Raziskave ob obnovitvenih delih na gradovih Rihemberk in Štanjel. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 67—70.

Juša Vavken, Želimeljska dolina. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 167—174: ilustr.

Alenka Vilfan, Secesijske dekoracije v Filipovem dvorcu. — *Dnevnik* 17. 5. 1983, št. 132, str. 6.

Andreja Volavšek, Ob prenovi prve hiše v Gornji Radgoni. — *Zavod za spomeniško varstvo (Maribor): Poročilo o delu 1982, 1983*, str. 13—15.

Polonca Vrhunc, Iz problematike varstva naravne dediščine ob grajskih kompleksih. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 97—99.

Sergej Vrišer, Ob jubilejnim letu mariborskega muzejstva. — *Večer* 6. 12. 1983, št. 281, str. 6: ilustr.

Marko Vuk, Brez denarja skromnejša dediščina (Goriški muzej). — *Delo* 8. 10. 1983, št. 234, str. 23.

Momo Vuković, Atmosferske razmere in obstojnost javnih spomenikov. — *Varstvo spomenikov XXV/1983*, str. 127—130: ilustr.

Posvet o Robbovem vodnjaku.

Marijan Zadnikar, Župnijska cerkev v Lescah je skrivala gotsko fresko. — *Delo* 18. 5. 1983, št. 113, str. 7: ilustr.

Salvator Žitko, Koprsko mestno jedro in varstvo kulturne dediščine. — *Primorska srečanja* št. 37, 1983, str. 23—24: ilustr.

LIKOVNE KOLONIJE

Dolenjske Toplice

Janez Mesesnel, Obogateno zdraviliško okolje. — *Delo* 4. 11. 1983, št. 256, str. 6.

Gorca

Likovna kolonija Gorca '83: Štefka Cobelj, *Večer* 23. 7. 1983, št. 168, str. 8.

Hymettus

Janez Lenassi, Atenska mestna občina Hymettus — prizorišče prvega grškega mednarodnega srečanja kiparjev. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 155—156: ilustr.

Izlake — Zagorje

20. slikarska kolonija: Mitja Košir, *Dnevnik* 14. 7. 1983, št. 189, str. 5.

Lendava

11. mednarodna likovna kolonija Lendava 1983: Rk. bes. Breda Ilich-Klančnik.

Magura

209
Janez Lenassi, Simpozij kiparjev v Brancusijevi domovini. Magura — impozantna romunska galerija plastik na prostem. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 156—157: ilustr.

Maribor

210
Forma viva v betonu:
France Forstnerič, *Delo* 27. 8. 1983, št. 198, str. 14: ilustr.; Helena Grandovec, *Večer* 5. 9. 1983, št. 205, str. 4: ilustr.

Portorož — Seča

211
Sonja Hojer, Forma viva — pokopališče skulptur ali prostorska ureditev. Dve desetletji delovanja Mednarodnega kiparskega simpozija kiparjev Forma viva — delovišče Seča pri Portorožu. — *Primorska srečanja* št. 43, 1983, str. 359—360.

212
Lepša prihodnost za Formo vivo? — *Dnevnik* 9. 8. 1983, št. 214, str. 5: ilustr.; Stane Bernik, Vojteh Ravnikar / zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 12. 8. 1983, št. 217, str. 5: ilustr.; Mitja Košir, *Dnevnik* 17. 9. 1983, št. 253, str. 5.

RAZSTAVE SKUPINSKE V SLOVENIJI IN JUGOSLAVIJI

213
Eva Gspan, Dokumentacija razstav od 1. 1. 1981 do 31. 12. 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 208—252.

214
Manja Anderle, Poplava razstavišč. — *Dnevnik* 30. 3. 1983, št. 87, str. 5.

Ajdovščina

Pilonova galerija

215
Društvo likovnih amaterjev občine Ajdovščina. Rk. bes. Cene Avguštin.

Beograd

216
Aleksander Bassin, Umetnost v znamenju raznolikosti. — *NRazgl* 1983, št. 22, str. 657.

217
id., Slikarska zrelost (Mića Popović, Stojan Čelić). — *NRazgl* 1983, št. 24, str. 731.

218
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 187—189: ilustr.

219
Nada Zloković, ... Po beograjskih galerijah. — *Delo* 8. 2. 1983, št. 31, str. 8; *Delo* 22. 6. 1983, št. 143, str. 6.

Narodni muzej

220
Momčilo Stojanović, »Zenitizem — najnoviji balkanski tip konstruktivne ustvarjalnosti«. Ob veliki razstavi v beograjskem Narodnem muzeju. — *PDK* 12. 2. 1983, št. 35, str. 4. O tem še: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 10, str. 313; Peter Krečič, *Delo* 5. 5. 1983, št. 102, str. 9. Cf. št. 94.

221
Ida Tomše, Odkritostrčnost in dostopnost. Po razstavi Hammerjeve zbirke v Beogradu. — *NRazgl* 1983, št. 23, str. 697.

Bled

Festivalna dvorana

222
Darko Slavec, Joža Volarič.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 15, str. 441.

Celje

223
Marlen Premšak, Celjska likovna kronika 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 176—77.

Likovni salon

224
Mario Palli in Pope. Rk. bes. Stane Bernik, Berto Morucchio.

225
Nova evropska in ameriška risba.
Glej: Koper, Galerija Loža.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 20. 5. 1983, št. 115, str. 4.

226
Razstava Društva likovnih umetnikov Severne Primorske. Zlož. bes. Marko Pogačnik.

227
Člani Društva likovnih umetnikov Maribor. Rk. bes. Meta Gabršček-Prošenc.

Dubrovnik

228
Bogdan Pogačnik, Sprehod po rastavi Hrvaško slikarstvo in kiparstvo od 1850 do danes v Umetnostni galeriji v Dubrovniku. — *Delo* 2. 8. 1983, št. 176, str. 5.

Idrija

Galerija Idrija

229
Razstava mladih likovnih ustvarjalcev Severne Primorske. Razstava Društva za vizualne medije PRASKA. Rk. bes. Matjaž Breclj, Brane Kovič. Prenos v Solkan, Tolmin, Gorico.
Rec.: Janez Kavčič, PDK 26. 6. 1983, št. 149, str. 5.

230
1. razstava likovnih ljubiteljev občine Idrija.
Rec.: Jože Oblak, PDK 1. 12. 1983, št. 282, str. 9.

Kamnik

Galerija Neptun

231
4. jubilejna razstava skupine »NOVA« ob 10-letnici zadnje predstavitve. Rk. uv. Dušan Lipovec.

Kanal

Galerija Rika Debenjaka

232
Društvo zamejskih likovnikov Trst. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

Koper

233
Sonja Hoyer, Likovna kronika slovenske obale april 1982—februar 1983. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 177—178: ilustr.

234
Andrej Medved / zap. Mitja Košir, Odprti sebi in v svet. — *Dnevnik* 2. 4. 1983, št. 90, str. 5.

Galerija Loža

235
Evropska in ameriška nova risba. Rk. bes. Andrej Medved, Achille Bonito Oliva. Del razstave je bil v Galeriji Meduza; prenos v Celje, Ljubljano, Zagreb, Osijek.
Rec.: Miro Dell'ore, Teleks 3. 2. 1983, št. 5, str. 11; Brane Kovič, *Delo* 23. 2. 1983, št. 44, str. 5; *NRazgl* 1983, št. 5, str. 155.

236
IV. mednarodni bienale kombinirane fotografije. Rk. bes. Marko Aljančič, Sergio Moles.

237
Primeri primarnega in analitičnega slikarstva v Jugoslaviji 1974—1980. Rk. (iz 1982, izd. Galerija likovnih umjetnosti Osijek) bes. Ješa Denegri, Tomaž Brejc.

Rec.: Andrej Medved, Teleks 9. 6. 1983, št. 23, str. 7.

Galerija Meduza

238
Andrej Medved, Novo hrvaško slikarstvo. — *NRazgl* 1983, št. 16, str. 469.

Kostanjevica na Krki

Lamutov likovni salon

239
VII. grafični bienale jugoslovanskih otrok. Moj dom. Del razstave je bil postavljen v Krškem. Rk. bes. Andrej Smrekar, Bogomil Karlavariš.
Rec.: Ivan Krasko, Dnevnik 26. 5. 1983, št. 141, str. 5.

Krško

Galerija Kapucinskega samostana

240
Umetnine iz zbirke kapucinskega samostana. Rk. bes. (mdr.) Emilijan Cevc.

Kranj

Galerija Mestne hiše

241
Tirolski slikarji in kiparji. Zlož. bes. Cene Avguštin. Prenos v Radovljico, Škofjo Loko, na Jesenice. Rk. v nemščini bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, Teleks 1. 9. 1983, št. 35, str. 6: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 8. 1983, št. 228, str. 5.

242
Jugoslovanska fotografija '83.
Rec.: Janez Ster, Delo 16. 11. 1983, št. 266, str. 6.

Galerija Prešernove hiše

243
Franci Zagoričnik, Konkretisti v razstaviščih Kranja. — *NRazgl* 1983, št. 3, str. 80 in št. 14, str. 414; o tem še: Ciril Gale, *Dnevnik* 19. 7. 1983, št. 194, str. 5.

Stavba Gorenjskega muzeja

244
Marko Aljančič, ... Razstava kabineta slovenske fotografije v baročni stavbi Gorenjskega muzeja v Kranju. — *Delo* 13. 1. 1983, št. 9, str. 6.

Galerija Domplan

245
Franci Zagoričnik, Dve razstavi v galeriji Domplan v Kranju. — *NRazgl* 1983, št. 4, str. 106.

id., Breda Jontes, Kristijan Muck in njun Triptihon v galeriji Domplan v Kranju. — *NRazgl* 1983, št. 23, str. 685.

Labore pri Kranju

Cene Avguštin, ... Likovne razstave v Iskrini tovarni ATC na Laborah v Kranju. — *Delo* 24. 3. 1983, št. 69, str. 6.

Cene Avguštin, Igor Pleško in Izidor Jalovec v Kranju. — *NRazgl* 1983, št. 1, str. 17.

Ljubljana

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 173—174.

Marijan Zlobec, ... Ljubljansko kulturno pismo. — *PDk* 9. 1. 1983, št. 7, str. 6—7 in 6. 2. 1983, št. 30, str. 9.

Darinka Kladnik, ... Sprehod po ljubljanskih prodajnih galerijah. — *Dnevnik* 4. 2. 1983, št. 33, str. 8.

Moderna galerija

Šestdeset grafičnih variacij na Dürerjeva dela sodobnih likovnih umetnikov od Anderla do Zimmermanna. Rk. v nemščini + vložek v slovenščini. Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 9, str. 281; Marlen Premšak, *Večer* 23. 4. 1983, št. 95, str. 6.

15. mednarodni grafični bienale. Rk. bes. Zoran Kržišnik.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 12. 8. 1983, št. 15, str. 439—440; Brane Kovič, *Teleks* 22. 9. 1983, št. 38, str. 7; ilustr.: Zoran Kržišnik / zap. Helena Grandovec, *Večer* 14. 5. 1983, št. 110, str. 6; Zoran Kržišnik / zap. Franc Srimpf, *Večer* 24. 9. 1983, št. 222, str. 8; ilustr.: Zoran Kržišnik, Janez Mesesnel, Bojan Kavčič, Marijan Gabrijelčič, Taja Brejc-Vidmar, Ivan Sedej, Jože Ciuha, *Delo* 25. 6. 1983, št. 146, str. 18—19; Bogdan Pogačnik, *Delo* 18. 6. 1983, št. 140, str. 4; id., *Delo* 2. 7. 1983, št. 152, str. 17; Marlen Premšak, *Večer* 3. 9. 1983, št. 204, str. 8; ilustr.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 7. 1983, št. 195, str. 5; ilustr., 21. 7. 1983, št. 196, str. 5 in 26. 7. 1983, št. 200, str. 5; id., *Sodobnost* 1983, št. 10, str. 942—950; Marijan Zlobec, *PDk* 27. 2. 1983,

št. 48, str. 6; id., *Delo* 20. 6. 1983, št. 141, str. 3; *Dnevnik* 12. 1. 1983, št. 10, str. 5; ilustr.: *Dnevnik* 18. 6. 1983, št. 164, str. 5.

Sodobna nemška risba. Rk. v nemščini + vložek v slovenščini.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 18. 11. 1983, št. 22, str. 665—666; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 11. 1983, št. 299, str. 5.

25 mladih nemških slikarjev. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Thomas Grochowiak.

Rec.: Thomas Grochowiak / zap. B. M., *Delo* 30. 12. 1983, št. 302, str. 7; Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 738; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 12. 1983, št. 354, str. 5.

Likovno razstavišče Rihard Jakopič (LRRJ)

Ivan Sedej, Skupina 10 mladih (1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 124—126: ilustr.

Aleš Vodopivec, ... Razstava risb Ranka Radoviča (1982). — *AB* št. 64/65, 1983, str. 40.

Franc Zalar, Junij 82 (1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 124—126: ilustr.

id., Ob retrospektivi Miodraga B. Protića (1982). — *Dnevnik* 6. 1. 1983, št. 4, str. 5.

Sodobna umetnost na Kosovem. Rk. iz Prištine + vložek v slovenščini. Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 6, str. 178; Janez Mesesnel, *Delo* 18. 3. 1983, št. 60, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 3. 1983, št. 76, str. 5; Marijan Zlobec, *PDk* 13. 3. 1983, št. 60, str. 7; *Dnevnik* 3. 3. 1983, št. 60, str. 5.

Dobitniki Velike premije na dosedanjih mednarodnih grafičnih bienalih v Ljubljani. Spremljevalna razstava 15. grafičnega bienala v Moderni galeriji.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 15, str. 439; Brane Kovič, *Teleks* 28. 7. 1983, št. 30, str. 7; ilustr.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 7. 1983, št. 201, str. 5.

Sodobna švedska grafika. Rk. bes. Svenrobert Lundquist.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 30. 9. 1983, št. 227, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 10. 1983, št. 278, str. 5.

Narodna galerija

263
Polonca Vrhunc, Narodna galerija
v letu 1982. — ZUZ XIX/1983, str.
71—74.

264
*Slikarstvo na Koroškem od romanti-
ke do ekspresionizma (1830—1930).*
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* 2. 7.
1983, št. 152, str. 5; Ferdo Šerbelj,
Teleks 28. 7. 1983, št. 30, str. 6;
ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 7.
1983, št. 204, str. 5.

265
Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja.
Rk. bes. Anica Cevc, Federico Zeri.
Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 23. 11.
1983, št. 319, str. 5; ilustr.; Ivan Se-
dej, *Dnevnik* 10. 12. 1983, št. 334, str.
11; ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 25.
11. 1983, št. 274, str. 6.

Mestna galerija

266
Jugoslovanske nove podobe. Razstavo
so pripravile Obalne galerije Piran.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983,
št. 5, str. 140; Franc Zalar, *Dnevnik*
28. 1. 1983, št. 26, str. 5.

267
Čemažar, Inkret, Lipovec, Zelenko.
Rk. bes. Lev Menaše.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 1. 3. 1983,
št. 49, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik*
26. 2. 1983, št. 55, str. 5.

268
*Trajna delovna skupnost samostoj-
nih kulturnih delavcev Ljubljana —*
Equrna. Rk. bes. Taja Brejc.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 4. 1983,
št. 95, str. 5.

269
Mladi slovenski slikarji, kiparji in
grafiki. Rk. bes. Ivan Sedej. Prenos
v Novi Sad in Beljak.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983,
št. 9, str. 267; Janez Mesesnel, *Delo*
5. 5. 1983, št. 102, str. 6; Franc Zalar,
Dnevnik 29. 4. 1983, št. 116, str. 5.

270
Razstava del študentov Likovne aka-
demije v šolskem letu 1982/83. Rk.
bes. Tomaž Brejc. Prenos v Beograd.

271
Atanasov, Bac, Vozel, Zlate. Rk. bes.
Brane Kovič.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23.
9. 1983, št. 18, str. 521; Janez Meses-
nel, *Delo* 9. 9. 1983, št. 209, str. 6;
Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 8. 1983, št.
231, str. 5.

272
Dobitniki študentskih Prešernovih na-
grad. Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 21,

str. 620; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 10.
1983, št. 282, str. 5.

Cankarjev dom

Sprejemna dvorana

273
XVII. mednarodni slikarski tedni v
Avstriji. Rk.-plakat bes. Wilfried
Skreiner.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983,
št. 1, str. 31; Franc Zalar, *Dnevnik*
22. 1. 1983, št. 28, str. 5.

274
Informel in materija v sodobnem
španskem slikarstvu. Rk.-plakat bes.
Ceferino Moreno.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 4. 1983,
št. 83, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik*
5. 4. 1983, št. 93, str. 5.

275
Trg revolucije nekoč in danes. Rk.
Rec.: Peter Krečič, *Teleks* 12. 5. 1983,
št. 19, str. 6.

276
Likovni izrazi. Rk. bes. Milko Rener.
Prenos v Maribor.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 3. 6. 1983,
št. 127, str. 6; Milko Rener, *Pdk*
5. 6. 1983, št. 130, str. 5; ilustr.; Franc
Zalar, *Dnevnik* 4. 6. 1983, št. 150,
str. 5.

277
Jugoslovanski nagrajenci bienalov v
Ljubljani.
Multipli v času. Multipli — mali bron.
Spremljajoče razstave 15. grafičnega
bienala v Moderni galeriji. Rk.-plakat.
Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 11. 8. 1983,
št. 32, str. 6; ilustr.; Zoran Kržišnik
/ zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 2. 7.
1983, št. 178, str. 5; ilustr.; Janez
Mesesnel, *Delo* 6. 7. 1983, št. 154, str.
6; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 7. 1983,
št. 181, str. 5.

1. preddverje

278
20 let fotogrupe SOLT. Rk.-plakat.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 6. 7. 1983, št.
154, str. 6.

279
»X 3« (Umetniki iz Beograda.) Rk.
bes. Zoran Markuš.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 12. 1983,
št. 284, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik*
14. 12. 1983, št. 338, str. 5.

280
Davorin Devetak, »Video 83« v Can-
karjevem domu v Ljubljani. — *Pdk*
19. 10. 1983, št. 245, str. 3.
O tem še: Mitja Cijuha, *Dnevnik* 10. 9.
1983, št. 246, str. 5; id., *Dnevnik* 1. 10.
1983, št. 267, str. 5; Brane Kovič,
Delo 11. 10. 1983, št. 236, str. 6; id.,
Teleks 13. 10. 1983, št. 41, str. 17.

- Franc Zalar, ... Likovna razstava ob festivalu znanstvene fantastike v Cankarjevem domu. — *Dnevnik* 21. 9. 1983, št. 257, str. 5. 281
- Arkade 282
- Slovenska fotografija med vojnama.* Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 7, str. 202; Peter Krečič, *Teleks* 24. 3. 1983, št. 12, str. 11.
- Stara srbska fotografija.* Rec.: Olga Ratej, *Delo* 27. 5. 1983, št. 121, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 6. 1983, št. 163, str. 5. 283
- Bohdan Lachert, József Szanajca — arhitektura.* Rk. v poljščini + vložek v slovenščini. Rec.: Peter Krečič, *Dnevnik* 26. 10. 1983, št. 292, str. 5. 284
- Mestni muzej 285
- Janez Mesesnel, Ljubljanske vedute B. Puteanija. — *Delo* 7. 10. 1983, št. 233, str. 7.
- Terasa Makalonce 286
- Razstava akademskih slikarjev in kiparjev.* Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 9. 1983, št. 245, str. 5.
- Kulturni dom Španski borci 287
- Mirko Juteršek, Peter Jovanović in Georgi Krstevski v Domu španskih borcev v Ljubljani. — *NRazgl* 1983, št. 6, str. 168.
- Gospodarsko razstavišče 288
- Franc Zalar, ... Ob razstavi likovnih del iz pobratenih občin Ljubljane, Beograda, Sarajeva in Zagreba na Gospodarskem razstavišču. — *Dnevnik* 29. 12. 1983, št. 353, str. 5.
- Darinka Kladnik, Okvir podpira govorico slik. Zanimiva raziskava in razstava, ki jo je pripravil (kar doma) Anatol Štern. — *Dnevnik* 24. 12. 1983, št. 348, str. 5: ilustr. 289
- Maribor 290
- Meta Gabršek-Prosenc, Mariborska likovna kronika januar—december 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 174—176: ilustr. 291
- ead., Razstavna dejavnost v Mariboru — povojno obdobje. — *Kronika* 1983, št. 2/3, str. 256—262: ilustr. 292
- Emil Frelih, ... Mariborsko kulturno pismo. — *PDK* 30. 1. 1983, št. 24, str. 6; 1. 3. 1983, št. 49, str. 4; 8. 5. 1983, št. 107, str. 6; 26. 6. 1983, št. 149, str. 5; 9. 8. 1983, št. 185, str. 9.
- Umetnostna galerija 293
- Jugoslovanska risba 1900—1950.* Rk. bes. Peter Može + Rk. iz Beograda. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 22, str. 657; Meta Gabršek-Prosenc, *Teleks* 20. 10. 1983, št. 42, str. 6: ilustr.; Mitja Visočnik, *Večer* 15. 10. 1983, št. 240, str. 8: ilustr.
- Razstavni salon Rotovž 294
- Ana Kožar, Težave »žepnih ustanov«. — *Delo* 4. 6. 1983, št. 128, str. 22. O tem še: Marjan Jelenc, *Delo* 11. 6. 1983, št. 134, str. 22. 295
- Mehmed Karamehmedović / zap. Helena Grandovec, Širši pogledi na ekologijo. Pred drugim trienalom Ekologija in umetnost. — *Večer* 8. 10. 1983, št. 234, str. 8. 296
- Meta Gabršek-Prosenc, Ob razstavi mlade hrvaške umetnosti v mariborskem Rotovžu (1982). — *NRazgl* 1983, št. 2, str. 39.
- Trg Borisa Kraigherja 3 297
- Društvo likovnih umetnikov Maribor.* Zlož. bes. Meta Gabršek-Prosenc. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 24. 5. 1983, št. 118, str. 6. 298
- Franc Curk, Viktor Gojkovič. *Grafike — plastika.* Rk. bes. Meta Gabršek-Prosenc. Prenos v Slovenj Gradec in Zagorje ob Savi. Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Delo* 12. 10. 1983, št. 237, str. 7; Milojka Kline, *Večer* 4. 10. 1983, št. 230, str. 6: ilustr. 299
- Mladi '83. Rec.: Milojka Kline, *Večer* 8. 11. 1983, št. 259, str. 6: ilustr. 300
- Neda Bevk in Miša Jeltnikar. Zlož. bes. Peter Krečič in Maja Krulc. Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 17. 12. 1983, št. 291, str. 8: ilustr.

Rotovski trg 1

301

Sodobna francoska risba.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 12, str. 379; Meta Gabršek-Prošenc, *Teleks* 16. 6. 1983, št. 24, str. 6: ilustr.; Milojka Kline, *Večer* 11. 6. 1983, št. 134, str. 6: ilustr.; Brane Kovič, *Delo* 22. 6. 1983, št. 143, str. 6.

302

Likovni izrazi. Razstava zamejskih Slovencev iz Italije. Za podatke glej: Lj, Cankarjev dom.

Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Teleks* 30. 6. 1983, št. 26, str. 8: ilustr.

Sinagoga

303

Ervin Kralj in Ivan Petrovič.

Rec.: Breda Illich-Klančnik, *Večer* 9. 8. 1983, št. 182, str. 6; Teodor Lorenčič, *Večer* 12. 7. 1983, št. 159, str. 6: ilustr.

304

Enajst berlinskih kiparjev. Zlož.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 9. 1983, št. 18, str. 536; Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 10. 9. 1983, št. 210, str. 8: ilustr.; ead., *Teleks* 15. 9. 1983, št. 37, str. 6: ilustr.

Mala galerija Ivana Čobala

305

Helga Hartinger, akvareli. Friedbert Ficker, risbe, grafike. Zlož.

Rec.: Gema Hafner, *Večer* 6. 7. 1983, št. 154, str. 6: ilustr.

Pokrajinski muzej

306

Sergej Vrišer, Podobice iz posesti rodbine Brandis. — *Czn* 1983, št. 1-2, str. 93—104: ilustr.

Razna razstavišča

307

Meta Gabršek-Prošenc, Gledališki kostumi v šolski avli. Razstava kostumografskih skic na Srednji šoli za trgovinsko dejavnost. — *Večer* 21. 9. 1983, št. 270, str. 4.

308

Štefka Cobelj, ... Mirko Ribič v salonu Meblo. — *Večer* 19. 7. 1983, št. 165, str. 6.

309

ead., ... Samostojna razstava slikarja s Kosova. — *Večer* 7. 9. 1983, št. 207, str. 6.

310

ead., Slikarski svet Veronike Rakuš. — *Večer* 16. 11. 1983, št. 266, str. 6.

Murska Sobota

311

Franc Obal, Prekmurska likovna kronika maj 1980—maj 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 185—187: ilustr.

Kulturni center Miško Kranjec, Galerija

312

Vera Horvat, Franc Vrtačnik. Rk. bes. Franc Obal.

Rec.: Franc Obal, *NRazgl* 1983, št. 14, str. 414.

313

6. jugoslovanski bienale male plastike. Rk. bes. Aleksander Bassin, Zdenko Rus, Franc Obal. Prenos v Lj, Cankarjev dom.

Rec.: Aleksander Bassin, *Delo* 15. 7. 1983, št. 162, str. 5; id. / zap. Boris Cipot, *Večer* 18. 6. 1983, št. 140, str. 6; Meta Gabršek-Prošenc, *Teleks* 4. 8. 1983, št. 31, str. 6; ead., *NRazgl* 1983, št. 4, str. 421; Marlen Premšak, *Večer* 16. 7. 1983, št. 163, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 8. 1983, št. 223, str. 5: ilustr.

314

Grupa 676. Zlož. bes. Franc Obal.

315

9. Mednarodna likovna razstava Pannonia '83. Rk. bes. Breda Illich-Klančnik, Aleksander Bassin, Franc Obal.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 23, str. 698; Franc Obal, *Dialogi* 1983, št. 12, str. 46—48.

Niš

316

Grafički trenutak SR Slovenije. Rk. bes. Aleksander Bassin. Prenos v Varaždin, Galženico, Čačak, Koprivnico. *Rec.:* Vojislav Dević, *NRazgl* 1983, št. 8, str. 241.

Nova Gorica

317

Nelida Silič-Nemec, Goriška likovna kronika januar 1981—december 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 181—185.

Galerija Meblo

318

Peter Rehar, Fedja Zbona. Rk. bes. Tatjana Pregl.

Novo mesto

319

Andrej Smrekar, Dolenjska likovna kronika januar 1980—oktober 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 179—181: ilustr.

Pančevo

320

2. pančevačka izložba jugoslovenske skulpture. Rk. bes. (mdr.) Andrej Medved, Aleksander Bassin. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 10, str. 306.

Piran

Mestna galerija

321

Tretji mednarodni bienale tapisrije. *Pregled sodobne romunske in jugoslovanske tapisrije*. Rk. bes. Mirjana Teofanović, Mircea Grozdea. *Rec.*: Andrej Medved, *Teleks* 8. 9. 1983, št. 36, str. 11; ilustr.; Mirjana Teofanović, *NRazgl* 1983, št. 17, str. 506—507.

322

Arhitektura skupine Kras. Rk. bes. Vojteh Ravnikar, Janez Koželj. *Rec.*: Vlasta Bernard, *PDK* 23. 11. 1983, št. 275, str. 3; ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 19. 11. 1983, št. 315, str. 5; Brane Kovič, *Dnevnik* 10. 12. 1983, št. 334, str. 5; Boris Šuligoj, *Delo* 26. 11. 1983, št. 275, str. 5.

Ptuj

Razstavni paviljon Dušana Kvedra

323

Ptuj na starih vedutah. Rk. bes. Marjeta Ciglenečki.

Reka

324

Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 200—203; ilustr.

Moderna galerija

325

Boris Vizintin, Osmo reška mednarodna razstava izvirne risbe (1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 130—134; ilustr.

326

12. bienale mladih. Rk. *Rec.*: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 8. 1983, št. 222, str. 5.

Sarajevo

327

Ibrahim Krzović, Sarajevska likovna kronika januar—oktober 1982. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 193—196; ilustr.

Skopje

328

Viktorija Vasev-Dimeska, Skopska likovna kronika. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 197—198.

Slovenj Gradec

329

Tatjana Pregl, Ilustracije v slovenjegraški bolnišnici za otroke. — *NRazgl* 1983, št. 10, str. 297.

Šempeter pri Novi Gorici

330

Marko Vuk, Razstava šempetrskih slikarjev in kiparjev. — *PDK* 21. 12. 1983, št. 299, str. 9.

Šoštanj

331

Viktor Kojc, 15. likovno slavlje v Šoštanju (Likovni svet otrok). — *Otrok in družina* 1983, št. 5, str. 21. O tem še: id., *Dnevnik* 2. 4. 1983, št. 90, str. 5; ilustr.

Tržič

332

Janez Šter, Deset let tržiških razstav. Jubilejna razstava prinaša dela petnajstih avtorjev. — *Delo* 12. 8. 1983, št. 185, str. 5.

Zagreb

333

Branimir Žgajner, ... Kulturno pismo iz Zagreba. — *Večer* 8. 8. 1983, št. 181, str. 4; 24. 8. 1983, št. 195, str. 6; 29. 8. 1983, št. 199, str. 4; 3. 9. 1983, št. 204, str. 8.

334

9. zagrebačka izložba jugoslovenskog crteža. Rk. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 8, str. 240.

335

Aleksander Bassin, Minimalizem v Jugoslaviji. — *NRazgl* 1983, št. 8, str. 242.

336

Andrej Medved, To bi morali videti. Razstavo slikarskih del Zvezdane Fio v Studiju Galerije Forum v Zagrebu. — *Teleks* 5. 5. 1983, št. 18, str. 6; ilustr.

337

Antoaneta Pasinović, Ne salon temveč urbofest. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 135.

338

Zbirka Anteja Topića Mimare. Vila Zagorje.

Rec.: Marko Jenšterle, *NRazgl* 1983, št. 20, str. 594; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 11. 1983, št. 269, str. 19; Nino Košutić, *Večer* 1. 10. 1983, št. 228, str. 12—13; ilustr.; Peter Potočnik, *Teleks* 6. 10. 1983, št. 40, str. 24—25; ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* 15. 10. 1983, št. 282, str. 10—11; ilustr.; Čoro Škodlar, *Delo* 10. 12. 1983, št. 285, str. 20 in

17. 12. 1983, št. 291, str. 21–22; Braco Zavrnik, 7D 6. 10. 1983, št. 40, str. 16–17; ilustr.; Gojko Zupan, Delo 5. 11. 1983, št. 257, str. 14; int., Dnevnik 16. 11. 1983, št. 312, str. 8–9 in 23. 11. 1983, št. 319, str. 8–9: ilustr.

Zrenjanin

Aleksander Bassin, Krajina, prostor, slika. — NRazgl 1983, št. 2, str. 54.

Žalec

Savinov razstavní salon v Žalcu. — Savinjski zbornik 1983, str. 277–280: ilustr.

Žiri

Peter Colnar, Žirovski likovniki. Ob ustanovitvi prodajne galerije Žiri. — Dnevnik 28. 6. 1983, št. 174, str. 4.

RAZSTAVE V TUJINI

Beljak

Das Kleine Format. Galerie an der Stadtmauer. Zlož. bes. Adolf Scherer in Cene Avguštin. — Rec.: Cene Avguštin, Delo 24. 5. 1983, št. 118, str. 6; id., NRazgl 28. 1. 1983, št. 2, str. 62.

Benetke

Brane Kovič, 40. beneški bienale. Bienale krize ali kriza bienala? — Sin-teza št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 149–153: ilustr.

Bologna

Tatjana Pregl, ... Na mednarodni razstavi ilustracij v Bologni številčno in kvalitetno prednjačijo nemški avtorji. — Delo 31. 3. 1983, št. 75, str. 9.

Gradišče ob Soči

Milko Renner, Beneški in deželni grafi-ki tega stoletja v Špacapanovi gale-riji v Gradišču ob Soči. — PDK 6. 3. 1983, št. 54, str. 5.

Gorica

Marjana Lipoglavšek, Velika predsta-va beneškega in furlanskega vedutiz-ma. Od Carlevarija do Tiepolov, be-neški in furlanski grafiki 18. stoletja

v palači Attems v Gorici. — Primor-ska srečanja št. 39/40, 1983, str. 178–179.

O tem še: Milko Renner, PDK 20. 2. 1983, št. 42, str. 7.

Kassel

Kristijan Muck, O možnostih primer-jave različnih estetskih principov. Ob Documenti 82 v Kasslu. — Nova re-vija št. 10/11, 1983, str. 1133–1151.

London

Ifigenija Zagoričnik, Rešitev odpisa-nih. Ob razstavi rusko-sovjetske avantgarde na Kraljevi akademiji umetnosti v Londonu. — NRazgl 1983, št. 20, str. 601.

Milano

Tatjana Wolf, Trideseta leta: umet-nost in kultura v Italiji (1982). — Sinteza št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 146–149: ilustr.

New York

6 slovenskih grafikov. Yugoslav Press and Cultural Center, razstava je bila tudi v Celovcu in na Dunaju. Rk. bes. Zoran Kržišnik.

Pariz

Aleksander Bassin, Oblikovanje pro-stora. Ob razstavi mlade skulpture v Parizu. — NRazgl 1983, št. 16, str. 473.

id., Simbolizem Ferdinanda Hodlerja. Ob retrospektivni razstavi v Parizu. — NRazgl 1983, št. 15, str. 450.

Sergej Bubnov, Pariški utrinki. Ob obisku Pompidoujevega centra in raz-stava Eduarda Maneta. — NRazgl 1983, št. 17, str. 506.

Ješa Denegri, Pollock v pariškem centru Georges Pompidou. — Sin-teza št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 153–154: ilustr.

Passariano

Milko Renner, Bogat prikaz lesene pla-stike v Vili Manin v Passarianu. — PDK 8. 9. 1983, št. 210, str. 9.

Pordenone

Milko Renner, Umetnost Piona, Čarga

in Černigoja v pordenonski galeriji »Sagittaria«. — *Pdk* 13. 2. 1983, št. 36, str. 7.

Ricmanje

357
bg (Barbara Gruden), Razstava članov DZL v Babni hiši v Ricmanjih. — *Pdk* 23. 12. 1983, št. 301, str. 7.

Sao Paulo

358
17a Bienal de Sao Paulo. Rk. za jugoslovanski del bes. Zoran Kržišnik.

Trst

359
M. B. (Milko Bambič), Sprehod po tržaških galerijah kaže bogato likovno dejavnost. — *Pdk* 10. 2. 1983, št. 33, str. 4.

360
id., Kralj in Pečarič v občinski. — *Pdk* 19. 1. 1983, št. 14, str. 4.
O tem še: Franc Udovič, *Pdk* 11. 1. 1983, št. 8, str. 2.

361
Milko Bambič, Razstava Gergoleta v tržaški občinski galeriji. — *Pdk* 10. 11. 1983, št. 264, str. 7.

362
B. G. (Barbara Gruden), Veličkovičeve risbe in grafike od včeraj na ogled v TK Galeriji. — *Pdk* 5. 11. 1983, št. 260, str. 5.
O tem še: Brane Kovič, *Pdk* 18. 11. 1983, št. 271, str. 3: ilustr.

Ulan Bator

363
Sodobna jugoslovanska grafika. Razstava je bila tudi v Pekingu. Rk. bes. Zoran Kržišnik.

Videm

364
INTART internazionale d'arte. Rk. bes. Marijan Tršar.
Rec.: Marijan Zlobec, *Delo* 17. 10. 1983, št. 241, str. 3: ilustr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ALECHINSKY, Pierre

365
Pierre Alechinsky. Lj, LRRJ. Rk. izbor in prevod bes. Brane Kovič.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 1. 2. 1983, št. 25, str. 5; Ivan Sedej, *NRazgl* 1983, št. 2, str. 61; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 1. 1983, št. 27, str. 5.

ANDERLE, Jiři

366
Jiři Anderle. Lj, Cankarjev dom; Koper, Meduza; Ajdovščina, Pilonova galerija. Rk. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 15, str. 440; Janez Mesesnel, *Delo* 8. 7. 1983, št. 156, str. 5; Tatjana Pregl, *Teleks* 7. 7. 1983, št. 27, str. 5: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 7. 1983, št. 190, str. 5.

APOLLONIO, Zvest

367
Zvest Apollonio, gvaši in akvareli. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Iz tok Premrov.

368
Zvest Apollonio. Izložba. Rovinj, Galerija Zavičajnog muzeja. Zlož. bes. Andrej Medved.

369
Andrej Loos, Apollonio v Vidmu. — *Delo* 13. 12. 1983, št. 288 (287), str. 7.

ARRIGLER, Dragan

370
Dragan Arrigler — fotografija. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. bes. Matija Murko.

ATANASOV, Todorče

371
Todorče Atanasov. Lj, Galerija DSLU. Zlož. bes. Jana Vesel.

BACH, Elvira

372
Elvira Bach. Koper, Meduza; Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *Teleks* 29. 9. 1983, št. 39, str. 6: ilustr.

BAMBIČ, Milko

373
Milko Bambič, slikar. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 7. 9. 1983, št. 207, str. 5.

374
Barbara Gruden, Razstava o medvojnem delu slikarja Milka Bambiča. — *Pdk* 2. 11. 1983, št. 257, str. 3: ilustr. O tem še: Magda Jevnikar, *Mladika* 1983, št. 9, str. 137—138.

BAVČAR, Egon

375
Egon Bavčar, akadem. grafik-specialist. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.

- BENSA, Bojan** 376
Bojan Bensa. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
- BERČIČ, Berko** 377
Berko. Kranj. Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 15, str. 441.
- BERKO BERČIČ, slikar**. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin. 378
- BERNARD, Emerik** 379
Emerik Bernard. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Sergej Kapus.
Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 1983, št. 7, str. 203; Brane Kovič, *Delo* 15. 3. 1983, št. 61, str. 8.
- EMERIK BERNARD**. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Tomaž Brejc. 380
Rec.: Brane Kovič, *PDk* 22. 5. 1983, št. 118, str. 5; ilustr.; *PDk* 20. 5. 1983, št. 116, str. 2; ilustr.
- BEVK, Neda** 381
Zora Tavčar, Unikatno tkanje Bevkove v Repnu. — *PDk* 30. 3. 1983, št. 74, str. 4.
- BIANCHET, Sandro** 382
Sandro Bianchet, Beljak-Villach. Kranj, Galerija Mestne hiše. Rk. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 4. 10. 1983, št. 230, str. 7.
- BOGDANIČ, Peruško** 383
Peruško Bogdanič. Lj, Ars. Zlož. bes. Mladen Lučić.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 9. 1983, št. 246, str. 5.
- BOLJKA, Janez** 384
Janez Boljka. Nove podobe Ivana Cankarja. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 3, str. 81; Tatjana Pregl, *Teleks* 10. 2. 1983, št. 6, str. 11; ilustr.
- JANEZ BOLJKA**. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej. 385
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 721; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 12. 1983, št. 345, str. 5.
- JANEZ BOLJKA, ak. kipar**. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin. 386
- JANEZ BOLJKA**. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Iztok Premrov. 387
- BORČIČ, Bogdan** 388
Bogdan Borčič. Trst, TK Galerija. Rk. bes. Špelca Čopič.
Rec.: Milko Rener, *PDk* 1. 3. 1983, št. 49, str. 4; ilustr.
- BOSCHITZ, Jože** 389
Jože Boschitz, slike in gvaš. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 15, str. 441; int. zap. Mitja Košir, *Dnevnik* 15. 7. 1983, št. 190, str. 5.
- BRANDT, Bill** 390
Bill Brandt, fotografije. Koper, Meduza; Lj, Ars; Novo mesto, Dolenjski muzej. Razstavn list bes. Aaron Scharf.
- BRATUŠ, Lucijan** 391
Lucijan Bratuš. Kamnik pod Krimom, Galerija Zelva. Zlož. bes. Brane Kovič.
- LUCIJAN BRATUŠ**. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši. 392
Rec.: France Pibernik, *NRazgl* 1983, št. 11, str. 333.
- BRDAR, Jakov** 393
Jakov Brdar. Akvareli-risbe iz let 1975—1977. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej.
- BRIŠNIK-REMEC, Ida** 394
Ida Brišnik-Remec, risbe. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Meta Gabršek-Prošenc.
Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 4. 1. 1983, št. 1, str. 4.
- BRUS, Günter** 395
Günter Brus. Risba-Risiko. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *Teleks* 23. 6. 1983, št. 25, str. 6; ilustr.; id., *NRazgl* 1983, št. 15, str. 450.

- CAMPO, Daniela 396
Daniela Campo. Lj, Labirint. Zlož. bes. Tatjana Wolf.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 10. 1983, št. 239, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 10. 1983, št. 285, str. 4.
- CARNELUTTI, Nina 397
Nina Carnelutti, ak. grafik. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.
 398
Nina Carnelutti. Lj, Foyer MGL.
 Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 9. 4. 1983, št. 97, str. 5.
 399
 Gorazd Vesel... Nina Carnelutti razstavila v Cedadu. — *PDk* 3. 5. 1983, št. 102, str. 4.
- CEJ, Demetrij 400
Demetrij Cej. Trst, TK Galerija. Rk. uv. Joško Vetrih.
 401
 Slikar Demetrij Cej razstavlja na Opčinah. — *PDk* 1. 11. 1983, št. 256, str. 7: ilustr.
- CEKUTA, Jure 402
Jure Cekuta. Titovo Velenje, Galerija KC I. Napotnik. Rk. bes. Milena Koren-Božiček.
 Rec.: Marjan Marinšek, *Delo* 7. 10. 1983, št. 233, str. 7.
 403
Jure Cekuta. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Iztok Premrov.
- CELIBERTI, Giorgio 404
Giorgio Celiberti, grafike in risbe. Novo mesto, Dolenjska galerija.
 Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 13. 1. 1983, št. 2, str. 11.
- CIHLAR, Jure 405
Jure Cihlař. Postojna, Knjižnica B. Zupančič. Zlož. bes. avtor.
- CIUHA, Jože 406
Jože Ciuha. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Zoran Kržišnik.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 6. 1983, št. 171, str. 5.
 407
Ciuha. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
- Jože Ciuha. Trst, TK Galerija. Zlož. Rec.: int. zap. Franko Vecchiet, *PDk* 1. 5. 1983, št. 101, str. 5—6.
- CURK, Franc 409
Franc Curk. Beograd, Galerija Grafički kolektiv.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 4, str. 113.
- ČADEŽ, Dragica 410
Dragica Čadež. Lj, Bežigradska galerija (1982).
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 1. 1983, št. 6, str. 5: ilustr.
 411
Dragica Čadež. Lj, Križanke. Rk. bes. Aleksander Bassin.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 7. 1983, št. 184, str. 5.
 412
Dragica Čadež. Lj, Poslovna zgradba Emone. Rk. bes. Metka Simončič.
- ČERNE, Peter 413
Peter Černe. Kranj, Stebriščna dvorana Mestne hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
 Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 12. 7. 1983, št. 159, str. 5.
- ČERNELIČ, Želimir 414
Želimir Černelič (Reka). Lj, Fotogalerija Slon.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 9. 1983, št. 252, str. 5.
- ČERNIGOJ, Avgust 415
Avgust Černigoj. Trst TK Galerija. Zlož. bes. ob avtorjevi 85-letnici Peter Krečič.
 Rec.: Peter Krečič, *PDk* 24. 9. 1983, št. 224, str. 9; id., *PDk* 20. 9. 1983, št. 220, str. 7.
 Cf. št. 658.
- ČOBAL, Ivan 416
Ivan Čobal. Portreti gledališčnikov. Maribor, Mala galerija I. Čobala.
 Rec.: Gordana Spremo, *Večer* 21. 12. 1983, št. 294, str. 6: ilustr.; ead., *Večer* 30. 12. 1983, št. 302, str. 7.
- ČUBER, Rajko 417
Rajko Čuber. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.

- Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 9. 1983, št. 260, str. 5. 418
- Rajko Čuber. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Izток Premrov.
- CETKOVIĆ, Vasilije 419
- Vasilije Četković-Vasko. Maribor. Rotovž.
- Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 29. 4. 1983, št. 99, str. 4: ilustr.
- Vasilije Četković-Vasko. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Drago Medved. Rec.: Drago Medved, *Delo* 20. 7. 1983, št. 166, str. 6. 420
- DABAC, Peter 421
- Peter Dabac, *fotografije*. Lj, Ars. Vabilo z bes. Brane Kovič.
- Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 17. 2. 1983, št. 7, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 2. 1983, št. 39, str. 5.
- DANČ-ROTH, Marika 422
- Marika Danč-Roth. Lendava, Galerija. Rk. bes. Breda Ilich-Klančnik.
- DEMSAR Tone 423
- Tone Demšar. Lj, Ars; Koper, Meduza. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 721; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 12. 1983, št. 293, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 12. 1983, št. 347, str. 5.
- Tone Demšar. Lj, Republiški komite za kulturo. Rec.: Manja Anderle, *Dnevnik* 13. 1. 1983, št. 11, str. 5.
- Tone Demšar. *Studijska razstava*. Lj, Poslovna stavba Emone. Zlož. bes. Franc Zalar. 425
- DERMER, Irwin 426
- Irwin Dermer. *Fotografski cikli*. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Peter Krečič.
- Rec.: Vili Vuk, *Večer* 9. 3. 1983, št. 56, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 3. 1983, št. 61, str. 5.
- DIDEK, Zoran 427
- Stalna umetnostna zbirka Zorana Didka. Kostanjevica, Galerija B. Jakac. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 9. 1983, št. 221, str. 6.
- DJURIĆ, Miodrag 428
- Miodrag Djurić. Solkan, Galerija OŠ. Zlož. bes. Brane Kovič.
- DOVJAK, Marjan 429
- Marjan Dovjak, *slike*. Lj, Labirint. Zlož. bes. Marijan Tršar.
- Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 8, str. 232.
- DRAGULJ, Emir 430
- Emir Dragulj. Lj, Labirint. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 11. 1983, št. 272, str. 6.
- ERIČ, Milan 431
- Milan Erič, *slike in risbe*. Pripravile Obalne galerije Piran; Maribor, Rotovž; Ajdovščina, Pilonova galerija; Celje, Likovni salon; Kranj, Mala galerija Mestne hiše; Novo mesto, Dolenjski muzej. Rk. bes. Andrej Medved.
- Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 26. 7. 1983, št. 170, str. 6: ilustr.; Andrej Medved, *Teleks* 17. 3. 1983, št. 11, str. 11: ilustr.
- FAKIN, Vida 432
- Vida Fakin. Lj, Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
- Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 4. 2. 1983, št. 28, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 2. 1983, št. 34, str. 5; id., *Sodobnost* 1983, št. 6/7, str. 701–702.
- FISCHLHAMMER, Hubert 433
- Hubert Fischlhammer. Lj, Lerota. Zlož. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 12. 1983, št. 325, str. 5.
- FRELIH, Črtomir 434
- Črtomir Frelih. Bled, Galerija Otok. Zlož. bes. Cene Avguštin.
- Črtomir Frelih. Domžale, Salon Meblo. Rec.: Tomaž Bole, *Dnevnik* 4. 8. 1983, št. 209, str. 5.
- FUGGER, Danijel 436
- Danijel Fugger, *akad. slikar*. Domžale, Hala komunalnega centra. Zlož. bes. avtor.

- GALL, Biserka 437
Biserka Gall, pasteli in grafike. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Brane Kovič.
- GATNIK, Kostja 438
Kostja Gatnik, akvareli. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1983, št. 11, str. 332.
- GIRONCOLI, Luciano 439
Luciano Gironcoli. Solkan, Galerija OŠ. Rk. bes. Brane Kovič.
- GNAMUŠ, Gustav 440
Gustav Gnamuš, slike. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož.
Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 1983, št. 7, str. 203.
- GOLOB, Franc 441
Franc Golob. Lj, Galerija Lek. Zlož. bes. Ivan Sedej.
- GORENEC, Bojan 442
Bojan Gorenec. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. avtor.
- GORICANEC, Martin 443
Martin Goričanec. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
- GORJUP, Tomaž 444
Tomaž Gorjup. Idrija, Galerija; Lj, Bežigradska galerija; Novo mesto, Galerija Dolenjskega muzeja; Ajdovščina, Pilonova galerija; Kranj, Galerija Mestne hiše. Rk. bes. Brane Kovič, Wilfried Skreiner.
Rec.: Cene Avguštin, *Teleks* 6. 10. 1983, št. 40, str. 6: ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* 1983, št. 9, str. 267; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 6. 1983, št. 169, str. 5; id., *Sodobnost* 1983, št. 12, str. 1180—1181; *Pdk* 14. 4. 1983, št. 87, str. 4.
- Wilfried Skreiner, Tomaž Gorjup v graški Novi galeriji. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 128—130: ilustr.
- Tomaž Gorjup, slike*. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Tomaž Brejc.
- GREGORČIČ, Milena 447
Milena Gregorčič, akvareli. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- GRUDEN, Janez 448
Janez Gruden. Kranj, Galerija Nova.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 12. 1983, št. 296, str. 5.
- HAUKO, Štefan 449
Štefan Hauko. Retrospektivna razstava. Murska Sobota, KC M. Kranjec, Galerija; Lj, LRRJ. Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 11, str. 332; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 5. 1983, št. 121, str. 5.
- HEGEDUŠIČ, Vlasta 450
Kostumske skice Vlaste Hegedušič. Maribor, Avla Srednje šole za trgovinsko dejavnost.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *NRazgl* 9. 12. 1983, št. 23, str. 685.
- HLAVATY, Robert 451
dr. Robert Hlavaty, akvareli. Maribor, Ars 2. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 1. 2. 1983, št. 25, str. 6.
- Robert Hlavaty. Sežana, Mala galerija. Rk. bes. Peter Krečič.
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* 11. 3. 1983, št. 68, str. 5.
- HLEBŠ, Vinko 452
Razstava oljnih slik Vinka Hlebša. Maribor, Sinagoga. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 11, str. 333; Gema Hafner, *Večer* 6. 5. 1983, št. 103, str. 4.
- Vinko Hlebš. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
- HLUPIČ, Fran 455
Fran Hlupič, fotografije. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prosenc.
Rec.: Milojka Kline, *Večer* 30. 8. 1983, št. 200, str. 6: ilustr.
- HUMEK, Gabrijel 456
Ladislav Lesar, Vitez samote. V Šiškem samostanu so odprli stalno zbir-

ko slik p. Gabrijela Humeka. — *Dnevnik* 10. 11. 1983, št. 306, str. 5.

JAGODIČ, Stane

457

Stane Jagodič. Lj, Galerija DSLU, Zlož. bes. Jana Vesel.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 21, str. 620.

458

Stane Jagodič, spraygrami in serigrafije. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Lev Menaše.

JELNIKAR, Miša

459

Miša Jelnikar. Lj, Ars. Zlož. bes. Maja Krulc.

JERNEJEC, Mladen

460

Lev Menaše, Mladen Jernejec v razstavišču na Mestnem trgu v Ljubljani. — *NRazgl* 1983, št. 3, str. 81.

JESIH, Boris

461

Boris Jesih. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 10. 1983, št. 291, str. 5.

462

Boris Jesih, grafike. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Brane Kovič.

JONTES, Breda

463

Breda Jontes. Razstava grafik. Lj, Labirint. Zlož. bes. Borko Tepina.

JOVANOVIČ, Peter

464

Peter Jovanovič. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu. Rk. bes. Andrej Pavlovec.

Rec.: Andrej Pavlovec, *Delo* 16. 11. 1983, št. 266, str. 6.

JURC, Bojan

465

Bojan Jurc. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Tatjana Pregl.

KALAŠ, Bogoslav

466

Bogoslav Kalaš. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.

KAMBIČ, Mihael

467

Mihael Kambič 1887—1979. Metlika, Ganglovo razstavišče. Zlož. bes. Andreja Brancelj.

KAPUS, Sergej

468

Sergej Kapus. Lj, Labirint. Zlož. bes. Jure Detela.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 21, str. 620.

KARADŽIČ, Dragan

469

Dragan Karadžić. Pariške risbe. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.

KAVČIČ, Maks

470

Maks Kavčič, osnutki za inscenacije. Maribor, UG; Ptuj, Razstavní paviljon D. Kvedra. Zlož. bes. Gordana Spremo.

Rec.: Gordana Spremo, *Večer* 12. 11. 1983, št. 263, str. 8: ilustr.

KERBLER, Stojan

471

Marjeta Ciglencečki, »Koline«. Stojan Kerbler v ptujskem razstavnem paviljonu Dušana Kvedra. — *NRazgl* 1983, št. 2, str. 45.

KERŽIČ, Stane

472

Stane Keržič. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Rk. bes. Beba Jenčič, Stane Mikuž.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 721; Janez Mesesnel, *Delo* 16. 12. 1983, št. 290, str. 6.

KHAM-PIČMAN, Alenka

473

Alenka Kham-Pičman. Radovljica, Sivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.

KIRALY-MOSS, Suzanne

474

Suzane Kiraly-Moss. Radenci, Hotel Radin. Zlož. bes. Breda Ilich-Klančnik.

KIRBIŠ, Dušan

475

Dušan Kirbiš. Celje, Likovni salon. Rk.

Rec.: Alenka Domjan, *Delo* 14. 12. 1983, št. 289, str. 7.

KLEMENČIČ, Dore

476

Dore Klemenčič-Maj. Kočevje. Likovni salon Zlož. bes. Franc Zalar.

KLEMENČIČ, Milan

477

Ivan Sedej, Oživljeni Klemenčič. Likovne razsežnosti misterija o intelektualcu Faustu in lumpenproletarcu Gašperčku. — *Dnevnik* 5. 1. 1983, št. 3, str. 5.

KOLARIČ, Tomaž

478

Tomaž Kolarič. Lj, Salon Lesonit. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 9. 1983, št. 266, str. 4.

KOLBIČ, Gabrijel

479

Gabrijel Kolbič. Maribor, UG. Rk. bes. Gordana Spremo. Rec.: Gordana Spremo, *Večer* 24. 12. 1983, št. 297, str. 8; ilustr.; int. zap. Vladimir Gajšek, *7D* 22. 12. 1983, št. 51, str. 20–21; ilustr.

KOLMAN, Stane

480

Stane Kolman. Lj, Salon Lesonit. Zlož. bes. Maruša Avguštin. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 3. 1983, št. 74, str. 5.

KONEC, Alojz

481

Alojz Konec. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. avtor. Rec.: Jože Keršmanc, *Dnevnik* 3. 4. 1983, št. 90, str. 5.

KOPORC, Leon

482

Leon Koporc. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu; Radovljica, Sivčeva hiša. Rk. bes. Andrej Pavlovec.

483

Leon Koporc. Domžale, Salon Meblo. Zlož. bes. Tomaž Bole.

KOVAČ, Samo

484

Samo Kovač. Lj, Emonska vrata. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 7. 1983, št. 191, str. 5.

KRALJ, France

485

France Kralj (1895–1960). Maribor, UG — prenos iz Kostanjevice, kjer so odprli stalno zbirko. Zlož. plakat. Rec.: Ivan Krasko, *Dnevnik* 20. 10. 1983, št. 286, str. 5; ilustr.; Peter Može, *Večer* 22. 3. 1983, št. 67, str. 6; ilustr.

KRALJ, Mara

486

Mara Kraljeva. Kranj, Galerija Tavčarjeva 43. Rk. bes. Beba Jenčič, Stane Mikuž.

Rec.: Peter Colnar, *Dnevnik* 8. 3. 1983, št. 65, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 3. 1983, št. 82, str. 5; id., *Sodobnost* 1983, št. 6/7, str. 703–705; int. zap. Alenka Lobnik-Zorko, *Naša žena* 1983, št. 3, str. 22–23.

KRAŠOVEC, METKA

487

Metka Krašovec. Pregledna razstava. Lj, Mestna galerija. Rk. bes. Andrej Medved.

Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 12. 11. 1983, št. 308, str. 5; ilustr.; Brane Kovič, *Teleks* 17. 11. 1983, št. 46, str. 6; ilustr.; Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 23, str. 685.

488

Metka Krašovec. Lj, Galerija DSLU. Zlož. bes. Tomaž Brejc.

Rec.: Ivo Svetina, *NRazgl* 1983, št. 9, str. 268; Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 4. 1983, št. 114, str. 5.

489

Metka Krašovec, risbe. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. Ivo Svetina.

KRESE, Albin

490

Albin Krese, akadem. slikar. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.

KRNAIČ, Ernest

491

Ernest Krnaič-Enči. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Ivan Sedej.

KRŽIŠNIK, Tomaž

492

Tomaž Kržišnik, Prešeren v grafiki in ilustraciji. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Stane Bernik.

Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 10. 3. 1983, št. 10, str. 9; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 2. 1983, št. 38, str. 5.

493

Tomaž Kržišnik. Trst, TK Galerija. Rec.: Tatjana Pregl, *PDK* 6. 3. 1983, št. 54, str. 6.

494

Tomaž Kržišnik. Predstavitev likovnega projekta od zasnove do realizacije. Lj, LRRJ. Zlož. bes. Brane Kovič.

- KUČANSKI, Boško 495
Boško Kučanski. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 22, str. 649; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 10. 1983, št. 295, str. 5.
- LAMUT, Vladimir 496
Vladimir Lamut, grafike. Idrija, Galerija; Brežice, Galerija Posavskega muzeja — prenos razstave iz Novega mesta, 1982. Rec.: Janez Kavčič, *PDk* 5. 5. 1983, št. 104, str. 4.
- LAPAJNE, Tone 497
Tone Lapajne. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 11, str. 322; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 5. 1983, št. 114, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 5. 1983, št. 139, str. 5.
- LENASSI, Janez 498
Janez Lenassi, plastike. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. bes. Janez Mesesnel. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 6. 10. 1983, št. 232, str. 3.
- LEOMPORRI, Raffaele 499
Raffaele Leomporri. Lj, Moderna galerija + Cankarjev dom. Rk. bes. Zoran Kržišnik. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 5. 1983, št. 129, str. 5.
- LIČEN, Mira 500
Mira Ličen. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 9. 1983, št. 237, str. 5; id., *NRazgl* 1983, št. 21, str. 620.
- LIPOVEC, Dušan 501
Manjša retrospektivna razstava Dušana Lipovca ob 10-letnici likovnega udejstvovanja. Kamnik, Galerija Nep-tun. Zlož. bes. avtor.
- 502
Dušan Lipovec. Lj, Ars. Zlož. bes. Franc Zalar.
- LOGAR, Lojze 503
Lojze Logar. Kamnik pod Krimom,
- Galerija Želva. Zlož. bes. Brane Kovič. 504
Lojze Logar. Radenci. Hotel Radin. Zlož. bes. Brane Kovič.
- LUGARIČ, Albin 505
Albin Lugarič. Lj, Ars. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 5. 1983, št. 132, str. 5.
- MACAROL, Victor 506
Victor Macarol. Maribor, Rotovž; Celje, Likovni salon. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prošenc. Rec.: Branko Rudolf, *Večer* 18. 1. 1983, št. 13, str. 6; int zap. Helena Grandovec, *Večer* 17. 1. 1983, št. 12, str. 4: ilustr.
- MAKUC, Vladimir 507
Vladimir Makuc. Lj, Galerija DSLU. Zlož. bes. France Zupan. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 2. 1983, št. 33, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 2. 1983, št. 54, str. 5.
- 508
Vladimir Makuc. Radovljica, Sivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
- MALEŠ, Miha 509
Miha Maleš, 80-letnica. Lj, Mala galerija + DSLU. Rk. bes. Emilijan Cevc. Rec.: Zoran Kržišnik, *NRazgl* 28. 1. 1983, št. 2, str. 45; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 1. 1983, št. 14, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 1. 1983, št. 13, str. 5. Cf. št. 679.
- 510
Miha Maleš, avtoportreti. Kamnik, Galerija Zbirka Miha Maleš. Rk. bes. Borut Rovšnik, Luc Menaše. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 8. 1983, št. 216, str. 5: ilustr.
- 511
Miha Maleš. Koper, Meduza. Zlož. bes. Emilijan Cevc.
- 512
Miha Maleš. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Iztok Premrov.
- MARAŽ, Adriana 513
Adriana Maraž. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
- MARENČIČ, Janez 514
Janez Marenčič. Kranj.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 721.

MAREY, Etienne-Jules

515

E. J. Marey 1830/1904. Fotografija gibanja. Lj, Emonska vrata. Zlož. bes. Brane Kovič.

Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 28. 4. 1983, št. 17, str. 7 ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 4. 1983, št. 115, str. 5.

MESARIČ, Franc

516

Franc Mesarič. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 17, str. 493; Janez Mesesnel, *Delo* 26. 8. 1983, št. 197, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 8. 1983, št. 217, str. 5.

Franc Mesarič, ak. slikar. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.

518

Franc Mesarič. Maribor, Rotovž. Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 19. 2. 1983, št. 41, str. 6: ilustr.

MEŠKO, Kiar

519

Kiar Meško. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Zlož. bes. avtor.

MESTROVIČ, Ivan

520

Ivan Meštrovič, študije. Lj, Cankarjev dom; Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. Rk. bes. Duško Kečkec.

Rec.: Peter Krečič, *Teleks* 14. 4. 1983, št. 15, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 4. 1983, št. 103, str. 5.

521

Ivan Sedej, Meštrovičevo spreminjanje sveta. Ob razstavi v Zagrebu. — *Dnevnik* 29. 10. 1983, št. 295, str. 10: ilustr.

METLIKOVIČ, Matej

522

Matej Metlikovič. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Marko Ivan Rupnik.

MILOŠ, Cvetka

523

Barbara Gruden, Tapiserije Cvetke Miloš. — *PDK* 27. 10. 1983, št. 252, str. 9.

MOORE, Henry

524

Henry Moore, grafika. Lj, Mestna ga-

lerija (v sklopu 15. grafičnega bienala). Rk. bes. Zoran Kržišnik.

Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 16. 6. 1983, št. 29, str. 7: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 7. 6. 1983, št. 130, str. 20; *NRazgl* 1983, št. 11, str. 347; David Mitchinson / zap. Brane Kovič, *Delo* 24. 5. 1983, št. 118, str. 10.

MORANDI, Giorgio

525

Giorgio Morandi. Lj, LRRJ. Rk. iz Beograda.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 8, str. 249; Janez Mesesnel, *Delo* 6. 4. 1983, št. 80, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 4. 1983, št. 102, str. 5.

MOTOH, Jože

526

Marijan Tršar, Jože Motoh: metuljlikovni motiv in pretveza. — *NRazgl* 1983, št. 17, str. 493.

NEKOLA, Verena

527

Verena Nekola, akvareli. Lj, Labirint. Zlož.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 3. 1983, št. 61, str. 8.

NEMEC, Negovan

528

Negovan Nemec. Beograd, Galerija Doma JNA. Rk. bes. Brane Kovič. Rec.: Brane Kovič, *Delo* 28. 4. 1983, št. 98, str. 5.

529

Negovan Nemec. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin in odlomki bes. drugih piscev.

NOVINC, Franc

530

Franc Novinc. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Aleksander Bassin.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 17, str. 493; Alenka Domljan, *Delo* 19. 8. 1983, št. 191, str. 5; int. zap. Dragica Manfreda, *7D* 25. 8. 1983, št. 34, str. 14—15: ilustr.

PALADINO, Mimmo

531

Mimmo Paladino. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved.

Rec.: Andrej Medved, *Teleks* 19. 5. 1983, št. 20, str. 6:ilustr.; id., *NRazgl* 1983, št. 10, str. 313.

PALČIČ, Klavdij

532

Klavdij Palčič, risbe in grafike. Nova

Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Milko Renner.
Rec.: Milko Renner, *PDk* 21. 10. 1983, št. 247, str. 3: ilustr.; Nelida Silič-Nemec, *Primorska srečanja* št. 44, 1983, str. 393—395: ilustr.

PASMORE, Viktor

533

Victor Pasmore, grafike. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. John Russell Taylor.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 9. 4. 1983, št. 83, str. 6: ilustr.; ead., *NRazgl* 22. 4. 1983, št. 8, str. 249.

PAVLOVEC, France

534

Pregledna razstava Franceta Pavlovca. Titovo Velenje, Galerija KC I. Napotnik. Rk. bes. Stane Mikuž, Milena Koren-Božiček.

PAVLOVEC, Mirna

535

Mirna Pavlovec. Bled, Festivalna dvorana.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 17, str. 493.

536

Mirna Pavlovec, razstava slik. Lj, Poslovna zgradba Emone. Zlož. bes. Ivan Sedej.

PEČANAC, Nedeljko

537

Nedeljko Pečanac. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 11. 1983, št. 301, str. 5.

PERKO, Tomaž

538

Tomaž Perko. Titovo Velenje. Galerija KC I. Napotnik. Rk. bes. Stane Mikuž.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 31. 5. 1983, št. 124, str. 6: ilustr.

PERŠIN, France

539

Franc Zalar, Peršinova retrospektivna razstava v Idriji, Piranu in Ljubljani (1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 121—123: ilustr.

PETERDI, Gabor

540

Cene Avguštin, Gabor Peterdi v Kranju. — *NRazgl* 1983, št. 7, str. 204.

PETKOVŠEK, Jožef

541

Franc Zalar, Jožef Petkovšek. Ob re-

trospektivni razstavi v Narodni galeriji (1982). — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 119—121: ilustr.

PETRIČ, Dušan

542

Dušan Petrič 1916—1964. Lj, Galerija DSLU. Rk. bes. Mateja Malalan.
Rec.: Alenka Gerlovič, *NRazgl* 1983, št. 6, str. 168; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 3. 1983, št. 75, str. 5: ilustr.

PILON, Veno

543

Veno Pilon, risbe in grafike. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Bes. o razstavi v programskem katalogu Kogojevih dni 83 Nelida Silič-Nemec.

PINTER, Tihomir

544

Tihomir Pinter, fotograf. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

545

Tihomir Pinter. Umetniki v ateljejih. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Delo* 3. 8. 1983, št. 177, str. 5; int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 1. 8. 1983, št. 175, str. 4: ilustr.

PIRNAT, Janez

546

Janez Pirnat. Gorica, Kulturni dom.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 24, str. 721.

PIRNAT, Vladimir

547

Vladimir Pirnat. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Ivan Sedej.

PLANINC, Stefan

548

Stefan Planinc. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Iztok Premrov.

PLEČNIK, Jože

549

Urbanistični načrti za Ljubljano Jožeta Plečnika. Lj, NUK, 1982.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 8. 1. 1983, št. 6, str. 15: ilustr.

550

Jože Plečnik: keramični in mavčni modeli. Lj, Arhitekturni muzej. Rk. bes. Peter Krečič.

551

Peter Krečič, Plečnik v Londonu (Krajevo združenje britanskih arhitektov). — *NRazgl* 1983, št. 19, str. 556.

- PLEMENITAS, Karel** 552
Karel Plemenitaš, keramika. Lj, Ars. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 3. 1983, št. 80, str. 5.
- PLESTENJAK, Dora** 553
Dora Plestenjak. Tržič, Paviljon NOB.
 Rec.: Janez Šter, *Dnevnik* 22. 3. 1983, št. 79, str. 5.
- PLEŠKO, Igor** 554
Igor Pleško. Skopje 1963—1983. Kranj, Galerija Mestne hiše.
 Rec.: Cene Avguštin, *Teleks* 11. 8. 1983, št. 32, str. 7: ilustr.
- POČIVAVSEK, Matjaž** 555
Matjaž Počivavšek, plastike. Lj, Labirint. Zlož. bes. Jure Mikuž.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 22, str. 649; Brane Kovič, *Teleks* 2. 6. 1983, št. 22, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 5. 1983, št. 142, str. 5.
- Matjaž Počivavšek.* Lj, Bežigradska galerija. Rk.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 11. 1983, št. 308, str. 5.
- PODOBNIK, Rafael** 557
Rafael Podobnik, fotografije. Idrija, Galerija; Tolmin, Galerija knjižnice C. Kosmača. Zlož. bes. Naško Križnar.
 Rec.: Andrej Pagon-Ogarev, *PDK* 21. 6. 1983, št. 144, str. 4.
- POGAČAR, Vojko** 558
Vojko Pogačar. Krško, Galerija; Ptuj, Paviljon D. Kvedra. Zlož. bes. Marjeta Ciglencečki.
- POGAČNIK, Marko** 559
Delavnica Marka Pogačnika »Prostor narave in umetnosti«. Lj, Cankarjev dom.
 Rec.: *Dnevnik* 19. 3. 1983, št. 76, str. 5.
- Marko Pogačnik. Skulptura štirih letnih časov.* Lj, Biotehniška fakulteta, VTOZD za agronomijo. Razstavljeni list.
- POLAJNAR, Albin** 561
Albin Polajnar. Lj, Galerija Lek. Zlož. bes. Cene Avguštin.
- POLANJKO, Jože** 562
Jože Polanjo. Mauthausenske skice. Lj, Muzej revolucije.
 Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1983, št. 5, str. 141; Franc Šrimpf, *Večer* 5. 2. 1983, št. 29, str. 6: ilustr.
- PREGELJ, Marij** 563
Marij Pregelj 1913—1966. Tolmin, Galerija Knjižnice C. Kosmača. Razstavljeni list, bes. Ivan Sedej.
- PROKOFJEV, Boris** 564
Boris Prokofjev. Lj, Salon Lesonit.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 6. 1983, št. 148, str. 5.
- PROTIĆ, Miodrag B.** 565
Miodrag B. Protić. Lj, LRRJ, 1982.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 11. 1. 1983, št. 7, str. 7.
- PURG, Franc** 566
Franc Purg. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Alenka Domjan.
 Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 8. 3. 1983, št. 55, str. 6.
- RAVNIK, Janez** 567
Janez Ravnik. Radovljica, Šivčeva hiša. Rk. bes. Maruša Avguštin.
- RAVNIKAR, Ljubo** 568
Ljubo Ravnikar, zgodnje krajine. Kranj, Galerija Prešernove hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
 Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 19. 8. 1983, št. 191, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 8. 1983, št. 230, str. 5.
- REICHMAN, Jelka** 569
Jelka Reichman. Razstava ilustracij. Laško; Radeče.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 4. 1983, št. 90, str. 5.
- RONČEVIČ, Igor** 570
Igor Rončević. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved.
- ROTAR, France** 571
France Rotar, mala plastika. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.

- RUS, Marija 572
Marija Rus. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Kosta Bogdanović.
- SAMBOLEC, Dubravka 573
Duba: risbe, skulpture 1983. Lj, Bežigradska galerija. Rk. za več razstav, bes. Tomaž Brejc.
- SCHMALIX, Hubert 574
Hubert Schmalix. Maribor, Rotovž. Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 19. 11. 1983, št. 269, str. 8.
- SEDEJ, Maksim ml. 575
Maksim Sedej ml., dva ciklusa. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Založ. bes. avtor.
- SEDER, Djuro 576
Djuro Seder. Maribor, Rotovž; Koper, Meduza in Loža. Rk. bes. Zvonko Makovič. Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Teleks* 7. 4. 1983, št. 14, str. 9: ilustr.; Marjan Susovski, *Dialogi* 1983, št. 2/3, str. 70–71; int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 7. 3. 1983, št. 54, str. 4.
- SFILIGOJ, Ana 577
Kože fantastičnih živali. Lj, Emonska vrata. Rec.: int. zap. Beti Bobnar, *Dnevnik* 3. 10. 1983, št. 269, str. 11: ilustr.
- SIMČIČ, Mik 578
Mik Simčič. Lj, Ars. Založ. bes. Andrej Vajevec, Peter Srakar. Rec.: int. zap. Marinka Fritz-Kunc, *Dnevnik* 29. 10. 1983, št. 295, str. 5; int. zap. F. G., *PDK* 23. 11. 1983, št. 275, str. 7: ilustr.
- SIMONIČ, Štefan 579
Štefan Simonič, spominska razstava. Kranj, Stebriščna dvorana Mestne hiše. Založ. bes. Cene Avguštin, Andrej Pavlovec.
- SLANA, France 580
Razstave po ZDA: Miha Brun, *Delo* 9. 4. 1983, št. 83, str. 19: ilustr.; Dragiša Bošković, *Delo* 21. 6. 1983, št. 142, str. 6.
- SLAVEC, Darko 581
Darko Slavec. Lj, Avla Inštituta J. Stefan. Založ. bes. Franc Zalar. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 10. 1983, št. 294, str. 4.
- 582
Darko Slavec. Kranj, Galerija Mestne hiše. Založ. bes. Cene Avguštin.
- 583
Darko Slavec. Zagreb, Paviljon Iskre Delte na Velesesjmu. Rec.: Brane Kovič, *Delo* 15. 10. 1983, št. 240.
- SLIVNIKER-BELANTIČ, Vida 584
Vida Slivnik-Belantič, razstava likovnih del. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Založ. bes. Tatjana Pregl. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 11. 5. 1983, št. 107, str. 6; Tatjana Pregl, *Teleks* 26. 5. 1983, št. 21, str. 7: ilustr.
- 585
Pregledna razstava del akad. slikarke Vide Slivnik-Belantič. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. Rk. bes. Ivan Sedej, dokumentacija avtorica in Milena Zlatar. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 8. 12. 1983, št. 283, str. 6; Milena Zlatar, *Večer* 31. 12. 1983, št. 303, str. 6.
- SLUGA, Stana 586
Stana Sluga Pudobska. Grad Snežnik. Rec.: Neža Maurer, *Delo* 27. 7. 1983, št. 171, str. 8.
- SMREKAR, Hinko 587
Hinko Smrekar 1883–1942. Lj, Narodna galerija; potujoča razstava po Sloveniji. Rk. bes. Anica Cevc. Rec.: *Delo* 4. 2. 1983, št. 28, str. 8: ilustr.; Lučka Čehovin, *PDK* 9. 6. 1983, št. 133, str. 4; Branko Rudolf, *Večer* 5. 3. 1983, št. 53, str. 5: ilustr.
- SOVRE, Savo 588
Savo Sovre. Žalec, Savinov salon. Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 13. 4. 1983, št. 86, str. 6.
- SPACAL, Lojze 589
Lojze Spacal, pregledna razstava grafike. Piran, Mestna galerija; Maribor, Rotovž; Ajdovščina, Pilonova galerija; Titovo Velenje, Galerija KC I. Napotnik; Celje, Likovni salon; Idri-

ja, Galerija. Rk. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Milojka Kline, *Večer* 14. 6. 1983,
št. 136, str. 6: ilustr.

590

Lojze Spacal. Trst, TK Galerija.

Rec.: Milko Rener, *PDK* 9. 1. 1983,
št. 7, str. 7: ilustr.

SQATRITI, Fausta

591

Fausta Sqatriti. Lj, Mala galerija. Rk.
bes. Giulio Carlo Argan.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983,
št. 8, str. 232; Franc Zalar, *Dnevnik*
20. 4. 1983, št. 108, str. 5.

SREBRNIC, Jože

592

Razstava slikarja Jožeta Srebrniča.
Solkan, Dom krajevnih skupnosti.
Zlož. bes. Nelida Silič-Nemec.

Rec.: Nelida Silič-Nemec, *Goriški let-
nik* 10/1983, str. 153—169: ilustr.

STEFANOVSKI, Savo

593

Savo Stefanovski. Lj, Galerija Krka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 30. 8. 1983,
št. 200, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik*

31. 8. 1983, št. 236, str. 5; id., *NRazgl*
4. 11. 1983, št. 21, str. 620—621.

STEGOVEC, Tinca

594

Lev Menaše, Grafike Tince Stegovec
v ljubljanski Mali galeriji (1982). —
NRazgl 1983, št. 1, str. 17.

STOJKO, Tone

595

Tone Stojko. Gledališka fotografija.
Lj, EG Glej. Rk. bes. Mojca Kranjc,
Peter Krečič.

SUHY, Branko

596

Branko Suhy. Lj, Mala galerija. Rk.
bes. Zoran Kržišnik.

Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 1983, št.
7, str. 203; Franc Zalar, *Dnevnik*
10. 3. 1983, št. 67, str. 5.

SULČIČ, Viktor

597

Viktor Sulčič, risbe in akvareli. Ka-
nal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes.
Marko Vuk.

SANTEL, Saša

598

Saša Santel 1883—1945. Lj, Narodna
galerija. Rk. bes. Ida Tomše.

Rec.: Igor Gedrih, *Sodobnost* 1983, št.
11, str. 1074—1075; Peter Krečič *Te-*

leks 9. 6. 1983, št. 23, str. 6: ilustr.;
Ida Tomše, *NRazgl* 1983, št. 10, str.
294; *Dnevnik* 10. 5. 1983, št. 125, str.
5: ilustr.

SEFRAN, Gorazd

599

Gorazd Šefran. Žalec, Savinov salon.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 13. 12.
1983, št. 287, str. 6.

ŠEVČIK, Anja

600

Anja Ševčik. Koper, Meduza. Rk. bes.
Andrej Medved.

Rec.: Andrej Medved, *Teleks* 21. 7.
1983, št. 29, str. 7: ilustr.

SPACAPAN, Lojze

601

*Lojze Spacapan. Piran, Mestna galeri-
ja. Posvet*.

Rec.: Mirko Juteršek, *PDK* 10. 4. 1983,
št. 84, str. 7: ilustr.; Peter Krečič,
Teleks 3. 11. 1983, št. 44, str. 7: ilustr.;
id., *NRazgl* 1983, št. 22, str. 648—649;
Marko Vuk, *PDK* 2. 11. 1983, št. 257,
str. 9: ilustr.

SUBIC, Ive

602

Razstava grafik Ive Šubica. Tolmin,
Knjižnica C. Kosmača.

Rec.: Andrej Pagon-Ogarev, *PDK* 25.
10. 1983, št. 250, str. 7.

TAVČAR-SKABERNE, Sonja

603

Sonja Tavčar-Skaberne. Lj, Dom
španskih borcev. Rk. bes. Mirko Ju-
teršek.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 3. 1983,
št. 72, str. 5; id., *Sodobnost* 1983,
št. 6/7, str. 702—703.

TEPINA, Borko

604

Borko Tepina, slike. Novo mesto, Do-
lenjska galerija. Zlož. bes. Luka Ma-
tijevič.

TISNIKAR, Jože

605

Jože Tisnikar, olja. Maribor, UG.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 30. 5. 1983,
št. 123, str. 3.

606

Jože Tisnikar. Kanal, Galerija R. De-
benjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

607

Jože Tisnikar. Domžale, Metulj. Zlož.
bes. Iztok Premrov.

608
Smail Festic, Tisnikar v New Yorku.
— *Večer* 21. 1. 1983, št. 16, str. 4.

TOMAN, Veljko

609
Veljko Toman. Kanal, Galerija R. Debenjaka, 1982.

Rec.: Janez Mesesnel, *Primorska srečanja* št. 37, 1983, str. 51; Tatjana Pregl, *NRazgl* 1983, št. 1, str. 17.

610
Veljko Toman. Lj, Ars. Zlož. bes. Ivan Sedej.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 1. 1983, št. 19, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 1. 1983, št. 23, str. 5.

611
Veljko Toman. Domžale, Metulj. Zlož. bes. Iztok Premrov.

TERSTENJAK-JOVICIC, Vera

612
Vera Terstenjak-Jovicić. Domžale, Hala Komunalnega centra. Zlož. bes. Anton Trstenjak, Aleksander Bassin.

TRŠAR, Dušan

613
Dušan Tršar. Lj, LRRJ. Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 12. 2. 1983, št. 41, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 2. 1983, št. 46, str. 5.

TUTTA, Klavdij

614
Klavdij Tutta, mediteranski znaki. Lj, Bežigradska galerija; Idrija, Galerija; Skofja Loka, Galerija na Loškem gradu. Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 9. 1983, št. 18, str. 521; Marko Rogač, *PDk* 17. 9. 1983, št. 218, str. 9; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 9. 1983, št. 250, str. 5.

615
Klavdij Tutta, slike in objekti. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Brane Kovič.

616
Klavdij Tutta, risbe. Tolmin, Knjižnica C. Kosmača. Plakat bes. Brane Kovič.

VARGA, Tibor

617
Tibor Varga-Somogy. Lj, Fotogalerija Slon.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 9. 1983, št. 242, str. 5.

VECCHIET, Franko

618
Franc Vecchiet. Lj, Ars. Zlož. bes. Peter Krečič.

Rec.: Peter Krečič, *PDk* 27. 2. 1983, št. 48, str. 6; Enzo Di Martino, *NRazgl* 1983, št. 4, str. 106; Janez Mesesnel, *Delo* 2. 3. 1983, št. 50, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 3. 1983, št. 60, str. 5.

619
Franko Vecchiet, grafika in sestavljeni elementi. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.

Rec.: Barbara Gruđen, *PDk* 17. 4. 1983, št. 90, str. 7; Tatjana Pregl, *Teleks* 7. 4. 1983, št. 14, str. 9; ilustr.

620
I A: Divertimenti Franca Vecchieta. Trst, Centro La Capella.

Rec.: Magda Jevnikar, *Mladika* 1983, št. 2/3, str. 40.

VELICKOVIC, Vladimir

621
Brane Kovič, ... Ob zelo odmevnih razstavah Vladimirja Veličkovića v pariških galerijah. — *Delo* 5. 8. 1983, št. 179, str. 5.

O tem še: Bogdan Pogačnik, *Delo* 22. 11. 1983, št. 271, str. 7.
Cf. št. 362.

VIDIC, Barbara

622
Barbara Vidic. Maribor, Ars 2.
Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* 24. 5. 1983, št. 118, str. 6.

VIDIC, Janez

623
Janez Vidic. Retrospektivna razstava. Maribor, UG; Kostanjevica, Lamutov salon; Lj, LRRJ; Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. Rk. bes. Sergej Vrišer, Branko Avsenak, Breda Ilich-Klančnik.

Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 9. 3. 1983, št. 56, str. 6; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 25. 2. 1983, št. 46, str. 6; id., *NRazgl* 10. 6. 1983, št. 11, str. 332; Sergej Vrišer, *NRazgl* 1983, št. 5, str. 141; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 3. 1983, št. 66, str. 5; id., *Sodobnost* 1983, št. 6/7, str. 699–701; s. ž., *Dnevnik* 19. 5. 1983, št. 134, str. 5; ilustr.

624
Janez Vidic. Radenci, Hotel Radin. Zlož. bes. Sergej Vrišer.

Rec.: Sergej Vrišer, *Večer* 22. 10. 1983, št. 246, str. 8.

VILHAR, Gorazd

625
Gorazd Vilhar, razstava fotografij. Lj, Foyer MGL.

Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 17. 2. 1983, št. 7, str. 11: ilustr.

VIPOTNIK, Matjaž

626

Matjaž Vipotnik, *grafično oblikovanje*. Ajdovščina, Pilonova galerija; Maribor, Rotovž. Rk. bes. Iztok Premrov.

VODOPIVEC, Lujo

627

Lujo Vodopivec. Kranj, Galerija Mestne hiše. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 22, str. 649.

628

Lujo Vodopivec. Lj, Biotehniška fakulteta VTOZD za agronomijo. Razstavni list. Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 21, str. 620.

629

Lujo Vodopivec. Lukovica, Likovno razstavišče Gropa. Zlož. bes. Tomaž Bole.

VOGELNIK, Borut

630

Borut Vogelnik. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin. Rec.: Brane Kovič, *Delo* 20. 10. 1983, št. 244, str. 5.

VOLČANŠEK, Kamila

631

Ilustracije Kamile Volčanšek. Brežice, Galerija Posavskega muzeja. Zlož. bes. Tatjana Pregl. Rec.: Tatjana Pregl, *Delo* 10. 2. 1983, št. 33, str. 8.

VONČINA, Albin

632

Albin Vončina. *Retrospektivna razstava 1913—1981*. Idrija, Galerija. Rk. bes. Janez Kavčič. Rec.: Jože Oblak, *PDK* 4. 10. 1983, št. 232, str. 7.

VOVK, Melita

633

Franci Zagoričnik, Melita Vovk v galeriji Domplan v Kranju. — *NRazgl* 1983, št. 10, str. 297.

VOZEL, Franc

634

Franc Vozel. Murska Sobota, Galerija KC M. Kranjec. Zlož. bes. Cene Avguštin. Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1983, št. 6, str. 169.

Franc Vozel, akad. slikar. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu. Rk. bes. Andrej Pavlovec.

636

Franc Vozel. Lj, Ljubljanska banka. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 29. 6. 1983, št. 149, str. 6.

VRAN, Tomo

637

Tomo Vran. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Ciril Zlobec, Carlo Milic. Rec.: Barbara Gruden, *PDK* 20. 7. 1983, št. 168, str. 6; *PDK* 1. 7. 1983, št. 153, str. 5: ilustr.

VREZEC, Žarko

638

Žarko Vrezec, slike. Kamnik pod Krimom, Galerija želva. Zlož. bes. Brane Kovič.

639

Žarko Vrezec, slike. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Luka Matijević.

VRŠČAJ, Jože

640

Jože Vrščaj. Lj, Ars. Zlož. bes. Aleksander Bassin. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1983, št. 22, str. 649; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 10. 1983, št. 293, str. 5.

YOSHIDA, Hodaka

641

Hodaka Yoshida. Solkan, Galerija OŠ; Celje, Likovni salon; Koper, Meduza; Novo mesto, Dolenjski muzej. Rk. bes. Brane Kovič. Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 14. 9. 1983, št. 213, str. 6.

ZAFRED, Stojan

642

Stojan Zafred. Idrija, Galerija; Sežana, Mala galerija; Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Taras Kermauner. Rec.: Milko Bambič, *PDK* 19. 6. 1983, št. 142, str. 5: ilustr.; Jože Koren, *PDK* 21. 5. 1983, št. 117, str. 4.

ZAPLATIL, Boris

643

Boris Zaplatil. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin.

ZAVADLAV, Metod

644

Metod Zavadlav, fotograf. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Brane Kovič.

ZELENKO, Rok

645
Rok Zelenko. Kamnik, Razstavišče
Veronika. Zlož. bes. Borut Rovšnik.
645 a
Slavko Gaberc, Rok Zelenko v Izoli.
— *PDk* 12. 3. 1983, št. 59, str. 4.

ZORNIK, Aristid

646
Aristid Zornik. Titovo Velenje, Gale-
rija KC I. Napotnik. Rk. bes. Milena
Koren-Božiček.

ZUPANC, Janez

647
Janez Zupanc. Kranj, Galerija Prešer-
nove hiše. Zlož. bes. Franci Zagorič-
nik.
Rec.: Franci Zagoričnik, *NRazgl* 1983,
št. 24, str. 722.

ŽNIDARŠIČ, Joco

648
Foto. Joco Žnidaršič. Lj. Cankarjev
dom. Monografija. Zlož. bes. Peter
Krečič, Stane Bernik.
Rec.: Aleksander Bassin, *Ekran* 1983,
št. 1/2, str. 50; Brane Kovič, *Teleks*
27. 1. 1983, št. 4, str. 11; Lev Menaše,
NRazgl 1983, št. 3, str. 81; Dragica
Mordej, *Večer* 25. 1. 1983, št. 19, str.
6: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 2.
1983, št. 31, str. 5.

BIOGRAFIJE**AJDIČ, Andrej**

649
Smail Festić, Akademik med ovčami.
— *7D* 28. 7. 1983, št. 30, str. 16—17:
ilustr.

ARZENSEK, Adi

650
Aleksander Bassin, Adi Arzenšek. —
Savinjski zbornik V, 1983, str. 485—
486: ilustr.

BAMBIČ, Milko

651
K. Humar, Pastirčkova srečanja. —
Pastirček 1983/84, št. 3, str. 56—58.

BERNIK, Janez

652
int. zap. Dane Zajc. — *Nova revija*
št. 15/16, 1983, str. 1710—1721.

653
Tine Hribar, Anagogičnost telesa. —
Nova revija št. 15/16, 1983, str. 1717—
1721.

BIROLA, Gvidon

654
P. Kosem (Jože Dolenc). ... Ob stolet-
nici rojstva. — *Mkol* 1983, str. 118—
120: ilustr.

CEKUTA, Jure

655
Darka Zvonar, Na pravi poti se ne
mudi. — *Rodna gruda* 1983, št. 7, str.
37.

CESAR, Ciril

656
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks*
28. 4. 1983, št. 17, str. 8.

CIUHA, Jože

657
Jože Ciuha, Preverjanje zavesti o času.
— *Naš Delavec (DEN)* 1982/83, št. 9,
str. 50—51: ilustr.

ČERNIGOJ, Avgust

658
Ob 85-letnici:
int. zap. Marko Jenšterle, *NRazgl*
7. 10. 1983, št. 19, str. 554; Peter Kre-
čič, *Delo* 24. 8. 1983, št. 195, str. 5;
PDk 24. 8. 1983, št. 197, str. 5; *Naš*
delavec (DEN) 1982/83, št. 10, str. 50—
51: ilustr.
Cf. št. 415.

DEBENJAK, Riko

659
Ob 75-letnici:
Aleksander Bassin, *Delo* 11. 2. 1983,
št. 34, str. 8; *PDk* 15. 2. 1983, št. 37,
str. 4.

DŽAMONJA, Dušan

660
int. zap. M. Josimović-Knežević. —
NRazgl 23. 12. 1983, št. 24, str. 734.

GASPARI, Maksim

661
Ob 100-letnici rojstva:
Marjan Marinšek, *Večer* 2. 2. 1983, št.
26, str. 6; Vinko Mirt, *KolMD (Celo-
vec)* 1983, str. 97—102: ilustr.

GATNIK, Kostja

662
int. zap. Lada Zei. — *Teleks* 23. 6. 1983,
št. 25, str. 15—17: ilustr.

GOSTINČAR, Tomaž

663
int. zap. Tadej Bartok. — *7D* 31.
3. 1983, št. 13, str. 23—24: ilustr.

- GOSTIŠA, Fanči 664
Ob 70-letnici:
Tomaž Pavšič, *Pdk* 3. 4. 1983, št. 78, str. 7: ilustr.
- HAUKO, Štefan 665
int. zap. Janez Zadnikar — *Teleks* 10. 11. 1983, št. 45, str. 8.
- JANSON, Horst W. 666
Ob smrti:
Lev Menaše, *NRazgl* 1983, št. 7, str. 216.
- KOS, Božo 667
Ivan Sedej, Priznanje partizanskega kurirja. — *Otrok in knjiga* 1983, št. 17, str. 86—91; int. zap. Jasna Škri-njar, *Otrok in družina* 1983, št. 9, str. 16: ilustr.
- HLAVATY, Robert 668
Ob smrti (1982):
Peter Krečič, *Pdk* 23. 1. 1983, št. 18, str. 9: ilustr.; Edi Žerjal, *KolGMD* 1983, str. 141—142; *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 14.
- JAKAC, Božidar 669
Stanislav Čičerov, Božidar Jakac de-lineavit. — *Filatelistični zbornik* 1983, str. 10—22: ilustr.
Kronološki pregled osnutkov za jug.znamke, ovitke, žige.
- KLEMENČIČ, Dore 670
int. zap. Nada Ravter. — *7D* 30. 6. 1983, št. 26, str. 8—9: ilustr.
- KOLBIČ, Gabrijel 671
Ob 70-letnici:
Sergej Vrišer, *Večer* 30. 3. 1983, št. 74, str. 5.
- KOMEL, Silvester 672
Ob smrti:
Peter Krečič, *Delo* 29. 12. 1983, št. 301, str. 3.
- KONJOVIČ, Milan 673
int. zap. Risto Kuzmanovski. — *Večer* 24. 12. 1983, št. 297, str. 9: ilustr.
- KOZAR-HUTHEESING, Jasna 674
int. zap. Žarko Golob. — *Večer* 28. 9. 1983, št. 225, str. 7: ilustr.; int. zap. Smail Festić. — *7D* 13. 10. 1983, št. 41, str. 21—22: ilustr.
- KRAŠOVEC, Metka 675
Jakopičeva nagrajenka:
Marijan Zlobec, *Pdk* 24. 4. 1983, št. 96, str. 7; *Delo* 13. 4. 1983, št. 86, str. 6; *Dnevnik* 13. 4. 1983, št. 101, str. 5.
- LAKOVIČ, Vladimir 676
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 11. 8. 1983, št. 32, str. 8.
- LENASSI, Janez 677
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 10. 2. 1983, št. 6, str. 10.
- LUGARIČ, Albin 678
int. zap. Smail Festić. — *7D* 3. 11. 1983, št. 44, str. 17—18: ilustr.; int. zap. Boštjan Pirc. — *Naš delavec (DEn)* 1982/83, št. 4, str. 50—51: ilustr.
- MALEŠ, Miha 679
Ob 80-letnici:
Emilijan Cevc, *Obzornik* 1983, št. 2, str. 124—128: ilustr.; Joža Mahnič, *Delo* 13. 1. 1983, št. 9, str. 9; Albina Podbevšek, *Rodna gruda* 1983, št. 5, str. 14—15: ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Delo* 6. 1. 1983, št. 3, str. 11; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 13. 1. 1983, št. 2, str. 10.
Cf. št. 509.
- MARAŽ, Adriana 680
Nelida Simič-Nemec, »Z rahlim dotikom mavričnega krila dregnuti. — *Primorska srečanja* št. 38, 1983, str. 86—88.
- 681
Ustvarjalne stiske. — *NRazgl* 1983, št. 3, str. 75.
- MESTROVIČ, Ivan 682
Ob 100-letnici rojstva:
Ratko Cangalović, *Delo* 13. 8. 1983, št. 186, str. 17; Igor Gedrih, *Sodobnost* 1983, št. 6/7, str. 705—706; Duško Kečkemet, *Večer* 20. 8. 1983, št. 192, str. 9: ilustr.; Peter Krečič, *Pdk* 17. 4. 1983, št. 90, str. 7: ilustr.; *Pdk* 13. 8. 1983, št. 189, str. 9: ilustr.; Matko Peić, *NRazgl* 1983, št. 16, str. 470;

Ivan Sedej, *Dnevnik* 13. 8. 1983, št. 218, str. 9: ilustr.

MEŽAN, Janez

683

Stefka Cobelj, ... Lani decembra je minilo deset let od smrti Janeza Mežana. — *Večer* 26. 2. 1983, št. 47, str. 6: ilustr.

MIRÓ, Joan

684

Ob smrti:

Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 12. 1983, št. 351, str. 5: ilustr.

MIKUŽ, Stane

685

Ob 70-letnici:

Mirko Juteršek, *Delo* 17. 5. 1983, št. 112, str. 6.

MUJEZINOVIC, Ismet

686

int. zap. Smail Festić. — *Večer* 26. 11. 1983, št. 275, str. 7.

NAPOTNIK, Ivan

687

Ob 95-letnici rojstva:

Viktor Kojc, *Delo* 29. 12. 1983, št. 301, str. 11; id., *Večer* 31. 12. 1983, št. 303, str. 6: ilustr.; id., *Dnevnik* 16. 12. 1983, št. 340, str. 5: ilustr.

NEMEC, Negovan

688

int. zap. Bogdan Pogačnik. — *Delo* 14. 1. 1983, št. 10, str. 13.

OMERSA, Nikolaj

689

Ob smrti (1981):

Martin Jevnikar, *KolGMD* 1983, str. 131; Melita Stele-Možina, *PKol* 1983, str. 31–32; Sinteza št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 13–14.

PAVLOVEC, Andrej

690

int. zap. Olga Ratej. — *Delo* 7. 5. 1983, št. 104, str. 19.

PEČKO, Karel

691

int. zap. Bogdan Pogačnik. — *Teleks* 15. 9. 1983, št. 37, str. 8.

PILON, Veno

692

Gianni Anglisani / prev. M. M., Prijateljski spomin na enkratno srečanje z majhnim-velikim možem Venom Pilonom. — *Pdk* 20. 2. 1983, št. 42, str. 7.

PLEČNIK, Jože

693

Peter Krečič, Plečnik in Evropa. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 97–98.

694

id., Arhitekt Jože Plečnik v ogledalu likovne kritike. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 99–102.

695

Tine Kurent, Simbolizem v Plečnikovih prevodih iz Prešerna, Cankarja, Zupančiča, Seliškarja in iz ljudskih rekel v arhitekturni jezik. — *Obdobje simbolizma v slov. jeziku, književnosti in kulturi* 1983, 2. del, str. 407–425: ilustr.

696

Nace Šumi, Plečnik in absolutna arhitektura. — *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 98–99.

697

Dušan Blaganje ml., V Benetkah o Jožetu Plečniku. — *NRazgl* 1983, št. 10, str. 298 + pojasnilo št. 12, str. 362. O tem še: Nevenka Gajšek, *Delo* 19. 5. 1983, št. 114, str. 6.

698

Nevenka Gajšek, Plečnikovi ocenjevalci na razpottju. Anahronizem 20. stoletja? — *Delo* 8. 1. 1983, št. 5, str. 22: ilustr.

699

Plečnikovi dnevi 83, Lj, Cankarjev dom:

Dnevnik 7. 7. 1983, št. 182, str. 5; Boris Podrecca, Djurdja Gržan-Butina, Ivo Maroevič, Marko Pozzetto / zap. Milan Dekleva, Mitja Košir, *Dnevnik* 9. 7. 1983, št. 184, str. 5; Nevenka Gajšek, *Delo* 8. 7. 1983, št. 156, str. 5; ead., *Delo* 30. 7. 1983, št. 174, str. 16; Svetozar Križaj, *Delo* 23. 7. 1983, št. 168, str. 12.

Polemika »Plečnikovi dnevi so bili prikazani pristransko«: Nace Šumi, Peter Krečič, Stane Bernik, Špelca Čopič, *Delo* 20. 8. 1983, št. 192, str. 19; Nevenka Gajšek, *Delo* 27. 8. 1983, št. 198, str. 12 + 19; N. Šumi, P. Krečič, S. Bernik, S. Čopič, *Delo* 3. 9. 1983, št. 203, str. 12 + 19; Nevenka Gajšek, *Delo* 10. 9. 1983, št. 210, str. 12 + 19; Marjan Mušič, Peter Krečič, *Delo* 17. 9. 1983, št. 216, str. 12 + 19.

POHLEN, Jože

700

int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 24. 2. 1983, št. 8, str. 8.

POTOČNIK, Stefan

701

int. zap. Mitja Košir. — *Dnevnik* 30. 7. 1983, št. 204, str. 8.

- POVSE, Viktor 702
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 28. 7. 1983, št. 30, str. 8.
- PUSELJA, Ratimir 703
int. zap. Marlen Premšak. — *Večer* 19. 12. 1983, št. 292, str. 4: ilustr.
- SAMBOLEC, Dubravka 704
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 3. 2. 1983, št. 5, str. 10.
- SEDEJ, Maksim st. 705
Stane Mikuž, O Maksimu Sedeju. — *Žirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 76—77.
- Ivan Sedej, Umetnik in smrt. — *Žirovski občasnik* št. 5/6, 1983, str. 65—75: ilustr. 706
- SELJAK, Ivan 707
Janez Mesesnel, Naš največji mozaik. Ivan Seljak-Čopić: Bitka pri Krškem (Kostanjevica na Krki). — *Borec* 1983, št. 1, str. 70—72.
O tem še: id., *PDk* 28. 1. 1983, št. 22, str. 4.
- SLUGA, Stana 708
int. zap. Marjan Raztresen. — *Teleks* 17. 11. 1983, št. 46, str. 15—17; int. zap. Neža Maurer, *Naša žena* 1983, št. 6, str. 14—15: ilustr.
- SMREKAR, Hinko 709
Ob 100-letnici rojstva: Filip Kalan, *Obzornik* 1983, št. 7/8, str. 485—494: ilustr.; Sandi Sitar, *Dnevnik* 9. 7. 1983, št. 184, str. 9: ilustr.; Miroslav Slana, *Večer* 5. 1. 1983, št. 2, str. 6.
- SOTTLER, Alenka 710
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 8. 9. 1983, št. 36, str. 12.
- SPINČIČ, Ivo 711
Ob 80-letnici: Peter Krečič, *Delo* 11. 1. 1983, št. 7, str. 7.
- STUPICA, Gabrijel 712
Tomaž Brejc, Poskus o Gabrijelu
- Stupici, slikarju za vse čase. — *NRazgl* 13. 5. 1983, št. 9, str. 262. 713
- Dane Zajc, Lastne podobe. — *Nova revija* št. 10/11, 1983, str. 1128—1132. 714
- Ob 70-letnici: Luc Menaše, *Delo* 23. 3. 1983, št. 68, str. 5; Ivan Sedej, *Dnevnik* 2. 4. 1983, št. 90, str. 11. 715
- int. zap. Manca Košir. — *Nova revija* št. 10/11, 1983, str. 1120—1123: ilustr.
- SUHADOLC, Anton 716
Ob smrti: Peter Krečič, *Delo* 18. 3. 1983, št. 64, str. 7.
- SUBIC, Rajko 717
Ob smrti: Gema Hafner, *Loški razgledi* 1983, str. 199—200; Čoro Škodlar, *Delo* 16. 8. 1983, št. 197, str. 6.
- TIHEC, Slavko 718
Prešernov nagrajenec: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 9. 2. 1983, št. 32, str. 6; Janez Zadnikar, *Delo* 19. 2. 1983, št. 41, str. 15; Ustvarjalne stiske, *NRazgl* 1983, št. 3, str. 74.
- TISNIKAR, Jože 719
int. zap. Darka Zvonar. — *7D* 22. 9. 1983, št. 38, str. 20—21: ilustr.
- TOMAN, Veljko 720
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 20. 1. 1983, št. 3, str. 10.
- TOMINC, Jožef 721
Ksenija Rozman, Prošnji slikarja Tominca. — *ZUZ XIX/1983*, str. 49—54.
- VESEL, Ferdo 722
Albert Širok, Ferdo Vesel. — *Obzornik* 1983, št. 10, str. 684—695: ilustr.
- VIDIC, Janez 723
int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 26. 5. 1983, št. 21, str. 8.

VIDMAR, Nande in Drago 724
 Ob smrti (1981 in 1982):
 Martin Jevnikar, *KolGMD* 1983, str. 133; *Sinteza* št. 61, 62, 63, 64, 1983, str. 13.
 VOZEL, Franc 725
 int. zap. Snežna Šlamberger. — *Dnevnik* 31. 12. 1983, št. 355, str. 5.

ZADNIKAR, Marijan 726
 Ob 60-letnici:
 Jože Gregorič, *MKol* 1983, str. 66—67.

ZAPLATIL, Boris 727
 int. zap. Milan Dekleva. — *Dnevnik* 30. 4. 1983, št. 117, str. 5; int. zap. Janez Zadnikar. — *Teleks* 12. 5. 1983, št. 19, str. 8.

KAZALO PISCEV

A

Ahačič, Draga: 161.
 Aljančič, Marko: 236, 244.
 Anderle, Manja: 214, 424.
 Anglisani, Gianni: 692.
 Apih, Jure: 47.
 Argan, Giulio Carlo: 591.
 Audič, Kolja: 107.
 Avguštin, Cene: 1, 215, 222, 241, 247, 284, 342, 377, 382, 389, 413, 434, 443, 444, 453, 535, 540, 554, 561, 568, 579, 582, 634.
 Avguštin, Maruša: 473, 480, 508, 529, 567.

B

Bambič, Milko: 359—361, 642.
 Bar-Janša, Ada: 162.
 Bartok, Tadej: 663.
 Bassin, Aleksander: 12, 216, 217, 220, 253, 255, 261, 266, 269, 271, 272, 273, 282, 293, 301, 304, 313, 315, 316, 320, 334, 335, 339, 351, 375, 378, 384, 385, 386, 397, 409, 411, 423, 430, 447, 449, 472, 490, 495, 497, 514, 516, 517, 525, 530, 544, 546, 552, 555, 591, 612, 614, 627, 630, 640, 643, 648, 650, 659.
 Bernard, Vlasta: 322.
 Bernik, Stane: 2, 48, 49, 212, 224, 492, 648, 699.
 Blaganje, Dušan ml.: 108—110, 697.
 Bogdanovič, Kosta: 572.
 Bogovčič, Ivan: 163.
 Bože, Tomaž: 435, 483, 629.

Božiček, Milena: cf. Koren-Božiček, Milena.
 Breclj, Marjan: 3.
 Breclj, Matjaž: 229.
 Bregant, Tatjana: 164.
 Brejc, Tomaž: 4, 5, 10, 20, 28, 50, 51, 237, 270, 379, 380, 440, 446, 488, 573, 712.
 Brejc-Vidmar, Taja: 253, 268.
 Bubnov, Sergej: 353.
 Butina, Milan: 40, 52, 53.

C

Cevc, Anica: 587.
 Cevc, Emilijan: 6, 54, 240, 509, 511, 679.
 Ciglencečki, Marjeta: 55, 165, 323, 471, 558.
 Ciuha, Jože: 253.
 Cjuha, Mitja: 280.
 Cobelj, Stefka: 205, 308—310, 683.
 Colnar, Peter: 341, 486.
 Coninck, Suzanne de: 35.
 Curk, Franc: 166, 167.
 Curk, Iva: 168.
 Curk, Jože: 111.

Č

Čadež, Dragica: 7.
 Čehovin, Lučka: 587.
 Čerpes, Ilka: 112.
 Čičerov, Stanislav: 669.
 Čopič, Špelca: 2, 56, 388, 699.

D

Damjanič, Petar: 9.
 Dekleva, Milan: 57, 82, 212, 265, 277, 398, 487, 613, 699, 727.
 Dellore, Miro: 235.
 Detela, Jure: 468.
 Devetak, Davorin: 280.
 Devič, Vojislav: 316.
 Dimeska, Viktorija: cf. Vasev-Dimeska, Viktorija.
 Domjan, Alenka: 170, 475, 530, 566.
 Durjava, Izток: 59.
 Durjava, Matjaž: 113.

E

Ekl, Vanda: 324.
 Erjavec, Aleš: 14, 19, 60, 61.

F

Ferjan, Jana: 62.
 Festič, Smail: 608, 649, 674, 678, 686.
 Fister, Peter: 169.
 Fon, Biljana: 137.
 Forstnerič, France: 210.

Frelj, Emil: 292.
Friedleander, Johnny: 35.

G

Gaberc, Slavko: 645 a.
Gaberšček, Boris: 114.
Gabrijelčič, Peter: 137.
Gabršek-Prošenc, Meta: 63, 227, 290,
291, 293, 296—298, 300—302, 304, 307,
313, 394, 431, 450, 451, 455, 506, 518,
533, 545, 574, 576, 623.
Gajšek, Nevenka: 115, 141, 697, 698,
699.
Gajšek, Vladimir: 479, 622.
Gedrih, Igor: 15, 598, 682.
Gerlovič, Alenka: 64, 65, 171, 542.
Gojkovič, Viktor: 172.
Golob, Nataša: 66.
Golob, Zarko: 674.
Grandovec, Helena: 210, 253, 295, 394,
506, 545, 576, 718.
Gregorič, Jože: 726.
Gregorič, Marjan: 16.
Grochowiak, Thomas: 255.
Grozde, Mircea: 231.
Gruden, Barbara: 357, 362, 374, 523,
619, 637.
Gspan, Eva: 213.
Gspan, Julij: 116.
Guštin, Mitja: 16.

H

Habič, Barbara: 17.
Hafner, Gema: 305, 453, 717.
Höfler, Janez: 36, 41.
Hojer, Sonja: 211, 233.
Horvat, Jelka: 17.
Hrausky, Andrej: 117, 125.
Hribar, Tine: 653.

I

Ilich-Klančnik, Breda: 208, 303, 422,
474, 623.

J

Jan, Zoltan: 18.
Jančič, Margita: 118.
Janša, Ada: cf. Bar-Janša, Ada.
Jelenc, Marjan: 294.
Jenčič, Beba: 472.
Jenšterle, Marko: 338, 658.
Jevnikar, Magda: 374, 620, 689.
Jovanović, Slobodan: 119.
Juteršek, Mirko: 287, 407, 454, 589, 601,
603, 685.

K

Kalan, Filip: 709.
Kapus, Sergej: 379.

Karamahmedović, Mehmed: 295.
Karanfilov, Vančo: 120.
Karlavaris, Bogomil: 239.
Kavčič, Janez: 229, 496, 632.
Kavčič, Jože: 121.
Kečkemet, Duško: 520, 682.
Kermauner, Taras: 642.
Kladnik, Darinka: 122—124, 136, 174—
177, 251, 289, 422, 549.
Klančnik, Breda: cf. Ilich-Klančnik,
Breda.
Kline, Milojka: 298, 299, 301, 455, 589.
Kocbek, Jelka: cf. Pirkovič-Kocbek,
Jelka.
Kojc, Viktor: 331, 687.
Kolenc, Aljoša: 143.
Kolšek, Vera: 178.
Komelj, Ivan: 179.
Komelj, Milček: 20, 67.
Koren-Božiček, Milena: 402, 534, 646.
Košir, Manca: 715.
Košir, Mitja: 68, 207, 212, 234, 389, 699.
Kovačič, Bine: 180.
Kovič, Brane: 69, 86, 229, 235, 253, 261,
271, 277, 280, 301, 322, 343, 362, 365,
379, 380, 391, 404, 421, 428, 437, 439,
444, 462, 487, 492, 494, 503, 504, 515,
524, 528, 537, 545, 555, 583, 613, 614—
616, 621, 625, 630, 638, 641, 644, 648.
Kožar, Ana: 294.
Koželj, Janez: 124, 125, 322.
Kraigher, Jelka: 137.
Kraso, Ivan: 239, 485.
Krečič, Peter: 21, 70, 126—128, 142, 181,
220, 275, 278, 282, 284, 300, 415, 426,
452, 520, 550, 551, 595, 598, 601, 618,
648, 658, 668, 672, 682, 693, 694, 699,
711, 716.
Kreft, Lev: 61.
Križaj, Svetožar: 699.
Križnar, Naško: 557.
Kruc, Maja: 300, 459.
Krzović, Ibrahim: 327.
Kržišnik, Zoran: 35, 253, 255, 277, 350,
358, 363, 406, 499, 509, 524, 532, 596.
Kurent, Tine: 695.

L

Lap, Janja: 71.
Lenassi, Janez: 72, 206, 209.
Lesar, Ladislav: 456.
Levi, Saša: 129.
Lipoglavšek, Marjana: 4, 22, 74, 75, 346.
Lipovec, Dušan: 231, 501.
Loos, Andrej: 369.
Lorenčič, Teodor: 303.
Lovec, Zdenka: 182.
Lučič, Mladen: 383.

M

Malalan, Mateja: 542.
Maković, Zvonko: 576.

Manević, Zoran: 130.
 Marinšek, Marjan: 402, 661.
 Markuš, Zoran: 279.
 Maroević, Ivo: 131, 132, 699.
 Matijević, Luka: 604, 639.
 Maurer, Neža: 586, 708.
 Medved, Andrej: 76, 234, 235, 237, 238, 320, 321, 336, 368, 372, 395, 431, 487, 531, 570, 600.
 Medved, Drago: 8, 420.
 Medvešček, Pavle: 169.
 Menaše, Lev: 23, 37, 252, 254, 260, 267, 272, 366, 429, 457, 458, 460, 468, 487, 594, 628, 648, 666.
 Menaše, Ljerk: 32.
 Menaše, Luc: 32, 36, 37, 77, 510, 714.
 Mesesnel, Janez: 204, 248, 253, 260, 262, 267, 269, 271, 276, 277, 279, 285, 297, 338, 365, 366, 373, 396, 423, 427, 430, 432, 448, 472, 497, 498, 507, 509, 516, 524, 525, 527, 565, 584, 585, 593, 605, 609, 610, 618, 623, 636, 707.
 Mihelič, Breda: 24.
 Mikuž, Janez: 183—186.
 Mikuž, Jure: 25, 555.
 Mikuž, Stane: 472, 538, 705.
 Milenković, Aleksandar: 133.
 Milic, Carlo: 637.
 Mirt, Vinko: 661.
 Moles, Sergio: 236.
 Moreno, Ceferino: 274.
 Morucchio, Berto: 224.
 Moškon, Dušan: 134.
 Može, Peter: 293, 485.
 Mrevlje, Darja: 135.
 Muck, Kristijan: 347.
 Murko, Matija: 370.
 Mušič, Marjan: 699.
 Mušič, Vladimir: 136.

N

Nemec, Nelida: cf. Silič-Nemec, Nelida.
 Niederfer, Srečko: 12.
 Novak, Ranko: 79.

O

Obal, Franc: 311—315.
 Oblak, Jože: 230, 632.
 Oliva, Achille Bonito: 235.

P

Pagon, Andrej: 557, 602, 635.
 Pasinović, Antoaneta: 26, 337.
 Pavlin, Sergej: 138.
 Pavlovac, Andrej: 464, 482, 579.
 Pavšič, Tomaž: 664.
 Peič, Matko: 682.
 Petelinkar, Jolanda: 80.
 Petru, Peter: 27.
 Pibernik, France: 392.

Pirkovič-Kocbek, Jelka: 139, 140.
 Podbevšek, Albina: 679.
 Podbevšek, Anton: 28.
 Podrecca, Boris: 699.
 Pogačnik, Bogdan: 228, 253, 264, 621, 679, 688, 691.
 Pogačnik, Marko: 81, 226.
 Potočnik, Peter: 338.
 Potočnik, Stefan: 82.
 Pozzeto, Marko: 142, 699.
 Požlep, Matjaž: 143.
 Prelovšek, Damjan: 29.
 Premrov, Iztok: 367, 387, 403, 418, 512, 548, 607, 611, 626.
 Premšak, Marlen: 170, 223, 225, 252, 253, 313, 419, 538, 566, 588, 599, 641, 703.
 Prosenc, Meta: cf. Gabršek-Prosenc, Meta.
 Puhar, Alenka: 28.

R

Radović, Ranko: 143.
 Ratej, Olga: 283, 690.
 Ravnikar, Vojteh: 144, 145, 212, 322.
 Ravter, Nada: 670.
 Reichenberg, Bogdan: 187.
 Reisp, Branko: 30.
 Renner, Milko: 84, 85, 276, 345, 346, 355, 356, 388, 532, 590.
 Restany, Pierre: 86.
 Ribnikar, Stojan: 169.
 Rogač, Marko: 614.
 Rovšnik, Borut: 510, 645.
 Rozman, Ksenija: 721.
 Rudolf, Branko: 506, 587.
 Rupnik, Marko Ivan: 522.
 Rus, Vojan: 31.
 Rus, Zdenko: 313.

S

Scharf, Aaron: 390.
 Sedej, Ivan: 28, 32, 35, 87, 146, 253, 256, 265, 269, 338, 365, 376, 385, 393, 432, 441, 452, 466, 478, 491, 521, 536, 547, 563, 585, 610, 667, 682, 706, 706, 714.
 Sever, Savin: 147, 148.
 Silič-Nemec, Nelida: 317, 532, 543, 592, 680.
 Simončič, Metka: 412, 417, 461, 500, 513.
 Simoniti, Marjetica: 33.
 Sitar, Sandi: 709.
 Skreiner, Wilfried: 273, 444, 445.
 Slana, Miroslav: 149, 150, 709.
 Smrekar, Andrej: 239, 319.
 Sottriffer, Kristian: 35.
 Spremo, Gordana: 416, 470, 479.
 Stanič, Ciril: 151, 157.
 Stele-Možina, Melita: 689.
 Stojanović, Momčilo: 220.
 Stopar, Ivan: 89, 152, 164, 188.

Strehovec, Janez: 34, 90—93.
Subotič, Irina: 94.
Suhadolc, Tatjana: 95.
Susovski, Marjan: 576.
Svetina, Ivo: 488.

Š

Šerbelj, Ferdo: 264.
Širok, Albert: 722.
Škrinjar, Jasna: 667.
Škodlar, Čoro: 36, 96, 189, 338, 717.
Škulj, Slavko: 112.
Šlamberger, Snežna: 725.
Šlapeta, Vladimir: 153, 154.
Šrimpf, Franc: 562.
Šter, Janez: 242, 332, 553.
Štupar-Sumi, Nataša: 193, 194.
Šuligoj, Boris: 322.
Sumi, Nace: 97, 98, 155, 169, 190—192, 696, 699.

T

Tafari, Manfredo: 38.
Tavčar, Zora: 381.
Taylor, John Russel: 533.
Teofanović, Mirjana: 321.
Tepina, Borko: 463.
Tepina, Marjan: 39, 156, 157.
Tomše, Ida: 99, 221, 598.
Tršar, Marijan: 35, 40, 41, 364, 429, 444, 526, 596.

U

Ude, Karl: 42.
Uršič, Branko: 101.

V

Vajevec, Andrej: 578.
Vardjan, France: 169.
Vasev-Dimeska, Viktorija: 328.
Vavken, Juša: 195.
Vecchiet, Franko: 408.
Vesel, Gorazd: 399.
Vesel, Jana: 371, 457.
Vetrik, Joško: 400.
Vidmar, Taja: cf. Brejc-Vidmar, Taja.
Vilfan, Alenka: 196.
Vipotnik, Matjaž: 102.
Visočnik, Mitja: 293.
Vizintin, Boris: 325.
Vodopivec, Aleš: 43, 257.

Vodovnik, Dejan: 157.
Volavšek, Andreja: 197.
Vrhunc, Polonca: 198, 263.
Vrišer, Sergej: 44, 103—105, 199, 306, 623, 624, 671.
Vuga, Davorin: 168.
Vuga, Tomaž: 154, 158.
Vuk, Marko: 45, 159, 200, 330, 597.
Vuk, Vili: 426.
Vuković, Momo: 201.

W

Wolf, Tatjana: 46, 349, 396.

Z

Zadnikar, Janez: 656, 665, 676, 677, 679, 700, 702, 704, 710, 718, 720, 723, 727.
Zadnikar, Marijan: 6, 29, 202.
Zagoričnik, Franci: 243, 245, 246, 633, 647.
Zagoričnik, Ifigenija: 348.
Zajc, Dane: 652, 713.
Zalar, Franc: 241, 253—255, 258—262, 264, 266—269, 271—274, 276, 277, 279, 281, 283, 286, 288, 313, 326, 365, 366, 383, 385, 396, 406, 410, 411, 414, 417, 421, 423, 425, 426, 432, 433, 444, 449, 461, 476, 480, 484, 486, 488, 492, 495, 497, 499, 500, 502, 505, 507, 509, 510, 515, 516, 520, 525, 537, 539, 541, 542, 552, 555, 556, 564, 568, 569, 581, 591, 593, 596, 603, 610, 613, 614, 617, 618, 623, 644, 648, 684.
Zavrnik, Braco: 338.
Zei, Lada: 662.
Zeri, Federico: 265.
Zidić, Igor: 37.
Zlatar, Milena: 585.
Zlobec, Marijan: 250, 253, 260, 265, 364, 675.
Zlodre, Janko: 38.
Zloković, Nada: 219.
Zoran, Nada: 17.
Zupan, France: 507.
Zupan, Gojko: 338.
Zvonar, Darka: 160, 655, 719.

Ž

Žargi, Matija: 27.
Žganjer, Branimir: 333.
Žigon, Andreja: 21.
Žitko, Salvator: 203.

NAVODILA ZA SODELAVCE ZBORNIKA ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

Zbornik za umetnostno zgodovino je revija, namenjena znanstvenim in strokovnim prispevkom. Navodila so za vse sodelavce enotna in obvezna.

1. Vsi prispevki morajo biti natipkani z zadostnim razmakom med vrsticami in samó na eni strani lista; zaradi pritrjevanja listov pri stavljenu mora biti zgornji rob dovolj širok. Avtorjeva dolžnost je, da oddà članek brez mnogih popravkov.

2. Vsi dobesedni citati so v običajnih narekovajih («), citati v okviru citatov pa v apostrofnih narekovajih (').

3. Vse podčrtane besede bodo tiskane v *kurzivi*. S kurzivo naj bodo zaznamovana vsa imena umetnin, vsi dobesedni naslovi knjig in revij, prav takó pa tudi vsi neslovenski, v tuji obliki pisani strokovni termini in fraze (npr. *trompe l'oeil* ali *genius loci* ali *propria manu*).

4. Opombe naj bodo natipkane na posebnih listih na koncu prispevka (čeprav jih bomo vedno skušali tiskati »pod črto«); zaznamovane morajo biti z zaporednimi števkami.

5. Pri navajanju knjig in drugih samostojnih tiskanih izdaj morajo biti citati urejeni tako: 1. celo avtorjevo ime, kot je navedeno v citiranem delu (vendar vedno najprej rojstno ime in priimek, izpusti pa se akademske in druge naslove), za priimkom dvopičje; 2. *naslov knjige* v kurzivi (morebitni podnaslov oddeljen od naslova z dvopičjem), za njim vejica; 3. arabska številka in okrajšana oznaka izdaje, če gre za delo, ki je izšlo v več izdajah; 4. z rimsko številko zaznamovana knjiga, če je delo izšlo v več delih ali knjigah (če en del združuje več knjig, je z arabsko številko zaznamovana knjiga ločena od rimske številke dela z diagonalo), za njo vejica; 5. kraj (naveden po izvirniku) in leto objave brez vmesne vejice, za letnico vejica; 6. če citiramo iz druge ali poznejše izdaje, to označimo s številko, zapisano v zvišani ravni tik za letnico, za njo vejica; 7. s kratico p. (pp.) in številko (številkami) zaznamovane strani.

Primeri:

Josip Lavtižar: *Zgodovina cerkljanske fare*, Ljubljana 1890, p. 82.

Max von Boehn: *Puppen und Puppenspiele*, I, München 1929, pp. 215—216.

A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, IX/6, Milano 1933, p. 178.

France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno-zgodovinski poskus*, Ljubljana 1966², p. 54.

6. Pri navajanju razprav, člankov ipd., ki niso izšli samostojno, ampak v časopisih, zbornikih itd., naj bodo citati taki: 1. avtorjevo ime

kot pri navajanju knjig, vendar za njim vejica; 2. naslov članka, za njim vejica; 3. *naslov časopisa ali zbornika* v kurzivi (slovenski in pri nas velikokrat citirani tuji časopisi in zborniki v kurzivi *s kraticami* po Slovenskem biografskem leksikonu), za njim vejica; 4. kraj izida samó pri zelo malo znanih časopisih ali pri naslovih, ki jih je imelo več časopisov kot npr. *Umetnost*, Lj in *Umetnost*, Bgd; 5. leto izida (če v tisku navedena letnica ni točna, se v oglatem oklepaju navede pravo), za njo vejica; 6. strani kot pri navajanju knjig.

Primeri:

Milan Železnik, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, pp. 131—182.

Bernhard Degenhart & Annegrit Schmitt, Methoden Vasaris bei der Gestaltung seines »Libro«, *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heydenreich zum 23. März 1963*, München 1964, pp. 45—64.

Michael Baxandall, Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1965, p. 188.

Razprave, objavljene v razstavnih katalogih, navajamo podobno: 1. avtorjevo ime in za njim vejica; 2. naslov razprave, nato vejica; 3. *naslov razstave* kot je napisan na katalogu, v kurzivi, nato vejica; 4. razstavišče oz. prireditveni prostor, nato vejica; 5. kraj in leto razstave, nato vejica; 6. strani kot pri drugih navedbah; 7. v oglatem oklepaju zaznamujemo, da gre za razstveni katalog.

Primer:

Hanka Štular, Umetna obrt 17. stoletja na Slovenska, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, pp. 111 ss. /r. k./.

7. Knjige, ki so v razpravah velikokrat citirane, naj se z vsemi podatki navajajo samó pri prvem citatu, pri nadaljnjem citiranju pa naj se uporablja ustrezno okrajšan naslov (opozorilo nanj mora biti v oklepaju za prvikrat popolno citiranim naslovom).

Primeri:

Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem: od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963 (od tod citirano Cevc: *Srednjeveška plastika*), pp. 63 ss.

Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964 (od tod citirano Panofsky: *Tomb Sculpture*), pp. 51—52.

Kratice kot *ibid.*, *loc. cit.*, *op. cit.* itd. naj se ne vlečejo predaleč! Uredništvo se bo trudilo, da ne bodo opozarjale dlje kot na prejšnjo tiskano stran.

8. Avtorji razprav morajo hkrati z razpravo oddati uredniku tudi njen povzetek (z oznako jezika, v katerega naj bo preveden). Povzetek bodi kratka, zgoščena, točna in še celó razumljiva informacija o razpravi, ne pa prevajanje celih njenih delov in nepomembnih podrobnosti. Hkrati naj oddajo tudi 10—15 vrstic obsegajočo informacijo, napisano v tretji osebi ednine, namenjeno za UDK.

9. Pri prispevkih, ki naj bodo ilustrirani, je treba hkrati s tekstom oddati tudi fotografije. Avtor naj izbiro ilustracij prilagodi tako, da bodo v tiskani obliki obsegale sodo število strani. Fotografije morajo

biti na hrbtni strani oštevilčene (z mehkim navadnim svinčnikom, da se zaznamek ne bo poznal tudi na reprodukciji v ZUZ!), in sicer v tistem zaporedju, v katerem jih avtor želi imeti reproducirane. V istem zaporedju morajo biti na posebnem listu natipkani tudi podnaslovi reprodukcij. Podnaslovu sledi pomišljaj, pomišljaju pa navedba avtorja ali izvora fotografije ali načrta.

10. Avtorji knjižnih ocen morajo sami po svojem preudarku izbrati naslove zbirnih referatov in vseh ocen, ki so posvečene več kot enemu samemu delu, pri ocenah posameznih del pa je s podatki k ocenjenemu delu že določen tudi naslov ocene ne glede na njeno dolžino. Ti podatki morajo biti urejeni takó: 1. rojstno ime in priimek avtorja v verzalkah, za priimkom dvopičje; 2. *naslov knjige* v kurzivi (morebitni podnaslov oddeljen od naslova z dvopičjem), za njim vejica; 3. kraj izdaje (v oglatem oklepaju, če ni naveden v knjigi), za njim dvopičje; 4. založba; 5. leto izdaje (če tiskana letnica ni točna, v oglatem oklepaju napišemo pravilno letnico), za njim vejica; 6. eventualna knjižna zbirka v okroglem oklepaju in običajnem narekovaju (če so knjige ali zvezki oštevilčeni v okviru zbirke, je ustrezna arabska številka med drugim narekovajem in zaključnim oklepajem), za njim vejica; 7. število strani (razločevati med morebitnim rimskim in arabskim oštevilčenjem), za njim vejica; 8. število posnetkov (razločevati med posnetki v tekstu in na prilogah, posameznimi posnetki in tablicami, črno-belimi in barvnimi reprodukcijami). Za tukaj omenjene podatke veljajo ista pravila kot pod točko 5 pri navajanju knjig.

Primeri:

FRANCE STELE: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana: Slovenska Matica 1960, pp. 231 (+5), 217 črno-belih posnetkov med besedilom.

ADOLF KATZENELLENBOGEN: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, New York: Norton 1964 («The Norton Library» 243), pp. 102, 76 črno-belih posnetkov na XLVIII tablicah.

ANDRÉ CHASTEL: *Renaissance méridionale: Italie 1460—1500*, (Paris): Gallimard 1965 («L'Univers des formes»), pp. XII + 384, 308 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom.

11. Obvezne kratice v opombah:

cf. ali Cf.	— confer, primerjaj
ead.	— eadem, ista (avtorica)
ed.	— edidit, izdal
e. g.	— exempli gratia, na primer
ibid.	— ibidem, prav tam
loc. cit.	— loco citato, na navedenem kraju
id.	— idem, isti (avtor)
op. cit.	— opus citatum, navedeno delo
p.	— pagina, stran
pp.	— strani
repr.	— reprodukcija, posnetek, posnetki
s. a.	— sine anno, brez navedene letnice
s. l.	— sine loco, brez navedbe kraja izdaje
s. v.	— sub voce, pod (navedenim) geslom
ss.	— sequentes, naslednje (strani).

12. Vsi avtorji bodo dobili za korekturo prve in druge odtise svojih prispevkov. Uredništvo želi, da jim ne bi bilo treba popravljati lastnih napak, ampak samo stavčeve. Morebitna nova odkritja sodijo v zadnjo opombo ali — če so pomembnejša ali obsežnejša — v postskriptum, manj pa se zaradi njih spodobi spreminjati ali razdirati že stavljeni tekst.

Uredniški odbor
Zbornik za umetnostno zgodovino

Pravila je sprejelo uredništvo Zbornika za umetnostno zgodovino na svoji seji 2. novembra 1967 in jih dopolnilo 5. oktobra 1987.



SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES



1 Pogled v atrij »Nove crkve« z vzdanim reliefom Polaganja v grob, Šibenik



2 *Delavnica Jurija Dalmatinca*: Polaganje v grob, okoli 1465—1473, Šibenik, »Nova crkva«



3 *Delavnica Jurija Dalmatinca*: Polaganje v grob, detajl, okoli 1465—1473, Šibenik, »Nova crkva«



4 *Nikolaj Florentinec*: Objokovanje, okoli 1470, Trogir, Sv. Ivan Krstitelj, muzej



5 *Nikolaj Florentinec*: Objokovanje, detajl, okoli 1470, Trogir, Sv. Ivan Krstitelj, muzej



6 *Delavnica Jurija Dalmatinca*: Polaganje v grob, detajl, okoli 1465—1473, Šibenik, »Nova crkva«



7 *Delavnica Nikolaja Florentinca*: Relief Iustitiae, kandelaber, 1471, Trogir, mestna loža



8 *Delavnica Jurija Dalmatinca*: Polaganje v grob, kandelaber ob robu, okoli 1465—1473, Šibenik, »Nova crkva«



9 *Delavnica Jurija Dalmatinca: Polaganje v grob, detajl, okoli 1465–1473, Šibenik, »Nova crkva«*



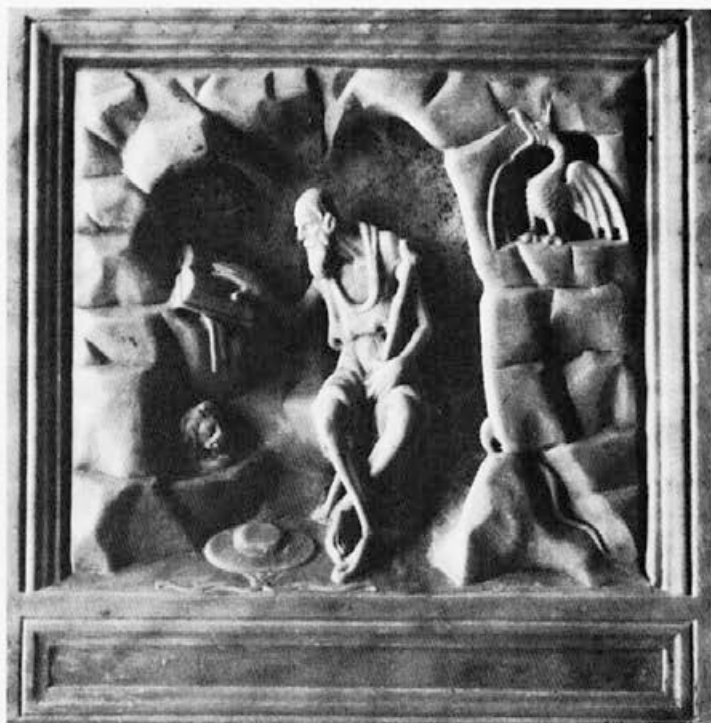
10 *Delavnica Jurija Dalmatinca: Venera in Mars, okoli 1464, Dubrovnik, Knežev dvor, portal*



11 *Delavnica Jurija Dalmatinca: Putti muzikanti, okoli 1464, Dubrovnik, Knežev dvor, portal*



12 *Delavnica Jurija Dalmatinca: Sv. Hieronim, okoli 1465—1467 Šibenik, stolnica*



- 13 *Andrija Aleši(?)*: Sv. Hieronim v votlini, druga polovica 15. stoletja, Zadar, sv. Ivan



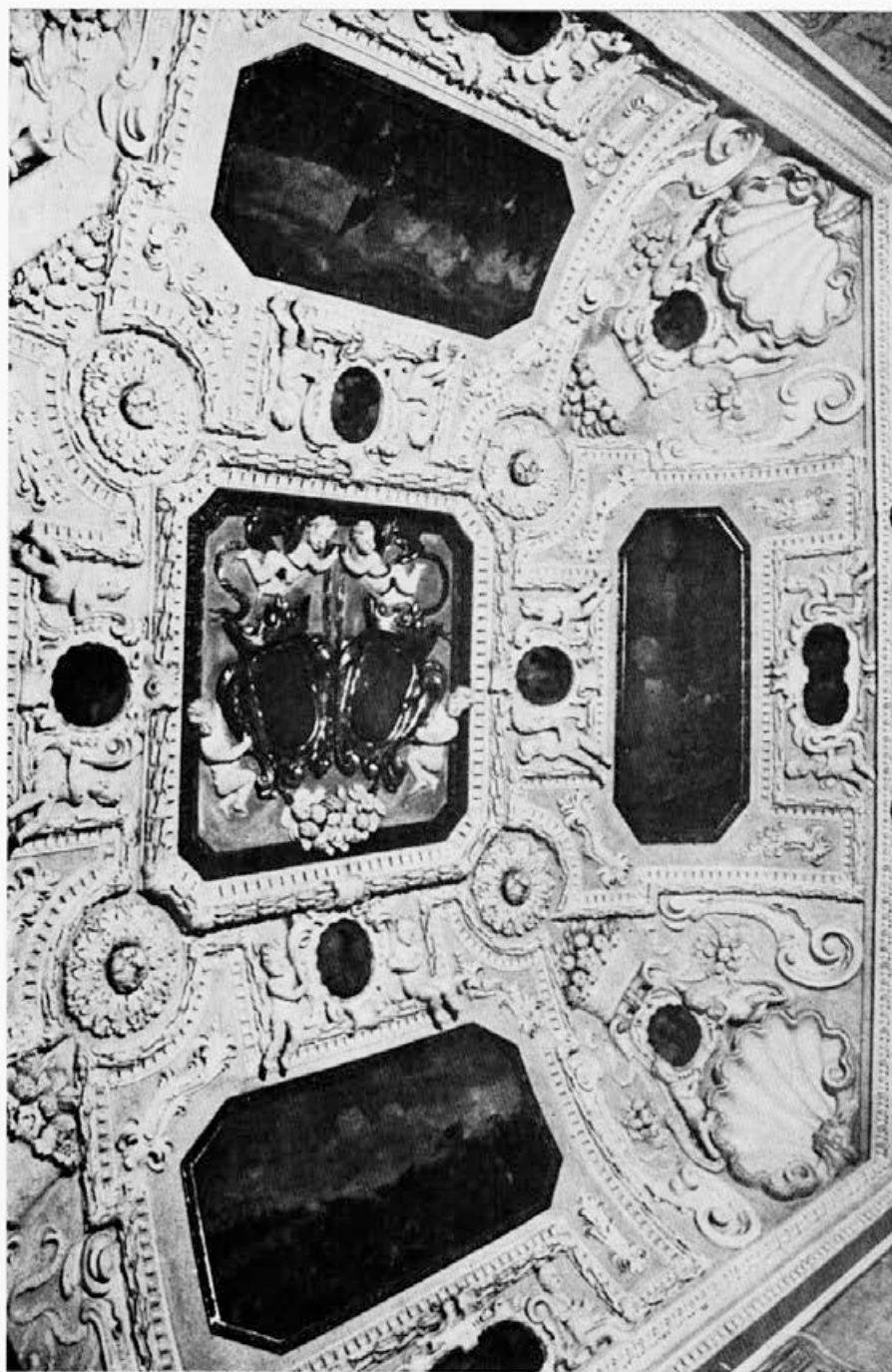
- 14 *Delavnica Jurija Dalmatinca*: Polaganje v grob, detajl, okoli 1465—1473, Šibenik, »Nova crkva«



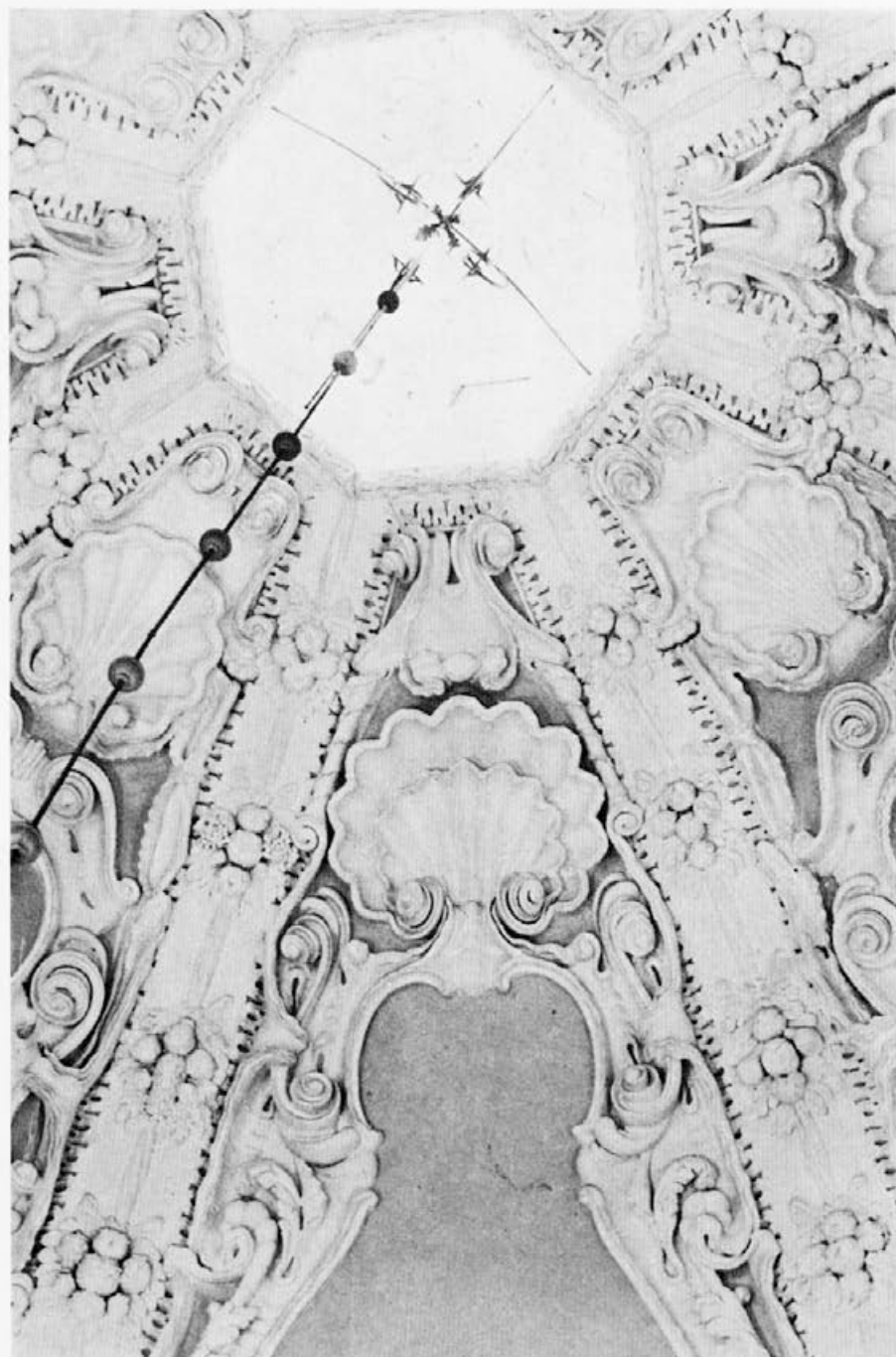
15 *Pripisano Giovanniju Belliniju: Počivajoči Herakles, izrez, druga polovica 15. stoletja, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 6347 Fv*



16 *Delavnica Jurija Dalmatinca: Ležeča moška figura, okoli 1465–1467, Šibenik, stolnica*



17 Strop stólpne sobe, po 1675, grad Grm v Novem mestu



18 Dekoracija kupole, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



19 Strop enega od prostorov, tretja četrtina 17. stol., grad Turjak



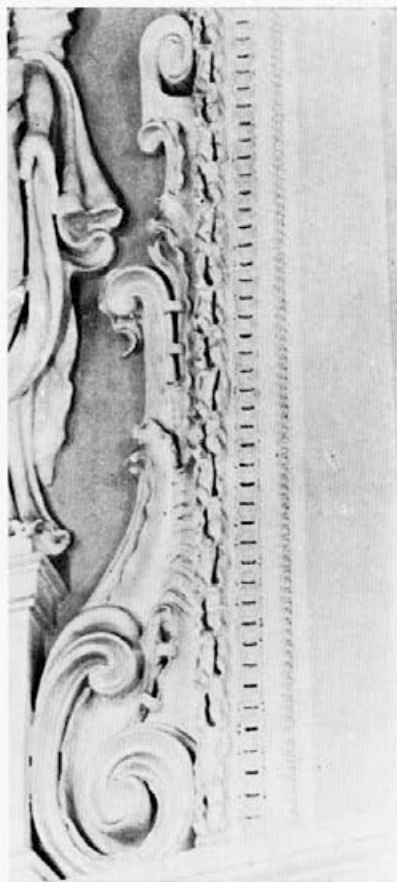
20 Dekoracija ostenja, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



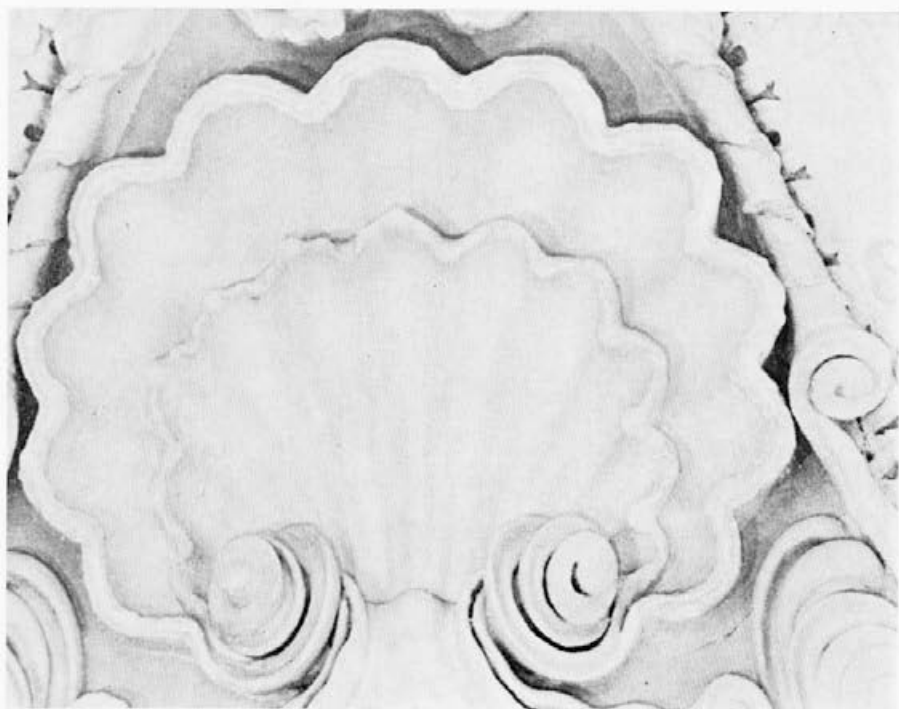
21 Strop stolpne sobe, detajl, po 1675, grad Grm v Novem mestu



22 Strop stolpne sobe, detajl, po 1675, grad Grm v Novem mestu



23 Dekoracija ostenja, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



24 Dekoracija kupole, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



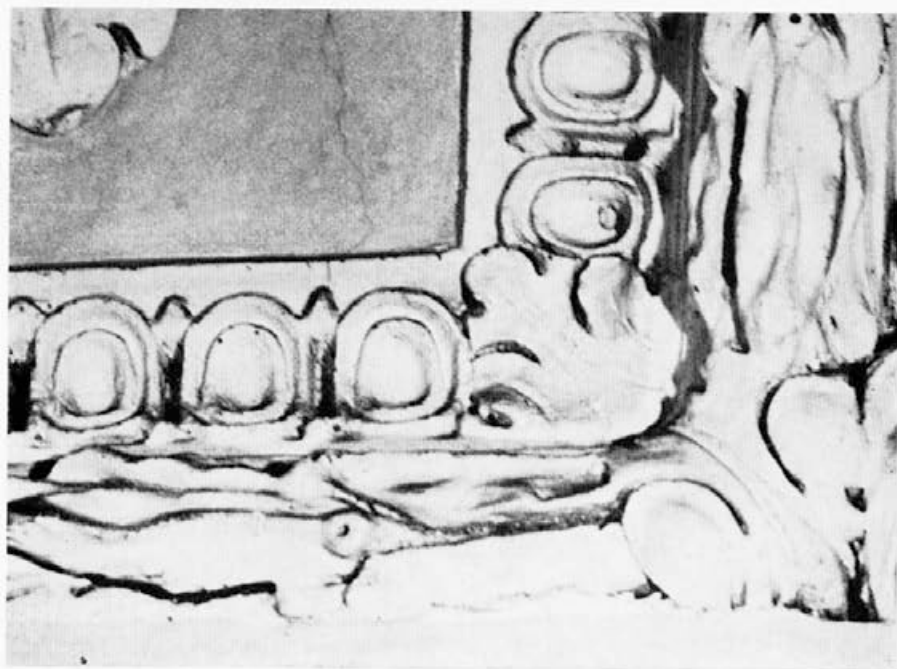
25 Strop stolpne sobe, detajl, po 1675, grad Grm v Novem mestu



26 Dekoracija ostenja, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



27 Strop stolpne sobe, detajl, po 1675, grad Grm v Novem mestu



28 Strop stolpne sobe, detajl, po 1675, grad Grm v Novem mestu



29 Dekoracija ostenja, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela Frančiška Ksaverija



30 Dekoracija ostenja, detajl, do 1675, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, kapela
Frančiška Ksaverija



31 *Salvatore Rosa: Janez Krstnik v divjini, 1665, Glasgow, Art Gallery and Museum*



32 *Christian Wilhelm Ernst Dietrich: Skalnata pokrajina, 1752, Köln, Wallraf-Richartz Museum*



33 *Lovro Janša*: Krajina z razvalinami, Ljubljana, Narodna galerija



34 *Lovro Janša*: Slap, 1802, Ljubljana, Narodni muzej



35 *Lovro Janša: Drevo, Ljubljana, zasebna last*



36 *Anton Faistenberger: Krajina po nevihti, okoli 1700, Dunaj, Österreichische Galerie*



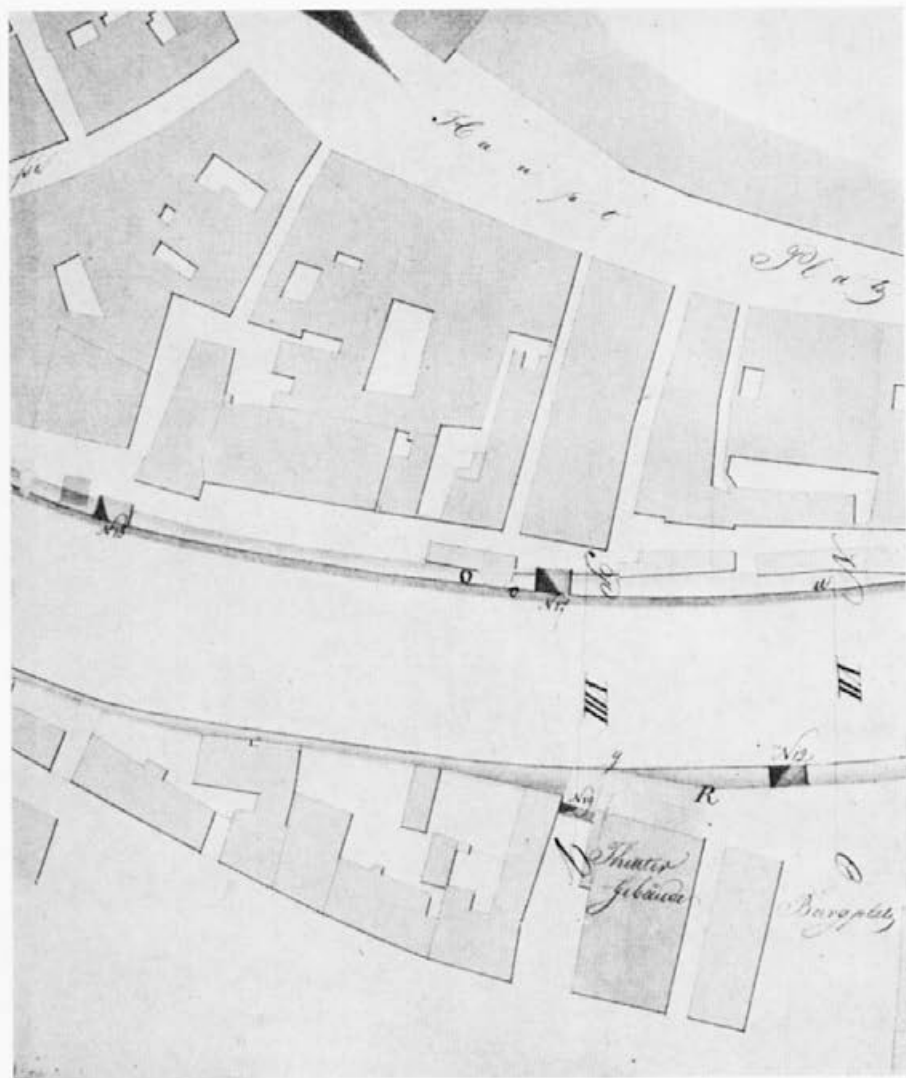
37 *Pavel Künl: Obrežje Ljubljanice z obrambnim stolpom pred Ključavničarsko ulico, 1847, Ljubljana, Narodna galerija*



38 Ljubljana, današnje obrežje Ljubljanice brez obrambnega stolpa pred Ključavničarsko ulico



39 Ljubljana z obrabnim stolpom pred Ključavničarsko ulico, 1825, Franciscejski kataster, Ljubljana, Arhiv Slovenije



40 Ljubljana z obrambnim stolpom pred Ključavničarsko ulico, 1827. Načrti za regulacijo Ljubljanice skozi mesto, Ljubljana, Arhiv Slovenije

FOTOGRAFSKI POSNETKI: Foto Brkan: 13; Dunaj, Österreichische Galerie: 36; Glasgow, Museum and Art Gallery: 31; Srečo Habič: 34—36; Köln, Wallraf-Richartz Museum: 32; Borut Križ: 17, 21, 22, 25, 27, 28; Ljubljana, Narodna galerija: 37, 39—40; Novo mesto, Študijska knjižnica Mirana Jarca: 19; Regionalni zavod za zaščito spomenika kulture, Split: 4—5; Ksenija Rozman: 38; Samo Stefanac: 103, 6—12, 14, 16; Borut Uršič: 18, 20, 23—24, 26, 29—30; posnetek po stari fotografiji: 15.



ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXIII

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Čopič (predsednica), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, † Melita Stelè-Možina, Hanka Stular

Uredniški odbor
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik),
Sergej Vrišer, Nataša Golob (tehnična urednica)

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Editées et publiées
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Čopič (présidente), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, † Melita Stelè-Možina, Hanka Stular

Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer,
Nataša Golob (rédactrice technique)

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yugoslavie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori
Kulturne skupnosti SR Slovenije, Raziskovalne skupnosti SR Slovenije
in Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva

Lektorica: Nada Šumi

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

UDK 736.2.046(497.13 Šibenik):1465-1473*

Izvirno znanstveno delo

Stanko Kokole

RELIEF POLAGANJA V GROB V ATRIJU NOVE CRKVE

V ŠIBENIKU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 55-73, sl. 1-16

Nedokončani relief »Polaganje v grob«, ki je danes vzidan na dvorišču »Nove crkve« (S. Marija di Valverde) v Šibeniku, so doslej skoraj brez izjeme pripisovali kiparju in arhitektu Nikolaju Fiorentincu (?-1565) in ga postavljali v leta 1562-1593. Toda podrobnejša razčlenba argumentov, ki naj bi podpirali to atribucijo, je pokazala, da zanjo ni trdne opore niti v arhivskem gradivu niti pri stilnih karakteristikah. Po svojem formalnem jeziku se šibeniški relief uvršča v skupino renesančno občutenih kiparskih del, ki so nastala že v okviru pozne delavnice Jurija Dalmatinca (?-1473) v Šibeniku (del severne zunanjsčine stolnice, postavljen v letih 1465-1468/69) in v Dubrovniku (reliefe na vložkih v portalu Kneževskega dvora, 1464). Zato lahko tudi njegov izvor iščemo v Jurijeve bližini in ga okvirno datiramo okrog 1465-1473. Takšna interpretacija odpira tudi nove vidike za razlago izrazitih donatellovskih motivnih in kompozicijskih prvih, ki odklikujejo ta prizor. Več razlogov govori v prid hipotezi, da imamo opravka z dokaj skrbno kopijo neke izgubljene Donatellove pripovedne scene, ki je v Dalmacijo prišla verjetno le s posredništvom detajlne vzorčne risbe.

UDK 739.629.4(497.12-191.2):16*

Izvirno znanstveno delo

Barbara Jaki

O NEKATERIH ŠTUKATURAH 17. STOLETJA NA KRANJSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 85-99, sl. 17-30

Štukatura druge polovice 17. stoletja je v osrednji Sloveniji dosegla nesporni vrh v dekoraciji centralnega prostora kapele Franciška Ksaverija pri cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani. Kvalitetna dekoracija je doslej veljala za osamljen spomenik. Podrobna analiza likovnega besednjaka, detajlov in stropne sheme je pokazala, da so isti mojstri okrasili tudi prostore gradu Grm v Novem mestu, od katerih je danes ohranjena samo še stolpna soba. Sodeč po starih fotografijah pa je bil delo iste delavnice tudi strop enega od prostorov gradu Turjak. Vsi trije spomeniki so bili oblikovani v sedemdesetih letih. Mojstri niso znani, vendar je očitno, da gre za potujoče štukaterje iz okolice Coma ali iz Ticina.

UDK 729.357.2.033(4-15):726.5

Nataša Golob

POSILKANI LESENI STROPI V SREDNJI EOVRPI:

IZ VIROV ZA ZGODNJI IN VISOKI SREDNJI VEK

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 35-53

Avtorica na podlagi virov zavrača dosedanje stališče, da so se ravni leseni stropi pojavili kot arhitekturna norma šele po letu 1000. Z lesenimi, morebiti tramovnimi stropi so bile zaprte že notranjstvene starokrščanske cerkve, z ravnimi, iz desek sestavljenimi stropi nas prvi seznanja Gregor iz Toursa, ki tudi prvi sporoča o posilkavi gre za motiv vinske trte (Braga ali Orense, pred 570). Od 10. st. je precej navedb o ikonografskem programu poslikav na ravnih lesenih stropih, zato smemo reči, da so se kosale z monumentalnim stenskim slikarstvom. Članek se ustavlja tudi ob različnih terminih, ki jih za ravne lesene stropne uporabljajo viri od začetka 5. do sredine 12. stoletja.

UDK 726.959(497.13 Šibenik):14*

Izvirno znanstveno delo

Janez Höfler

O KAPELAH IN OLTARJIH ŠIBENISKE STOLNICE

ZA CASA JURJA DALMATINCA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 75-83

Avtor na podlagi vizitacijskega poročila škofa Agostina Vallerija iz leta 1579 ugotavlja oltarje, ki so takrat stali v šibeniški stolnici sv. Jakoba, ter navaja njihovo mesto v kapelah, ki so bile zgrajene v sredini 15. stoletja pod vodstvom kiparja in arhitekta Jurija Dalmatinca. S pomočjo arhivskega gradiva določa njihovo kronologijo in določa sodelavcev Jurija Dalmatinca.

UDC 726.2.046(497.13) Sibenik)»1465—1473»

Original Scientific Work

Stanko Kokotić

THE RELIEF OF CHRIST CARRIED TO THE TOMB
IN THE COURTYARD OF S. MARIA DI VALTERDE
(NOVA CRKVA) IN SIBENIK

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, pp. 55—73, pl. 1—16

The unfinished relief of »Christ Carried to the Tomb« in the courtyard of S. Maria di Valverde (l. e. »NOVA CRKVA« / = New Church) in Sibenik (It. Sebenico) was hitherto almost unanimously ascribed to Niccolò di Giovanni Fiorentino (?—1505) and dated between 1502—1505. However neither the preserved documents nor its style support this hypothesis. The formal affinities of the figures are with a number of sculptures produced apparently by the late workshop of Giorgio da Sebenico (?—1473) in Sibenik and in Dubrovnik (It. Ragusa). It is thus likely that the Valverde relief belongs to the output of the same circle and can be accordingly dated c. 1465—1473. The article also provides a new explanation of the outspokenly Donatellesque features of single figures as well as of its compositional structure. There are a number of reasons to suppose that the relief was copied »en bloc« after a lost masterpiece by Donatello himself, which probably reached Dalmatia by way of an intermediate model drawing.

UDC 726.629(497.12—191.2)»16«

Barbara Jaki

SOME 17TH CENTURY STUCCOWORK IN CARNIOLO

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, pp. 85—99, pl. 17—30

Original Scientific Work

In the second half of the 17th century the art of stucco undoubtedly reached its peak in central Slovenia in the decoration of the main space of the chapel of St. Francis Xavier next to the church of Sveti Jakob (St. James) in Ljubljana. In the past, this excellent decoration had been thought to be unique. A close analysis of the artistic language, details and ceiling plan shows that the same masters also decorated the rooms at Grm castle in Novo mesto. Only a tower room has been preserved, but old photographs would appear to indicate that the same workshop was also responsible for the ceiling of one of the rooms in Turjak castle. The work at all three sites can be dated to the seventies of the seventeenth century. The artists are not known, but it is obvious that they were itinerant masters from the area of Como or from the Ticino.

UDC 729.357.2.033(4—19):726.5

Original Scientific Work

Nataša Golob

PAINTED WOODEN CEILINGS IN CENTRAL EUROPE:
FROM SOURCES DATING FROM THE EARLY
AND HIGH MIDDLE AGES

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, pp. 55—63

On the basis of written sources, the author rejects the traditional view that horizontal wooden ceilings appeared as the architectural norm only after the year 1000. Wooden, possibly beam ceilings were already used to close off the interiors of old Christian churches and horizontal ceilings made of slats were first mentioned by Gregory of Tours, who was also the first to write of painted ceilings: he mentions a motif of vines (Braga or Orense, before 570). From the 10th century onwards there is considerable mention of the iconographic programme of the paintings on horizontal wooden ceilings, so that we can say that they were as important as the monumental wall painting. The article also discusses the various terms which sources from the beginning of the 5th to the middle of the 12th century used to describe horizontal wooden ceilings.

UDC 726.595(497.13) Sibenik)»14«

Original Scientific Work

Janez Höfler

THE CHAPELS AND ALTARS IN SIBENIK CATHEDRAL
AT THE TIME OF GIORGIO DA SEBENICO
(JURAJ DALMATINAC)

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, pp. 75—83

On the basis of the visitation report of Bishop Agostino Valier from 1579 the author identifies the altars which were in the Cathedral of St. James in Sibenik at that time and gives their location in the chapels which were built in the middle of the 15th century under the direction of the architect-sculptor Giorgio da Sebenico (Juraj Dalmatinac). On the basis of the archive material he also indicates their chronology and the individual contributions of Giorgio's collaborators.

UDK 75.047(487.12):17/18
UDK 75.047 Janša L.

Mateja Kos

PROBLEM STILNE OPREDELITVE SLOVENSKEGA
KRAJINARSTVA NA PRELOMU 18. V 19. STOLETJE —
LOVRO JANSKA

Izvirno znanstveno delo

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 101—111, sl.
31—38

Članek poskuša krajinarja Lovra Janša postaviti v okvir stilnih tokov slikarstva konca 18. in prve polovice 19. stoletja. V primerjavi s sodobnim srednjeevropskim (zlasti avstrijskim) slikarstvom skuša ovreči tezo, da je Janša predhodnik romantike. Poleg slikarjevega solanja na dunajski akademiji so ilustrativna tudi dognanja drugih strok — kot sta npr. filozofija in primerjalna književnost. Preko stilne analize »Krajine z razvalinami« in s primerjavo z deli Janševih sodobnikov je ugotovljeno, da moramo Janšo šteti za baročnega slikarja.

UDK 75.047 Kūnl P. 1847*

Ksenija Rozman

KUNLOVA SLIKA OBREŽJA LJUBLJANICE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIII, 1987, str. 113—115, sl.
37—40

Slika Pavla Kūnla (Mlada Boleslava 1817 — Ljubljana 1871) »Obrežje Ljubljanič« iz leta 1847 je bila do zdaj neznana. Leta 1985 sta jo Narodni galeriji v Ljubljani darovala prof. Anton in Hilda Dermota. Upodobljen je del stare Ljubljane ob desnem bregu Ljubljanič pred Ključavničarško ulico. Kūnl je bil študent dunajske akademije. Portrete je slikal v stilu dunajskega bidermajerja, krajine pod vplivom učiteljev Steinfelda in Th. Enderja in cerkvene slike po vzorih nazarencov. Ukvarjal se je tudi s slikanjem miniaturnih akvarelov in gledaliških kulisa. Darovana slika je dokument danes močno spremenjenega ali izgubljenega dela stare Ljubljane z obrambnim stolpom, hkrati pa je tudi ena najstarejših in kvalitetnih vedut, naslikanih v 19. stoletju na Slovenskem.

UDC 75.047 Kūnl P. 1847*

Original Scientific Work

Ksenija Rozman

KONJ'S PAINTING OF THE LJUBLJANICA EMBANKMENT

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. V., XXIII, 1987, pp. 113-115, pl. 37-40

*The Ljubljana Embankment by Paul Kūnl (b. Mlada Boleslava 1817 - d. Ljubljana 1871) from 1847 had been unknown until Professor Anton Dermota and his wife Hilda donated it to the National Gallery in Ljubljana in 1965. It shows a part of the old city of Ljubljana along the right bank of the Ljubljana in front of Kijevavrtarska ulica. Kūnl was a student at the Vienna Academy. He painted portraits in the spirit of the Viennese Biedermeier, landscapes under the influence of his teachers Steinle and Th. Ender and religious paintings like those of the Nazarenes. He also painted miniatures, watercolours and stage sets.

The donated painting is of documentary value. It shows a part of old Ljubljana - with a fortified tower - which has today either greatly changed or entirely disappeared, and it is at the same time also one of the oldest and best vedutas painted in Slovenia in the 19th century.

UDC 75.047(497.12):17/18*

UDC 75.047 Janša L.

Original Scientific Work

Mateja Kos

THE PROBLEM OF THE STYLISTIC CLASSIFICATION OF SLOVENIAN LANDSCAPES AT THE TURN OF THE 19th CENTURY - LOVRO JANŠA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. V., XXIII, 1987, pp. 101-111, pl. 31-36

The article attempts to classify the landscape painter Lovro Janša in the context of the trends in painting at the end of the 18th and in the first half of the 19th century. By a comparison with contemporary central European (especially Austrian) painting the author tries to refute the thesis that Janša was a precursor of Romanticism. She considers the painter's work in the light of his training at the Vienna Academy and the situation in other areas - such as for example philosophy and comparative literature. An analysis of the style of Janša's landscape with Ruins* and a comparison with works by Janša's contemporaries leads the author to the conclusion that Janša should be classified as a baroque painter.