

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

^v
C 113314
87

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XVI

1980



LJUBLJANA

1980

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

IZJAVLJENJE O UMETNOSTI ZA LETA

INČA VISTA



ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XVI

1980



LJUBLJANA
1980

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



-1 -04- 1981

0 - IV / 1 - 299



VSEBINA

TABLE DE MATIERES

Razprave in članki **Etudes et articles**

Sergej Vrišer

Baročne prižnice v osrednji Sloveniji.
Poskus tipološke opredelitve
Les chaires baroques en Slovénie centrale.
Essai de définition typologique

9

Borut Rovšnik

Stilni razvoj ornameta na fasadah v Sloveniji
od 1895 do konca prve svetovne vojne
L'évolution stylistique de l'ornement sur les façades en Slovénie
de 1895 à la fin de la première guerre mondiale

25

Anica Cevc

Freske Matthiasa von Görza
v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku
Les fresques de Matthias von Görz
dans l'église Sainte Marie à Zagorje près Podčetrtek

53

Gyöngyl Török

Die Motive vom Marientod auf slowenischen Fresken
im Lichte der mitteleuropäischen Ikonographie
Les sujets de la Mort de la Vierge dans les fresques slovènes
à la lumière de l'iconographie d'Europe centrale

75

Andreja Vrišer

Noša na portretih 17. stoletja na Slovenskem
La mode dans les portraits du 17^{ème} siècle en Slovénie

83

Vesna Bučič

Meščanske skrinje v Sloveniji/II
Les bahuts bourgeois en Slovénie/II

117

Poročila Notes

Polonca Vrhunc

Narodna galerija v letu 1979
La Galerie Nationale en 1979

135

Bibliografija Bibliographie

Maja Krulc

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1975
Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1975

143

Slikovna priloga Planches

RAZPRAVE IN ČLANKI ETUDES ET ARTICLES

BAROČNE PRIŽNICE V OSREDNJI SLOVENIJI POSKUS TIPOLOŠKE OPREDELITVE

Sergej Vrišer, Maribor

V XIV.—XV. številki Zbornika za umetnostno zgodovino sem priobčil razpravo o razvoju baročnih prižnic na slovenskem Štajerskem. V podnaslovu razprave sem pojasnil, da gre za poskus tipološke opredelitve prižnic. V pričujočem sestavku obravnavam prižnice v osrednji Sloveniji. Tudi tokrat sem ubral podobno pot kakor pri štajerskem gradivu, seveda pa so mi značilnosti regije in posameznih avtorjev narekovale ponekod tudi nekoliko drugačno razvrstitev.

Kakor v prvem sestavku sem tudi tukaj opustil širši družbeni in umetnostnozgodovinski okvir, saj so bile duhovne korenine in slogovne osnove baroka že večkrat zadostno pojasnjene. Tudi ne navajam okoliščin, ki so pobudile takšno ali drugačno delo. Moje pisanje nima značaja topografije in želi podati samo najširšo, okvirno razvrstitev gradiva. Morda se utegne zdeti komu metoda, ki sem jo uporabil za razvrščanje, precej nedosledna: ponekod sem namreč dajal prednost tektonskim značilnostim prižnic, drugod pa njihovemu plastičnemu deležu. Prav gotovo bi bilo moč razvrstitev opreti izključno na arhitekturne tipske vrste prižnic in šele sekundarno obravnavati njihov plastični akcesorij. Pot, za katero sem se vnovič odločil, je nekakšen kompromis med enim in drugim in upošteva v seštevku arhitekture, plastike in poslikave tiste elemente, ki pri posameznih prižnicah najizraziteje izstopajo. Naj že na začetku povem, da je kranjsko gradivo sicer precej heterogeno in z nekaterimi prižnicami v vrhu slovenskih baročnih stvaritev, da pa precejšen del prižnic, in to mnogo večji kot na Štajerskem, sodi med povprečne dosežke, bodisi da jih presojava s tektonske bodisi s kiparske plati. Ta dela so po svoje tudi težko opredeljiva. V pričujoči razpravi sem se torej ognil gradivu, ki nima izrazitejših značilnosti; opis kranjskih prižnic je zato precej krajši od opisa štajerskih del. Navzlic temu upam, da bo sestavek prispeval k boljši preglednosti in zaporedju razvojnih pojavov znotraj že znanega in opredeljenega umetnostnega obdobja našega baroka.

I. PRIŽNICE PREDBAROČNEGA OBDOBJA

Tako kakor na Štajerskem velja tudi za osrednjo Slovenijo, da je število prižnic iz predbaročnega časa sorazmerno skromno in da je pač največ

spomenikov te vrste iz zrelega in poznega baroka. Tudi v osrednjih slovenskih pokrajinah se v 17. stoletju pojavljata dva osnovna tipa prižnic — prvi s poligonalnim in drugi s pravokotnim tlorisom. Dandanašnji lahko samo ugibamo, koliko je bilo ob svojem času enih in drugih. Po tem, kar se je ohranilo, pa bi smeli sklepati, da so na Kranjskem prevladovala prižnice poligonalne, tj. šeststranične in osemstranične tlorisne oblike.

Za prižnice predbaročnega obdobja velja, da so tektonsko preproste, njihove stranice so skromno razčlenjene in ornamentirane, še skromnejši pa je njihov figuralni okras. Mnoge od njih so brez strehe, pogosto pa počiva prižnični balkon-kancela na stebri. Najpreprostejši tip predstavljajo v tej smeri kamnite poligonalne prižnice z gladkimi ali profiliranimi stranicami, prizidane k steni in s kratkim stebrom (iz 16. stoletja npr. v Dvoru pri Polhovem Gradcu, nadalje na Vihru pri Trebnjem in drugod). Na tem mestu velja omeniti tudi zidane prižnice na prostem, ki so ponekod povezane z odprto lopo za maševanje (npr. Limbarska gora pri Moravčah, Vinji vrh pri Semiču).

Med kamnitimi deli iz predbaročnega časa zavzema nedvomno vidno mesto prižnica pri sv. Neži na Kumu z letnico 1662. Stranice balkona krasi klesarsko delo — luskinasta in vegetabilna ornamentika, prav tako so vklesana tudi imena evangelistov, polja ki jih obdaja ornamentika, pa so poslikana. Kancelo nosi toskanski stebrič z rastlinskim kapitelom, omeniti pa je tudi železno ograjo, ki se spleta v oblike vitičastih zavojev. Časovno in slogovno moremo prižnico s Kuma vzporejati z dvema deloma v lesu. Prižnico v Tihaboju pri Litiji poživljajo luskinasto rezljani pilastri in listnati venčni profili, nosi pa jo okrogel stebel. Spretnejše mizarско in rezbarsko delo je prižnica v špitalski cerkvi v Škofji Loki. Šeststranični balkon, prav tako okrašen z luskinasto motiviko na pilastrih in s profiliranimi venci, se stopničasto zožuje in počiva na brazdato kaneliranem stebri, dopolnjujeta pa ga tudi piramidasta streha, nasprotje zožujoči se prižnični nogi, in vrh strehe figura. S poligonalnim tlorisom in sorodnimi okrasnimi elementi, vendar brez stebra, se opisanimi spomenikoma pridružuje prižnica v Zavogljju pri Ljubljani.

S šeststranično obliko, vitkim stebrom in ornamentirano ograjo kancele in stopnic se med predbaročne stvaritve uvršča prižnica pri sv. Jožefu pri Preserju. Kar ji daje pomemben pečat, je bogato izrezljana ograja z motivi vaz s cvetjem in volutastimi pilastri. Tudi prižnica pri Sv. Primožu nad Kamnikom razodeva z balkonom in streho šeststranični tloris, ki je razpotegnen še z obhodom. Polja ograje so poslikana z liki evangelistov, slikarija je iz leta 1742,¹ tektonska osnova in nadrobnosti, med temi posebej ploščati, proti vzhodu zoženi pilastri in ornamentalni motivi dragulja, pa prepričljivo postavljajo nastanek prižnice v predbaročno drugo četrtletje 17. stoletja.

Korak naprej v razvoju in posebnost v vrsti naših prižnic pomeni prižnica na Viševku pri Starem trgu, ki je slogovno blizu velikemu oltarju viševske cerkve iz leta 1668. Petosminsko balustrado s kupolasto nogo in kupolasto streho prepredajo zavoji hrustančaste ornamentike, novost pa so poprsja puttov, ki jih obdajajo sadni obeski. V bistvu gre za motiv

¹ F. Stelè: *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana 1929, p. 191.

kariatid, kot se še izraziteje pojavlja v nekoliko mlajši prižnici pri Sv. Petru na Studencu.² Ta prižnica je v zasnovi še povsem predbaročna; o tem pričajo luskinasti pasovi in vegetabilni venčni profili, angelska poprsja — kariatide pa se izvijajo iz konzol, ki imajo obliko akantovega rastlinja — znanilca baroka. In še druga novost: v nišah balustrade stojijo svetniške figure, bolj figurice, kakršne so značilne za 17. stoletje, ki pa so po razgibanosti že povsem baročne.

Na pragu baroka moramo vsekakor omeniti še troje značilnih del. Prižnica v Novi Štifti pri Ribnici na Dolenjskem nas more zanimati s tektonske plati, saj gre za tip prižnice, ki se drugod pri nas ne ponavlja, omembe vreden pa je tudi njen plastični okras. V tlorisu je štirišestinska, na vogalih ima svedraste stebričke in niše s stoječimi figurami, posebnost pa je ravna streha, ki se dviga v kupolasto laterno.³ Z listjem oviti svedrasti stebri, angelske glavice in niše s stoječimi figurami spremljajo tudi balkon prižnice v Valpurgi pri Smledniku. Motiv niš s stoječimi figurami pa se ponavlja tudi pri prižnicah s pravokotnim tlorisom, za katere smo že povedali, da jih je občutno manj kot poligonalnih. Kot primer izredno bogatega objekta v tej vrsti je na pragu baroka omeniti prižnico v nekdanji cerkvi v Dražgošah.⁴

II. PRIŽNICE ZGODNJEGA, ZRELEGA IN POZNEGA BAROKA

1. Prižnice s stoječimi figurami

Če vzamemo za mejnik in začetek zgodnjega baroka pojav akantove ornamentike in kot skupni imenovalac uveljavljanja stoječih figur, za prvo obdobje pa tudi značilne svedraste stebre, se nam zaokroži v skupino zase več kranjskih prižnic. Vse našete značilnosti ima prižnica v Mišjem dolu pri Litiji, ki jo za zgodnejše delo razglša tudi nosilni steber s kompozitnim kapitelom. Tudi plitka streha, s katere se pnejo v vrh volute akantovega rastlinja in ki jo krona manjša figura, je pri prižnicah tega tipa kaj pogost pojav. Skromnejša je prižnica v Stopnem, ki opušča niše, figure stojijo na konzolah, uviti stebrički pa so brez ornamentike. K zgodnjim stvaritvam v tej skupini sodi vsekakor prižnica v Bitnjah, kjer se srečujemo še z brazdastimi stebrički na balustradi in s stebrom, ki podpira prižnico, sicer pa so okraski že zavoji akanta. Z vogalnimi konzolami in stebri je poudarjena balustrada figuralne prižnice v Šentpavlu pri Dragomlju. Gladki stebri na konzolah stojijo tudi med figuralnimi nišami pri prižnici na Trški gori pri Novem mestu. Brez niš, z močnejšim poudarkom na razgibanih postavah, akantovi ornamentiki in volutastih konzolah je tudi prižnica v Žerovnici pri Cerknici, podobno tudi v Škocjanu pri Dobu in drugod.

Na Kranjskem ni toliko prižnic s stoječimi figurami, kot se jih je ohranilo na Štajerskem. V kratkem pregledu sem naštel samo nekaj značilnih. Kakor v štajerskem gradivu se prične tudi na Kranjskem tip te priž-

² S. Vrišer: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, p. 37.

³ Okenske odprtine laterne so zaprte in poslikane.

⁴ Ker prižnice ni več, jo je bilo moč opredeliti samo po fotografiji.

nice v drugi četrtini 18. stoletja umikati novim oblikam, med katerimi močno izstopajo prižnice s sedečimi figurami. Ker so se te prižnice nedvomno razvile iz onih s stoječimi liki, sem jih pri obravnavi štajerskih prižnic uvrstil za prvo skupino. Pri prižnicah v osrednji Sloveniji pa se mi zdi primerno, da spregovorimo najprej o drugih vrstah, predvsem o poligonalnih prižnicah, ki so brez plastike in ki so nastale sočasno z onimi s stoječimi figurami.

2. Prižnice brez plastike

Prižnice, ki se uvrščajo v to skupino, bi mogli razdeliti v dve podskupini. V prvo bi sodile prižnice s poligonalno tlorisno obliko, katerih balustrado obrobajo svedrasti stebrički na konzolah, polnilne stene pa so največkrat poslikane s figurami evangelistov.

Iz prvega četrtnega 18. stoletja je prižnica v samostanski cerkvi v Mekinjah. Prižnični balkon kaže vse opisane značilnosti. Ko govorim o prižnicah brez plastike, imam v mislih kancele, kjer ne najdemo figur. Mekinjska prižnica ima namreč streho s preslegastim volutnim vrhom, na katerem stoji kip.

Sorodnosti družijo mekinjsko prižnico s prižnicama v Trzinu pri Mengšu in na Žalah v Kamniku. Obakrat nas pritegnejo uviti stebri na konzolah, pri kamniškem delu še posebej poslikane stranice balustrade. Slednja počiva na lesenem šeststraničnem stebru, ki pa je očitno poznejši dodatek. Preproste oblike, ki jo poudarjajo samo uviti stebri, je tudi prižnica v Šmavru pri Dobrniču. Delo je verjetno nastalo sočasno z velikim oltarjem.

V drugo podskupino bi mogli postaviti prižnice, okrašene z gladkimi stebri, pilastri in prižnice z balustrado brez stebrov. V bistvu gre za precej skromne stvaritve, pri katerih je učinkovitost razdeljena med arhitekturo in poslikana polja. Skoraj v vseh primerih so namreč stranice namenjene upodobitvam evangelistov.

Z gladkimi stebri se nam predstavijo prižnice v Velikem Mlačevem, Vrzdencu in Jereki, z ornamentiranimi pilastri, ki rastejo iz potlačenih volut, prižnici v Samotorici in pri Sv. Duhu v Bohinju, povsem preprosto obliko pa kaže prižnica pri Sv. Miklavžu na Gradišču v Tuhinju, ki jo poživlja samo profiliran zgornji rob ograje, sicer pa je brez plastičnega okrasja.

3. Prižnice »italijanskega« meddobja

V razvoju baročnega kiparstva na Kranjskem in posebej v Ljubljani pomeni delež italijanskih in v umetnosti italijansko usmerjenih kiparjev in kamnosekov posebno poglavje. Znotraj opusa, ki jim ga pripisujemo, je tudi nekaj prižnic. Značilnost teh prižnic so kamnoseško delo in intarzije iz raznobarvnega marmorja, tri od njih pa kažejo v tlorisu in členitvi sorodnosti, ki zbujajo misel o skupnem ustvarjalcu.

Izpričano je, da je ljubljanski kamnosek Mihael Cussa (r. ok. 1657, u. 1699) postavil leta 1699 prižnico v stolnici v Zagrebu. Ta prižnica je v

vsakem pogledu monumentalno delo. Stranice balustrade krasijo reliefi evangelistov, reliefno je okrašena tudi stena prižnice, streha se dviga v ozek vrh in končuje s plastiko, največ pozornosti pa nedvomno zasluži figura angela — atlanta, ki se sklanja pod težo kancele. Kakor je znano, je Cussa naročal kipe za svoja dela pri kiparjih zunaj Slovenije, največkrat v Benetkah.

Tri prižnice, ki sem jih maloprej omenil, sicer niso izpričane kot Cussovo delo, kompozicijski motivi z vloženim marmorjem pa močno spominjajo na njegove oltarje. Gre za prižnice v Cerkljah na Gorenjskem, Zagradcu pri Grosupljem in Mozirju. Pri vseh treh so se ohranili poligonalni marmornati balkoni s stebrički na vogalih in upodobitvami evangelistov na stranicah. Sorodna ornamentika in betvasti zaključek balkona povezuje zlasti prižnici v Zagradcu in Mozirju. Prva je bila nekoč v stiškem samostanu, drugo pa so prenesli na Štajersko iz nekdanje kapucinske cerkve.⁵ Vse tri tržnice so dopolnili z arhitekturnimi členi in okraski v 18. stoletju.

Slednjič naj omenim še prižnico iz leta 1747 v cerkvi sv. Petra v Ljubljani, ki je bila do leta 1787 v nekdanji frančiškanski cerkvi. Njen avtor je kamnosek Karlo Bombasi, tretji iz italijanske kamnoseške družine v Ljubljani. Prižnica ima pravokotno kancelo, katere prednja stran je izbočena, na vogalih poudarjena s pilastri, noga prižnice pa se kupolasto zožuje. Glavni poudarek je na reliefih s svetopisemskimi prizori in raznobarvnem marmorju.

4. Različni tipi prižnic pred 1750

Tudi v tej skupini sem zbral samo vidnejša dela; nekatera od teh je moč tudi slogovno povezati, večinoma pa gre za precej različno gradivo.

Prvo delo, ki ga omenjam, se navezuje na prižnice iz predbaročnega časa. To je prižnica v Stopičah pri Novem mestu s poligonalnim balkonom in plitvo ravno streho. Stranice balkona zavzemajo oljne podobe evangelistov, celota pa izstopa predvsem zaradi bogatega rezbarskega okrasja — akantovega rastlinja in mičnih postav puttov-kariatid, ki se podobno kakor pri Sv. Petru na Studencu dvigajo s poprsji iz akantovih listov.

Dve prižnici, prva v uršulinski cerkvi v Ljubljani, druga v cerkvi na blejskem otoku, kažeta več skupnih slogovnih znakov, zato se zdi upravičena domneva o istem avtorju oziroma delavnici, najverjetneje ljubljanski.⁶ Prižnici imata pravokotno tlorisno obliko s prisekanimi vogali, noga se izteka v obrnjeno kupolo. Streha ponavlja tloris balkona. Štirikotna polja ograje zavzemajo reliefi in polnoplastične figure. Sooblikujoča kompozicijska elementa sta tudi akantovo listje in školjkaste oblike. Značilen pečat daje prižnicama nasprotje med temnim ohišjem in pozlačeno plastiko. Nekaj te uglašenosti zasledimo tudi na prižnici v Lescah, ki časovno ni daleč od omenjenih dveh del. Tudi tukaj gre za predrokokojsko školjkovino, čeravno nekoliko skromnejšo, in za nazobčane lambre-

⁵ A. Stegenšek: *Dekanija Gornjegrajska*, Maribor 1905, p. 88.

⁶ S. Vrišer, o. c., p. 127.

kine na strešnem vencu. Prezreti pa ne moremo, da kaže v osnovi štirikotni balkon nabrekle stranice, kar bi pomenilo že korak naprej od ljubljanske in blejske prižnice.

Masivna pozlačena akantova in školjčna ornamentika močno izstopa na prižnici v ljubljanski stolnici iz začetka 18. stoletja. Tudi to delo je po tipu balkon s pravokotnim tlorisom, ostre robove pa blažijo izbočena ograja in vogalni pilastri, kar zabrisuje tlorisno osnovo. Ko omenjamo stolnično prižnico, ne moremo mimo dveh korov z orglami — prvi je neposredno nad prižnico, drugi na nasprotni strani ladje — katerih členitev in okrasje govorita za sočasni nastanek s prižnico. Ljubljansko delo je umetnina, ki se skladno zliva v ansambel stolnice, obenem pa ima tudi v zboru drugih prižnic samosvoje mesto. K primerjavi s stolnico pa nas vendarle vabi neka druga cerkev, namreč Šmarna gora. Prižnica v tej cerkvi je sorazmerno skromnejša od ljubljanske, razčlenjenost balkona, profilirani venci, na vogale postavljeni pilastri, izbočene stranice in ne nazadnje razvrstitev ornamentike pa kar dovolj opozarjajo na zgled v stolnici.

Med dela, ki so po tipu osamljena, se uvršča prižnica na Bruniku nad Radečami. Tloris prižnice je šeststraničen, štiri stranice se sklepajo v balkon, katerega obliko ponavlja kupolasta streha, balustrado pa podaljšuje še dohod na prižnico. Njena posebnost so kartuše s slikami evangelistov, spleti trakaste ornamentike, angelske glavice ob spodnjem robu balkona in ovalni medaljoni z upodobitvami svetnikov na robu ostrešja. Delo nas po tektonski zasnovi in tudi z nekaterimi nadrobnostmi (medaljoni, angelske glavice) spomni na prižnico Janeza Gregorja Božiča na bližnji Svetini nad Laškim, vendar je v celoti rustikalnejše od Božičeve.⁷ Po tlorisu in razčlenjenosti balkona in ostrešja pomeni posebnost prižnica v Šentjoštu pri Kranju. Postavljena je v kotu med dvema pilastroma, kar ji daje svojevrstno razpotegnjeno balustrado in prav takšno ostrešje. Pet rahlo zalomljenih stranic se nam prikazuje domala kot enovita čelna stran balkona. Prižnico poživljajo slike, ploščati, pasasti pilastri in pred-rokokojska kartuša, na strehi simboli evangelistov, dekalog in angel-trobentač.

5. Prižnice dolensko-posavskega mojstra

Že v pregledu štajerskega gradiva sem omenil prižnici v Marijini cerkvi in pri Sv. Roku v Sevnici, ki se s kvadratno tlorisno obliko in ornamentalnimi slogovnimi znaki v največji meri približujeta delom po imenu doslej še neznanega mojstra, ki je ustvarjal na Dolenjskem in v Posavju.⁸ Značilnosti njegovih prižnic spoznamo posebej nazorno pri Treh farah pri Metliki in na Žežlju nad Vinico. Za razliko od sočasnih drugih del imajo prižnice tega mojstra v osnovi kvadratičen tloris s posnetimi vogali, balkon pa oblikujejo konveksno in konkavno razgibane stranice. Bistvo kvadrata ohranjata močnejše prižnici v Zagradu in Gornjih Dolah, ki sodita prav tako k delom tega mojstra. Pri vseh njegovih prižnicah

⁷ S. Vrišer: *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, p. 48.

⁸ S. Vrišer: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, o. c., pp. 86–93.

je spodnji rob balustrade profiliran in odebeljen ter se izteka v zožujočem se zaključku. Plastični okras prispevajo trakasti in mrežasti ter školjčni predrokokojski motivi, nadalje reliefi, redkeje pa polna plastika (Sevnica, Tri fare).

Kiparske nadrobnosti so brez dvoma najzanesljivejši znak, po katerem spoznavamo dolensko-posavskega mojstra. Teh znakov pa ne kaže prižnica v Jurjevici pri Ribnici, ki je sicer tipsko precej sorodna prižnici na Žejlju: ima namreč kvadraten tloris, posnete vogale, plitko, razgibano streho in proti spodnjemu robu razširjajoče se stranice balkona.

6. Prižnice s sedečimi figurami

Prižnice s sedečimi figurami — evangelisti, putti in drugimi liki — so v baročnem repertoarju kaj pogoste, podoba pa je, da se na Kranjskem zanje niso posebno ogrevali, vsekakor občutno manj kot na slovenskem Štajerskem in Koroškem. Vrsta prižnic, ki jih hočem predstaviti, je sorazmerno kratka, večina jih je z Gorenjskega.

Prižnica v Zgornjih Gorjah nam kaže iz kvadratne tlorisne osnove oblikovan balkon s konveksno in konkavno razgibanimi stranicami, kupolasto nogo in ustrezajočo ji obliko strehe. Figure štirih evangelistov so razvrščene na vogalnih pilastrih, tri figure so na strehi. Rokokojska ornamentika se povezuje z govorico plastike.

Živahnejši od opisane sta po arhitekturi in plastiki prižnici v Komendi in Šmartinu pri Kranju. Za prvo je znano, da jo je leta 1760 postavil ljubljanski kipar Jakob Löhr, druga pa kaže s komendsko tolikšno sorodnost, da jo upravičeno pripisujemo istemu mojstru. Tu je treba povedati, da je osnutek za prižnico v Komendi izdelal slikar Franc Jelovšek.⁹ Za obe prižnici je značilna slikovitost, ki se razodeva v nemirnih stranicah ograje, še nemirnejših strehah, igrivih zavojih rokaja, nazobčani draperji in učinkovito razporejenih kipih in reliefih. Plastika je precej neizrazita, kot celota pa sta prižnici domiselni stvaritvi in sredi gradiva, v katerem je malo prižnic s sedečimi figurami, opazno izstopata.

Četrto delo z Gorenjskega je prižnica v Koroški Beli. Trezna, štrikotna oblika balkona, v tlorisu kvadrat, nadalje skopo odmerjena ornamentika, vse to bi govorilo za pozno, že izzvenevajoče baročno razpoloženje. Samo ostreje kaže še sledove baročne dinamičnosti. Sedeči evangelisti so zasnovani v duhu baroka, so pa rustikalno obarvane figure, kakršne so se ponavljale še več desetletij v 19. stoletju.

Drugačna od gorenjskih je prižnica na Žalostni gori pri Preserju iz časa okoli sredine 18. stoletja. Pri balkonu gre v bistvu za tradicionalno obliko z odebeljenim spodnjim robom in vogalnimi, v volute zavitimi pilastri, na katerih posedajo putti.

Kot zadnjo v vrsti prižnic s sedečimi figurami in obenem kot delo, ki stoji zunaj ustaljenih predlog, bi mogli navesti prižnico v ljubljanski frančiškanski cerkvi. Po zapisih je nastala okoli leta 1770, torej že v času, ko so baročne moči pričele usihati.¹⁰ Po razgibanosti arhitekture,

⁹ F. Stelè, o. c., pp. 362 in 372.

¹⁰ S. Vrišer: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, o. c., p. 176.

ornamenta in tudi skulpture razodeva delo še dovolj baročnega življenja, predvsem tudi rokokojske nesimetričnosti, obenem pa v skopo odmerjeni dekoraciji in plastiki slutimo bližino novega sloga. Pravokotni tloris prižnice je domala povsem zabrisan, vogali so posneti, čelna stranica pa ustvarja nevsakdanji pregib, ob katerem sta posebej vzvalovila njen spodnji rob in noga, enako gibanje pa prešinja tudi ostrešje.

7. Različni tipi prižnic po 1750

Med najpomembnejše baročne prižnice na Kranjskem, a tudi v Sloveniji, se uvršča prižnica, ki je bila nekoč v samostanski cerkvi v Kostanjevici na Krki, danes pa je na Visokem nad Igom pri Ljubljani. Tektonsko osnovo tega dela predstavlja ortogonalen tloris, ki pa se v balkonu izraža z močno izbočeno čelno stranjo in nekoliko konkavnima stranskima balustradama. Tudi streha ponavlja nemirne črte ograje in izzveneva v vrh nizke kupole. Opisana arhitektura prav gotovo ni nekaj izrednega, izredna pa je v našem baroku plastika, ki jo krasi. Stranice balkona prekrivajo kartuše z globokimi reliefi, balkon nosi mišičast atlant, posebnost pa sta tudi angela-kariatidi, ki podpirata streho, prav tako okrašeno s figurami. V Sloveniji poznamo še Mersijevo prižnico na Ponikvi, kjer podpira balkon figura. Tudi motiv s kariatidami, ki nosijo streho, je v našem gradivu sorazmerno redek. Pri Sv. Emi na Štajerskem ga je v skromnejši obliki s figurama puttov uporabil Jožef Straubb. Kostanjeviška angela pa sta kompozicijski element, ki odločilno prispeva h kiparskemu naglasu na tej prižnici.

Prav figuri, ki nosita breme prižnične strehe, sta poleg še nekaterih sorodnosti zgovorno opozorilo, da imamo tudi na Raki na Dolenjskem opraviti z enakimi oblikovnimi hotenji kakor v Kostanjevici. Prižnica na Raki ima enako obliko kancele in strehe, manjkajo le plastični reliefi in figura atlanta, medtem ko je zgornji del kompozicije skoraj do potankosti usklajen s kostanjeviškim. Med kipi ene in druge prižnice lahko zasledimo slogovne razlike, to pa bi govorilo za to, da je Kostanjevica morda rabila za vzor delu na Raki. Vprašanje avtorstva je v okviru našega pregleda pomembno le toliko, kolikor gre za očitno zvezo med obema deloma in za dejstvo, da se nikjer drugod na naših tleh ne srečujemo s podobnim konceptom.¹¹

V baročnem kiparstvu v osrednji Sloveniji zavzema sorazmerno precejšen obseg opus rezbarja, ki smo ga glede na nahajališča njegovih del označili za gorenjsko-posavskega mojstra.¹² Poleg številnih oltarjev sodi v njegov krog tudi prižnica v Rečici pri Bledu, ki predstavlja po moji presoji regionalno značilen in zato omembe vreden tip. V bistvu sestavljajo prižnico kvadraten balkon s konveksnimi in konkavnimi stranicami, nadalje krajša kupolasta noga in nizka, z draperijo obdana streha. Plastični okras balkona je reliefna upodobitev na čelni strani in rokokojska ornamentika, na strehi kartuša, prav tako nekaj ornamentike in osrednja figura. Dokaj sorodno razvrstitev z nekaterimi razlikami kaže-

¹¹ ibidem, pp. 110–114.

¹² ibidem, pp. 150–153.

ta prižnica v Ožboltu pod Trojanami in na štajerski strani prižnice v cerkvi v Bizeljskem.

Ko omenjamo značilnosti tega tipa prižnic, je prav, da se utavimo tudi pri prižnici v Crngrobu, ki naj bi jo v 50. letih 18. stoletja izdelal škofje-loški rezbar in mizar Hilarij Göttinger.¹³ Tudi to delo se nam predstavi s podobno razgibano balustrado in trezno odmerjenim in razporejenim okrasjem.

Ne da bi videl neko določnejšo zvezo z naštetimi deli, naj v nadaljevanju naštejemo nekaj gorenjskih prižnic, ki so si po tipu kolikor toliko blizu. Skupne so jim bodisi kvadratne bodisi pravokotne tlorisne zasnove, nato rahlo izobčene ograje z odebeljenimi spodnjimi robovi, valovito umikajoče se kupolaste noge in strehe, ki se pogosto končujejo v obliki prisekanega stožca. Kakor pri prejšnjih moremo tudi tukaj govoriti o varčno odmerjenem plastičnem okrasju. To so volutaste vogalne konzole, rokokojski vitičasti spleti na ograji in strehi, ponekod pozlačeni reliefi na čelni strani balkonov in figure vrh streh. Z različicami, ki spremljajo vsako od njih, bi lahko v to skupino postavili prižnice v Begunjah, Spodnjih Dupljah, Bohinjski Beli, Zasipu pri Bledu in Skaručini, če omenimo samo najznačilnejše. Nedvomno gre pri teh delih za različne avtorje, prezreti pa morda ne kaže, da se pojavljajo na dokaj zaokroženem ozemlju in v pomembnejših cerkvah.

Na Dolenjskem bi kot oblikovno bogati omenili predvsem dve prižnici, prvo v župnijski cerkvi v Višnji gori, drugo na Slinovci nad Kostanjevico na Krki. Tudi tukaj velja povedati, da nimamo v mislih enega avtorja, marveč da vzporejamo deli samo zaradi sorodne osnovne zamisli, tj. radialnega balkona s trebušasto odebelitvijo ob spodnjem robu in izredno bogatega rokokojskega ornamenta na središčnem polju balustrade ter skulpture na vrhu ostrešja.

Podobno se nam zdi primerno postavljati drugo ob drugo tri prižnice iz 2. polovice 18. stoletja na Gorenjskem. Prižnica v župnijski cerkvi v Kamniku ima v tlorisu radialen balkon, ki se, potem ko je ob spodnjem robu trebušasto nabrekli, izteka v plitkem zaključku. Balustrado prekinjajo pasasti pilastri, krasi pa jo tudi rokokojska ornamentika. Prav zaradi krožne oblike kancele in njene členitve kaže omeniti še prižnici v Cerkljah in Velesovem. Cerkljansko delo smo spoznali, ko smo naštevati marmornate prižnice ljubljanskega kamnoseškega kroga. Balkon te prižnice krasi marmornata intarzija iz 17. stoletja, v poznem 19. stoletju pa so mu dodali čašasto nogo in ostrešje. Posebej izrazita je dekoracija noge, ki jo krasijo pasovi in rokokojska školjkovina. Naj omenim, da prispeva k učinkovitosti tudi barvno nasprotje med temno osnovo in pozlačenimi okraski. Stožčasta, prisekana oblika strehe, ki jo obrob-ljajo lambrekini, se navezuje na kamniško in velesovsko prižnico. V Velesovem se sicer ne srečujemo s krožnim balkonom, prej bi ga opredelili za nabreklo ortogondalno osnovo, ki ji k izrazitjši zaokroženosti pripomore izstopajoči spodnji del. Pasovi, ki potekajo prek trebušastih oblik, spleti rokaja, dokaj sorodno ravnovesje med arhitekturo in plastiko na ostrešju in ne nazadnje kontrastnost med temnim ohišjem in

¹³ E. Cevc, Loška baročna umetnika Heinrichus Hilarius Göttinger in Martin Blažič, *Loški razgledi*, XXXI, 1974, pp. 94–96.

pozlačenimi dodatki, vse to nas upravičuje, da razmišljamo o sorodnih navdihih, o ustvarjalcih, ki bi se utegnili zgledovati drug pri drugem. Posebej bi na Gorenjskem lahko presojali prižnico v Tunjicah. Zaradi petosminskega tlorisa njenega balkona in stožčaste strehe bi je še ne prišteli med posebnostmi, njen plastični okras pa je vendarle nekoliko drugačen kot pri ostalih delih. Če si odmislimo figuro angela na strehi, ki je očitno novejši dodatek, imamo pred seboj poznobaročno delo.¹⁴ Za ta čas bi govorili rokokojski ornamenti, draperija, vaze in podobno. Nevsakdanji so pasovi nagrbančenega rokaja, ki se spuščajo prek balkonskih vogalov k izteku prižnične noge, in pravokotni reliefi z evangelisti. V celoti ustvarja kompozicija vtis otrdelosti, kot se je pojavljala ob koncu baroka in je bila značilna tudi za pobaročna dela. Čeravno ne gre za ponovitev tunjiškega tipa, naj na tem mestu omenim prižnico v župnijski cerkvi v Sodražici, kjer nas na morebitno zvezo opozorijo pasovi podobno nabranega in stiliziranega rokaja.

S pojavom klasicizma, nekako od 70. let 18. stoletja dalje, se v splošnem razvoj baročnih prižnic končuje. Grafične predloge iz tega časa pa tudi dela vodilnih ustvarjalcev po Srednji Evropi nam pričajo, da so v dinamične baročne kompozicije pričeli tedaj vdirati iztreznjeni, po antiki povzeti arhitekturni in ornamentni elementi in da je ugašalo tudi življenje v plastiki. Za naše kraje pa vemo, da je bila baročna tradicija zelo trdoživa in da se je celo vidnejših umetniških moči klasicizem komaj dotaknil. Tako kakor na Štajerskem tudi v osrednji Sloveniji ne naletimo med ustvarjalci iz tega časa na izrazitega klasicista. Štajerski kipar Jožef Holzinger se je nemara še najmočneje od vseh odzival novemu slogu. Vendar kažejo sledove klasicizma predvsem ornamentalne dekoracije na njegovih prižnicah, manj pa arhitektura in še manj plastika. Na Kranjskem ne poznamo mojstra, ki bi podobno popeljal razvoj iz poznega baroka vse do praga 19. stoletja, vsaj ne z umetniško močjo in markantnostjo štajerskega kiparja. Tako se torej v tem času, tj. na prehodu iz 18. v 19. stoletje, srečujemo prej z umetniško neizrazitimi in poljudnejšimi kot pa s pomembnimi deli.

Za čas prehoda in tudi za pobaročni čas je slej ko prej značilen tip prižnice krožnega tlorisa z gladko balustrado, odebeljenim spodnjim robom in ravno ali čašasto nogo ter prav tako radialno oblikovano nizko streho. Okrasje na teh prižnicah je skromno: pogosto samo nekaj okrnelih rokokojskih vitic, previdno nakazan klasicistični vzorec, tu in tam kak relief na čelni strani, čopasta draperija na ostrešju, vaze s cvetjem in nevsiljiva plastika — figura ali kak simbol na vrhu. Ta tip prižnice se pojavlja v številnih različicah, kot delo spretnjših in manj spretnih rok, tipološko pa ustvarjajo ta dela vendarle nekakšno skupino zase in so značilna prav ob izteku baroka. Ne da bi se posebej ustavljali ob letnicah njihovega nastanka, kaže v tej vrsti omeniti npr. prižnice v Grobljah pri Šentjerneju na Dolenjskem, Pišajnovici v Tuhinjski dolini, v podružnični cerkvi v Podkorenu, Koprivniku in drugod.

Na prehodu iz 18. stoletja in v prvih desetletjih 19. stoletja se srečujemo še z drugimi vrstami prižnic, ki smo jih spoznali že za zrelega in poznega baroka. Prižnica pri Sv. Neži pri Trziču ima kvadraten balkon in plitko

¹⁴ F. Stelè, o. c., p. 140.

streho, kot smo ju srečali pri mnogih starejših stvaritvah. Slabokrvna ornamentika in puščobne vaze ob balustradi pa potrjujejo, da gre le še za spomine na barok. Podobno ponavlja baročno tlorisno osnovo v prepletu s klasicističnimi okraski prižnica v Brusnicah na Dolenjskem. Tudi v Ledinici pri Žireh gre še za tradicionalno kvadratno in pri vznožju nabreklo obliko balkona in k polasto streho. Ornamentika močno predelanih akantovih vzorcev in togo sedeče figure pa imajo kaj malo skupnega z razgibanostjo sosednjega baročnega oltarja, ki je polnokrvno delo gorenjsko-posavskega mojstra.

V nadaljevanju nimam namena naštevati pobaročnih različic, ki so jih v 19. stoletju izdelovale različne podobarske delavnice (npr. Alojzij Götzl v Motniku okrog 1847, Stefan Šubic v Ravniku pri Hotedrščici 1859, Jurij Tavčar na Planini pri Vrhniki 1850 itd.).¹⁵ Odmevi baročnega izročila so se vpletali v delo rezbarjev in kamnosekov še vse do 20. stoletja. Ta dela, ki jim doslej še nismo posvetili večje pozornosti, razodevajo, da so se v kompozicijah oltarjev, prižnic in podobnih stvaritev vedno znova uveljavljajo baročni vzorci, pogosto in zlasti v poznejših desetletjih tudi slogovno nedosledno, npr. elementi zgodnjega baroka, pomešani s poznejšimi značilnostmi. Če si za konec ogledamo dve prižnici iz psevdohistoričnega obdobja, prvo pri Sv. Trojici nad Vrhniko in drugo v Žilcah nad Cerknico, zlahka ugotovimo, da so oblike balkonov in streh ter njihova nadrobnejša členitev, prav tako pa tudi razporeditev ornamenta in figuralike, ob vsej svobodni predelavi in mešanju slogovnih prvin v bistvu še dediščina bogatega baročnega izročila.

Če ob zaključku našega pregleda strnemo poglavitne črte, ki se kažejo v razvoju prižnic v osrednji Sloveniji, in če to gradivo vzporejamo z ostalo Slovenijo, predvsem s Štajersko, kjer gre za posebno bogat izbor prižnic, se nam pokaže, da se je razvoj na Kranjskem odvijal sicer sorodno in hkrati vendar tudi drugače. Potrdimo lahko, da je peljala pot od tektonskih k vse bolj plastično naglašenim zamislim. Potem ko je predbaročna doba rodila nekaj del, kot jih Štajerska ne pozna (Viševek, Nova Štifta), stopajo z barokom močnejše v ospredje prižnice s stoječimi figurami. Teh pa je na Kranjskem precej manj kot med štajerskimi, tako da je za zgodnji barok sicer značilna poligonalna oblika s svedrastimi stebriči, pogosto pa prižnice tega tipa na Kranjskem nima kipov.

V prvi polovici 18. stoletja izstopajo nekatera z ornamentiko akanta naglašena ljubljanska dela (stolnica, uršulinska cerkev) za katera se zdi, da odjeknejo v ponovitvah tudi na podeželju. V opusu italijanske skupine kiparjev in kamnosekov zasledimo vrsto prižnic, ki imajo izrazitejši tektonski poudarek in ki, podobno kakor tudi oltarji teh ustvarjalcev, vnašajo oblikovne posebnosti, kakršnih pri naših delih v lesu ne poznamo. Prižnice iz kroga dolensko-posavskega mojstra se zaokrožujejo tako po tipu arhitekture, ki sicer ni zunaj ustaljenih pojavov, kakor po plastičnem akcesoriju. Tudi v tej skupini polnoplastična skulptura ni na prvem mestu, ampak je odločilna govornica v kompozicijah prepuščena ornamentiki in reliefom. Omeniti je še, da se delo tega mojstra razteza tudi na štajersko stran, kjer ustvarja v primerjavi z ostalimi štajerskimi deli prav tako zaokroženo skupino.

¹⁵ ibidem, p. 261 in M. Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, p. 207.

Z močnejšim deležem skulpture izstopajo prižnice s sedečimi figurami. Ta tip prižnic je bil na Stajerskem močno priljubljen in se je ob njem arhitektura večkrat spreminjala. Kranjske prižnice te vrste se pojavljajo v občutno manjšem številu, najznačilnejše od njih pa predvsem na Gorenjskem. Tip prižnice Jakoba Löhra ali, bolje, osnutek Franca Jelovška bi ustrezal, če ga presojamo po sproščeni tektonski zamisli, kompozicijam J. Holzingerja, ne dosega pa ga po kiparski plati, ki pri tej vrsti prižnic nikakor ni nepomembna.

Po zasnovi in moči kiparske govorice pomeni vrh v razvoju na Kranjskem prižnica v Kostanjevici, danes na Visokem. Omenil sem že, da gre pri figurah atlanta in kariatid za tipološko redkost v našem gradivu, primerjave pa nas poučijo, da se okoli sredine 18. stoletja tudi zunaj naših meja bolj poredko srečujemo s podobnim konceptom.

Pregled nam je pokazal, da je nastalo v drugi polovici 18. stoletja sorazmerno mnogo pomembnejših prižnic na Gorenjskem, kar si je moč razložiti predvsem z ambicijami naročnikov-premožnejših cerkva. V splošnem gre za ustaljene tipe prižnic, kjer je navečkrat v ospredju ornamentika in mnogo manj figuralika. Še bolj razširjeno zvrst predstavljajo poljudna dela, ki jih zasledimo v različnih predelih Kranjske. Po funkcionalnosti uglasena arhitektura kaže skromen dekor in je pogosto v prvi vrsti delo mizarjev. S poljudnim predznakom se razvoj baročnih prižnic v osrednji Sloveniji izpoje, njegovi odmevi pa so živi še nekaj desetletij v 19. stoletju.

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel ist im wesentlichen die Fortsetzung der Abhandlung über die Entwicklung der barocken Kanzeln in der Slowenischen Steiermark (XVI. Bd. ZUZ), indem jetzt die Kanzeln im Gebiet Zentralsloweniens, d. h. des ehemaligen Krain, erfasst werden. Wie die erste Abhandlung sucht auch diese typologisch die Entwicklung der Kanzeln zu bestimmen, wobei es allerdings nicht um eine erschöpfende topographische Darstellung geht, vielmehr nur um die chronologische Einordnung und um die Beschreibungen der Entwicklungsmerkmale in den breitesten Umrissen.

Schon einleitend muss festgelegt werden, dass das Material in Zentralslowenien ziemlich heterogen ist und dass einige Werke unter die bemerkenswerten Schöpfungen des Barocks in Slowenien gehören, dass jedoch eine ziemliche Anzahl von Kanzeln auf einem Durchschnittsniveau steht und sie infolgedessen auch schwieriger einzuordnen sind.

I. KANZELN DER VORBAROCKEN PERIODE

Wie in der Steiermark erscheinen auch in Zentralslowenien zwei Kanzeltypen — d. h. mit polygonalem und mit rechteckigem Grundriss. Anscheinend waren die ersten ungleich zahlreicher als die zweiten.

Aus der vorbarocken Zeit stammt eine Reihe von Steinkanzeln (z. b. Dvor bei Polhov Gradec, Viher bei Trebnje), Gazu können aber auch die Kanzeln unter freiem Himmel gezählt werden (z. b. Limbarska gora, Vinji vrh bei Sremič).

Eine bedeutendere Steinarbeit ist die Kanzel auf einer Tragsäule bei Sv. Neža auf dem Kum aus dem J. 1662. Zeitlich und stilistisch stehen ihr nahe die zwei hölzernen Kanzeln, gleichfalls auf Tragsäulen, in Tihaboj bei Litija und in der Spitalkirche in Skofja Loka.

Wichtige vorbarocke Werke sind ferner die Kanzeln beim Sv. Primož über Kannik und Sv. Jožef bei Preserje. Einen Schritt weiter im Entwicklungsgang bedeuten die zwei Kanzeln auf Viševk bei Stari trg (um 1668) und Sv. Peter auf Studenec. Bei der letztangeführten machen sich neben der charakteristischen Ornamentik des 17. Jahrhunderts auch Karyatiden mit Akanthusblättern und barockgemäss beschwingte stehende Figuren geltend. Reicher plastischer Schmuck begleitet die Kanzel in Nova štifa bei Ribnica, die ein Schalldach mit charakteristischer Laterne überdeckt. Auch der Kanzel in Valpurga bei Smlednik verleihen die gewundenen Säulchen und stehenden Figuren ein beschwingtes Aussehen. Als Beispiel einer reichausgestatteten Kanzel an der Schwelle des Barocks ist in der Reihe der Gattung mit rechteckigem Grundriss die Kanzel in Dražgoše zu erwähnen.

II. KANZELN DES FRÜHEN, REIFEN UND SPÄTEN BAROCKS

1. Kanzeln mit stehenden Figuren

Die gemeinschaftlichen Kennzeichen der Kanzeln in dieser Gruppe sind am Beginn die polygonale Grundrissform, gewundene oder glatte Säulen und Bildwerke in Nischen oder ohne (Mišji dol bei Litija, Stopno, Šentpavel bei Dragomlje, Bitnje, Zerovnica bei Cerkljica, Škocjan bei Dob. u. a.).

Im allgemeinen trifft man in Krain nicht so viele Kanzeln dieses Typs an wie in der Steiermark. Die stehenden Figuren wurden während der weiteren Entwicklung durch sitzende ersetzt, in Zentralslowenien kam indessen noch vor diesem Wandel eine Reihe anderer Kanzeln zur Geltung.

2. Kanzeln ohne Plastik

In der ersten Untergruppe innerhalb dieser Gruppierung erscheinen Kanzeln mit gewundenen Säulen auf Konsolen und häufig mit bemalten Seitenwänden (Mekinja, Trzin bei Mengeš, Šmaver bei Dobrnič).

In der zweiten Untergruppe überwiegen Kanzeln mit glatten Säulen, Pilastern und mit Balustrade ohne Säulen (Veliko Mlačevo, Vrzenec, Jereka, Samotnica, Sv. Miklavž auf Gradišče in Tuhin).

3. Kanzeln der »italienischen« Zwischenzeitspanne

Diese Gruppe umfasst die Steinmetzarbeiten der Bildhauer und Steinmetzen des Ljubljana-Kreises. Das Charakteristikum dieser Kanzeln sind Werke aus verschiedenfarbigem Marmor, für die meisten auch die Polygonalform des Balkons.

Der Steinmetzmeister Mihael Cussa schuf 1696 die Kanzel im Dom von Zagreb, der reiche Figuralschmuck mit einem Engel-Atlanten ist dagegen das Werk eines anderen Meisters. Ziemlich verwandte Züge verbinden die Kanzeln in Cerklje in Gorenjsko, Zagradec bei Grosuplje und Mozirje. Gemeinsam sind ihnen Balkone mit Säulchen und Motiven aus eingelegtem Marmor, was für das 17. Jahrhundert und vielleicht auch für Cussas Werkstatt spricht. Ausserhalb dieser Reihe steht die Kanzel aus dem J. 1747, ein Werk von Carlo Bombasi und heute in der St. Peterkirche in Ljubljana. Die Kanzel ist rechteckig, der Hauptakzent liegt aber auf der Verschiedenfarbigkeit des Steines und auf den Reliefs.

4. Unterschiedliche Kanzeltypen vor 1750

Diese Gruppe vereint in sich unterschiedliche Werke, vor allem natürlich beachtlichere Kanzeln. Ans Karyatidenmotiv aus dem 17. Jahrhundert bindet sich die Kanzel in Stopiče bei Novo mesto, die überdies reiche Akanthusornamentik schmückt.

Mehrere gemeinsame Stilmerkmale verknüpfen die Kanzeln in der Ursulinenkirche in Ljubljana und auf der Bled-Insel. Aufmerksamkeit erregen die rechteckige Grundrissform, ferner die reiche Akanthusornamentik und die Hochreliefs.

Akanthusornamentik und Muschelmotive zieren die Kanzel im Dom von Ljubljana aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Kanzel ist offensichtlich gleichzeitig mit den zwei Emporen im Schiff entstanden und verschmilzt mit dem Barockensemble des Kircheninneren zu einem Ganzen. Diese Kanzel scheint in ziemlichem Grad bei der Kanzel auf der Smarna gora bei Ljubljana Pate gestanden zu haben.

Eine reiche und bewegte Komposition offenbart die Kanzel auf Brunik über Radeče, die mit ihren Medaillons und Figurelementen an das Werk von J. G. Božič auf Svetina über Laško erinnert, obwohl sie nicht dessen Schöpfung ist. Ein Sonderbeispiel ist die Kanzel bei Sentjošt über Kranj, die eine eckige Form und eine ungewöhnlich in die Länge gezogene Balustrade aufweist.

5. Kanzeln des aus Dolenjsko oder Posavje stammenden Meisters

Der unbekannte, in vielen Ortschaften in Dolenjsko und Posavje tätige Meister ist der Autor von Kanzeln mit charakteristischem quadratischem Grundriss und geschweiften Seitenwänden sowie beschwingter Ornamentik und Figuralik. Besonders sind von Bedeutung die Kanzeln bei Tri fare bei Metlika und auf Zeležj über Vinica, zu erwähnen sind jedoch noch die Kanzeln in Zagrad und Gornje Dole sowie im steirischen Raum zwei Kanzeln in Sevnica an der Save.

6. Kanzeln mit sitzenden Figuren

Von Kanzeln dieser Art, die in der Steiermark sehr häufig sind, gibt es in den zentralen slowenischen Regionen merklich weniger; einige charakteristische besitzt Gorenjsko (Zgornje Gorje, Komenda, Smartno bei Kranj, Koroška Bela). Mit ihrer beschwingten Balkonform und Figuralik stellt sich namentlich die Kanzel in Komenda vor, die 1760 Jakob Löhr nach dem Entwurf des Malers Franc Jelovšek gesetzt hat; dieselben Vorbilder dürften auch das Werk in Smartno bei Kranj angeregt haben.

Die Kanzel auf Zalostna gora bei Preserje aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stellt sich uns als Typ von polygonaler Form vor, ungewöhnlich ist aber nach ihrer Balkonform mit wogender, unsymmetrisch bewegter Balustrade und Dach die Kanzel der Franziskanerkirche in Ljubljana aus der Zeit um 1770.

7. Unterschiedliche Kanzeltypen

Dem Entwurf und dem reichen plastischen Anteil nimmt einen besonderen Platz nicht nur im krainischen, sondern auch im allgemein slowenischen Material die Kanzel aus der ehemaligen Klosterkirche in Kostanjevica an der Krka ein, heute auf Visoko über Ig bei Ljubljana. Ihre Besonderheit sind grosse Reliefs am Balkon, vor allem aber die Figuren des Atlanten, der die Kanzel trägt, und der zwei Engel-Karyatiden, die das Dach stützen. Mit ihrem bescheidenen Entwurf, doch auch mit Karyatidenmotiv, nähert sich dieser Kanzel die Kanzel auf Raka in Dolenjsko an.

Einige Kanzeln in Gorenjsko und im Posavje scheinen das Werk eines dem Namen nach noch nicht festgestellten Meisters zu sein (Rečica bei Bled, Ožbolt bei Trojane). Der konvex-konkave quadratische Grundriss und die nüchtern bemessene Rokoko-Ornamentik begleiten auch die dem Hilarius Göttinger zugeschriebene Kanzel in Crngrob aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Das Werk verschiedener Autoren sind wahrscheinlich einige Kanzeln in Gorenjsko von quadratischer oder rechteckiger Grundrissform mit ausgebauchter Balustrade, verdicktem unterem Rand, Rokoko-Ornamentik und meistens ohne Plastik (Begunje, Spodnje Duplje, Bohinjska Bela, Zasip bei Bled u. a.). Einige von ihnen schmücken Kartuschen mit Reliefs (Bohinjska Bela, Skaručina).

In Dolenjsko sind wegen ihrer beschwingten Ornamentik die Kanzeln in Višnja gora und auf Slinovca über Kostanjevica an der Krka zu erwähnen. Die Architekturgliederung und die Ornamentik berechtigen uns dazu, verwandte Anregungen bei den Kanzeln der Pfarrkirchen in Kamnik, Cerklje und

in Velesovo anzunehmen. Ausserhalb dieser Gruppe steht die Kanzel in Tuhinjska dolina, deren erstarrte Formen vom Ausklingen des Barocks sprechen. Am Übergang aus dem 18. ins 19. Jahrhundert und auch noch später trifft man in Zentralslowenien häufig auf den Kanzeltyp mit kreisförmigem Grundriss, mit glatter Balustrade und verkümmelter barocker Ornamentik, meistens auch ohne Figuralik. Dieser Kanzeltyp erscheint in zahlreichen Varianten in verschiedenen Regionen des Landes (Grobļje bei Sentjernej, Pišajnovica in der Tuhinjska dolina, Podkoren, Koprivnik u. a.). Zur gleichen Zeit erscheinen noch andere Kanzelgattungen, die wir im reifen und späten Barock kennengelernt haben. Postbarocke Varianten leben im 19. Jahrhundert in der Arbeit der Bildschnitzer-Werkstätten (Götzl, Subic, Tavčar u. a.) und haben sich in freieren Überarbeitungen und bei Vermischung der Stilelemente des Barocks mit anderen Überlieferungen bis in unser Jahrhundert herein erhalten.

STILNI RAZVOJ ORNAMENTA NA FASADAH V SLOVENIJI OD 1895 DO PRVE SVETOVNE VOJNE*

Borut Rovšnik, Kamnik

UVOD

Pričujoča razprava pomeni droben prispevek k nadaljnjemu poznavanju arhitekture secesijske dobe pri nas in istočasno poskus, da se tokrat približamo omenjenemu obdobju arhitekturnega snovanja z nekoliko drugačnega vidika — z vidika ornamenta. V prvi in doslej edini zao-kroženi monografiji, ki se ukvarja s pojavom secesije na področju arhi-tekture, je Nace Šumi ob razvrstitvi spomenikov v tri osnovne skupine nakazal stilni razvoj, opredelil kvaliteto posameznih stavb in opozoril na takrat vodilne arhitekte v Ljubljani.¹ Šumijevo delo se omejuje le na Ljubljano kot nesporni center tega gibanja, sam pa želim opozoriti na gradivo v širšem slovenskem prostoru in s tem upoštevati tudi stavb-ne dosežke slabše, včasih celo dvomljive kvalitete ter, kot že rečeno, presojati s stališča ornamentiranja fasad. Pri tem sta mi deloma po-magali diplomski nalogi Petra Povha o celjski arhitekturi 19. stoletja² in Idtoka Premrova o mariborski arhitekturi 19. stoletja,³ obe vklju-čujeta ali vsaj omenjata prizadevanja oziroma posamezne pojave obrav-nanega stilnega obdobja.

V uvodnem delu je najprej potrebno spregovoriti o upravičenosti na-slova, za katerega sem se odločil, in potegniti časovne meje obravnavana-nega obdobja. Če ne upoštevamo nekaterih Fabianijevih ljubljanskih del, ki po svoji »modernej redukciji«⁴ arhitektonskega členjenja fasade in zavračanja ornamenta nakazujejo pot naprej, pa je pri vsej preostali arhitekturi okoli 1900 na Slovenskem edini kazalec stilnega razpoloženja

* Prispevek je nastal leta 1976 kot diplomatska naloga na Oddelku za umet-nostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

¹ Nace Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954 (od tod citirano N. Šumi, *Arhitektura secesijske dobe*).

² Peter Povh, *Celjska arhitektura v 19. stoletju*, ZUZ, n. v., IX, 1972, pp. 77—124 (od tod citirano P. Povh, *Celjska arhitektura*).

³ Iztok Premrov, *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, ČZN, n. v., X, 2, 1974, pp. 341—380 (od tod citirano I. Premrov, *Arhitektura 19. stoletja v Mari-boru*).

⁴ N. Šumi, op. cit., p. 35.

ornament in njegova razvrstitev na fasadi. Le-ta je na fasadno steno najpogosteje »prilepljen«, v redkih primerih pa se izraža tudi skozi strukturo stavbe, to je skozi posamezne arhitekturne člene (nadstreške, kupole, pomole). Vsa pozornost je torej namenjena oblikovanju zunanosti stavbe, fasadi, medtem ko v tlorisu, notranji razporeditvi prostorov in v oblikovanju stavbnega telesa ni večjih sprememb. Ob tem sicer ne smemo prezreti nekaterih naprednih tehničnih rešitev (Unionska dvorana, Zmajski most), uvedbe novih materialov (železa in stekla) ter novih konstrukcijskih prijemov, vendar so pri nas vsi ti pojavi po številu skromni.

Novejša umetnostnozgodovinska literatura, ki obravnava stilno obdobje *Art Nouveau* (*Jugendstil*, *Secesia*, *Style Liberty*), pripisuje ornamentu še posebej odločilno vlogo pri nastajanju fiziognomije novega sloga. Ornament je konstanta tega sloga, ali, če ponovim besede Roberta Schmutzlerja,⁵ »*Art nouveau* utripa skozi ornament«, ornamentalnost »je prisotna v vseh umetnostnih zvrsteh, tudi v glasbi in poeziji.« Ornamentalizem tega časa je bil tako močan, da se je polastil celo žive človeške postave.⁶ Kabaretne plesalke, npr. sestre Barrison, ki z dvigovanjem dolgih kril in vzporednim plesnim korakom ustvarjajo ritmični ornamentalni niz, ali znamenita Loie Fuller v svoji dolgi lahkotni obleki, ki se ji ovija okrog telesa v dolgih krivih linijah v luči raznobarvne svetlobe, učinkujejo kot Tiffanyjevi izdelki iz v razne barve prelivajočega se stekla in so pravzaprav živi, gibajoči se ornament. Pravkar omenjena plesalka je postala priljubljen motiv številnih umetnikov (plakati Toulousea Lautreca, Bradleya, L. Chéreta) in celo simbol avtomobilske znamke Rolls-Royce. Tako se tudi človeška figura podredi splošnemu znaku časa — ornamentalnosti, s tem pa se odtuji sama sebi.

Posebno pozornost pritegnejo razmišljanja S. T. Madsna, ki je leta 1967 izdal monografijo o gibanju *Art Nouveau*. V uvodnem poglavju avtor posebej poudarja vlogo ornamenta. »Umetnost na prelomu stoletja lahko, gledano historično, označimo z besedami: dekoracija je simbol funkcije (Die Dekoration ist das Symbol der Funktion).«⁷ Osnovni razpoznavni znak za *Art Nouveau* je nesimetrično potekajoča valovnica, ki izzveneva v elegantno in umirjeno potekajočem ter drugič spet v silovitem bičastem ritmu gibanja. Vendar nas pa ta posplošena, poenostavljena in dovolj površna oznaka ornamentike *Art Nouveau*ja ne more zadovoljiti. Ornament dobi globlji pomen šele, če ga obravnavamo v razmerju do površine ali trodimenzionalnega predmeta. Takrat lahko plapolata, raste, se zvija ali pa predmet ovija. Njegova naloga je torej, da predmet in material, iz katerega je, oklene ali preoblikuje. Madsen nato definira ornamentiko A. N. in meni, da je živa, nemirna, hkrati pa harmonična.

⁵ Robert Schmutzler: *Art Nouveau — Jugendstil*, Stuttgart 1962 (od tod citirano R. Schmutzler, *Art Nouveau*), pp. 7—16; *Art Nouveau* je še danes najpogostejše rabljen izraz za novo gibanje, čeprav obstajajo različne nacionalne oznake, c. g. *Secesia*, *Jugendstil*, *Style Liberty*, *Floreal*, *Nieuwe Kunst*.

⁶ Stane Mikuz: *Maksim Gaspari*, Ljubljana 1977, p. 10.

⁷ Stefan Tschudi Madsen: *Art Nouveau*, München 1967, p. 10. (od tod citirano S. T. Madsen, *Art Nouveau*).

V nasprotju z ornamentiko historizma je polna dinamičnega gibanja, pri tem pa vedno ohranja ravnotežje. Kot Schmutzler ji tudi Madsen pripisuje simbolično pomensko vrednost, saj dobiva ornament ravno to funkcijo, da poudarja izraz predmeta.⁸ Še več, simbolična vrednost ornamenta posega v samo jedro nastajajočega sloga. Povezana je z njegovimi temeljnimi načeli. Ta so želja po novem, po spremembi, po ustvarjalni moči, življenjski energiji, po rasti, obenem pa zavračanje vsega starega, konservativnega in preživetega. Zato se ne bomo čudili, da si je gibanje »nove umetnosti« izbralo za ilustracijo svojega prepričanja tiste motive iz narave, ki natanko ponazarjajo to mladostno vrenje, zagnanost, vedrino, energijo in moč rasti. Napienjajoči se popki, poganjki, mlado drevo itd. so simboli te umetnosti. Nekoliko obsežnejši pregled ikonografije A. N. bi potrdil zgoraj opisano simbolično funkcijo ornamenta.

Kljub nekaterim skupnim stilnim potezam opazamo v evropskem A. N. posamezne različice, ki so kulturno-geografsko oziroma nacionalno pogojene. Ni treba posebej naglasiti, da doživi tudi ornament primerne modifikacije. Tako loči Madsen štiri glavne vidike, s katerih je treba presojati dosežene rezultate, čeprav se zaveda nevarnosti pretiranega posploševanja ali ozkega tipološkega poenostavljanja posameznih ornamentalnih sistemov.⁹

Abstraktni in strukturno-simbolični A. N. je doživel velik razvoj v francosko-belgijskem kulturno-geografskem območju. Naj si njegov formalni svet izposoja posamezne motive iz narave in jih nato preoblikuje do abstrakcije ali pa je neposredno rezultat abstraktnih oblik, v obeh primerih nosi značaj plastičnosti in dinamike. Ornament ne ostaja na površini, ampak prepoji konstrukcijo predmeta (arhitekture, plastike, pohištva, izdelke uporabne umetnosti itd.) in prihaja na dan prek njegove strukture. Tako je ornament postal strukturni simbol. Guimardove postaje podzemeljske železnice v Parizu so v nakazanem smislu primeri *par excellence*.

Floralni in organski A. N. je doživel svoj razcvet v Franciji, še posebej v delavnici Emila Galléja in njegovih sodelavcev v Nancyju. Tudi tu se ornament vrašča v strukturo predmeta, npr. steklene vaze, kozarca ipd. Rastlinska oblika ostaja v mejah spoznavnosti. Gre le za rahlo stilizacijo izbrane rastlinske oblike z močnim poudarkom njene organske rasti.

Linearno-ploskoviti in simbolični A. N. je dosegel najimenitnejšo realizacijo v skupini oblikovalcev iz Glasgowa, ki jih kratko imenujejo *Four Macs* (Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald, Francis in J. Herbert Mac Nair). Dekorativna vrednost dolge linije, potekajoče gladko in mirno v nasprotju z ritmično silovitimi, bičastimi zavoji abstraktno-strukturne variante, je glavno načelo te smeri. Dodajmo še posebno nagnjenost k rafinirani formi in pa težnjo, da bi ornament učinkoval samostojno kot simbol, ne da bi upošteval predmet, njegovo strukturo ali funkcijo.

⁸ *ibid.*, p. 15.

⁹ *ibid.*, pp. 17–24.

Stilizirane brste, čebulice, ki klijejo, in jajčaste tvorbe lahko razumemo edino kot simbol poganjanja, rasti, življenja... Kot sem že poudaril, se ritem linije v nasprotju z abstraktno-strukturno in floralno-organsko varianto A. N. umiri. Linije se ne krivijo, ampak so podaljšane, kar daje vtis večje umirjenosti in elegance.

Konstruktivni in geometrični A. N. je zasidran v avstrijsko-nemškem kulturno-geografskem prostoru, čeprav najdemo takšne tendence tudi zunaj tega območja, npr. pri Van de Veldeju, Serrurier-Bovyju ali pri Mackintoshu. Za ilustracijo te smeri naj služi leta 1898 izdelan Hoffmannov *Osnutek za interier*. Pri njem se namesto težnje po zlitju celote kaže aditivni princip. Repertoar form sestavljajo ravne linije, ostri koti, predvsem značilna motiva avstrijske secesije pa sta kvadrat in krog. Nobenega sledu ni o kaki simbolični vrednosti ornameta. Vsa dinamika in ritem rastlinskih stiliziranih form cvetov, stebel, brstov ipd. sta zamrla. Vse se seveda dogaja na dvodimenzionalni ravnini. S stališča splošnih formalnih načel in razpoloženjskega duha A. N. pomeni avstrijsko-nemška varianta neke vrste odmik, hkrati pa prvi korak k tistemu novemu slogovnemu ozračju, ki ga imenujemo *funkcionalizem* in ki ga je prvi na Dunaju izrazil Adolf Loos v svojem revolucionarnem delu »*Ornament und Verbrechen*«. ¹⁰ Loos v tem delu zavrača vsako ornamentiranje in krašenje v prid komponiranju z golimi arhitektonskimi masami.

V zvezi z Madsenovimi tipološkimi različicami, ki dovolj prepričljivo osvetljujejo kompleksno podobo stilnega razpoloženja A. N., se mi zdi potrebno, da na kratko, kolikor mi obseg razprave dopušča, predstavim nekaj temeljnih pogledov sočasnih umetnostnih teoretikov na ornament. Pri oblikovanju ornameta vodijo umetnika A. N. tri temeljna izhodišča: kult linije, organska rastlinska forma in ornament kot strukturni simbol. Ob prvem in deloma ob drugem izhodišču je treba posebno naglasiti nekatere teze in prizadevanja za reformo ornameta C. Dresserja, botanika, risarja, načrtovalca uporabnih izdelkov v steklu in kovini. Avtor številnih teoretičnih spisov izhaja iz študija botanike in pri tem opozarja oblikovalca na osnovne elementarne forme rastlinskega sveta ter ga svari pred naturalističnim posnemanjem narave. V svoji estetiki krivih linij gre še za korak dlje, ko pravi: »Krivulje so tem lepše, čim manj so spoznavne, čim dlje so od naravnih oblik«. Pri tem je važen tudi potek linije, ki naj po njegovem mnenju izraža življenjsko silo in energijo (*Linie des Lebens*). ¹¹ Za vzor mu je bila tropska vegetacija, zlasti palma. Tu je namreč našel silovite krive linije in linearni ritem.

Linijo in njeno izrazno moč še bolj prepričljivo poudarja učenec W. Morrisa, slikar, avtor otroških knjižnih ilustracij, načrtovalec tapet in lepakov ter umetnostni kritik Walter Crane. Že naslov njegove leta 1875 izdane knjige »*Lines and Outlines*« zgovorno priča o njegovem umetnostnem prepričanju, še bolj pa misel, da je »od zdaj dalje linija vse-splošno važna (*Von nun an ist die allumfassend wichtig*)«. ¹²

¹⁰ Adolf Loos: *Ornament i zločin*, Zagreb 1952.

¹¹ S. T. Madsen, *Art Nouveau*, p. 49.

¹² *ibid.*, p. 50. |

Velik pomen liniji pripisuje tudi Henry van de Velde, najpomembnejši sočasni pisec in teoretik A. N.¹³ in prvi, ki je dal novemu gibanju ime.¹⁴ Zanj je linija izraz moči in energije tistega, ki jo je potegnil. V svojih teoretičnih razpravah pa gre še za korak dlje, in tu naletimo na poprej omenjeno tretje izhodišče za oblikovanje ornamenta. Van de Velde formulira odnos do ornamenta v treh temeljnih načelih, in sicer: v funkciji ornamenta, ki ni okraševanje, ampak strukturiranje; v antinaturalistični poziciji ornamenta, s čimer želi reči, naj bo ornament abstrakten, neodvisen od kakršnihkoli rastlinskih form; v simbolični vrednosti ornamenta v tem smislu, da naj ornament skozi strukturo predmeta do neke mere pojasnjuje funkcijo predmeta (stola, mize, jedilnega pribora). Z van de Veldejem se torej vloga narave izgubi, zavlada pa abstraktna, strukturalna in simbolična linija.

V zvezi s pravkar skopo nakazanimi teorijami o ornamentu je treba dodati še dejstvo, da je glede na teoretska izhodišča A. N. izšla v Angliji in Franciji kopica zajetnih knjig, v katerih najdemo enciklopedično zbrane rastlinske primerke, naglašene pa so zlasti tiste vrste, ki ustrezajo okusu dobe. Gre za rastline in cvetlice z dolgimi stebli, ošiljenimi listi in cvetovi v eni ravnini. Med take priročnike sodijo: A. Seders, *Die Pflanze in Kunst und Gewerbe* (1886), M. Meurers, *Pflanzenformen* (1895), M. P. Verneuls, *Étude de la plante, son application aux d'industrie d'art* (1900).

Že iz naslova razprave je razvidno, da se pri obravnavanju ornamenta ne omejujem zgolj na kratko obdobje secesije, temveč vključujem vanj tudi vrsto poznohistoričnih in postsecesijskih ornamentov. Razlog tej odločitvi je prelivanje in mešanje stilnih form, ki je za naše okolje tako značilno. Kljub temu pripada glavnina obravnavanih spomenikov tako imenovanemu »lahkemu secesijskemu slogu«, kot je N. Šumi označil tretjo skupino ljubljanskih stavb. Ti najbolj zgovorno pričajo o upravičenosti razprave. Končno bom opozoril na izzvenevanje tega stilnega obdobja. Secesija je zapustila na nekaterih stavbah včasih bolj drugič manj kvalitetne sledove tudi še po prvi svetovni vojni. Ni naključje, da zgodnje delo Ivana Vurnika izpričuje v svoji slikoviti barvni ornamentálnosti (*poslopje Zadružne gospodarske banke*, 1922) reminiscenco secesije.

Obravnava spomenikov upošteva ornament na stavbah, ki so nastale po ljubljanskem potresu 1895, in zajema še tiste, pri katerih se že čuti nova smer *funkcionalizma*, pri čemer pa še niso povsem pozabljeni secesijski vzorci. To so stavbe, nastale tik po prvi svetovni vojni, vendar tu ne moremo postaviti mejnika kot pri izhodiščni letnici ljubljanskega potresa. Leto 1895 ne pomeni samo velike prelomnice v širjenju in urbanizaciji mesta (pomemben Fabianijev regulacijski načrt), ampak tudi pravi izbruh gradbene dejavnosti. V letih od 1890 do 1900 so v Ljubljani

¹³ *ibid.*, pp. 53–54. (H. van de Velde, *Essay Aperçus en vue d'une synthèse d'Art*, iz sklopa predavanj, ki so nato izšla v dveh knjigah pod naslovom: *Kunstgewerbliche Laienpredigten in Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe*, 1902–1903).

¹⁴ Mario Amaya: *Art Nouveau*, London 1967, p. 82. (1894 je Henry van de Velde prvič napisal formulacijo »d'un art nouveau«, nato je ime uporabil pariški trgovec S. Bing za izvesek svoje 1895 odprte trgovine v središču Pariza).

zgradili 304 nova poslopja, pri čemer je všteti 196 hiš nekdanjega predmestja Vodmat, ki je zdaj priključeno mestu.¹⁵ Na področju gradbeništva je nastala takšna konjunktura, da so tedanji ljubljanski stavbni mojstri komaj sledili vsem potrebam. Tudi v drugih večjih mestih, kot sta Maribor in Celje, se je izkazalo za upravičeno, da se postavi tak časovni okvir. Ko sem se lotil zastavljene teme, sem naletel na številne težave.

Ena izmed teh se je pokazala ob iskanju arhivskih podatkov. Do zadovoljivih podatkov sem prišel v Ljubljani in Celju, pa še tu je ostala vrsta nerazrešenih vprašanj. V stavbnih aktih manjkajo projekti posameznih stavb, če pa že obstajajo, so brez podpisa projektanta in je na njih označena le tvrdka, ki je stavbo gradila. Fasadni načrti so v detajlih izrisani površno in pomanjkljivo, tako da je težko reči, ali se je stavebenik držal prvotnega načrta ali ne. V mnogih primerih sem ugotovil, da so podobo fasade spreminjali kar med gradnjo stavbe in da se je izvedba detajlov podrejala trenutnim muham lastnika ali predlogom stavebenika, oziroma arhitekta. Včasih je posegla vmes tudi mestna ljubljanska občina, in sicer takrat, ko je šlo za vključitev stavbe v širši ulični kompleks, ki naj bi bil tudi likovno-estetsko enotno ugašen, kot je to npr. Slovenski trg (danes Trg Marxa in Engelsa). Ko omenjam načrte, bo verjetno zanimiva pripomba, da se v dveh ali treh primerih pojavlja marginalna ornamentika v solidnem floralnem secesijskem slogu. Lep primer za to je načrt *Hotela Union* iz leta 1904, ki ga je podpisal arhitekt Josip Vancaš.¹⁶ Ob zgornjem robu projekta teče ozek ornamentalni pas, zapolnjen s ploskovitimi lovorjevimi lističi, ob straneh pa služita kot polnili odvečnega prostora dve uokvirjeni krajinski risbici.

Vzrok za tako površnost in nedoslednost pri izvedbi detajlov na fasadi lahko po vsej verjetnosti iščemo v že naprej izdelanih šablonah ali obrazcih, katerih večino so risarji, nastavljeni pri tedanjih ljubljanskih stavbnih podjetjih, ali stavebeniki sami prerisovali iz takrat vodilnih avstrijskih in nemških arhitekturnih revij ter časopisov. Včasih so celo »iznašli« kak svoj bolj ali manj posrečen »izum«.

O stavbah v Mariboru je težko dobiti arhivske podatke, obenem pa so ti tudi pomanjkljivi. Pomagal sem si z razpravo Iztoka Hremrova o mariborski arhitekturi 19. stoletja, deloma pa tudi s člankom Jožeta Curka o urbanistično-gradbenem zgodovinskem orisu Maribora,¹⁷ čeprav z veliko previdnostjo, še posebej pri stilnem opredeljevanju posameznih stavb ali uličnih kompleksov.

Ob pregledu slovenskega gradiva in primerjavi z večjimi središči nekdanje Avstroogrške, zlasti še z Dunajem, Gradcem, Prago in Budimpešto, se nam kvaliteta spomenikov dokaj jasno pokaže. Ugotovimo precej močnejšo provincialno črto, ki se kaže v pretirani konservativnosti, počasnem odločanju za nove stilne pojave, v stapljanju starega in novega, v šablonstvu in v pomanjkanju drznosti in velikopoteznosti načrtov in realizacije. Kljub temu pa se lahko pohvalimo z nekaterimi prav srečno izve-

¹⁵ Vlado Valenčič, Ljubljansko stavbeništvo od srede 19. stoletja do začetka 20. stoletja, *Kron*, XVIII, 1970, p. 136.

¹⁶ Stavbni akt ZALj, fasc. 2066/73.

¹⁷ Jože Curk, Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris Maribora, *ČZN*, n. v., 4, 1968, pp. 83–105.

denimi stavbami in ni pretirano reči, da lahko marsikateri rezultat te vrste postavimo ob stran podobnim rešitvam v večjih središčih.

Predno si podrobneje ogledamo domače gradivo, spregovorimo na kratko še o oblikah in razvoju fasadnega ornamenta v avstrijski prestolnici. Ker je bilo že tolikokrat v različnih kontekstih, ki so tako ali drugače obravnavali slogovne razmere v arhitekturi na prelomu stoletja, naglašeno, da je »Dunaj poglavitni navdihovalec arhitekture, ki se je potem obdržala do prve svetovne vojne, najsi bo to neposredno ali s posredovanjem Gradca«¹⁸ in drugih žarišč, je potrebno tudi v tem pogledu krašenja fasad nakazati poglavitne razvojne poteze in smeri v takratni prestolnici obdonske monarhije. Pri tem sem se deloma oprl na razpravo Renate Wagner Rieger¹⁹ o dunajski arhitekturi 19. stoletja, veliko pa so mi v ta namen pomagali leta 1895 prvič izdana mesečna revija za arhitekturo in dekoracijo *Der Architekt* in še dela vrsta drugih arhitekturnih revij, časopisov ter monografij o posameznih dunajskih arhitektih in dekoraterjih.²⁰

Art Nouveau, katerega izhodišče je v sedemdesetih in osemdesetih letih 19. stoletja Anglija in ki se v arhitekturi prvič pojavi na kontinentu v zgodnjih devetdesetih letih, je Dunaj dosegel razmeroma pozno, in sicer v zadnjih letih ob koncu stoletja. Vzrok za to je močna historična tradicija, ki se jo je le redkokatero mesto v Evropi tako trdno oprijelo in je ni hotelo izpustiti. Arhitektura dunajske secesije se deli v dve smeri, ki kljub nekaterim stičnim točkam zasledujeta vsaka svoj cilj. Tako imamo na eni strani opravka z voluminoznimi, iz kubičnih blokov in cilindrov sestavljenimi stavbnimi telesi, ki ustrezajo poznohistorični predstavi o stavbi in katerih zunanje površine so preprejene z lahkotno razgibanimi krivuljastimi in floralnimi motivi. Le-ti so največkrat izpeljani iz novobaročnih in drugih poznohistoričnih motivov. Močno sta poudarjena patetičen in slikovit učinek, ki sta obenem s predstavo o plastičnosti stavbnega telesa sorodna baročnemu občutju. Zaokroženi vogali, stolpiči s kupolami, plastično modelirane fasade, balkoni, pomoli in niše, vsi ti elementi služijo vtisu gibanja in so značilni tako za secesijo kot za pozni historizem.

Malo pred letom 1900 pa se pojavi v dunajski arhitekturi druga smer. Njena sredstva so jasen, konstruktiven in v geometričnih formah izpeljan ornament, konstrukcija stavbe, ki naj odgovarja materialu, namenu, času in potrebam sodobne družbe. Ta smer zavrača vsako patetičnost A. N.,

¹⁸ P. Povh, Celjska arhitektura, p. 89.

¹⁹ Renate Wagner Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

²⁰ Navajam samo nekatere pomembnejše:

Der Architekt, Monatszeitschrift für Bauwesen und Dekoration, I—XV, 1895—1909; Otto Antonia Graf: *Die vergessene Wagnerschule*, Wien 1969; id.: *Otto Wagner*, Darmstadt 1964 (rk); *Arbeiten aus der Ohmann Schule*, Wien 1910; *Neue Architektur*, Eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtung aus Deutschland und Österreich, I—VI Serie, Wien-Leipzig s. a.; *Wiener Neubauten im Stile der Secession* (Fassaden, Details, Haustore, Vestibule), Wien 1902, 1906—1908; Jan Koteřa: *Meine und meiner Schüler Arbeiten*, Wien 1898—1901; *Einige Skizzen, Projekten und ausgeführte Werken des O. Wagners* (konkurenčni projekt za Kaiser F. J. Stadt, vila Wagner v Hüttelsbergu, Lupusheilstätte) Wien s. a.; *Architektur von Olbrich*, I, II, III, Berlin s. a.

nabreklost in pretiravanja v podobnem smislu v korist treznega, funkcionalnega pojmovanja stavbne naloge. Nedvomno pomeni v svojih načelih odločilen korak naprej in je odskočna deska za razvoj moderne arhitekture 20. stoletja. Poleg Wagnerja so predstavniki te smeri J. M. Olbrich, J. Hoffmann in A. Loos, ki gre v svojih praktičnih rešitvah in v teoretičnih spisih še korak naprej, s tem ko radikalno zavrača vsako uporabo ornamenta.

Kratek oris dveh vodilnih tokov dunajske arhitekture okrog 1900 nam nakazuje tudi problematiko ornamenta dunajskih fasad.

Stopnjo poznega historizma v fasadni dekoraciji zaznamuje pravi *horror vacui* ornamentalnih in individualno izpeljanih oblik. Poudarjeni horizontalizem »strogega historizma« zamenja mreža v vseh smereh razpredujočega se in v različnih kombinacijah in variacijah uporabljenega ornamenta. Površina stavbe oziroma fasada se osamosvoji in dobi močan pečat nepreglednosti in slikovitosti.

Za pravkar omenjeno »impresionistično« slikovito naglaševanje fasad, ki v dunajski arhitekturi narašča od sedemdesetih let dalje, služi repertoar form tako imenovane »nemške renesanse«. V Avstriji se pojavi prvič leta 1873 v delih arhitekta Friedricha von Schmidta. Bogata pročelja stanovanjskih hiš in vil so dobesedno prekrita z razkošnimi dekorativnimi detajli 16. in 17. stoletja brez posebnega reda. Drugi vir ornamentalnih form je »domači avstrijski barok«, ki se zgleduje pri delih avstrijskih baročnih arhitektov J. Fischerja von Erlacha in J. L. von Hildebrandta. Ornamenat je v tem času droban, drobni arhitekturni členi se spajajo s slikovitimi vegetabilnimi motivi, posnetimi v naravi. Tu in tam se pojavljajo v sožitju s historičnimi rahli znaki floralnega secesijskega ornamenta. Secesijski ornamenat je v tem obdobju največkrat izpeljan iz poznohistoričnega.

Naslednji korak predstavlja dekoracija, ki so jo uporabljali dunajski arhitekti in od 1894. leta dalje profesor na dunajski akademiji Otto Wagner in njegovi učenci. Če pustimo ob strani Wagnerjeva v osemdesetih in v začetku devetdesetih let nastala dela in se ozremo na tista ob koncu stoletja, vidimo očitno odvrnitev od slikovitosti in natrpanosti poznega historizma. Poznohistorični *horror vacui* so zamenjali jasnost, preprostost kubičnega stavbnega bloka in golota fasadnih površin, na kateri se le tu in tam elegantno poigravajo umirjeni motivi stila Ludvika XVI. oz. empira. Wagner je le kratek čas uporabljal prave secesijske motive. Ti so največkrat kombinacija floralnega in geometričnega ornamenta, izražena v novih materialih (glazirane keramične ploščice, steklo in železo). Zgledne realizacije so postajna poslopja dunajske mestne železnice, med njimi *Karlsplatz*, *Hietzing* (1894–1898), *Nussdorfer Nadelwehr* (1897), *Majolika Haus* (1898). Pri teh načrtih stavb so sodelovali tudi učenci in zato je atribucija teh načrtov enemu samemu avtorju sporna.²¹

Zadnjo stopnjo razvoja zaznamuje konstruktivni in geometrični ornamenat, ki se je še posebej dosledno uveljavil pri Wagnerjevih učencih J. Hoffmannu in J. M. Olbrichu. S tem pa smo prišli tudi do tiste točke ornamenta, za katerega trdi Madsen, da je svojevrsten avstrijski prispevek

²¹ Damjan Prelovšek, Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner (ocena knjige Marca Pozzetta), *Sintesa*, 18, 19, 1970, p. 91.

k celoviti podobi evropskega A. N., po drugi strani pa po svoji racionalizaciji in konstruktivnosti izstopa iz tega okvira. Uporaba pravokotnikov, kvadratov, ravnih linij in krogov je v temelju tuja asimetričnemu in dinamičnemu principu ornamenta A. N.

Izhajajoč iz knjižne ilustracije in opreme za časopis dunajskih ustanoviteljev secesije *Ver Sacrum*, je J. Hoffmann že v prvi številki tega časopisa izpričal svoj ornamentalni slog ravnih linij in kvadrata kot prevladujočega motiva, po katerem je dobil naziv »*Quadrat-Hoffmann*«. Njegove krasilne oblike so nato prešle na pohištvo, notranjo dekoracijo, posredno prek drugih arhitektov pa tudi na arhitekturo.

Podobno kot Hoffmann uporablja tudi Olbrich svoj značilen geometričen lik-krog. Vendar pa se pri njem pojavlja še težnja po prekrivanju celotne površine z ornamentom, medtem ko Hoffmann spoštuje čiste ploskve in stroge ornamentalne forme. Olbrichova stavba dunajske secesije (1898—99) in njena notranja dekoracija je najboljši primer te vrste v dunajski arhitekturi. Njegova ideja stavbe kot kubičnega bloka, zraslega iz tal, zoženega proti vrhu in kronanega z drevesni krošnji podobno kupolo, je zgovorna uresničitev ideje A. N. o tesni zvezi med umetnostjo in naravo. Linearno-ploskovita grafično nakazana drevesca na oglih stavbe ne vsebujejo organske rasti. Hoffmannova stavbna prizadevanja — *Sanatorium Purkersdorf* (1903—4) in v Bruslju *palača Stoclet* (1904—11) — kažejo že popoln odklon od ornamenta.

Ob pravkar povedanem in za naš prostor posebej važnem pa ne smemo pozabiti na posredniška žarišča, ki so nemalokdaj v želji po samostojni poti oblikovanja in krašenja fasad in v tekmovanju z Dunajem iskala zgledov v drugih zahodnoevropskih središčih A. N., še posebno v francosko-belgijskem območju, in s tem prinašala v ta prostor nove stilne pobude²²: na deželno središče Štajerske Gradec, na nekoliko bolj oddaljeno Prago, na Budimpešto in Zagreb, na mnoga manjša mesta avstroogrške monarhije. Za ilustracijo naj navedem primere v Ljubljani delujočih graških arhitektov Theyerja in Sigmundta, vrsto stavbnih podjetij iz Češke (predvsem iz Prage) s številnimi zidarskimi in stavbnimi mojstri, med katerimi kasneje izstopa Robert Smielowski, dve stavbni podjetji iz Zagreba ipd. Podrobna primerjava z gradivom v omenjenih središčih bi zahtevala obsežnejšo študijo.

STILNI RAZVOJ ORNAMENTA NA FASADAH V SLOVENIJI MED LETI 1895 DO KONCA PRVE SVETOVNE VOJNE

Ker je do zdaj zbrano gradivo precej obsežno — evidentiral sem 54 stavbnih objektov — ni mogoče obravnavati vsake stavbe ali celo vsakega ornamenta posebej. Da bi zadostili preglednosti, predvsem pa nekemu razumnemu kriteriju vrednotenja, ki je tu nujen, morajo tvoriti hrbtnico prikaza razvoja le kakovostni primeri, vsi drugi spomeniki pa bodo le spremljava glavne razvojne linije in ilustracija krajevne in časovne razširjenosti ornamenta tega obdobja. Večina slednjih je nemalokrat na

²² idem: Urbančeva hiša v Ljubljani in njen arhitekt, *Sinteza*, 38, 39, 40, 1977, p. 113.

ravni podpovprečne obrtniške storitve. Razvoj ornameta na fasadah v obravnavanem času se glede kvalitete in obsega gradiva najjasneje kaže v Ljubljani. Povsod drugod so primeri sporadični in slabše kakovosti in so manj enakopravno vključeni v razvojni tok. Provincialna mentaliteta takratnega naročnika in izvajalca, ki se povezuje s konservativnim okusom, je kriva, da razen drobnih izjem večina primerov fasadnega ornameta zunaj Ljubljane ostaja v okviru poznega historizma. Le tu in tam se zgodi, da sprejme kako dunajsko ali graško secesijsko formo. Na področju Slovenije razlikujemo naslednje razvojne faze fasadnega ornameta: poznohistorični ornament, wagnerjanski ornament z moderniziranimi elementi Ludvika XVI., floralni secesijski ornament, geometrični secesijski ornament in postsecesijski ornament.

Strogo določenih meja med naštetimi stilnorazvojnimi fazami ne moremo zarisati. Marsikdaj se poznohistorični dekor oglašava v naslednjih fazah, najsi bo nespremenjen ali predelan v secesijskem duhu. Obenem s fasadami, ki se »liči« z naprednejšimi modnimi ornamentami, imamo opraviti tudi s takimi, katerih inventar oblik še vedno pripoveduje zdolgočaseno in ničkolikokrat parafrazirano poznohistorično zgodbo.

Sklop poznohistoričnega ornameta zajema vrsto novobaročnih, novorenesančnih, rokokojskih in bidermajerskih motivov, ki si torej sposojajo originalne vzorce in jih po svoje preoblikujejo v različne nove kombinacije. Od baročnih motivov se pojavijo niz visečih zaprtih akantovih cvetov, akantovi listi, drobne glavice, motiv balustrade s prepletenimi trakovi itd. Preoblikovani rokokojski motivi so krhki, drobni in živi. To so npr. motivi školjke, variante obogatitve korintskega kapitela, iz katerih visi niz navzdol obrnjenih akantovih listov, nato pentlje, kartuše, ki se krčevito zvijajo v izbočenih in usločenih oblikah. Od novorenesančnih okrasnih motivov se pojavljajo sadne kite, maske z odprtimi usti, kartuše, venci s pentljami itd.

Poudariti je treba, da naštete in še mnoge druge oblike živijo v nekem sožitju z monumentalnimi (pilastri, timpani) ali pa drobnimi arhitekturnimi členi (okenskimi čeli, podokenskimi okvirji). Vsi ti arhitekturni elementi so plastično močno profilirani. Še več, poznohistorični dekor se podreja arhitekturnim fasadnim elementom.

Ornament je po obsegu bolj skromen na fasadah javnih in reprezentančnih poslopij, zaživi pa na zasebnih stanovanjskih patricijskih hišah, kar je razumljivo, saj se je premožen izobraženec rad postavil s sodobno dekoriranim pročeljem svoje hiše. Najbolj zgovorni primeri prve faze, katere jedro zajema razdobje po potresu pa do konca stoletja, so javne reprezentančne stavbe: *Kresija — hiša meščanske imovine* (danes *Skupščina mesta Ljubljane*) iz leta 1898, *Filipov dvorec* (1897), *Deželni dvorec* (danes *Univerza*) iz 1900—1, *Mestni dom* (1898)²³, od zasebnih zgradb pa sta omembe vredni dekoracija stanovanjske hiše *Oroslava Dolenca v Wolfovi ulici 10* (1898)²⁴ in trgovska in stanovanjska hiša *Ivana Frischa na Prešernovem trgu št. 3* (1897).²⁵

²³ N. Šumi, *Arhitektura secesijske dobe*, pp. 30—32.

²⁴ Stavbni akt ZALj, XVI/2, št. 15201, 1897.

²⁵ Stavbni akt ZALj, XVI/2, št. 16477; v istem duhu še *Lekarna Josefa Mayerja*, Prešernov trg 5 (1897) in stanovanjska hiša *F. Ravnikar*, Stritarjeva 5 (1897).

Hišo meščanske imovine je po načrtih graškega arhitekta Leopolda Theyerja zgradila Kranjska stavbna družba leta 1898.²⁶ Zamišljena je »kot pendant k *Filipovemu dvorcu*« ter »tvori z njim vhod v Špitalsko ulico«.²⁷ Fasadna površina *Kresije* se izraža s horizontalnimi profiliranimi zidci, ki ločijo posamezna nadstropja, in z vertikalnimi pilastri — po dva in dva sta na skrajnih koncih fasade in štirje v osi glavne fasade — ki prekinjajo horizontalni zidec. Pritličje in prvo nadstropje prekrivajo vodoravno vgravidirane črte; stene preostalih dveh nadstropij so gole. Fasadni dekor je tu skromen in se podreja arhitekturni členitvi. Zaživi nad bifornim oknom vogalnega polkrožnega pomola, kjer v obliki akanovega cvetnega niza, prepletenega s pentljo, krasi tablo z napisom *ANNO 1898*, letnico, ko je bila stavba končana. Nad njo je še ženska glavica, okrašena z drobnim akantovim cvetom. Najbogatejši del fasade predstavlja nad polkrožnim oknom drugega nadstropja v osi glavne fasade dva angela, ki nosita grb. Pilastrske »kapitele« mehča droben baročno-rokokojski nakit, kartuše, pod okenskimi čeli pa se v posameznih nadstropjih kot poživila pojavljajo školjka, iz katere poganjata drobni vejici z listi, ženska glavica in kartuša z vejicami. Tudi nad polkrožnimi balkonskimi okni v drugem nadstropju se iz zvite kartuše razpleta simetrična in bogata rastlinska vitica. Fasada *Kresije* bi brez drobnega baročno-rokokojskega nakita delovala trdo, tako pa ta poživila in mehča njen zunanji videz.

Bolj skromen po dekorju je leta 1897 projektirani *Filipov dvored*, delo že omenjenega graškega arhitekta. Drobne ženske glavice, iz katerih rastejo sadne kite, ki sledijo polkrožni obliki bifornega okna, in bogata mreža rastlinskih vitic, ki se razpreda pod oglatim ogelnim pomolom, predstavljajo ves ornamentalni okras te stroge, v slogu nemške nove renesanse zidane stavbe.

Med drugimi javnimi stavbami bi opozoril na leta 1900—1901 dograjeni *Deželni dvorec* (arhitekt Hudec), katerega ornament se omejuje na ženske glave in maske, pod katerimi so kartuše z grbi, ki se nadaljujejo v viseče akantove liste, povezane v pentljo. Žal Ljubljana ni doživela izvedbe načrta, ki ga je na natečaju za novi *Deželni dvorec* leta 1896 predložil predstavnik dunajske secesije J. M. Olbrich; s tem bi lahko dobili med drugim tudi enega najbolj zgodnjih primerov uvajanja wagnerjanskih dekorativnih principov.²⁸

Druga taka stavba je *Mestni dom* (1898), ki ga je projektiral arhitekt Hinträger. Prostor nad polkrožnimi novorenesančnimi okni in arhitravom izpolnjujejo z zatiči pritrjena rastlinsko-sadna vitica ali pa dva simetrično postavljena venca, ob katerih vihrajo pentlje. Zasebna hiša ljubljanskega meščana *Oroslava Dolenca* je po dekoraciji pročelja bogatejša in zato bolj slikovita. Dekor se ne omejuje le na prostore pod okenskimi čeli, ampak se lepi tudi na steno med okenske osi. Detajlna obravnava posameznih dekorativnih elementov bi pripeljala predaleč. Ome-

²⁶ E. g. fasada, *Palača K. K. Privat-Wechsel-Seitigen Brandschaden-Versicherungsanstalt v Gradcu*, delo istega arhitekta.

²⁷ N. Šumi, op. cit., p. 31.

²⁸ D. Prelovšek, Olbrichov projekt deželnega dvorca v Ljubljani, *Sinteza*, 18, 19, 1970, pp. 23—26.

nim naj le, da dekor sestavljajo rastlinske in sadne tvorbe, cvetovi, listi, vitice, pentlje, »kovinski zatiči«, glavice in kartuše ter školjke. K razgibanosti fasade še posebej pripomorejo lomljena polkrožna (v prvem nadstropju) in zvijajoča se (v drugem nadstropju) okenska čela. Konglomerat na pravkar predstavljeni fasadi bi lahko hudomušno označili kot zbirko stilne »šare« ljubljanskega kramarja.

Tako je tudi s trgovsko in stanovanjsko hišo Ivana Frischa na Prešernovem trgu št. 3, le da tu prevladujejo arhitekturni stavbni členi: okenska čela, rusticirane lizene in dva vodoravna venca, ki omejujeta osrednji dve nadstropji in ju ločujeta od pritličja in tretjega nadstropja. Vegetabilna dekoracija spet zaživi pod okenskimi čeli prvega nadstropja, pod strešnim vencem in na ogelnem pomolu.

Kljub temu, da se omejujem le na fasadni ornament, moram omeniti »najbolj značilen in najbolj bogat interier«²⁹ poznohistorične faze, preurejeno mestno dvorano v Rotovžu. Le-ta je bila obnovljena leta 1898. Krasijo jo ornamenti v nemškem novorenesančnem slogu, izvedeni s štukom in deloma z barvami.

V Celju ni secesijski ornament nikoli prišel toliko do izraza kot v sočasnem ljubljanskem oblikovanju fasad. Vedno je živel pod okriljem slikovitih novobaročnih form in P. Povh trdi, da gre v Celju »bolj za grob secesijski novobarok« kot pa za fino »linearno okrasje dunajske secesije«.³⁰ To je tudi razlog, da sem izbrane celjske fasade uvrstil v poznohistorično smer. Ob koncu stoletja se namreč zaključí novorenesansa v slogovnem razvoju arhitekture v Celju in v mesto vdrejo novobaročne pobude. Novi slog se kaže v prenasajenem fasadnem dekorju, ki ga sestavljajo poleg novobaročnih form tudi prvine novorenesanse, rokokoja, bidermajerja, sčasoma pa tudi secesije.

Zgleden zgodnji primer je hiša v Ipavčevi 2, ki jo je projektiral takrat v Celju edini slovenski stavbni mojster Ferdinand Goligranc v sodelovanju z mojstrom Gregorjem Vrečkom (1898). Novobaročna hotenja in prvi pojavi secesijskih vzorcev so povezani z graškim arhitektom Hansom Prucknerjem,³¹ takratnim modnim arhitektom ne le v Celju in Mariboru, ampak tudi v Gradcu in na Štajerskem sploh. Med stavbami v Celju, kjer se je secesija pokazala v zakrneli obliki, je vredno opozoriti na dve. Prva je leta 1909 na križišču Cankarjeve, Lilekove in Stanetove ulice dograjena stavba *Celjske posojilnice* po načrtih Ferdinanda Goligranca. Pročelje je vodoravno členjeno v tri nadstropja, vmes pa se po steni širijo paralelni horizontalni pasovi. Fasadni dekor se omejuje na okenske okvire, čela in podokenske table, tako da veže okna vseh treh nadstropij v celoto. Sestavljajo ga bidermajerske cvetlice, baročne vitice s cvetjem, krogle na podstavkih, volutasti zaključki ob oknih tretjega nadstropja, motiv morskega vala, jajčni friz itd. Rahlo secesijsko ritmično napeto linijo imajo le tulipanom podobni šopi cvetov. Edina čista secesijska oblika je portal z žensko glavo v vegetabilnem okrasju.³² Drugi primer je hiša na Tomšičevem trgu 2. Znana sta dva na-

²⁹ N. Šumi, op. cit., p. 31, repr. 9.

³⁰ P. Povh, Celjska arhitektura, p. 108.

³¹ ibid., pp. 107–111.

³² ibid., p. 110.

črta. Prvi Gologrančev, ki ni bil izveden, je naprednejši. Drugi, delo Hansa Prucknerja iz Gradca (1906—1907),³³ pa spet narekuje novobaročne forme s secesijskim priokusom. V štuku narejeni gibki plastični lističi ob oknih prvega nadstropja in pod strešnim napuščem po belini izstopajo od rjave podlage, ki pa tudi ni gladka, ampak je v spodnjem delu členjena s precej širokimi izstopajočimi vodoravnimi pasovi, v pasu nad okni drugega nadstropja in med njimi pa se razpleta rahlo reliefno trakovje. Na secesijske motive spominjajo medaljoni z visečimi trakovi tik pod ovalnim oknom v sredini fasade. Pogost pa je tudi motiv potlačenega loka, ki se končuje z volutama.³⁴

Tudi stanje v Mariboru ni nič boljše. O tem posebej poroča I. Premrov. Historični slogi so močno zakoreninjeni in ostanejo z rahlim predahom v prvih letih 20. stoletja vodilna smer arhitekture do prve svetovne vojne. Kljub temu je nekaj osamljenih primerov, kjer so prišli na dan posamezni secesijski ornamentalni motivi. Od stavb v poznohistoričnem slogu navajam trinadstropno stanovanjsko hišo v *Partizanski ulici št. 27* in dvanadstropno stanovanjsko hišo na *Partizanski 17*, obe nastali po načrtih arhitekta Rudolfa Kiffmanna (okrog 1902) v nemškorenesančnem slou.³⁵ Razlikujeta se po tem, da je hiša v *Partizanski 17* bogatejša po dekorju (razmeroma ploskovito razpredeno listovje vrtnic, kombinirano z grbi in napisnim trakom pod bifornim oknom v nadstrešnem čelu, in širok vegetabilni pas, ki poteka vodoravno in prekinja le okno prvega nadstropja). V novobaročnem duhu je zidana stavba v *Trubarjevi ulici 4*³⁶ (začetek 20. stoletja). Za to govorijo strešni zaključki obeh pomolov in ovalni odprtini, okrašeni z zmaju podobnimi pošastmi, prav tako na vrhu pomolov. Okraski se zadržujejo okrog okenskih okvirov, sicer so stene gole, če iz vzamemo zanimivo tvorbo ženske glave s krili, iz katere izhaja z napisnim trakom in sadeži okrašena plošča — ta pa se podaljšuje v viseče trakove, ki se malo pred koncem razcvetijo v cvetke in izzvenijo v čopaste zaključke. Tako spajanje različnih znanih, a vendar med seboj tujih elementov je vedno znak želje drugo- in tretjerazrednih stavbenikov, da bi s starejšimi oblikami in motivi pripovedovali na nov način. Med okraski okrog oken so zanimive rozete v obliki vijakov, ki pritrjujejo nadokenske plošče v prvem nadstropju. Ženske glave kot zgornji zaključek konzol izstopajočih pomolov diha secesijsko razporedenje. Fasada je tonirana v pastelni zeleni barvi.

Že pri pregledu dunajskega ornamenta sem opozoril na pomembno stopnjo dekorja, ki ga je vpeljal Otto Wagner po svojem prihodu na akademijo leta 1894 tako na svojih stavbah in projektih kakor tudi v arhitekturni šoli. Ta v bistvu še vedno historični, vendar mirnejši in lahkotnejši dekor je izpeljan iz slogovnih form stila Ludvika XVI, ali nemškega *Zopf stila* (čopastega sloga) in deloma iz empira.³⁷ Wagner jih je velikokrat kombiniral po svoje, jih predelal in dodal nove možnosti. Zato so

³³ *ibid.*, p. 111.

³⁴ E. g. Ludwig Baumann, stavba v Pragi, *Architekt*, IV, 1898, p. 21.

³⁵ I. Premrov, Arhitektura 19. stoletja v Mariboru, p. 370.

³⁶ J. Curk, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ E. g. Jože Plečnik, načrt za najemniško hišo v Magdalenestrasse, Dunaj VI (*Architekt*, II, 1896).

dim, da je tako poimenovanje ornamentalnega inventarja po vodilnem dunajskem arhitektu upravičeno. Glavnino motivov sestavljajo medaljoni, iz katerih visijo trakovi, medaljoni, iz katerih se razrašča ploskovito stilizirano listovje, cvetne in sadne girlande, obešene skozi obroč ali pritrjene z vijaki in zaponkami, jajčni friz, motiv morskega vala, stilizirani čopi, številni nizi visečih čaš, palmeta, ženske glave s krili, viseči trakovi s čopi na koncu, »kanelirani pilastri«, motiv valovnice itd. Uveljavlja se domneva, da izhaja inventar naštetih ornamentalnih obrazcev iz projektov za slavnostne sprevede ob cesarskih jubilejih in da gre preprosto za aplikacijo teh dekorativnih vzorcev na trdno stavbno podlago.³⁸

V poznejši fazi je pridružil Wagner pravkar predstavljenim motivom nekatere osamljene poskuse ploskovitih rastlinskih vzorcev v tehniki glaziranih ploščic (*Majolika-haus*, 1898), kar daje stavbam videz orientalske pisanosti. Wagnerjevo preučevanje vzhodnih kultur, še posebej mezopotamske in egipčanske ob intenzivnem študiju Semperjevih idej, je čutiti v njegovih arhitekturni šoli.³⁹

Omenjena zakladnica wagnerjanskih vzorcev se na ljubljanskih fasadah izrazito razvije v vertikalnih linijah, na poljih med okenskimi osmi, kar je seveda logično, saj že narava motivov v večini primerov zahteva navpično smer. Gradivo te faze je izključno v Ljubljani. Takšen dekor daje stavbam višinsko rast.

Prvi zgodnji primer te tudi v Ljubljani skromne smeri je fasada stanovalske hiše ljubljanskega stavbenika in kasneje deželnega poslanca trgovske in obrtne zbornice Filipa Supančiča v Rimski ulici 20–22. Precej dolga, v kar devetnajst okenskih osi razpotežena fasada je dvonadstropna. Pritlični pas je kot po navadi razdeljen z vgraviranimi vodoravnimi pasovi. Večina oken prvega nadstropja ima pod ravnim, profiliranim čelom na vsaki strani motiv medaljona, iz katerega izhajajo po trije trakovi s čopi na koncih; medaljona sta obdana z listnimi vejicami in se pod ploščo na sredi povezuje s tremi prečnimi trakovi. V obširnem avstrijskem gradivu lahko najdemo veliko takih primerov, posebej pa še opozarjam na skoraj dobesedno ponovljen motiv na fasadi stavbe na Venceljevem trgu v Pragi, ki je delo vodilnega arhitekta praške secesije Jana Koteřa. Tri okenska čela v osi stavbe, dve balkonski in para na skrajnih partijah fasade so variacije prejšnje teme. Okensko čelo je rahlo ločno lomljeno in v sredini prekinjeno, oba notranja konca povezuje listna girlanda. Namesto medaljonov in trakov so zdaj na čelo ob strani pritrjeni okviri, ki segajo s čopi do tretjine okna. Supančič je na polja med okni drugega nadstropja pritrдил dve zaponki, iz katerih visita kovinski palici z geometriziranim čopom in vihravi pentlji, ki sta povezani v loku navzdol. Kot predloga za njegov motiv je služil Supančiču Wagnerjev ornamentalni motiv med okni tretjega nadstropja na usločnem vogalnem delu fasade hiše v *Köstlergasse* št. 38. Mojster je projekt

³⁸ Na tem mestu citiram predavanje ing. Rolanda Schachla »Slavnostni šotor, pomp in opaž« (K reviziji arhitekture Otta Wagnerja), ki ga je imel na simpoziju »Dunajska secesija in secesija v Jugoslaviji« v Narodni galeriji v Ljubljani 10. in 11. aprila 1978.

³⁹ Gottfried Semper: *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten: oder praktische Aesthetik*, 2, München 1860–1863; 2. izd. 1878–79.

za svojo hišo gotovo napravil sam. Dolgočasni ritem enakomernih okenskih in medokenskih osi zaključujejo končni rizaliti z dvema okenskima osema, poživiljata pa ju dve ženski maski pod strešnim vencem, iz katerih se spuščajo trakovi do zidnega venca, ki loči pritličje od ostalih dveh nadstropij. Celoten dekor je izveden v štuku. Stavba je bila dokončana leta 1900.⁴⁰

V podobnem motivnem ozračju živi tudi hiša trgovca Ivana Grobelnika na Mestnem trgu 1. Stavbo je zgradil in verjetno tudi projektiral isti Filip Supančič leta 1899–1900. Na fasadi še posebej izstopajo vertikalni ornamentalni motivi: trakovi na belem ozadju, ki se zgoraj zaključijo z medaljoni, ovitimi s pari kril na vrhu ali pa z ženskimi glavami. Tudi okenski okviri so poudarjeni z drobnimi okraski, naravnost natlačen pa je pomol hiše, ki gleda na vogal Stritarjeve ulice in Mestnega trga. O kvaliteti fasade je težko govoriti. Prej bi rekli, da je preobložena, celo načikšana.⁴¹

Morda najkvalitetnejši primer te vrste stavb je Kochov projekt za stanovanjsko hišo bratov Josipa in Stefana Pogačnika (načrt iz leta 1902). Potrebno je povedati, da sem našel v sedmem zvezku dunajske revije *Architekt*⁴² načrt fasade za *Arbeitsheim* (Dunaj — Favoriten) arhitekta Ritterja von Inffelda, ki v detajlih ustreza pravkar omenjeni fasadi, pa tudi sicer v celoti ni bistvenih razlik. Mestni arhitekt Ciril Metod Koch je nekatere elemente reducirjal ali pa premaknil na drugo mesto, nekatere pa celo obogatil. Tako je npr. premaknil sedečo ženo z razprtimi rokami iz strešnega čela na vrh portala in ji dal v roke namesto preprostih krogov rastlinske vejice. Nad vodoravnim pasom vrezanih črt, ki vežejo pritlična okna in ki jih prekinja eleganten portal, kronan z omenjeno reliefno izstopajočo žensko figuro, zmaguje v preostalih nadstropjih vertikalna smer. Tej se tako podrejajo zalomljeni okenski okviri prvega nadstropja z listno podokensko ploščo, še bolj pa motiv »pilastra«. Rahlo iz stene izstopajoči pilastri vežejo preostali dve nadstropji. »Pilaster« sestavljajo vertikalni vrezani trakovi, ki jih spodaj prekinja listna ploščica in na vrhu medaljon, voluti in abak. Pretirano rečeno, gre za svojevrstno secesijsko parafrazo pilastra v jonskem slogu. Ker je ta motiv na robovih izpuščen, se fasada proti vrhu na videz zoži. K bogatejšemu učinku pripomorejo še manjši »kozmetični« dodatki, kot so belo tonirane ploščice pod okni tretjega nadstropja, girlande nad okni prvega nadstropja in iz zatičev plapolajoče pentlje na rahlo izstopajočem portalu. Razpoložensko noto daje tudi barva fasade. Pastelni zeleni ton obvladuje celotno površino, izstopajo pa belo obarvane podokenske ploščice, listne ploščice na »pilastrih« in figura žene z razprtimi rokami nad portalom.

Druga kvalitetna varianta te smeri je zgradba prvega slovenskega denarnega zavoda *Mestne hranilnice* v Čopovi ulici, delo arhitekta Josipa Vancaša. Ustrezne primerjave za stavbo najdemo na Dunaju, pri arhitektih bratih Drexler, in seveda pri projektantu samem, saj je stavba skrajšan posnetek *Prve hrvaške štedionice* v Zagrebu. Tudi tu velja načelo verti-

⁴⁰ Stavbni akt ZALj, XVII/2, št. 32984/1899, f. 1154.

⁴¹ Stavbni akt ZALj, XVI/2, št. 27790/1899, f. 1154.

⁴² *Architekt*, VII, 1901, t. 61.

kalno usmerjenega dekorja med okenskimi osmi. Na fasadi prevladujejo cvetne in listne girlande, iz kroglic in valjev sestavljeni viseči nizi, cvetni niz, medaljoni pod okni tretjega nadstropja in polno zatičev in »vijakov« različnih velikosti. Ornamentalni motivi se bogatijo in zgostijo proti vrhu in sredini fasade. Izstopajoči osrednji rizalit krasijo na vrhu ženske krilate glave, nad usločenim čelom pa je grb mesta Ljubljane. Nad vhodom visi cvetni baldahin v kombinaciji stekla in kovinskega ogrodja. Poleg portala Urbančeve hiše je to edini primer take za francoski in belgijski A. N. značilne konstrukcije. Nasičenost ornamentalnih motivov daje stavbi pečat slikovitosti, a zaradi dolgočasnega ponavljanja zmanjšuje preglednost in zanimivost pročelja. Vancaš, ki sicer izhaja iz arhitekturne šole dunajskega historizma, tu prvič osvaja sodobne modne okraske, vendar brez slehernega smisla za secesijsko stilizacijo.⁴³

Nekoliko pozen primer predstavlja fasada stanovanjske hiše advokata dr. Pirca v Cigaletovi ulici 1, ki jo je projektiralo stavbno podjetje Falešchini in Schuppler (1905—1906). Dekor je še vedno ostal v mejah predelanih wagnerjanskih dekorativnih rešitev. Gre za medaljone z nizi cvetnih čaš, pentlje, ženske glave, trakove s čopi na koncu itd. Zanimiv je motiv usločenega okenskega čela z volutami kot zaključki v prvem nadstropju. Tudi tu je okrasje bogato na vrhu fasade, kjer se nad trakovi rahlo razcveti v vejicah s širokimi ploskovitimi listi.

Ob naštetih markantnih primerih navajam še nekaj fasad s podobnimi težnjami: stanovanjska hiša Alojzija Korsike na Prešernovi 1—3 (1902—1903), najemniška in hotelska stavba Josipine Počivalnik na Miklošičevi 8 (na načrtu podpisan R. Smielowsky) ter hiša Ane Regali v Tavčarjevi 13. Edino pozornost v mariborskem gradivu vzbuja prepisani wagnerjanski vzorec med seboj s trakovi povezanih stiliziranih cvetnih popkov tik pod strešnim kapom na sicer dolgočasni fasadi hiše v Maistrovi 22. Tak ornament najdemo na stenah hodnika Wagnerjeve hiše v Köstlergasse 38, Dunaj VI.⁴⁴ Vsi omenjeni objekti v Ljubljani razen zadnjega, ki je daleč pod povprečno kvaliteto, kažejo isti princip ornamentiranja fasad: vertikalnost in zgostitev krasitvenih elementov na zgornjih partijah fasade, s tem pa mehčanje fasadne površine proti vrhu. Zadnji princip vodi v naslednjo fazo in se v njej polno realizira.

V skupino stavb z vegetabilno okrašenimi fasadami, ki nastopajo časovno istočasno z naslednjo skupino, sodi vrsta najkvalitetnejših ljubljanskih rešitev secesijske arhitekture in ornamentiranja fasad. To so znamenita Krisperjeva hiša arhitekta Maksa Fabianija, Čudnova in Vodnikova hiša arhitekta Cirila Metoda Kocha, Urbančeva hiša (danes Centromerur) graškega arhitekta Friedricha Sigmundta, Hotel Union in Ljudska posojilnica arhitekta Josipa Vancaša, v Mariboru pa hiša v ulici heroja Tomšiča 3 ter vili na Cankarjevi 30 in v Kajuhovi ulici 11.

Ob bežnem pogledu na omenjene fasade ugotovimo, da prevladuje na njih rastlinski ornament in da se poleg tega na eni strani še oglašajo stare forme v različnih modifikacijah, na drugi pa se prebujajo nove. Slednje napovedujejo stopnjo geometričnega ornamenta. Pri tem sta

⁴³ Damjan Prelovšek, Poslopje Mestne hranilnice ljubljanske, *Kron*, XXIV, 1976, pp. 43—46.

⁴⁴ *Architekt*, VI, 1900, p. 6.

važni dve ugotovitvi. Prva izhaja iz obravnave predhodne faze fasadnega ornamentiranja in pomeni nadaljevanje tiste smeri, ki zahteva zgostitev dekorja proti vrhu fasadne površine. Drugič gre za novo smer razporeditve ornamenta. Namesto vertikalne prevlada horizontalna linija aplikacije rastlinskega ornamenta. Repertoar rastlinskih form ni ravno velik, je pa zanimiv po izbiri in po načinu oblikovanja, saj se srečujemo z oblikami, ki mejijo na abstrakcijo, in z linearno-ploskovitimi, vendar še vedno spoznavnimi, ki so le slaba obrtniška ponovitve, le surogat ali izraz slabega razumevanja prave secesijske oblike.

Kot prvo v tej skupini navajam pred letom 1902 projektirano *Krisperjevo hišo*, delo arhitekta Maksa Fabianija. Hiša, ki stoji na današnjem trgu Marxa in Engelsa, je najlepši primer »lahkega secesijskega stila v duhu najkvalitetnejših dunajskih stavb te vrste«. ⁴⁵ Analogno rešitev ima arhitekt Otto Wagner. ⁴⁶ V zvezi s Fabianijem je treba pripomniti, da je arhitekt načrtoval številne projekte za stanovanjske hiše s podobno rastlinsko dekoracijo. Za primer naj bo le hiša v *Starhembergasse 47* na Dunaju. Tudi nekateri Plečnikovi načrti za najemniške hiše na Dunaju govorijo v istem jeziku ali pa nihajo med floralnim in geometričnim ornamentom, izvedenim v tehniki raznobarnih glaziranih ploščic. ⁴⁷ Zanimiv je projekt za hišo v dunajskem notranjem okraju, kjer uporablja motiv spirale, kot ga pogosto zasledimo na Klimtovih slikah. Vrnimo se h *Krisperjevi hiši*. Stavba je vogalna, tako da se simetrično enaki fasadi »izpobjeta« v polkrožnem vogalnem pomolu, ki počasi raste iz pritličja v prvo nadstropje in izzveni v zvončastem pokrivalu. Fasadi sta preprosto členjeni. Pritličje prekrivajo horizontalni pasovi, v prvem nadstropju v tehniki škropljenega ometa ostajata le dva pasova, ostalih pet pa se v zakrneli obliki pojavlja le na vogalih in deloma na pomolu. Vsa pozornost je obrnjena k elegantnemu rastlinskemu stiliziranemu motivu, ki je v vrsti podobnih dunajskih dekorativnih motivov Fabianijev lasten izum. ⁴⁸ Gre za horizontalni motiv treh vitic, ki držijo visečo »kompozicijo«, in dveh, ki se zaradi teže obesita. Iz njih rastejo vse preostale vitice in se nato prepletajo v ritmično mrežo krivih linij. Prekinjajo jih le tu in tam v pastelno vijoličasti, zeleni in modri barvi glazirane okrogle ploščice različnih velikosti. Ploščice imajo simbolično vsebino rastlinskega cveta. Aplikacija motiva na steno je še toliko jasnejša, saj je horizontalna mreža vitic, ki jih prekinjajo okna drugega nadstropja, simbolično pritrjena z zatiči na krajnih partijah obeh fasad. S tem je Fabiani zanesel v Ljubljano vsaj drobec tistega rafiniranega razpoloženjskega tona, ki je obvladoval Evropo zadnje desetletje 19. in prvih nekaj let 20. stoletja, še posebno na področju knjižne ilustracije, plakata, uporabne umetnosti in arhitekture. Hkrati pomeni njegova edina secesijsko oblikovana arhitektura v Ljubljani zgled vsem ostalim stvaritvam na nekdanjem Slovenskem trgu.

⁴⁵ N. Šumi, *Arhitektura secesijske dobe*, p. 33.

⁴⁶ O. Antonia Graf: *Die vergessene Wagnerschule*, Wien 1969.

⁴⁷ Cf. stanovanjska hiša v Hietzingu (Dunaj), Reichgasse, *Architekt*, VII, 1901, t. 67; Klimtove spirale na projektu za hišo na Bauernmarkt 7, Dunaj I, *Architekt*, VII, 1901, p. 48.

⁴⁸ N. Šumi, op. cit., p. 34.

V to skupino sodi tudi *Čudnova hiša*, zgrajena leta 1903 po načrtih mestnega arhitekta Cirila Metoda Kocha. Pred obravnavo pročelja si oglejmo arhitektonsko členitev stavbe. Stavba je vogalna, toda fasadi nista simetrični. Razlog je treba iskati v vključitvi vzhodne partije v enoten fasadni kompleks, obrnjen proti trgu. Severna glavna fasada ima v osi stavbe kot zaključek usločeno nadstrešno čelo, ki ga nosita dva spodaj skrajšana kvadra. Balkon z bogato kovano ograjo v tretjem nadstropju sega do širine omenjenih kvadrov. Ogelni pomol, podprt s konzolami v višini pritličja, se iz oglatega spremeni v cilindrično telo, ki poteka prek višine strehe in se zaključi s štirioglatim podstavkom, na katerem počiva krogla (simbolično lahko predstavlja brsteči popek).

Pogled na stavbo z vogla nam odkrije eno izmed temeljnih načel secesijske arhitekture — asimetrijo stavbnih členov. Vogalni pomol s svojo »brstečo« kroglo in »nabreklo« ločno čelo dajeta stavbi značaj napetosti, rasti, kipenja. Rast še posebej podčrtujejo v steno vgrebeni, močno stilizirani motivi dreves, ki rastejo iz posod na balkonu (na projektu zanisanih, a v resnici neizvedenih) in se razraščajo po površini stene vse do naznačenega zidnega venca, tik preden se začne čelo napihovati. Motiv drevesa je močno zasidran v ikonografiji secesije in ima simboličen pomen rasti, plodnosti, življenjske sile itd.⁴⁹ Drevo kot dekorativna forma je na fasadah dunajske arhitekture kar precej pogost pojav. Omeniti velja še drugi dekorativni motiv — horizontalno valovnico nad okni drugega nadstropja. Temno sivo tonirani pas se lepo odraža na vijoličasti površini fasade. Valovnica je tipičen Wagnerjev motiv (*Nussdorfer Nadelwehr*).

Pod strešnim vencem so vgrebene kratke navpičnice s pikami na koncu kot skrajšava wagnerjanskega motiva, traka s čopom na koncu. Nad njimi je prekinjen jajčni friz. Pod podstavkom krogle na pomolu se ženske maske z vihrajočimi lasmi vežejo s cvetnim vencem. Okrogle glazirane ploščice modre in rdeče barve so namesto okenskega čela pritrjene nad okna drugega nadstropja. Dekor je skromen in s svojo nevsiljivostjo motivov deluje okusno. Tudi pri tej fasadi velja pravilo horizontalnega krašenja.

C. M. Koch je leta 1902 projektiral fasado *Vodnikove hiše*, toda načrt ni bil realiziran. Leta 1903 je stavbno podjetje Faleschini in Schuppler napravilo drug načrt, ki ustreza sedanjemu stanju. Ker je bil Kochov projekt že obravnavan,⁵⁰ nas zanima drugi projekt, saj tudi ta ni brez vrednosti. Verjetno je avtor drugega projekta stavbenik sam. Fasada je v svojem členjenju sila preprosta. V osrednjem delu izstopa rahel rizalit. Poudarjajo ga v steno vrisane v ritmu ravnih črt in gladkih ploskev oblikovane lizene. Srednji dve sta širši in se nadaljujeta v potlačen lok s kombiniranim motivom ženske glave in girlande. Pod lokom je dvodelno okno, iz njegovih stranskih okvirov v zgornjem delu tečejo po tri drobne vejice, ki se na lizeni razvijejo v stiliziran ploskovit cvet. Fasadno steno horizontalno členi več elementov. Najmočnejši je zidni venec nad pritličjem. Močno profilirana valovnica nastane tako, da zidec nad vsakim oknom drugega nadstropja ločno vzvalovi in se nato v presledku spet

⁴⁹ S. T. Madsen, *Art Nouveau*, p.

⁵⁰ N. Šumi, op. cit., p. 37.

umiri v ravno črto. Končno je tu še podstrešni dekorativni friz. Posebno zanimive so table, ki so nameščene med okna tretjega nadstropja, in podstrešni ornamentalni friz. Četudi nekoliko prebogati, je floralni motiv na tablah vsebinsko in oblikovno zanimiv. Z njim je v vrsto splošno uveljavljenih secesijskih motivov prvič vdrl domač, iz ljudske ornamentike znan motiv nageljna in se enakopravno vključil v okraševanje fasade. Tako kot v sočasnem slikarstvu se je tudi na tem področju resda v najmanjši meri, a ne zgolj naključno oglasila želja po narodni umetnosti. Izrazito dolgo nageljnovo steblo se razrašča v dolge in ozke, vihtečim bičem podobne ošiljene liste, ki se krčevito zvijajo ali pa serpentinasto izzvenevajo. Iz stranskih vejic poganjajo frontalno ali v profilu upodobljeni cvetovi. Obogatitev motiva predstavlja polkrožna pentlja. Preseneča nas siloviti ritem krivih linij, serpentin, bičasto vihrajočih listov, v katerem najdemo vsaj delček težnje A. N. po izrazu organske rasti in napetega gibanja (spomnimo se na Obristove vezenine). V simetrični rastlinski kompoziciji prevladuje dinamična linija, naturalistično obnavljanje rastline pa zamenja še nedosledna stilizacija. Isti motiv prehaja tudi v podstrešni friz, le da se tu podreja dani horizontalni smeri. Temeljno izrazno sredstvo je steblo v obliki valovnice, okrog katerega se zvijajo ozki ošiljeni listi in vejice s cvetovi na koncih. Škoda, da je motiv tako odmaknjen od gledalca oziroma od mimoidočega na ulici. Namestitev spet potrjuje na začetku izraženo trditev, da fasada v svojem vrhu »zacveti«.

Edini primer kvalitetne veletrgovske hiše v Ljubljani je *Urbančeva hiša* (danes Centromerkur), ki je bila zgrajena istega leta kot *Vodnikova* na voglu Miklošičeve in Trubarjeve ceste. Projektant je bil doslej neznani graški arhitekt Friedrich Sigmundt.⁵¹

Zgledoval se je po neki budimpeštanski trgovski hiši. »Odliki stavbe, ki je po kvaliteti izjemno delo med vsemi Sigmundtovimi deli, sta ploskovita obdelava površin in jasna členitev.«⁵² Fasadna členitev in z njo ornamentalna dekoracija učinkujeta strogo, morda celo dolgočasno. Pritličje in prvo nadstropje veže že tolikokrat ponovljeni motiv vrezanih vodoravnih črt. Vrhnji dve nadstropji, čeprav prekinjeni z vmesnim pasom, povezuje enaka krasitev vertikalnih kaneliranih lizen. Okras oživi pod strešnim vencem v girlandah, ženskih maskah in v zvijajočih se kačah. Strešni kap, ki ga podpirajo železne konzole, lahko vzvalovi. Rahlo napeto linijo pocinjenega kapa prekinja školjčni motiv. Najbolj zanimiv je vhod v stavbo, ki pomeni pravo »secesijsko mojstrovino«. Nahaja se na voglu. Vzhodni portal sestavljata piona z vdolbenimi kanelirami, nanju pa je pritrjena konstrukcija iz stekla in železa. Že material sam je dovolj zgovoren, če pa k temu dodamo še simbolično — vsebinsko vrednost kompozicije, je to vsekakor kvaliteten dosežek v smislu novega gibanja. Gre za motiv razprtega cveta, ki ga je večkrat ponovil francoski arhitekt Guimard pri svojih vzhodih v pariški metro. V skromnejši obliki smo ta motiv že srečali pri Vancaševi *Mestni hranilnici*. V obeh primerih je torej

⁵¹ D. Prelovšek, *Urbančeva hiša v Ljubljani in njen arhitekt, Sinteza*, 38, 39, 40, 1977, p. 112. Anonimnost arhitekta U. hiše je razvozlala graška umetnostna zgodovinarka G. Weiss pri pregledovanju zapuščine arhitekta F. Sigmundta.

⁵² *ibid.*, p. 113.

ornament prešel v konstrukcijo stavbnega člena, tokrat portala. Nad portalom se dviga plitev, ovalno zaključen pomol, ki se konča s polkrožnim nadstreškom, na katerem je kip Merkurja in po katerem nosi ime današnja veleblagovnica *Centromerkur*. Še bežen pogled v pritličje trgovine. Stebri nad stopniščem se prek kot testo modeliranih rahlo napetih kapitelov organsko vraščajo v strop, na katerem oblikujejo linearno-ploskovite rastlinske liste, ki v svoj dekorativni sistem vključujejo tudi stropne svetilke. Vhodni portal in stopnišče *Urbančeve hiše* sta primer vdora belgijsko-francoskih zgledov na naše ozemlje, hkrati pa »med ljubljanskimi secesijskimi arhitekturami nimata pravega tekmeča.⁵³

Naslednja varianta floralno ornamentirane fasade je za tiste čase velik gradbeni dosežek v Ljubljani — kompleks *Hotela Union* z veliko dvorano za javne prireditve. Načrt je iz leta 1904. Vancašev ornament pomeni korak naprej v »modernejšo« smer, čeprav je zaslediti povsod tam, kjer naj bi bila zunanjščina najbolj reprezentativna, to je v zaobljenem vogalnem delu fasade s kupolami in v osrednji partiji, ki gleda na Miklošičevo cesto, številne spomine na njegove predhodne rešitve. Vancaš ne pozablja cvetnih in listnih girland, kartuš, ženskih mask itd. V splošnem je opaziti, da se je umiril in da se vse bolj izraža stavbna masa sama. Med ornament, ki so posebej zanimivi, je vodoravni pas v dveh vrstah postavljenih cvetov sončnic. Pogosto ga uporabljajo dunajski arhitekti,⁵⁴ lep zgled za to je sončni friz, ki je pod strešnim kapom poživljal Wagnerjevo *čakalnico mestne železnice na Karlovem trgu na Dunaju*.⁵⁵ Sončnica je bila v začetku secesijskega gibanja pogost ikonografski motiv (tudi v *Estetic Movement* v Angliji). Poleg opisane fasade je potrebno dodati nekaj opazanj o oblikovanju arhitekturnih členov stavbe. Podobno kot Kochova *Cudnova hiša* se tudi *Hotel Union* v zgornjih arhitekturnih členih »rahlja« (nadstreški osrednjih rizalitov na Miklošičevi in v Naborjevi ulici, ovalna okna, balkoni), prične valovati, se kriviti in se v glavnih in dveh stranskih kupolah na vogalu napihne. Idejo tega napihovanja in brstenja podčrtujejo drobni skulpturni dodatki na robu strehe tik pod kupolami: potlačene krogle, ki jim lahko pripišemo simboličen pomen cvetnega popka. Bolj intenzivna, zato pa nič manj elegantna, je dekoracija takrat največje dvorane v Ljubljani. Strop je razčlenjen s preprostimi okviri in trakovi med njimi. Na meji med stropom in steno teče krog in krog dvorane bordura jajčnega friza, ki vključuje na daljših straneh dvorane v okvir postavljen niz bogatih plastično izstopajočih akantovih cvetov. Iz bordure jajčnega friza se med okna spušča šest belih trakov do višine okenskih polic. Nanje je prilepljen zeleno obarvan medaljon, na katerega sta obešena dva tanka obroča; iz teh se razpletejo drobne vitice z listi, ki nato prehajajo v zlato obarvane cvetove sončnic. Hkrati pa potekajo iz obročev nežna stebelca, ki v usločeni liniji prek niza odprtih cvetov različnih vrst izzvenijo v trobentaste cvetke. Pravkar opisani kombinirani monumentalni motiv v dvorani dominira, so pa še manjši detajli, kot npr. na vijake pritrjeni viseči cvetni niz, motiv fantastične glave, vrsta odprtih akantovih cvetov na stropu in mo-

⁵³ *ibid.*, p. 113.

⁵⁴ Cf. Arhitekta J. Tolk in B. Kraus, *Architekt*, VII, 1901, t. 79.

⁵⁵ *Architekt*, VI, 1901, t. 3.

tiv lire z listnima vejicama ob straneh. Dvorana se danes uporablja za filmske predstave in je najprezentativnejši primer secesijske notranj-sčine pri nas.

Z naslednjo stavbo, projektirano leta 1907 in dograjeno 1908, je ustvaril Vancaš eno svojih najlepših izpeljav secesijskega dekorja. Stavba bivše *Ljudske posojilnice na Miklošičevi 6* je zgovoren primer,⁵⁶ kako arhitekt uporabi rastlinske in druge ornamente, da z njimi »zgradi«⁵⁷ pročelje. Pri tej gradnji je zvesto upošteval secesijsko načelo rasti in razcveta proti vrhu stavbe. Na ogromnih kvadrnih, obloženih z rdečimi marmornimi ploščami, počiva stavbna masa. Prvo nadstropje je do polovice višine oken obloženo z modrimi glaziranimi ploščicami in daje vtis trdnosti in veza-nosti fasade. Površina okrog oken je skoraj gola, poživljajo jo le posa-mezne ploščice nad okni prvega nadstropja, balkon z bogato kovano ograjo nad njimi in kovinska mreža nad okni drugega nadstropja v os-rednjem delu stavbe. Dekoracija okenskih okvirov in partije med okni tretjega nadstropja pa pomeni izbruh floralnega ornamenta, saj tu fasada dobesedno zacveti v listnih vejicah, popkih in cvetovih. K takemu »cve-tenju«⁵⁸ pripomore še zaključek osrednjega dela fasade. Ta se na vrhu »napihne«⁵⁹ v potlačeno nadstrešno čelo, dobi nekatere že prej znane do-datke (ženske glave, rinke s trakovi) in se obogati z novimi elementi: s sedečimi ženskimi figurami ob čelu in s pri *Hotelu Union* omenjenimi potlačenimi krogli na podstavkih s simboličnim pomenom cvetnega popka. Rahllo se izbočita tudi stranski partiji z balkoni in nadstreški na vrhu. Če pregledamo nekaj detajlov floralnega dekorja, vidimo, da gre za izredno mehko plastično fakturo, včasih celo za ritmično organsko linijo (npr. ozki šilasti listi, ki obdajajo ovalno okno na vrhu fasade). Okna tretjega nadstropja prekinjajo pas z motivom medaljona, ki ga ovija ozek linearni list. Ta motiv najdemo pri dunajskem arhitektu F. Ohman-nu, ki je deloval dalj časa v Pragi.⁶⁰

Ne nazadnje je treba omeniti prefinjeno barvno kompozicijo rdečih mar-mornih plošč, modrih glaziranih ploščic in povsem belo fasadno površino. Barvni sestav namiguje na slovensko trobojnico. Fasada je spet pri-mer vodoravnega principa krašenja. Ob kvalitetnih dosežkih se za trenu-tek ustavimo še pri drugorazrednih rezultatih. V Ljubljani sodi mednje *hiša v Tavčarjevi ulici 11*. Njen dekor je v splošnem preprost, zanima nas le podstrešni horizontalni pas v osrednjem delu z motivom sončnic, na stranskih rizalitih pa z motivom cvetočih vrtnic v zelenju. Trije meda-ljoni (danes preslikani) so nekdanje ženske doprsne podobe. Opisani motivi ornamentalnega pasu tik pod strešnim kapom so živo obarvani (zlate sončnice, rdeče vrtnice in zeleno listje).

V Mariboru zasledimo lep primer secesijske fasade s floralnim ornamen-tom na *hiši v ul. Heroja Tomšiča 3*. Plastično izvedeni motivi ovijalk, ki rastejo iz posodic in se nato zvijajo pod strešnim kapom, horizontalni motiv medaljonov med okni tretjega nadstropja, listni motiv ob zgornjih vogalih oken drugega nadstropja ter bogata maska nad portalom sestav-ljajo motivni svet ornamenta na tej fasadi.

⁵⁶ »Osnova zanjo je Wagnerjev prvi projekt poštna hranilnica na Dunaju«⁶¹ — cit. D. Prelovšek, Poslopje Mestne hranilnice ljubljanske, *Kron*, XXIV, 1, 1976, p. 46.

⁵⁷ *Arhitekt*, VII, 1902.

Floralne secesijske forme srečamo nadalje na dveh mariborskih vilah in v skromni obliki na stanovanjski hiši v Ptuj. *Vila na Cankarjevi 30* se ponaša z velikimi rumenimi štukiranimi cvetovi na sivomodri površini stene. Ti poganjajo iz velikega tričetrtinskega loka, ki oklepa okno prvega nadstropja. *Vila v Kajuhovi 11* (ok. 1900) uporablja še vedno maske, girlande, kroglične nize, volute ter predelane akantove liste. Ves okras je izveden v belem štuku in izstopa iz temne podlage fasadne površine. *Hiša v ul. Heroja Lacka 13* pa je ilustracija odmeva mestne arhitekture v trškem okolju.

Ob koncu skupine stavb s floralnim ornamentom je treba naglasiti še eno temeljno potezo. Če smo pozorno spremljali gradnjo ornamenta na posamezni fasadi, smo kdaj pa kdaj celo v strukturi posameznih arhitekturnih členov zasledili simbolično idejo rastline ali, bolje, drevesa. Le-to ima svoje trdno deblo in se nato razbohoti v krošnjo. Tako je tudi s fasado. V pritličnem delu in v prvem nadstropju je trdna, objeta v sistem vodoravnih pasov brez posebnih dinamičnih okrasnih motivov. Ko pa se s pogledom bližamo najvišjemu nadstropju, fasada oživi z listi, cvetovi, maskami, trakovi ali pa se celo zmehča ali vzvalovi. S tem pa vsaj delno oživi osnovna ideja arhitekture A. N. — tesna povezanost arhitekture z naravo, s tem v zvezi pa drevo kot sredstvo izraza organske rasti, razvoja in življenjske sile.

Prizadevanja vodilnih dunajskih arhitektov in oblikovalcev Hoffmanna, Olbricha in kasneje po letu 1900 tudi Wagnerja po preprostem geometričnem ornamentu so odmevala tudi pri nas. Njihovi napor za uveljavitev ravnih linij, pravih kotov in krogov so porajali trezen in konstruktiven geometrični ornament, popolnoma tuj živi ritmično zvijajoči se liniji ali floralnemu vzorcu A. N. Osnovna lika novega dekorja sta kvadrat in krog, srečamo pa še valovnico in pravokotnik. Princip ornamentiranja temelji na zaporedju in adiciji geometričnih likov. V nasprotju z asimetrijo krive linije ali poganjajočo dolgostebelno cvetlico nastopi stroga simetrija. Močno se okrepi poraba raznobarnih glaziranih ploščic, ki nimajo le estetski, ampak tudi praktičen pomen. Glazirane ploščice bolje kljubujejo slabim vremenskim razmeram ter se lažje čistijo kot fasadni omet.

Od ljubljanskih rezultatov te skupine jih je le peščica na kvalitetni ravni, vsi ostali pa zapadajo poenostavljanju in ponavljanju znanih motivov ter so zato komaj vredni kritične obravnave. Izstopajo Kochovi projekti za *Hauptmanovo hišo*, *Kmečko posojilnico* in stanovanjsko *hišo v Radovljici*, projekt arhitekta Roberta Smielowskega za njegovo lastno *hišo v Dalmatinovi 3* in *Bernekerjev* načrt za fasado *Regalijeve hiše*. Mariborsko gradivo iz te skupine zastopa ena sama stavba, »prva povsem čista oblika secesije, nastala v letu 1903«. ⁵⁸ Gre za stanovanjsko *hišo Emme Mixich — Rast v Prežihovi 8*, nastalo po načrtih Fritza Friedrigerja. ⁵⁹

Leta 1904 je C. M. Koch izdelal načrt stanovanjske in trgovske *hiše v Wolfovi ulici 2* za trgovca *Adolfa Hauptmanna*. Danes ima poslopje, nekdanj imenovano »mali nebotičnik«, nekoliko spremenjen obraz. Manjka mu razgibani, nekoliko orientalsko občuteni nadstrešni venec, sicer pa

⁵⁸ I. Premrov, *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, p. 371.

⁵⁹ *ibid.*, p. 371, op. 43.

je obloga raznobarvnih keramičnih ploščic za naše okolje nenavadna. Kot običajno sta pritličje in prvo nadstropje grafično razrezana z vodoravnimi pasovi. Ornamentalne obloge se prično šele v tretjem nadstropju. Sprva so skromne, saj komaj zaznamo drobne modre kvadratke nad okni drugega nadstropja, ki si sledijo v primerni razdalji drug za drugim in se na koncih zaključujejo z močno stiliziranimi listi. Bogatejša je površina okrog oken tretjega nadstropja, kjer je poleg nadokenskih travkov, ki vežejo kvadrata na koncih, sestavljena iz barvnih glaziranih kosov v obliki cvetličnega motiva, še vertikalni niz kvadratov. Tu se menja jo modra polja s tistimi, ki imajo vrisane bele kroge. Niz je na obeh straneh nazobčan. Najelegantnejše je najvišje nadstropje, kjer so polja med kvadratnimi okni izpolnjena s šahovnico zelenih in modrih polj z vrisanimi belimi krogi. Drobni zelenomodri pas treh šahovskih polj krasi okensko polico v istem nadstropju. Wagnerjanski podkapni venec je Koch opremil s prepletajočimi se krogi in s prevezano cvetno kito. Fasada doseže z variiranjem raznobarvnih geometričnih likov kroga in kvadrata učinek orientalske pisanosti; ta pa bi bil še močnejši, če bi stavba obdržala prvotno streho. Stavba je v našem gradivu skromen, vendar zanimiv nasledek dunajskega umetnostnega hotenja, ki si je ob naslonu na islamsko anikonsko in drugo orientalsko umetnost zamišljalo eksotične dekorativne rešitve.

Še večjo rafiniranost je dosegel Koch z dvema v l. 1906 vogalno projektiranimi hišama *Kmečke posojilnice*. Okrasje na tej stavbi je skoraj asketsko. Ker se omejuje na ozek pas okrog oken, še posebno izstopajo svetle gole površine fasadnega ometa. Pritličje prekrivajo vodoravni pasovi. Okna prvega nadstropja prekinjajo v plitvem reliefu izdelano vodoravno potekajočo borduro. V zgornjem delu imajo eleganten geometrično stiliziran rastlinski motiv. Tik nad borduro poganjata na obeh straneh iz okenskega okvira drobni stebli z zelenimi stiliziranimi listi in se v rahlem loku povzpneeta nad okno, kjer se združita v šopek rumenih cvetov in zelenih listov. Drugi dve stebli imata isto izhodišče, le da se končujeta v »S« liniji s tremi cvetovi, ki simetrično odgovarjajo »centralni kompoziciji«. Tu torej nastopa floralni motiv, vendar je speljan v vode okroglih in oglatih geometrijskih likov. Zaporedje zelenih in modrih glaziranih kvadratov s prekinitvijo rastlinskega motiva na vogalih, ki obdaja okna drugega nadstropja ter dve vrsti šahovskih polj pod okensko polico tretjega nadstropja, je le umiritev v prvem nadstropju doseženega akcenta okrasa na stavbi. Preprosti, a v okrasu elegantno izpeljani zgradbi zaključujeta venec štirih šahovskih polj v sivem omteu ter motiv renesančne palmete.

Tretja Kochova rešitev je hiša na *Gorenjski c. 18 v Radovljici*, dokončana 1906. Tu se je arhitekt najbolj razživel pri okraševanju portala. Ob straneh vhoda je pritrdil zelene glazirane ploščice, nad njimi pa poganjata mladi drevesi in objemata s svojima krošnjama polovico osrednjega okna v prvem nadstropju. Zeleno krošnje poživljajo drobni beli cvetovi, pod krošnjami je čebelji panj, okrog njega se spreletevajo čebelice. Pod okenskimi čeli v prvem nadstropju je niz kvadratov z vrisanimi krogi. Okna drugega nadstropja pestrijo kovinska dekorativna čela in šahovnica pod okensko polico. Podstrešni pas ima eleganten, na enak način kot pri *Kmečki posojilnici* stiliziran vegetabilni motiv, sestavljen iz

zeleno, rjavo in peščeno obarvanih geometrično oblikovanih glaziranih ploščic, dopolnjujejo ga še podstrešni zidni venec in jajčni friz.

Zelo zgovorna za to skupino je hiša Roberta Smielowskega v Dalmatinovi ulici 3. Arhitekt je stavbo projektiral l. 1903. Fasada se vertikalno deli v šest okenskih osi, na stranskih partijah so okna trodelna, v sredini pa dvodelna. Ritem oken v pritličju prekinja mikavno oblikovan ločni portal s polkrožnim nadstreškom, ki ima tudi sicer lepo kovano mrežo na vratnicah in v loku. Pritličje in prvo nadstropje združuje širok pas šahastih polj. Zelene glazirane ploščice se menjavajo s sivimi, izvedenimi v tehniki škropljenega ometa. Preostali krasilni inventar predstavljajo v zid vgrebeni kvadrati pod okenskimi policami drugega in tretjega nadstropja, zelene kocke in preprosti trakovi na predelih med okni četrtega nadstropja. Delo Smielowskega so verjetno še nekatere zgradbe v Ljubljani. Za primer naj bo stanovanjska hiša stavbenika F. Supančiča na Prešernovi cesti 12 in 14. Na načrtih za obe stavbi je podpisan R. Smielowski, pa tudi detajli na fasadi govorijo za njegov način geometričnega oblikovanja ornameta, ki se tu in tam v zakrneli obliki meša s starejšimi ornamentalnimi formami, npr. s trakovi, pritrjenimi na zatiče, iz katerih visijo rastlinske vejice. Preprost, pa vendar zanimiv dosežek fasadne krasitve pomeni hiša Ane Regali na vogalu Miklošičeve in Dalmatinove ulice. Za to stavbo so bili po vrsti predloženi trije načrti. Prvi, ki ga je projektirala ljubljanska stavbna tvrdka Faleschini in Schuppler, je predvideval poleg ogelnega pomola še zaprti pomol na fasadi, obrnjen proti nekdanjemu Slovenskemu trgu. Ker se mestni stavbni urad ni strinjal s tem načrtom, češ da fasada na Miklošičevo cesto, zlasti pa še izbočeni pomol, kvari v arhitektonskem oziru celotno ulično fronto, je bilo priporočeno, da se zunanjščina nove hiše prilagodi »lahki fasadi« sosednje Krisperjeve hiše. Novi načrt iste stavbne tvrdke je odpravil fasadni pomol in formalno prilagodil ogelni pomol ostalim stolpičem na Slovenskem trgu. Šele projekt slovenskega kiparja Franceta Bernekerja z dne 26. 3. 1906 je doživel realizacijo, a ne v polni meri. Fasadni ploskev nad pritličjem je obarvana pastelno zeleno. Poživljajo jo redke glazirane ploščice ob oknih prvega nadstropja, valoviti zidni venec nad okni drugega nadstropja in polkrožne keramične glazirane ploščice, ki simbolično ponazarjajo golobnjake. Valovitemu venčnemu zidcu na fasadi ustrezajo tri zeleno naslikane valovnice pod napuščem.. Fasadni krili se združujeta prek vrinjene vertikalne zidne partije v polkrožni pomol, ki ga spodaj nosita kasneje dodana atlanta, zgoraj pa izzveni v čebulasto kupolo. Rastlinski vejici krasita zgornji del pomola.

V to skupino uvrščamo še tri stavbe, ki dosegajo dekorativni značaj s kar se da preprostimi geometričnimi elementi, večinoma izvedenimi v alternaciji škropljenega in gladkega ometa. To je Hribarjeva hiša na Titovi 28 arhitekta M. Fabianija (1905—1906) s preprostimi izstopajočimi kvadrati v tehniki škropljenega ometa in dodanimi levjimi glavicami nad trodelnimi okni. Pri stavbi je mnogo bolj zanimivo »napenjanje« oz. valovanje fasadne stene. Fasadno krilo, obrnjeno na Titovo cesto, se namreč trikrat rahlo izboči.

Na drugem mestu je Deghengijeva hiša, za katero sta bila izdelana dva načrta. Drugi in deloma realizirani načrt je napravil stavbni mojster Treo. Iz Treovega načrta je razvidno, da bi moralo fasado krasiti več

detajlov, med drugim tudi barvne glazirane ploščice. Danes se fasadna površina predstavlja le kot kombinacija opečno rdečega rusticoiranega pritličja ter rumeno obarvanih preostalih nadstropij. Prvo nadstropje je ločeno od drugih z močnima zidnima vencema in ga poudarja rustika v zgornji polovici. Drugo in tretje nadstropje pokriva enotna površina škropljenega ometa. Na vogalu se nad višino strehe pne okrogli ogelni pomol, ki sledi členitvi obeh fasad.

In na koncu je še hiša *Juliane Stare* (1908). Zgradilo jo je stavbno podjetje Filip Supančič. Sodim, da je načrt za pročelje napravil mojster sam, kar se da sklepati iz posameznih ornamentalnih vzorcev, ki so mu že večkrat služili pri krasitvi fasad.

Ugotovili smo že, da je glavnina kvalitetnih stavb s secesijskim nakitom časovno zasidrana v prvih nekaj letih po 1900, da pa istočasno nastaja cela vrsta stavb, ki dolgočasno, brez najmanjše invencije ponavljajo pridobljene obrazce na nešteto načinov. S tem pa še ni izrečena zadnja beseda o secesijskem ornamentu. Ta namreč še naprej živi v hibridni obliki in se le počasi in s težavo poslavlja. Poglejmo nekaj primerov: *Katoliško tiskarno* iz leta 1909 (danes *Ljudska pravica*), *Državno obrtno šolo* iz leta 1910, (danes *Srednja tehnična šola*) ali stanovanjska hiša *Huga in Ernesta Peternela v Beethovnovi 15 in Zupančičevi 10* (enaki fasadi) iz leta 1910–11. S prvo svetovno vojno ne zamre, ampak se tu in tam pojavlja kot spomin na nekdanje bogato krašenje fasad, obenem pa kot mehčanje stroge funkcionalistične arhitekture. Za primer vzemimo fasado poslopja *Ljubljanskega dvora* (danes *Železniške direkcije*) v ul. *Moše Pijade* št. 39 (1922) v Ljubljani. Trdo občutene maske, svojevrstne modifikacije rozet in košarice s sadjem so spomin na secesijo. Podobno občutje kaže poslopje bivše *Prometne banke v Beethovnovi 13* (1921).

Ornament kot ena izmed temeljnih potez secesijskega gibanja je pustil očitne sledove tudi v nekaterih delih dveh po prvi svetovni vojni vodilnih slovenskih arhitektov, Ivana Vurnika in Jožeta Plečnika. V Vurnikovem romantičnem prizadevanju za oživitev »slovenstva«, ki je našlo izraz v stavbi *Zadružne gospodarske banke* (1922), se vendar spet oglašja secesijska želja po prezentiranju fasade na ornamentalen način. In ali niso Plečnikova obnovenitvena dela v *preddverju Križank* daljni spomin na že davno minulo dobo?

ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung erörtert die Stilentwicklungsstufen des Fassadenornaments, wobei sie noch besonders die Beziehungen zwischen der Fassadendekoration und der Architektur verfolgt (daas Ornament als Applikation, das Ornament als Teil der Struktur des Architekturkörpers). Den Autor hat zur Bewertung der Architektur aus dem Blickpunkt des Ornaments eines der hauptsächlichen Prinzipie der Stilbewegung um das Jahr 1900 geleitet: das in allen Kunstsparten und auch im Leben ständig anwesende Ornament.

Bei der Einordnung des Materials in die einzelnen Entwicklungsstufen hat die entscheidende Rolle des Vermittlers Wien gespielt, wichtig waren indessen auch andere Ausstrahlungspunkte: Graz, Prag, Budapest, usw. Einige Ornamente wurden gänzlich verpflanzt, bei den meisten handelt es sich jedoch um Überarbeitung, um eine andersartige Anordnung der Muster oder um das Variieren der übernommenen Wiener, Grazer und anderer Vorbilder. Im Gesamttraum Sloweniens stellt Ljubljana dasjenige Zentrum dar, das die meisten

und zugleich qualitativsten Lösungen auf diesem Gebiet beigezeichnet hat: die Schatzkammer des Sezessionsornaments ist hier am reichsten und reinsten. Anderswo handelt es sich überall um eine starke historische Überlieferung, die auch in den Fällen, da es zu einem leicht angedeuteten Versuch in Richtung Sezession kommt, das Ganze mit ihrem zählebigen Beharren beim Alten übertönt. Deshalb sprechen wir in diesen Fällen lediglich von einer gewissen barock-, rokokomässigen oder irgendwelchen anderen historischen Sezession; dabei sei auf die Lösungen in den Städten des nördlichen Teils Sloweniens, in Maribor, Celje, Ptuj und Murska Sobota hingewiesen. Das Sezessionsmuster beschränkte sich jedoch nicht bloss auf das bürgerliche Milieu, sondern drang in rustifizierter Form auch in die Provinz, in Marktflecken und Dörfer (z. b. Vransko, Ptuj, Murska Sobota, Mozirje, Slovenj Gradec, Slovenska Bistrica).

Das Fassadenornament in Slowenien zwischen dem Jahr 1895 und dem Beginn des dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts hat folgende Entwicklungsstufen: das späthistorische, wagnerianische, floralsezessionistische, geometrische und das post-sezessionistische Ornament.

Der Grossteil der Bauwerke mit späthistorischem Fassadendekor ist in Ljubljana ungefähr in der Zeitspanne von den achtziger bis zu den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden, in Celje und Maribor dagegen mit einem Anhauch von Sezession bis zum Ersten Weltkrieg hin. Das späthistorische Ornament ist zusammengesetzt aus einer Reihe von Motiven der Neo-Renaissance, des Neo-Barocks, des Neo-Rokokos und des Biedermeiers, die in Symbiose mit den architektonischen Fassadengliedern leben oder sich ihnen unterordnen; Celje und Maribor als Qualitätszentren der historischen Architektur dieser Zeit konkurrieren noch erfolgreich mit dem Material aus Ljubljana. Die beredtesten Beispiele dieser Phase sind: in Ljubljana *Kresija* (Kreisamt), *Filipov dvorec* (Philippshof), *Deželni dvorec* (Landhof, heute Universität), *Mestni dom* (Stadthaus), das Wohnhaus von *Oroslav Dolenc*; in Celje das *Haus in der Ipavec-Strasse* Nr. 2, das Gebäude der *Darlehnskasse* (*Posojilnica*) von Celje und das *Haus Nr. 2 auf dem Tomšič-Platz*; in Maribor das *Haus Nr. 17 auf der Partisanen-Strasse* und Nr. 4 in der *Trubar-Strasse*.

Das Wagnerianerornament bezeichnet die Stufe des Dekors, den der Wiener Architekt Wagner nach seiner Ankunft an die Akademie im Jahr 1894 einführte, und zwar sowohl in seinen Entwürfen und Realisationen, wie auch in der Architekturschule. Es handelt sich um modernisierte Motive des Klassizismus, des Stils Ludwigs XVI. oder des Empirestils, die an Klarumrissen kubischen Wohnblocks angebracht sind. Zu den charakteristischen Motiven gehören Bänder, Kannelüren (eingeriefte Linien) und Medaillons. Die Natur dieser Motive erfordert das vertikale Prinzip des Anbringens auf den Feldern zwischen den Fensterachsen, wobei die Fassade in die Höhe wächst. Durch die Häufung der Motive gegen das obere Fassadenende zu beginnt sich das Gewände in dieser Richtung aufzulockern, was zur nächsten Stufe, dem floralsezessionistischen Stil, führt. Zu den best gelungenen Lösungen dieser Richtung, die sich vornehmlich auf Ljubljana beschränkt, gehören: Kochs Projekt des *Potočnikhauses* auf dem Marx-Engels-Platz (1902), die Fassade der *Stadtsparkasse* (*Mestna hranilnica*) des Architekten J. Vancaš (1903) und das *Pirchhaus* in der Cigale-Strasse (1905–1906). Diese Objekte sind grösstenteils zur Zeit der Jahrhundertwende entstanden.

Die Spannweite des floral-sezessionistischen Ornaments geht von der eleganten Stilisierung von linearem Rankenwerk, das manchmal ins Abstrakte übergeht, über flächige bis zu üppigen, doch verfeinerten plastischen Pflanzenformen. Es muss hervorgehoben werden, dass ausser den üblichen sezessionistischen Elumenmotiven (Sonnenblume) ihre elegante Sezessionsvariante im Geiste des verfeinerten Linienrhythmus auch das slowenische nationale Blumenmotiv — die Nelke, erlebt hat. Die Pflanzenmotive werden aber schon von konstruktiven Tendenzen begleitet, welche die Grundlage des geometrischen Ornaments bilden. Die Richtung des Ornamentierens wandelt sich jetzt: an die Stelle der vertikalen tritt die horizontale. Das Floralornament wird gegen das obere Fassadenende zu reicher und beginnt zu blühen, während in einzelnen Fällen das Wachsen, Schwellen und Erweichen der Fassade ins

Gewände und die Architekturglieder übergehen. Zu dieser Gruppe zählen wir eine Reihe der elegantesten Beispiele des »leichten Sezessionsstils«: in Ljubljana Fabianis *Krisperhaus*, C. M. Kochs *Cuden-* und *Vodnikhaus*, das *Urbanc-haus* (Kauthof *Centromerkur*) des Grazer Architekten F. Sigmundt, das *Hotel Union* und das Gebäude der *Voksdarlehnskasse* (*Ljudska posojilnica*) von J. Vancaš; in Maribor das *Haus in der Strasse des Heroen Tomšič* 3 und die *Villa in der Cankarjeva* 3. Den Zeitkern des Entstehens dieser Bauwerke umschliessen die Jahre 1903 bis 1908.

Das geometrische Ornament ist aus den Bemühungen der führenden Wiener Architekten und Gestalter Hoffmann, Wagner und Olbrich hervorgegangen und äussert sich in der Gestaltung der Fassadenflächen deutlich auch bei uns. Es erscheint gleichzeitig mit dem Pflanzenornament. Seine Grundelemente sind das Quadrat, der Kreis und die Gerade, ausserdem auch noch eine Reihe anderer geometrischer Kombinationen (Schachbrettmuster). Charakteristisch ist die Verwendung von verschiedenfarbenen glasierten Wandfliesen. Der Dekor beschränkt sich auf die Verzierung der Fensterrahmen und nur zum Teil auf die Felder zwischen den Fenstern. Das Flächige der glasierten Fliesen stützt das klare Erkennen des kubischen Baublocks, allmählich verliert sich der Eindruck, dass die Fassade verkleidet ist. Die Buntfarbigkeit drückt dieser Bautengruppe noch ganz besonders den Stempel des Verfeinerten und Exotischen auf. Es ragen hervor Kochs Projekte für das *Hauptmannhaus*, für die zwei Eckhäuser der *Kmečka posojilnica* (*Bauern-darlehnskasse* und für das *Haus in Radovljica*, Smielowskis Projekt für sein eigenes *Haus in der Dalmatin-Strasse* 3 und Bernekers Entwurf für das *Regalihaus*.

Das post-Sezessionsornament bedeutet das allmähliche Ausklingen des Sezessionsornaments, das in einfachen Formen sein Leben bis zum Ersten Weltkrieg hin fristet, auf vereinzelte Beispiele trifft man jedoch auch noch später, z. B. der Bau des *Ljubljanski dvor* (heute *Železniška direkcija* — *Eisenbahndirektion*) aus dem Jahr 1922. Die Idee des Ornaments als Ausdrucksmittel der Fassade erwacht aber noch einmal zum Leben — diesmal in einem andersartigen Konzept — in den Frühwerken des Architekten Vurnik (*Zadružna gospodarska banka* — *Genossenschaftliche Wirtschaftsbank*, 1922) und als Gedankenblitz beim Architekten Plečnik (*predverje Križank* — *Vorhof der Križanke*).

FRESKE MATTHIASA VON GÖRZA V MARIJINI CERKVI V ZAGORJU PRI PODČETRKTU*

Anica Cevc, Ljubljana

Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku šteje kot celota med umetnostne dragotine Kozjanskega skupaj s cerkvijo v Olimju, cerkvami device Marije na Pesku, Sv. Roka nad Šmarjem pri Jelšah, na Sladki gori in v Kamnici pri Mariboru pa prav gotovo tudi v vrh baročnega cerkvenega freskantstva na Štajerskem.

Cerkev se na skalnati vzpetini sredi vasi slikovito vključuje v mehki kozjanski pokrajinski relief. Njene sestavine so harmonično zlite: v jedru gotska ladja, baročni prezbiterij s kapelama ob bokih, masivni zvonik s korenasto streho ter vabljliva nadstropna lopa pred fasado. Prvič je cerkev v Zagorju omenjena leta 1545 kot podružnica »bei unser Frauen in Seger« v strassburškem vizitacijskem poročilu župnije sv. Mihaela v Pilštajnu, vizitacijski zapis iz leta 1651 pa jo omenja kot »Ecclesia B. Mariae V. in Sagor«.¹ Današnjemu imenu bližja je omemba pri Valvasorju, ki našteva med ustanovami celjskih grofov kot zadnjo tudi cerkev »zu Sagorie bey Unser Lieben Frau«.² Skromen popis cerkve in njeno zgodovino podaja rokopisna kronika iz leta 1872, ki med posebnostmi kraja, popisi zgodovinskih in legendarnih dogodkov ter nastanka cerkve omenja tudi baročne freske iz leta 1708 kot delo »neznanege mojstra«.³ Leta 1787 je bila cerkev povzdignjena v kuracijo in vključena v dekanat Kozje in je, kot Pilštajn, štela v ljubljansko škofijo. Danes je podružnična cerkev župnije Sv. Vida pri Planini in spada v mariborsko škofijo.

Prvi topografski popis cerkve je objavil J. A. Janisch v topografiji Štajerske pod geslom »Sagorje (slov. Zagorje)«⁴ Celjsko ustanoviteljstvo je

* Raziskavo mi je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije, za kar se ji toplo zahvaljujem.

¹ Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, VI, Das Dekanat Drachenburg, Marburg 1887, p. 149 (od tu dalje citirano: Orožen, 1887).

² Johann Weichard Freiherr von Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Krain*, IV, 2, Aufl., Rudolpfswerth, p. 360.

³ *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorie*, 1872, p. 7. Kroniko hrani župnijski urad v St. Vidu pri Planini.

⁴ Josef Andreas Janisch: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878, pp. 759–761 (od tu dalje citirano: Janisch, 1878).

Jansich utemeljeval s sklicevanjem na gotski sklepnik z grbom celjskih grofov v nekdanji kapeli nad današnjo zakristijo. Omenja tudi nekatere čez sto let stare slike milostne podobe zagorske Marije in napis na njih: »Wahre Abbildung des Uthalten und schon in die 500 Jahr lang Wunderthätigen Gnaden Bilds Mariä zu Sagorie in der Pfarr Pailenstain gelegen, welche zu grösserer Ehre dieser Uibergebenedeyten Jungfrauen durch dieses öffentliche Werk kundbar machen lassen der Hochwürdigste Fürst und Herr Sigmund Felix Bischof zu Laybach aus dem Hochgräfl. Geschlecht von Schrattenbach« (1738).⁵

Še v srednjem veku je ob gotski kapeli zrasla nova cerkev, ki je tudi v današnji baročni »preobleki« še opazna: zunanjščino ladje opasuje talni zidec, ohranjeni so sledovi gotskih »šivanih« oglov, v galeriji nad današnjo zakristijo so ostanki gotskih fresk iz srede 15. stoletja.⁶ Večje spremembe je cerkev doživela v 17. stoletju, kot pove na portalu vklesana letnica 1661, in v začetku 18. stoletja. Cerkev je dobila nov prezbitrij s kapelama ob straneh, ladja baročne oboke, zadnjo povečavo pa z lopo pred fasado. Grof Ignaz Maria Attems (1649—1732), lastnik bližnjega gradu v Podčetrtku, je v umetnostno plodni barokizacijski vnemi cerkvi oskrbel tudi bogato oltarno opremo in dal notranjščino v celoti poslikati, zato ni prav nič čudno, da velja v ljudskem izročilu kar kot »graditelj« cerkve.⁷

Dominantnemu položaju arhitekture v pokrajini je enakovreden tudi vtis notranjščine. Glavni oltar je delo kiparja Gregorja Božiča iz Laškega.⁸ Kip stoječe Marije z Jezusom v glavni niši je še poznogotski iz časa okoli 1500—1510, vendar ga je barok precej predelal. Stranska oltarja sta iz leta 1726, v njih sta sliki A. Zeita iz leta 1799. Izredno bogata v lupini in v plastičnem okrasju je prižnica, ki jo kronogram datira v leto 1742.⁹ Freske na oboku ladje in prezbiterija, na obeh straneh slavoloka, na koru in v kapelah sv. Jožefa in sv. Dizma so iz leta 1708, votivni freski na severni steni ladje in slikana oltarja sv. Lenarta in sv. Marjete v ladji ter dekorativne slikarije ob oknih v ladji pa je v sedemdesetih letih 18. stoletja naslikal Jožef Anton Lerchinger, slikar iz Rogatca,¹⁰ le da na steno slikana oltarja skoraj v celoti prekrivata poznejša plastična oltarna nastavka.

Naročnik fresk v ladji iz leta 1708 je bil, kot pove družinski grb na ladijski steni slavoloka, grof Ignaz M. Attems. Grba na prezbiterijski strani slavoloka pa izpričujeta, da sta freske v prezbiteriju naročila I. M. Attems in njegova žena Maria Regina roj. Wurmbrandt. Poleg Attemsovega družinskega grba — belega trovrha na rdečem polju — je tu namreč tudi grb družine Wurmbrandt: na treh kopah griča s krono stoji pol petelin pol zmaj, ki bruha iz kljuna ogenj. Oba grba pove-

⁵ Janisch, 1878, p. 760.

⁶ Fotografijo fresk mi je ljubezno posredovala Anka Aškerc, za kar se ji na tem mestu zahvaljujem.

⁷ Orožen, 1887, p. 152.

⁸ Sergej Vrišer: *Kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor, 1963, z. 151; isti, *Baročne prižnice na slovenskem Štajerskem*, ZUZ, n. v., XIV—XV, 1979, p. 18.

⁹ Kronogram: eX prIVILegIo DeI genetrIX sIne MaCVLa fVIIt (1742).

¹⁰ Anica Cevc: *Slikar Anton Lerchinger*, doktorska disertacija, Beograd 1971, pp. 103—104 (tipkopis).

zuje krona. Attemsov grb je tudi na oltarju v Dizmovi kapeli, kjer napis na notranji steni vhodnega loka še dodaja, da je v času poslikave kapele, torej v letu 1708, župnikoval v Zagorju Martin Umek.¹¹

Vsi starejši opisovalci govore o freskah v Zagorju kot o delu »neznane-
nega mojstra«.¹² Pri tej anonimnosti je ostala tudi novejša literatura; v najboljšem primeru je freske v Zagorju opredelila v krog »Attemsovih
slikarjev«.¹³ Že svojčas sem zapisala, da bi utegnil biti avtor fresk v
Zagorju Matthias von Görz,¹⁴ v zadnjem času pa so primerjave fresk v
Zagorju z Görzovimi deli na avstrijskem Štajerskem to misel potrdile.

MATTHIAS VON GÖRZ

V naši umetnostnozgodovinski literaturi doslej neznana osebnost slikarja Matthiasa von Görza tudi v matični deželi njegovega dela — v avstrijskem delu Štajerske — še ni doživela tiskane monografske obdelave. Prvi je zbral in objavil podatke o Görzu Josef Wastler.¹⁵ Anonimni pisec prispevka v Thieme-Beckerjevem leksikonu Wastlerjevih podatkov ni dopolnil z novimi ugotovitvami.¹⁶

Prvi, ki je sistematično raziskoval štajersko baročno slikarstvo in s tem tudi delo Matthiasa von Görza, je bil Robert Meeraus; ki je v disertaciji o Görzu in njegovih freskah v samostanski cerkvi v Pöllau zbral podatke o slikarju in njegovem delu.¹⁷ Kot Wastler je tudi Meeraus za-

¹¹ Kronogram: aLMae DeI parae sanCto /Iosepho LatronIqVe beato/ sub Adm. Rdo. Domino Martino Vmegk Parocho et Commissario loci reparatum (1708).

¹² *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorie*, 1872, p. 7.: »Im Jahre 1708 wurde das Gewölbe der Kirche in fresco gemalt von der Hand eines unbekannten (sich) Meisters darstellend den alten und neuen Bund, die Allegorie: Religion, Glaube, Hoffnung und Liebe, 4 Evangelisten, Begebenheiten aus dem Leben Jesu, Maria und Josef, die lauretanische Litaney, die Himmelfahrt Jesu u. Mariens, und einige Erhörungen und Wunder, welche auf die Gebethe der Gläubigen, und auf die . . . Mariens geschehen sind, u. z.« (Sledi popis uslišanj); Janisch, 1878, p. 760; Orožen, 1887, p. 151.

¹³ Franjo Sijanec, Franc Mihael in Janez Andrej Strauss, *ZUZ*, IX, 1929, p. 3; France Stelè: *Monumenta artis Slovenicae*, II, Ljubljana 1938, p. 26. Fran Sijanec, Krog Attemsovih slikarjev, *Kronika*, n. v., V, Ljubljana, 1957, p. 149; Jože Curk, Umetnostni profil šmarsko-rogaško-kozjanskega skozi stoletja, *Celjski zbornik*, Celje 1961, p. 497; isti: *Sakralni spomeniki območja občine Šmarje pri Jelšah*, Topografsko gradivo, VII, Celje, 1967, p. 123 (ciklostil); Kok. (Vladimir Kokole), *Zagorje, Krajevni leksikon Slovenije*, III, Ljubljana 1976, p. 402.

¹⁴ A. Cevc, o. c., p. 46. Primerjalno delo so mi omogočili barvni posnetki in fotografije, ki jih je kolegialno posnela dr. Ksenija Rozman. Za vso pomoč pri terenskih delih se ji najpristrčneje zahvaljujem.

¹⁵ Josef Wastler: *Steirisches Künstler Lexikon*, Graz 1883, pp. 28—30.

¹⁶ Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIV, Leipzig 1921, p. 311.

¹⁷ Robert Meeraus: *Die ehemalige Stiftskirche von Pöllau und Ihr Mahler Matthias von Görz*, doktorska disertacija, Graz 1925 (tipkopis). Disertacijo v tipkopisu mi je po medbibliotečni izmenjavi z Univerzo v Gradcu lju-beznivo posredovala NUK (Od tu dalje citirano: Meeraus, 1925).

jemal podatke o Görzu predvsem iz kronik,¹⁸ razen tega pa tudi iz virov v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu,¹⁹ iz rokopisne zapuščine Josefa Wastlerja v Umetnozgodovinskem inštitutu univerze v Gradcu in dotedanjih omemb slikarja Görza v literaturi.²⁰ Wastlerjeve podatke je kritično komentiral in z lastnimi raziskavami dopolnil, podal pregleden življenjepis ter v okviru tedanje vednosti o štajerskem baročnem slikarstvu opredelil umetnikovo vlogo. Meeraus je izsledke svojih raziskav objavil le v skrajšani obliki.²¹ Po obrobni omembah Görza v novejši literaturi, ki se omejujejo na že znane podatke,²² je Günter Brucher pripisal Görzu freske v romarski cerkvi v Freiensteinu,²³ v temeljnem in temeljitem delu o baročnem štajerskem stropnem slikarstvu pa je s strokovnimi primerjavami določil tudi slikarjevo mesto v razvoju štajerskega monumentalnega slikarstva, realno ocenil slikarjevo ustvarjalnost in določil vplive in pobude njegovega slikarstva.²⁴

Življenjski podatki Matthiasa von Görza

Matthias von Görz se je rodil verjetno okoli leta 1670 v Pöllauu in tam umrl 13. avgusta 1731. Po očetovi smrti — padel naj bi bil v bojih s Turki — je Görz od svojega sedmega leta dalje odraščal v pöllauskem samostanu in se šolal v skrbništvu prelata Michaela Josefa Maistra. Petletno vajeniško dobo od 1. januarja 1687 do konca leta 1691 je Matthias preživel pri graškem slikarju Matthiasu Echterju, za kar je mojster od samostana prejemal šolnino v denarju in v naturalijah: 150 florintov, 20 četrting žita, 10 veder vina in 2 kosa platna.²⁵ Nato je Görz na stroške samostana študijsko potoval v Italijo in se v domovino vrnil verjetno leta 1703, vsekakor pa pred 20. januarjem 1704, ko se je v Gradcu

¹⁸ Karl Kellner: *Geschichte des vormaligen, nun aufgelösten Stiftes von Pöllau*. Rokopisna kronika je v farnem arhivu v Pöllau. Kellner je bil do razpustitve samostana leta 1785 njegov član. Kronika naj bi bila po Meeraus, 1925, p. 1, iz začetka 19. stoletja; Josef Karner: *Monographie von Pöllau*. Rokopis v arhivu Pöllau. Po Meeraus, 1925, p. 1, naj bi bila monografija iz srede 19. stoletja.

¹⁹ Sonderarchiv Pöllau, Steiermarkisches Landesarchiv, Gradec.

²⁰ Göth, Pöllau, *Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark*, Graz 1855, št. 6, p. 173 sq.; Johannes Graus, *Die Pfarrkirche von Pöllau, Kirchenschmuck*, XVII, Graz 1886, p. 89 sq.; Alfons Egle: *Geschichte des Marktes Pöllau*, Graz 1893.

²¹ Robert Meeraus, *Die Bedeutung von Pöllau für die Kunstgeschichte in Steiermark*, *Blätter für Heimatkunde*, VIII, Graz 1930, pp. 16—50.

²² Rochus Kohlbach: *Die barocken Kirchen in Graz*, Graz 1951, p. 47; isti: *Die Stifte Steiermarks*, Graz 1953, pp. 278—281; Hans Riel, Gösting, *Recklams Kunstführer*, Bd. II, Österreich, Stuttgart 1961, p. 181; Kurt Woisset-schlager-Peter Krenn: *Alte steirische Herrlichkeiten*, Graz 1968, pp. 11, 71, 75, 78.

²³ Günter Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, št. 117, pp. 2—7.

²⁴ Günter Brucher: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, Graz 1973, pp. 51—54, 56, 68—82, 98 (od tu dalje citirano: Brucher, 1973).

²⁵ Meeraus 1925, pp. 63—64 citira besedilo pogodbe: »*Erstlich: Vom 1. Jänner 1687 übergibt H. Prälat zu Pöllau dem Herrn Mathiesen Echter, den jungen*

poročil s hčerko svojega mojstra in učitelja, s Katarino Elizabeto Echter.²⁶ Ne vemo, če je Görz s poroko prevzel tudi tastovo delavnico, vsekakor pa je leta 1706 postal ud graške slikarske bratovščine.²⁷ Prav tako ne vemo, kdaj je Görzu umrla prva žena in kdaj se je drugič poročil z Marijo Elizabeto Maichl, hčerjo pozlatarja v Gradcu; pri vpisih krstov enajstih Görzovih otrok so namreč imena matere vpisana ne-popolno.²⁸ Görz je v Gradcu stanoval v Paulustorgasse zraven kapucinskega samostana. Preden se je vselil, je pritlično hišo povišal v enonadstropno in s tem sprožil pritožbo kapucinov zaradi motenja miru, na samostanski vrt odprtih oken in kapnice, ki naj bi z zamakanjem samostanskega zidu povzročala škodo. Spor, pri katerega razsodbi je odločal tudi sam cesar, je trajal od leta 1709 do 1715. Zaradi tožbe je moral slikarjeva žena uradno potovati v Bratislavo.²⁹ Slikar Görz je umrl komaj šestdeset let star 13. avgusta 1731, ko je slikal v ogelni sobi prelature pöllauskega samostana; pokopan je v tamkajšnji samostanski cerkvi.

Görzova dela

Starejša biografa, Wastler in Meeraus, povezujeta začetke Görzovega dela s samostanom v Pöllauu. Po Wastlerju naj bi bilo prvo naročilo povezano s spremembo vodstva samostana po smrti opata Maistra leta 1696. Njegovo mesto je zasedel opat Johann Ernst Orthenhofer, ki je bil nato glavni naročnik stavbarskih in slikarskih del v cerkvi in v samostanu. Prvo slikarsko naročilo za cerkev naj bi bil dobil leta 1698 Antonio Maderni. »Kmalu nato« naj bi se bil vrnil Görz iz Italije in Maderniju pomagal pri poslikavi kapel cerkve v Pöllauu. Šele po Mader-

Mathiesen von Görz zur Erlernung der Mahlerkunst auf fünf Jahre lang, und geloben zu einem ordentlichen Lehrgehalt 150 Fl., und zwar im Anfang des ersten Jahres 50 Fl., zu Ende des dritten Jahres mehrmalen 50 Fl., und dann zu Ausgang des fünften Jahres wieder 50 Fl. zu bezahlen, wie nicht weniger versprechen H. Prälat neben diesem Lehrgehalt annoch 20 Viertel Korn, und jährlich Einen Startin Wein, also während dieser 5 Jahre 5 Startin Wein und 2 Stück Leinwand zu überlassen, auch gedachten Lehrjungen während der Lehrzeit ohne Entgelt mit notwendigen Kleidung zu versehen und die auf das Aufdingen und Freisagen auflaufenden Unkosten darzugeben.

Dahingegen und für das anderte verobligirt und verbindet sich ermelter H. Mathias Echter, gedachten Lehrjung während solcher 5 Jahre in der Kunst der Mahlerei auf das eifrigste zu instruiren, demselben alle Wissenschaften nach möglichsten Fleße zu entdecken und nicht das Geringste zu verhalten, sondern soviel ihm nur möglich, diese Mahlerkunst vollständig zu lehren.»

Pogodbo sta prelat in slikar Echter podpisala 1. oktobra 1686.

²⁶ Meeraus, 1925, p. 50.

²⁷ Meeraus, 1925, p. 17.

²⁸ Ob rojstvih otrok je pri vpisih l. 1706, 1708 vpisana kot mati Catharina Elisabetha, v letu 1711 le Elisabetha, v letih 1714, 1716 in 1717 Maria Elisabetha, v letu 1719 Maria Elisabetha Maikhlin, nadalje le Elisabetha. Prim. Meeraus, 1925, pp. 50—53.

²⁹ Meeraus, 1925, pp. 18—20.

nijevi smrti naj bi bil Görz postal glavni freskant samostanske cerkve.³⁰ Meeraus je po arhivskih podatkih razmejil Madernijevo in Görzovo delo v Pöllauu. Maderni je namreč umrl 23. oktobra 1702, ko so v cerkvi še trajala gradbena dela, in zato kot freskant samostanske cerkve ne prihaja v poštev,³¹ pač pa je res poslikal leta 1699, torej še v času Görzovega študija v Italiji, samostansko biblioteko.

Prvo znano Görzovo delo na avstrijskem Štajerskem so freske v *zakristiji znamenite romarske cerkve na Pöllaubergu*, ki jo je dal povečati opat samostana Pöllau, Johann Ernst Orttendorfer, glavni Görzov naročnik. Freske v zakristiji pöllauberške cerkve iz leta 1705 sicer niso signirane niti niso arhivsko potrjene kot Görzovo delo. Za Görzovo avtorstvo pa govorijo primerjave s freskami v samostanski cerkvi v Pöllauu, še bolj pa s freskami v cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku.³²

Günter Brucher je upravičeno prištel Görza tudi v krog Attemsovih slikarjev in analitično poskušal opredeliti tako njegov kot delež slikarja Frančiška Karla Remba pri poslikavi *Attemsove palače v Gradcu*. Arhivski podatki dela obeh slikarjev niso razmejili, tako da slej ko prej ostaja trdno le, da sta pri slikarski obogatitvi stopnišč, preddverij in hodnikov te palače sodelovala oba slikarja, kajti Brucherjeve atribucije prvemu in drugemu niso docela prepričljive, delo pa naj bi bilo izvršeno v letih 1706–1711 (?).³³

Na tem mestu moramo do sedaj znani slikarjev opus obogatiti z ugotovitvijo, da je leta 1708 Attemsovo naročilo pripeljalo Görza tudi v slovenski del Štajerske, kjer je s freskami obogatil *oboje prezbiterja, ladje in kora ter kapeli sv. Dizma in sv. Jožefa v romarski cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku*.

Pri razreševanju avtorstva fresk v Attemsovi palači se je Brucher oprl na sorodnost motivov in odkritje Görzovega podpisa na freskah v tako imenovani *Hämmerlhaus v Eisenerzu* iz leta 1711.³⁴

Najpomembnejše Görzovo delo so *freske v samostanski cerkvi v Pöllauu*, kjer je samostanski varovanec poslikal leta 1712 *kupolo nad križiščem glavne in prečne ladje*, leta 1715 *prezbiterja*, leta 1718 *glavno ladjo*, leta 1723 *zakristijo*, naslikal leta 1724 *oltarno podobo Sv. Janeza* in leta 1727 *sliko Sv. Trije kralji* in nazadnje v letu smrti poslikal še *ogelno sobo prelature*.³⁵

V letih 1720/21 je Görz prevzel nevhvaležno nalogo poslikave več kot petdeset let starejše arhitekture romarske cerkve *Maria-Freienstein*.³⁶ Pri

³⁰ Wastler, o. c., p. 29.

³¹ Meeraus, 1925, p. 22.

³² Freske omenja brez navedbe avtorja Fritz Posh, *Wallfahrtskirche Pöllau, Steiermark, Kristliche Kunstätten*, 94 (brez letnice), p. 14. Pri reprodukciji je kot avtor freske naveden Matthias von Görz in kot čas nastanka citirana letnica 1705. Fotografije Görzovih fresk v Pöllauu in Pöllaubergu mi je ljubeznivo posredoval dr. Kurt Woisetschlager, direktor, Alte Galerie am Landesmuseum Johanneum, za kar mu dolgujem najpriprčnejšo zahvalo.

³³ Brucher, 1973, pp. 49–54.

³⁴ Brucher, 1973, pp. 51, 69. Freske v Eisenerzu niso več ohranjene.

³⁵ Meeraus, 1925, pp. 35–48; Brucher, 1973, pp. 69–75.

³⁶ Günther Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und Moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, št. 117, pp. 2–7; Brucher, 1973, pp. 75–79.

poslikavi te cerkve se je Görz podredil arhitekturi z zastarelim medaljonskim konceptom poslikave obokov.

Razen že omenjenih dveh oljnih podob v Pöllauu so znane le še tri Görzove oljne slike: *Zaroka sv. Katarine* iz Birkenfelda, v zasebni lasti v Gradcu,³⁷ *Rožnovenska Marija*, ki jo je mojster leta 1726 naslikal za stranski oltar avguštinske cerkve sv. Janeza pri Herbersteinu,³⁸ in podoba *Sv. Jurija* iz leta 1728 za glavni oltar istoimenske cerkve v Gasenbachu pri Birkenfeldu.³⁹

Če omenjamo še Görzu pripisane, a uničene freske v *Torpavillonu* v Gradcu⁴⁰ in freske na stopnišču gradu Gösting pri Gradcu, ki jih je Brucher prepričljivo pripisal učencem Matthiasa von Görza,⁴¹ je v kratkem naštetu vse, kar so doslej avtorji pripisali slikarju na avstrijskem Štajerskem.

Izhodišča in stilna opredelitev Görzovega dela

Temeljnega pomena sta bila za Görza petletno šolanje pri graškem slikarju Matthiasu Echterju in skoraj dvanajstletno šolanje v Italiji. Žal niso znane risbe, ki naj bi jih bil Görz prinesel iz Italije. Če bi se bile ohranile, bi iz njih razbrali, kaj je Görz v Italiji posebno pritegnilo in verjetno tudi za mnoge nadrobnosti njegovih fresk izdale vzore.

Med šolanjem v Gradcu je Görz učitelju Echterju verjetno pomagal pri poslikavi cerkve sv. Katarine v Gradcu (leta 1687), mavzoleja v Gradcu (leta 1689) in, do odhoda v Italijo, pri poslikavi palače Weserheimb (1689—1694). Tudi po vrnitvi iz Italije se je — predvsem pri oblikovanju figur — rad vračal k učiteljevim vzorom. Gotovo pa je učitelja, ki je bil še trdno zasidran v tradicijah 17. stoletja, presegel z »modernejšim« razmerjem slikarstva do arhitekture. Kot celota so Echterju najbližje Görzove freske v Maria-Freienstein iz leta 1720/21.

Po vrnitvi iz Italije je Görz gotovo z zanimanjem spremljal tedanje slikarsko dogajanje na Štajerskem. Nedvomno je poznal Madernijeve freske v biblioteki samostana v Pöllauu, ki so, v primerjavi s starejšimi deli tega popularnega italijanskega slikarja, že napredne.⁴²

Interesantna je tudi tista stopnja iluzionizma, ki so jo dosegli slikarji v neposredni Görzovi časovni in geografski bližini. V tej zvezi je zlasti vredno omeniti skupino, ki je med leti 1700—1703 poslikala cerkev v

³⁷ Wastler, o. c., p. 30. Slika je bila nekoč v cerkvi v St. Georgen am Gasenbach pri Birkenfeldu.

³⁸ Meeraus, 1925, pp. 29—30; Hans Riehl: *Reklams Kunstführer*, Stuttgart, 1961, p. 230.

³⁹ Meeraus, 1925, p. 30—31.

⁴⁰ Thieme-Becker, XIV, 1921, z. 311.

⁴¹ Brucker, 1973, p. 79—82.

⁴² Meeraus, 1925, p. 23. V freskah gradu Külml pri Angerju iz leta 1699 in v samostanski cerkvi v Strallegu iz leta 1699 so Madernijeve figuralne kompozicije še ujete v štukaturno dekoracijo kot tabelne slike brez perspektivnega razmerja do gledalca. V samostanski biblioteki v Pöllauu pa je Maderni že dosegel skromno globinsko perspektivno iluzijo in se pri tem zgledoval po freskah Pietra da Cortona v Palazzo Barberini v Rimu. Brucher, 1973, p. 42.

Vorauu: dunajska slikarja Karla Ritscha in Josefa Grafensteina in Tirolca Johanna Casparja Wagerja. Pridružuje se jim še Johann Cyriak Hackhofer, ki je leta 1708 poslikal kapiteljsko dvorano samostana v Vorauu, leta 1710 pa cerkev sv. Katarine v Festenbergu. Freske v Vorauu so v detajlih in kot celota kvalitetnejše kot katerekoli Görzove freske; dinamične in dekorativne so, ikonografsko domišljene in spekulativne. Po iluzionističnem konceptu pa so v razvoju štajerskega slikarstva še tradicionalno podrejene realni arhitekturi. Posebnost Hackhoferjevih fresk v Festenbergu je v tem, da je slikar tri figuralne kompozicije na oboku ladje s slikano okvirno konstrukcijo združil v ikonografsko in kompozicijsko celoto, preračunano za opazovalca v ladji na enoten pogled. A pri tem je Hackhofer prostor samo odprl, ni pa ga prostorsko zvišal in poglobil. To pa je stopnja, ki jo je Görz dosegel, kakor bomo še videli, v freskah v Zagorju iz leta 1708, medtem ko je s poslikavo samostanske cerkve v Pöllauu prvi na avstrijskem štajerskem zavestno uporabil Pozzov sistem globinske iluzije, optičnega zlitja realnega prostora z novim, s slikarskimi sredstvi ustvarjenim prostorom. Vendar pa Görz Pozza ni dosegel niti po oblikovni niti po fantazijski strani; ni dosegel baročne vznesenosti in ni tvegati drznih iluzionističnih rešitev.

Görzovi biografi opozarjajo na vplive predtiepolovskega beneškega slikarstva in na vplive severnoitalijanskega ter rimskega zgodnjega in zrelega baroka. Meeraus omenja konkretno Görzovo posnemanje fresk Giovannija Lanfranca v cerkvi S. Andrea della Valle v Rimu,⁴³ fresk Pietra da Cortona v Palazzo Barberini v Rimu⁴⁴ in Annibaleja Carraccija v Palazzo Farnese v Rimu.⁴⁵ Brucher je natančneje ugotovil vplive in določil, pri katerih svojih freskah jih je Görz porabil. Sistem Pozzove poslikave cerkve sv. Ignacija v Rimu je Görz poskušal izpeljati na oboku ladje pöllauske samostanske cerkve; pri upodobitvi apostolov v pendantivih križiščne kupole iste cerkve si je kot vzorce posvojil Domenichinove figure apostolov iz cerkve S. Andrea della Valle v Rimu.⁴⁶ Motiv počivajoče Diane s freske Pietra da Cortona v Sala di Giove v Palazzo Pitti v Firencah je porabil pri freskah v Eisenerzu, najbrž po grafičnem listu, ki ga je vrezal C. Bloemaert.⁴⁷ Verjetno je na Görza vplivalo tudi tedanje dunajsko slikarstvo Antonija Belluccija in Franza Michaela Rottmayrja.⁴⁸ Pri poskusih »odprtja« prostora v Attemsovi palači v Gradcu pa se je Görz nedvomno oprl na genovsko monumentalno slikarstvo, predvsem na dela Domenica Piola in Gregoria da Ferrarija.⁴⁹

Görz je večkrat ponavljal iste motive. Tako je motiv Herkula na stropni freski *Apoteze Attemsov* v predverju drugega nadstropja Attemsove palače v Gradcu ponovil v Eisenerzu,⁵⁰ kompozicijo *Dvigiranja križa* v

⁴³ Meeraus, 1925, p. 28.

⁴⁴ Meeraus, 1925, pp. 23, 28.

⁴⁵ Meeraus, 1925, p. 32.

⁴⁶ Brucher, 1973, p. 72.

⁴⁷ Brucher, 1973, p. 72, repr. 192, 193.

⁴⁸ Brucher, 1973, p. 71.

⁴⁹ Brucher, 1973, p. 53.

⁵⁰ Brucher, 1973, p. 69, repr. 209, 215.

Freiensteinu iz let 1720/21 je ponovil leta 1723 v zakristiji v Pöllauu,⁵¹ motiv *Veronika obriše Jezusu pot* je enako naslikal v Freiensteinu in v Pöllauu.⁵² Motiv *Jezusovih prednikov* je prvič upodobil leta 1705 v zakristiji romarske cerkve na Pöllaubergu in ga nato v bogatejši varianti vkomponiral v veliko figuralno kompozicijo na oboku ladje v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku leta 1708. Te freske so prvo znano Görzovo delo na slovenskem Štajerskem, po obsegu pa drugo največje mojstrovo delo. Njihova datacija pa vabi tudi k dopolnitvi datacije Görzovih slikarj v Attemsovi palači v Gradcu, ki naj bi bile nastale v letih 1706–1711.

Görzove freske v cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku

Naročilo Ignaza Marije Attemsa in njegove žene Marije Regine, naj poslika zagorsko cerkev, je Görzu naložilo dokaj nehvaležno nalogo. S freskami je moral prekriti oboka za iluzionistični koncept poslikave malo primerne grlaste ladje (d 12,20 m, š 6,50 m), v razmerju z ladjo izredno velikega prezbiterja (d 14,75 m, š 7,35 m), dveh obočnih kapel in stene pevskega kora. Visoki slavolok je le skromna pregrada med ladjo in prezbiterijem, ki ob straneh vzvalovi v kapeli. Realno arhitekturo in slikano iluzionistično nadaljevanje razmejuje močan realen venčni zidec, ki enotno opasuje vrh ladijskih sten, prezbiterja in kapel.

Prezbiterij v merah presega ladjo in jo tudi sicer preglašja. Ladjo osvetljuje le par oken ob koru, prezbiterij pa zaliva dnevna luč skozi para oken v severni in južni steni, ki ju krasi bogata pozlačena štukaturna dekoracija. Slavolok in vhoda v kapeli v prezbiteriju so kot slavnostna kulisa bogatega glavnega oltarja.

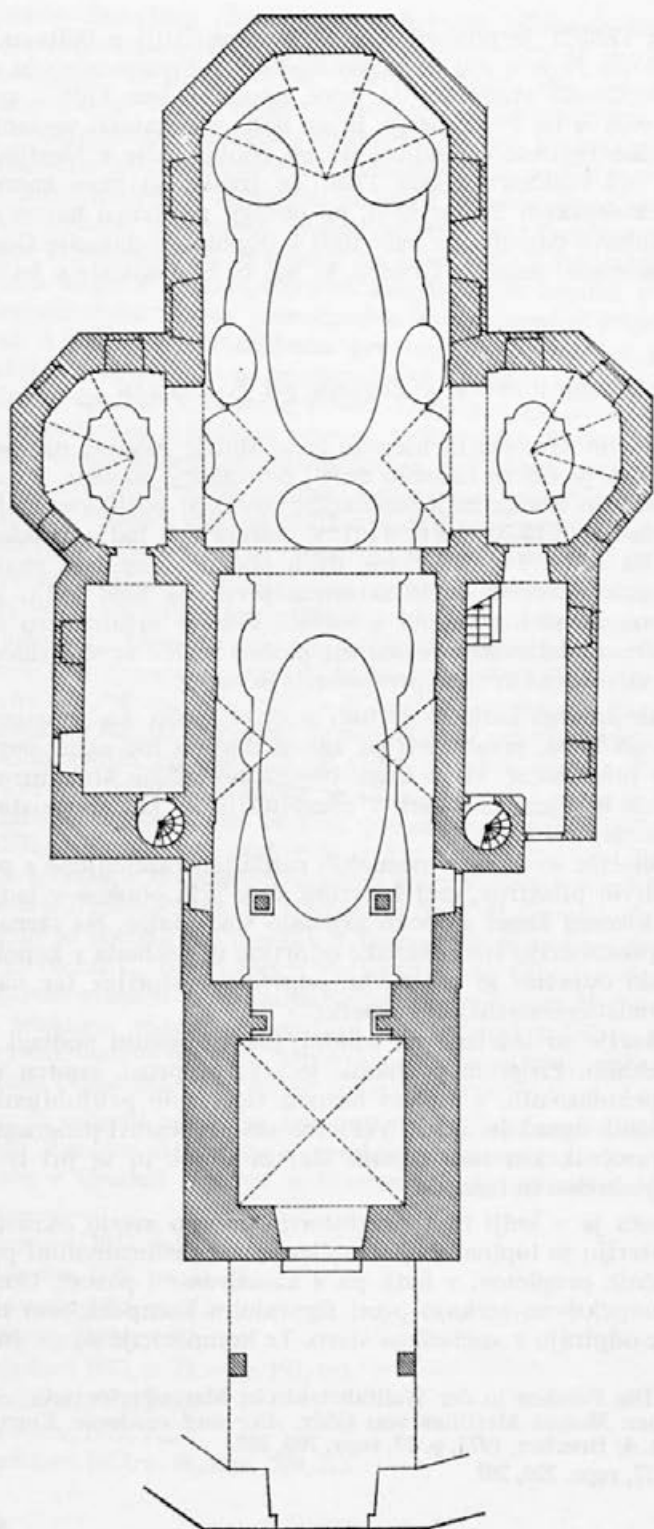
V ladji in v prezbiteriju so stene v neenakih razdaljah razčlenjene s po dvema paroma plitvih pilastrov, nad katerimi se v grla obokov v ladji in nad vhodnima lokoma kapel globoko zajedajo sosvodnice. Na stenah so med pilastri v prezbiteriju štiri okenske odprtine in prehoda v kapeli, v ladji dve okenski odprtini in galerijske odprtine oratorijev ter nad njimi njihovi iluzionistično naslikani posnetki.

Görzove zidne slikarije so izdelane na solidni, gladki ometni podlagi v *fresco* in *secco* tehniki. Program poslikave je zelo preprost, enoten in brez zapletenih spekulativnih, v zrelem baroku sicer zelo priljubljenih spletov emblematičnih ugank in aluzij. Verjetno sta pri sestavi programa sodelovala tako naročnik kot tudi župnik Martin Umek in se pri tem oprla na lokalno zgodovino in legendo.

Dno grlastega oboka je v ladji in v prezbiteriju enotno svetlo okrasto tonirano: v prezbiteriju je lupina oboka razčlenjena z dekorativnimi pasovi prestatih tračnih prepletov, v ladji pa s kasetiranimi pasovi. Obkrat se pasovi perspektivno stekajo proti figuralnim kompozicijam na vrhu obokov, ki se odpirajo v »nebeško« sfero. Te kompozicije so na dno

⁵¹ Günter Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk es steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, p. 4; Brucher, 1973, p. 77, repr. 203, 205.

⁵² Brucher, 1973, p. 77, repr. 206, 207.



1 Tloris Marijine cerkve v Zagorju pri Podčetrtku

obokov vpete v masivnih slikanih profiliranih okvirih kot tabelne slike. Zunanje robove okvirov krasi posnetki pletenih listnih vencev in akan-tovi listi.

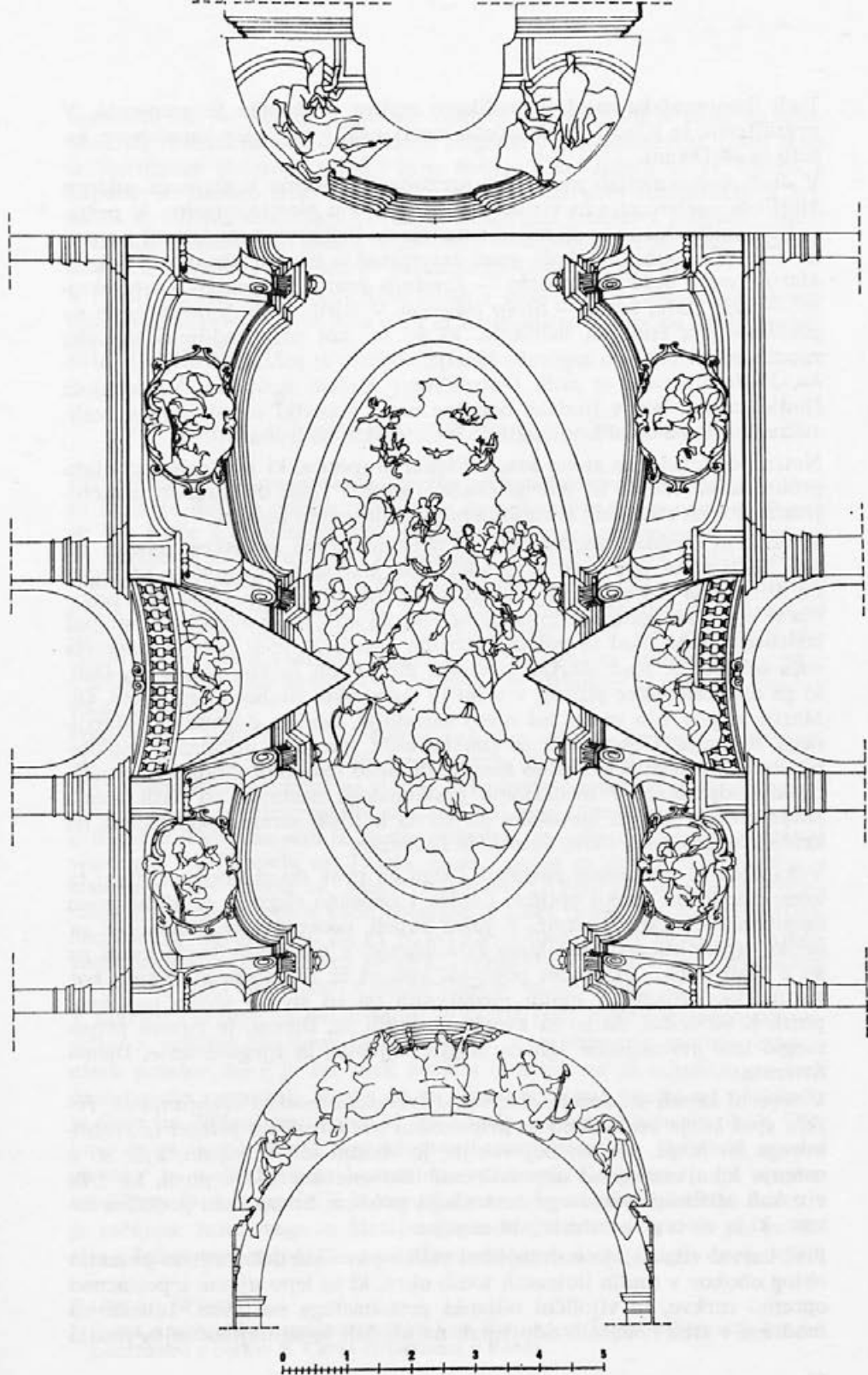
Povezava med realno arhitekturo venčnega zidca, ki sloni na kapitelih pilastrov, in kompozicijami nebesne sfere je slikan arhitekturni nastavek, dekorativni prstan. Ta po eni strani krepi mejo med stenami in obokom, po drugi strani pa premošča mejo med realnostjo in iluzijo.

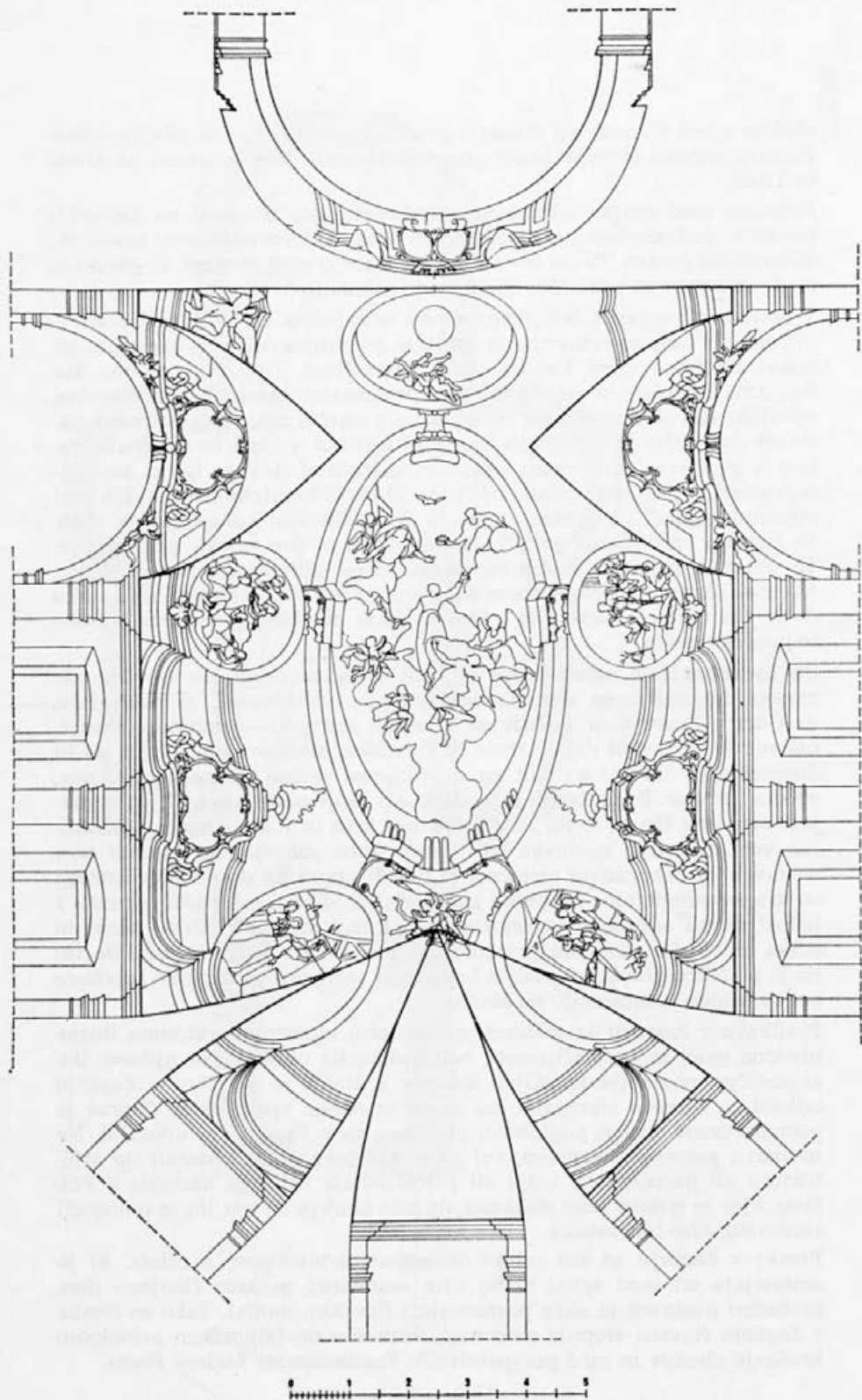
V prstanasti nastavek ladijskega oboka se zajedata »arhitekturi« dozdev-nih galerij, vanj so dekorativno vablivo, po iluzionističnem konceptu pa dokaj zaviralno vpeti tonsko slikani medaljoni. Tudi ti, podobno kot figuralne kompozicije na obokih in v prstanastem nastavku prezbiterja, vzbujajo vtis slik, vpetih na obok. Slikani venčni zidec in prstanasti nastavek nad njim je v prezbiteriju bogatejši kot v ladji in razgibano va-lovi »v prostor«. Nad tonsko slikanimi kartušami stoje za Görza značilni trebušasti vrči s cvetličnimi šopki, na slikanih kapitelih nastavkih nad realnimi kapiteli pa ovalne »table« z dekorativnimi konzolami na vrhu. Te opirajo središčno figuralno kompozicijo v dnu oboka prezbiterja. To obkroža masiven profiliran okvir, ki ga obroblja palmetni venec. Akantov okras na poglobljenem delu profila poživljajo nanosi zlata, tako da je vtis realnega okvira in s tem na obok prezbiterja pripete podobe še prepričljivejši.

Ob nadrobnejšem ogledovanju se nam poleg te preproste zgradbe sli-kanega dekorativnega sistema odkrijejo še nadrobnosti, ki potrjujejo, da Görz v Zagorju ni zasledoval — ali ni dosegel — globinske iluzije, marveč je sestavljal dekorativne in figuralne ploskve bolj v želji, da bi dosegel slikovito celoto, kot pa dopolnjeval realno arhitekturo v nov, irealen prostor. Po grebenih sosvodnic se v ladji vzpenjajo štuk posnema-joče sivo-bele figure term. Te z razpetimi krili in rokami opirajo profili-ran vrh atikastega nastavka nad dozdevnima galerijama. Kapiteli tega nastavka so dekorativni elementi in hkrati opora na dno oboka vpetega okvira monumentalne figuralne kompozicije. Slikani galerijski odprtini z balustrskima ograjama in segmentoma kupol sta mali odrski sceni in edina globinska elementa prstanastega nastavka v ladji. V prezbiteriju pa je podoben globinski poskus balustrski segment, ki ščipasto spodreže veliko ovalno kompozicijo na oboku.

Poslikava v Zagorju je seštevek mnogoterih elementov skromne iluzio-nistične moči in prepričljivosti, bolj aplikacija obokov kot njihovo ilu-zionistično poglobljanje. Kljub šolanju v Italiji se je Görz v Zagorju odločil za »*quadri riportati*«, na stene in oboke vpete slike. Čeprav je poznal Pozzov sistem pogloblitve prostora, ga v Zagorju ni uporabil. Ne morem z gotovostjo zapisati, kaj ga je zadrževalo: ali zastareli tip arhi-tekture ali naročnikova volja ali pričakovanje velikega naročila v Pöl-lauu, kjer je gotovo želel dokazati, da leta študija, ki mu jih je omogočil samostan, niso bila zaman.

Freske v Zagorju so kot celota obogatitev arhitekture, a celota, ki jo sestavljajo tri med seboj slabo zlite sestavine: pasasto členjeno dno, prstanast nastavek in slike posnemajoči figuralni motivi. Tako so freske v Zagorju vmesna stopnja med tradicionalnim medaljonskim principom krašenja obokov in med perspektivnim iluzionizmom Andrea Pozza.





PRETNAR ANDREJ
KASTELIC PETER

2 Shema poslikave prezbiterja Marijine cerkve v Zagorju pri Podčetrtku

Tudi ikonografska zamisel poslikave cerkve v Zagorju je preprosta. V prezbitერიju in v ladji je posvečena marijanski tematiki, v kapelah sv. Jožefu in sv. Dizmu.

V dveh kompozicijah na oboku prezbitერიja vidimo v glavnem prizoru *Marijino vnebovzetje* in v manjšem medaljonu *glorijo angelov*. V prstanastem nastavku so vpeti štirje deteljičasto oblikovani medaljoni s putti, ki drže pred seboj simbole gesel lavretanskih litanij: slavoločni lok — *Marija, vrata nebeška*; zvezdo — *Zgodnja danica*; tempeljsko arhitekturo — *Hiša zlata*; stolp — *Stolp Davidov*. V štirih ovalnih medaljonih so predstavljena čudežna uslišanja, ki so se, kot pripovedujejo legende, zgodila na priprošnje zagorske Marije: *Rešitev iz ječe*, *Ozdravljenje otroka*, *Rešitev otroka iz peči*, *Ozdravljenje kužnih bolnikov*. Nastopajoči ljudje so oblečeni v ljudske baročne noše, dogodki se odvijajo v realističnem svetu z opisi krajinskih in interierskih nadrobnosti.

Notranjo slavoločno steno krasi slikana draperija, ki jo v vrhu spenjata grba družin Attems in Wurmbrandt z letnico 1708; ob straneh pridržujeta zastor na masivnih konzolnih nastavkih sedeča angela.

V velikem ovalnem medaljonu, ki prekriva teme ladijskega oboka po vsej dolžini čez dve poli, je upodobljena *Marija z Jezusom in predniki* od Abrahama dalje. Marija z zvezdnim nimbom sedi na oblakih, z nogama se opira na polmesec in na zemeljsko kroglo, ki jo ovija kača, simbol izvirnega greha. Pod stopalom Marijine leve noge je iz zemlje vzcvetela roža odrešenja. Nad Marijo je v siju svetlobnih žarkov golob, sv. Duh, ki ga obkroža venec puttov, v vrhu je božje oko, simbol Boga Očeta. Ob Mariji in pod njo so zbrani njeni sorodniki. Glavna dogodka iz Marijinega življenja, *Oznanjenje in Obiskovanje*, sta spet približana vsakdanjosti. Görz ju je pripovedno živo, realistično upodobil v dozdevnih galerijskih odprtinah. V medaljonih prstanastega nastavka so našli mesta *štirje evangelisti*, na slavoloku pa so na ladijski strani upodobljene tri krščanske čednosti, *Vera, Upanje in Ljubezen*.

V kapelah je prstanasti nastavek dvignjen prav do glavnega motiva; ta kompozicijo na oboku optično odpira v nebesno sfero in je hkrati njen razgibani dekorativni okvir. V južni kapeli, posvečeni sv. Dizmu, je na oboku upodobljeno svetnikovo *Poveličanje*, v stranskih medaljonih pa so z realističnim naglasom popisani prizori iz *življenja sv. Dizma* kot varuha sv. družine, v malih medaljonih pa so sivo v sivem naslikani putti. K odločitvi, da so to kapelo posvetili sv. Dizmu, je gotovo pripomoglo ime prvorojenca Ignaca Marije Attemsa in njegove žene, Dizma Attemsa.

V severni kapeli sv. Jožefa obkrožajo središčni motiv *Poveličanja sv. Jožefa* spet štirje realistično in pripovedno predstavljeni prizori iz *svetnikovega življenja*. Še posebej vabljev je vhodni lok v kapelo, kjer so v ostenje loka vstavljene nepravilno oblikovane kartuše s putti, ki drže v rokah attribute Jožefovega tesarskega poklica. Steno kora prekriva zavesa, ki jo ob orglah razgrinjata angela.

Prvi barvni vtis dajejo notranjščini velike površine dekorativno pasastih oblog obokov v toplih ilovnatih tonih okra, ki se lepo ujema s pozlačeno opremo cerkve, in vijolični odtenki prstanastega nastavka. Intenzivna modrina v treh nebesnih odprtinah na obokih je še najmočnejša iluzija

»nebesne sfere«. Glavne figuralne kompozicije na obokih ladje in prezbitorija, realistične scene čudežnih dogodkov v prezbitoriju, dveh scen iz Marijinega življenja v ladji in iz življenja sv. Jožefa in sv. Dizma v kapelah so barvno žive, vendar brez iskanih barvnih kompozicij. V grisaillu so slikani medaljoni s štirimi evangelisti (zeleno v zelenem), putti s simboli lavretanskih litanij (vijolično v vijoličnem), terme (sivo v sivem) in angeli v oglih ob slavaloku v prezbitoriju (rjavo v rjavem).

V celoti prevladujejo topli toni, le da v dnevni luči prevladuje barvna intenzivnost prezbitorija. Kot zlita in harmonična celota pa zaživi cerkev pri umetni osvetlitvi.

Utemeljitev atribucije zagorskih fresk Matthiasu von Görzu

Prvi vzrok, da smemo zagorske freske prišteti Görzovim delom, je gotovo za slikarja tipično oblikovanje figur in dekorativnih elementov. Figure so kot lutke s statičnimi gibi in pogosto disproporcionirane. Oblečene ali ogrnjene so v draperije, ki okorno v cevastih gubah ovijajo telesa. Značilno je izrazito obrisovanje kontur, pa naj gre za obrisovanje golih delov teles, senc okoli ust, oči, na bradi ali na gubah oblačil. Obrazi so zaradi potenciranja izraza večkrat karikirani. Med dekorativnimi elementi so za Görza značilne predvsem razpoteznjene volute, velike vaze s šopki, dekorativne krogle vrh kapitelov in girlande, ki visijo iz pazduh volutnih zavojev.

Ponavljanje motivov je pri Görzu več kot splošna časovna značilnost, saj ne gre le za vključevanje posamičnih, že uporabljenih elementov v novo kompozicijo, ampak za skoraj dobesedne ponovitve celih motivov,⁵³ zato ga lahko sprejmemo kot dodaten dokaz za Görzovo avtorstvo zagorskih fresk. Omenila sem že motiv puttov s tesarskim orodjem v ostenju vhodnega loka kapele sv. Jožefa. Enake putte najdemo tudi v ostenju vhodnega loka kapele sv. Jožefa v Pöllauu.⁵⁴ »Velikega angela« s široko razprtimi krili, ki opira kope oblakov, je Görz povzel po Echterju (Gradec, Mavzolej), uporabil pa ga je tako v Pöllauu kot v Zagorju. Najzgovornejša pa je primerjava motiva Jezusovih prednikov in sorodnikov v zakristiji na Pöllaubergu z enakim motivom na oboku ladje v Zagorju. V zakristiji cerkve na Pöllaubergu je moral Görz monumentalno kompozicijo z velikim številom figur vključiti v razmeroma majhen in zelo nizek prostor, kjer je bil vsak poskus iluzionizma že tehnično pa tudi doživljajsko nemogoč. Motiv, ki ga je slikarju pač predpisal naročnik, je Görz na Pöllaubergu naslikal kot tabelno sliko, pripeto na obok. Globino je poskusil doseči s postopnim zmanjševanjem figur od spodaj navzgor in s slabljenjem barvne intenzivnosti. Kompozicija je urejena središčno. Os kompozicije je zemeljska krogla, ki jo ovija kača. Pod njo je začetnik Jezusovega in Marijinega rodu, Abraham, v vrhu pa je Marija z Jezusom v naročju in nad njima sta simbola še drugih dveh božjih

⁵³ Glej op. 50 in 51!

⁵⁴ Putta s tesarskim orodjem najdemo na Echterjevi freski v Strainzu ter pri Lanfrancu v cerkvi S. Carlo ai Catinari v Rimu.

oseb: božje oko in golob. Ob Abrahamu je Izak z rodovnim drevesom, katerega veje ovijajo svete sorodnike, na drugi strani pa drži angel tablo z imeni, ki po razvrstitvi ustrezajo razmestitvi ob rodovnem drevesu.⁵⁵ Skromen poskus poglobitve prostora s stopnicami, ki strogo horizontalno sekajo oval medaljona, se iluzionistično ni posrečil.

V Zagorju je Görz motiv stopnic opustil, sveto sorodstvo pa je brez rodovnega drevesa razvrstil med bogate kope oblakov. Iz realističnega dokumentarnega motiva zakristije na Pöllaubergu, namenjenega meditaciji duhovnika, je Görz v Zagorju razvil monumentalni motiv, namenjen češčenju vernikov. V Zagorju je Görz nekaj oseb izpustil, z zračnejšo porazdelitvijo figur po prostrani površini intenzivno modrega neba, ki ga tu in tam prekrivajo kope oblakov, pa je dosegel relativno iluzijo odprtega neba. Kljub razločkom sta si motiva tako sorodna, da je direktna povezava zagorskih fresk in pöllauberške slikarije očitna.

Pomen zagorskih fresk v Görzovem delu in v štajerskem slikarstvu

Če se pomudim ob stopnji iluzionizma, ki jo je Görz dosegel s poslikavo cerkve v Zagorju, moram najprej ugotoviti, da imamo pred seboj prej oblikovanje idealne površine in »odprtje« realne lupine kot pa poglobitev realne arhitekture z iluzionističnimi slikarskimi sredstvi v nov, irealen nebeški prostor. Iluzionizem Görzovih fresk v Zagorju je kompromis med tem, kar je v avstrijskem slikarstvu dosegel Görzov učitelj Echter s poslikavo mavzoleja v Gradcu leta 1689, ter iluzionističnim konceptom Rottmayrovih poslikav cerkve sv. Matija v Bratislavi (1704–1706) in v bibliotečnih sobah palače Liechtenstein na Dunaju (1705–1708). Görz je v Zagorju opustil tradicionalno krasitev, temelječo na enakopravnosti štukaturnega okrasja in vanj vpetih medaljonov, dasi bi ta način krasitve zastarelemu tipu arhitekture v Zagorju ustrezal. Koliko je k »modernejšemu« načinu pripomogel naročnik, ne vemo, in prav tako ne, zakaj se Görz ob tem prvem velikem naročilu ni odločil za radikalnejši iluzionizem Pozzove smeri. V Zagorju je Görz od Rottmayrja prevzel tonsko poslikavo oboka s kasetastimi pasovi in prstanasti nastavek, ki razgibano valovi v prostor. Rottmayr je s takim prstanastim nastavkom podprl optično nadaljevanje realne arhitekture in dosegel njeno iluzionistično poglobitev. Pri Görzu pa se je v skromnejši, v ritmu zadržani izpeljavi nastavek masivno zagozdil med pravi, realni venčni zidec in okvir figuralne kompozicije na oboku, ki ga hkrati nosi in opira. Görz je torej obtičal v mejah realne arhitekture in njene krasitve.

Vtis globine zavira tudi to, da sta velika ovala, posnetka na strop vpetih tabelnih slik, podrejena dolžinski smeri ladje in prezbiterja, namesto da bi krepila višinsko iluzijo. Tej vzdolžnosti se podrejajo tudi figure, ki so plosko porazdeljene druga nad drugo in hkrati z gibi in nagibi teles

⁵⁵ Imena, kot so vpisana na tabli: ABRAHAM multarum gentium pater, ISAAC, AARON, DAVID, MATHAN, MATHATH, SOBOE, ANNA, IOACHIM, IACOB, ELISABETH, IOANES BAP., ZACHARIAS, MARIA, JOSEPH, MARIA, IESVS, IACOBVS MAIOR, IOANES EVANG., IACOBVS MINOR, SIMEON, SALOME, ZEBEDEVS, MARIA, IVDAS, IOSEPH.

usmerjene k vsebinskemu središču kompozicije, k Mariji z Jezusom. Tega temeljnega načela na idealno površino oboka položenih figuralnih in dekorativnih elementov ne morejo preglasiti redki, iluzionistično plahi detajli: segment balustrske ograje, s katero je Görz v prezbiteriju spodrezal oval kompozicije na oboku, angela, ki sedita na okviru ovalne kompozicije na oboku ladje in se z gibi in pogledi obračata navzdol h gledalcu, in galerijske odprtine v ladji.

Pravo poglobitev prostora je Görz dosegel šele pozneje s freskami v Pöllauu. Pač pa predstavljajo Görzove freske v Zagorju razvojno prelomnico na slovenskem Štajerskem zaradi zlitja prostorskih in motivnih enot v optično celoto. Görz je prvi na slovenskem Štajerskem uveljavil idealno gledišče, ki je v Zagorju ob vstopu v cerkev pod pevskim korom. Od tu se gledalcu združijo tri velike figuralne kompozicije ladijskega oboka, slavaloka in oboka prezbiterija v ikonografsko in kompozicijsko celoto.

Ob tem prvem znanem Görzovem delu v Sloveniji se upravičeno vprašamo, če je tudi edino. Družina Attems, ki ga je pripeljal k nam, je z dokaj številnimi naročili za svoje gradove in z naročili za cerkve v bližini svojih gradov odločujoče posegla v razvoj baročne umetnosti na avstrijskem in slovenskem Štajerskem. Vemo, da sta v palači Attemsov v Gradcu skupaj ustvarjala Matthias von Görz in naš rojak Frančišek Karl Remb ali da sta za isto družino ustvarjala na slovenskem Štajerskem Johann Caspar Waginger in Franz Ignaz Josef Flurer.

O Rembovem delu v naših krajih vemo le malo; kot edino večje delo na Slovenskem so mu bile v zadnjem času pripisane freske v viteški dvorani gradu Brežice.⁵⁶ Zadnji odgovor na desetletja trajajoča ugibanja o avtorju fresk brežiške dvorane bodo dali pač le arhivski podatki. Razločki med obrobni in stropni slikarji na oboku te dvorane, predvsem pa primerjave Rembovih slikarij v Attemsovi palači v Gradcu in fresk v brežiški dvorani pa vzbujajo vprašanje, ali je res Remb avtor te dekorativno izredno vabljive, v nekaterih nadrobnostih pa dokaj okorne in skromne slikarije. Če nam arhivi imen ne bodo sporočili, bomo morali pred ugotovitvijo avtorja — ali avtorjev — brežiških fresk temeljiteje pregledati vsa dela obeh slikarjev, Remba in Görza. Že danes svare pred atribucijo fresk na stropu brežiške dvorane slikarju Rembu nadrobnosti, ki so bliže Görzovemu kot Rembovemu slikarskemu načinu: plosko, vertikalno razvrščanje razpotegnjenih, disproporcionalnih figur ob oboku, zdaj brezizrazni zdaj karikirani obrazi, pri katerih pogrešamo za Remba značilno milino, lutkasti gibi in drže, nespretno gubanje oblačil, ki se kot mokra oprijemajo teles. Tudi v Pöllauu najdemo podobno dvojnost: Görzov slikarski jezik je skromnejši, kadar je samostojno komponiral motive, spretnejši in pogumnejši pa je, kadar se je oprl na grafične predloge.⁵⁷

⁵⁶ Stanko Škaler: *Brežice*, 2. razš. izd., Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 15, Ljubljana 1971, pp. 8–9; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem, *ZUZ*, n. v., IX, 1972, p. 65.

⁵⁷ Glej op. 50–52.

Štiri leta po Görzovem prihodu na slovensko Štajersko je Attemsovo naročilo pripeljalo k nam Tirolca Johanna Casparja Wagerja, v dvajsetih letih 18. stoletja pa še augsburškega slikarja Franza Ignaza Josefa Flurerja.

Ob Görzu je vabljava predvsem primerjava z Wagerjem, saj je ta stopil na slovenska tla le štiri leta za Görzom po volji istega naročnika; ustvarjal je v neposredni bližini Zagorja ter je zato moral Görzove freske poznati. Wager je na avstrijskem Štajerskem znan predvsem po freskah, ki jih je ustvaril v samostanski cerkvi v Vorau. Novejša odkritja so njegov opus obogatila še z novo odkritimi freskami v župnijski cerkvi v Podčetrtku iz leta 1712 in s freskami v cerkvi Device Marije na Pesku iz istega leta.⁵⁸ Freske v Podčetrtku so sicer signirane, a po kvaliteti (in ohranjenosti) jih še zdaleč ne moremo primerjati s freskami v Vorau in v cerkvi Device Marije na Pesku v Slakah pri Podčetrtku. Morda si to lahko razložimo s sočasnim slikanjem v dveh cerkvah, zaradi česar je moral mojster verjetno prepuščati izdelavo detajlov v Podčetrtku v večji meri pomožniškim rokam. Pač pa so vorauskim enakovredne freske v Slakah. Obiskovalca empor samostanske cerkve v Vorau, ki jih je Wager poslikal v celoti, ali tamkajšnjih kapel in predverja, prevzame kompozicijska zanesljivost in izredna sproščenost, s katerima je sestavljal mojster dekorativne in figuralne nadrobnosti. Slikarije so žive, temperamentne, a hkrati ubrano skladne in izredno barvite. Podobno kot Görz v Zagorju je tudi Wager tako na emporah kot v kapelah v Vorau in v cerkvi Device Marije na Pesku vpenjal medaljone na obok s prstanastimi nastavki, le da so ti pri Wagerju bogatejši in izpeljani v sočnih, nasičenih barvah. Predvsem sta za Wagerja karakteristični in avtorsko razpoznavni zelena in zlatookrasta barva. Vsaka od empor se nam zdi kot bogato okrašena gledališka loža, vsaka od kapel miniaturna odrska scena. Podobno kot Görz je tudi Wager rad uporabljal okrasne krogle vrh kapitelov ali vrče s šopki cvetja, le da so njegovi bogatejši tako po raznovrstnosti cvetja kot tudi v barvnih kombinacijah. Pač pa pri Görzu pogrešamo skrajšave, ki so za Wagerja značilne. Pri Wagerju na oblakih plavajoče figure v močnih, drznih skrajšavah dobesedno padajo v prostor ali pa jih umetnikov eruptivni temperament sprošča v najdrznejše gibe. Oblačila, ki se pri Görzovih figurah kot mokra oprijemajo teles, frfotajo okrog Wagerjevih figur v bogatih, igrivih vrtincah. Temperamentni, žareči kolorit poživlja Wager še s svetlobnimi domisleki. Figure razžarjajo usmerjeni snopi svetlobe. Ti reflektorski svetlobni prameni izredno plastično oblikujejo krepka telesa in oživljajo polne obraze z vabljivimi barvnimi in svetlobnimi odtenki na čelih in okoli oči. Meje osvetljenih in senčnih delov so ostre, kontrastne.

⁵⁸ Branka Primc, Poročilo o odkritju baročnih fresk v Podčetrtku, *ZUZ*, n. v., XIII, 1977, p. 197; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Novo ime med baročnimi freskami na Štajerskem, *ZUZ*, n. v., XIII, 1971, p. 199 sq.

⁵⁹ Anica Cevc: Stari slikarji II (XV.—XIX. stoletje), Ljubljana 1964, p. 21, (lit.), rk; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem, *ZUZ*, n. v., IX, 1972, pp. 64—65, 70.

Četrty Attemsov varovanec, ki se je zapisal v naše baročno slikarstvo, je bil Flurer.⁵⁹ Ta je prišel k nam v času, ko je Görz že ustvarjal svoje najpomembnejše delo, freske v Pöllauu. Čeprav sta oba živela v Gradcu, se njuni umetniški poti nista nikoli toliko zblížali, da bi lahko govorili o medsebojnem vplivu. Edina vez med njima je bil Antonio Maderni, kajti iz njegove ustvarjalne tradicije sta tako Görz kakor Flurer sprejemala, kar je ustrezalo njunima slikarskima konceptoma.

Za Görza in Flurerja lahko rečemo, da je njuno delo na avstrijskem Štajerskem pomemben člen v razvoju monumentalnega slikarstva. Za slovensko Štajersko pa so Görzove freske v Zagorju začetek bogatega razcveta kontinuiranega razvoja iluzionističnega slikarstva v 18. stoletju. Od fresk v Zagorju iz leta 1708 lahko nato spremljamo ta razvoj iz desetletja v desetletje prav do konca stoletja.

Temeljne karakteristike Görzovega dela in pomen, ki ga imajo njegove freske v razvoju našega monumentalnega baročnega slikarstva, bi lahko strnila takole. Matthias von Görz ni niti v slovenskem, kaj šele v širšem evropskem okviru osebnost umetnostnega vrha. Njegova motivna in kompozicijska domiselnost sta dokaj skromni, kar nam lahko razloži tudi pogosto ponavljanje istih motivov ali nadrobnosti. Njegova zasluga pa je, da je na temelje domačega (avstrijsko-štajerskega) stropnega slikarstva po dolgoletnem študiju v Italiji vcepljal dosežke italijanskega — predvsem rimskega in genovskega — baroka in jih povezal z dosežki dunajskega — predvsem Rottmayrovega — kroga. Pozzov sistem je Görz delno uporabil v freskah v Pöllauu. Freske v Zagorju pri Podčetrtku pa kažejo stopnjo, ko je slikar sicer že opuščal medaljonsko krasitev obokov, a še vedno ohranjal princip *quadri riportati*, na oboke vpetih posnetkov tabelnih slik. Med realne arhitekturne člene in posnetke tabelnih slik je slikar razgrnil posnetke dekorativnih elementov in s celotno poslikavo dosegel slikovito površino oboka, ki se *odpira*, ne pa *poglablja*, v nov, irealen prostor. Temeljnega pomena je, da je Görz, prvič na našem ozemlju, te slikarije združil v kompozicijsko in vsebinsko celoto z enotnim glediščem.

Na slovenskem Štajerskem so Görzove freske v Zagorju to, kar predstavljajo — seveda v imenitnejši slikarski govorici — na Kranjskem freske Giuaglia Quaglia v ljubljanski stolnici: začetek novega doživljanja arhitekturne lupine in prostora, začetek novega razmerja do gledalca, enakopravnost slikarstva in arhitekture v doseganju vtisa celostnega baročnega ambienta. Na Kranjskem je v fresko slikarstvu po sijajni uverturi fresk v stolnici prevzela vodstvo Ljubljana kot novo, teoretično in organizacijsko močno središče s Francetom Jelovškom kot najvidnejšim predstavnikom novih iskanj. Na Štajerskem je razvoj zidnega slikarstva bogatejši, saj je vsako desetletje prve polovice 18. stoletja zaznamovano vsaj z eno freskantno obogatitvijo profanega ali cerkvenega arhitekturnega ambienta. Te naloge so izvrševali domači ali tuji slikarji tja do srede 18. stoletja, ko je postal glavni štajerski freskant Jožef Anton Lerchinger. Z njegovimi deli je štajersko monumentalno slikarstvo našlo svoj dialekt, ki je v zrelih slikarjevih delih zacvetel v dekorativno krasilnost rokokoja in se v zadnjih umiril — in opešal.

ZUSAMMENFASSUNG

Zu den bereits anerkannten Verten der Barockkunst in Slowenien — den Malern des Künstlerkreises in Ljubljana und den Werken der steirischen Bildhauer — gesellten sich im letzten Jahrzehnt die ästhetischen und ambientalen Werte der Wandmalereien aus dem 18. Jahrhundert in den Kirchen und Schlössern der slowenischen Steiermark. Es ist wohl von geringerer Bedeutung, ob Werke ansässiger Künstler sind oder ob sie von Malern ausgeführt wurden, die dem Ruf eines räumlich weiterblickenden Auftraggebers gefolgt waren. Denn auch die slowenischen Gebiete waren in Hinblick auf die — das Zeitalter des Barocks so kennzeichnenden — lebhaften Strömungen der künstlerischen Kräfte keine Ausnahme. So ist z. B. der aus Radovljica stammende Frančišek Karel Remb (Remp) in der österreichischen Kunsttopographie gut vertreten und der Anteil der österreichischen Maler an der grossartigen Entfaltung des Kunstschaffens im 18. Jahrhundert in den slowenischen Gebieten ist untrennbar mit dem Wirken der ansässigen Künstler verbunden. Zu den bedeutendsten, die in der slowenischen Steiermark Wandmalereien schufen zählen: der bereits erwähnte Frančišek Karel Remb, Johann Caspar Wageringer, Franz Ignaz Josef Flurer, Chrysostomus Vogl, Philip Carl Laubmann, Josef Adam Mölk, Josef Gebler und Jožef Anton Lerchinger. Ein Vergleich der Fresken in der Stiftskirche und im Stift Pölla sowie in der Sakristei der Wallfahrtskirche auf dem Pöllauberg mit den Fresken in der Marienkirche in Zagorje bei Podčetrtek erweitert diese Reihe von Künstlern um einen weiteren Persönlichkeit — den Maler Matthias von Görz.

Matthias von Görz wurde um 1670 in Pölla geboren und starb dortselbst am 13. August 1731. Seine Kindheit verlebte der Waisenknabe unter der Obhut des Prälaten Michael Josef Maister im Stift Pölla und ging danach von 1687 bis 1691 beim Grazer Maler Matthias Echter in die Lehre. Im Jahre 1692 trat er auf Kosten des Stiftes eine Studienreise nach Italien an, von der er wahrscheinlich im Jahre 1703 nach Graz zurückkehrte. Im darauffolgenden Jahr (1704) ehelichte er die Tochter seines Lehrers Echter und 1706 wurde er in die Confraternität der Grazer Maler aufgenommen.

Sein bedeutendstes Werk sind die Wandmalereien in der Stiftskirche und im Stift Pölla, die er in den Jahren 1712, 1715, 1718/1723 und in seinem Todesjahr (1731) schuf. Görz arbeitete mit F. K. Remb an der Ausschmückung des Palais Attems in Graz (1706—1711?), zu seinen signierten und datierten Werken zählen ferner die Wandmalereien im Eisenerzer Hämmerlhaus (1711), in den Jahren 1720/21 malte er die Wallfahrtskirche Maria Freienstein aus und ausserdem sind von ihm noch fünf Oelgemälde bekannt.

Die Pöllauer Werke waren es, die Matthias von Görz als den Maler der Fresken in Zagorje bei Podčetrtek (1708) erkennen liessen und das ikonographische Motiv der Verwandtschaft Mariens auf dem Gewölbe des Kirchenschiffes in Zagorje ist eine Wiederholung desselben Motives in der Sakristei der Wallfahrtskirche auf dem Pöllauberg, womit die Wandmalereien dieser Sakristei als ein Werk Görz' bestätigt wurden.

Matthias von Görz gehört weder im slowenischen, umso weniger im breiteren europäischen Rahmen zur künstlerischen Elite. Seine Erfindungsgabe hinsichtlich der Motive und der Komposition ist bescheiden und dies erklärt seine häufigen Wiederholungen von Motiven und Einzelheiten. Sein unumstrittener Verdienst ist es jedoch, dass er den umfangreichen Raumkörper in Pölla mit dekorativen und figuralen Kompositionen zu einer Einheit zusammenschloss die von einem Blickpunkt aus erfassbar ist.

Die Grundzüge der älteren steirischen Wandmalerei (Antonio Maderni und Matthias Echter) bereicherte er mit den Errungenschaften des italienischen — vor allem des römischen und genuesischen — Barocks und schuf eine Verbindung zu den Wiener — vor allem den Rottmayrischen — Deckengemälden. Die österreichischen Fachleute (Robert Meeraus, Günter Brucher) wiesen bereits auf Görz' Nachahmungen von Details in den Wandmalereien der italienischen Meister hin (Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona, Annibale Carracci und Pietro Domenichino) sowie in Bezug auf den Einfluss von Andrea Pozzo (Pölla), Domenico Piola und Gregorio Ferrari (Palais Attems, Graz).

Ferner wurde die Verwendung graphischer Vorlagen festgestellt. Die Zeichnungen von seiner Studienreise nach Italien jedoch, von denen seine Biographen berichten, sind heute verschollen. Die Qualität der Görz'shen Werke lässt bei den Details grosse Unterschiede erkennen und zwar zwischen jenen die er nach Vorlagen (Stichen, Zeichnungen?) und jenen, die er selbstständig gestaltete. Die Figuren seiner eigenen Erfindung sind ohne Ausdruck und von puppenhaft steifer Gestik. Die Draperien kleben in einem vollkommen windstillen Raum in schlauchförmigen Falten wie durchnässt an den Körpern. Die Mimik der Antlitze ist stellenweise bis zur Karikatur verzerrt.

Die Wandgemälde in Pöllau sind der Höhepunkt im gesamten Schaffen des Malers Matthias von Görz. Die Fresken in der Marienkirche in Zagorje hingegen, die Görz im Auftrag der Familie Attems-Wurmbbrandt 1708 ausführte, kennzeichnen jene Entwicklungsphase, in der Görz das bereits veraltete — im 17. Jahrhundert jedoch sehr häufig angewandte — Prinzip der in Medaillons gefassten Malereien aufgegeben hatte, aber noch immer »quadri riportati« (auf Gewölbe gespannte Tagelgemälde) verwendete. Zwischen die realen Kranzgesimse und die gemalten figuralen Kompositionen am Deckengewölbe spannte er einen Reif von Dekorationen aus gemalten Gesimsen, Volutenbandwerk und Attiken, die von *en camaïeu* gemalten Medaillons unterbrochen werden. Mit seiner Malerei in Zagorje schuf er eine dekorativ bewegte »ideale Fläche« an den Gewölben, die sich zwar öffnet, sich jedoch noch nicht zu einem neuen illusionistischen Raum vertieft. Von grundlegender Bedeutung ist es, dass Matthias von Görz mit seiner malerischen Ausstattung der Kirche in Zagorje erstmals in der slowenischen Steiermark eine farblich in Einklang gebrachte Einheit der Komposition und des Inhalts schuf, die von einem Blickpunkt unter dem Sängerchor zu erfassen ist.

Die Fresken im Presbyterium und im Schiff sind ikonographisch der Jungfrau Maria geweiht, in den Seitenkapellen dem hl. Josph und dem hl. Dismas. Von besonderer Bedeutung sind die Genre-Motive im Presbyterium und auf den Scheingalerien des Schiffes, die von späteren Malern (Ivan Ranger, Anton Lerchinger) nachgeahmt wurden.

Einige Jahre nach Görz arbeitete für den selben Auftraggeber in der Nähe von Zagorje J. C. Waginger (Kirche der hl. Jungfrau Maria auf Pesek bei Podčetrtek, 1712) und dies fordert zu einem Vergleich auf. Hinsichtlich seines fortschrittlichen Stiles und seiner Schaffenskraft ist Waginger Görz überlegen. Waginger hat einen ausgeprägten persönlichen Stil, dessen Hauptmerkmale kühne Verkürzungen der Figuren, starke Kontraste von Licht und Schatten, vorallem an den Figuren, stürmisch flatternde Draperien und ein ausgeprägter Farbensinn sind. Auch die grossen Blumensträusse in Krügen, die er möglicherweise von Görz übernommen hatte, sind bei Waginger prächtiger als in Zagorje. Die Zusammenarbeit Görz mit Remb bei der Ausmalung des Palais Attems in Graz wurde bereits erwähnt. Die Grafen Attems gaben auch den Auftrag für die Bemalung des Festsalles im Schloss in Brežice. Die Ausmalung ist im Ganzen monumental konzipiert, die Einzelheiten sind jedoch von unausgeglichener Qualität und weisen einige Eigenheiten auf, die bei Görz festzustellen sind. Hiemit stellt sich die Frage, ob die Fresken des Festsalles zur Gänze F. K. Remb (Remp) zugeschrieben werden können. Es ist ferner anzunehmen, dass die Fresken Matthias von Görz in Zagorje nicht sein einziges Werk in den slowenischen Gebieten bleiben werden; jedenfalls sind sie der Beginn einer kontinuierlichen Entwicklung der monumentalen Wandmalerei im 18. Jahrhundert in der slowenischen Steiermark.

DIE MOTIVE VOM MARIENTOD AUF SLOWENISCHEN FRESKEN IM LICHT DER MITTELEUROPAISCHEN IKONOGRAPHIE

Gyöngyi Török, Budapest

Obwohl unter dem außerordentlich reichhaltigen mittelalterlichen Freskenmaterial in Slowenien die Darstellungen vom Marientod schon oft behandelt worden sind, ist den eigentlichen Wurzeln eines besonderen Typus, der dadurch gekennzeichnet ist, daß Maria nicht im Bett, in liegender Haltung, sondern während des Gebetes kniend inmitten der Apostel stirbt, noch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet worden.¹

Wir können hauptsächlich zwischen zwei Typen der Marientodikonographie unterscheiden, nämlich zwischen der alten, ihrem Ursprung nach byzantinischen Ikonographie, wo Maria im Bett liegend stirbt, und zwischen dem Tod der knienden Maria. Ersteren finden wir auf den Fresken von Koseč, Vuzenica, den zweiten — was wir jetzt behandeln möchten — auf den Fresken von Muljava und von Vrh über Želimlje.² Bisher wurde in der Literatur der slowenischen Kunstgeschichte die Frage nach dem Grund der Änderung der Ikonographie des Marientodes nicht aufgeworfen.³

Die ersten Beispiele der neuen Ikonographie, wo wir Maria im Augenblick ihres Todes in kniend betender Haltung sehen, wobei aber nichts auf einen körperlich geschwächten Zustand hinweist, tauchten in der böhmischen Malerei etwa ab 1360 auf und haben dort ihre erste Ver-

¹ V. Steska, Gotske podobe Marijine smrti na Slovenskem, ZUZ, XV, 1938, S. 59—69.

F. Stelè: *Monumenta Artis Slovenicae, I: Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935, S. 34.

² F. Stelè, op. cit., Abb. 40, 110, 111. F. Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, Abb. 167.

³ G. Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, S. 151—205. Hier haben wir uns mit der ganzen Entwicklung des ikonographischen Prozesses ausführlich beschäftigt und so fühlen wir uns berechtigt, uns auf diese Arbeit stützend, hier nur einzelnen Beispiele aufzugreifen.

breitung gefunden. So sieht man z. B., wenn man die Federzeichnung eines böhmischen Musterbuches um 1390 in the Harris Museum and Art Gallery in Preston betrachtet, Maria mit gefalteten Händen kniend vor dem Betpult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt.⁴ Sie ist durch das querstehende Bett von der Gruppe der Apostel abeesondert. Am Kopfende des Bettes sehen wir Christus, der die Seele Mariens in Empfang nimmt. Auf diese Weise wird eindeutig bewiesen, daß die Szene nicht nur ein Gebet, sondern auch den Tod Mariens darstellt.

Bekanntlich erscheint ein neues Motiv relativ gleichzeitig in verschiedenen Orten, ohne daß man die Beispiele in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis bringen könnte. Die Ursache für dieses gleichzeitige Auftauchen einer ikonographischen Neuerung an verschiedenen Orten, oder gar in verschiedenen Kunstgattungen, muß man wohl in der einheitlichen Tendenz der regionalen Entwicklung innerhalb Mitteleuropas sehen. So stellt das Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche in Buda auch schon sehr früh, um 1370, Maria am Betpult kniend dar.⁵ Auf einem Glasfenster der Krakauer Corpus-Christi-Kirche um 1420 sehen wir Maria im Gebet versunken, ebenfalls mit einem geöffneten Buch auf dem Betpult. Christus wird mit der Seele Mariens von zwei adorierenden Engeln flankiert über der Zone der hinter dem Bett stehenden Apostel dargestellt.⁶ Das Auftauchen des Motivs in der polnischen Kunst am Anfang des 15. Jahrhunderts läßt sich auch mit der Vorherrschaft und dem starkem Einfluß der böhmischen Kunst auch in den Nachbarländern erklären.

Eine Erklärung für diese Änderung in der Marienodikonographie wird mit der besonderen Marienverehrung in Prag unter Karl IV. vermutet.⁷ Die Aufnahme des apokryphen Textes eines Pseudo-Melito über den Transitus Mariä und dessen Übersetzung in die tschechische Sprache dürfte bereits der religiösen Strömung, die Mariens besonder Bedeutung als Fürbitterin betonte, zuzuschreiben sein. In einem tschechischen Gedicht über die Siebente Freude Mariä aus der Mitte des 14. Jahrhunderts wird erzählt, daß Maria niederkniete und betete, als sie sterben wollte, um mit ihrem Sohn in der Ewigkeit vereint zu

⁴ *Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West*, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Whitworth Park, Manchester 1976, S. 44, Kat. Nr. 92 (J. Alexander), Abb. 18.

Török, op. cit., S. 151–162. (Vgl. die Beispiele vom Vyšehrad Antiphonar um 1360 (Vorau, Stiftsbibliothek), das Opatovicer Brevier um 1370–80 (Krakau, Kapitelbibliothek), den Frauenburger Flügelaltar um 1380–90 (Bischöfliches Schloß) und das Breslauer Missale um 1400 (IF 341 Breslau, Universitätsbibliothek.) Alle abgebildet: Török, op. cit., Abb. 1, 7, 8, 10.

⁵ Török, op. cit., S. 159 ff., Abb. 11–13. J. Csemegi: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*, Budapest 1955.

⁶ T. Dobrowolski: *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, Abb. 116.

⁷ Török, op. cit., S. 116. E. Winter: *Frühhumanismus, Seine Entwicklung in Böhmen und dessen europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert*, Berlin 1964, S. 39. ff. *Vom Mittelalter zur Reformation*, hrsg. von K. Burdach, Bd. IV, T. 4. J. Klapper: *Schriften Johannes von Neumarkt, Gebete des Hofkanzlers und des Prager Kulturkreises*, Berlin 1935, B. III, T. 2.

sein.⁸ Obwohl die Erzählung — auch in der Schilderung der Ankunft der Apostel — mit dem apokryphen Text übereinstimmt, wird hier auf das Zwiegespräch von Maria und Christus ein besonderer Akzent gelegt. Während des Zwiegesprächs trennte sich die Seele Mariens vom Körper. Die Erklärung für das Motiv des letzten Gebetes Mariens ist also darin zu sehen, daß sich der Hauptakzent von der Darstellung des »Sterbens« auf die des letzten Gebets und auf ihr Zwiegespräch mit Gott verschoben hat. Da außerdem ein Zwiegespräch mit Gott für die Gläubigen nur in Form eines Gebetes möglich ist, gäbe es bereits eine Erklärung für die kniend betende Maria. Der Gedanke der Himmelfahrt, der sich in Siena in Form der Assunta äußerte, hat sich in Mitteleuropa in dieser Form ausgedrückt.

Die ikonographische Entwicklung geht von den oben besprochenen früheren Darstellungen weiter, wo die kniende Maria von der Gruppe der Apostel durch das Bett getrennt war. Schon im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wird in der böhmischen Malerei in zahlreichen Beispielen das Zusammensinken Mariens als Vernschaulichung ihres Sterbens zum Thema. Bezeichnenderweise wird dieses Zusammenbrechen nur dadurch verdeutlicht, daß der hinter dem Bett inmitten der Apostel stehende Johannes über das Bett greift, um Maria zu stützen. Dies sehen wir zum Beispiel im Hasenburg-Missale der Wiener Nationalbibliothek (Cod. 1844. fol. 247 r) um 1409.⁹ Das einzige uns bekannte Beispiel dieser Periode, wo Maria nicht von Johannes, sondern von Petrus gestützt wird, ist auf der böhmischen Miniatur auf fol. 230 verso des Krakauer Graduale Nr. 45 um 1415 zu finden.¹⁰ Dieses nimmt die geniale Lösung in der Plastik von Veit Stoss am Krakauer Marienaltar (1477–1489) voraus. Der Maler des oben genannten Graduale konnte scheinbar die räumliche Stellung Mariens nicht richtig erfassen: Maria scheint vor dem Bett zu schweben, anstatt auf dem Boden zu knien. Dieselbe Unsicherheit finden wir auf dem burgenländischen Fresko in Rust.¹¹ Auf den Bildern, wo Maria richtig vor dem Bett, bzw. vor einem Betpult kniet, scheint Johannes die Breite des Bettes kaum überwinden zu können, wie wir auf dem Epitaph von Agnes Glockengießer (1433) in Nürnberg

⁸ Patera: *Soatovivský rukopis v Praze*, Praha 1886, S. 109–144. Patera, A. Podlaha: *Soupis rukopisu knihovny metropolitny kapitoly pražské*, Praha 1910, S. 388–389. Alle Apokryphen zum Tod Mariä in englischer Übersetzung bei: M. R. James: *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, S. 194–227. C. Tischendorf: *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Johannis item Mariae dormitio*, Leipzig 1866, S. 113–136. M. Haibach Reinisch: *Ein neuer »Transitus Mariae« des Pseudo-Melito. Textkritische Ausgabe und Darlegung der Bedeutung dieser ursprünglicheren Fassung für Apokryphenforschung und lateinische und deutsche Dichtung des Mittelalters*, Rom 1962.

⁹ *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, Kat. Nr. 378, S. 287. Török, op. cit., S. 171 ff. (Vgl. die Beispiele: Martyrologium Usuardi um 1410 /Gerona, Diözesanmuseum/, Sedlecer Missale um 1414 /Budapest, Museum der Bildenden Künste/.)

¹⁰ B. Miodonska: *Iluminacje Krakowskich rekopisów z I. potowy w. XV. w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, Abb. 13.

¹¹ Török, op. cit., S. 177. *Allgemeine Landestopographie des Burgenlandes*, Eisenstadt 1963, II/1, S. 518 ff.

sehen können.¹² Diese Lösungen beweisen, daß auf Grund des im Stil nicht zu bewältigenden Problems der räumlichen Darstellung diese ikonographische Lösung nicht mehr fortleben konnte. Infolge der Auflösung der ästhetischen Ideale des weichen Stils und angesichts der Forderungen des neuen Realismus nach einer Klärung der Raumverhältnisse war es nicht mehr möglich, daß Johannes und die niedersinkende Maria nur in der Fläche und in fließenden Bewegungszügen auf zwanglose Weise verbunden wurden. Nachdem das Bett zwischen den Figuren zu einem hindernden Möbel geworden war, blieb Johannes nichts anderes übrig, als seinen Platz hinter der Lagerstatt zu verlassen und nach vorne zu kommen, um Maria aufzufangen. Diese ikonographische Neuerung mußte sich also aus den stilistischen Gesetzen der neuen Malerei ergeben.¹³

Zu diesem Typus, wo Maria und Johannes vor dem Bett dargestellt werden, gehören auch die zwei Darstellungen in Muljava und in Vrhlje über Želimić.¹⁴ Auf dem Fresko von Muljava scheint Maria, die von Johannes gestützt wird, weder auf der Stufe des Bettes, noch davor zu knien; ihre räumliche Stellung ist ziemlich ungeklärt. Dasselbe gilt für die zwei hockenden, lesenden Apostel am Fußende des Bettes. Dem Maler hat es scheinbar große Schwierigkeit bereitet, die drei räumlichen Schichten zu unterscheiden, nämlich für Maria und Johannes einen breiteren Vordergrund zu sichern. Der Name des Malers, Johannes concivis in Laybaco, und das Datum des Fresko (1456) sind uns bekannt. Der Maler mit seinen puppenhaften Figuren und mit dem erwähnten Raumproblem knüpft noch stark an die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Die herunterfallenden, kraftlosen Hände sowie die geschlossenen Augen Mariens zeigen aber schon im realistischen Sinne die körperliche Schwäche im Augenblick des Todes. Die drei im Vordergrund hockenden, lesenden Apostel bilden eigentlich die zwei Eckpfeiler der Komposition und der linke, das Buch für Maria haltende Apostel erfüllt die Rolle eines Betpultes. Die Eliminierung des Betpultes in solcher Weise ist charakteristisch für die Darstellungen im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts und ist auf Grund der räumlichen Schwierigkeiten gut zu verstehen. Ähnliche Lösungen finden wir im Vyšehrad Antiphonar um 1360, im Martyrologium Usuardi um 1410, am Langendorfer Altar um 1420/25, auf dem Flügelaltar aus Ptaszkowa um 1430/40 und bei dem Meister der Darbringungen um 1430.¹⁵ Andererseits war die wichtige Rolle der im Vordergrund hockenden Apostel schon bei dem liegenden Typus des Marienodes herausgebildet und konnte leicht für die neue Lösung beibehalten werden.

¹² A. Stange: *Die deutsche Malerei der Gotik*, Bd. IX, München-Berlin 1958, S. 18.

¹³ Török, op. cit., S. 179 ff. (Vgl. die Beispiele: Altar aus Langendorf /Wielowieś/ um 1420–25 /Breslau, Diözesanmuseum/, Altar aus der Marienkirche zu Danzig/Warschau, Nationalmuseum usw./)

¹⁴ F. Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, Abb. 50. Frühere Literatur auf S. XCII, (Muljava), frühere Literatur auf S. CI (Vrhlje nad Želimićem).

¹⁵ Török, op. cit., Abb. 1, 19, 22, 23, 27.

In der Ikonographie des liegenden Marientodes bildet sich im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein spezifischer Typus heraus, der für das ganze 15. Jahrhundert bestimmend bleibt. Die flächenhafte Anreihung der zwölf Apostel hinter dem Bett wird aufgelöst und durch Gruppenbildungen ersetzt, deren charakteristisches Moment die vor dem Bett hockenden Apostel bilden.¹⁶ Diese ikonographische Wandlung hat eine doppelte Bedeutung. Sie zielt einheitlich in realistische Richtung, hinsichtlich der Komposition äußert sich darin das Bestreben, eine plastische Sockelzone oder plastische Eckpfeiler zu gestalten, die gegenüber dem Bett Mariens ein festes Rahmengefüge und ein plastisches Repoussoir bilden sollen. Inhaltlich drückt sich der Wunsch nach genrehaft realistisch ausgesponnener Erzählung aus. So wird ein »Seitenthema« zum Marientod ausgebildet und buchstäblich in den Vordergrund gerückt. Die Apostel studieren mit Eifer Bücher, gelegentlich beugt sich ein Apostel über die Schulter des anderen, um mitzulesen. Als Rahmen der Eckpfeiler der Komposition werden sie zum ersten Mal in der französischen Elfenbeinkunst des 14. Jahrhunderts verwendet.¹⁷

Neben dem hockenden Apostel gibt es auch ein anderes realistisches Einzelmotiv, nämlich die Anfachung des Weihrauchs. In der rechten oberen Ecke des Fresko sehen wir einen Apostel, dessen Kopf leider stark beschädigt ist, der in der erhobenen Hand einen Weihrauchkessel hält und die Glut anfacht.¹⁸ Links im Hintergrund am Kopfende des Bettes steht Christus, die Seele seiner Mutter in Empfang nehmend. Christus nimmt nicht mehr — wie auf den Darstellungen byzantinischen Ursprungs — wie in Kosec — den Mittelpunkt in der Gruppe der Apostel ein, sondern wird durch diese in die Ecke gedrängt. Auf dem vielleicht etwas späteren Beispiel in Vrh über Zelimlje sehen wir die von Johannes gestützte Maria vor dem Betpult kniend.¹⁹ Die räumliche Situation der beiden Figuren ist wesentlich entwickelter als die in Muljava, der Hintergrund wird mit einer architektonischen Nische, in der sich die Apostel befinden, sehr geschickt geöffnet. In Muljava war das Bett das Zentrum der räumlichen Komposition, das sich als Riegel über die ganze Bildbreite schob, dagegen blieb in Vrh über Zelimlje um das mehr diagonal ins Bildfeld gesetzte Bett herum mehr Raum — auch für das Betpult — übrig, der nun locker mit Figurengruppen ausgefüllt werden konnte. Hier wird der Akzent eher auf das Gebet als auf das Sterben gelegt. Das kann man aus der Darstellung des realistisch dargestellten, mit Büchern überladenen Betpultes und aus der Haltung Mariens, die mit geöffneten Augen und gefalteten Händen dargestellt ist, entnehmen.

Die Probleme des räumlichen Hintereinanderseins hat das Fresko in Feistritz an der Drau aus der Werkstatt Friedrichs von Villach um 1440 einfach umgangen, dadurch, daß das Bett weggelassen wurde.²⁰ Statt dessen

¹⁶ Török, op. cit., S. 152.

¹⁷ R. Koechlin: *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, Abb. 210, 213, 215, 217, 513, 839.

¹⁸ Török, op. cit., Anm. 75 auf S. 202.

¹⁹ Vgl. Anm. 2.

²⁰ W. Frodl: *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, S. 89. Stange, op. cit., S. 82, Abb. 181.

hat sich aber die Szene nicht zu einer reinen Figurengruppe entwickelt, sondern hat mit Einbeziehung der apokryphen Szene der Grabtragung Mariä eine Lösung der Portalplastik adaptiert. Es hat schon zonenhafte Anordnung der Szene suggeriert, das Fresko in Vrh dagegen füllt das ganze Joch aus.

Am Hauptportal des Regensburger Domes um 1410 sind in drei Zonen des Tympanons der Tod mit der zusammenbrechenden Maria und die Grabtragung Mariä (unten), die Assumption (Mitte) und die Krönung (oben) dargestellt.²¹ Die Anordnung der Todesszene und gleich daneben die Grabtragung hat sich schon in der süddeutschen Kathedralplastik des 14. Jahrhunderts herausgebildet, immerhin noch mit dem liegenden Marientodtypus. Die Szene der Grabtragung kommt in der französischen Kathedralplastik sehr selten vor. Als neue Erscheinung gegenüber der französischen Kathedralplastik, wo die Todes- und Krönungsszene einerseits und der Inkarnationszyklus andererseits immer in getrennten Tympana dargestellt werden, kommt es in der deutschen Plastik des 14. Jahrhunderts zur Vereinigung der beiden Zyklen in einem Tympanon. Durch diese Vereinigung — obwohl die Wahl der Szenen stark reduziert bleibt — gewinnt der ganze Zyklus den Charakter einer epischen Schilderung des Marienlebens. Laut den Apokryphen sehen wir bei der Grabtragung Mariä die Episode mit dem jüdischen Priester, der das Begräbnis stören wollte und diese Absicht mit seinen an der Bahre haften-gebliebenen Händen büßen mußte, bis er sich zum wahren Gott bekehrt hatte.²² Am Anfang dieser Portale steht das Nordportal der Sebalduskirche in Nürnberg (um 1320). Im unteren Bogenfeld finden wir eng nebeneinander die Todesszene und die Grabtragung mit dem Überfall der Juden. Diese zwei Szenen kommen nebeneinander auch am Südportal des Augsburger Domes vor (nach 1356) und am Ulmer Südwestportal (um 1380). Die ausführlichste Schilderung der Grabtragung findet sich in Augsburg, wo Johannes mit der Palme am Anfang des Zuges gut zu sehen ist, genauso wie in Feistritz an der Drau.²³ Die Palme hat Maria dem Johannes anvertraut. Der Engel hat Maria bei der Todesverkündigung diesen Palmzweig überreicht, der vor ihrer Bahre hergetragen werden sollte. Die Lösung in Feistritz ist also nicht typisch für die Malerei und hat auch weiter keinen Einfluß ausgeübt.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts hat sich die Entwicklung des Themas auch in Kärnten in die von Vrh über Zelimlje angedeutete Richtung bemerkbar gemacht. Die Darstellung eines tiefen Interieurs mit dem Bett wird auf den Fresken mehr angestrebt als in der Tafelmalerei, wie uns das Fresko in der Filialkirche Maria Dorn in Eisenkappel um 1490 bezeugt.²⁴ Entwicklungsgeschichtlich hat sich der Typ in der Freskomalerei mit dem Bett als Querriegel über die Bildfläche als ein zukunfts-trächtiges Modell erwiesen, da die Raumtiefe hier nicht an den Leitseilen

²¹ T. Müller: *Alte bayrische Bildhauer*, München 1950, Abb. 36, Nr. 32—42.

²² Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Heidelberg 1955, S. 583—609. Vgl. noch Anm. 8.

²³ K. Martin: *Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert*, Berlin 1927, Abb. 78. P. Hartmann: *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, München 1910, Abb. 19, 21.

²⁴ W. Frodl, op. cit., S. 100, Tafel 58.

der Diagonalen entlang ertastet werden muß, sondern das Hintereinander verschiedener Raumschichten den Ausgangspunkt für die Erfassung der Raumtiefe mit dem Blick bilden kann. Dieses wird durch den perspektivisch wiedergegebenen Plattenboden und die um das Bett locker in einem Kreis angeordnete Gruppe der Apostel erreicht. Dagegen bildet im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Ungarn und in Polen die häufigste Lösung ein Typ, wo die Diagonale des Bettes, die meistens im Betpult fortgeführt wird, nochmals das Zusammenbrechen Mariens betont.²⁵

Die Tendenz, die Marientodkomposition als reine Figurengruppe darzustellen, läßt sich schon seit den 30-er Jahren des 15. Jahrhunderts in allen Ländern Mitteleuropas verfolgen, wird aber erst um das Ende des 15. Jahrhunderts allgemein. Diese ikonographische Möglichkeit in der Malerei konnte die Reliefplastik am ehesten adaptieren.²⁶

Über die slowenischen Fresken läßt sich zusammenfassend sagen, daß auf diesem Gebiet, genauso wie im benachbarten Österreich, in Ungarn, wie auch in Böhmen, Polen und Süddeutschland der neue Typ der Ikonographie des letzten Gebetes Mariens im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein wurde. Das beweist, daß auch Slowenien zum Kreis der mitteleuropäischen Kunstsphäre zu zählen ist.

POVZETEK

Študija obravnava poseben tip Marijine smrti na slovenskih freskah 15. stoletja. Ta tip, ki ga predstavljajo freske na Muljavi in na Vrhu nad Želimljem, se razlikuje od tradicionalnega tipa bizantinskega izvora, ko Marija umira leže v postelji, ki ga je videti v Koseču in Vuzenici. Vprašanje o nastanku novega ikonografskega tipa Marijine smrti, ko Marija ne leži več v postelji, temveč kleče moli v družbi apostolov, v slovenski literaturi doslej ni bilo zastavljeno. Na podlagi srednjeevropskih primerov članek opisuje različne faze razvoja novega ikonografskega tipa in uvršča vanje tudi slovenske freske. Prvi primeri novega ikonografskega tipa so se pojavili v češkem slikarstvu po letu 1360 in so se na Češkem tudi najprej razširili. Skoraj istočasno se je novi tip pojavil tudi v madžarski umetnosti na južnem portalu Marijine cerkve v Budi, v začetku 15. stoletja pa je postal pogost tudi v poljski umetnosti. Spremembo v ikonografiji Marijine smrti je verjetno mogoče razložiti s posebnim čaščenjem Marije v Pragi pod Karlom IV. Študija na kratko obravnava tudi vprašanje literarnih virov za Marijino smrt. Motiv molitve pred smrtjo je mogoče pojasniti s tem, da se je glavni poudarek premaknil od smrti na molitev pred smrtjo in na dialog z Bogom. Ideja Vnebovzeta, ki je v Sieni dobila obliko Assunte, se je v Srednji Evropi izrazila v motivu klečeče Marije. Razvoj ikonografskega tipa se začne z najstarejšimi upodobitvami, na katerih ločuje postelja klečečo Marijo od skupine apostolov. V naslednji fazi eden od apostolov, običajno Janez, ki stoji za posteljo, podpira Marijo. Tretjemu tipu, ko sta Marija in Janez, ki jo podpira, upodobljena pred posteljo, ustrežata tudi obe upodobitvi na Muljavi in na Vrhu nad Želimljem, ki ju študija podrobneje analizira. Zanimiv pri-

²⁵ Vgl. die Beispiele: Kassa, Berki, Bakabánya, Bártfa, Legnica, Naramice. Török, op. cit., S. 192.

²⁶ Vgl. Konrad Laib: Marientod um 1450 (Venedig, Seminario Patriarcale). Török, op. cit., Abb. 34, Anm. 134. Vgl. noch Z. Tobolka: *The Utraquist Passion of 1495*, Prague 1926.

merek iz sosednje Avstrije, iz Bistrice ob Dravi (Feistritz an der Drau), je pritegnjen zaradi svojega umetnostno topografskega pomena. Ta freska, ki vključuje tudi apokrifni prizor Marijinega pogreba, je prevzela in prilagodila rešitev portalne plastike, ki pa za slikarstvo ni značilna.

Na kratko povzeto je o slovenskih freskah mogoče reči, da postane novi ikono-grafski tip Marijine smrti v 15. stoletju splošno veljaven tako v Sloveniji kot tudi v sosednji Madžarski in Avstriji, pa tudi na Češkem, Poljskem in v južni Nemčiji, kar potrjuje, da sodi Slovenija v krog srednjeevropske umetnosti.

NOŠA NA PORTRETIH 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM*

Andreja Vrišer, Maribor

UVOD

Namen pričujoče razprave je, da osvetli nošo 17. stoletja, kakor se nam predstavlja na portretih, ki so v slovenski posesti. Razprava želi biti prispevek k širšemu kulturnozgodovinskemu in kostumološkemu proučevanju navedenega stoletja na Slovenskem.

O noši 17. stoletja doslej v slovenski zgodovinski literaturi ni bilo mnogo napisanega, saj je domače kostumološko preučevanje nasploh še sorazmerno skromno. S starejšo zgodovino noš se je doslej sistematično ukvarjal dr. Angelos Baš, ki je preučil nošo v srednjem veku in 16. stoletju. Okvirno je nošo 17. stoletja zajel dr. Sergej Vrišer v katalogu k razstavi Tristo let mode na Slovenskem, ki je predstavila tudi manjši izbor likovnih del s prikazom noš 17. stoletja. V nadrobnostih pa to poglavje zgodovine noše pri nas še ni bilo obdelano.

O razvoju starejših noš nas v splošnem poučujejo ohranjene originalne noše, likovni in pisani viri. Če se odločimo za likovne vire, moramo upoštevati upodobitve noš v slikarstvu, kiparstvu in grafiki, in to na portretih, votivnih podobah, prikazovanjih različnih dogodkov, nagrobnikih itd. Med najbolj uporabnimi likovnimi viri je nedvomno na prvem mestu portret. Če pregledujemo kostumološko literaturo, ugotovimo, da sodijo likovne in posebej portretne upodobitve k najpomembnejšim virom kostumologije. Umetnostnozgodovinsko gradivo je torej v odločilni meri v pomoč študiju zgodovine noš. Posebej velja to za starejša obdobja pred iznajdbo fotografije. Iz mnogih od teh obdobj se je ohranilo zelo malo originalnih oblačil, pa tudi pisanih virov, in je torej likovno delo ponekod edini dokument o noši.

Če se ozremo na domače gradivo, tj. slikane portrete, ki so v naši posesti, se prepričamo, da so tudi naši portreti dobra ilustracija in dopolnitev prikaza modnega razvoja. Z našim gradivom moremo spopolniti razvoj mode v svetu, naše preučevanje pa ima lahko tudi namen, da predstavi

* Prispevek je nastal leta 1974 kot diplomska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

samo razvoj na naših tleh. Ta druga naloga je za domačo kulturno zgodovino gotovo zanimivejša, je pa tudi težje izvedljiva. Pri mnogih naših portretih iz preteklosti namreč ne vemo, kdo in od kod so upodobljeni na slikah, ali gre za ljudi, ki so živeli pri nas oziroma vsaj prihajali v naše kraje, in če so se torej noše, v katerih so upodobljeni, dejansko nosile pri nas. Če bi želeli na podlagi likovnih virov izčrpno dokumentirati razvoj noše, bi morali uporabiti vse razpoložljive vire, torej ne samo portrete. To bi bila za prikaz 17. stoletja precej obsežna naloga, saj bi morali vključiti med gradivo tudi upodobitve na številnih votivnih podobah in nagrobnikih. V pričujoči razpravi ne zasledujem tega namena. Omejila sem se samo na del likovnega gradiva 17. stoletja — na slikane portrete. Kakor sem že omenila, naj bi bila naloga samo prispevek k obširnejšemu raziskovanju noše 17. stoletja, pri katerem pa bi seveda morali upoštevati tudi arhivsko dokumentacijo, zapuščinske sezname, predpise o nošenju oblačil itd. Posebej bi se bilo treba ukvarjati s preučevanjem rodbinskih zvez upodobljenec na portretih, z razvozlavanjem njihovih heraldičnih znakov, nazivov in podobno. V okviru te naloge se temu obsežnemu delu nisem mogla posvetiti.

V zvezi z opredeljevanjem portretov 17. stoletja sem naletela na več problemov. Gradivo je precej obsežno in raznolično bodisi po umetnostnozgodovinskem bodisi kulturnozgodovinskem kriteriju. Ker nas zanima predvsem dokumentarna stran teh slik, avtentičnost oblačil, lahko ugotovimo, da niso vse slike enako zgovorne. Nekatera slikarsko nepomembna dela imajo npr. znatno večji kostumološki pomen kot nekatera, ki sodijo med naše vidne slikarske dosežke v 17. stoletju.

Naše slike so zelo različnega izvora. Pri mnogih ni mogoče ugotoviti, ali so nastale pri nas ali pa so prispele k nam prek rodbinskih zvez, nakupov itd. Slike predstavljajo skoraj izključno fevdalce. Kakor je znano, so bili fevdalci iz naših krajev rodbinsko povezani z mnogimi deželami v Evropi. Tako kažejo nekateri naši portreti ljudi, ki niso nikoli bili v naših krajih. Posebej velja to za slike raznih vladarjev in predstavnikov visokega tujega plemstva. V splošnem je bilo mogoče razdeliti portretno gradivo v tri skupine: v portrete, ki izpričano predstavljajo domačine, nadalje v take, ki kažejo nedvomno tujce, in slednjič v portrete, ki jih ni mogoče zanesljivo opredeliti.

Gradivo sem odbrala po naslednjem vrstnem redu. Evidentirala sem portrete 17. stoletja, ki so v slovenskih muzejih in galerijah ter vidnejših zbirkah. Te portrete sem kostumološko opredelila ne glede na njihovo slikarsko poreklo in na osebe, ki jih predstavljajo. Te slike sem kronološko razvrstila v katalog, ki v pričujoči razpravi ni zajet, iz kataloga pa sem odbrala in v razpravi komentirala tista dela, za katera menim, da pričajo o noši, kot se je nosila pri nas. Pri tem mi ni šlo predvsem za to, da bi ugotovila oblačilne značilnosti, ki naj bi bile tipične za Slovenijo, saj bi jih bilo v modni noši težko najti. Poskušala pa sem predstaviti evropske modne pojave na domačem gradivu in jih soočiti s pojavi v drugih deželah v časovni primerjavi. V sklepnem poglavju sem slednjič podala pomen celotnega gradiva — portretov 17. stoletja — z umetnostnozgodovinskega in kulturnozgodovinskega gledišča.

ZNAČILNOSTI NOŠE V 17. STOLETJU

V razvoju kulture se v veliki meri zrcalijo družbene, politične in kulturne spremembe, ki jih je človeštvo doživljalo na poti skozi zgodovino. Tudi noša v 17. stoletju je otrok svojega časa, njen razvoj je razgiban, mestoma celo buren, in zvesto sledi dogajanju v tem stoletju. Kakor so se odločilno vtisnili v 17. stoletje sledovi protireformacije, tridesetletna vojna in vzpon absolutizma, tako se nam tudi razvoj oblačila zaokroži v tri poglobitna obdobja.

Na pragu 17. stoletja se srečujemo z obdobjem, ki ima svoje korenine še v minulem 16. stoletju. Ta čas, ki je bil v znaku španske politične in kulturne moči ter katoliške protireformacije, se razteza še v prvo tretjino 17. stoletja. Drugemu obdobju daje pečat tridesetletna vojna vihra, tretje, čas absolutizma, pa je označeno z vodilno vlogo Francije v evropskem družbenem, ekonomskem in duhovnem razvoju in ga odločilno usmerja francoski modni okus. Med posameznimi obdobji seveda ni ostrih prelomov, ampak se prehodi raztezajo tudi na desetletja, to pa poraja tudi vmesne modne pojave, ki ublažujejo sicer očitne razlike med osnovnimi tremi obdobji.

Španska moda, v splošnem jo preučevalci uvrščajo v čas med 1550 in 1620, se je rodila v družbenih razmerah, v katerih je živela Španija v 16. stoletju. Ta moda odseva konservativnost španskega dvora in plemstva, njuno odtujenost od ljudstva, a tudi vplive španske mistike in katoliške protireformacije. Okorela je kakor španski dvorni ceremonial in v svojih oblikah stroga kakor miselnost španskih ljudi tega časa.

Poglobitna značilnost moškega oblačila španske mode so telesu tesno prilagajajoči se kratki suknjiči z ozkimi rokavi in v okrogle oblike nagačene hlače ter dolge nogavice. V pasu stisnjeni jopič se je spredaj bočil v nagačeni »gosji trebuh«, prek jopiča so moški nosili kratko ogrinjalo, imenovano »ropa«. V celoti je imela ta noša silhuite geometrijskih teles, stožca in krogle.

Ovratnik suknjiča in manšete rokavov so bili okrašeni z naborki srajce. Poseben poudarek je veljal ovratniku nabornici, ki so ga zaradi široke in okrogle oblike imenovali »mlinsko kolo« ali »mlinski kamen«. Poleg nabranih ovratnikov so bile v veljavi trde čipkaste »gran gole« ali pa kratke, trdo stoječe »golille«.

Hlače so bile pogosto iz dvojnega blaga, vrhnje blago so bili v bistvu širši pasovi, izpod katerih je bilo videti spodnje blago. Značilen za to nošo je bil sramni mošnjček, po špansko »braguetta«, modna posebnost, ki se je uveljavila že v renesansi in ki jo je po prenehanju španske noše moda povsem pozabila. Zaradi napetih oblik so hlače imenovali »vojaški boben«.

Hlače so pokrivala komaj polovico stegen in domala vsa noga je tičala v nogavici. Nogavice so bile v tem času še razmeroma dragocen oblačilni predmet, pletene nogavice so se uveljavile šele v začetku 16. stoletja, pred tem pa so jih šivali iz platna.

Obuvala so imela sprva obliko mehkih copat, bila so okrašena z razporki in so spominjala na nošo poznega srednjega veka in renesanse. Pozneje se je obuvalo bistveno spremenilo, uveljavili so se čevlji z zaponko in visoko peto.

Možje so nosili nizke barete in klobuke iz blaga, ki so jih krasili z nakitom in perjem. Zaradi visokih ovratnikov so bile moške pričeške kratke, v modi so bili zavihani brki in pristrižene koničaste bradice. V navadi je bilo, da so premožnejši moški nosili na prsih verižice z obeski, okrašene pasove za meč, denarne možnjičke, rokavice itd.

Tudi ženska noša je bila zajeta v oblike geometrijskih likov. Zopet bi mogli modni lik najbolje predstaviti z dvema nasproti si postavljenima stožcema: zgornji je bil život s steznikom, ki ga je krasil naškrobljeni ovratnik-nabornica, spodnji pa široko krilo, imenovano »verdugado«. Krilo je imelo žičnato ogrodje, ki je bilo prekrito z blagom. Pod tem krilom so nosile ženske še druga krila, vrhnje, »ropa«, je kot nekak plašč pokrivalo spodnje krilo, ki ga je bilo videti pod odprtim vrhnjim krilom. V celoti je bilo to žensko oblačilo podobno oklepu in je narekovalo ženskam togo in vzravnano držo.

Čevljev pod tem stožčastim krilom seveda ni bilo videti, bili pa so podobni moškim obuvalom. Z leti se je vse bolj uveljavljal čevljev z visoko peto.

Strmi ovratniki so narekovali obliko pričešk. Večinoma so si ženske česale lase navzgor, pokrivalo so se s trdimi visokimi klobučki, okrašenimi z biseri in perjem. Ženske so nosile mnogo nakita, ki je bil pogosto našit tudi na obleki.

V španski modi so bile priljubljene temne barve, predvsem črna. Poleg tega so bile v rabi tudi bogato z vezeno ornamentirane obleke, od vrste blaga so uporabljali brokat, atlas, svilo, žamet in mnogo krzna. Omeniti je še, da so možje in žene nosili pokrivala tudi v zaprtih prostorih. Steznik in trdo krilo sta se v nadaljnjem razvoju oblačila pojavljala skozi več stoletij in ju je pregnala šele reformirana obleka ob začetku 20. stoletja.

Španska moda je ustvarjala videz resnobe, slovesnosti in tudi mračnosti. Bila je v močnem nasprotju s slikovito modo gotike in renesanse, a tudi z oblačilnim okusom poznejših obdobij. S španskega dvora, ki je bil rodbinsko povezan s habsburško vladarsko hišo, se je ta moda razširila po vsej Evropi, vendar se je njen videz v posameznih deželah precej spreminjal. Tako govorimo lahko o francoski, angleški, italijanski in nemški različici španske mode.

Če se bežno ustavimo pri teh različicah, je treba omeniti, da zasledimo pri italijanski varianti manj togosti kot pri pravi španski noši. Moški suknjiči se zdijo manj nabrekli, pri ženskah pa se uveljavlja namesto nabornice izrez obleke. To je tudi vzrok, da kažejo pričeške Italijank tega časa prej nekaj renesančne tradicije kot pa značilnosti španske togosti.

Tudi Francija se je zgledovala po Španiji na lasten način, predvsem z večjo barvitostjo oblek in z večjim okrasjem. Posebnost francoske različice je bila poleg drugega pokrivala plitka bareta oziroma klobuček »toque«. Pri ženski noši je kot posebnost omeniti trdi stoječi ovratnik, ki je dobil ime po Katarini Medici.

Španski modni val je zajel tudi Anglijo, kjer se je najbolj uveljavil za vladanja kraljice Elizabete. Na dvoru so ohranili tip trdega španskega krila, vendar so ga nekoliko predelali. Angleška inačica »verdugada« je ploščata, v bokih široka, pojavlja pa se tudi globoki izrez z razpetim,

pahljačastim ovratnikom. Ženske so si česale lase navzgor, na temenu so si jih celo brile.

V nemških protestantskih deželah španski modi sprva niso bili naklonjeni, saj je prihajala iz katoliške in za protireformacijo vnete dežele. Prek cesarskega dvora in plemstva pa se je ta moda slednjič le razširila po vsej Nemčiji in se tamkaj zasidrala za dolga desetletja. Pri moških oblačilih je bil za zgodnejše obdobje te mode značilen kroj hlače, ki niso imele oblike bobnov, ampak so se uveljale široke mahedrače (»Pluderhose«), ki so jih vpeljali vojaki lancknehti. To so bile hlače, ki jih je predstavljalo le nekaj širokih pasov vrhnjega blaga, pod tem pa je v obilnih gubah kipelo spodnje blago. Nemci so nadalje še dolgo nosili s krznom obšite plašče (»Schaube«), kot jih srečujemo v protestantskih časih, priljubljen oblačilni kos je bil »smolarska suknja« (Harzkappe), nekaka kratka pelerina, podobna španski »mantilli«. V nemških deželah se je bareta umaknila visokemu in trdemu klobuku.

Pri ženski noši je treba omeniti krilo, ki ni bilo razpeto na žičnato ogrodje, ampak je mehko nabrano padalo ob telesu. Navada je bila, da so si ženske pod krilom opasovale posebno klobasasto podlogo, tako imenovani »Weiberspeck«, ki je dajal krilu ustrezno obliko. Seveda je bilo v rabi tudi tradicionalno krilo »verdugado«.

Na splošno je bila nemška španska moda v okrasju in barvah skromnejša od mode drugih dežel, odločal pa je seveda družbeni in gmotni položaj naročnikov oblačil. Španski modni okus je močno vplival na nošo meščanov, a tudi v noši kmečkega prebivalstva so se ohranile nekatere značilnosti te mode še daleč v obdobje novega modnega okusa. Tako vidimo npr. kot spomin na špansko nošo ovratnike nabornice pri oblačilih kranjskih kmetov na Valvasorjevih upodobitvah iz druge polovice 17. stoletja.

Nova modna noša se je rodila v povsem drugačnih okoliščinah kakor španska. Predvsem je bila reakcija na španske modne napotke, odločilne poteze pa ji je nadela tridesetletna vojna (1618—1648). Glavni modni kreatorji so bili vojaki. Vojaki, ki so se morali biti za svoje vladarje, so bili v bistvu kmetje, z njimi pa so prišle v vojaško rabo oblačilne navade, ki so imele izrazito kmečki prizvok.

Pri moški noši so se uveljavili ohlapni suknjiči, pri vojaki pogosteje kamižole, ki so se bistveno razlikovale od kratkih španskih suknjičev. Poprej ozki rokavi so dobili napihnjeno obliko, pogosto so imeli razporke, pod katerimi je bilo videti podlogo. Hlače so bile široke in so segale do kolen, kjer so jih krasile pentlje, pogosto so bile pri kolenih tudi odprte.

K hlačam so možje nosili nogavice in nizke čevlje, konjeniki po večini škornje. Škornji so bili tudi neizogiben del noše kavalirjev, modnih elegantov. Moda je bila, da so jih nosili z navzdol zavihanimi golenicami, včasih povsem potlačene, pri ježi pa z zavihanimi golenicami. Okrasek škornjev so bile ostroge, ki so bile pritrjene na obuvalo s širokimi jermeni.

Značilnost dobe so bili mehki, s čipkami obšiti ovratniki, položeni na ramena; s čipkami so bile obšite tudi manšete srajc. Ta moda je močno pospeševala čipkarstvo. Čipkarska obrt je cvetela v Italiji in na Flam-

skem, tudi v Franciji, iz teh dežel pa so čipke izvažali v vse evropske dežele.

Moda mehkih, navzdol obrnjenih ovratnikov je spremenila tudi moške pričeške. Odslej srečujemo moške z dolgimi valovitimi lasmi, ki so si jih skrbno negovali, včasih celo krasili s pentljami, spleтали ob straneh v kitice ali pa puščali ob straneh daljše pramene las, tako imenovane »cadenettes«. K dolgim lasem so še naprej sodili zavihani brki in koničaste bradice.

V veljavo so prišli mehki širokokrajni klobuki, ki so jih krasile perjanice, lisičji repi in podobno. Slikovit je bil način nošenja klobukov. Krajce klobukov so si moške zavihovali na vse mogoče načine, k slikovitosti pa so prispevala še kratka ogrinjala, palice, meči in kratka bodala. Mnogo značilnih moških modnih likov je upodobil zlasti Jacques Callot.

Medtem ko se je v moški noši kazala vse večja razkošnost in gizdavost, je bila sočasna ženska noša sorazmerno skromnejša. Tudi zanjo je novi čas prinesel odločilne spremembe. Predvsem je izginila značilna španska togost, saj nista bila več v rabi z ogrođjem podprta krinolina in tudi španski ovratnik. Še nadalje je ostal kot sestavni del nove metode tesno oprijeti steznik.

Odmik od španske mode se kaže v oblekah z izrezom, ki odkriva ramena in okoli katerega si žene ogrinjajo prozorne ovratnike, okrašene s čipkami. Špansko zapetost so spodrinili tričetrtinski rokavi in mehko ob telesu padajoča krila. V navadi je ostala dvodelna obleka; bogatejše je bilo vrhnje oblačilo, ki je bilo na sprednji strani razprto, da se je videlo drugobarvno sspodnje krilo.

Enako kakor pri moških se je z oblekami spremenila tudi ženska pričeška. Predvsem so ženske zdaj nosile daljše lase. V modi so bile košate pričeške s kodri, ki so padali na ramena. Nasploh so bile pričeške v tem obdobju bolj domiselne kot v španski eri. Žene so si vpletale v lase nakit, pentlje, umetno cvetje itd., nosile so tudi širokokrajne klobuke, podobne moškim pokrivalom. Bolj kot poprej so prišle v rabo ogrlice, zapestnice, diademi, broše, različni obeski itd. Povpraševanje po nakitu je dajalo kruha številnim zlatarjem in draguljarjem.

Ko govorimo o modni noši okoli sredine 17. stoletja, se moramo posebej pomuditi pri modi na Nizozemskem. V splošnem evropska moda v tem obdobju ni več kazala tistih različic, kot smo jih mogli naštet v španskem obdobju. Vendar pa je hodila na Nizozemskem svoja pota in se je precej razlikovala od ostalih evropskih dežel. Razmeroma dolgo so Holanci — tako moški kakor ženske — ostali zvesti črnim oblačilom, katerih poglavitni okras so bili veliki beli, poškrbljeni ovratniki, npr. velike nabornice ali »mlinski kamni«. Značilna je bila zlasti noša premožnih meščanov — trgovcev, občinskih mož, članov različnih združenj itd. Toda noša, tako imenovani »rentgenski kostum«, je odsevala dostojanstvo, skromnost, pa tudi stanovsko pripadnost, bila je simbol holandskega meščanskega stanu. Pri ženski obleki je kot holandsko posebnost s konservativnim prizvokom omeniti plašču podobno vrhnjo obleko, imenovano »vlieger«, in jutranjo jopico »matinée«.

Moda na Nizozemskem pa ni bila v 17. stoletju v celoti tako konservativna. Kmalu po sredini stoletja se je prav tam rodil nov modni lik, ki

je nato prodril v vse evropske dežele. To je bila moška moda z imenom »rhingrave« (nem. Rheingrafenmode), imenovana po holandskem poslaniku v Parizu, renskem grofu Salmu. Kakor je bila nenavadna po svojem imenu, tako je bila posebnost tudi po svojih oblikah. Razpoznavni znak te mode so svojevrstno kratki suknjiči, izpod katerih silijo srajce, in široke hlače »canons«, povezane pod pasom z mnogimi pentljami. Hlače so bile pri kolenih odprte, nevsakdanje, povsem nefunkcionalno pa je bilo, da so moške prek njih nosili še nekako krilo.

Srajce so imele velike in mehke ovratnike, najpogostejša oblika je bil platneni »rabat«, ovratnik, kakršnega še dandanašnji srečujemo v manjši obliki pri noši protestantskih duhovnikov. Pogosti so bili tudi »jaboti«. V obdobju »rhingrave« se nam predstavljajo moški v preprostih črnih oblekah, še značilnejši pa je kostum iz pisanega blaga, okrašen s številnimi pentljami, čipkami in našitki. K tej obleki so nosili še enako okrašene klobuke, pisane nogavice in čevlje z visokim petami. Lik elegantnega moškega so dopolnjevali dolgi lasje, padajoči na ramena, pogosto umetno nakodrani, ob izteku te dobe pa tudi že ogromne lasulje.

V celoti je bila ta moda močno nepraktična, namenjena izključno reprezentanci, zato je razumljivo, da so se je posluževali ljudje vrhnjih družbenih plasti in da se med delovnim ljudstvom ni mogla uveljaviti. Značilno je tudi, da je bila sočasna ženska noša dokaj skromnejša od moške in bolj prilagojena potrebam vsakdanjega življenja.

Posvem neuporabna je bila ta noša za vojaške namene, zato se je z uvedbo rednih vojaških enot vojaška moda kmalu preusmerila k praktičnejšim in enotnim oblekam — uniformam. Druga polovica 17. stoletja pomeni rojstvo uniforme, specifičnega vojaškega oblačila, to je dolgega suknjiča, ki je odločilno vplival na nadaljnji razvoj moškega oblačila.

Tretje modno obdobje se izoblikuje z drugo polovico 17. stoletja v Franciji. Moda te dežele je pričela dajati ton oblačenju vse Evrope. Spet se je porodila na dvoru, odkoder se je z absolutistično miselnostjo Ludvika XIV. razširjal tudi odločujoči modni okus tega vladarja.

Moške so nosili v tem obdobju do kolen segajoče suknjiče, ki so bili sprva ohlapni, pozneje pa ukrojeni tesno po telesu in so zato dobili ime »justaucorps«. Suknjiči te vrste so imeli velike zavihke na rokavih, velike žepe. V navadi je bilo, da jih moške niso zapenjali, da je bilo pod njimi videti prav tako dolge telovnike. Hlače so segale do kolen, imenovali so jih »culotte«, k njim pa so sodile svilene nogavice in čevlji z visoko, pri plemstvu rdečo peto in zaponko. Vojaki so k tem hlačam nosili visoke škornje. Suknjiči so bili največkrat pošiti s številnimi gumbi in okrašeni z vezeno. Zavihki na rokavih so kazali barvito podlogo, prav ta podloga pa je postala tudi razpoznavni znak za različne vojaške enote. Novost v oblačenju so bile srajce s čipkastimi samoveznicami in čipkami na rokavih, ki so gledali izpod suknjiča. V modo so prišli različni načini zavezovanje samoveznic — kravat. Ta modni rekvizit je dobil svoje ime po Hrvatih: le-ti so v tridesetletni vojni služili v avstrijskih enotah in so si zavezovali srajce z nekakim šalom.

Z novim likom modnega moškega je bila neločljivo povezana frizura, sprva košato razčesani naravni lasje, pozneje lasulja »allonge«, ki je padala v kodrastih pramenih na ramena in hrbet. Lasulja je postala za več kot sto let simbol dobe in družbenega položaja. V tem času se

je seveda pogosto spreminjala. V dobi, ki jo obravnavamo v okviru 17. stoletja, je bila pogosto podobna levji grivi (*«crinière à la lion»*) in je s svojo košatostjo povsem nadomestila moško pokrivalo.

Možje so nosili klobuke: kadar niso bili pokriti, so jih imeli v rokah kot neizogiben modni dodatek. Sprva so bili kraji klobukov oblikovani na različne načine, sčasoma pa je prišla v navado trirogeljna oblika pokrivala. Premožnejši ljudje so si krasili klobuke z nojevim perjem in pentljami. Tudi pri uniformah je postal trirogeljnik sestavni del oblačila. K moški noši so sodile sprehajalne palice, nadalje meči kot znak privilegiranih stanov, čipkasti robčki, pozimi mufi, lornjoni, denarni možnjički itd. Moško oblačilo je bilo neprimerno bogateje okrašeno kot žensko, ki je ob vsej razkošnosti ostajalo v mejah določene umirjenosti. Že poprej sem omenila, da se je v ženski noši ohranil steznik. Značilnost ženske obleke je bila v tem, da je bila sestavljena iz dveh osnovnih delov. Vrhnje oblačilo, imenovano *«manteau»* — plašč ali *«robe»*, je povezovalo steznik in krilo. To krilo se je v poznejši dobi, tj. ob koncu stoletja, iztekalo v vlečko in značilno oblazinjeno *«tournure»*. Vrhnje oblačilo je bilo spredaj odprto, pod njim pa je bilo videti spodnje krilo *«jupe»*. Kakor dotlej so tudi v zadnjem obdobju 17. stoletja izrez obleke in kratke rokave obdajale čipke, na obleki pa ni manjkalo vezeninastih našitkov in pentelj. Vse to so izdelovale posebne delavnice pozamenterije in pasarstva, posamezni dekorativni deli oblačila pa so imeli tudi svoja posebna imena.

Ženske so nosile svilene nogavice in koničaste čevlje z visokimi petami. Vendar obutve pod dolgimi krili domala ni bilo videti. Od košatih pričesk se je moda ob koncu stoletja povrnila k navzgor počesanim lasem. Izstopala je pričeska s *«fontange»*, katere posebnost je bil nastavek s pentljami, trakovi in drugimi okraski. Večkrat so se pričeske sprevrgle v pravcate karikature. Po letu 1700 je zanimanje za *«fontange»* zamiralo in v modo so prišle spet skromnejše in napudrane pričeske.

Oblčila privilegiranih stanov so bila po večini iz žameta in svile, v veljavi so bile svetle in žive barve. Znatno skromnejša od plemiških so bila oblačila meščanstva. Predpisi o oblačenju, tako imenovani oblačilni redi, so določno predpisovali nošo za posamezne stanove, vendar je kljub temu meščanstvo posnemalo plemstvo. To pa je bil po svoje tudi eden od vzrokov, da se je moda pri vodilnih krogih nenehno menjavala.

Ob koncu 17. stoletja so se uveljavile različne grafične predloge, v Franciji so izdali v osemdesetih letih prvi modni časopis, francoske modne vzorce pa so pošiljali tudi na lutkah v razne dežele Evrope.

Modne značilnosti poznega 17. stoletja so se z manjšimi spremembami ohranile še v drugo desetletje 18. stoletja. V tem času pa so se utrdili novi modni pojavi, ki pripadajo že naslednjemu razvojnemu obdobju.

ZNAILNOSTI NOŠE 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM PORTRITNEM GRADIVU

V naslednjem podajam prikaz noše, kakor se nam predstavlja na portretih 17. stoletja, ki so v slovenski posesti. Že v uvodu sem omenila, da je treba pri tem razlikovati med gradivom, ki je nastalo pri nas

in ki dejansko predstavlja domače ljudi, in takim, ki je prišlo po različnih poteh na slovensko ozemlje. Od slik, ki jih posedujemo v Sloveniji, sem torej odbrala take, za katere menim, da bi mogle dovolj avtentično pričati o ljudeh in njihovi noši pri nas.

Na splošno je mogoče reči, da je v Sloveniji zadostno število portretov, ki nam osvetljujejo razvoj oblačila. Seveda ni gradivo tako popolno, da bi sklenjeno ilustriralo razvoj v vseh njegovih nadrobnostih. Vsa obdobja niso enako izčrpno dokumentirana. Najprimernejši so za modni prikaz portreti ljudi v celi postavi. Teh portretov je pri nas sorazmerno malo, medtem ko je znatno več slik, ki nam prikazujejo samo obličja ali poprsja portretirancev, pri tem pa so vidne le pričeške, pokrivala in deli oblačil. Vendar pa je pričevanje o modni noši na naših slikanih portretih dovolj zgovorno. To je bil tudi vzrok, da sem se odločila obravnavati to vrsto dokumentacije o modnem razvoju v obliki posebne in zaključene razprave, ločeno od drugega likovnega gradiva.

Enako kakor v svetu je potekal ta razvoj noše tudi pri nas, razlike so le pri natančnejši časovni razmejitvi med posameznimi obdobji. Le-ta nastopajo pri nas v splošnem nekoliko pozneje kot v deželah, ki so odločale o razvoju mode. Domače razmejitve se tudi ne pokrivajo z onimi v svetu, če vzamemo za mejo čas, ko so se hkrati po nekaj let pojavljale modne oblike odmirajoče in nastopajoče dobe.

Razmejitve, ki sem jih postavila v pričujoči nalogi, se nanašajo samo na obravnavano gradivo, torej na portrete, in niso nastale ob upoštevanju drugih likovnih ali arhivskih virov, ki bi prišli v poštev za izčrpnjšo dokumentacijo o modi pri nas. Te razmejitve se tudi samo okvirno ujemajo s splošnim modnim razvojem v svetu. Gradivo samo mi je namreč narekovalo nekoliko drugačno razdelitev. Ponekod sem morala to storiti zaradi letnic nastanka slik, ki niso povsem sodile v splošno razdelitev, drugod zaradi že omenjenega prepletanja modnih pojavov ene in druge dobe, marsikje pa tudi zaradi težavnega opredeljevanja nejasno ali samo delno upodobljenih noš.

V prvo skupino sem uvrstila portrete, ki prikazujejo špansko modno nošo in njene različice. Da bi bil prikaz bolj sklenjen, sem uvrstila v to skupino tudi nošo pred 1600, saj je bila ta moda pri nas v veljavi že vso drugo polovico 16. stoletja. Prva skupina zajema torej čas med 1550 in približno 1640, ko izzvenevajo zadnje inačice te metode.

Razvoj v drugi skupini poznamo na splošno kot obdobje, ki mu je vtisnila pečat tridesetletna vojna. V naših portretih se to obdobje pojavi šele v tridesetih letih, gradivo pa je take narave, da je podoba razvoja popolnejša, če ga obravnavamo do sedemdesetih let 17. stoletja. Tretjo skupino predstavlja v evropskem modnem razvoju obdobje Ludvika XIV., zavzema pa vso drugo polovico 17. stoletja in še prvi dve desetletji 18. stoletja. Po tem, kakor se nam kaže gradivo, sem del portretov druge polovice 17. stoletja raje obdelala že v drugi skupini, tretjo pa sem uvrstila med 1670/80 in 1717, v čas, ki pomeni odločilno fazo za razvoj in izoblikovanje oblačila 18. stoletja. Kakor sem v prvi skupini predstavila iz 16. stoletja samo primere, ki so razvojno zanimivi za modo 17. stoletja, tako sem v tretji skupini portretov odbrala od slik 18. stoletja samo nekaj primerov, v katerih se iztekajo oblačilne tradicije 17. stoletja.

Moška noša

Nošo tega obdobja moremo kratko označiti kot špansko modo. Njene značilnosti sem okvirno razložila v prejšnjem poglavju. Ker gre za pojav, ki izvira iz 16. stoletja in se je v tem stoletju s polnostjo uveljavil tudi pri nas, je upravičeno, da zajememo v pričujočem poglavju tudi portrete s prikazom španskega kroja iz druge polovice 16. stoletja. Dva portreta v celi postavi, podoba *Bolfenka Kremerja* iz Gornje Radgone iz leta 1563 (sl. 68) in *Jurija Herbersteina* iz leta 1589¹ govorita o nadrobnostih moškega kroja, ki smo jih omenili že v splošnem opisu moške noše. B. Kremer je upodobljen v širokem, s krznom obšitem plašču z nabranimi rokavi, tako imenovani šubi (nem. »Schaube«). Plašče te vrste poznamo iz obdobja reformacije v Nemčiji, torej iz časa pred nastopom španske mode.

V nemških deželah je prišlo do značilne kombinacije med elementi španske in nemške poznorenesančne noše. Prav šuba je značilen ostanek nemškega kroja, ki se je trdovratno ohranil v španski modni eri. Plašč B. Kremerja močno spominja na oblačilo meščana, kakor ga vidimo npr. na lesorezu Tobije Stimmerja iz druge polovice 16. stoletja, ki prikazuje stanovska oblačila v Nemčiji.²

Plašč šubo zasledimo tudi pri nekaterih drugih naših portretih. Starejši od Kremerjevega se zdi po tipu plašč na podobi Plemiča z molkom: njegova posebnost so široka krznena obloga in odprtine za rokave. Kroje te vrste so nosili še v času Maksimilijana I., torej v prvi polovici 16. stoletja. Vendar govori nabrani ovratnik na naši podobi vsekakor za čas španske mode in gre torej v tem primeru za dokaj konservativno ostalino, ki se je pojavila v španski oblačilni zasnovi.

Španski kroj v povezavi s plaščem, torej nemško različico te mode, nam kažejo še drugi portreti: portret plemiča s kranjsko-hrvaškim grbom, portret moža s kratko belo brado in v črnem plašču in portret *Zige Herbersteina*.³ Pri prvem upodobljencu gre za starejšo obliko šube, starec z brado se po kroju približuje Kremerjevemu oblačilu z nabranimi rokavi, Ž. Herberstein, ki ga poznamo kot diplomata v Turčiji in Rusiji ter pisca Moskovskih zapiskov, pa je očitno upodobljen v plašču turškega porekla. Skoraj povsem pogrešamo med našimi portreti kratko špansko pelerino, ki je sodila k značilnostim moške mode. Res je, da so se v nemških deželah temu oblačilnemu kosu dolgo časa izogibali in še nadalje uporabljali plašče, kaže pa, da se je pelerina vendarle udomačila tudi pri nas. O njej nas prepričujejo upodobitve na številnih plemiških nagrobnikih.

Nekak vmesni oblačilni kos med šubo in pelerino je bil kratek plašček, imenovan »smolarska suknja« (nem. »Harzkappe«). Tudi ta kroj je našel

¹ Portret Bolfenka Kremerja, o. pl., 190 × 104 cm, Maribor, Pokrajinski muzej
Portret Jurija Herbersteina, o. pl., 120 × 106,5 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

² Erika Thiel: *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1963, p. 332

³ Portret Zige Herbersteina, o. pl., 204 × 132 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

pot v naše kraje. Najdemo ga na portretu *Jurija Herbersteina*.⁴ To je nekako do stegen segajoč suknjič, v našem primeru bogato obšit s krznom; rokavi suknjiča so kratki. Ta suknjič je v kroju še ohranil oblike nekdanjega širokega in daljšega plašča-šube.

Vrsta doprskih portretov nam pripoveduje o moških suknjičih na prehodu iz 16. v 17. stoletje in na začetku 17. stoletja. Po večini gre za tesno oprijete suknje črne barve. Slike nam žal le v redkih primerih pokažejo nadrobnosti oblek. V splošnem so natančno podani samo ovratniki, ki so bili tudi v resnici daljši čas edino poživilo in okras črnih oblačil. Tu bi posebej omenili zgovorna portreta *Andreja* in *Lenarta Hrena* iz Ljubljane,⁵ mestnih sodnikov v Ljubljani ob koncu 16. in v začetku 17. stoletja. Pri Lenartu nas pritegne visoko dvignjeni in nabrani ovratnik, ki ga upodobljenec nosi k suknjiču s pelerino. Izbrano modo razodeva portret *grofa Pavla Spannerja* (sl. 69) iz leta 1602⁶ rokava sicer temnega suknjiča poživljajo progasti našitki, poseben dekorativni učinek pa daje suknjiču nabornica, okrašena z dolgimi suličastimi čipkami.

Vrsta portretov iz štajerske in koroške fevdalne posesti nam pripoveduje, kako se je spreminjala španska moška noša v začetku 17. stoletja. Podoba je, da je ta noša nekoliko zaostajala za dosežki v modno vodilnih deželah. Pri tej trditvi pa moramo biti previdni in je ne kaže posploševati. Nekaj portretov nas vsekakor prepriča, da je noša pri nas v mnogočem tudi ujela korak z evropskim razvojem. *Baron Mihael Wolkenstein* (sl. 71)⁷ je upodobljen v obleki, katere osnovni kroj z ozkimi rokavi, tesnim životom in široko nagačenimi hlačami se presenetljivo ujema z obleko, ki jo nosi na sliki Isaaca Oliverja *grof Richard Sackville*.⁸ Obe podobi sta nastali l. 1616, ena na Štajerskem, druga v Angliji, torej v deželi, ki je vsekakor veljala za modno napredno.

Iz časovne bližine obeh del izvira še nekaj portretov. Kakor v drugih deželah se je uveljavil tudi pri nas vrhnji suknjič z odprtimi rokavi, poleg najpogostejše črne barve oblačil pa srečujemo v tem času vse več vzorčastega blaga. Portret *dečka z rožo*⁹ in podoba neznanega *plemiča iz rodbine Herberstein* iz l. 1629¹⁰ razodevata bogati različici tega suknjiča. Oblačili sta poudarjeni še s širokima trdimi ovratnikoma tipa »gran gola« in z manšetami, ki jih krasijo veliki zobci klekljanih čipk. Gre za slovesni oblačili, z letnico 1629 pa je opremljen še drugi portret istega plemiča, ki nam rabi za dobro informacijo, kakšno je bilo v primerjavi s prazničnim vsakdanje oblačilo. Plemič nosi obleko poznega španskega kroja s pelerino, krasijo jo samo ovratnik in manšete preproste oblike in brez čipk. Vsakdanje obleke fevdalcev spoznamo tudi

⁴ Portret Jurija Herbersteina, o. pl., 120 × 106,5 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁵ Portret Andreja Hrena, o. pl., 68,5 × 55,5 cm, Ljubljana, Narodni muzej
Portret Lenarta Hrena, o. pl., 68,5 × 55,5 cm, Ljubljana, Narodni muzej

⁶ Portret Pavla Spannerja, o. pl., 105 × 87 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej
barvni list 23.

⁷ Portret Mihaela Wolkensteina, o. pl., 106,5 × 84 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁸ Slika je v Victoria and Albert Museum v Londonu; gl. Erika Thiel, o. c.

⁹ Portret dečka z rožo, o. pločevina, 15,4 × 12,5 cm, Celje, Pokrajinski muzej

¹⁰ Portret Jurija Sigismunda Herbersteina, o. pl., 104 × 70 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

na skupinski podobi *Družine Rainer* iz Celovca iz l. 1630/40.¹¹ Tudi tukaj se srečujemo z osnovnimi oblikami poznega španskega kroja, posebej pa nas pritegnejo enako ukrojene deške obleke osmih Rainerjevih sinov. Nogavice živo rdeče barve, kakor jih vidimo na tej sliki, najdemo tudi na drugih upodobitvah otroških oblek španske noše, npr. na votivni podobi *družine Simona Mandecha* iz časa okoli l. 1573.¹²

Špansko nošo pozne različice nam dobro predstavi portret *Urha Eggenberga* (sl. 70),¹³ ki nosi letnico 1624, ob njega pa bi postavili portret *Jurija Szekelyja* lastnika Borla, iz l. 1614.¹⁴ Čeprav gre za razliko desetih let, se nam zdi smiselno, da sliki vzporejamo in opozorimo na oblačilne razlike pri enem in drugem liku. *Szekely* nosi široke trde hlače, kot jih srečujemo v zgodnjem 17. stoletju, kroj hlač, ki ga vidimo pri *Eggenbergu*, pa je znatno ožji in že napoveduje spremembe, ki jih bomo pogosteje srečevali v drugem obdobju našega razvoja. V celoti je *Eggenbergova* noša reprezentančno oblačilo visokega deželnega uradnika. Opozorim naj na črne nogavice in izrezane čevlje s peto, v našem okolju je posebnost tudi široka mehka nabornica, kot jo sicer poznamo s holandskih upodobitev. Z *Eggenbergovo* nošo precej soglaša obleka *Bartolomeja Valvasorja*, kot jo zasledimo v Radicsevi knjigi o J. V. Valvasorju,¹⁵ le da ima kranjski plemič odpet suknjič, pod katerim je videti še kratek telovnik. Če smemo verjeti podobi *Szekelyja*, je bila že v začetku stoletja v rabi tudi srajca z mehkim ovratnikom, torej v času, ko je pri plemiški in tudi vojaški noši, kakršno kaže *Szekelyjeva* slika, še prevladovala nabornica. Portreta vzporejam, ker nam nazorno pričata, da so se elementi nekega modnega pojava pogosto mešali z elementi iz drugega časa, da torej najdemo v naprednejši oblačilni zasnovi to ali ono nadrobnost, ki jo poznamo za ostanek iz minule dobe; kakor smo videli, pa zasledimo tudi nasprotna primere, se pravi starejša oblačila z napovedmi nastopajočega okusa.

Omenila sem že, da je eden pglavitnih okrasnih delov pozne španske noše poškrbljeni in čipkasti ovratnik. Če še enkrat strnem naštevanja teh oblačilnih elementov, ugotovimo, da nam kažejo portreti dokaj različne tipe ovratnikov. Sprva srečujemo ozke in nabrane, pozneje pa vse večje ovratnike. Sočasno z nabornico se pojavlja veliki trdi ovratnik, ki ga krasijo čipke, to je tako imenovana »gran gola«. Pogrešamo pa v našem gradivu upodobitve s kratkim trdim ovratnikom, »golillo«, ki je bil v prvi polovici 17. stoletja močno v rabi po vsej Evropi. Edini portret, ki nam kaže moža s takim ovratnikom, je kopija po Van Dyckovi podobi *Princa Ruperta Palatinskega*¹⁶ in torej v naši obravnavi kot dokumentarno gradivo ne more priti v poštev.

¹¹ Skupinski portret družine Rainer iz Celovca, o. pl., 55 × 218 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

¹² Votivna podoba Simona Mandecha, o. pl., 200 × 120 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

¹³ Portret Urha Eggenberga, o. pl., 183 × 102 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

¹⁴ Portret Jurija Szekelyja, o. pl., 188 × 124 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

¹⁵ Paul v. Radics: Johan Weikhard Freiherr von Valvasor, Laibach 1910, slikovna priloga k p. 23.

¹⁶ Portret princa Ruperta Palatinskega, o. pl., 52,7 × 42,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

Kakor drugod po Evropi nam kažejo naši portreti moške pričeške in brade, ki ustrezajo načelom španske mode. Možje nosijo sprva kratke lase, brade so koničaste in daljše ali pa so na široko pristrižene in krajše oblike. V 17. stoletju se vse bolj uveljavlja kozja bradica, ob njej pa visoko zavilani brki. Z odpravljanjem nabornic se frizure s kratkimi lasmi umikajo daljšim lasem, njihov dolžino pa omejujejo trdi pokončni ovratniki. Odločilna sprememba v moški pričeški nastopi tudi pri nas, ko se pojavi moda mehkih in zaobrnjenih ovratnikov.

Precej skromno je pričevanje naših portretov o modi pokrival. Če izločimo iz pregleda slike, ki nam prikazujejo ljudi, za katere vemo ali menimo, da niso živeli pri nas, nam ostaneta samo portreta *Jurija Herbersteina* in *Mihaela Wolkensteina*.¹⁷ Na prvem nosi portretiranec plitek klobuk »toque« z nojevim peresom, kot je bil najpogostejše v sestavu španske noše 16. stoletja. Na mizi ob Wolkensteinu pa počiva visok, bržkone svilen naguban klobuk, ki ga krasijo dragi kamni. Dobro so podana pokrivala španske mode na že omenjenih »izločenih« portretih. *Nadvojvoda Karel* na portretu z ženo¹⁸ nosi mehko naguban klobuk zgodnejšega tipa, *cesar Rudolf II.* na sliki, posneti po Josefu Abintzu,¹⁹ ima visok, še vedno mehak klobuk, plemič z veliko nabornico in pelerino, po vsej verjetnosti *cesar Matija*,²⁰ pa se nam predstavi s trdim pokrivalom, ki ima široke krajce in bogat nakit in ki je značilno za prvo polovico 17. stoletja.

Portreti v naši skupini predstavljajo izključno ljudi privilegiranih stanov, po večini plemiče, zato je razumljivo, da nosijo upodobljenci nakit — verižice, okrasne pasove, prstane in podobno. Obravnava nakita bi zaslužila posebno študijo, zato ga v okviru te razprave nadrobneje ne opisujem. Smiselno se mi zdi, da se še enkrat ustavim pri portretu *Mihaela Wolkensteina*. Podoba je glede nakita zelo zgovorna, posebej pozorno je obdelan upodobljenčev pas, na katerem visi meč, za pas pa sta zatakljena ključ z verižico kot simbol portretirančeve komorniške funkcije in bodalo.

Dva portreta nam predstavita ljubljanskega škofa *Tomaža Hrena*²¹ in s tem nošo visokega klera v začetku 17. stoletja. Obakrat nosi škof široko nabrano srajco s trdim ovratnikom, enkrat je upodobljen z mozzetto in biretom. Kratki lasje, pristriženi brki in brada so značilni za nošo duhovščine v tem obdobju.

Posebej bi morali v tej skupini spregovoriti o portretih mož v oklepih. Tu bi omenila ponovno *Urha Eggenberškega* in *Jurija Szekelyja*.²² Slednji

¹⁷ Portret *Jurija Herbersteina*, o. pl., 120 × 106,5 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej
Portret *Mihaela Wolkensteina*, o. pl., 106,6 × 84 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

¹⁸ Portret nadvojvode Karla Štajerskega in soproge Marije, o. pl., 77 × 116 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

¹⁹ Portret cesarja Rudolfa II., o. pl., 64,3 × 51 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

²⁰ Portret cesarja Matije (?), o. pl., 113,4 × 92 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

²¹ Portret škofa *Tomaža Hrena*, o. pl., 126 × 95 cm, Nadškofijski ordinariat
Portret škofa *Tomaža Hrena*, o. pl., 102 × 116 cm, Ljubljana, Narodni muzej

²² Portret *Urha Eggenberga*, o. pl., 183 × 102 cm, Maribor, Pokrajinski muzej
Portret *Jurija Szekelyja*, o. pl., 188 × 124 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

nosi samo doprnsni oklep, medtem ko so deli opreme na mizi v ozadju. Dokaj določno je upodobljena oprema tudi pri Eggenbergu: na mizi vidimo pregibni ovrtnik (nem. »Ringkragen«), šlem s perjanico, tako imenovano »jurišno pokrivalo« (nem. »Zischäge«, po besedi madžarskega izvora) ter komandno palico. Prsni oklep in ščit ležita na tleh. Portretna kompozicija te vrste je bila očitno precej priljubljena: podobno kot pri Eggenbergu so razvrščeni vojaški rekviziti tudi pri že omenjenem portretu Sackvilla. V zvezi z upodobitvami v oklepih naj omenim še dva portreta *vojaških poveljnikov*, morda iz rodbine Attems.²³ Moža bi po osnovnih znakih noše uvrstili v našo skupino, torej v 16. ali zgodnje 17. stoletje, nekateri deli oklepov pa se zdijo precej manj funkcionalni, zato bi tem slikam ne prisodili posebnega dokumentarnega pomena.

Ženska noša

Razvoj ženske noše španskega kroja se v našem gradivu ne razkriva tako očitno kakor na moških portretih. Najstarejši portreti žensk so nastali med l. 1614 in 1620. To so tri slike, ki nam kažejo celotne ženske noše. Vse tri upodobljenke, *žena Jurija Szekelyja* (sl. 73) (okoli 1614), *Ana Kremer* (okoli 1620) in *Ana Eggenberg* (okoli 1624),²⁴ se nam predstavijo v španskih krojih, ki so po svojih setavnih delih — stezniku, krilu z žičnatim obodom (»verdugado«), spodnjim in vrhnjim oblačilom z odprtimi rokavi, ovrtnikom nabornico, dekorativnimi dodatki itd. — značilni za pozno fazo španskega modnega obdobja. Posebej naj omenim nošo Szekelyjeve, ki nosi prek obleke, kot smo jo opisali, še širok plašč brez rokavov, tako imenovano »ropo«. Vse tri obleke govorijo o sočasnosti z modo v drugih deželah in bi zanje mogli poiskati mnogo skupnih značilnosti celo z nošo Izabele Brandt na slovitem Rubensovem avtoportretu slikarja z ženo iz l. 1610, le da Brandtova ne nosi trdega krila kot naše upodobljenke.

Značilno špansko oblačilo nam predstavijo še nekateri drugi naši portreti. Če pustimo ob strani portreta vojvodinje *Elizabete Magdalene Šlezjske*²⁵ in *dveh avstrijskih nadvodinj*,²⁶ ki sta izpričano neslovenskega porekla in nam kažeta primere zgodnejše španske slovesne noše, bi se najprej ustavili pri portretu *neznane plemkinje*.²⁷ Žena je upodobljena do pasu, vidna je razkošno izvezena obleka enakega kroja, kot smo ga že opisali, nadalje široki »mlinski kamen«. Opozorila bi na razmeroma kratek steznik, po katerem lahko nošo postavimo pred prej opisane

²³ Portret vojaškega poveljnika I., o. pl., 198 × 103,5 cm, Ljubljana, SAZU
Portret vojaškega poveljnika II., o. pl., 196 × 103,5 cm, Ljubljana, SAZU

²⁴ Portret žene Jurija Szekelyja, o. pl., 188 × 124 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

Portret Ane Kremer, o. pl., 190 × 108 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

Portret Ane Eggenberške, o. pl., 183 × 102 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

²⁵ Portret vojvodine Elizabete Magdalene Štajerske, o. p., 210 × 120 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

²⁶ Portret najdvojvodinj Ane in Konstancije, o. pl., 78 × 118 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

²⁷ Portret neznane plemkinje, o. pl., 188 × 124 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

plemkinje na mariborskih slikah. Zelo zgovorno nam o noši pripoveduje portret *plemkinje iz rodu Dienersperg rojene Kaltenhaus*,²⁸ ki se časovno ujema z nošo na na mariborskih slikah. Posebej izstopa oblačilo po dolgem »jeziku« steznika. Ta oblika steznika je bila očitno daljši čas v veljavi. *Baronica aMrija Lymann, rojena Wolkenstein* (sl. 72),²⁹ se nam predstavi s takim steznikom v slovesni noši še l. 1638. Seveda se je v tem času na sicer španskem kroju že marsikaj spremenilo; predvsem vidimo trde stoječe ovratnike, ki so skupaj s čipkastimi manšetami glavna dekoracija reprezentančne ženske obleke.

Kot primera izzvenevajoče španske noše se nam predstavi *Regina Konstanca Dienersperg, rojena Valvasor*,³⁰ in *neznana plemkinja*.³¹ Osnovni kroj njunih oblačil je očitno še steznik s krilom »verdugadom«, tudi odprti rokavi vrhnjega oblačila so nam znani od zgodnejših portretov. Posebno pri drugi obleki je opaziti, da ima večji izrez ovratnik pa se je nosilki že polegel po ramenih. V zvezi z ovratnikom se je spremenila tudi ženina pričeska.

V ovratnikih kot odločilnem elementu pozne španske noše naj spregovorim posebej. Na naših upodobitvah srečujemo sprva velike nabornice, »mlinske kamne« ali »mlinska kolesa«, sočano z njimi pa so bili v rabi tudi manjši ovratniki istega tipa. Zanimiva sta ovratnika na portretih *Sidonije Schärffenburg* z letnico 1617 in *Suzane grofice Ortenburške* iz približno istega časa.³² Pri zadnji gre celo za tip ovratnika, ki se zdi precej nenavaden: ima nekako vmesno obliko med nabornico in napetim trdim ovratnikom poznejše dobe. Pri *Mariji Laymann*, upodobljeni z izredno pozornostjo tako glede portretnih potez kakor nadrobnosti oblačila, imamo odličen primer čipkarskih spretnosti. Čipke, posebej klekljane, so nedvomno bistvena dekoracija omenjenega oblačila. Podobno nas prepričuje tudi portret *neznane žene*.³³ V obeh primerih se nam zdi, da gre za čipke italijanskega izvora ali vsaj italijanskega sloga. Kakor je znano, so čipke v naše kraje uvažali. Omenim naj še z barvitimi, črnimi in rdečimi čipkami pošiti obleki na portretih že omenjenih *Regine Konstance Dienersperg* in *neznane plemkinje* (sl. 74).³⁴

Zunaj razvojne vrste v tej skupini ženskih noš je treba omeniti nošo na portretu *Uršule Engelshaus-Petschacher* (sl. 76).³⁵ Po tem, kar nam kaže

²⁸ Portret plemkinje iz rodu Kaltenhaus-Dienersperg, o. pl., 91,5 × 122 cm, Ljubljana, Mestni muzej

²⁹ Portret Marije Laymann-Wolkenstein, o. pl., 107 × 84,7 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

³⁰ Portret Regine Valvasor-Dienersperg, o. pl., 123 × 93 cm, Ljubljana, Narodna galerija

³¹ Portret neznane plemkinje, o. pl., 74 × 99 cm, Ljubljana, Mestni muzej

³² Portret Sidonije Schärffenburg, o. pl., 65,5 × 51 cm, Ljubljana, Akademija upodabljaajočih umetnosti

Portret Suzane Ortenburg, o. pl., 64 × 51 cm, Ljubljana, Akademija upodabljaajočih umetnosti

³³ Portret neznane plemkinje, o. pločevina, 15,6 × 12,6 cm, Celje, Pokrajinski muzej

³⁴ Portret Regine Konstance Dienersperg, o. pl., 123 × 93 cm, Ljubljana, Narodna galerija

Portret neznane plemkinje, o. pl., 74 × 99 cm, Ljubljana, Mestni muzej

³⁵ Portret Uršule Engelshaus-Petschacher, o. pl., 96,5 × 73,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

portret, nosi žena preprosto črno obleko z nabornico in čipkastimi rokavi. Krilo je bržkone »verdugado«, prek njega pa nosi žena bel predpasnik. Pomembna se mi zdi naglavna ruta, ki je na temenu preganjena, njeni kraji pa padajo ženi prek hrbta. Če primerjamo to ruto z upodobitvami kmečkih noš v Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske,³⁶ bomo našli precej sorodnosti z rutami, ki jih imajo kmečke žene. Sklepati bi torej smeli, da je na naši sliki upodobljena sicer plemkinja, ki pa je oblečena v vsakdanjo, delovno obleko s pečo, kot jo je nosilo ljudstvo v naših krajih v 17. stoletju.

Posebnost med nošami te skupine je nadalje otroško oblačilo na portretu *deklice s psičkom* (sl. 75),³⁷ verjetno iz rodu Herbersteinov. Deklica nosi nabrano avbo, dolgo obleko z nabornico, okoli ramen ima vrvico z različnimi obeski. Podoba je redke primer otroškega oblačila v 17. stoletju. Dokaj nadrobno nas portreti poučijo o pričeskah pozne španske noše tega časa. Glede na visoke nabornice in trde stoječe ovratnike so bile v navadi predvsem visoke pričeske z navzgor počesanimi lasmi. Videti pa je, da so nosile ženske tudi v naših krajih ob nabornicah in visokih ovratnikih košato počesane kratke frizure, kot jih zasledimo npr. pri Ani Kremer okoli 1620 in Mariji Layman l. 1638. Pri Regini Dienersperg in neznani plemkinji na sliki iz ljubljanskega Mestnega muzeja, ki nosita prehodni obleki, so lasje počesani v svedrastih kodrih in padajo na ramena.

Tudi ženski nakit naj omenim le okvirno. Vse upodobljenke nosijo k svečanim oblačilom verižice, zapestnice, diademe itd. Pri noši *Elizabete Magdalene Šlezije*³⁸ — portret predstavlja sicer ženo, ki ni živela v naših krajih — so vezena na oblačilu in biserni nizi nakita podani v vseh nadrobnostih. Pozorni postanemo tudi na nakit *Sidonije Schärffenburgove*.³⁹ Mnogo tega so utegnili slikarji upodobiti po spominu ali predlogah, tudi po naročilu, in ni nujno, da so imeli na voljo originalne draguljarske izdelke. Vseeno pa to ne zmanjšuje dokumentarnega pomena podob, saj so nakit gotovo upodabljali tako, kakor so ga dejansko poznali iz svojega časa. Med drugimi modnimi dodatki je omeniti še pahljače in rokavice.

2. NOŠA MED LETI 1630/40 in 1670/80

Moška noša

Kakor v prvi skupini noš nam tudi v drugi nazorno predstavi osnovne značilnosti nekaj naših portretov v celi postavi. Na prvem mestu naj omenim portret *Krištofa Kranega* (sl. 77) iz l. 1634.⁴⁰ Noša

³⁶ J. W. Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Krain*, Laibach-Nürnberg 1689, II, p. 306

³⁷ Portret deklice, o. pl., 76 × 61 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

³⁸ Portret vojvodinje Elizabete Magdalene Šlezije, o. pl., 210 × 120 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

³⁹ Portret Sironije Scharfenburg, o. pl., 65,5 × 51 cm, Ljubljana, Akademija upodabljaajočih umetnosti

⁴⁰ Portret Krištofa Kranega, o. pl., 190 × 106 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

tega portretiranja vsebuje tako rekoč vse bistvene elemente, po katerih se odločno razlikuje od minule španske mode. Kakor za prejšnje obdobje bi si upali tudi za čas tridesetih let 17. stoletja trditi, da moda v naših krajih ni zaostajala za zahodno Evropo. Seveda velja ta trditev samo za posamezne primere in so se sočasno z modnimi novostmi v večji meri pojavljali tudi konservativni modni kroji. Nošo Krištofa Kranega lahko dobro primerjamo z nošo na portretu *Henrika II. Lotarinškega*, ki ga je leta 1631 naslikal Ferdinand Elle.⁴¹ Oba portreta nam kažeta moža s širokima mehkim ovratnikom, v suknjičih z jermeno razrezanimi rokavi in prilegajočim se životom, v širokih, pri kolnih odprtih hlačah, okrašenih s čipkami, in v nizkih, navzdol zavihanih škornjih. Tudi mnoge nadrobnosti, npr. številne pentlje s kovinskimi konicami, s katerimi so pritrjeni spodnji deli suknjiča in ki robijo hlače, pričajo, da sta portreta nastala sicer vsak na svojem koncu Evrope, vendar pa v istem vzdušju modne kulture. Naš portret se dobro ujema tudi z jedkanico Jacquesa Callota, ki predstavlja *Clauda Derueta in njegovega sina* okoli l. 1630.⁴²

Če gre pri omenjeni noši za modo, kot smo jo nosili sočasno pri nas in v Franciji, nam kaže portret *Janeza Maksimilijana Herbersteina* iz l. 1635⁴³ oblačilne značilnosti, kot jih zasledimo na podobi Nicolaesa Eliasa, predstavljajoči *amsterdamskega župana Cornelisa de Graefa*.⁴⁴ Holanec nosi za deželo in svoj položaj tipično črno svilen obleko, medtem ko je Herbersteinova obleka sicer tudi črna, poživljajo pa jo vezene na rokavih in pisane pentlje na hlačah in obuvalu. Sorodnost med oblekama je v osnovnem kroju suknjiča in dokolenskih hlač, nogavicah in čevljih s peto. Prav tako je obema skupna prek hrbta padajoča kratka pelerina, nadalje široki ovratnik, klobuk itd.

Iz tridesetih let 17. stoletja izvira tudi portret *Jurija Adama Khevenhüllerja*,⁴⁵ ki predstavlja dečka v starosti treh let. Otrok je oblečen povsem po vzoru odraslih: ovratnik je videti kot mehka čipkasta nabornica, suknjič z ostro prirezanimi kraji in dokolenske hlače, nogavice in čevlji razodevajo splošni oblačilni okus svoje dobe. V barvah je oblačilo črno in okrašeno z rdečo obrobo; v tem se ponovno kaže posebnost, na katero smo opozorili že pri deški noši španskega kroja. Podobno kot K. Kraneg se nam predstavljajo v noši tridesetih let 17. stoletja še nekateri plemiči iz naših krajev. *Janez Ferdinand I. Herberstein*⁴⁶ nosi podobno ukrojen suknjič z odprtimi rokavi, ki ga na ramenih pokriva širok mehek in čipkast ovratnik. To je bil sorazmerno preprost kraj suknjiča, ki je ustrezal predvsem vojaškim namenom. V tem kroju

⁴¹ Slika je v Musée de Reims;

gl. Francois Boucher: *Historie du Costume*, Paris 1965, p. 257.

⁴² Erika Thiel, o. c., p. 362

⁴³ Portret Janeza Maksimilijana Herbersteina, o. pl., 204 × 140 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁴⁴ Slika je v Staatliche Museen v Berlinu;

gl. Erika Thiel, o. c., p. 362.

⁴⁵ Portret Jurija Adama Khevenhüllerja, o. pl., 116 × 70 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁴⁶ Portret Janeza Ferdinanda I. Herbersteina, o. pl., 104 × 70 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

lahko v bistvu še vidimo zarodek poznejše vojaške uniforme. O razširjenosti takega kroja pri nas pričata tudi portreta *D. F. Dienersperga* in *neznanega plemiča*.⁴⁷ Kot sestavni del te noše, ki ima v celoti vojaški prizvok, je omeniti široki bandelier, pas za meč, ki so ga možje nosili prek desne rame.

Vse našete značilnosti najdemo tudi na podobi *Janeza Jurija Lamberga* (sl. 78) iz l. 1648.⁴⁸ Predvsem lahko ugotovimo, da se ujemajo kroji suknjičev, zdi pa se, da je ob koncu tridesetletne vojne tudi v naše kraje že prodrla moda novega kroja hlač, imenovanih po francosko »canons«. Te hlače so bile širše od prejšnjih in pri kolenih odprte. Podobi Lamberga in morda tudi Dienersperga nam torej kažeta oblačilno varianto, ki pomeni korak naprej od mode tridesetih let. Ta moda je tudi pri nas sčasoma pričela izgubljati svoj vojaški videz in je dobila prizvok gizdalinstva, kakor ga poznamo z mnogih sočasnih evropskih portretov. Moda, imenovana »rhingrave«, katere značilnosti sem opisala pri splošnem razvoju v Evropi, očitno ni obšla naše dežele. Po portretih, ki nam jo prikazujejo, bi mogli celo sklepati, da tudi pri nas ni bila samo kratkotrajen pojav. Najbolje nam jo na našem gradivu predstavi portret *neznanega plemiča z deklico*.⁴⁹ Slika nam prav idealno podaja nadrobnosti tega moškega kroja: kratki suknjič, izpod katerega se guba srajca, s pentljami zavezane hlače, prepasane pod trebuhom in pri kolenih široko odprte. Če smo morda pri tej podobi podvomili, da gre za upodobljenca iz naših krajev, nas o noši »rhingrave« prepričajo še drugi, bolj »domači« portreti. Odličen primer te mode nam predstavi *Ferdinand Hanibal Herberstein* (sl. 79),⁵⁰ katerega dostojanstvena črna obleka, pod njo vidna srajca in široki trdi ovratnik nas skupaj s pričesko spomnita na *Moža v črnem*, delo Gerarda Terborcha iz leta 1673.⁵¹ Tudi portret *Janeza Maksimilijana Herbersteina* iz l. 1679⁵² nam predstavi moža v enaki noši. Po letnicah, ki jih nosijo naše slike, razberemo, da se je moda »rhingrave« tudi pri nas utrdila v šestdesetih letih in da je izzvenela šele okoli 1680.

Iz tega razdobja imamo tudi več doprsnih portretov, ki nam prikazujejo nekaj različic tega oblačilnega okusa. Že omenjeni portret *neznanega plemiča* iz novomeškega muzeja je med našimi portreti po razkošnosti rdečega kostuma redka izjema. Večina portretirancev nosi preprostejše črne obleke z belimi trdimi ali čipkastimi ovratniki. Da gre za obdobje mode »rhingrave«, nas prepričujejo ne samo letnice del, ampak zanesljive nekatere značilnosti na oblačilih: razprti rokavi, kratki suknjiči,

⁴⁷ Portret *D. F. Dienersperga*, o. pl., 91,5 × 122 cm, Ljubljana, Mestni muzej
Portret *neznanega plemiča*, o. pl., 108 × 82,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁴⁸ Portret *Janeza Jurija Lamberga*, o. pl., 208,7 × 117,5, Ljubljana, Narodna galerija

⁴⁹ Portret *neznanega plemiča z deklico*, o. pl., 225 × 136 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

⁵⁰ Portret *Hanibala Ferdinanda Herbersteina*, o. pl., 104 × 70 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁵¹ Slika je v *Musée du Louvre* v Parizu;
gl. François Boucher, o. c., p. 261

⁵² Portret *Janeza Maksimilijana Herbersteina*, o. pl., 78 × 104 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

srajce, vidne ob pasu, ovratniki itd. Pri tem se nam zdi, da je bila kakor vselej tudi v tej dobi razkošnost oblačila odvisna od denarne zmogljivosti naročnika, poleg barvitih oblek pa so tudi pri nas izpričevala modno eleganco svečane črne obleke, kar je bila nedvomno še tradicija iz obdobja španskega modnega okusa. V preprosti črni noši »rhingrave« lahko omenimo *Janeza Maksimilijana Herbesteina* in *Janeza Friderika Herbesteina*,⁵³ črno oblačilo z izvezenim križem, znakom nemškega viteškega reda na rokavu pa nosi *Jurij Lamberg* (sl. 80) l. 1666.⁵⁴ Kot primer bogatejše izvedbe tega kroja naj navedem obleko *Janeza Adama Engelshausa* iz l. 1671.⁵⁵ Po suknjiču in njegovih nadrobnostih sklepamo, da sta upodobljena v skromnejši različici te mode tudi *dr. Mihael Dienstman na mrtvaškem odru* l. 1660⁵⁶ in *grof Leopold Krištof Herberstein* na sliki v Narodni galeriji v Ljubljani.

V to modno obdobje bi uvrstila tudi portret *grofa Gaisrucka*,⁵⁷ upodobljenega kot dečka. Pri njegovi noši sicer ne gre za izrazito modo »rhingrave«, suknjič je daljši, kot je značilno za ta čas, enako tudi rokavi, na slogovno zvezo pa opozarja srajca, ki jo razkriva na pasu odpeti suknjič.

Kakor v prvem obdobju 17. stoletja je imel tudi v drugem obdobju pri moškem oblačilu pomembno vlogo ovratnik. Na naših portretih, ki smo jih opisali, se pojavljajo različni čipkasti ovratniki. Le-ti bi dali po motivih in po tehniki izdelave sklepati na italijanski ali flamski izvor, klekljarska obrt pa je bila znana tudi doma. Podobe nam govorijo, da so nosili ljudje v naših krajih mehke ovratnike valonskega in švedskega tipa. V obdobju mode »rhingrave« so se uveljavili gladki platneni ovratniki brez čipk, tako imenovani »rabat«, za slovesnejši videz pa so k istemu kroju nosili tudi čipkaste ovratnike enake oblike, imenovane »jabot«. Z »rabatom« je upodobljen tudi nekaj duhovnikov, npr. *Janez Ludvik Schönleben* na bakrorezu J. von Berga iz l. 1676.⁵⁸ Dober primer duhovniške noše je portret neznanega škofa s takim ovratnikom in mozetto iz Narodne galerije v Ljubljani.

Zgovorno je pričevanje portretov o moških pričeskah, brkih in bradah. Z modo mehkih, položenih ovratnikov so se tudi pri nas uveljavili dolgi lasje, segajoči približno do ramen. Portreti nam kažejo več inčic teh frizur, od krajših po vzoru vojakov iz tridesetletne vojne (portreti ne-

⁵³ Portret Janeza Friderika Herbersteina, o. pl., 78 × 104 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁵⁴ Portret Jurija Bonfrida Lamberga, o. pl., 94,5 × 71 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁵⁵ Portret Janeza Adama Engelshausa, o. pl., 98 × 76 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁵⁶ Portret dr. Mihaela Dienstmana, o. pl., 83,5 × 109 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁵⁷ Portret mladega Gaisrucka, o. pl., 99,5 × 74,3 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁵⁸ Grafika je v Narodnem muzeju v Ljubljani, inv. št.: 382; gl. *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, (rk), p. 236.

Portret neznanega duhovnika, o. pl., ostali podatki manjkajo, ker je naha-

katerih Herbersteinov v Ptuj) do daljših, kot jih je narekoval »rhingrave«. Ta modni okus je slednjič spodrinil značilno kozjo bradico in zavihane brke. Moški so si v tem času puščali samo krajše brčice ali pa so bili gladko obriti. Portret *Karla Wolkensteina* iz l. 1641⁵⁹ nam pove, da so bile v modi tudi posebnosti: plemič na sliki ima levo stran pričeske daljšo od desne, gre za frizuro »cadanette«, ki je bila ob svojem času poseben lepotni izraz. Z modno dolgo frizuro se nam predstavi ob noši »rhingrave« *F. H. Herberstein* in vrsta drugih plemičev.

V zvezi s pričeskami je omeniti pokrivala. V tridesetih letih so nosili pri nas mehke široke klobuke z nojevim perjem (K. Kraneg, J. M. Herberstein). Večina portretov nam kaže upodobljenca brez pokrival, vendar zasledimo na slikah poglavitne oblike moškega klobuka iz omenjenega obdobja. Klobuk *Janeza Jurija Lamberga*⁶⁰ ima trdo obliko tulca in ravne krajske, kar ustreza zgodnjemu obdobju »rhingrava«.

Skrbno so na portretih obdelani pasovi za meče — bandelierji, nadalje meči, ostroge, okrasne pentlje na suknjičih itd.

Na posebno mesto je treba v tej skupini postaviti veliko skupinsko podobo slikarja Almanacha, imenovano *Veselo omizje*,⁶¹ datirano v času okoli 1670. Sliko zaznamujejo značilnosti, po katerih bi jo mogli uvrstiti med skupinske portrete. Kar nas zanima v okviru naše razprave, je seveda noša. Ta je podana dokaj nazorno: vidna je vrsta moških suknjičev z razporki na životu in rokavih, nadalje klobuki z zavihanimi krajski in bareta s peresom. Moški nosijo dolge lase do ramen in kratke brčice z bradicami. Z datacijo slike se kroji oblačil ne ujemajo najbolje: času bi sicer ustrezal ovratnik tipa »rabat«, ki ga nosi eden od kvartopircev, in tudi pričeske. Suknjičev z razporki pa ta čas vsaj pri sodobnih modnih oblačilih ni poznal in bi se nam prej zdelo, da gre za nošo, ki je bila v veljavi pred l. 1670. Očitno gre tudi za kroje, ki so bili v rabi pri nižjih družbenih plasteh.

Zunaj modnega razvoja se zdi tudi noša, ki jo zasledimo na portretu *Andreja Lukančiča* iz l. 1652.⁶² Mož je oblečen v dolg, do kolen segajoč suknjič ohlapnega kroja, kamižolo in srajco z mehkim platnenim ovratnikom. Suknjič tega kroja najdemo v Valvasorjevi Slavi kot oblačilo kmečkega prebivalstva. Najverjetneje je torej A. Lukančič upodobljen v noši, ki je bila popularna med našim življem. Tej noši ustrezata tudi upodobljenčeva brada in frizura.

Drugo Almanachu pripisano delo je slika sv. *Kolomana*,⁶³ prav tako iz časa okoli 1670. Čeravno gre za upodobitev svetnika, je več kot verjetno, da si ga je slikar zamislil po živem modelu. Za to govorijo portretne poteze v obrazu, ki ga obdajajo košato počesani lasje. Času ustreza tudi svetnikova noša, do kolen segajoče romarsko oblačilo z velikim ovratnikom, črne nogavice in čevlji s peto in zaponko.

⁵⁹ Portret Karla Wolkensteina, o. pl., 74 × 60 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁶⁰ Portret Janeza Jurija Lamberga, o. pl., 208,7 × 117,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁶¹ *Veselo omizje*, o. pl., 163 × 281 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁶² Portret Andreja Lukančiča, o. pl., 79 × 102 cm, Ljubljana, Narodni muzej

⁶³ Sv. Koloman, o. pl., 196 × 128,5 cm, Mekinje, ž. c. Marijinega vnebovzvetja

Kakor portret Krištofa Kranega, tako nam tudi njegov pendant, portret *Kranegove žene*, predstavi osnovne značilnosti ženske noše, kot se je nosila pri nas v tridesetih letih 17. stoletja. Tudi tukaj so očitne oblačilne reforme in prelom s tradicijo španske mode: obleka ima veliki izrez, ki ga obroblja mehak ovratnik, z ovratnikom se je spremenila tudi pričeska, rokavi obleke segajo do komolcev, izpod njih pa je videti čipkasto srajco. Odločilno spremembo pomeni krilo, ki se je zne bilo zičnate opore in mehko pada ob telesu. Ta portret nas v mnogočem spomni na nošo, kot jo vidimo na podobi *Catarine Hooft, žene župana de Graefa*, ki jo je naslikal Nicolaes Elias.⁶⁴ Spet lahko ponovimo, da smo v tridesetih letih, vsaj kar zadeva nošo vodilnih družbenih slojev, sprejemali modne menjave sočasno z drugimi deželami Evrope.

Iz tega časa mi ni znan še kak drug portret, ki bi nam predočil nadrobno stanje tedanje ženske mode. Pač pa imamo na voljo razmeroma obsežno likovno dokumentacijo za čas med 1640 in 1660. Kot portret v celi postavi je posebej zgovorna podoba *neznane plemkinje* (sl. 83) iz novomeškega muzeja. Prikazuje nam tip oblačila z ravnim izrezom, obdanim s čipkasto dekoracijo, tričetrtinskimi rokavi, ozkim in dolgim steznikom ter širokim krilom. To vrsto oblačila zasledujemo lahko v mnogih različicah.

Razkošno obleko te vrste spoznamo na portretu *vojvodine Ane Zofije Šleziješke* iz l. 1656.⁶⁵ Tu gre za sliko, ki ne predstavlja prebivalke iz naših krajev, več sočasnih del pa kaže žene domačega plemstva in priča, da v bistvu ni bilo razlik med modo zunaj in doma. Tako sta domala povsem enaka kakor obleka *Zofije Ane Šleziješke* kostuma, ki nam ju kaže portreta *Elizabete Auspersperg* in *Sidonije F. Engelschaus*.⁶⁶

Kakor pri moških je bilo tudi v ženski noši pogosto v rabi svečano črno oblačilo ali bolj črna vrhnja obleka, ki je bila spredaj odprta, da je bilo videti svetlejšo spodnjo krilo. Modna domiselnost se je razživelala pri ovratnikih okoli ravnega izreza obleke in pri rokavih. Ovratniki so bili po večini čipkasti ali pa iz tanke, prozorne tkanine in prepasani s pisanimi trakovi. Dobra primera takih ovratnikov vidimo na portretih *Katarine Lukančič* (sl. 81)⁶⁷ iz l. 1660 in *Frančiške Herzog*,⁶⁸ kot različici razkošnejše obleke pa je omeniti portreta *Ane Magdalene* in *Šarlote Herberstein*.⁶⁹

⁶⁴ Slika je v Staatliche Museen v Berlinu: gl. Erika Thiel, o. c., p. 363

⁶⁵ Portret Ane Zofije Šleziješke, o. pl., 205 × 109 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

⁶⁶ Portret Elizabete Auersperg, o. pl., 80 × 98 cm, Brežice, Posavski muzej
Portret Sidonije Felicite Engelschaus, o. pl., 98,5 × 75,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁶⁷ Portret Katarine Lukančič, o. pl., 117 × 94 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁶⁸ Portret Frančiške Herzog, o. pl., 79 × 76 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

⁶⁹ Portret Ane Magdalene Herberstein, o. pl., 92 × 75 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

Portret Šarlote Doroteje Herberstein, o. pl., 92 × 75 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

Seveda najdemo v tem času poleg omenjenih črnih tudi mnogo barvitih oblačil. Pogoste so kombinacije v rdečih ali rožnatih odtenkih, večkrat nastopajo tudi rjavkaste obleke. Izrez je bil nedvomno najatraktivnejši del oblačila; kot se lahko prepričamo, je bil večji pri mlajših ženskah. Podoba *neznane plemkinje* iz ptujskega muzeja nam kaže različico z manjšim izrezom, omenim pa naj še portret *Marije Eleonore Mecklenburške* iz l. 1652,⁷⁰ sicer importirano slikarsko delo, ki pa je nedvomno zanimivo, ker nam predstavi v celi postavi nošo starejše ženske, očitno vdove. Obleka je zapeta visoko pod brado in prek ramen pokrita s trdim belim ovratnikom, enake so tudi manšete na rokavih. Na glavi ima žena črno oglavnico, ki ji pada do pasu. Pomemben je tudi portret *Marije Sidonije Stroblhof* iz l. 1645.⁷¹ Upodobljenka je oblečena v dolgo, do stegen segajočo suknjo z odprtimi rokavi in okrašeno z našitki in gumbi. Bržkone gre za vrhnje oblačilo, ki je spričo izrezane obleke rabilo za hladnejše vreme. Podoba tega oblačilnega kosa je nedvomno zanimiva, ker ga sicer med našimi upodobitvami noše 17. stoletja ne srečujemo. Zunaj naše vrste se zdi, da stojita noši na dveh portretih v Posavskem muzeju v Brežicah. To sta podobi *Barbare* in *Elizabete Moškon*, poročene Erdödy.⁷² Nastali sta okoli l. 1640, predstavljata pa ženi v nošah, ki nimata povezave z ustaljenim modnim krojem tega časa. Obleki imata ozek, z našitki okrašen steznik in košato krilo, pod steznikom prihaja v vsej širini do veljave pri vratu nabrana srajca z napihnjenimi rokavi. Po oblekah so našiti nizi biserov, enak nakit pa nosita ženi okoli vratu, na rokah in v laseh. Očitno ne gre za modno oblačilo, kot je bila v splošni rabi, ampak za ljudsko, bržkone madžarsko nošo v bogatejši, plemiški izvedbi.

Razvoj noše žensk po letu 1660 ni tako izčrpno dokumentiran kakor v prejšnjem obdobju, vendar nam pove dovolj o osnovnih delih slovesnega oblačila. Ker gre za portrete oseb, ki niso prikazane v celi postavi, lahko opredeljujemo samo zgornje dele oblek in sklepamo po njih o celoti kostuma. Kakor v svetu tako lahko tudi po naših slikah ugotovimo, da so se nosile ženske v tem času manj razkošno kakor moški. Vidimo jih v oblekah z ozkimi koničastimi stezniki in nabranimi krili. Pri izrezih ni več običajnih čipkastih ovratnikov, ampak jih obdajajo mehko nabrane tkanine, pritrjene z okrasnimi sponkami. Rokavi oblek so krajši kot poprej in odkrivajo nabrane rokave srajc in njihove čipkaste robове. Primer izbranega okusa tega časa nam predloči portret mlade *Turjačanke* (sl. 84) iz Narodne galerije v Ljubljani v črni obleki z rdečim ozaljškom okoli izreza in bisernim nakitom.

Portreti, ki sem jih našela, nam prikazujejo tudi nادرbnosti ženskih pričesek do približno 1660. Omenila sem že portret *žene Krištofa Kranega*

⁷⁰ Portret Marije Eleonore Mecklenburške, o. pl., 190 × 122 cm, Novo mesto, Dolenjski muzej

⁷¹ Portret Marije Sidonije Stroblhof, o. pl., 145 × 107 cm, Ljubljana, Mestni muzej

⁷² Portret Elizabete Moškon-Erdödy, o. pl., 80 × 98 cm, Brežice, Posavski muzej

Portret Barbare Moškon, o. pl., 76 × 95 cm, Brežice, Posavski muzej

(sl. 82),⁷³ ki nam predstavi po prenehanju špansko modne dobe prvo upodobitev pričeske s spuščeni lasmi. Po večini se spuščajo ženam lasje do ramen; opazimo svedrasto navite kodre, a tudi drobno nako-drane košate pričeske. Za okras imajo žene v laseh pisane trakove, manjše nize nakita (*Katarina Lukančič*), nojeva peresa (*Šarlota Herberstein*) ali pa šopke umetnega cvetja (*Frančiška Herzog*). Ana Magdalena Herberstein nosi majhen črn klobuček z nojevo perjanico. S šestdesetimi leti 17. stoletja opazimo v pričeskah večje spremembe. Portret rdečelase *Turjačanke* iz Narodne galerije nam prikazuje modo na široko nako-dranih las, s katerih se spušča na ženina ramena nekaj dolgih pramenov. Po obliki visoke pričeske je zanimiva tudi podoba druge grofice iz rodu Ausperg, ki jo lahko primerjamo s pričesko *Marije Mancini* na portretu Pierra Mignarda iz časa okoli 1660.⁷⁴

3. NOŠA MED LETI 1670/80 IN 1715

Moška noša

Zadnje poglavje v razvoju mode 17. stoletja je v našem gradivu najšib-keje osvetljeno. Sorazmerno dobro se je dalo dokumentirati nošo med 1660 in 1670, tudi čas po 1700 je spet zgovornejši, od 1670 do nastopa novega stoletja pa nam med portreti manjkajo upodobitve v celi postavi, ki bi predstavile oblačilne značilnosti na podoben način kot doslej opi-sane slike.

V bolj ali manj zaključeno skupino se združujejo na začetku tega ob-dobja noše na nekaterih portretih iz sedemdesetih in osemdesetih let 17. stoletja. *Jošt Jožef Moškon* na portretu iz l. 1673⁷⁵ je upodobljen v obleki, ki kaže še znake obdobja »rhingrave« (rokavi, hlače), suknjič pa ima za razliko od prejšnjih videz kratkega plašča. Suknjič tega kroja zasledimo tudi pri *Bolfenku Sigmundu Dienerspergu*.⁷⁶ Korak naprej po-meni portret *Janeza Baptista Moškona* (sl. 85),⁷⁷ ki je nastal okoli 1670/74. Tu bi lahko že govorili o zgodnji obliki suknjiča »justaucorpsa«, značilne-ga po telesu prilegajočega se oblačilnega kosa, ki se je prav v tem času začel uveljavljati in ostal nato v rabi več kot sto let. Janez Moškon nosi široke hlače, ki se zdijo prav tako prehodne oblike med odprtimi hlačami »canons« in poznejšimi in ožjimi dokolenkami »culotte«. V podobnih »prehodnih« oblačilih srečamo še *Janeza Baltazarja Gablkovna*⁷⁸ in *Fran-*

⁷³ Portret žene Krištofa Kranega, o. pl., 190 × 106 cm, Maribor, Pokrajinski muzej

⁷⁴ Portret *Turjačanke*, o. pl., slika ni več v slovenski posesti in o njej ni drugih podatkov
Slika je v Staatliche Museen v Berlinu;
gl. Erika Thiel, o. c., p.

⁷⁵ Portret *Jošta Jožefa Moškona*, o. pl., 190 × 120 cm, Brežice, Posavski muzej

⁷⁶ Portret *Bolfenka Sigmunda Dienersperga*, o. pl., 145 × 83,5 cm, Ljubljana, Mestni muzej

⁷⁷ Portret *Janeza Baptista Moškona* o. pl., 200 × 111 cm, Brežice, Posavski muzej

⁷⁸ Portret *Janeza Baltazarja Gablkovna*, o. pl., 89 × 68 cm, Ljubljana, Narod-na galerija

ca Matijo Lampfritzhanna.⁷⁹ Pri slednjem kaže suknjič že izrazite oblike »justaucorpsa«: prilega se telesu, ima ustrezno dolžino do kolen, okrašen je z velikimi žepi in obilico gumbov. Omeniti je velike zavihke na rokavih, a tudi ostali pridevki na tem oblačilu naznanjajo nastop novega modnega kroja. Z omenjenim portretom moramo ugodno primerjati podobno plemiča Janeza Jakoba Wiederkehrja iz l. 1681.⁸⁰ Tudi tukaj je očitno, da nosi upodobljenec suknjič »justaucorps«.

Se najbolj nam ponazori nošo tega časa portret Janeza Jožefa Herbersteina (sl. 86).⁸¹ Plemič nosi prsni oklep, ki zakriva zgornji del suknjiča. Vendar je razločno videti, da gre za izraziti »justaucorps«. Suknjič sega do kolen in ima velike zavihke na rokavih. Ti so sorazmerno kratki, da je izpod njih videti nabrano srajco. Plemič nosi nadalje ozke dokolenske hlače, črne nogavice in čevlje z visoko peto in zaponko. Tudi samoveznica je znak novega modnega okusa, ki je spodrinil dotedanje široke ovratnike.

Čipkaste samoveznice nam kažejo tudi že prej omenjeni portreti iz »prehodne« skupine — Jošt Jožef Moškon, Erazem Engelshaus⁸² in Janez Baltazar Gablkoven. Tukaj bi omenila še razvoj klobuka, ki je pri Bolfeku Sigmundu Dienerspergu še raven širokokrajnik z nojevo perjanico, pri Janezu Baptistu Moškonu pa ima zavihane krajsce in je tako znanilec nove mode moškega pokrivala, trirogljnika.

V nadaljevanju moramo pri opisovanju moške noše preskočiti čas do konca 17. stoletja, ko nam nekaj portretov spet priča o delih oblačil in pričeskah. Vrzel nam nekako zapolnjujeta vrsta portretov vojakov v oklepih, kjer lahko govorimo o specifični vojaški noši. Že Janeza Jožefa Herbersteina smo spoznali kot vojaškega poveljnika s komandno palico v roki. Tudi ostali portreti predstavljajo plemiče v konjeniški opravi s simboli poveljništva, meči in šlemi s perjanicami. Modni znak časa so na teh upodobitvah predvsem pričeske. Pri nekaterih, npr. na portretu neznanega poveljnika iz Dolenjskega muzeja, so to še naravni lasje, pri drugih, npr. pri Sigismundu Frideriku Khevenhüllerju,⁸³ gre očitno že za lasuljo. Razpoznavni znak mode je nadalje samoveznica oziroma »jabot«, ki pada portretirancem na prsi. Značilna kombinacija je čipkasti »jabot« z rdečo, pod njim zavezano pentljo. Znak vojaške časti je nadalje široka, prek rame zavezana ešarpa, kot jo vidimo pri neznanem vojskovodji iz Dolenjskega muzeja. Kot dokumenta vojaške noše je treba omeniti tudi dve sliki plemičev na konjih v palači Gravisi-Barbabanca v Kopru,⁸⁴ kjer sta vredna pozornosti poleg oklepov še konjeniška obutev

⁷⁹ Portret Franca Matije Lampfritzhana, o. pl., 115 × 90,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁸⁰ Portret plemiča Jakoba Wiederkehrja, o. pl., 103 × 85,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁸¹ Portret Janeza Jožefa Herbersteina, o. pl., 204 × 166 cm, Ptuj, Pokrajinski muzej

⁸² Portret Erazma Engelshausa, o. pl., 98 × 75 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁸³ Portret Sigismunda Friderika Khevenhüllerja, o. pl., 103 × 90 cm

⁸⁴ Portret vojaškega poveljnika, o. pl., Koper, Palača Gravisi-Barbabanca
Portret vojaškega poveljnika, o. pl., Koper, Palača Gravisi-Barbabanca

z ostrogami in pri enem upodobljencu tudi zgodnji trirogeljni klobuk. Zavedamo se, da predstavljajo nekateri portreti vojakov ljudi z neslovenskega ozemlja. Kakor pri civilni modi so veljala tudi za vojaško opremo pred uvedbo uniform po vseh evropskih deželah neka skupna splošna načela. Tudi pri nas v tem času torej ni bilo nekih posebnosti v vojaški noši plemstva. Prav tako kakor morebitni tujci na naših portretih se je nosil domačin *Janez Vajkard Valvasor*, ki nam ga pokaže v viteški opravi in z jabetom na prsih Greischerjev bakrorez.⁸⁵ Bržkone torej v dokumentiranju noše, kakršna je bila v rabi pri nas, ne grešimo, če vključimo med naše gradivo omenjene portrete tujih vojaških poveljnikov. Za zaključek si oglejmo še nekaj portretov s konca 17. stoletja in začetka 18. stoletja. Ker gre za doprsne slike, lahko opredeljujemo samo ovratnike in lasulje. Trije portreti, *Slika barona Schellenburga*⁸⁶ in dveh *neznanih plemičev* (sl. 88),⁸⁷ nam predstavijo može z lasuljami. S tem pomembnim modnim rekvizitom smo se srečali že na začetku obdobja, ki ga obravnavamo, tj. v sedemdesetih letih. Košate, pogosto črne ali rdečkaste lasulje tipa »crinière à la lion« zasledimo na številnih portretih cesarja Leopolda I, od domačih pa sta značilni lasulji pri *Bolfenku Dienerspergu*⁸⁸ in *baronu Wiederkehrju*.⁸⁹ Ob koncu stoletja se je tip visoke, na prsi padajoče lasulje »allonge« še spopolnil. Umetni lasje so tedaj pogosto temno rjavi, baron *Jožef Evzebij Halden*⁹⁰ pa nosi že napudrano lasuljo. Poleg lasulj so bili tudi zmeraj v modi naravni lasje, kot nam jih kaže npr. portret *Janeza Erazma Engelshausa* iz l. 1719.⁹¹ Modo »allonge« okoli l. 1700 nam določno predstavi tudi bakrorez E. Bäcksa s portretom *kanonika Janeza Gregorja Dolničarja*.⁹² Posebno frizuro z naravnimi lasmi vidimo na dvojnem portretu *župnika Janeza Mihaela Sailmberga z nečakom*.⁹³

Podoba je, da so se v tem času na splošno uveljavile različne vezave ovratnih rut in samoveznic. Najobičajnejši je bil način povezovanja s prosto visečimi čipkastimi konci kravat, kar je dobro vidno na portretu *plemicha Schellenburga*.⁹⁴ V vozle zavezana ruta pri že omenjenem *Janezu Erazmu Engelshausu* iz leta 1709, v navadi pa je bilo tudi zavezovanje na način, imenovan »Stenkerke«, tako da so kravate zataknili v gumbnice

⁸⁵ Grafika je iz *Slave vojvodine Kranjske, I.*

⁸⁶ Portret plemiča Schellenburga, o. pl., 91 × 70 cm, Ljubljana, Narodni muzej

⁸⁷ Portret neznanega plemiča, o. pl., 88,5 × 71,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

Portret neznanega plemiča, o. pl., 91 × 70 cm, Ljubljana, Narodni muzej

⁸⁸ Portret Bolfenka Sigismunda Dienersperga, o. pl., 145 × 83,5 cm, Ljubljana, Mestni muzej

⁸⁹ Portret plemiča Jakoba Wiederkehrja, o. pl., 103 × 85,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁹⁰ Portret Jožefa Antona Evzebija Haldna, o. pl., 99 × 73,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁹¹ Portret Janeza Erazma Engelshausa, o. pl., 99 × 75,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁹² Grafika je v Narodnem muzeju v Ljubljani, inv. št.: 3833

⁹³ Portret Janeza Mihaela in Angela Jakoba Stabile-Sailmberg, o. pl., 97 × 81 cm, Ljubljana, Narodni muzej

⁹⁴ Portret plemiča Schellenburga, o. pl., 91 × 70 cm, Ljubljana, Narodni muzej

suknjiča, kar vidimo na portretu neznanega plemiča iz Viltuša, danes v mariborskem muzeju (sl. 87).

Na isti podobi iz začetka 18. stoletja je viden del suknjiča »justaucorpsa« in telovnika ter upodobljenčev trirogelnik. Slednji kaže zgodnejšo, tj. visoko obliko tega pokrivala z zavihanimi krajci. J. E. Engelshausa pa spoznamo l. 1709 v lovski noši z ozkim suknjičem, telovnikom in nizkim trirogelnikom.

Nadaljnjih upodobitev iz zgodnjega 18. stoletja ne omenjam, ker se v tem času modno obdobje, ki je imelo svoj izvor v zadnjih dveh desetletjih 17. stoletja že izteka.

Ženska noša

Še skromnejša od moške je likovna dokumentacija o ženski modni noši na portretih s konca 17. stoletja. Za ta čas je nedvomno izredno dragocena podoba žene plemiča *Wiederkehrja* (sl. 89) iz l. 1681,⁹⁵ ki pomeni napoved nove mode baročnega oblačila. Žena nosi obleko s trdim steznikom in širokim zgornjim krilom, pod katerim je videti spodnjo obleko. Gre torej za dvodelno oblačilo, zgornje »manteau« in spodnje »jupe«, za modo, ki si je utrdila veljavni položaj za daljši čas. Obleka ima sorazmerno skromen izrez, krasijo pa jo široki pasovi vezene, pentlje in čipke.

Drugih omembe vrednih sočasnih upodobitev ženske noše med našimi portreti žal nimamo. Vrzal je mogoče zapolniti z drugimi likovnimi viri, npr. z upodobitvami na votivnih podobah, kar pa ne sodi v našo obravnavo. Dokaj dobro dokumentacijo dajejo zlasti podobe iz kapele v mariborskem gradu.

Za zadnje obdobje v našem razvojnem prikazu so značilni tudi portreti, v katerih upodablajo slikarji ljudi v fantazijskih oblačilih, kot mitološka božanstva, antične heroje, simbolične predstavnike štirih letnih časov itd., ali pa jih postavljajo v fantazijske antične pokrajine. Ponekod prihaja ta način portretiranja izraziteje do veljave, drugod je manira le nakazana. Najznačilnejše prihaja do izraza v portretu *mlade žene s kopjem*.⁹⁶ Ženino oblačilo, sicer ukrojeno po okusu časa, krasi prek ramen zavezano ogrinjalo, ki je v vetru živahno nagubano. Tudi ženina frizura je razpihana. Motivno sorodna tej podobi je druga slika *mlade žene v plemiški noši* (sl. 90).⁹⁷ Da gre za portret posebne skupine, nam povedo razvihrana ešarpa z veliko pentljo, zavezana prek ženine rame, in fantazijska arhitektura ter del gorate pokrajine v ozadju. Podobno razpoloženje izžareva tudi portret *plemkinje iz rodu Auersperg*.⁹⁸ Tudi tukaj se

⁹⁵ Portret žene Janeza Jakoba Wiederkehrja, o. pl., 103 × 84,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁹⁶ Portret neznane plemkinje, o. pl., slika ni več v slovenski posesti in o njej ni drugih podatkov

⁹⁷ Portret neznane plemkinje, o. pl., 107,7 × 86,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

⁹⁸ Portret Turjačanke, o. pl., slika ni več v slovenski posesti in o njej ni drugih podatkov

ozira v gledalca žena v modni noši svojega časa, oblačilo pa se zdi prestilizirano, kar ustreza predstavam v tem obdobju baroka.

Tudi moški imajo v tej zvrsti portretov izrazito romantičen videz. Značilna primera sta pri nas podobi dveh plemičev z dolgimi lasmi in v svilenih ogrinjalih,⁹⁹ ki spominjata na domači kraj. Podobno je npr. upodobil J. Verbreck grofa *Libensteina pl. Kolovrata* v Rychnovu na Češkem.¹⁰⁰ Zdi se mi primerno, da vključim med dokumente o noši tega obdobja še nekaj slik s podobnimi značilnostmi, kot sem jih pravkar opisala. To je skupina šestih velikih platen z upodobitvami žensk v izredno slikovitih oblačilih. Podobe so bile nekoč na gradu Vurberku pri Ptujju. Če si ta oblačila pozorneje ogledamo, bomo ugotovili, da se vsekakor uvrščajo v čas okoli 1660 do 1680, enako govorijo tudi pričeške. Vendar pa očitno ne gre za dokumentarno upodabljanje oblačila, ampak za taka, ki so nastala po slikarjevi domišljiji. Tako so posamezni deli oblačil pretirano veliki, npr. zavijki na rokavih, tudi izrezi itd. Žene stojijo sredi idealiziranih pokrajin in tudi njihovi obrazi ne kažejo individualnih potrebnih potez. Gotovo pa je slikar iskal vzore za to nošo pri modi, ki je bila v rabi v njegovem času, in se od nje tudi ni preveč oddaljil. Posebej velja omeniti pri štirih podobah, ki kažejo starejši kroj oblek, mnogovrstnost vzorcev naslikanega blaga.

Že na pragu 18. stoletja je nastal portret *Ane Katarine Schellenburg*.¹⁰¹ Žena ljubljanskega plemiča, ki smo ga omenili pri značilnostih moške mode, nosi izrezano obleko s steznikom in tričetrtinskimi rokavi. Slika pripoveduje, da gre za dvodelno obleko (manteau in jupe), značilno je tudi čipkasto ogrinjalo, ki je še bolj vidno na bakrorezu S. Gionima in E. Bäcka s portretom iste upodobljenke iz l. 1704.¹⁰² Podobno modo z ogrinjalom najdemo na francoskih modnih listih iz časa okoli l. 1690. Kot naslednja in zadnja v naši razvojni vrsti moramo za začetek 18. stoletja predstaviti še dva portreta.¹⁰³ Oba nam kažeta žensko nošo in pričeški tega časa. Neznana plemkinja na prvi sliki je oblečena v stilno času povsem neustrezno oblačilo z izrezom. Kar bi posebej pritegnilo našo pozornost, je hermelinast muf na ženini roki. Času primernejša se zdi visoka pričeška z napudranimi lasmi. Drugi portret predstavlja *baronico Dirndl* (sl. 91), mlajšo ženo v obleki z rožastim vzorcem in s krznom obšiti jopici. Nedvomna posebnost na tej podobi je ženina frizura s »fontango«, tj. z diademnim nastavkom iz žice, platna in okrasnih trakov. V visoko počesanih laseh nosi žena še glavnike in nakit. »Fontange« je bila domislica poznega 17. stoletja, naša slika pa kaže pozno različico te

⁹⁹ Portret neznanega plemiča, o. pl., 91 × 70 cm, Ljubljana, Narodni muzej

¹⁰⁰ Slika je v galeriji gradu Rychnov n. Kn. (ČSSR);

gl. Ludmila Kybalova: *Das Grosse Bilderlexikon der Mode*, Prag 1966, barvna priloga XXVII

¹⁰¹ Portret plemkinje Schellenburg, o. pl., 91 × 70 cm, Ljubljana, Narodni muzej

¹⁰² Grafika je v Narodnem muzeju v Ljubljani;

gl. *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968 (rk), p. 240

¹⁰³ Portret neznane plemkinje, o. pl., 85,5 × 66,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

Portret baronice Dirndl, o. pl., 98,5 × 74,5 cm, Ljubljana, Narodna galerija

nevsakdanje mode. Nekaj primerov »fontange« najdemo v slovenskem likovnem gradivu le še pri osebah na votivnih podobah.

Naslednji portreti v časovni vrsti in s prikazom ženske mode 18. stoletja so že zunaj obsega naše razprave.

UMETNOSTNOZGODOVINSKA IN KULTURNOZGODOVINSKA OPREDELITEV SLIKOVNEGA GRADIVA

Slike, ki sem jih uporabila za pričevanje o modni noši 17. stoletja, bodisi kot umetnostnozgodovinsko bodisi kot kulturnozgodovinsko gradivo, po večini še niso bile strokovno obdelane. Ker se moja naloga usmerja h kostumološkimi, tj. kulturnozgodovinskimi izsledkom, naj se samo okvirno dotaknem opisanih slik glede na njihov kulturnozgodovinski pomen. Na splošno je mogoče reči, da je med omenjenim gradivom razmeroma malo del, ki smo jih doslej uvrstili kot značilne za slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem. V strokovni umetnostnozgodovinski literaturi so bila obdelana ali vsaj omenjena samo tista dela, ki imajo večji slikarski pomen, tako npr. portret grofa Lambergga ali Almanachova podoba Veselo omizje. Nekatere od portretov, ki sem jih zbrala v kostumološki prikaz, je zajela prva razstava portretnega slikarstva na Slovenskem l. 1925, nekatere razstava Avtroportret na Slovenskem l. 1958, nekatere razstavi starih tujih slikarjev l. 1960 in 1963 in razstava umetnosti 17. stoletja na Slovenskem. Slike s teh razstav so bile komentirane v katalogih.

Od pomembnejših portretov so nekateri v stalni zbirki Narodne galerije, več drugih je po kulturnozgodovinskih zbirkah muzejev v Ljubljani, Mariboru, Ptuj, Celju, Novem mestu, Škofji Loki in drugod. Nekateri od teh portretov so bili obravnavani v okviru omenjenih razstav, velik del gradiva pa je v depojih teh muzejev in še ni bil razstavljen in tudi ne strokovno obdelan.

Portreti, ki so v naši posesti, izpričujejo, da se je ukvarjal s portretiranjem precej širok krog slikarjev. V 17. stoletju je delovalo pri nas mnogo slikarjev, le pri redkih pa vemo, kaj so v resnici njihova dela. Nedvomno so tudi domači umetniki slikali portrete, plemiška naročila, ki jih je bilo največ, pa so zelo pogosto dobivali tujci, med katerimi je bilo mnogo potujočih slikarjev. Le-ti so prinašali k nam po večini srednjeevropske ali nizozemske slikarske vplive. Nekateri umetniki so bili prav nizozemskega rodu. Mnoge slike so tudi delo avtorjev, ki niso imeli neposredne zveze z našimi kraji in ljudmi; ta dela so prišla k nam po različnih poteh, z dediščinami, darili, nakupi itd., največkrat pa po plemiških rodbinskih zvezah. Precejšnje število portretov sodi torej v galerijo tujih mojstrov.

O avtorjih naših portretov, domačih ali tujih, vemo na splošno zelo malo. Zanesljivo je npr. naslikal portret dr. Dienstmana l. 1660 Frančišek Gladič, o čemer nas prepriča slikarjev podpis na sliki. Za nekaj drugih slikarjev so podatki zelo skopi in lahko samo ugibamo, ali je ta ali ona slika njihovo delo. Dr. Emilijan Cevc omenja, da je slikar Peter Guschizh l. 1603 naslikal portret škofa Tomaža Hrena, ki ni več ohranjen, in da je morda isti avtor naslikal tudi podobi Lenarta in Andreja Hrena. Holandski sli-

kar Almanach naj bi naslikal znano skupinsko podobo Veselo omizje in še nekaj portretov. Slikar Frans Luyex je l. 1662 upodobil ljubljanskega škofa Otona Friderika Buchaima. V zvezi s portreti je omenjen slikar Johann Mottwas, ne vemo pa, kaj je njegovo delo. Od slik, ki so nastale zunaj našega ozemlja, je v zvezi z avtorji omeniti dva portreta zakoncev Wiederkehr. Sliki sta delo holandskega mojstra Hermanna Verelsta iz Haaga. Čeravno se je slikar mudil tudi v avstrijskih krajih, je krožila domneva, da sta se Wiederkehrjeva dala upodobiti na Nizozemskem, kar pa je malo verjetno. Holandskemu slikarju Abrahamu Templu je pripisana podoba neznane plemkinje. Tudi nekaj drugih slik bi po stilnih znakih in slikarskih manierah pripisali neznanim nizozemskim umetnikom, poleg tega še francoskim in srednjeevropskim, najverjetneje nemškimi slikarjem 17. stoletja.

Tudi po umetniški kvaliteti so omenjeni portreti zelo mnogovrstni. Vrsta del govori za izurjene slikarje, ki so se po obravnavi motiva in slikarskih tehnikah zgledovali pri pomembnejših evropskih sodobnikih. Mnogo portretov pa so očitno naslikali umetniško skromnejši domači ustvarjalci. Le-ti se niso poglobljali v aktualne slikarske probleme, ampak so ustregli naročnikom samo z dokumentarnim podajanjem portretnih značilnosti, upodobljenčeve fiziognomije in njegove noše.

Naj še povem, da je eden vzrokov, da so mnoge slike malo znane, njihovo precej slabo stanje. Čas je številne slike močno načel, muzeji pa obnavljajo samo pomembnejša dela in zaradi pomanjkanja denarja še ta počasi. Ostala dela zato dolga leta čakajo v depojih na potrebno restavriranje. Obnovljene slike bi v vsakem pogledu zbudile večje strokovno zanimanje.

Portreti se uvrščajo v slogovni razpon, ki zajema pozno severno renesanso, manierizem, zgodnji barok in nastop zrelega baroka. V celoti je 17. stoletje stilno zelo razgibano. Ta mnogovrstnost se kaže tudi v slikarstvu na naših tleh in konkretno v portretih, kjer prav tako zasledujemo, kako odmirajo ene in nastopajo druge slogovne značilnosti, kako se prepletajo tuje in domače slikarske smeri itd.

Tukaj bi opozorila še na portret kot specifično zvrst slikarskega izražanja. Kakor v splošnem razvoju zapadnoevropskega portreta, ki ga je izčrpno opredelil dr. Luc Menaše, moremo tudi v našem gradivu govoriti o različnih vidikih in principih portretnih upodobitev. Tipološko sem zvrsti portretov, ki jih najdemo v omenjenem gradivu, kratko označila v katalogu slik. V nadrobnejše obravnavanje portretne problematike pa se nisem spuščala. Prav tako ne sodi v okvir mojega sestavka razpravljanje o morebitnih drugih umetnostnozgodovinskih problemih, ki se ponujajo s tem slikovnim gradivom.

Po kulturnozgodovinski plati je portretno gradivo vsekakor v celoti zelo pomembno ne glede na takšno ali drugačno umetniško vrednost slik. S kostumološkega gledišča je na teh slikah odločilna predvsem nazorna upodobitev noše, zato nas manj zanima, če gre pri tem še za umetniško podajanje. Omenila sem že, da je slikovno gradivo, posebej portreti, eden odločilnih virov za dokumentacijo noše. Teh virov se izčrpno poslužujejo vsa temeljna dela kostumologije. Tudi za pričevanje o nošah na naših tleh se je pokazal ta vir kot zgovoren in nepogrešljiv.

Seveda nastopa enako kakor v svetu tudi pri našem gradivu vprašanje, kaj je na slikah pristno, posneto po resničnih oblačilih, in kaj morda izmišljeno, dodano iz slikarjeve domišljije. Znano je, da so slikarji svojim modelom pogosto olepšali obrazne poteze in oblačila. Zlasti nakita pogosto ljudje v resnici niso imeli toliko, kot ga vidimo na slikah. Značilna je ugotovitev Maxa v. Boehna, da je imelo slikanje izmišljenega nakita svojo zakonitost in tudi svojo ceno: za naslikani izmišljeni dragulj, ogrlico ali prstan je bilo treba plačati več kot za to, kar je slikar v resnici upodobil na modelu. Pomisleki, ali je na portretih vse izvirno, so torej upravičeni. Vendar pa jih ne bi smeli posploševati, saj bi s tem zmanjšali pomen celotnega likovnega gradiva o nošah, ki je eden bistvenih kostumoloških virov.

K temu je treba dodati še to, da se zdi noša, v kateri se kažejo upodobljenci na naših portretih, vseskozi resnična. Po večini gre za skromnejše kroje in manj za razkošna, svečana oblačila, a tudi pri teh bi ne videli nekega čezmernega pretiravanja. Noša na naših slikah ustvarja torej dokumentaren vtis, tudi nakit se zdi upodobljen v mejah mogočega. Vedeti je treba, da pri nakitu ni šlo samo za drago kamenje in zlahtno kovino, posebej našitki na oblekah so bili pogosto iz preprostejše, a učinkovitejše tvarine.

Prepričali smo se, da nam potrebno gradivo v zadostni meri okvirno predstavlja razvojno pot modnega oblačila 17. stoletja. V tem prikazu naletimo sicer tudi na nekatere vrzeli, pomanjkljivo je pričevanje slik za nošo poznega 17. stoletja. Prikaz je nadalje dokaj enostranski, saj spoznamo s portretov samo nošo vodilnih družbenih slojev, plemstva, višjega klera in pomembnejšega meščanstva. Pa tudi slednje je v teh upodobitvah šibko zastopano. Za upodobitve nižjih družbenih slojev so zgovornejša druga likovna dela, nagrobniki in votivne podobe. V našem gradivu je le nekaj izjem, ki nam predstavljajo poljudnejšo zvrst oblačil, npr. portret Uršule Petschacher z značilno slovensko ljudsko pečo, nadalje portret Andreja Lukančiča v kmečki kamižoli, deloma Almanachovo Veselo omizje s pivci in kvartopirci in še nekaj drugih del.

Če prelistamo priročnike o zgodovini kostumov, zlahka ugotovimo, da prevladujejo med likovnim gradivom portreti in s tem praznične noše. Znatno manj je upodobitev delovnih oblek, in še te so največkrat posnete iz žanrskih in podobnih kompozicij, kjer slikarjeva pozornost ni v toliki meri veljala noši kakor pri portretu. Podobno je z našim gradivom. Za celovitejši prikaz noše 17. stoletja bo treba tudi pri nas pritegniti že omenjene reliefe na epitafih, priprošnje podobe s klečečimi molilci in sploh profano figuralko na sakralnih slikah.

Kljub vrzelim v razvoju, kot nam ga predstavljajo portreti, pa je mogoče na portretih spoznati osnovne modne like tega stoletja. Ker so mnoge slike opremljene z letnicami nastanka, lahko vzporejamo naše modne pojave s splošnim evropskim razvojem. Na slikah spoznamo nadalje mnoge detajle, vrste blaga, pokrivala, obutev, nakit, modne dodatke, orožje itd. Večinoma je vse upodobljeno zelo natančno in more koristno rabiti za primerjavo pri študiju posameznih oblačilnih delov.

Že v poglavju o razvoju noše pri nas sem poudarila, da poteka ta razvoj v mnogočem vzporedno z razvojem v vodilnih evropskih deželah. Več

naših portretov je po letnicah povsem sočasnih s »svetovnimi«. Vendar ne teče ves razvoj tako sklenjeno in vzporedno. Predvsem se ne ujemajo začetki in izzvenenja posameznih obdobij doma in na tujem. Z drugimi besedami to pomeni, da trajajo posamezna obdobja mode pri nas daljši čas kot zunaj, da se staro počasneje poslavlja in novo težje uveljavlja. Pri nas gre za daljša prepletanja, za daljše prehode iz enega v drugo obdobje. Vendar potem ko neki slog polno zaživi, naglo ujame korak z modo v svetu, tako da je razvoj pri višku nekega obdobja pri nas in zunaj naše dežele precej izenačen. Tako vidimo, da je trajala španska moda pri nas in tudi v bližnjih deželah daleč v 17. stoletje, že v čas modnih reform, ki jih je prinesla tridesetletna vojna. Ko pa se je novi modni duh enkrat utrdil, je bila noša Krištofa Kranega iz Gornje Radgone iz l. 1634 povsem izenačena z modnim okusom kakega Henrika Lotarinškega in drugih osebnosti iz istega časa. Podobnih primerov smo našli v prejšnjem poglavju še več.

Kar smo ugotovili o razvoju noše prek portretov, se dobro ujema s tem, kar nam o njej pripoveduje J. V. Valvasor. O noši Ljubljancanov pravi, da je čedna in častivredna in da prav nič ne zaostaja za nošo meščanov v pomembnejših nemških mestih. Odličniki se oblačijo po nemškem ali francoskem okusu, enako njihove žene in hčerke, ki v lepotičenju rade tekmujejo med seboj. Po tem, kar nam izpričujejo portreti, bi smeli Valvasorjevo ugotovitev splošiti za vse naše kraje. Noša vodilnih slojev je brez dvoma prizadevno sledila modnemu svetu, potrjena je tudi trditev o nemških in francoskih vplivih. Španska moda v naših krajih je nemška različica tega modnega pojava, v drugem obdobju se v modi, ki jo srečujemo pri nas, prepletajo nemški in francoski vzori, zadnje obdobje, ki mu je vsesplošno dajala ton moda francoskega dvora in Francije nasploh, pa kaže tudi pri nas francoske vplive. Ti vplivi sicer niso prihajali k nam neposredno iz Francije, ampak po posredovanju nemških dežel. Težko pa bi v tem obdobju ponovno govorili o neki nemški različici baročne noše. Modni okus se je v tem času enoviteje razvijal po vseh evropskih deželah in upoštevati je treba, da so poznali v drugi polovici 17. stoletja že modne predloge, npr. *Mercur de France*, kar je nedvomno tudi pri nas pospeševalo razvoj modnih novosti.

LITERATURA

- Angelos Baš: *Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju*, Ljubljana 1970
 Max v. Boehn: *Das Beiwerk der Mode*, München 1928
 Max v. Boehn: *Die Mode*, München 1923, 1924
 François Boucher: *Historie du Costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Paris 1965
 Hansfried Döbler: *Vom Lendenschurz zum Minirock*, München 1972
 Henry Harald Hansen: *Knaurs Kostümbuch, Die Kostümgeschichte aller Zeiten*, Zürich 1961
 Friedrich Hottenroth: *Trachten, Haus-Feld-und Kriegsgeräthschaften der Völker aller Zeiten*, Stuttgart 1883
 Henry Köhler: *Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt*, Dresden 1871
 René König: *Kleider und Leute*, Frankfurt a. M. 1967
 Ludmila Kybalova: *Das grosse Bilderlexikon der Mode*, Praga 1966
 James Laver: *A Concise History of Costume*, London, 1969

Paul Martin: *Der bunte Rock*, Stuttgart 1963
 Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962
 Luc Menaše: *Zahodnoevropski slikani portret*, Maribor 1962
 Paul v. Radics: *Johann Weikhard Freiherr v. Valvasor*, Laibach 1910
 Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I: Slikarstvo*, Prevalje 1927
 Erika Theil: *Kostümkunde*, Leipzig 1962
 Erika Theil: *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1963
 Janez Weikhard Valvasor: *Die Ehre des Hertzogthums Crain, I—IV*, Nürnberg 1689

Katalogi

Katalog razstave portretnega slikarstva na Slovenskem od 16. stoletja do danes, Ljubljana 1925

Avtoportret na Slovenskem (L. Menaše), Moderna galerija, Ljubljana 1958

Stari tuji slikarji I (A. Cevc), Narodna galerija, Ljubljana 1960

Stari tuji slikarji II (A. Cevc), Narodna galerija, Ljubljana 1964

Tristo let mode na Slovenskem (S. Vrišer), Pokrajinski muzej, Maribor 1965

Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem (E. Cevc), Narodna galerija, Ljubljana 1968

Uniforme v zgodovini (S. Vrišer), Pokrajinski muzej, Maribor 1969

ZUSAMMENFASSUNG

Der Zweck der Abhandlung ist es, die Modetracht des 17. Jahrhunderts zu beleuchten, wie sie sich uns auf den Porträts vorstellt, die sich in slowenischem Besitz befinden. Die Abhandlung soll ein Beitrag zur breiteren kulturgeschichtlichen und kostümologischen Erforschung des oben erwähnten Jahrhunderts in Slowenien sein.

Zugleich wünscht die Abhandlung, die europäischen Modeerscheinungen an Hand von heimischem Material zu präsentieren und sie den Erscheinungen in anderen Ländern in zeitlichem Vergleich gegenüberzustellen. In Slowenien gibt es eine genügende Anzahl von Porträts, die uns die Entwicklung der Kleidung im 17. Jahrhundert beleuchten. Allerdings ist das Material nicht so vollständig, dass es geschlossen die Entwicklung in allen Details illustrieren könnte. In gleicher Weise wie in der Welt draussen verlief die Entwicklung auch bei uns, Unterschiede bestehen nur bei der genaueren zeitlichen Abgrenzung zwischen den einzelnen Perioden. Diese treten bei uns im allgemeinen etwas später auf als in den Ländern, die über die Modeentwicklung entschieden. Die heimischen Abgrenzungen decken sich nicht mit jenen in der Welt, wenn wir als Grenze die Zeitspanne nehmen, als für die Dauer einiger Jahre zugleich Modeformen der abtreibenden und der anbrechenden Periode erschienen.

In die erste Gruppe reihen sich Porträts ein, welche die spanische Modetracht und ihre Varianten vorstellen. Damit die Darstellung geschlossener wäre, habe ich in diese Gruppe auch die Tracht vor 1600 eingereiht, demnach umfasst die erste Gruppe die Zeitspanne zwischen 1550 und ungefähr 1640. Das erhaltene Material aus dieser Periode veranschaulicht die Männertracht nach spanischem Schnitt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wogegen sich die Entwicklung der Frauentracht nach spanischem Schnitt in unserem Material nicht so weit offenbart, wie auf den Männerporträts. Die spanische Mode in unseren Regionen ist im wesentlichen eine deutsche Variante dieser Modeerscheinung.

Die Entwicklung in der zweiten Gruppe ist im allgemeinen als Periode bekannt, welcher der Dreissigjährige Krieg seinen Stempel aufgedrückt hat. Auf unseren Porträts, auf denen sich deutsche und französische Vorbilder verflechten, tritt diese Periode in den dreissiger Jahren auf und dauert bis zu den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts. In diese Gruppe gehören einige

ganzfigurige Männerporträts, die anschaulich die grundlegenden Merkmale dieser Epoche vorstellen. Natürlich finden sich in dieser Zeit neben den angeführten Männerporträts auch Frauenporträts; verhältnismässig umfangreich ist die bildliche Dokumentation für die Zeitspanne zwischen 1640 und 1660, doch ist die Entwicklung der Frauentracht nach dem Jahr 1660 nicht so erschöpfend dokumentiert wie in der vorhergehenden Periode.

Die dritte Gruppe stellt in der europäischen Modeentwicklung die Zeit Ludwigs XIV. dar; sie umfasst die ganze zweite Hälfte des 17. und dazu noch die ersten zwei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Dieses letzte Kapitel, das wir in die Zeit zwischen 1670—80 und 1715 gestellt haben, ist in der Modeentwicklung des 17. Jahrhunderts in unserem Material am schwächsten erhellt.

Gut liess sich die Tracht zwischen 1600 und 1670 dokumentieren, auch die Zeit nach 1700 ist wieder beredter, seit 1670 bis zum Antritt des neuen Jahrhunderts fehlen uns aber unter den Porträts Darstellungen der Ganzfigur. Zu einer mehr oder weniger geschlossenen Gruppe vereinen sich am Beginn dieser Periode die Trachten auf einigen Porträts aus den siebziger und achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, noch spärlicher als für die Männertracht ist die bildliche Dokumentation für die weibliche Modetracht auf den Porträts aus dem Ende des 17. Jahrhunderts.

Die Gemälde, die ich als Zeugnisse über die Modetracht des 17. Jahrhunderts verwendet habe, entweder als kunsthistorisches oder als kulturhistorisches Material, sind grösstenteils fachlich noch nicht bearbeitet worden. In der fachlichen kuthistorischen Literatur sind bearbeitet worden oder wenigstens erwähnt lediglich jene Werke, die von grösserer Bedeutung sind, einige der Porträts haben aber die Gemäldeausstellungen in den Jahren von 1925 bis 1963 erfasst.

Im 17. Jahrhundert haben sich bei uns viele Maler betätigt, doch nur bei seltenen wissen wir, welche Werke ihnen wirklich zuzuschreiben sind. Zweifellos haben auch einheimische Künstler Porträts gemalt, doch die adeligen Aufträge, die am zahlreichsten waren, haben häufig ausländische Maler ausgeführt. Die Porträts gliedern sich in die Stilschritte ein, welche die späte nordische Renaissance, den Manierismus, den Frühbarock und den Antritt des reifen Barocks in sich schliesst. Aus kostümologischer Sicht ist auf diesen Bildnissen entscheidend vor allem die anschauliche Abbildung der Tracht, deshalb hat mich in dieser Abhandlung weniger interessiert, ob es dabei um künstlerische oder um lediglich dokumentarische Darbietung ging. Das Bildmaterial, besonders noch die Porträts, ist eine der entscheidenden Quellen für die Dokumentation der Trachten. Dieser Quellen bedienen sich erschöpfend alle grundlegenden Werke über Kostümologie.

Trotz der Lücken in der Entwicklung, wie sie uns unsere Porträts vorführen, lassen sich auf diesen die grundlegenden Modeformen dieses Jahrhunderts erkennen. Oft verläuft die Entwicklung der Mode bei uns parallel mit der Entwicklung in den führenden europäischen Ländern. Natürlich läuft jedoch nicht die ganze Entwicklung so geschlossen und parallel ab. Vor allem stehen nicht im Einklang die Anfänge und die Ausklänge der einzelnen Perioden daheim und im Ausland. Dies bedeutet, dass bei uns die einzelnen Modeperioden eine längere Zeit andauern als draussen, dass sich das Alte langsamer verabschiedet und das Neue schwieriger durchsetzt.

MEŠČANSKE SKRINJE V SLOVENIJI/II

Vesna Bučič, Ljubljana

II. ITALIJANSKA RENESANSA

V obdobju pozne gotike, ko je pohištvena umetnost v alpskem umetnostnem območju doživljala največji razcvet, je bila stanovanjska oprema v Italiji — konstrukcijsko, oblikovno in po izbiri še zelo skopa. Upoštevati je treba dejstvo, da je med mnogimi dejavniki razvoja pohištvene umetnosti na nekem območju posebej pomembno podnebje, saj vpliva na življenjske navade. Na jugu se je življenje odvijalo bolj okrog hiše kot v njej sami, zato tudi potreba po raznoličnem pohištvu ni bila tako živa kot na severu. Italijanske dežele so šele v obdobju vzporedno z obujanjem nacionalnih kultur porajale vse bolj izrazite pokrajinske sloge. Naraščanje samozvesti nasploh je v 15. stoletju spodbujalo ustvarjanje novih oblik pohištva, zato so v Italiji vedno bolj odklanjali oblikovni svet severnjaške pozne gotike, delavnice pa so prevzele in izkoristile obilo njenih tehničnih pridobitev.

V Italiji je bilo izročilo antike še vedno močno živo, čeprav je od propada rimskega cesarstva do pojava renesanse preteklo več kot tisoč let. Kakor drugi ustvarjalci so si tudi oblikovalci notranje opreme iskali vzore v antiki in kmalu so se oblike klasične arhitekture, kamnite plastike in antičnega bronastega okrasja uvrstile med poglobitve in okrasne prvine renesančnega pohištva. Po antiki je bila renesansa prvo obdobje, ko so pri notranji opremi — poleg rokodelcev — sodelovali tudi arhitekti, slikarji in kiparji in je oblikovanje pohištva postalo dejanska umetnostna panoga. Z občutkom za skladne proporce, prežetim z umetniškim navdihom, je italijanskim oblikovalcem renesančne opreme uspelo premagati strogi severnjaški funkcionalizem in zunanji videz pohištva je postal pomembnejši kot njegova namembnost.

Umetnost italijanske renesanse je imela v celoti prevelik zamah, da bi se lahko za dalj časa obdržala znotraj svojih meja in njene umetnostne spodbude so kaj hitro prodirale v širši evropski prostor. V pohištveni umetnosti so se nove renesančne oblike ponekod prepletale z odmevi poznogotskega pohištvenega sloga, saj so nekatere njegove okrasne prvine, predvsem v severnih predelih Italije, segale vse do poznega manierizma.

Skrinja je v obdobju renesanse postala vsestransko uporaben predmet notranje opreme in zato je odigrala v pohištveni in umetnostni zgodovini

Italije veliko vlogo. Čeprav je za razliko od drugih zvrsti oblikovno razčlenjenega pohištva ostala v osnovni obliki vseskozi samo pravokoten zaboj, lahko na njenih straneh in pokrovu spremljamo regionalni slogovni razvoj italijanske uporabne umetnosti, predvsem pohištvene. Na čudovito izrezljanih, poslikanih, intarziranih, inkrustiranih, pozlačenih ali položčenih skrinjah je vseskozi odseval prefinjen okus italijanskih umetniških mizarjev, rezbarjev, štukaterjev, pozlatarjev, kiparjev in slikarjev, ki so prenašali svoje znanje tudi v druga evropska središča. V oblikovanju italijanskega renesančnega pohištva so bile tako kot v drugih umetnostnih panogah vodilne Firenze in njihov vpliv se je hitro širil po vsej osrednji Italiji. Lombardija in predvsem Piemont sta sprejela klasično renesančno motiviko šele proti koncu 15. stoletja, nekatera mesta pa je val klasične obnove pohištva obšel, npr. Ravenna. Italijanski jug je pod vplivom Neaplja in Rima nekoliko modificiral toskanske vplive, na Siciliji pa je čutili močne tokove islamske umetnosti. Ligurija, ki je bila v 15. stoletju pod neposrednim vplivom Toskane, je v 16. stoletju prevzela poleg manierističnih pojavov iz osrednje Italije še španske vplive in ustvarila svojstven pohištveni slog.

V beneškem kulturnem prostoru je sinteza severnjaških (alpskih) in italjskih prvin dajala pohištvo s posebnim stilnim izrazom. V samih Benetkah in njihovem bližnjem okolišu so bili vplivi toskanske renesanse veliko močnejši kot v njihovem zaledju, medtem ko je v beneški Terri fermi čutili še severnjaško stilno govorico. Tej poleg italjskih renesančnih elementov namreč ni manjkalo goticizmov, katerih bližnja vira sta bila Lombardija in južna Tirolska. Vsemu temu zlivanju in združevanju vsebinskih in dekorativnih detajlov so se z morske strani pridružile prvine vzhodnjaške ornamentike in nove tehnike okraševanja: ravne stranice skrinj in skrinjic so postale najprimernejša podlaga za razpredanje arabesknih in mavresknih motivov.

Med množico skrinj, ki sem jih evidentirala na območju Slovenije, jih je veliko, ki kažejo italijanski renesančni navdih, po slogovnih govoricah pa jih lahko geografsko razvrstimo v dva umetnostna kroga — benečijskega in osrednje italijanskega. V tem prispevku se bomo srečali s primerki, ki nosijo vse umetnostne značilnosti severnoitalijanskega ozemlja. Skrinje te vrste pri nas res niso številne (nekaj primerkov jih je še v drugih krajih Jugoslavije, predvsem na obalnem območju),¹ zlasti v primerjavi z drugimi renesančnimi skrinjami, ki kažejo odločnejši italijanski naglas in spogledovanje z italijanskim jugom, pa čeprav so morda nastale v samih Benetkah.

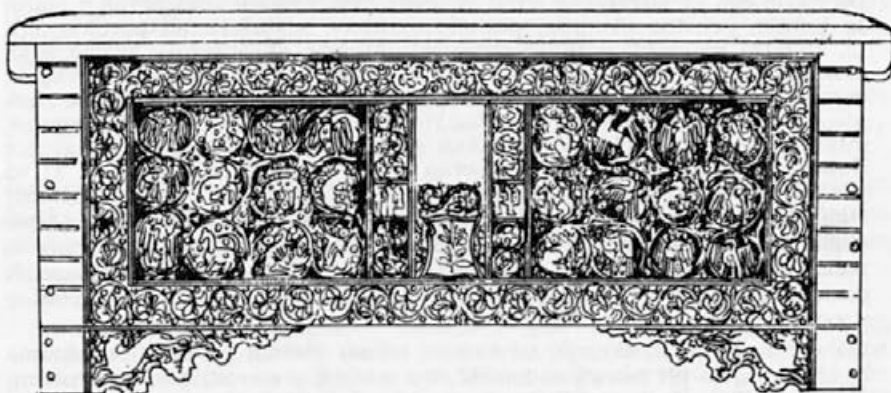
Naše štiri skrinje odlikuje tehnika plitvo rezljane dekoracije, značilne za okraševanje pohištva severnoitalijanskega *quattrocenta* in *cinquecenta*. To tehniko, najprimernejšo za dolgovlaknati les iglavcev, so pokrajine

¹ Zaradi evidence gradiva navajam vse doslej znane primerke teh tipov skrinj zunaj Slovenije; manjša skrinja v zasebni lasti v Zemunu in ena v Zemaljskem muzeju v Sarajevu sta objavljeni v katalogu dr. Verene Han: *Umjetnička skrinja u Jugoslaviji*, Beograd 1960, Muzej primenjene umetnosti, p. 23, kat. št. 9 in 10, sl. Tb. VI/2 (od tod citirano: Han: Katalog skrinje). Dve čelni stranici skrinj hrani Pomorski i Povjesni muzej na Reki, ena skrinjica je v samostanu sv. Eufemije v Kampori na Rabu, ena skrinja pa v Akademiji znanosti i umjetnosti v Zagrebu.

južno od Alp, predvsem južna Tirolska in Poadižje, prevzele iz severnih alpskih predelov, kjer so za izdelavo ornamentov uporabljali kozjo nogo, očiščene vdolbine pa so temneje tonirali. V severni Italiji sta les iglavcev zamenjali trda orehovina in cedrovina in za krašenje s plitvim rezom so uporabljali ukrivljeno dleto; izdolbeno dno so fino narezljali ali pa so v zglažene ploskve podlage vtiskovali različno oblikovane punce. Iz tako obdelane osnove so na fasadah skrinj izstopale plitvo izrezane silhete verskih prizorov in takšnih iz renesančnih zgodb ali pa humanističnih emblemov. Pirografsko² izvedena risba in dodatno senčenje sta dajali tem silhuetam nekaj plastičnosti (risba 1). Opirajoč se na poznogotsko tradicijo plitvega reza so v tej tehniki posnemali šablonizirane vzorce orientalskih tkanin in reliefno dekoriranega usnja in jih



1 Renesanačna skrinja z upodobitvijo »Ljubezenskega vodnjaka«, pirograf-ske risbe na plitvem reliefu, Poadižje, okoli 1480, Paris, Musée Cluny



2 Zgodnjerenesanačna skrinja z vitičastim in živalskim ornamentom v plitvem, delno pozlačenem reliefu, Firenze ali Lucca (?), okoli 1400, Firenze, Collezione Bardini

² Pirografija ali vžiganka je slikarska tehnika: z razžarjenim železom so vžigali podobe ali ornamente v gladek les.

dopolnjevali s pozlato ali pa so izdolbene dele zapolnili z barvnimi vzločki³ (risba 2).

Tri manjše skrinje s pravkar omenjenimi značilnostmi severnoitalijanskega umetnostnega območja hrani Pokrajinski muzej v Kopru, četrta, običajne velikosti renesančnih skrinj, pa je v Pokrajinskem muzeju v Ptujju.

Najstarejša med njimi je skrinjica,⁴ ki bi jo zaradi majhnih mer lahko opredelili tudi kot kasato.⁵ Skrinjica iz orehovine (sl. 92) stoji na dveh bolj debelih, gotovo pozneje izdelanih prečnih letvah, ki se spredaj končujeta s stopničasto profilacijo.⁶ Skromna in preprosta oblika naše skrinjice ne kaže nobene stilne značilnosti, vendar nas preprosta linija obrisov brez sleherne profilacije navaja k misli, da je nastala nekje

³ V literaturi o renesančnem pohištvo so v glavnem obravnavane poslikane in reliefno okrašene skrinje italijanskega *quattrocenta in cinquecenta*. Skrinje iz severnih predelov Italije, okrašene s plitvo izrezanimi motivi, so večinoma le mimogrede omenjene, nisem pa žal zasledila kakšne posebne študije o tem za nas tako zanimivem gradivu. Do danes je še vedno najpopolnejše samostojno delo o skrinjah knjiga nemškega umetnostnega zgodovinarja in odličnega poznavalca italijanskega *quattrocenta* Paula Schubringa: *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischer Renaissance*, Leipzig 1915 (od tod citirano: Schubring: Cassoni). Veliko fotografskega gradiva o skrinjah najdemo v knjigah Fride Schottmüllera: *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1928, in Wilhelma Bodeja: *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig o. J. (od tod citirano: Bode: Italienische Hausmöbel).

⁴ Inv. št. 2862, mere: dolž. 66, šir. 29 in viš. 35 cm.

Kratek opis skrinjice je v knjigi: *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, V. Provincia di Pola, Anno XIII, 1935, p. 76 (od tod citirano: Inventario di Pola).

⁵ Do zgodnjega 15. stoletja so nakit in druge dragocenosti shranjevali v manjše šatulje, prvotno okovane, pozneje okrašene s štukom ali poslikavo. V 15. stoletju so začeli v Italiji izdelovati majhne skrinjice — kasete (ital. *casseta*, pogovorno *cofano*), v katerih so poleg dragocenosti shranjevali še razne listine, pečate, družinske arhive ipd. Po obliki so to pomanjšane skrinje, največkrat opremljene z družinski grbi in okrašene z raznimi pastami, intarzijo in inkrustacijo. V Benetkah je bila v poznem *trecentu* delavnica Embriachi znana po svojih z reliefno slonovino obloženih kasetah, ki so slovele po severni Italiji kot najbolj iskani kosi nevestine opreme (Bode: *Italienische Hausmöbel*, p. 60). V *quattrocentu* so kasete krasili še s »pastiglia dorata« (droben pozlačen štuk) in s »pastiglia« (pasta di riso — pobarvana mešanica mavca in drugih snovi). V *cinquecentu* so na kasetah posnemali motive z velikih skrinj, predvsem slikarije v kartušah in reliefne upodobitve mitoloških prizorov.

⁶ Pri večini skrinj in skrinjic so namreč zaradi vlažnih tal noge popolnoma strohnele in so jih morali nadomeščati z novimi, ponavadi zelo preprostimi oblikami. Tukajšnji skrinjici so pozneje zamenjali še pokrov, po vsej verjetnosti pa je bil tudi prvotni brez profiliranih robov. Literatura omenja ravne ali rahlo izbočene pokrove z gladkimi robovi. vzdolž krajših stranic pokrova potekajo na naši skrinjici ravne letve, ki se prilagajajo ob bočne stranice zaboja in preprečujejo premikanje pokrova. Te letve so še odmevi poznogotskih skrinj alpsko-lombardskega tipa (glej: Vesna Bučić, Meščanske skrinje v Sloveniji, *ZUZ*, n. v., XIV—X, 1970, p. 193 (od tod citirano: Bučić, Meščanske skrinje).

na severu Italije.⁷ Izrazita slogovna posebnost skrinjice je izrezljani okras, ki se kakor prosojna čipka razpreda prek njene čelne stranice. V prepletu plitvo rezljanega ornamenta lahko zaslutimo vzhodnjaške oblikovne prvine, ki so prek Benetk prodirale v Terra fermo in se samovoljno predelane združevale z modificiranim vegetabilnim okrasjem pozne gotike. To domišljijско bogato ornamentiko zaznamuje nekakšno sožitje vzhodnjaških in severnjaških motivov, siceršnje umetniške težnje izdelovalca skrinjice pa odsevajo v še dodatnem načinu okraševanja. Po ostankih barv namreč lahko sklepamo, da so bile izdolbenine v čelni stranici napolnjene z raznobarnimi pastami⁸ kar je seveda še bolj poudarjalo ornamentiko vitičevja, ovitega okoli ptičev z zaprtimi krili. Z barvnimi vložki zravnana površina plitvega reliefa je učinkovala, kot da je skrinjica okrašena z emajlom. Zato so to okrasno tehniko, značilno za severnoitalijanski *cinquecento*, tudi imenovali »tecnica con effetti di champlevé«.⁹ Ponavljanje raporta po dolžini in širini zbuja misel, da je rezbarjevo dleto sledilo šablonsko začrtani risbi. Pri tem ga ni niti najmanj ovirala omejitev ploskve, to dokazuje nepopolni vzorec (raport) v spodnji vrsti, ki se končuje s tenkim in rahlo navzdol zaokroženim robom.

Po okrasju sorodna koprski skrinjici in po tehniki izdelave tej najbližja je skrinja (ali skrinjica, ker mi mere niso znane) iz zbirke Bardini v Firencah (risba 2). Schubring jo datira v čas okoli leta 1400, kot kraj nastanka navaja Firenze ali Lucco, vendar v isti sapi omenja, »da njena firentinska provenienca še ni ugotovljena«.¹⁰ Njen valovito spodrezani spodnji rob z bežečima leopardoma med še gotško občutenim vitičevjem ima vse značilnosti severnjaško zasnovanih skrinj. Zaradi rahlo zaobljenega pokrova in z že renesančnimi navdihi prežete ornamentike jo Schubring upravičeno postavlja v čas okoli leta 1400. Iz slike ni razvidno, ali so tudi tamkajšnje izdolbine med plitvim ornamentom napolnjene z barvnimi vložki. Schubring omenja samo to, da je skrinja delno pozlačena, mogoče sta pozlačena monogram in nerazločno drevesce v grbovem ščitku.

Če se opremo na datacijo Schubringove skrinje s še nekoliko gotško občutenimi detajli, bi koprsko skrinjico z že ravnim spodnjim robom postavili vsekakor v čas po letu 1400. Po ornamentiki sami je strogo časovno ne bi mogli opredeljevati, pomaga pa nam oblika grbovega ščitka, ki postavlja skrinjico v prvo četrtino 15. stoletja. Popolnoma gladka površina grbovega ščitka kaže, da na njem ni bil nikoli vrezan lastnikov grb.

⁷ Pri skrinjah so visoke gotške podstavke (glavna značilnost poznogotskih skrinj v alpskem pohištvenem slogu) v obdobju zgodnje renesanse nadomestili nizke noge ali vzdolž spodnjega roba potekajoče profilirane letve. Pokončni oris poznogotske skrinje je v severnejših predelih Italije zamenjal podolžni s prav tako ravnimi stranicarui, ravne pokrove pa so ponekod nadomestili rahlo izbočeni.

⁸ Ob restavriranju skrinjice bo treba raziskati, ali gre za vložke iz barvaste smole ali iz barvastih lakov, oboje je prihajalo iz Bližnjega vzhoda.

⁹ Mina Gregori: *Gli stili in Italia*, Firenze 1966, p. 16.

¹⁰ Schubring: Cassoni, Tb. II, sl. 12, p. 221; risba št. 2 v tem prispevku je narejena po sl. št. 12 iz te knjige.

Naj še omenim, da ob robovih koprške in firentinske skrinje potekajo v enakomernih razdaljah vzporedno začrtane linije. To navidezno še zelo primitivno in rustično dekoracijo zgodnjega *quattrocenta* zasledimo na številnih skrinjah iz Poadižja (risba 1).¹¹ Prav zaradi tega okrasnega detajla lahko skrinjico, ne glede na firentinski primerek, pripišemo severnoitalijanskemu umetnostnemu območju, po delno vzhodnjaški motiviki in barvnih učinkih pa bi jo opredelili v beneški kulturni prostor. Na robovih samega zaboja skrinjice (širina deske) poteka niz vtisnjenih kvadratkov, preprost in pogost motiv, ki izvira iz severnoitalijanskih pokrajin.¹²

Skrinjica je prišla v koprski muzej iz Pirana in razen imena prejšnjega lastnika¹³ nimamo nobenih podatkov o njeni provenienci. Ali je skrinjica izdelek kakšne domače delavnice ali uvoz iz Benetk oziroma njihovega zaledja, ostaja za zdaj odprto vprašanje, predvsem ker je pri nas edini za zdaj znani primerek te vrste.

V muzeju sta še dve skrinji, ki bistveno dopolnjujeta fond naših umetnoobrotnih izdelkov.¹⁴ Izdelani sta iz orehovine, po tehniki obdelave lesa, okrasju in velikosti pa sta si tako podobni, da sta verjetno iz iste degotsko občutene nadrobnosti okrasja pa izdajajo, kako so se ponekod rezbarji še krčevito oklepali tradicije. Bolj kot sama linija obrisa¹⁵ jih v severnoitalijansko umetnostno območje vključuje način krašenja, saj vemo, da je tehnika ploskega reliefa zajela vse zgorajitalijansko, lombardsko in beneško območje.

Preden preidem na nadrobnejšo likovno analizo zunanjščin, naj omenim (sl. 94 in 95). Po obliki, ki zbuja videz k tlom pritisnjene gmote, je že začutiti proporce in ravnotežje skrinj zrele renesanse, v liniji obrisa pa se novo stilno razumevanje izraža še z izstopajočimi profiliranimi letvami. Razčlenjenost fasadnih ploskev v posamezna polja jih tudi odločno postavlja v obdobje renesanse, tehnika krašenja in še nim, da so v severni Italiji v prehodnem obdobju med pozno gotiko in renesanso upodabljali na razčlenjenih stranicah skrinj v omenjeni tehniki posvetne ali nabožne pripovedne teme. Nekoliko pozneje, v obdobju zrele renesance, je ta način okraševanja nadomestila intarzija, ki je prek južne Tirolske nadaljevala pot v Nemčijo, njej pa je sledilo globoko reliefno okrasje.

Znotraj profiliranih letev na horizontalnih robovih so vse razpoložljive ploskve na naših dveh skrinjah prekrile z verskimi prizori. Na strogo simetrično razvrščenih poljih izstopajo iz izdolbene osnove biblijski pri-

¹¹ Vzporedne zareze so pogost motiv tudi na severnjaškem pohištvu in Angleži jih imenujejo »notching« (W. Terni de Gregory: *Vecchi mobili italiani*, Milano 1963, p. 31 (od tod citirano: Gregory: *Vecchi mobili*). Cf. Bode: *italienische Hausmöbel*, sl. 72 in 73; Schubring: Cassoni, Tb. CLVIII/743, p. 388 in Tb. CLVIII/744, p. 388.

¹² Puncirane motive srečujemo tudi na skrinjah alpsko-lombarskega tipa iz druge polovice 15. stoletja. Te skrinje imajo še vse značilnosti poznogotskih skrinj z južne strani Alp, nekaj detajlov, med njimi tudi puncirana dekoracija, pa nakazuje bližajočo se renesanso (Bučić, *Meščanske skrinje*, p. 194, sl. 126).

¹³ Muzej je kupil skrinjico leta 1912 od Karla Benvenutija iz Pirana.

¹⁴ Inv. št. 2861, mere: dolž. 82, šir. 45 in viš. 38 cm.

¹⁵ Inv. št. 2834, mere: dolž. 86, šir. 48 in viš. 39 cm.

¹⁶ Gl. op. 6 in 7.

zori, plitvo izrezani relief pa je dopolnjen z vžganimi risbami. Žal bo ta moj opis prizorov zazdaj samo fragmentaren, zakaj skrinji sta zelo slabo ohranjeni in posameznih upodobitev, komaj zaznavnih risb ne morem podrobneje analizirati. Šele če bo pravilno restavriranje osvežilo likovno okrasje, bodo te, danes samo v silueti vidne upodobitve, spoznavnejše.

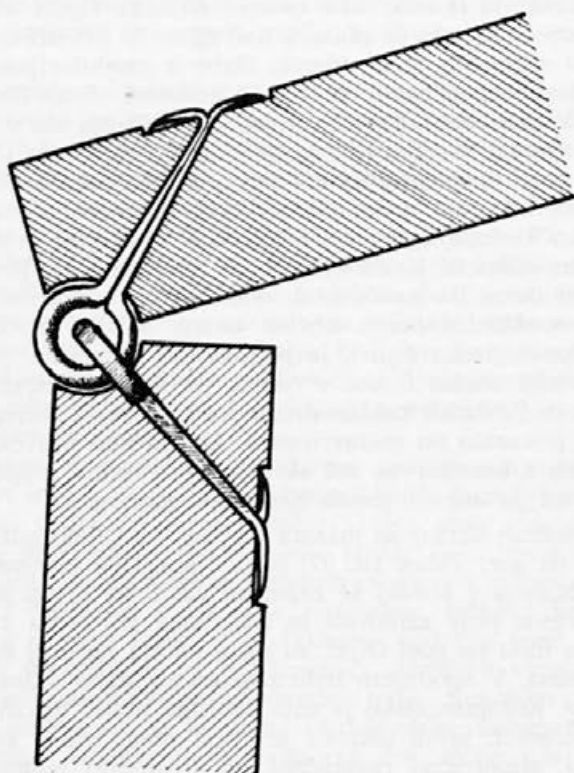
Na obeh skrinjah je kot osrednji motiv upodobljeno Križanje. V plitvem reliefu izstopajo iz izdolbene osnove Križani, figuri Marije in Janeza Evangelista in angela, ki plavata nad njimi in prestrezata Jezusovo kri. Žal so na siluetah figur vžgane risbe z modulacijami likov popolnoma zabrisane, opazimo le to, da so nekateri obrisi figur na obeh skrinjah popolnoma enaki. Levo in desno od Križanja sta v uokvirjenih poljih Stigmatizacija sv. Frančiška Asiškega in Križanje (?). V diagonalno od leve proti desni poglobljeni pokrajini so vidni v obeh prizorih obrisi dreves in hiš; nad levim plava angel, ki usmerja svoje žarke v komaj zaznavno klečečo figuro sv. Frančiška. V drugem prizoru izstopa v levem vogalu silueta Križanega, risba pokrajine pa je nerazločna. Skrajno levi in desni lik na fasadah obeh skrinj sta kljub dobro razločnemu in nepoškodovanemu obrisu ostala zazdaj neidentificirana. Risba, ki je dopolnjevala figuri, je popolnoma zabrisana, predmeti, ki jih sodeč po liniji obrisa držita v rokah, pa so nerazločni. Ali gre za apostole Petra in Pavla ali kakšne druge spremljevalce glavnih prizorov, se bo mogoče pokazalo po restavriranju. Angela nad pravokotnimi polnili nosita kelih s hostijo; na eni skrinji se ta motiv v spodjem pasu ponovi, na drugi pa angela nosita Kristusov monogram.

Na bočnih stranicah skrinj se prizora Kristus na Oljski gori (sl. 96) in Spremenjenje na gori Tabor (sl. 97) ponavljata. Oba motiva sta na eni skrinji upodobljena v komaj še zaznavni risbi, na drugi je v plitvem reliefu uprizorjena prav zanimiva in razgibana silhueta kompozicija: klečeči Kristus moli na gori Oljki, za njim pa sta najprej napisni trak, nato štiri drevesa. V spodnjem delu prizora so slabo vidne risbe treh spečih učencev. Kompozicijsko je tudi zanimiv motiv Spremenjenja na drugi bočni stranici: sredi prizora je obris mandorle s komaj vidno risbo Kristusa, simetrično razvrščeni pa si sledijo napisna trakova, figuri Mojzesa in Elije, in po dva para dreves. Tudi pod temi obrisi je slutiti risbe, ki jih ni mogoče razbrati.

Pripovedno je ena izmed skrinj obogatena še na notranji strani pokrova (sl. 98). Gre za enega ali več prizorov v skupni pokrajini, upodobljenih v enaki tehniki — plitvem reliefu, dopolnjenem z vžgano risbo. Razgibana diagonalna silueta mesta s hišami, stolpi in velikimi drevesi, deli ploskev pokrova v dva dela. V zgornjem delu je v silueti oblaka nad mestnimi strehami zarisana podoba boga Očeta, ki širi roko nad upodobljeno mesto. Na desni je pod drevesom prizor Krst v Jordanu: Kristus in Janez Krstnik stojita v vodi, nadnjo se spušča golob, sv. Duh. V obrisih plitvega reliefa je videti del Janezove glave, njegovo privzdignjeno desnico in križ z napisnim trakom, siceršnji del prizora je upodobljen v še precej ohranjeni risbi. Na levem delu pokrova prevladuje pirografsko upodobljena gričevnata krajina in samo delno spoznavni detajli: jezdec, neki tovor, deček na kameli, preplet konjskih nog, po katerih verjetno lahko domnevamo večjo skupino jezdecev itd. Upati je, da

bo po restavriranju mogoče vse te detajle povezati v smiselno celoto, ki bi jo lahko ikonografsko in vsebinsko razrešili.¹⁶ Vsekakor zaslužita obe skrinji čimprejšnje restavriranje!

Še en detajl je vreden omembe. Ena izmed skrinj ima namreč še prvotne, danes le zelo redko ohranjene tečaje. Pokrov je na zabojnem delu skrinje pritrjen s t. i. obročastimi sklepi (*anelli accoppiati*, risba 3); to obliko te-



3 Obročasti sklep na skrinjah italijanskega *quattrocenta* in *cinquecenta*

čajeve, ki ni kazila okrasja na notranji strani pokrova, so v Italiji uporabljali v *quattrocentu* in *cinquecentu*, pri manjših kosih pohištva pa so bili ti prstani v rabi tudi v *seicentu*.¹⁷

V nadaljevanju bi želela opozoriti le na nekatere elemente, spoznavne iz doslej odkritega gradiva. Kljub dozdevno primitivnim sredstvom, s katerimi je rezbar nanizal dogodke iz nove zaveze, se mu je z živahno domišljijo posrečilo dati prizorom pripovedno učinkovitost. Do skrajnosti je

¹⁶ Kratek opis skrinje je v knjigi *Inventario di Pola*, p. 76. Prizor na pokrovu skrinje je omenjen kot »... figurazione frammentaria del Paradiso Terrestre.« Koprskemu muzeju, predvsem njihovem kustosu Ediliu Gardini, se prav lepo zahvaljujem za vso nudeno pomoč ob pregledu in fotografiranju citiranega gradiva.

¹⁷ Gregory: *Vecchi mobili*, p. 23, Tb. II/5.

izrabil vse razpoložljive ploskve in jih razdelil v omejena prizorišča, na katerih vsak prizor učinkuje kot samostojna celota. Čeprav je grafično oblikovanje krajin in likov za zdaj še skrito našim očem in nam bo domneve pojasnilo šele dokončno odkritje poslikave, že same linije obrisov plitvega reliefa nakazujejo grafičnost okraševanja skrinj. Severnoitalijanski mojstri, za katere lahko rečemo, da so pri izdelavi umetno-obrtnih predmetov bili bolj spretni rezbarji kot pa pravi umetniki, so namreč za svoje prizore v plitvem reliefu uporabljali grafične predloge s severa, vendar ne brez vplivov z južne strani. Tipičen italijanski ikono-grafski motiv sta npr. angela, ki v prizoru Križanja lovita Jezusovo kri. V uokvirjenih polnilih vidimo, kako se je mojster skušal spoprijeti s tretjo dimenzijo, saj je z diagonalno zasnovano krajino dosegel vtis primerne globine točno omejenega prostora. Mogoče je renesančnemu razumevanju še najbližji veliki prizor na notranji strani pokrova: kljub zamegljenim podrobnostim je tudi tukaj slutiti iskanje perspektivne globine. Pravokotna polnila in polkrožni zaključki nad osrednjim motivom Križanja in stranskima figurama so samo dodatni atributi novega, renesančno občutenega gledanja. Italijansko renesančni so tudi nizi vtisnjenih rombov na zgornjih robovih desk, ki sem jih že pri prvi skrinjici omenila kot severnoitalijansko okrasno posebnost. Trdno zasidrano gotško izročilo, ki so se mu severnoitalijanski rezbarji le s težavo odpovedali, se kaže v še gotško razumevanih viticah in listih, najmočnejše pa je to izročilo v še popolnoma gotško zasnovanem Kristusovem monogramu in perforiranih ščitkih iz kovanega železa na stranskih ročajih.¹⁸

Natančnejšega datiranja skrinj se pred restavratorskimi deli ne bi lotevala. Sodeč po renesančno zasnovani obliki in vseh drugih renesančno občutenih prvinah bi bil najpoznejši čas njunega nastanka začetek 16. stoletja. Seveda se ob tem postavlja osnovno vprašanje, ali gre za vesplošno razširjeni tip severnoitalijanske skrinje ali pa za provincialno, močno lokalno obarvano varianto. Vsekakor so jim najbližje skrinje iz Poadižja, kjer so v plitvem reliefu, napolnjenem z vžganimi ali vrezanimi risbami, upodabljali poleg verskih motivov tudi alegorične in lovske prizore (risba 1).¹⁹

Našim skrinjam najbližje primerjalno gradivo je skrinjica (sl. 93) v Museo d'Arte antica v Milanu, objavljena v knjigi *Mobili italiani del rinascimento*.²⁰ Avtor skrinjico datira v 16. stoletje, žal omenja samo, da je okrašena z verskimi prizori v tehniki (... pirografate su fondo ribassato), ki je tako značilna za mnoge severne predele Italije (sl. 93).

¹⁸ Okovje na renesančnih skrinjah je še dolgo ohranjalo tradicionalne gotške oblike, ponekod vse do 17. stoletja (Bučić: Meščanske skrinje, p. 193).

¹⁹ Risba št. 1 je narejena po skrinji iz knjige Schubring: Cassoni, Tb. CLVIII/744. Na teh skrinjah je poleg izrazito italijanskih renesančnih prvin vidna zveza z nemškimi grafičnimi predlogami. Čelne ploskve teh skrinj, predvsem tiste z vrezano risbo, so učinkovale kot lesorezne matrice. Schubring omenja, da so po prvi četrtini 16. stoletja, po »zlatem« obdobju poslikanih skrinj, uporabljali poleg okraševanja z risbo tudi reproduktivno grafiko; znani so primerki skrinj iz Lombardije, ki so oblepljene z lesorezi posnemale intarzijo (Schubring: Cassoni, p. 63).

²⁰ Edi Bacceschi: *Mobili italiani del rinascimento*, Milano 1964, pp. 14, 15; avtor ne omenja njenih mer, imenuje pa jo »prenosna skrinjica«, (sl. 93 v tem prispevku je iz omenjene knjige).

Iz fotografije milanske skrinjice je razvidno, da je razvrstitev prizorov skoraj identična našim skrinjam, kompozicijsko se razlikujejo le bočne stranice in notranjost, ki je na milanski veliko bogatejša poslikana. Koprskim primerkom sta podobni skrinja z alegoričnimi motivi v Zemaljskem muzeju v Sarajevu in tista v zasebni lasti v Zemunu, ki ju V. Han datira v sredo 16. stoletja.²¹

Lahko bi se vprašali, čemu in komu so služile skrinje, okrašene z verskimi temami. Eden izmed odgovorov bi bil, da sta mogoče nastali po naročilu kakšne redovnice — novinke, ki je v njej prinesla v samostan svojo balo.²² Moramo pa upoštevati, da so z verskimi temami okraševali tudi posvetni rabi namenjeno pohištvo, saj srečujemo na kmečkem pohištvu religiozno tematiko še v 19. stoletju. Ker je okras na naših dveh skrinjah prav gotovo najtesneje povezan z grafičnimi listi in so bile grafične predloge z religiozno tematiko zelo razširjene, lahko domnevamo, da so jih obrtniški okraševalci pohištva pogosto uporabljali ne glede na njihovo namembnost. Po rokodelski strani kažeta skrinji solidno tehniko plitvega reliefa in kolikor je pač razvidno na nerestaviranih ploskvah, učinkujejo tudi risbe precej plastično. Kot osamljena primerka imata v našem spomeniškem gradivu povsem izjemen položaj. Ali sta se znašli na naši obali samo po naključju²³ ali pa bi se lahko vprašali po kakšni lokalni delavnici, ostaja zaenkrat odprto vprašanje. Vemo samo, da so primorska tla sprejemala italijansko stanovanjsko kulturo z odprtimi rokami, in da so bile obmorske regije, med njimi predvsem koprška, pod močnim beneškim vplivom.

S četrto skrinjo iz te skupine se ponaša Pokrajinski muzej v Ptujju (sl. 99 in 100).²⁴ Gre za izredno lep primerek, ki je prav gotovo iz zapuščine grofov Herbersteinov, nekdanjih lastnikov ptujskega gradu. To je danes eden redkih kosov pohištva, ki nam ga je uspelo ohraniti »in situ« in ki govori o bogati tradiciji in visoki ravni stanovanjske kulture na naših tleh v preteklosti. Časovno ta skrinja sicer ne bi sodila v okvir tega prispevka, ki smo mu dali naslov »italijanska renesansa«, saj je nastala v dvajsetih, če ne v tridesetih letih 17. stoletja,²⁵ torej v obdobju, ko so nastopale v stanovanjski opremi, predvsem velja to za visoko kvalitetno

²¹ Han: Katalog skrinje, p. 23 in 52, Tb VI/2; avtorica kataloga domneva, da je bila skrinja prinešena v sarajevski muzej iz Dalmacije, skrinja v Zemunu pa da je prišla iz Trogira. Za obe skrinji omenja, da sta sorodni s skrinjami iz porečja Adiže, tako kakor tudi »primerki iz Mestnega muzeja v Kopru«.

²² Han. Katalog skrinje, p. 18, op. 54. Avtorica omenja, da je bilo v benediktinskem samostanu v Zadru leta 1939 okrog 30 skrinj iz raznih obdobj, ki so prišle v samostan z balo novink. Žal so leta 1943 ob bombardiranju Zadra vse skrinje zgorele in je dragoceni material, neevidentiran in brez sleherne fotodokumentacije, propadel.

²³ Skrinja inv. št. 2861 je bila pridobljena za koprski muzej od Am. Vascon leta 1911, skrinja z inv. št. 2834 pa (po mnenju kolegov iz muzeja) v dvajsetih letih tega stoletja. Inventarji hiš iz preteklih stoletij omenjajo, da so mesta ob naši obali uvažala pohištvo večinoma iz Italije, predvsem pa so bile živahne trgovske zveze med slovensko obalo in bližnjimi Benetkami (gl. Bučić, Meščanske skrinje, p. 195).

²⁴ Inv. št. UO 209 P; mere: dolž. 135, šir. 52 in viš. 69 cm.

²⁵ Han: Katalog skrinje, p. 24, op. 92; skrinja ni bila razstavljena na razstavi skrinje v Muzeju primenjene umetnosti leta 1961 v Beogradu, avtorica omenja samo, da skrinja iz »Ptujja pripada baroku«.

fevdalno pohištvo, že zgodnjebaročne oblike. Ker pa je na skrinji še toliko renesančnih prvin, tako v obliki kot v okrasju, predvsem pa v tehniki krašenja, sem jo uvrstila v ta prispevek kot izzvenevanje renesanse v severnoitalijanski pohištveni umetnosti.

Razdelitev njene čelne ploskve na posamezna polja je zelo podobna kot na skrinjah v Kopru, le da se na ptujskem primerku pravokotna polnila vrstijo še na bočnih stranicah in na zunanjščini pokrova (sl. 100). Horizontalne robne letve na pokrovu in pri dnu so poznejše, verjetno so še pozneje zamenjali tudi noge. Prav tako so novejšega datuma ključavnica in železni trakovi, t. i. panti na notranji strani pokrova.

Že v začetku sem omenila, da na renesančnih skrinjah severne Italije prevladuje plitvi relief: iz pogobljene in narezljane osnove izstopajo verske in posvetne zgodbe. Polnila ptujske skrinje kažejo v plitvem reliefu silhuetne prizore iz antične mitologije, ki jih oblikovno dopolnjujejo še senčene risbe. Znotraj močno izstopajočih profiliranih okvirov sta na fasadni ploskvi upodobljena prizora iz Bitke Amorja in Psihe; v enem prizoru razgaljena Psiha vihti Amorjev lok, v drugem pa Amor vleče Psihino pregrinjalo in opazuje tulec, ki ga je izgubil v boju s Psiho. Figuri sta postavljeni v prvi plan gozdnate krajine, iz ozadja izstopajo dobro izoblikovani obrisi hiš in dreves, globino v smeri k naseljem pa nakazujejo vijugavi cesti z mostički. V polkrožnih vdolbinah ob koncih čelne ploskve sta upodobljena rimska vojščaka s ščiti in meči in idealizirani šlemi s perjanicami.

Rastlinska motivika z akantom in hrastovimi listi v vitičastem prepletu bi lahko sodila še v 16. stoletje, kar bi se tudi ujemalo s perspektivno zoženim motivom tal v osrednji in stranskih vdolbinah. Predvsem v ta čas sodi tudi tehnika izvedbe, saj je plitva rezbarija s puncirano osnovo značilna za severnoitalijanske skrinje 15. in 16. stoletja. Odločno pa premakne čas njenega nastanka osrednji motiv skrinje, ki so ga žal skazili, ko so izvrtali luknjo za ključ. V arhitekturno zasnovani renesančni vdolbini z žlebičastimi stebri in korintskimi kapiteli stoji na perspektivno upodobljenih tleh razgibana postava kavalirja v razvihrani obleki in velikem klobuku. Prav to natančno izrisano modno oblačilo nam premakne datacijo naše skrinje v 17. stoletje. Košata pričeska, velik klobuk s perjanico, mehki in široki ovratnik, ohlapni jopič z nabranimi rokavi in široke hlače do kolen s podvezami nam zgovorno pričajo, da skrinja nikakor ni mogla nastati pred letom 1600, saj so bila oblačila tega časa še pod močnim vplivom španskega modnega kanona. K španskim oblačilom bi sodila še toga drža in največkrat še brezizrazno obličje upodobljenca. Ko so postala oblačila v 17. stoletju pod vplivom vojaške in meščanske noše bolj sproščena, je novi modni val ublažil tudi držo portretiranja, ki jo kaže tudi razgibani obris našega upodobljenca s teatralično prek ramen vrženim ogrinjalom.

Če upoštevamo, da motiv v več vrstah nanizanih listkov okrog vdolbine posnema izrezljane luskinaste motive zgodnjebaročnega pohištva, bi bil to še dodaten dokaz, da je skrinja nastala v prvih desetletjih 17. stoletja. Žal je z enako vnemo okrašena ploskev pokrova zelo obarbljena²⁶ in iz

²⁶ V 17. stoletju so skrinje še uporabljali za sedenje in polagali nanje blazine, z opetniki pa suvali v spodnje profilirane robove, zato so bili ti profili na mnogih skrinjah pozneje zamenjani.

ostankov plitve rezbarije brez sleherne ohranjene risbe ni možno razložiti prizorov. V skrajni levi in desni vdolbini sta spoznavni moška in ženska (?) figura in, če ob tem upoštevamo še ljubezenska prizora z Amorjem in Psiho, bi mogoče lahko trdili, da gre za ženitovanjsko skrinjo. Žal je osrednji motiv na pokrovu najbolj obrabljen; mogoče je bil tu upodobljen grb nevestine družine ali skupni, kompozitni grb mlado-poročencev in je skrinja nastala kot naročena za prenos nevestine bale. Na bočnih stranicah se okrog pravokotnega polnila ponavljajo orisani in osenčeni motivi z akantovo vitico, v samem polnilu je med cvetličnimi in listnatimi vejicami upodobljen leopard, ki ga pa v dobršnji meri prekriva ovalni ščitek z močnim ročajem.

Tudi ta skrinja ima tako kot njeni tu obravnavani predhodniki na robovih zgornjih desk vtisnjene nize rombov, ki so, kot že rečeno, značilen motiv v krašenju severnoitalijanskega pohištva.

Z množico linearnih in plastičnih detajlov, ki jih spremlja smiselno komponirana figuralika, je mojster prekril vse razpoložljive ploskve ter na skrinji ustvaril živo in popolno pripovedno celoto, ki je prav gotovo nastala ob spodbudi kakšne grafične predloge.

Če je bila skrinja narejena po naročilu neke neveste in so grafične predloge vzeli iz novejše renesančne ali zgodnjebaročne zakladnice, pa nam zastarela tehnika okraševanja zgovorno priča, kako se je rokodelska konzervativnost še dolgo oprijemala zastarelih navad. Cvetoče obdobje plitvega reliefa, značilnega za poznogotski alpski pohištveni slog, je trajalo od približno srede 15. do začetka 16. stoletja. Naš primerek pa dokazuje, da so odmevi tega sloga segali vse do dvajsetih ali celo tridesetih let 17. stoletja. Nobene opore nimamo, da bi jo prisodili domači delavnici; če je res iz Herbersteinove zapuščine, je bila že od nekdaj na ptujskem gradu in so jo zagotovo pripeljali iz severne Italije, mogoče iz kakšne delavnice v Poadižju.

Ker sem v tem prispevku zajela samo skrinje iz severnoitalijanskega območja, okrašene s plitvo rezbarijo, bi mimogrede samo omenila majhno šatuljo (sl. 101 in 102) iz Pokrajinskega muzeja v Kopru.²⁷ Ne bi je nadrobneje opisovala niti natančneje datirala, saj so šatulje (*cofanetti*) posebno področje v uporabni umetnosti in zato ne sodijo v ta prispevek o skrinjah. Omenjam jo le zato, ker je izdelana v popolnoma enaki tehniki plitvega reliefa, ki izstopa iz puncirane osnove in se ponaša s čudovito pirografsko izvedeno in dodatno senčeno risbo. Ta šatulja je v celoti prekrita s prizori, prevzetimi iz grafičnih predlog. Najlepši med njimi je tisti na notranji strani pokrova, kjer je pred renesančnim mestom z množico stolpov upodobljena posebljena Geometrija. V notranjosti šatulje so ohranjeni predali in prekati, ki so v celoti prekriti z renesančnimi risbami. Menim, da šatulja izvira iz 16. stoletja, iskanje med renesančnimi predlogami bi dalo natančnejšo datacijo, gotovo pa je tudi to izdelek neke delavnice iz severne Italije.²⁸

²⁷ Inv. št. 2841; mere dolž. 41,5, šir. 23,5 in viš. 15 cm.; kratek opis šatulje je v knjigi *Inventario di Pola*, p. 76. Šatuljo je leta 1923 prodal muzeju Domenico Marsich.

²⁸ Cf s šatuljo v knjigi *Die Sammlnug Dr. Albert Figdor*, 2 Band, Wien-Berlin, 1930, Nr. 337, Taf. CXXXVI.

Na koncu naj povem, da so vse štiri obravnavane skrinje kot tudi šatulja zelo dragoceni in pomembni predmeti našega umetnoobrnega fonda. Pohištvena umetnost v naših krajih je še zelo slabo raziskana in opredelitev teh predmetov — kako tudi pravilno restavriranje — nam bo bistveno dopolnilo podobo stanovanjske kulture v naši preteklosti.

ZUSAMMENFASSUNG

Unter den zahlreichen im Bereich Sloweniens evidenziierten Truhen gibt es viele die den Wesenszug der italienischen Renaissance aufweisen, während sie ihrer Stilsprache nach geographisch in zwei Kunstkreise eingeordnet werden können — den venezianischen und den zentralitalienischen. Im vorliegenden Beitrag werden vier Truhen erörtert, die durch die künstlerischen Charakterzüge des norditalienischen Gebietes gekennzeichnet sind, während alle übrigen einen ausgesprochenen italienischen Akzent verraten und eine Annäherung an den italienischen Süden nicht übersehen lassen, wenn sie auch vielleicht in Venedig selbst entstanden sind.

Unsere vier Truhen zeichnen sich durch die Technik der flachgeschnitzten, für die Verzierung von Möbeln in Norditalien während des Quattrocento und Cinquecento charakteristischen Dekoration aus. Die Technik ist vom alpenländischen Möbelstil übernommen und in den norditalienischen Raum über Südtirol gelangt. Auf der Stirnseite der Truhen treten aus der herausgestochenen Grundfläche flachgeschnitzte Silhouetten von religiösen Szenen, Renaissancegeschichten (Zeichn. 1) oder humanistischen Emblemen heraus, während die pyrographisch ausgeführten Zeichnungen diesen Silhouetten etwas Plastisches verleihen. In dieser Technik wurden die schablonisierten Muster auf orientalischen Geweben (Zeichn. 2) und auf reliefartig dekoriertem Leder ausgeführt und mit Vergoldung ergänzt, oder aber wurden die ausgestochenen Teile mit Farbeinlagen ausgefüllt.

Drei kleinere Truhen mit den eben besprochenen Merkmalen des norditalienischen Kunstbereichs werden im Pokrajinski muzej in Koper verwahrt, wogegen sich die vierte im Pokrajinski muzej zu Ptuj befindet. Die kleinere Truhe (man könnte sie auch Kassette nennen) aus Nussbaumholz hat eine geschnitzte Verzierung, die sich über ihre Vorderseite ausbreitet (Abb. 92). Im Flechtwerk dieses flachgeschnitzten Ornaments können orientalische Formelemente erahnt werden, die über Venedig in seine Terra ferma gedungen waren und sich, eigenwillig überarbeitet, mit der modifizierten vegetabilischen Ornamentik der Spätgotik verschmolzen hatten.

Diese Ornamentik ist durch die Symbiose von orientalischen und nördlichen Motiven gekennzeichnet, während sich die übrigen künstlerischen Bestrebungen des Verfertigers der Kassette in noch zusätzlichen Verzierungsweisen äussern. Nach den Farbresten lässt sich nämlich schliessen, dass die in die Vorderwand herausgestochenen Flächen mit verschiedenfarbigen Pasten ausgefüllt waren (Harzen oder Lacken, was sich erst beim Restaurieren herausstellen wird), wodurch die Ornamentik des Rankenwerks natürlich noch mehr hervorgehoben wurde. Das Wiederholen des Rapports der Länge und Breite nach drängt den Gedanken auf, dass der Meissel des Schnitzers einer schablonenhaft vorgezogenen Zeichnung folgte. Diesem Kästchen ist ihrer Ornamentik und Technik der Ausführung nach die Truhe aus der Sammlung Bardini in Florenz (Zeichn. 2) sehr ähnlich, die P. Schubring in die Zeit um das Jahr 1400 datiert, was der gotisch ausgeschmittenen unteren Kante und dem noch gotisch empfundenen Rankenwerk entspricht. Die Kassette aus Koper mit gerader unterer Kante kann in die Zeit nach dem Jahr 1400 datiert werden, auf das erste Viertel des 15. Jahrhunderts weist indes auch die Form des Wappenschildchens, das unter die Eintiefung für den Schlüssel eingezeichnet ist. Die rustikal gezeichneten Seitenlinien stellen neben der oben erwähnten Dekoration die Kassette in den norditalienischen Kreis, während wir sie auf Grund der orientalischen Motive und der Farbwirkungen in den Venediger Kulturraum einordnen würden.

Auch die anderen zwei Truhen aus dem Museum in Koper sind aus Nussbaumholz, nach der Technik der Holzbearbeitung, der Ornamentik und Grösse sind sie aber einander so ähnlich, dass sie derselben Werkstatt entstammen dürften (Abb. 94 und 95). Die Aufgliedertheit der Fassadenseiten in einzelne Felder stellt die Truhen entschieden in den Zeitraum der Renaissance, die Verzierungstechnik und die noch gotisch empfundenen Dekorationsdetails aber verraten, wie krampfhaft die Schnitzer manchenorts noch an der Tradition festhielten. Sämtliche verfügbaren Flächen sind mit religiösen Szenen bedeckt. Auf den streng symmetrisch angeordneten Feldern treten aus der ausgestochenen Grundfläche biblische Szenen hervor, während das flachgeschnitzte Relief mit eingebrannten Zeichnungen ergänzt ist. Leider sind die zwei Truhen schlecht erhalten und die Szenen können nicht genauer analysiert werden. Das Zentralmotiv ist bei beiden die Kreuzigung Christi, links ist die Stigmatisierung des hl. Franziskus von Assisi, rechts vermutlich abermals die Kreuzigung. Die zwei Figuren auf der äussersten Linken und Rechten sind nicht erkennbar. Zwei Engel über der Mittelzone tragen den Kelch mit der Hostie, die zwei unteren aber das Christusmonogramm. An den Flanken sind die Szenen Christus auf dem Ölberg und die Verwandlung auf dem Berge Tabor. Eine der Truhen ist noch auf der Innenseite des Deckels narrativ bereichert. Es handelt sich um eine oder mehrere Szenen aus dem Leben Christi, doch lassen sich die Motive nicht unterscheiden.

Trotz der anscheinend primitiven Mittel, mit denen der Schnitzer Ereignisse aus dem neuen Testament aufgereiht hat, gelang es ihm doch, den Szenen mit lebhafter Phantasie narrative Wirksamkeit zu verleihen. Bis zum äussersten nützte er alle verfügbaren Flächen aus und teilte sie in begrenzte Schauplätze auf, in denen jede Szene als selbständige Einheit wirkt. In den umrahmten Füllungen sieht man, wie der Meister sich mit der dritten Dimension auseinanderzusetzen suchte, mit der diagonalen Landschaft hat er ja den Eindruck eines genau begrenzten Raumes erzielt. Zweifelloso bediente sich der Meister nördlicher graphischer Vorlagen, doch kann auch ein gewisser Einfluss aus dem Süden nicht übersehen werden. Die perspektivische Tiefe, fühlbar auch auf der Innenseite des Deckels, und die halbkreisförmig gestalteten Abschlüsse bei den Seitenfiguren sind nur noch zusätzliche Attribute des neuen, renaissanceverpflichteten Empfindens. Die gotisch konzipierten Ranken und das Christusmonogramm sowie die im selben Geist gestalteten Beschläge verraten hingegen, wie hartnäckig die norditalienischen Meister an ihren eingewurzelten Gewohnheiten festhielten. Die genauere Datierung der Truhe wird bis zum restauratorischen Eingriff offen bleiben, doch wäre auf Grund der im Sinn der Renaissance konzipierten Form und aller übrigen im Einklang mit der Renaissance empfundenen Elemente als älteste Zeit ihrer Entstehung der Beginn des 16. Jahrhunderts anzusetzen.

In gewerblicher Hinsicht zeigen die zwei Truhen eine solide Technik des Flachreliefs und, insofern man es von den nicht restaurierten Flächen ablesen kann, wirken auch die Zeichnungen ziemlich plastisch. Als vereinzelte Exemplare nehmen die zwei Truhen in unserem Denkmalinventar eine völlige Ausnahmestellung ein. Ob sie an unsere Küste nur durch Zufall geraten sind oder ob man die Frage einer lokalen Werkstatt aufwerfen könnte, bleiben einstweilen offene Fragen. Wir wissen nur, dass unser Küstenland die italienische Wohnungskultur mit offenen Armen aufgenommen hat und dass die Küstengebiete, darunter namentlich die Koperregion, unter starkem venezianischen Einfluss standen.

Der vierten Truhe aus dieser Gruppe rühmt sich das Pokrajinski muzej zu Ptuj. (Abb. 99, 100). Die Aufteilung ihrer Vorderfläche in einzelne Felder ist star jener auf den Truhen aus Koper ähnlich, nur dass die Füllungen Silhouettenzenen aus der antiken Mythologie aufweisen, die noch durch schnattierte Zeichnungen ergänzt sind. Auf der Schauseite sind zwei Szenen aus dem Kampf zwischen Amor und Psyche dargestellt, in den halbkreisförmigen Nischen an den Enden der Fläche sind zwei römische Soldaten, und die Szenen umgibt vegetabilische Motive. Leider sind die Zeichnungen auf dem Deckel sehr abgenutzt und infolgedessen lassen sich die Szenen nicht deuten. Mit einer Menge von linearen und plastischen, von sinngemäss komporierter Figuralik begleiteten Details hat der Meister sämtliche verfügbaren Flächen

überdeckt und auf der Truhe eine lebhafte und vollkommene narrative Einheit geschaffen, die ihre Entstehung ohne Zweifel der Anregung einer graphischen Vorlage verdankt. Nach der Technik der Ausführung und Verzierung würde die Truhe noch ins 16. Jahrhundert gehören, doch das Zentralmotiv auf der Vorderseite, wo in der renaissancemässig aufgefassten Nische eine Männergestalt mit sich genau abzeichnendem Gewand dargestellt ist, wird ihre Entstehungszeit jedoch entschieden vorangerückt. Auf Grund der bewegten Gestalt dieses Kavaliers in wogendem Gewand datieren wir die Truhe in die zwanziger oder sogar dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts.

Nebenbei sei noch die kleine Schatulle aus dem Pokrajinski muzej in Koper erwähnt, die in einer völlig gleichen Technik des Flachreliefs verziert ist, das aus der punzierten Grundfläche hervortritt und sich durch eine wunderbare schattierte Zeichnung auszeichnet. Das Zentralmotiv stellt die personifizierte Geometrie vor einer Renaissancestadt mit einer Unmenge von Türmen vor. Auch diese Schatulle stammt aus dem 16. Jahrhundert und ist sicher das Erzeugnis einer Werkstatt in Norditalien.

POROČILA

NOTES

NARODNA GALERIJA V LETU 1979

KATALOGI RAZSTAV

IVANA KOBILCA 1861—1926. Ljubljana 1979. Izdano ob retrospektivni razstavi. Seznam članov umetnostne komisije in restavradorjev umetnin. Seznam lastnikov razstavljenih del. Kazalo. Anica Cevc: *Uvodna beseda*. Polonca Vrhunc: *Zivljenje in delo Ivane Kobilce*. Špelca Čopič: *Ivana Kobilca na slikarskem razpotju*. Zapisi o Ivani Kobilci — ponatisi: Vatroslav Holc: *Ivana Kobilca in nje slike*. Rihard Jakopič: *»Slovenija se klanja Ljubljani«, alegorijska slika gosposdične Ivane Kobilce*. Stanko Vurnik: *Ivana Kobilca. Spomini*. Stanko Vurnik: *Ivana Kobilca in njena umetnost*. France Mesesnel: *Kolektivna razstava pok. Ivane Kobilce*. Ljerka Menaše: *Umetniški razvoj Ivane Kobilce*. Stane Mikuž: *Ivana Kobilca: Sestra Fani*. Tomaž Brejc: *Primer iluzionizma v slovenskem slikarstvu do konca 19. stoletja*. Ljerka Menaše — Luc Menaše: *Slikarkino delo v njenem času in okolju in danes*.

Polonca Vrhunc: *Razstave. Uporabljeni viri. Literatura o umetnici. Kratice in krajšave*. Ljerka Menaše — Luc Menaše: *Summary. Résumé* (ponatis). Polonca Vrhunc: *Katalog razstavljenih del*. — Reprodukcijske. Str. 289, 121 črno-belil reprodukcij + 4 barvne + 1 barvna na naslovni strani.

BARVNA GRAFIKA NEMSKE DEMOKRATICNE REPUBLIKE. Ljubljana 1979. Zahvala. Dr. Helmut Tautz: *Barvna grafika Nemške demokratske republike*. Gisela Joswig: *Biografski podatki in katalog razstavljenih del*. — Opomba. Reprodukcijske. Str. 82, 44 črno-belil reprodukcij + 1 barvna na naslovni strani.

ČESKA GOTSKA UMETNOST OD 14. DO 16. STOLETJA. — Ljubljana 1979. Seznam lastnikov razstavljenih del. Anica Cevc, Jiří Kotlík: *Uvodne besede*. Ladislav Kesner: *Gotsko slikarstvo in plastika čeških dežel*. — Prevod v angleščino. Katalog razstavljenih del. Ladislav Kesner: *Slikarstvo*. Marie A. Kotrbová: *Kiparstvo*. Ladislav Kesner: *Umetna obrt*. — Temeljna literatura. Katalogi pomembnejših razstav. Str. 119, 61 črno-belil reprodukcij + 6 barvnih + 1 barvna na naslovni strani.

PODOBE OTROK V PRETEKLOSTI. Ljubljana 1979. Izdano ob mednarodnem letu otroka. Seznam članov umetnostne komisije. Anica Cevc: *Razstavi na pot. Ferdinand Serbelj: Podobe otrok v preteklosti*. Kazalo umetnikov. Seznam razstavljenih del. Seznam reprodukcij. — Reprodukcijske. Str. 41, 21 črno-belil reprodukcij + 1 barvna na naslovni strani.

RAZSTAVNI PROSPEKT

RISBE IN AKVARELI STARIH MOJSTROV IZ GRAFIČNE ZBIRKE ALBERTINA faksimili. Kranj, Celje, Maribor, Ajdovščina, Novo mesto 1978, Ljubljana 1979. Uvod in seznam razstavljenih del, črno-bela repr. na naslovni strani.

RAZSTAVE

RISBE IN AKVARELI STARIH MOJSTROV IZ GRAFIČNE ZBIRKE ALBERTINA faksimili (10.—29. 1. 1979). Razstavo, ki jo je pripravila Albertina na Dunaju, je sprejela Narodna galerija v Ljubljani v sodelovanju z Avstrijskim kulturnim inštitutom v

Zagrebu. Kot potujočo razstavo jo je Narodna galerija posredovala v letu 1978 v: Gorenjski muzej, Kranj; Likovni salon, Celje; Umetnostna galerija, Maribor; Pilonova galerija, Ajdovščina; Dolenjska galerija, Novo mesto. Razstavljenih je bilo 73 fak-simil: Albrecht Dürer (24), Hans Baldung Grien (1), Raffaello Santi (1), Michelangelo Buonarroti (1), Marco Basaiti (1), Fra Bartolommeo (1), Bernardino Luini (1), Peter Paul Rubens (4), Rembrandt Harmensz van Rijn (4), Rembrandtova šola (2), Claude Lorrain (3), Charles-Joseph Natoire (3), Francois Boucher (1), Jean-Baptiste Greuze (1), Jean Honoré Fragonard (4), Hubert Robert (1), Louis Aubert (2), Jean-Michel Moreau (1), Francois Guérin (1), Jean-Baptiste-Camille Corot (1), Jean Auguste-Dominique Ingres (1), Jean François Millet (1), Edgar Degas (1), Auguste Renoir (1), Gustave Klimt (7), Egon Schiele (4). — Rp z repr.

IVANA KOBILCA 1861—1926 (24. 5. — 2. 9. 1979). Retrospektivna razstava. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (akademik prof. Božidar Jakac, dr. Anica Cevc, dr. Emilijan Cevc, dr. Špelca Čopić, Štefan Hauko, prof. Zdenko Kalin, dr. Ivan Komelj, prof. Marjan Pogachnik, dr. Ksenija Rozman, Kemal Selmanović, Polonca Vrhunc). Razstavljenih je bilo 117 del, (po katalogu 118), izmed tega 110 olj, 6 pastelov, 1 akvarel. 21 del je last Narodne galerije v Ljubljani, 96 tuja last. V razstavo ni bila vključena št. kat. 60. — Rk z repr.; seznam del je v katalogu.

BARVNA GRAFIKA NEMŠKE DEMOKRATICE REPUBLIKE (1. 10. — 4. 11. 1979). Narodna galerija je prevzela razstavo po Programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in NDR. Razstavo je pripravilo Ministrstvo za kulturo NDR v Berlinu. Izbira gradiva: Gisela Joswig. Razstavljenih je bilo 135 grafik: Horst Bartnig (2), Wolfgang Biedermann (3), Manfred Butzmann (4), Carlfriedrich Claus (3), Lutz Dammbeck (1), Klaus Drenthardt (2), Friedrich Wilhelm Fretwurst (3), Antje Fretwurst-Colberg (4), Helmut Gebhardt (2), Hermann Glöckner (3), Dieter Goltzsche (3), Hans-Hendrik Grimling (3), Herta Günther (3), Ulrich Hachulla (4), Günther Horn (3), Günther Huniat

(2), Joachim Jansong (2), Ingo Kirchner (3), Gerd Mackensen (3), Wolfgang Mattheuer (2), Herald Metzkes (3), Arno Mohr (2), Otto Niemeyer-Holstein (2), Ronald Paris (2), Uwe Pfeifer (2), Nuria Quevede (3), Thomas Ranft (9), Robert Rehfeldt (3), Arno Rink (3), Herbert Sandberg (1), Gregor-Torsten Schade (1), Jürgen Schieferdecker (3), Ralf Xago Schröder (4), Eckardt Schwandt (3), Peter Sylvester (5), Hans Ticha (4), Dieter Tucholke (3), Claus Weidensdorfer (3), Werner Wittig (4), Winfried Wolk (2), Walter Womacka (2), Horst Zickelbein (4). — Rk z repr.

ČESKA GOTSKA UMETNOST OD 14. DO 16. STOLETJA (14. 11. 1979—27. 1. 1980). Narodna galerija je sprejela razstavo po Programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in ČSSR. Razstavo je posredovalo Ministrstvo za kulturo ČSSR, pripravila Narodna galerija v Pragi. Razstava je bila najprej v Narodnem muzeju v Beogradu, nato prenešena v Narodno galerijo v Ljubljani. Izbira gradiva: Ladislav Kesner. Razstavljenih je bilo 67 del (po katalogu 68). V razstavo ni bila vključena št. kat. 19. Slikarstvo: 22 del (med temi Mojster Vyšebrodkega oltarja — krog, Mojster Theodorik, Mojster Trebonskega oltarja — delavnica in krog, Mojster Martirologija iz Gerone — Neznani iluminatorji, Monogramist IVM, Mojster Litoměřicekega oltarja, Mojster IW); Kiparstvo: 23 del (med temi Mojster Michelske Madone ok. 1330, Mojster Objokovanja Kristusa iz Zebráka ok. 1515, Ulrich Creutz — ok. 1520); Umetna obrt: 22 primerkov (zlatarstvo, srebrarstvo, tekstilna in knjigoveška kultura, kovaštvo, rezbarstvo in druge umetne obrti). — Rk z repr.

PODOBE OTROK V PRETEKLOSTI (12. 12. 1979—30. 3. 1980). Razstavo je pripravila Narodna galerija ob mednarodnem letu otroka. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (akademik prof. Božidar Jakac, dr. Anica Cevc, dr. Špelca Čopić, Štefan Hauko, prof. Zdenko Kalin, dr. Ivan Komelj, prof. Marjan Pogachnik, dr. Ksenija Rozman, Kemal Selmanović, Polonca Vrhunc). Razstavljenih je bilo 45 olj in 2 pastela (po katalogu 48). V razstavo ni

bila vključena št. kat. 27. Razstavljen del: N. a. (7), Giacomo Francesco Cipper (1), Lovrenc Stachl (2), Janez Potočnik (2), Andrej Herrlein (1), Vincenc Dorfmeister (1), Matevž Langus (4), Mihael Stroj (2), Jožef Kogovšek (1), Pavel Künl (1), Anton Karinger (1), Aristides Oeconomio (1), Henrika Langus (3), Janez Subic (1), Jurij Subic (2), Ivana Kobilca (4), Ferdo Vesel (1), Anton Gvajc (2), Oskar Pistor (1), Matej Sternen (1), Rihard Jakopič (1), Matija Jama (1), Henrika Santel (2), Saša Santel (1), Ivan Vavpotič (3). — Rk z repr.

POTUJOČE RAZSTAVE

1 HINKO SMREKAR. 45 risb in grafik iz zbirke Narodne galerije (dela nasteta v ZUZ nv IX, 1972, str. 161). Grad, Slovenska Bistrica 5.—31. 1. 1979). Rp, uv Ferdinand Šerbelj, seznam del.

Galerija Rika Debenjaka, Kanal (16. 2.—11. 3. 1979). Rp, uv Polonca Vrhunc, seznam del.

Razstavní paviljon arh. Novaka, Murska Sobota (10.—22. 4. 1979). Rp, uv Ferdinand Šerbelj, seznam del, črno-bela repr.

Galerija Lendava, Lendava (15. 5.—14. 6. 1979). Rp (v slov. in madžarskem jeziku), uv Ferdinand Šerbelj, seznam del, črno-bela repr.

MDA Goričko, Gornji Petrovci (17.—26. 7. 1979) — razstava prirejena kot akcija »Narodna galerija brigadirjem 79«

MDA Kozjansko, Bistrica ob Sotli (27. 7.—8. 8. 1979).

MDA Suha Krajina, Dobrnič (8.—14. 8. 1979).

MDA Tolminsko, Kobarid (15.—23. 8. 1979).

Likovni salon, Celje (6.—23. 9. 1979). Rp, uv Ferdinand Šerbelj, seznam del, črno-bela repr.

Galerija Krško, Krško (24. 9.—1. 10. 1979).

Posavski muzej, Brežice (6.—21. 10. 1979). Rp, uv Ferdinand Šerbelj, seznam del, črno-bela repr.

OŠ Jože Moškrič, Ljubljana (24. 10.—22. 12. 1979).

2 FRANC KAVČIČ (1755—1828) risbe. Izbor 45 del iz razstave F. Kavčiča v Narodni galeriji 1978 (galerijska zbirka). Razstavljen del: *Fokion z ženo in bogato Jonko*, lav. perorisba, bistr, NG G 79, *Mučeništvo sv. Jerneja*, lav.

perorisba, bistr, NG G 78, *Fokion zavrne Aleksandrova darila*, lav. perorisba, bistr, NG G 85, *Herod v grobnici kraljev Davida in Salomona*, lav. perorisba, bistr, NG G 81, *Ogri prisegajo Mariji Tereziji*, lav. perorisba, bistr, NG G 80, *Zenitovanska pogodba*, lav. perorisba, bistr, NG G 82, *Zavraten umor*, lav. perorisba, tuš, NG G 52, *Myconov grob*, lav. perorisba, tuš, NG G 83, *Del Koloseja*, lav. perorisba, tuš, NG G 1372, *Razvaline Koloseja in Monte Celio*, lav. perorisba, tuš, NG G 72, *Dvorišče v kartuziji*, lav. perorisba, tuš, NG G 1370, *Villa Negroni*, lav. perorisba, tuš, NG G 73, *Villa Negroni*, lav. perorisba, tuš, NG G 53, *Palatin*, lav. perorisba, bistr, NG G 60, *Cestijeva piramida*, lav. perorisba, bistr, NG G 68, *Kapitol*, lav. perorisba, bistr, NG G 23, *Antični grob pred Porta del Popolo*, lav. perorisba, tuš, risba, tuš, NG G 63, *Ponte Nomenta*, NG G 70, *Vatikanski muzej*, lav. perorisba, tuš, NG G 74, *Gošava pri Marinu*, lav. perorisba, bistr, NG G 62, *Villa Colonna v Marinu*, lav. perorisba, bistr, NG G 77, *Vila Patrizij*, lav. perorisba, bistr, NG G 71, *Albansko jezero*, lav. perorisba, bistr, NG G 66, *Avgustov most pri Vicovaru*, lav. perorisba, bistr, NG G 1368, *Votlo drevo v Pratru*, lav. perorisba, bistr, NG G 25, *Zvonik sv. Justa v Trstu*, lav. perorisba, bistr, NG G 50, *Notranjščina zvonika sv. Justa v Trstu*, lav. perorisba, tuš, NG G 59, *Rihardov lok v Trstu*, lav. perorisba, tuš, NG G 69, *Gostija na prostem*, lav. perorisba, NG G 48, *Italijanska krajina z ribiči*, lav. perorisba, bistr, NG G 61, *Gorovje Tennen in reka Salzach*, lav. perorisba, tuš, NG G 55, *Gorski slap v Gollingu*, lav. perorisba, tuš, NG G 49, *Pastirica s kravama in ovčami*, črna kreda, NG G 58, *Risba rastlin*, črna kreda, NG G 21, *Pes*, črna in bela kreda, NG G 42, *Moška akta*, črna kreda, NG G 47, *Moški akt z vrečo na rami*, črna kreda, NG G 6, *Risba rok in nog*, črna kreda, NG G 5, *Apolon Belvederski*, lav. perorisba, bistr, NG G 9, *Studije glav s Trajanovega stebra*, lav. perorisba, bistr, NG G 41, *Nimfa*, lav. perorisba, tuš, NG G 13, *Glava učenca iz Atenske šole*, črna kreda, NG G 37, *Friz z vojaki pod Konstantinovo bitko*, lav. perorisba, bistr, NG G 27, *Risba štirih glav in roke*, črna kreda, NG G 8, *Moška in ženska obraza in risba roke*, črna kreda, NG G 7.

Pilonova galerija, Ajdovščina (21. 3.—5. 4. 1979). Rp, uv Ferdinand Serbelj, seznam, 2 črno-beli reprodukciji.

3 FRAN KLEMENČIČ FRAN ZUPAN. 9 del F. Klemenčiča in 17 del F. Zupana iz zbirke Narodne galerije. Razstavljena dela: Fran Klemenčič (1880—1961): *Kmečka hiša* olje, NG S 630, *Služba božja na fronti*, olje, NG S 1105, *Kmečka hiša*, olje, NG S 1335, *Ženska glava*, olje, NG S 148, *Rože*, olje, NG S 1593, *Krajina s planinami v ozadju*, pastel, NG S 1617, *Na Gorenjskem*, olje, NG S 1891, *Pokrajina s Kamniškimi planinami v ozadju*, olje, NG S 1908, *Stara Fužina*, olje, NG S 1592, *Fran Zupan* (1887—1975): *Istrsko mesto*, gvaš, NG S 1810, *Šmarješke gorice*, gvaš, NG S 1812, *Skopje*, gvaš, NG S 1813, *Ciganski predel v Skopju*, gvaš, NG S 1814, *Predmestje Cetinja*, gvaš, NG S 1815, *Črnogorsko primorje*, gvaš, NG S 1816, *Dalmatinski motiv*, gvaš, NG S 1817, *Omišalj*, gvaš, NG S 1818, *Morski pejzaž*, gvaš, NG S 1819, *Žužemberk*, gvaš, NG S 1820, *Žužemberk, razvaline gradu*, gvaš, NG S 1821, *Žužemberk*, gvaš, NG S 1822, *Zaliv v Gružu*, olje, NG S 1823, *Hvar*, tempera, NG S 1824, *Grad Klevež*, akvarel, NG G 2188, *Ribiška vas*, akvarel, NG G 2189, *Zaliv s cerkvijo*, akvarel, NG G 2190.

Galerija Rika Debenjaka, Kanal (6.—23. 4. 1979). Rp, uv in seznam del Anica Cevc, črno-bela repr.

Galerija Lendava, Lendava (9.—31. 10. 1979). Rp (v slov. in madžarskem jeziku), uv in seznam del Anica Cevc, črno-bela repr.

Aula slovenica, Klagenfurt (4. 12. 1979—23. 1. 1980). Rp, uv in seznam del Anica Cevc. Razstavljenih 30 del, naštetim dodano: F. Klemenčič: *Ob Ljubljani*, olje NG S 682, *Krajina z vodo*, olje, NG S 1606, *Krajina z brezami*, olje, NG S 1829; F. Zupan: *Dalmatinska pokrajina*, akvarel, NG G 1829.

4 IVANA KOBILCA (1861—1926). Izbor 31 del iz retrospektivne razstave Ivane Kobilce v Narodni galeriji (17 del iz galerijske, 14 iz druge lasti). Razstavljena dela: *Holandsko dekle*, olje, NG S 162, *Skica za portret Fletove*, roj. Korbar, olje, z. l., *Studija ženske glave*, olje, NG S 591, *Portret I. Baumgartnerja*, olje, NG

S 160, *Studija dekliške glave*, olje, NG S 159, *Babica z vnukinjo*, olje, z. l., *Studija starke z avbo*, olje, NG S 1720, *Dekle v sivem*, pastel, NG S 155, *Kofetarica*, olje, IS SSRS, *Poprse dečka z rdečim klobukom*, olje, z. l., *Studija dekliške glave*, olje, NG S 592, *Žena z ogrinjalom*, olje, NG S 157, *Stari šibar*, olje, NG S 1169, *Portretna študija ženske*, olje, NG S 593, *V lopi*, olje, z. l., *Portret Alme Souvan*, pastel, NG S 161, *Motiv s Turjaka*, olje, NG S 1035, *Studija dekliškega obraza*, olje, NG S 589, *Arabec*, olje, z. l., *Bosanec z guslami*, olje, z. l., *Skica za portret Rite Passini*, olje, z. l., *Portret Albine Arndt*, olje, z. l., *Kadilčeva rojstna hiša*, olje, NG S 152 (izven razst.), *Cvetlično tihožitje*, olje, z. l., *Deklica iz modro pentljo v laseh*, olje, NG S 156, *Avtoportret s paletom*, z. l., *Pri šivanju*, olje, z. l., *Dalije in ivanjščice*, olje, z. l., *Portret Mice Čopove*, roj. Kessler, olje, NG S 1756, *Skica za portret Ivana Hribarja*, olje, NG S 158, *Sopek dalij*, olje, Nadškofijski ordinariat, Ljubljana.

Pilonova galerija, Ajdovščina (12. 9.—3. 10. 1979). Rp, uv Ferdinand Serbelj, seznam del, 2 črno-beli repr.

RAZSTAVE V INOZEMSTVU

SLOWENISCHE IMPRESSIONISTEN UND IHRE VORLÄUFER AUS DER NATIONALGALERIE IN LJUBLJANA. Oberes Belvedere, Wien (15. 5.—8. 7. 1979). Razstavo je pripravila Narodna galerija po Programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in Republiko Avstrijo. Avstrijska galerija na Dunaju je ob razstavi izdala katalog: uvod Emilijan Cevc, življenjepis, lit., katalog Anica Cevc; 122 str., 50 črno-belih reprodukcij + 8 barvnih + 1 barvna na naslovni strani. Izdan je bil tudi résumé kataloga v slovenskem in srbohrvaškem jeziku. Razstavljenih je bilo 58 olj iz lasti NG, MG, MM, Komiteja za Kulturo SRS, IS SSRS in z. l. Dela: Anton Ažbe: *Zamorka*, NG S 1, *Avtoportret*, NG S 1527; Ivan Grohar: *Pomlad*, MM 4, *Skofja Loka v snegu*, MG 456, *Sejalec*, MG 457, *Cvetoča jablana*, MM 15, *Snopi*, MM 99, *Krompir*, Kom. za kulturo, *Mož z vozom*, NG S 31, *Črednik*, Kom. za kulturo; Ri-

hard Jakopič: *Mulat*, NG S 1398, *Jagnjedi v jutranjem soncu*, NG S 1388, *Alkoholik*, NG S 1386, *Breze v jeseni*, NG S 1670, *Med bori*, IS SSRS, *Pri klavirju*, MM 120, *Križanke*, NG S 1396, *Spomini*, NG S 1384, *Večer na Savi*, NG S 1391; Matija Jama: *Partija ob Amperi*, NG S 1403, *Most čez Dobro*, NG S 1403, *Kamnelom*, NG S 1846, *Vrbe ob vodi*, NG S 1645, *Pristanišče v Amsterdamu*, SSRS, *Vas v zimi*, NG S 1407, *Dürnstein I*, NG S 1411; Ivana Kobilca: *Parižanka s pismom*, NG S 163; Jožef Petkovšek: *Tihožitje*, NG S 307, *Hiša ob vodi*, NG S 308, *Italijanski deček*, NG S 304, *Beneška kuhinja*, NG S 1748; Matej Sternen: *Rdečelaska*, NG S 1747, *Rdeči parazol*, z. 1., *Na divanu*, NG S 1380, *Akt*, NG S 1377, *Korzet*, MM 122, *Dekle pri branju*, NG S 1381, *Pred ogledalom*, NG S 1191, *Ženski portret z avtoportretom*, z. 1.; Janez Šubic: *Krajina s torzom*, NG S 577, *Rim*, NG S 402, *Italijanska pokrajina*, NG S 404, *Pismo*, NG S 433, *Akt z amorjem*, NG S 411, *Trubadur*, NG S 1610, *Slikar v ateljeju*, NG S 578, *Sestra Mica*, NG S 431, *Mir*, NG S 1830; Jurij Šubic: *Hiša v Normandiji*, NG S 1772, *Vrtnar*, NG S 575, *Stara mati šiva*, NG S 432, *Gabriel Destivières v ateljeju*, NG S 1394, *Pred lovom*, NG S 455, *Akt*, NG S 457, *Parižanka*, NG S 453, *Portret Franje Tavčar*, NG S 1808; Ferdo Vesel: *Studija dekliškega portreta*, NG S 524, *Prijateljci*, NG S 531. — Rk z repr.

SLOWENISCHE MALEREI VON DER ROMANTIK BIS ZUM IMPRESSIONISMUS. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, NDR (28. 11. 1979—30. 1. 1980). Razstavo je pripravila Narodna galerija po Programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in NDR. Ob razstavi je bil izdan katalog:

uvod Emilijan Cevc, življenjepisi, lit. in katalog Anica Cevc; 101 str., 48 črno-belih reprodukcij + 1 na naslovni strani. Razstavljenih je bilo 83 olj iz lasti NG, MM, IS SSRS in z. 1. Dela: Jožef Tominc: *Cecilija Auerperg*, NG S 1647, *Leopold Lichtenber-Janežič*, NG S 381, *Mož s pismom*, NG S 465, *Gospodična s kamelijo*, NG S 467, *Marija Lazarović*, NG S 1782; Matevž Langus: *Podoba slikarjeve svakinje*, NG S 198, *Podoba Adama Henrika Hohna*, NG

S 205, *Podoba slikarjeve žene*, NG S 199; Mihael Stroj: *Mož z rdečo pentljo*, NG S 1292, *Marija Sveti*, NG S 365, *Valentin Kriper*, NG S 375, *Lui-za Pesjak ml.*, NG S 371, *Ljubljanska meščanka*, NG S 1212; Marko Pernhart: *Cerkniško jezero*, NG S 297, *Sava s Šmarno goro*, NG S 298, *Klanško jezero v nevihti*, NG S 296, *Bled*, NG S 284, *Grad Schrotten-thurm*, NG S 286, *Anton Karinger: Motiv pri Kranju*, NG S 1685, *Kranj*, NG S 140, *Bohinjsko jezero*, NG S 138, *Gorski potok*, NG S 147, *Mojstrana z dolino Vrat*, NG S 1564, *Bled*, NG S 1566; Janez Šubic: *Studija za sliko sv. Martina*, NG S 436, *Italijanska krajina*, NG S 402, *Italijanska pokrajina*, NG S 404, *Trubadur*, NG S 1610, *Rimska krajina s torzom*, NG S 577, *Portal*, NG S 408, *Akt z amorjem*, NG S 411, *Lastna podoba*, NG S 579, *Romeo in Julija*, NG S 1610, *Mati*, NG S 438, *Viteški par*, NG S 389, *Romanca*, NG S 437; Jurij Šubic: *Češka deklica*, NG S 1311, *Ženski akt*, NG S 457, *Vrtnar*, NG S 575, *Dama*, NG S 453, *Gospa in gospod Desrivieres v ateljeju*, NG S 1394, *Glava dame*, NG S 1909, *Stara mati šiva*, NG S 432; Jožef Petkovšek: *Kranjica*, NG S 306, *Italijanski deček*, NG S 304, *Beneška kuhinja*, NG S 1748; Ivana Kobilca: *Studija starke*, NG S 1720, *Parižanka s pismom*, NG S 163, *Deček v mornariški obleki*, NG S 1871; Ferdo Vesel: *Sedeči deček s kučmo*, NG S 520, *Divji lovec*, NG S 533, *Slepe miši*, IS SSRS, *Tihožitje*, NG S 532; Anton Ažbe: *Pevska vaja*, MM, *Avtoportret*, NG S 1527; Ivan Grohar: *Sejalec*, NG S 1327, *Mož z vozom*, NG S 1910, *Na sedlu*, NG S 1501; Matej Sternen: *Rdečelaska — ženski akt*, NG S 1747, *Podoba Rozi Sternen*, z. 1., *Ulica v Monakovem*, NG S 1331, *Pri šivanju*, z. 1., *Na divanu*, NG S 1380, *Ležeč ženski akt*, NG S 1833, *Žena pred ogledalom*, NG S 1191; Matija Jama: *Usmiljenka*, NG S 112, *Vas v zimi*, NG S 1407, *Dürnstein II*, NG S 1411, *Dürnstein I*, NG S 1410, *Ljubljana*, MM, *Tetka in Jelica*, NG S 113; Rihard Jakopič: *Glava črnca*, NG S 1398, *Pravoslavni svečenik*, NG S 1397, *Sončni breg*, NG S 110, *Borovci*, NG S 1400, *Križanke v jeseni*, NG S 1396, *Pri kavi*, NG S 1385, *Večer na Savi*, NG S 1391, *Cvetje*, NG S 1148; Ivan Vavpotič: *Dvojni lastni portret*, NG S 500, *Rut-deklica*, NG S 487, *Otroci ob*

vodi, NG S 502, *Tivoli*, NG S 1752. — Rk z repr.

POSOJENO GRADIVO ZA RAZSTAVE

FORTUNAT BERGANT. Kulturni center, Kamnik — muzej (18. 1.—12. 3. 1979). Iz svojih zbirk je Narodna galerija posredovala 10 oljnih slik: *Portret Ane Marije Erberg*, NG S 7, *Portret Gasperinijeve*, NG S 12, *Portret Jožefa Antona Codellija*, NG S 14, *Portret Elizabete Codelli, roj. Königsbrunn*, NG S 13, *Portret koštanjeviškega opata L. Busseta*, NG S 9, *Portret stiškega opata F. Ks. Tauferrera*, NG S 15, *Skapulirska Marija*, NG S 16, *Sv. Jožef (iz Ambrusa)*, NG S 8, *Sv. Jožef (iz Polhovca Gradca)*, NG S 1804, *Sv. Mišlavž*, NG S 11.

RETROSPEKTIVNA RAZSTAVA SLIK IN ILUSTRACIJ GVIDONA BIROLLE. Kulturni center Ivan Napotnik, Velenje (9. 2.—2. 3. 1979). Ob razstavi je bil izdan katalog z uvodom Anice Cevc in reprodukcijami galerijskih del. Narodna galerija je posodila 22 del Gvdona Birolle in 1 plastiko Svitoslava Peruzzija. G. Birolle: *Portret redovnice*, olje, NG S 1664, *Stara pesem*, akvarel, NG G 1777, *Zimska nedelja v Zagorju*, olje, NG S 1759, *Koledniki*, olje, NG S 1801, *Jutro na vasi*, olje, NG S 24, *Harfist*, olje, NG S 1758, *Zima v Puštalu*, olje, NG S 1802, *K maši*, olje,

NG S 1803, *Starec pred razvalinami*, kolor. risba s tušem, NG G 3379, *Begunci*, olje, NG S 22, *Vaški podobar*, olje, NG S 23, *Portret Ivana Groharja*, olje, NG S 1848, *Kmečka hiša*, perorisba s tušem, NG G 1084, *Študija glave bradatega moža*, svinčnik, NG G 1413, *Portretna študija Janeza Hribarja*, svinčnik, NG G 1410, *Bridka smrt in Tomaž*, akvarel. risba, NG G 1083, *Apneničar*, svinčnik, NG G 3381, *Zimska nedelja v Zagorju*, svinčnik, NG G 1347, *Rojenice*, svinčnik, NG G 3380, *Študija dveh glav*, svinčnik, NG G 3383, *Glava vojščaka*, svinčnik, NG G 3382, *Študija glave za zgodovinski prizor*, svinčnik, NG G 3384, *Svitoslav Peruzzi: Portret Gvidona Birolle*, bron, NG P 374.

RAZSTAVA KOPIJ FRESK Z GLASBENIMI MOTIVI. Zavod za kulturne prireditve — Likovni salon, Celje (28. 5.—3. 6. 1979). Narodna galerija je razstavila 9 kopij: *Angel s pavkami*, Gluho Vrhovlje, NG S 1749, *Angel z zavito trobento*, Gluho Vrhovlje, NG S 1732, *Angel s harfo*, Godešič, NG S 1494, *Angel z glasbilo*, Godešič, NG S 1493, *Imago Pietatis*, Bodešče, NG S 1499, *Zvezdasti obok*, Križna gora, akvarel. skica M. Sternena, NG G 1309, *Pohod treh kraljev*, Mače, NG S 1452, *Pohod treh kraljev*, Nadlesk, NG S 1699, *Marijina smrt*, Koseč, NG S 1695.

Polonca Vrhunc

BIBLIOGRAFIJA

BIBLIOGRAPHIE

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1975

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, FOTOGRAFIJA, OBLIKOVANJE

- Tomaž Brejc, Problem barve v sodobnem slovenskem slikarstvu, *NRazgl* št. 268, 23. 5. 1975, str. 268.

1
- Vesna Bučič, Zbirka ur v Pokrajinskem muzeju v Ptujju, *Ptujski zbornik* 1975, str. 355—372. Ilustr.

2
- Milan Butina, Območje in hierarhija temeljnih likovnih prvin, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 120—127.

3
- id., Prisposoda o drevesu, *Sodobnost* 1975, št. 8/9, str. 727—739. Popravek glej *Sodobnost* št. 11, str. 952.

4
- id., Trije spomeniki NOB, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 269. Tihec, Tršar, Pirnat.

5
- id., Umetnostna vzgoja v gimnazijah *NRazgl* št. 8, 18. 4. 1975, str. 213—214. Pojasnilo: dr. Janez Höfler, Umetnostna vzgoja na gimnazijah, *NRazgl* št. 11, 6. 6. 1975, str. 298 in Milan Butina, Še umetnostna vzgoja v gimnazijah, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 329—330.

6
- Anica Cevc, Upodobitve Kranja in okolice na slikah v Narodni galeriji v Ljubljani, *Kranjski zbornik* 1975 str. 233—238. Ilustr.

7
- Emilijan Cevc, Slika iz leta 1616 v Srednjem Bitnju pri Kranju, *Kranjski zbornik* 1975, str. 217—225. Ilustr.

8
- id., Umetnostna preteklost na Pivki, *Ljudje in kraji ob Pivki* 1975, str. 83—97. Ilustr.

9
- Jure Cihlař, Položaj in vrednotenje likovnega umetnika in njegovega dela, 1975, št. 29/30, str. 27—29. Ilustr.

10
- Jože Curk, O novih pomnikih revolucije, *Večer* št. 168, 23. 7. 1975, str. 6; *Večer* št. 169, 24. 7. 1975, str. 5. V Lj. in Mrb.

11
- id. O stanju likovne umetnosti pri nas, *Večer* št. 7, 10. 1. 1975, str. 6; št. 8, 11. 1. 1975, str. 4; št. 9, 13. 1. 1975, str. 5.

12
- Špelca Čopič, Mladinska knjižna ilustracija na tematiko narodnoosvobodilnega boja, *Otrok in knjiga* 3, 1975, str. 71—78.

13
- Ješa Denegri, Oblike dematerializacije umetniškega izdelka med mlado beograjsko generacijo, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 118—120. Ilustr.

14
- Dokumentacija natečajev (Priredil Matija Murko), *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 168—174. Ilustr. Javni natečaj za plakat BIO 6; jug. spl. javni natečaj za idejni osnutek za razpoznavni znak Bombažne predilnice in tkalnice Tržič; jug. spl. anon. natečaj za idejni osnutek razpoznavnega znaka tovarne Impol Slovenska Bistrica; jug. javni anon. natečaj za osnutek znaka tovarne Almira; jug. anon. natečaj za osnutek razpoznavnega znaka gradbenega podjetja Stavbar Maribor; jug. anon. natečaj za idejni osnutek za razpo-

15

znadni znak podjetja in za lik. rešitev napisa podjetja Slovenija šport Ljubljana.

16
Noël Favrelière, Pariška šola in njen vpliv na moderno slovensko slikarstvo, *Sodobnost* 1975, št. 4, str. 343—369.

17
Meta Gabršček Prosenc, Iz depoja Umetnostne galerije Maribor, *Večer* št. 63, 17. 3. 1975, str. 5. Ilustr. Ante Trstenjak: Utopljenec.

18
Marijan Gnamuš, K stanju in razvoju industrijskega oblikovanja pri nas, *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 6—10. Ilustr.

19
Igor Guzelj, Prešernove nagrade, *Glas* št. 10, 7. 2. 1975, str. 1. Prešernovi nagrajenci za Gorenjsko, od likovnikov Boris Jesih.

20
Izvirne ilustracije september 1973—september 1974 (Priredila Tatjana Wolf), *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 192.

21
Jakopičeve nagrade za leto 1974, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 9—10. Prejel Andrej Jemec (obrazložitev).

22
Danilo Jejčič, Veno Pilon zbira prijatelje; okrog Pilonove galerije in Lavričeve knjižnice nastaja ajdovski kulturni center, *Dnevnik* št. 303, 6. 11. 1975, str. 5.

23
Kajuhove nagrade za leto 1975, *TV* 15, št. 8, 27. 2. 1975, str. 7. Ilustr. Tudi D. Željeznov, *PDk* št. 43, 22. 2. 1975, str. 4.

Med nagrajenci: Matjaž Vipotnik, Cveta Štepančič, Milan Bizovičar (mnenje žirije obrazložil Milan Apih).

24
Mirko Kambič, Dagerotipija na Slovenskem, *Kron* 1975, št. 2, str. 121—123. Ilustr.

25
Jože Kastelic, Estetske rešitve vizualne podobe Ljubljanske banke, *Slovenija-paralele* 1975, št. 40/41, str. 100—103. Ilustr.

26
Ivo Klemenčič, Slovensko industrijsko oblikovanje danes in jutri, *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 2—3.

27
Grega Košak, 30 let grafičnega oblikovanja, *Slovenija-paralele* 1975, št. 40/41, str. 90—92.

28
Niko Kralj, Tehnična kultura, *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 3.

29
Peter Krečič, Oblikovalci potrebujejo svojo visoko šolo. *Delo* št. 289, 13. 21. 1975, str. 22.

30
id., Oblikovalski trenutek 1975 — kako v prihodnje. *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 14—18.

31
id., Sodobno oblikovanje in dežele v razvoju, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975, str. 64. Premišljanje ob dubrovniški konferenci DIA.

32
Fedor Kritovac, Dileme ob napredovanju oblikovanja (K delu mednarodnega centra za oblikovanje v Berlinu in ob 1. posvetovanju centrov za oblikovanje), *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 129—132.

33
Maja Krulc, EDUGRA 74, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 140—141. O kongresu grafičnih oblikovalcev v Düsseldorfu, 18.—20. 10. 1974.

34
Aleš Kunaver, Sodobno oblikovanje da ali ne? *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 15—17.

35
Marjana Kunčič, Razmišljanja o interdisciplinarni politiki v designu, *Slovenija-paralele* št. 40/41, 1975, str. 81—86.

36
Gorazd Makarovič, Likovno obzorje, *IdRazgl* 1975, št. 3/4, str. 42—52. Ilustr.

37
Janez Mesesnel, V slog prerasli zapisi, *Delo* št. 138, 14. 6. 1975, str. 24.

O razstavnih politikah Moderne galerije O tem še: Sergej Vošnjak, *Delo* 21. 6. 1975; (strokovni kolegij galerije), *Delo* 28. 6. 1975; F. Slana, S. Vošnjak, *Delo* 12. 7. 1975; Zoran Kržišnik, *Delo* 19. 7. 1975.

38
Jure Mikuž, Ob zagrebškem »Dürerju«, *NRazgl* št. 2, 24. 1. 1975, str. 39. Ob pripisu prof. dr. Željka Jirouska doslej neidentificirane slike — oltarnega triptiha v zakristiji zagrebške katedrale — »Križanje« A. Dürerju.

39
id., Odras revolucionarnega in delavskega gibanja v likovni umetnosti, *Slovenija-paralele* 1975, št. 43, str. 110—114. Ilustr.

- 40
id., Partizanska grafika in risba, *NRazgl.* št. 9, 9. 5. 1975, str. 246—247.
- 41
id., Rastlinstvo kot likovni motiv: stiška renesančna poslikava iz leta 1555. *Zbornik občine Grosuplje* 1975, str. 165—172. Ilustr.
- 42
Marija Mirković, Neki novi podaci o ptujskim baroknim slikarima i o njihovom djelovanju u Hrvatskoj, *Ptujski zbornik* 1975, str. 305—315.
- 43
Fulvio Monai, Umetnost v Gorici v dvajsetih letih našega stoletja, kratko obdobje razcveta. *Goriški letnik* 1975, št. 2, str. 131—134. Ilustr.
O umetnikih, ki so delovali v »Circolo artistico goriziano« — Luigi Spazzapan, Veno Pilon, Bolaffio, Rodolfo Battig, Melius, De Finetti.
- 44
Matija Murko, Slovenska industrija in razstave BIO, *Slovenija-paralele* 1975, št. 37, str. 3—6. Ilustr.
- 45
Neva Mužič, Spomenik revoluciji, *TV-15* št. 17/18, 1. 5. 1975, str. 7.
O tem še: Neva Mužič, *TV-15*, št. 12, 27. 3. 1975, str. 7. Ilustr. Janez Pirnat (Zapisal D. Željeznov), *Večer* št. 65, 19. 3. 1975, str. 4. Ilustr.: *Dnevnik* št. 123, 7. 5. 1975, str. 5; *Pdk* št. 79, 6. 4. 1975, str. 5.
- 46
Nagrade Frana Levstika, *Delo* št. 104, 6. 5. 1975, str. 8.
Dobil Milan Bizovičar.
O tem še: *Dnevnik* 6. 5. 1975, št. 122, str. 5; *Večer* št. 104, 7. 5. 1975, str. 6; *Pdk* št. 103, 6. 5. 1975, str. 4.
- 47
Nagrade trem Slovencem, *Delo* št. 280, 28. 11. 1975, str. 5. Nagrado AVNOJ so od likovnikov podelili Zdenku Kalinu.
O tem še: *Pdk* št. 277, 29. 11. 1975, str. 4.
- 48
Milan Orožen Adamič, Infrardeča fotografija, tehnologija in možnosti uporabe, *Proteus* 1975/1976, št. 1, str. 39—42. Ilustr.
- 49
Milan Pajk, Slovenska fotografija danes, *Problemi* 1975, št. 8/9, str. 71—72.
- 50
Vasja Predan, Scenografija in kritika, *NRazgl.* št. 15, 8. 8. 1975, str. 398—399.
- 51
Marlen Premšak, Kritika lastnega jezika. Ob sestanku in razgovoru jugoslovanskih likovnih strokovnjakov na temo Odnos med umetniškim jezikom in sistemom umetnosti. *Večer* št. 255, 3. 11. 1975, str. 5.
- 52
ead., Radmirje odkriva zaklade, *Večer* št. 61, 14. 3. 1975, str. 4. Ilustr.
- 53
Predstavitve. Vizualne komunikacije Delo meseca, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 95—104. Ilustr.
- 54
Prešernove nagrade za leto 1974. *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 9.
Prešernovo nagrado je od likovnikov prejel Zoran Didek, nagrade sklada pa: Tomaž Kržišnik, Cirli Oblak in Fedja Klavara, Ivan Seljak-Copič, Matjaž Vipotnik.
O tem tudi: *Večer* 8. 2. 1975, št. 32, str. 4; *Dnevnik*, št. 37, 8. 2. 1975, str. 9; *Pdk*, št. 31, 8. 2. 1975, str. 4; *TV-15*, št. 6, 13. 2. 1975, str. 7; *ITD*, št. 6, 7, 9., 16. 2. 1975, str. 7; *Mladina* št. 6, 13. 2. 1975; Ustvarjalne dileme, *NRazgl.* št. 3, 7. 2. 1975, str. 66—67.
- 55
Milko Renner, Slovenski slikarji na Goriškem v prvem tridesetletju našega stoletja, *Pdk* št. 231, 5. 10. 1975, str. 5—6.
K letošnjim »mittelevropskim« kulturnim srečanjem v Gorici.
- 56
Drago Rotar, O likovni kritiki, *Problemi* št. 3/5, 1975, str. 11—18.
- 57
Ksenija Rozman, Freske na Jamniku, *Kranjski zbornik* 1975, str. 185—186. Ilustr.
- 58
ead., Ob petstoletnici beramskih fresk, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 128—129. Ilustr.
- 59
Davorin Savnik, Industrijsko oblikovanje izdelkov kot instrument marketinga v proizvodnih organizacijah, *Slovenija-paralele* 1975, št. 40/41, str. 86—90. Ilustr.
- 60
Ivan Sedej, Elitništvo in psevdokultura, *Dnevnik* št. 44, 15. 2. 1975, str. 9.
- 61
id., Nova Koštabona, *Dnevnik* št. 248, 11. 9. 1975, str. 5.
- 62
id., Naivna umetnost, *Obzornik* 1975, št. 7/8, str. 599—600.

63
id., O naivni umetnosti, *Obzornik* 1975, št. 5, str. 370—372. Ilustr.

64
id., Pogledi na slovenski ekspresionizem v luči umetnosti Franceta Kralja, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 41—47. Ilustr.

65
id., Pokromani Leonardo, *Dnevnik* št. 6, 8. 1. 1975, str. 5.

66
id., Prevrednotenje tradicije, *Snovnja* št. 1, 4. 2. 1975, str. 5—6.

67
id., Umetnost v NOB, umetnost revolucije, *Borev* 1975, št. 6/7, str. 379—384.

68
Marjetica Simoniti, Zlatarstvo in pasarstvo v Ptuj, *Ptujski zbornik* 1975, str. 317—337. Ilustr.

69
Sandi Sitar, Sposobnost lastnega preseganja? Ob razpravi o naivni umetnosti (v Trebnjem), *Dnevnik* št. 178, 1. 7. 1975, str. 5.

70
Jože Splichal, Van Dyck za pleterski mi zidovi? *Sedem dni* št. 31, 31. 7. 1975, str. 20—21. Ilustr.

71
Snežna Šlamberger, V bron ujeta vihanje zastav, *Dnevnik* št. 44, 15. 2. 1975, str. 9. Ilustr.
Spomenik revolucije NOB.

72
Zorka Šubic, Beg Ifigenije s Tavrider na videmskem reliefu, *Ptujski zbornik* 1975, str. 95—101. Ilustr.

73
Janez Švajncar, Pietà v granitu. F. Rozman-Stane dobi spomenik, *Večer* št. 57, 10. 3. 1975, str. 5. Ilustr.

74
Marija Švajncar, Kositarstvo je bilo zelo razvito, zbirka Pokrajinskega muzeja v Mariboru, *Večer* št. 161, 1. 7. 1975, str. 6. Ilustr.

75
Marijan Tršar, Juooslovanska »naivna« umetnost, *SlovK* 1975, str. 138—144. Ilustr.

76
Jernej Vilfan, Svoboda in slikarska morala. Posnemanje in originalnost, *Delo*, št. 92, 19. 4. 1975, str. 26.

77
Polonca Vrhunc, Umetnostna vzgoja v Narodni galeriji, *PD* št. 4, 28. 2. 1975, str. 11.

78
Sergej Vrišer, Baročno kiparstvo v okolici Kranja, *Kranjski zbornik* 1975, str. 226—232. Ilustr.

79
id., Barok v Jarenini, *ČZN* 1975, št. 2, str. 235—245. Ilustr.

80
Vsi ljubimo kritiko, a ne preveč. O problemih slovenske likovne umetnosti. (Pripravil Tit Vidmar). *Delo* št. 172, 26. 7. 1975, str. 20—21. Portreti. Sodelovali so: Aleksander Bassin, Stojan Batič, Stane Bernik, Andrej Jemec, Zoran Kržišnik, Janez Mesesnel, Jure Mikuž, Ivan Sedej, France Slana, Drago Tršar.
Popravek: *Delo* št. 178, 2. 8. 1975, str. 17.

81
Marko Vuk, 10. srednjeevropsko srečanje v Gorici, *PrimN* (Koper) št. 41, 10. 10. 1975, str. 11.

82
id., Kip Janeza Nepomuka v Goriškem muzeju, *Goriški letnik* 1975, str. 124—128. Ilustr.

83
Marijan Zadnikar, Stiška odkritja, *Delo* št. 189, 15. 8. 1975, str. 5.

84
Janko Zlodre, Ruski konstruktivisti, *AB* 1975, št. 26/27, str. 27—29. Ilustr.

85
Olga Zupan, Baročni portreti v Glavarjevi knjižnici v Komendi, *Snovnja* št. 3, 24. 6. 1975, str. 34—35. Ilustr.

86
ead., Gotski srtop na Bregu pri Predvoru, *Kranjski zbornik* 1975, str. 199—211. Ilustr.

87
Milan Železnik, Zlati oltarji na loškem ozemlju iz let 1670—1690, *Loški razgledi* 1975, str. 57—66. Ilustr.

88
Zupančičevi nagrajenci. *Dnevnik* št. 159, 12. 6. 1975, str. 5. Od likovnikov Jože Čiuha.

O tem še: Jože Horvat, *Delo* št. 136, 12. 6. 1975, str. 6.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

89
Arhitekturna kritika. Okrogla miza, *AB* 1975, št. 24/25, str. 3—8. Sodelovali: Peter Krečič, Janez Koželj, Grega Košak, Stanko Kristl, Marjan Tepina, Dušan Blagajne ml., France Ivanšek, Pavel Gantar, Janko Zlodre.

- 90 Cene Avguštin, Oris tlorisne, prostorske in vedutne zasnove starega Kranja, *Kranjski zbornik* 1975, str. 168—175. Ilustr.
- 91 Janez Bizjak, Sodobno oblikovanje mestnega središča, *IdRazgl* 1975, št. 1/2, str. 1—10. Ilustr.
- 92 Dušan Blagajne ml., Obodatitev mestnega prostora. *AB* 1975, št. 24/25, str. 36.
- 93 Jože Bolje, Urbanistične zdrahe, *Delo* št. 178, 2. 8. 1975, str. 16. (Soavtor Ivo Hajšek)
O urbanistični ureditvi Izole.
- 94 Françoise Choay, Figure nepriznanega diskurza. (Prev. Braco Rotar) *ČKZDA* 1975, št. 12, str. 151—181.
- 95 Jože Curk, Fevdalna arhitektura na ozemlju ptujske občine, *Ptujski zbornik* 1975, str. 179—193.
- 96 Dokumentacija natečajev, *Sinteza* 33/34/75, 1975, str. 161—168. Ilustr. Javni anon. spl. jug. natečaj za izdelavo tipskih arhitektonskih rešitev za gradnjo objektov vzgojno-varstvenih zavodov; anon. rep. natečaj dela sosebske BS 5/2 Bežigrad.
- 97 Peter Fister, Spremembe v prostorski organizaciji kmečkega stanovanjskega poslopja na srednjem Gorenjskem med srednjim vekom in barokom. *Traditiones* 3, 1975, str. 113—132. Ilustr.
- 98 Boris Gaberščik, Mesto se mora odpreti v regijo, Ljubljana 2000, *Delo* št. 80, 5. 4. 1975, str. 19.
- 99 id., Načrtovanje je sestavni del vsakdanjosti. Ljubljana 2000. *Delo* št. 68, 22. 3. 1975, str. 20.
- 100 id., Še: urbanistične zdrahe, *Delo* št. 178, 2. 8. 1975, str. 16.
O urbanistični ureditvi Izole.
- 101 id., Urbanizem in družbena organiziranost. Državna prisila, birokratizem manipulacije, formalizem ali samoup-rava, *NRazgl* št. 22, 21. 11. 1975, str. 573—574.
- 102 Boris Gostiša, Najboljša rešitev, *Delo* št. 80, 5. 4. 1975, str. 16. K članku: Josip Mamšič, Najboljša rešitev, *Delo* št. 58, 11. 3. 1975, str. 7.
O rekonstrukciji Prešernove ceste.
- 103 Rudi Jakhel, Splošno razmišljanje o problemu mestnega jedra, *AB* 1975, št. 24/25, str. 14—17.
- 104 Mitja Jernejc, Stanovanjska graditev danes, *AB* 1975, št. 26/27, str. 3—8.
- 105 Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 159—160.
- 106 Branko Kocmut, Pristan v prihodnje, *GradbV* 1975, št. 11/12, str. 276—280. Ilustr. Soavtor: Vlado Emeršič.
V Mariboru.
- 107 Verena Koršič, Prispevek k obravnavi pročelja stolnice v Gradišču ob Soči, *Goriški letnik* 1975, št. 2, str. 117—119. Ilustr.
- 108 Jelka Kraigher, Prostorski plan Slovenije in njegovo načrtovanje po vidiku varstva okolja, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975, str. 65.
- 109 Peter Krečič, Grajski načrti na ogled. *Delo* št. 74, 29. 3. 1975, str. 16.
O tem še: *Delo* 7., 14. 2. 1975; *Delo* 19 4. 1975, str. 18; *Delo* 7. 6. 1975, str. 18—19; *Delo* 14. 6. 1975, str. 18.
- 110 id., 1945—1975. 30 let slovenske arhitekture, *Dnevnik* št. 123—126, 7.—10. 5. 1975. Ilustr.
- 111 Popravek: *Dnevnik* št. 129, 13. 5. 1975, str. 1.
- 112 Stanko Kristl, Projektiranje in izvedba DTS objektov, *GradbV* 1975, št. 9/10, str. 210—218. Ilustr. Klinični center.
- 113 Naško Križnar, Stanovanjska kultura na Gori v luči spreminjanja hišnih oblik, *Goriški letnik* 1975, št. 2, str. 43—61. Ilustr.
- 114 Janez Lajovic, Mestno gledališče ljubljansko — Čopova, *AB* 1975, št. 24/25, str. 9—10. Ilustr.
- 115 Saša Levi, Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 155—157.

115
Zoran Manević in Darko Popović, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 33/34/15, 1975, str. 152—154.

116
Jože Marolt, Urbanizacija v občini Grosuplje, *Zbornik občine Grosuplje* 1975, str. 89—91.

117
Dušan Moškon, Arhitekturna ustvarjalnost je zamisel plus tehnologija, *NRazgl* 19, 10. 10. 1975, str. 505—506. Reminiscence z 12. kongresa mednarodne zveze arhitektov.

118
Borut Pečenko, Aktualna urbanistična problematika mesta Maribor, *GradbV* 1975, št. 11/12, str. 274—276.

119
Miloš R. Perović, Pogovori z delosovci. Ei 'Ichi Isomura, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 57—65.

120
id., Pogovor z delosovci. René Dubos, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 67—84. Portret.

121
Plečnikova nagrada za leto 1974, Plečnikova plaketa za leto 1974, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 10.

Nagrado je prejel E. Ravnikar, plaketoto M. Pozzetto.
Tudi: *NRazgl* št. 4, 21. 2. 1975, str. 102.

122
Andrej Pogačnik, Oblikovanje ljubljanskega mestnega prostora, *AB* 1975, št. 24/25, str. 13—14.

123
id., Vizualno-estetske komponente v kibernetiki prostorskega planiranja *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 28—40. Ilustr.

124
Predstavitve. Ciril Oblak in Fedja Klavara, Gorenjska oblačila Kranj *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 85—89.

125
Predstavitve. Parkirno-poslovna hiša, Ljubljana, arhitekt Jože Koželj, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 90—94. Ilustr.

126
Aleš Šarec, Regionalni prostorski plan SRS — naloge in delo, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 12—27. Ilustr.

127
Marjan Šorli, Dan urbanizma, *Delo* št. 56, 8. 3. 1975, str. 16.

128
id., Naša avtohtona arhitektura ob letu varstva kulturnih spomenikov, *Delo* št. 200, 20. 9. 1975, str. 25.

129
Vinko Šribar, K problemu urbanistične zasnove Otoka pri Dobravi — freisinskega trga Gutenwerth, *Loški razgledi* 1975, str. 24—46. Ilustr.

130
Marjan Tepina, Regija, planiranje, policentrizem, k politiki prostorskega razvoja, *Delo* št. 59, 1. 3. 1975, str. 28.

131
Zvezna borbina nagrada za leto 1974, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 9.
Prejela: Vladimr-Braco Mušič in Marjan Bežan. (Obrazložitev).

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

132
Anka Aškerc, Skrb za dediščino. Ob mednarodnem letu spomenikov, *NoviT* št. 8, 27. 2. 1975, str. 8. Ilustr.

133
ead., Kako praznujemo ob mednarodnem letu varstva spomenikov, (Zapisal Drago Medved), *NoviT* št. 37, 18. 9. 1975, str. 12.

134
Ivan Bogovčič, Grafično dokumentiranje restavratsko-konservatorskih del na nekaterih likovnih spomenikih, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 69—74. Ilustr.

135
Iva Curk, Sozvočje med starim in novim. Novosti v varovanju spomenikov, *Večer* št. 271, 21. 11. 1975, str. 6. Ilustr.

136
ead. Stolpi in zidovi v gozdni samoti, *Obzornik* 1975, št. 5, str. 378—381. Ilustr.

O spomeniškovarstveni dejavnosti.

137
Jože Curk, O problematiki javnih spomenikov pri nas, *Večer* št. 53—56, 5.—8. 3. 1975.

138
id., O razstavi spomeniškovarstvenega ovrednotenja Ptujja, *Večer* št. 210, 10. 9. 1975 str. 6 in št. 225, 27. 9. 1975, str. 4.

139
id., O urbanistični problematiki spomeniškega Maribora, *Večer* št. 179—182, 5.—8. 8. 1975. Ilustr.

140
id., Ob 80-letnici Pokrajinskega muzeja v Ptujju, *Ptujski zbornik* 1975, str. 9—16.

- 141
Etnografski spomeniki, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 179—215. Ilustr.
- 142
Peter Fister, Grad Kamen pri Begunjah na Gorenjskem, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 5—32. Ilustr.
- 143
id., O predlogu za izboljšanje beneške listine, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 127—134.
- 144
id., Šivčeva hiša v Radovljici, *Snovnja* št. 1, 4. 2. 1975, str. 12—14. Ilustr.
- 145
Marjan Gregorič, Posavski muzej Brežice, *TurV* 1975, št. 5, str. 145. Ilustr.
- 146
Maks Hožič, Obširna dela pri varstvu spomenikov, *PrimN* (Koper) 10. 1. 1975, št. 2, str. 11.
- 147
Milan Jevtič, Varstvo muzejskega bogastva v vojni, *OiZ* 1975, št. 5.
- 148
Tone Knez, Je propad neizbežen, *Uso-*
de slovenskih gradov, Sedem dni št. 11, 13. 3. 1975, str. 20. Ilustr.
- 149
Vlasta Koren, Ustanovitev muzejske zbirke v Lendavi, *Lendavska kultura nekoč in danes* 1975, str. 50—55.
- 150
Branko Marušič, O Kraškem muzeju (muzejski zbirki) v Postojni, *Pdk* št. 56, 9. 3. 1975, str. 5.
- 151
Janez Mikuž, Ob razstavi o spomeniškovarstvenem ovrednotenju Ptuja, *Večer* št. 219, 20. 9. 1975, str. 4.
- 152
Izidor Mole, Nekaj novosti pri restavriranju fresk, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 1, str. 82—92.
- 153
id., plastika in barve, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 93—95.
- 154
Neva Mužič, Varstvo kulturne dediščine, *TV-15* št. 49, 11. 12. 1975, str. 8.
- 155
Miha Pirnat, Celovnik, Fojana, Pangrč grm, Krtina, različni načini restavriranja, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 75—88. Ilustr.
- 156
Viktor Povše, Z mikroskopom in skalpelom (Zapisala Andrej Bartelj in Jože Splichal), *DL* št. 52, 25. 12. 1975, str. 40. Ilustr.
O restavratorskem delu.
- 157
Marlen Premšak, Ob obnovi odkrili freske, *Večer* št. 69, 24. 3. 1975, str. 5. Ilustr.
V cerkvi v Slov. Konjicah.
- 158
Branko Rudolf, Obrazi primorskih dimnikov, *Dialogi* št. 3, 1975, str. 195—197.
- 159
Ivan Sedej, Problemi poznogotskih form v kmečki arhitekturi na Jezer-skem, *Kranjski zbornik* 1975, str. 212—216. Ilustr.
- 160
Ivan Sedej, Raziskovanje in restavratorstvo, *Dnevnik* št. 58, 1. 3. 1975, str. 9.
O mednarodnem letu kulturnih spomenikov.
- 161
id., Socialna in likovna struktura tipov kmečkega stavbarstva na loškem ozemlju v luči opredeljevanja stavb, *Loški razgledi* 1975, str. 73—82. Ilustr.
- 162
Sandi Sitar, Dvorec Zemono, *Dnevnik* št. 287, 20. 10. 1975, str. 14.
- 163
id. Grad Prem, *Dnevnik* št. 281, 14. 10. 1975, str. 5. Ilustr.
- 164
id., Obnova utrjenega naselja Štanjel, *Dnevnik* št. 284, 17. 10. 1975, str. 5. Ilustr.
- 165
id., Spomeniško naselje Breginj, *Dnevnik* št. 278, 11. 10. 1975, str. 5. Ilustr.
- 166
Emil Smole, Breginj, izjemen urbanistični spomenik (Zapisal Miro Cenčič), *PrimN* (Koper) št. 51, 19. 12. 1975, str. 11. Ilustr.
- 167
Ivan Stopar, Grad Celje, stavbnozgodovinske raziskave, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 33—34. Ilustr.
- 168
id., Iz preteklosti za prihodnost, Ob letošnjem spomeniškem letu, *Lepo mesto* 1975, št. 1, str. 10. Ilustr.
- 169
id., Leto varstva spomenikov, *NoviT* št. 13—31, 3. 4.—7. 8. 1975.

Kužna znamenja; Vodnjaki; Grad Podšreda; Gornjegrajska katedrala Celjska kapela; Kulturna krajina; Taborna cerkev na Svetini.

170
Nataša Štupar-Šumi, Obnova štanjelske arhitekture, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 57—68. Ilustr.

171
Umetnostni in urbanistični spomeniki, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 139—178.

172
Juša Vavken, Spomeniška valorizacija kareja Čopova—Wolfova—Trg revolucije—Titova, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 107—113. (Soavtor Marjan Slabe.)

173
Sergej Vrišer, Kulturno oživljanje Pristana, *Večer* št. 118, 23. 5. 1975, str. 6. Ilustr.

174
id., Muzejstvo v luči sodobnosti, *NRazgl* št. 19, 10. 10. 1975, str. 497.

175
id., Prenovljene muzejske zbirke, Ob tridesetletnici osvoboditve, *Večer* št. 92, 19. 4. 1975, str. 4.
Pokrajinski muzej, Maribor.

176
id., Znamenja in javni spomeniki v Ptuj, *Ptujski zbornik* 1975, str. 295—303. Ilustr.

177
Momo Vuković, Naše izkušnje pri konserviranju kamna, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 97—105. Ilustr.

178
Marijan Zadnikar, Dravinjski vrh, odkritja, spoznanja, preobrazba, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 47—55.

179
Zgodovinski spomeniki, *Varstvo spomenikov* 1975, št. 2, str. 215—218.

180
Janko Zlodre, Problemi družbenega in prostorskega razvoja Pirana, *AB* 1975, št. 24/25, str. 28—29. Ilustr.

KNJIZNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

181
British Museum, London, Britanski muzej, London. (ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo A. Caleca, D. Gioseffi, G. L. Mellini, L. Ragghianti Collobi; prev. M. Azman-Bizovičar).

Lj, MK 1975. 171 str. Ilustr. (Muzeji sveta; 1. izd., 1971).

182
Franc Černigoj, Vlažni žarki. 12 pesniških listov; Lucijan Bratuš, 12 grafičnih listov. Samozaložba 1975, 25 f. Ilustr.

Rec.: F. Černigoj, L. Bratuš (zapisala D. Kladnik), *Dnevnik* št. 184, 8. 7. 1975, str. 5; B. Kovič, *KrimN* (Koper) št. 26, 27. 6. 1975, str. 11.

183
Ivan Čobal. (Predgovor J. Mesesnel). Mrb, Umetnostna galerija 1974. Mapa, 19 f. Ilustr. Slov. in franc.

Grafična mapa risb.
Rec.: J. Curk, *Večer* št. 14, 18. 1. 1975, str. 4; P. Krečič, *Delo* št. 143, 20. 6. 1975, str. 8; J. Švajncar, *Večer* št. 10, 14. 1. 1975, str. 6; F. Zalar, *Dnevnik* št. 93, 5. 4. 1975, str. 9.

184
Egiptovski muzej, Kairo. (ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo S. Donadorri; prev. I. Trenc Frelj). Lj, MK 1975. 121 str. Ilustr. (Muzeji sveta).

185
Peter Fister. Arhitektura slovenskih protiturških taborov. Lj, SM 1975. 184 str. Ilustr.

Rec.: S. Granda, *ZC* 1976, št. 3/4, str. 364—366, J. Gregorič, *Glasnik SDD* 1976, št. 2, str. 85—90; Sl. Rupel, *PDk* št. 92, 18. 4. 1976, str. 5.

186
Igor Gedrih, Delež jugoslovanske umetnosti v angleškem slovarju umetnosti 20. stoletja, *Dialogi* 1975, št. 7/8, str. 528—531.

Dictionnary of 20th century art 1973.

187
Janez Höfler. Primož Kuret, Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, Lj, SM 1973, *Sinteza* 33/34/35, 1975. str. 142.

188
Peter Krečič, Oblikovanje in kritika, Ob 10. obletnici izhajanja revije *Sinteza*, *Delo* št. 26, 1. 2. 1975, str. 22.

189
id., Jedrnata govorica, V Italiji je izšel prvi »slovar« simbolov in zaščitnih znakov z vsega sveta. Jugoslovanski in slovenski delež, *Delo* št. 13, 17. 1. 1975, str. 8.

Top symbols and trademarks of the world (ur. F. M. Ricci in C. Ferrari). Milano, Deco press 1973. 7 vol.

190
id., Slovar znakov, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 142—143. Ilustr. Glej zg.

- 191
Tine Kurent. Sistem standardnih modularnih mera u arhitekturi. Bgd, Arhitektonski fakultet 1975. 104 str.
- 192
Likovni sodobniki. (P. Krečič, Marij Pregelj; T. Brejc, Stane Kregar; N. Goršič, France Mihelič; J. Mikuž, Gabrijel Stupica). LJ, DE 1975. 53 str. Ilustr. (Umetnost in kultura 101).
- 193
Louvre, Paris. Louvre, Pariz (ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo G. Dalli Regoli, D. Gioseffi, G. L. Mellini, L. Ragghianti Collobi, P. C. Santini; prev. B. Konte, M. Azman-Bizovičar). LJ, MK 1975. 171 str. Ilustr. (Muzeji sveta, 1. izd. 1971).
- 194
Marijan Marolt. Jože Petkovšek: življenjepisna povest (ur. Tine Debeljak). Buenos Aires, Slov. kulturna akcija 1975. 299 str.
Vsebina: Rajko Ložar, Uvodna beseda o slikarju Jožetu Petkovšku, str. 7 — 20; Rajko Ložar, Marijan Marolt — umetnostni zgodovinar v domovini, str. 237—250; Tine Debeljak, Marijan Marolt, človek in kulturni delavec v zdomstvu, str. 251—299.
- 195
Branko Marušič. Istrska grupa spomenika sakralne arhitekture s upisanim apsidom: doktorska radnja. Pu-la 1975. 267 f. Diss. Univ. Lj.
- 196
Matija Murko, Širina umetnostnih dogajanj, deset let izhajanja revije Sinteza, *NRazgl* št. 13, 4. 7. 1975, str. 353.
- 197
Musei Vaticani, Roma. Vatikanski muzej, Rim. (ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo G. Dalli Regoli, D. Gioseffi, G. L. Mellini, R. Salvini; prev. B. Konte). LJ, MK 1975. 171 str. (Muzeji sveta, 1. izd. 1971).
- 198
Partizanska umetnost. LJ, DE 1975. 54 str. Ilustr. (Umetnost in kultura). Vsebuje: Ivan Sedej, Partizanska likovna umetnost.
- 199
Roksanda Pejović, Muzički instrumenti na srednjevekovnim spomeniki-ma Srbije in Makedonije. 259 str. LJ 1975. Diss Univ. Lj.
- 200
Peter Petru. Ajdovski gradec nad Vranjem pri Sevnici. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, LJ 1975. 31 str. Ilustr. (Kult. in naravni spomeniki Slovenije 52).
Rec.: A. Pleterski, *Kron* 1976, št. 2, str. 126.
- 201
id., Vranje pri Sevnici: Starokrščanska cerkev na Ajdovskem gradcu LJ, NM 1975. 161 str. (Katalogi in monografije). Slov., nem.
Rec.: I. Sivec Rajterič, *AV* 1975, str. 285:287.
- 202
Pinacoteca di Brera, Milano. Pinakoteka Brera, Milano. (Ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo R. P. Ciardi et al.; prev. I. Trenc-Frelih). LJ, DZS 1975. 171 str. Ilustr. (Muzeji sveta).
- 203
Pomniki NOB občine Radovljica. Radovljica, Zveza združenj borcev NOV 1975. 20 str. Ilustr.
- 204
Pomniki NOB v občini Kranj. Kranj, Zveza združenj borcev NOV 1975. 238 str. Ilustr.
- 205
Ptujski grad. Obzorja, MRB, Zavod za spom. varstvo SRS, LJ 1975. (Kult. in naravni spomeniki Slovenije 57). 34 str. Ilustr. Vsebuje: Jože Curk, Ptujski grad in njegove kulturnozgodovinske zbirke.
Rec.: K. Sempel, *Kron* 1978, št. 3, str. 193—194.
- 206
Branko Reisp, Grad Mehovo. Obzorja, Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, LJ 1975. (Kult. in naravni spomeniki Slovenije 51). 26 str. Ilustr.
- 207
Rijksmuseum, Amsterdam. (Ur. Carlo Ludovico Ragghianti, besedilo T. Faggin, R. Monti, U. Ruggeri; prev. Nataša Brumen). LJ, MK 1975. 171 str. Ilustr. (Muzeji sveta).
- 208
Spominska obeležja NOB občine Kamnik: Ob 30. obletnici osvoboditve. Kamnik, KS, Zveza združenj borcev NOV 1975. 66 str. Ilustr.
- 209
Ivan Stopar. Grad in naselje Salek. LJ, Jugoreklam 1975. 63 str. Ilustr.
Rec.: Darja Mihelič, *Kron* 1977, št. 3, str. 213.
- 210
Nace Šumi. Pogledi na slovensko umetnost. LJ, PK 1975. 212 str. Ilustr. (Pogledi 2).
Rec.: P. Krečič, *NRazgl* št. 18, 26. 9. 1975, str. 476—477; Sl. Rupel, *Pdk* št.

241, 26. 10. 1975, str. 5; S. Sitar, *Dnevnik* št. 247, 10. 9. 1975, str. 5.

211
id., Ljubljana. Bgd, Jugoslovenska knjiga, Firenze, Scala 1975. 94 str. Ilustr. (Slov., ital., angl., nem.).
Rec.: P. Krečič, *Delo* št. 150, 28. 6. 1975, str. 21; M. Murko, *NRazgl* št. 14, 25. 7. 1975, str. 277.

212
Drago Tršar. (uv Zoran Kržišnik, dokument. Marijan Tršar, Eva Gspan, Ljerk Menaše) Lj, DZS 1975. 138 str. Ilustr.

Rec.: T. Dominko, *PD* št. 11, 6. 6. 1975, str. 9; A. Inkret, *Delo* št. 100, 8. 5. 1975, str. 8; J. Novak, *Dnevnik* št. 124, 8. 5. 1975, str. 5; Sl. Rupel, *PDk* št. 163, 17. 7. 1975, str. 4; M. Tršar, *N.Razgl* št. 1, 16. 1. 1976, str. 16—17.

213
Marijan Tršar, Spacal in Kras, *NRazgl* št. 2, 24. 1. 1975, str. 40. Koper, Lipa 19.

214
Sergej Vrišer. Stari Maribor. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo, Lj 1975. 30 str. Ilustr. (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije 49).

215
Marko Vuk, Studi Goriziani, Rivista Biblioteca Statale Isontina di Gorizia gennaio-giugno 1975, vol. XLI, 204 str., *Goriški letnik* 1975, št. 2, str. 176—178.

216
Marijan Zadnikar. Predjamski grad. Postojna 1975. 25 str. (Ital., angl.).

217
id., Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti. Celje, Mohorjeva družba 1975 — (Veliki slov. kult. spomeniki 2). 193 str. Ilustr.
Rec.: V. Smolej, *Znamenje* 1976, št. 1, str. 88—94.

218
Iva Železnikar. Urbanistični terminoški slovar: Poskus interdisciplinarne obdelave: gradivo za javno razpravo. (Sodelavec Pavle Mihevc). Lj, Urbanistični inštitut SRS 1975. 402 str.

KOLONIJE IN SIMPOZIJI

219
Lado Smrekar, Forma viva, slikarska kolonija in grafični bienale pionirjev. Že tradicionalne likovne prireditve na Dolenjskem, *PDk* št. 50, 2. 3. 1975, str. 5—6. Ilustr.

220
Tone Štefanec, Likovne kolonije, *Delo* št. 78, 3. 4. 1975, str. 8.

Borl

221
France Forstnerič, Nove slike na staro mesto, ob koncu slikarske kolonije »Poetovio '75« na Borlu, *Delo* št. 222, 23. 9. 1975, str. 8.

222
Sergej Vrišer, Sproščene podobe, ob razstavi del slikarske kolonije na Borlu pri Ptuj, *Delo* št. 278, 27. 11. 1975, str. 8.

Lendava

223
Ernest Ružič, Slikarji in lendavski grad, *Vestnik* št. 48, 11. 12. 1975, str. 5. Ilustr.

224
id., Likovni val, *Delo* št. 204, 2. 9. 1975, str. 5.

Tudi Pannonia v Železnem in soboški bienale plastike.

Ljubljana

225
Boris Višnovec, Izziv mladosti, Forma viva v ljubljanskem študentskem naselju, *Mladina* št. 36, 11. 9. 1975, str. 12—13. Ilustr.

Novo mesto

226
Milan Markelj, Deset mojstrov — eno mesto, *DL* št. 33, 14. 3. 1975, str. 7. Ilustr. (Soavtor Ivan Zoran).

227
Andrej Pavlovec, Zakladnica raste, *Dol Razgl* št. 8, 18. 12. 1975, str. 147. Ilustr.

228
Ivan Zoran, Oživljeni impresionizem krajine, *DL* št. 50, 11. 12. 1975, str. 9.

Piran

229
Ivan Sedej, Ex tempore, *Dnevnik* št. 243, 6. 9. 1975, str. 5.

230
Franc Zalar, Sto čopičev v Piranu, *Dnevnik* št. 240, 3. 9. 1975, str. 2.

Portorož

231
Marjan Tomšič, Pozabljeni park s skulpturami; za portoroško »formo vivo« nihče ne skrbi, *Delo* št. 206, 4. 9. 1975, str. 6.
Tudi: Marjan Vidmar, *Delo* št. 220, 20. 9. 1975, str. 18.

Ravne	232
Manja Anderle, Forma viva Ravne '75, <i>DEn</i> št. 39, 4. 10. 1975, str. 11.	233
Silva Breznik, Slikarska kolonija Ravne '75, <i>Informativni fužinar</i> 1975, št. 12, str. 22.	
Selišči	234
Ernest Ružič, Razstava del slikarske kolonije, <i>Vestnik</i> št. 39, 9. 10. 1975, str. 5.	235
Tone Štefanec, Likovna kolonija Selišči, <i>DEn</i> št. 29, 26. 7. 1975, str. 10.	
Škofja Loka	236
Tea Dominko, Drevo prijateljstva, 8. Mala Groharjeva kolonija, <i>PD</i> št. 11, 6. 6. 1975, str. 9. Ilustr.	237
Jože Horvat, Risarji na ulicah, <i>Delo</i> št. 121, 26. 5. 1975, str. 3.	238
Boris Jesih, Pestro in zanimivo, <i>Glas</i> št. 9, 4. 2. 1975, str. 4.	239
O 8. Groharjevi slikarski koloniji.	240
Janez Mesesnel, Po loški koloniji, <i>Delo</i> št. 37, 14. 2. 1975, str. 6.	
id., Pregled ob letu, <i>Delo</i> št. 177, 1. 8. 1975, str. 6.	
Trebnje	241
Jože Horvat, Ne le »slikarski« tabor, <i>ITD</i> , št. 27, 6. 7. 1975, str. 11.	
Vršič	242
Darinka Sedej, Barvita vršiška paleta, <i>Glas</i> št. 76, 7. 10. 1975, str. 12. Ilustr.	
Planinska slikarska kolonija Vršič.	
Zavrh	243
Tone Štefanec, Prijetno in domače v koloniji Zavrh, <i>Vestnik</i> št. 42, 30. 10. 1975, str. 5.	
Zreče	244
Drago Medved, Vivat forma viva, <i>NoviT</i> št. 33, 21. 8. 1975, str. 7. Ilustr.	245
id., Zasnova novih vrednot, <i>NoviT</i> št. 51, 26. 12. 1975, str. 10. Ilustr.	

SKUPINSKE RAZSTAVE

Dokumentacija razstav od 1. 1. 1974 do 31. 12. 1974 (Oddelek za dokumentacijo Moderne galerije v Ljubljani, Eva Gspan), <i>Sinteza</i> 33/34/35, 1975, str. 175—192. Dopolnilo: <i>Sinteza</i> 36/37, 1976, str. 171.	246
Ajdovščina	247
Brane Kovič, Razgibana likovna sezona v Ajdovščini, <i>NRazgl</i> št. 17, 12. 9. 1975, str. 450.	
Pilonova galerija:	248
<i>Grupa</i> 69. 4.—18. 6. 1975; 22. 6.—2. 8. 1975, rk (kot za razstavo v Lj) V času od 4. do 18. 6. 1975 so razstavljali člani Grupe 69: Janez Bernik, Jože Ciuha, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Adriana Maraž, France Mihelič, Štefan Planinc, France Rotar, Gabrijel Stupica, Marko Suštaršič, Slavko Tihec in Drago Tršar. V času od 22. 6. do 2. 7. 1975 so razstavljali svoja dela gostje Grupe 96. Rec.: Lojze Bizjak, <i>PrimN</i> (Koper) št. 24, 13. 6. 1975, str. 11; (Brane Kovič, <i>PrimN</i> št. 27, 4. 7. 1975, str. 11; L. Bizjak, <i>PrimN</i> št. 28, 11. 7. 1975, str. 8); L. Bizjak, <i>PrimN</i> št. 27, 4. 7. 1975, str. 11. Niko Goršič, <i>ITD</i> št. 27, 6. 7. 1975, str. 11. Ilustr.	249
<i>Izbor jugoslovanske fotografije</i> . 14. 2.—2. 3. 1975, rk (uv Marko Aljančič). Prenos v Novo Gorico. Rec.: Lojze Bizjak, <i>PrimN</i> št. 8, 21. 2. 1975, str. 11.	
Beograd	250
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, <i>Sinteza</i> 33/34/35, 1975, str. 149—152.	251
Peter Krečič, »Železna« zbirka, ob predstavitvi slovenskega oblikovanja v Beogradu, <i>Delo</i> št. 19, 24. 1. 1975, str. 9.	252
Mara Ovsenik, Likovne impresije, beograjski intermezzo, <i>Večer</i> št. 115, 20. 5. 1975, str. 6. Ilustr.	253
Marlen Premšak, Srednjeveške freske na enem mestu, ob obisku beograjske galerije fresk, <i>Večer</i> št. 220, 22. 9. 1975, str. 5. Ilustr.	

- 254
Irina Subotič, XV. oktobrski salon v Beogradu, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 132—133. Ilustr.
- 255
Muzej savremene umetnosti:
Jugoslovenska umetnost u narodno-oslobodilačkom ratu 1941—1945.
Maj 1975, rk, predgovor Dušan Petrović, uv in kat. pod. za slov. um. Jure Mikuž. Prenos v Zgb, Sarajevo, Novi Sad, Skopje.
Slovenski razstavljalci: Alenka Gerlovič, Vito Globočnik, Božidar Jakac, Dore Klemenčič-Maj, Stane Kumar, France Mihelič, Nikolaj Pirnat, Marij Pregelj, Ljubo Ravnikar, Ivan Seljak-Copič, Hinko Smrekar, Ive Šubič, Drago Vidmar, Nande Vidmar. Razstavljenih je bilo 366 del iz let 1941—1945.
Rec.: Jure Mikuž, *Delo* št. 120, 24. 5. 1975, str. 23. Ilustr.; Dušan Petrović (otvoritveni govor) *Delo* št. 101, 30. 4. 1975 str. 5; Zorica Tucaković, *Komunist* št. 20, 19. 5. 1975, str. 23. Ilustr.
- 256
Jugoslovenska skulptura 1870—1950.
Maj—September 1975, rk, uv Miodrag Protić, študija in bibl. za slov. del Špelca Copič.
Razstava iz cikla študijskih razstav Jugoslovenska umetnost XX. veka. V tem pregledu so bili predstavljeni slovenski umetniki: Franc Berneker, Lojze Dolinar, Alojzij Gangl, France Gorše, Boris Kalin, Zdenko Kalin, Tine Kos, France Kralj, Tone Kralj, Peter Loboda, Ivan Napotnik, Svito-slav Peruzzi, Nikolaj Pirnat, Karel Putrih, Anton Sever, Frančišek Smerdu, Ivan Zajec. Razstavljenih je bilo 185 plastik 68 avtorjev.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 16, 29. 8. 1975, str. 426; Janez Mese-snel, *Delo* št. 184, 9. 8. 1975, str. 21; Marlen Premšak, *Večer* št. 224, 26. 9. 1975, str. 6. Ilustr.
- Bohinjska Bistrica
- 257
Cene Avguštin, Razstava likovne sku-pine Alpalik v Bohinjski Bistrici, *Glas* št. 75, 3. 10. 1975, str. 5. Ilustr.
- Bratislava
- 258
Jiří Vitula, Mednarodni bienale za ilustracijo otroških knjig v Bratisla-vi, *Knjiga* 1975, št. 12, str. 628—629.
- Brno
- 259
Stane Bernik, Brnski pregled grafič-nega oblikovanja, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 137—140. Ilustr.
- Celje
- 260
Anka Aškerc, Celjska likovna kroni-ka, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 146.
- 261
Drago Medved, Novi časi, *NoviT* št. 32, 14. 8. 1975, str. 7. O Lik. salonu v Celju; še: id., *NoviT* št. 18, 8. 5. 1975, str. 9; Juro Kislinger, *Delo* št. 98, 26. 4. 1975, str. 18.
- 262
Drago Medved, Jakopič, Tratnik, raz-stava Pokrajinskega muzeja, *NoviT* št. 23, 12. 6. 1975, str. 8.
- 263
id., Govorica srca, Ob razstavi v Mu-zeju revolucije, *NoviT* št. 21, 29. 5. str. 9.
Razstava otroških in mladinskih del.
- 264
Marlen Premšak, Oblikovalec pred za-ptimi vrati, ob prvi množični skupin-ski razstavi celjskih oblikovalcev, *Večer* št. 10, 14. 1. 1975, str. 6.
- Likovni salon:
- 265
Iz depoja Pokrajinskega muzeja v Celju. 12.—30. 6. 1975, spominska raz-stava.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 144, 23. 6. 1975, str. 5. Ilustr.
- 266
Jugoslovanski filmski plakat. Od 9. 12. dalje.
Rec.: Stane Bernik, *NoviT* št. 49, 11. 12. 1975, str. 7; Marlen Premšak, *Večer* št. 297, 24. 12. 1975, str. 6.
- Celovec
- 267
Koroški slovenski slikarji razstavlja-jo v galeriji Hildebrandt, *SlovV* št. 41, 10. 10. 1975, str. 5 + 8.
Ernest Arbeitstein, Jože Broschitz, Hubert Greiner, Gustav Januš, Valen-tin Oman, Jože Stefan, Rihard Va-kay, Zorka Weiss.
Tudi:
Bogdan Pogačnik, *Delo* št. 250, 25. 10. 1975, str. 21. Ilustr.
- 268
Janez Tehovnik, Aula slovenica v Ce-lovcu *NRazgl* št. 11, 6. 6. 1975, str. 299.

Dubrovnik

Umjetnička galerija:

269
Savremeni slovenski umjetnici, 11. 8.—11. 9. 1975, rk, predg. Zoran Kržišnik, uv Jure Mikuž, bibl. Majda Jerman.

Razstavljali so: Zvest Apollonio, Stojan Batič, Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Kostja Gatnik, Gustav Gnamuš, Drago Hrvacki, Božidar Jakac, Andrej Jemec, Boris Jesih, Meško Klar, Metka Krašovec, Tone Lapajne, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, France Mihelič, Stefan Planinc, Marjan Pogačnik, France Rotar, Jože Spacal, Gabrijel Stupica, Gorazd Šefran, Slavko Tihec, Drago Tršar, Dušan Tršar, Karel Zelenko.

Rec.: Mara Ovsenik, *Večer* št. 203, 2. 9. 1975, str. 6.; Bogdan Pogačnik, *Delo* št. 188, 14. 8. 1975, str. 5; Sandi Sitar, *Dnevnik* št. 212 6. 8. 1975, str. 5.

Glasgow

270
Zmago Jeraj, Glasgowski mednarodni festival mladih likovnikov in uporabnikov, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 137. Ilustr.

Grožnjan

271
Tatjana Frkovič, Dve zanimivi razstavi v »mestu umetnikov«, *PDK* št. 194, 23. 8. 1975, str. 4.
se: *PDK*, 31. 7. 1975, str. 4.

272
Peter Krečič, Grožnjanska okna, *Delo* št. 183, 8. 8. 1975, str. 5.

273
Mnoga srečanja v Grožnjanu, *Dnevnik* št. 219, 13. 8. 1975, str. 5. Ilustr.
O razstavah Izток Premrov.

Idrija

274
Franc Zalar, Toman in Florjančič v Idriji, *Dnevnik* št. 13, 15. 1. 1975, tr. 5.

Köln

275
Lenka Bajželj, Sehen und Hören oblikovanje in komunikacije (optične in akustične), *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 141.

Kunsthalle Köln, 8. 3.—3. 6. 1974.

Koper

276
Sonja Hojer, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 146—148.

Kostanjevica na Krki

277
Adrian Grizold, Bogato likovno življenje v Kostanjevici na Krki, *Večer* št. 219, 20. 9. 1975, str. 16.

278
Janez Mesesnel, Rod tretjega desetletja, V Kostanjevici na Krki je stalna galerijska zbirka del Jožeta Gorjupa, Toneta Kralja in Božidarja Jakca, *Delo* št. 50, 1. 3. 1975, str. 21. Ilustr.

O tem tudi Lado Smrekar, *DL* št. 5, 30. 1. 1975, str. 9.

279
id., Umetnost za vsakogar, ob jubileju Gorjupove galerije, *Delo* št. 208, 6. 9. 1975, str. 25.

280
Marijan Tršar, Tri galerije v Kostanjevici, *NRazgl* št. 1, 10. 1. 1975, str. 13.

Lamutov likovni salon:

281
IV. grafični bienale jugoslovanskih pionirjev. 18. 10. 1975—25. 4. 1976, rk, uv Alenka Gerlovič.

Rec.: Vlado Podgoršek, *Delo* št. 246, 21. 10. 1975, str. 8; France Slokar, *Delo* št. 283, 6. 12. 1975, str. 20. Ilustr.

Kranj

Galerija v Mestni hiši:

282
Likovna prizadevanja v severovzhodni Sloveniji. 7. 2.—2. 3. 1975, zloženska uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 40, 18. 2. 1975, str. 8. Ilustr.
Franc Zalar, *Dnevnik* št. 65, 8. 3. 1975, str. 9.

283
Likovna prizadevanja na Primorskem. 11. 4.—27. 4. 1975, zloženska uv Sonja Hojer.
Rec.: Sonja Hojer, *Glas* št. 31, 22. 4. 1975, str. 6.

284
Razstava del članov DSLU Maribor. 4. 9.—2. 10. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 68, 9. 9. 1975, str. 5. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 261, 24. 9. 1975, str. 5.

- 285
Tone Strojnik, Ob likovni razstavi
»Naše gore« v Kranju, *PV* 1975, št. 2,
str. 98—99.
Razstava Naše gore, gal. v Mestni
hiši, Kranj 26. 11. 1974—7. 1. 1975.
- Galerija v Prešernovi hiši:
286
Likovna prizadevanja na Gorenjskem
1974. 10.—31. 1. 1975.
Rec.: Cene Avguštin, *Snovanja* št. 1,
4. 2. 1975, str. 3—5. Ilustr.
- 287
Samorastniška krajina. 5.—25. 11.
1975, zloženka, uv Ivan Sedej.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 89, 21. 11.
1975, str. 5.
- Stebrišna dvorana v Mestni hiši:
288
Nevenka Gorjanc Ladislav Krmec.
22.—30. 3. 1975.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 24,
28. 3. 1975, str. 5.
- Galerija v Tavčarjevi 43:
289
Sodobni slovenski gledališki plakat.
5. 2.—5. 3. 1975.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 14, 21. 2.
1975, str. 5.
- Kabinet slovenske fotografije — Go-
renjski muzej:
290
Janko Branc, Slavko Smolej. 1. 8.—3.
9. 1975, zloženka, uv Janez Marenčič.
Rec.: Marko Aljančič, *Snovanja* št. 4,
23. 9. 1975, str. 41—42.
- Ljubljana
291
Aleksander Bassin, Drobna ljubljans-
ka razstavišča, *NRazgl* št. 10, 23. 5.
1975, str. 273.
- 292
id., Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*
št. 11, 139, 15. 1, 17. 6. 1975, str. 6. št.
193, 1. 8. 1975, str. 5.
- 294
Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna
kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str.
145—146.
- 293
Marijan Tršar, Razmišljanje ob zad-
njih razstavah, *Sodobnost* 1975, št.
2, str. 183—187.
- Arkade:
295
Pivsko posodje skozi stoletja. 22. 1.
do 30. 3. 1975, rk, uv Hanka Štular.
Prenos v Muzej primenjene umetno-
sti, Bgd.
Rec.: Janez Kajzer, *Delo* št. 44, 22. 2.
1975, str. 22. Ilustr.; Katja Kmet, *Jana*
št. 8, 19. 2. 1975, str. 14—15. Ilustr.;
Hanka Štular, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975,
str. 63—64; Franc Zalar, *Dnevnik* št.
56, 27. 2. 1975, str. 5. Ilustr.
- 296
Bogdan Pogačnik, Industrijsko obli-
kovanje po britansko, *Delo* št. 82, 8. 4.
1975, str. 8.
Ob razstavi britanskega ind. obliko-
vanja, tudi 297, 298.
- 297
Ivan Sedej, Pod zastavo drznega obli-
kovanja, *Dnevnik* št. 98, 10. 4. 1975,
str. 5.
- 298
Franc Zalar, Funkcionalno in lepo,
Dnevnik št. 98, 10. 4. 1975, str. 5.
Ilustr.
- 299
Umetnost stečkov. 8. 5.—10. 6. 1975.
Pripravil Zemaljski muzej, Sarajevo.
Rec.: France Slokar, *Delo* št. 120, 24. 5.
1975, str. 24.
- 300
Nemški nakit od 15.—20. stoletja. 27. 8.
do 25. 9. 1975. Potujoča razstava iz
ZRN.
Rec.: Irena Ferluga, *Večer* št. 200, 29.
8. 1975, str. 6; Jože Horvat, *Delo* št.
200, 28. 8. 1975, str. 5; Snežna Šlam-
berger, *Dnevnik* št. 234, 28. 8. 1975,
str. 5.
- Arhitekturni muzej:
301
Spomeniki NOB Jožeta Plečnika in
njegove šole. 26. 5.—30. 6. 1975, rk,
predg. Matija Murko, besedilo in do-
kumentacija Peter Krečič.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* št. 178, 2. 8.
1975, str. 24.
- Gospodarsko razstavišče:
302
6. bienale jugoslovanskega industrij-
skega oblikovanja. 11.—22. 4. 1975, rk.
Rec.: Stane Bernik, *NRazgl* št. 11, 6.
6. 1975, str. 300. Ilustr.; Naško Križnar,
PrimN (Koper) št. 17/18, 1. 5. 1975, str.
11; Marjana Kunčič, *Les* 1975, št. 3/4,
str. 58; Mara Ovsenik, *Večer* št. 93,
21. 4. 1975, str. 6; Bogdan Pogačnik,
Delo št. 87, 14. 3. 1975, str. 2; Ivan Se-
dej, *Dnevnik* 29, 30. 4. 1975, št. 117,

118, str. 5; Snežna Slamberger, *Dnevnik* št. 103, 15. 4. 1975, str. 5. Ilustr.

Jelovškova galerija:

303
Janez Mesesnel, Osmerica iz Most, ob 9. skupni razstavi 8 akademskih likovnih ustvarjalcev občine Moste-Polje v Jelovškovi galeriji, *Delo* št. 158, 9. 7. 1975, str. 5.

304
id., Jože Centa in Aladar Zahariaš na Kodeljevem, *Delo* št. 140, 17. 6. 1975, str. 8.

Jugobanka, poslovni prostori:

305
Ratimir Pušelja, Ivan Bogovčič, Georgi Božinov, Marec—april, 1975, zloženska.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 85, 28. 3. 1975, str. 5.

306
Franc Curk, Andrej Grošelj, Nevenka Kraigher, April—maj, 1975, zloženska.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 330.

Krajevna skupnost Trnovo:

307
Razstava likovnih del trnovskih umetnikov, 7.—18. 5. 1975.
Razstavljali so: Vekoslav Bombač, Georgi Božinov, Dragica Čadež-Lapajne, Marjanca Kraigher, Vladimir Lakič, Tone Lapajne, Samo Kovač, Meško Kiar, France Peršin, Sonja Rauter-Zelenko, Gabrijel Stupica, Marlenka Stupica, Veljko Toman, Karel Zdenko.
Rec.: Janez Mesesnel, *Deslo* št. 112, 15. 5. 1975, str. 8.

Labirint:

308
Razstava del starih mojstrov, 4. 1.—4. 2. 1975, (z javno avkcijo 4. 2. 1975), rk, besedilo Breda Turk, Mirko Juteršek, Iztok Premrov.
Rec.: Čoro Škodlar, *Delo* št. 28, 4. 2. 1975, str. 8; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 4, 21. 2. 1975, str. 101.

309
Janez Knez, Jure Cihlař, 2. 7.—3. 8. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin, Iztok Premrov.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 163, 15. 7. 1975, str. 5; Iztok Premrov, *Dnevnik* št. 188, 12. 7. 1975, str. 7; Marlen Premšak, *Večer* št. 156, 8. 7. 1975, str. 6; Breda Turk-Vilhar, *ITD* št. 30, 27. 7. 1975, str. 11. Ilustr.

Tovarna Lek:

310
Iztok Premrov, Umetnost za delavce, *Dnevnik* št. 118, 30. 4. 1975, str. 5. Slike I. Dolenca in T. Logondra. (25. 9.—14. 5. 1975).

Mestna galerija:

311
Henrik Marchel, Lado Pengov, Maksim Sedej ml., 25. 2.—25. 3. 1975, rk, uv Ivan Sedej, Brane Kovič.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, št. 273; Janez Mesesnel, *Delo* št. 128, 3. 6. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 64, 7. 3. 1975, str. 5.

312
4. mednarodni bienale karikature, 8.—25. 5. 1975, rk (Pavliha št. 18, 5. 5. 1975).
Rec.: Peter Kuhar, *ITD* št. 20, 18. 5. 1975, str. 11; Doca Marolt, *Večer* št. 111, 15. 5. 1975, str. 4; Jolka Milčič, *Delo* št. 114, 17. 5. 1975; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 280—281; Janez Zadnikar, *Delo* št. 120, 24. 5. 1975, str. 18; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 139, 23. 5. 1975 str. 5.

313
NOB v delih jugoslovanskih grafikov, 16. 7.—30. 8. 1975, rk. Pripravili: galerija Doma JLA, Bgd in Mestna galerija, Lj. Razstavo prenesli v Jajce. Razstavljali so: Zvest Apollonio, Bogdan Borčić, Božidar Jakac, Meško Kiar, Vladimir Makuc, Nikolaj Pirnat, Ive Šubic, Karel Zelenko.
Rec.: Niko Goršič, *ITD* št. 31, 3. 8. 1975, str. 11; Janez Mesesnel, *Delo* št. 170, 24. 7. 1975, str. 5. Ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* št. 183, 9. 8. 1975, str. 4. Ilustr.; Ivan Sedej, *TV-15*, št. 47, 27. 11. 1975 str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 207 1. 8. 1975, str. 5.

314
Razstava slušateljev ALU, 4.—31. 11. 1975.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 331, 6. 12. 1975, str. 5.

Moderna galerija:

315
Atelje '75, 27. 3.—13. 4. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Razstavljali so: Kosta Bogdanović, Gustav Gnamuš, Herman Gvardjančič, Zmago Jeraj, Franc Mesarič, Dušan Tršar, Momo Vuković.
Rec.: Peter Krečič, *NRazgl* št. 11, 6. 6. 1975, str. 298—299.

Partizanska grafika in risba. 25. 4.—11. 5. 1975, rk, predgovor Zoran Kržišnik, uv Jure Mikuž, biogr. pod., seznam del Izток Durjava in Jure Mikuž.

Prenos v Mestno galerijo 30. 5.—22. 6. 1975.

Razstavljali so: Alenka Gerlovič, Vito Globočnik, Božidar Jakac, Vlado Jordan, Dore Klemenčič-Maj, Janez Lajevec, Lojze Lavrič, France Mihelič, Nikolaj Pirnat, Ivan Seljak-Čopić, France Slana, Ive Subić, Drago in Nande Vidmar.

Rec.: Vilma Praprotnik, *Modri bilten* 75/76, št. 1, str. 13—14. Ilustr., Marlen Premšak, *Večer* št. 137, 14. 6. 1975, str. 4. Ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* št. 97, 9. 4. 1975, str. 5.

317

Prisotnosti. Grupa '69. 17. 4.—11. 5. 1975, rk, uv Grupa 69, biogr., seznam del Majda Jerman.

Prenos: Umetnostna galerija Maribor (maj 57), Galerija Ajdovščina (junij 1975).

Razstavljali so člani: Janez Bernik, Jože Ciuha, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Adriana Maraž, France Mihelič, Štefan Planinc, France Rotar, Gabriel Stupica, Marko Suštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar in gostje: Jagoda Buč, Stojan Čelič, Dušan Džamonja, Miodrag B. Protić, Vjenceslav Richter, Miroslav Šutej, Mehmed Zaimović, Vladimir Veličković.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 100, 29. 4. 1975, str. 8, št. 126, 31. 5. 1975, str. 18, št. 144, 21. 6. 1975, str. 18; Jure Mikuž, *Delo* št. 120, 24. 5. 1975, str. 18; Tomaž Brejc, *Delo* št. 138, 14. 6. 1975, str. 18; Čoro Škodlar, *Delo* št. 138, 14. 6. 1975, str. 18; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 121, 5. 5. 1975, str. 12.

318

11. bienale grafike. 6. 6.—28. 9. 1975, rk, predgovor Tone Kovič, uv Zoran Kržišnik.

Od Slovencev so razstavljali: Zvest Apollonio, Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Riko Debenjak, Drago Hrvacki, Danilo Jejčič, Andrej Jemec, Boris Jesih, Meško Kiar, Metka Krašovec, Sonja Lamut, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, Marjan Pogčnik, Jože Spacal, Gorazd Sefran, Karel Zelenko.

Rec.: *Dnevnik* št. 153, 157, 6., 10. 6. 1975, str. 5 pogovor s člani mednarodne žirije zapisala Snežna Šlamberger); Aleksander Bassin, *NRazgl*

št. 14, 25. 7. 1975, str. 376—377; Tomaž Brejc, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 317—318; Meta Gabršek-Prošenc, *Dialogi* 1975, str. 11 in št. 25, 22. 6. 1975, str. 11; Andrej Jemec (zapisala Snežna Šlamberger), *Dnevnik* št. 162, 15. 6. 1975, str. 18; Manca Košir, *ITD* št. 40, 5. 10. 1975, str. 10; Zoran Kržišnik (zapisala Tatjana Pregl), *Mladina* št. 23, 11. 6. 1975, str. 14—15. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* št. 207, 5. 9. 1975, str. 5; Jure Mikuž, *NRazgl* št. 13, 4. 7. 1975, str. 351—352; Marlen Premšak, *Večer* št. 184, 11. 8. 1975, str. 5, št. 186, 191, 13, 19. 8. 1975, str. 6. Ilustr.; ead., *Večer* št. 131, 7. 6. 1975, str. 4. Ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 179, 2. 7. 1975, str. 8—9. Ilustr.; Melita Stele-Možina (zapisala Snežna Šlamberger) *Dnevnik* št. 104, 16. 6. 1975, str. 5; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* št. 207, 1. 8. 1975, str. 5; Franc Udovič, *PDK* št. 130, 7. 6. 1975, str. 8; Tit Vidmar, *Delo* št. 214, 13. 9. 1975, str. 20.

319

DSL. Od 27. 11. 1975 dalje, rk, uv Melita Vovk.

Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 344, 345, 19., 20. 12. 1975, str. 5; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 24, 26. 12. 1975, str. 644.

Narodna galerija:

320

Češko slikarstvo 19. in zač. 20. stoletja. 24. 4.—1. 6. 1975, rk, predgovor Anica Cevc, tekst Olga Machová.

Rec.: Snežna Šlamberger, *Dnevnik* št. 113, 25. 4. 1975, str. 5; Polonca Vrhunc, *Delo* št. 125, 30. 5. 1975, str. 9. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 138, 22. 5. 1975, str. 5; Asta Znidarčič, *NRazgl* št. 11, 6. 6. 1975, str. 299.

Maribor

321

Jože Curk, Likovna dozorelost. Sprehod skozi mariborska praznična razstavišča, *Večer* št. 108, 12. 5. 1975, str. 5.

322

id., Enkratni likovni dogodek, danes sedem razstav v Mariboru, *Večer* št. 97, 25. 4. 1975, str. 6.

323

id. Majski program likovnih prireditve v Mariboru, *Večer* št. 115, 20. 5. 1975, str. 6.

324

id., Raznovrstna tematika, ob izteku majske likovne sezone, *Večer* št. 129, 5. 6. 1975, str. 3.

- Meta Gabršček-Prošenc, Pred 30-letnico uktanovitve DSLU Maribor, *Dialogi* 1975, št. 3, str. 139—141. 325
- Mladinsko razstavišče — galerija Avla: 326
- Jože Curk, Razstavišče Avla vabi, *Večer* št. 47, 26. 2. 1975, str. 6. Ob razstavi likovnih del dijakov slovenskih gimnazij. 327
- Stefan Simonič, Marjan Kučec. Od 2. 10. 1975 dalje. Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 77, 10. 10. 1975, str. 7; Jože Curk, *Večer* št. 245, 21. 10. 1975, str. 6.
- Pokrajinski muzej: 328
- Maja Vetrih, Razstava ur v Pokrajinskem muzeju Maribor, *Dialogi* 1975, št. 3, str. 193—195. Ilustr. Ob razstavi v oktobru — decembru 1974.
- Razstavni salon Rotovž: 329
- Zlatko Zei, Razstavna dejavnost v salonu Rotovž, *Večer* št. 157, 19. 7. 1975, str. 5. 330
- Društvo slovenskih likovnih umetnikov Maribor. 25. 4.—25. 5. 1975, zloženska, uv Zlatko Zei. Prenos v Lik. salon Ravne na Koroškem in Gor. muzej, Kranj. Razstavljali so: Remigij Bratož, Bogdan Čobal, Ivan Čobal, Bojan Golija, Marjan Jelenc, Zmago Jeraj, Gabriel Kolbič, Slavko Kores, Ivan Kos, Rudolf Kotnik, Albin Lugarič, Ludvik Pandur, Jože Polajnc, Oton Polak, Vlado Potočnik, Jože Primožič, Ida Remec, Marjan Remec, Anton Repnik, Janez Šibila, Vlasta Tihec, Jože Tisnikar, Janez Vidic, Zlatko Zei. Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 109, 13. 5. 1975, str. 6; Zlatko Zei, *Večer* št. 96, 24. 4. 1975, str. 4. 331
- Sodobna likovna prizadevanja na Gorenjskem. 30. 5.—22. 6. 1975, zloženska, uv Zlatko Zei. Razstavljali so: Milan Batista, Berko, Boni Čeh, Franc Feldin, Pavel Florjančič, Danijel Fugger, Milan Gogala, Herman Gvardjančič, Janez Hafner, Viljem Jakopin, Boris Jesih, Alenka Kham-Pičman, France Kokalj, Marjan Kučec, Saša Kump, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Ferdo Mayer, Franc Novinc, Mario Petrič, Janez Ravnik, Cene Ribnikar, Franc Rotar, Boris Sajovic, Roman Savinšek, Stefan Simonič, Nejc Slapar, Ive Šubic, Jože Trobec, Vinko Tušek, Melita Vovk-Stih. Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 134, 11. 6. 1975, str. 6; Zlatko Zei, *Večer* št. 129, 5. 6. 1975, str. 3. 332
- Remigij Bratož, Jože Polajnc, Tošo Primožič. 25. 4.—11. 5. 1975, rk, predgovor Maja Vetrih, uv Meta Gabršček-Prošenc. Rec.: Meta Gabršček-Prošenc, *Večer* št. 105, 8. 5. 1975, str. 3. Ilustr. 333
- Grupa 69 z gosti. 16.—29. 5. 1975. Prenos iz MG, Lj. Rec.: Meta Gabršček-Prošenc, *Večer* št. 217, 3. 6. 1975, str. 6. Ilustr. Maja Vetrih, *Večer* št. 120, 26. 5. 1975, str. 5. Ilustr. 334
- Lidija Kašpar, Bojan Stranič. Od 5. 12. dalje, rk, uv Maja Vetrih. Rec.: Breda Ilich-Klančnik, *Večer* št. 298 15. 12. 1975, str. 4. Ilustr. 335
- Visoka tehniška šola: 335
- Breda Ilich-Klančnik, Srečanje z mladimi ustvarjalci, ob razstavah na mariborski visoki tehniški šoli, *Večer* št. 120, 26. 5. 1975, str. 5. Ilustr.
- Murska Sobota 336
- Andrej Fištravec, Deset razstav na leto, *Večer* št. 164, 17. 7. 1975, str. 4. Ilustr. 337
- Marlen Premšak, Bogato likovno življenje, *Večer* št. 201, 30. 8. 1975, str. 5.
- Razstavni paviljon arh. Franca Novaka: 338
- Aleksander Bassin, Skupina DHLM v Murski Soboti, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975 str. 72. 339
- V letu 1974. Likovna prizadevanja na Gorenjskem. 4.—28. 2. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin. Razstavljali so: Milan Batista, Berko, Boni Čeh, Pavel Florjančič, Milan Gogala, Herman Gvardjančič, Boris Jesih, Alenka Kham-Pičman, Marjan Kučec, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Franc Novinc, Janez Ravnik, Cene Ribnikar, France Rotar, Roman

Savinšek, Štefan Simonič, Nejc Slapar, Ive Subić, Jože Trobec, Vinko Tušek
Rec.: Jože Ternar, *Vestnik* št. 5, 6. 2. 1975, str. 5.

340

Likos — Lindau. 11.—28. 3. 1975.
Rec.: Jože Ternar, *Vestnik* št. 11, 20. 3. 1975, str. 5.

341

Bogdan Čobal, Vlado Potočnik, Vojko Stuhec. 17. 6.—5. 7. 1975, zloženska, uv Meta Gabršek-Prošenc.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 165, 18. 7. 1975, str. 6.

342

II. jugoslovanski bienale male plastike z italijanskimi gosti. 27. 9.—30. 10. 1975 rk, uv Aleksander Bassin.
Slovenski razstavljalci: Janez Boljka, Dragica Čadež-Lapajne, Peter Černe, Tone Demšar, Drago Hrvacki, Danilo Jelčič, Franc Király, Oskar Kogoj, Tone Lapajne, Janez Lenassi, Francišek Smerdu (mali spominski izbor — 5 plastik iz let 1948—1964), Slavko Tihec, Vlasta Tihec-Zorko, Dušan Tršar.
Rec.: Jože Graj, *Vestnik* št. 38, 2. 10. 1975, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* št. 246, 21. 10. 1975, str. 8; Marlen Premšak, *Večer* št. 235, 9. 10. 1975, str. 4. Ilustr.: Helena Senica, *Dnevnik* št. 267, 30. 9. 1975, str. 5. Ilustr.: Marijan Tršar, *NRazgl* št. 19, 10. 10. 1975, str. 505; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 280, 13. 10. 1975, str. 14.

343

5. Pannonia '75. 7.—29. 11. 1975, rk, uv Theodor Kery, Jože Vild, prof. Franz Probst.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 269, 19. 11. 1975, str. 6.

Nova Gorica

344

Marijan Brecelj, Slikarski bienale na Goriškem. Načrti in predlogi likovne skupine 2 x GO, *PrimN* (Koper) št. 12, 21. 3. 1975, str. 11.

345

Brane Kovič, Goriška likovna kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 148—149.

Novo mesto

346

Aleksander Bassin, Razstava v Novem mestu, *NRazgl* št. 8, 18. 4. 1975, str. 214.

Dolenjski muzej, galerija:

347

Emerik Bernard, Bogoslav Kalaš, Milena Usenik. 13.—30. 3. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Ivan Zoran, *DL* št. 12, 20. 3. 1975, str. 7.

348

Partizanska grafika in risba. 24. 10.—25. 11. 1975, zloženska, uv Iztok Durjava. Razstavo je pripravil Muzej ljudske revolucije Slov.
Razstavljali ko: Alenka Gerlovič, Vito Globočnik, Božidar Jakac, Vlado Jordan, Janez Lajevce, Lojze Lavrič, France Mihelič, Nikolaj Pirnat, Ivan Seljak-Čopič, Drago in Nande Vidmar.
Rec.: Jovo Grobovšek, *DolRazgl* št. 8, 18. 12. 1975, str. 148—149. Ilustr.

Novi Sad

349

Djordje Jović, Ob razstavi »Forma 5« in deseti obletnici Društva uporabne umetnosti in oblikovanja Vojvodine, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 134.

350

Slobodan Sanader, Novosadska likovna kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 158—159.

Pariz

351

Milko Bambič, Sprehod po tradicionalnem »Salonu des independants«, kulturno pismo iz Pariza, *PDk* št. 74, str. 4.

352

Tomaž Brejc, Kaj počne avantgarda, notice o pariškem bienalu (mladih), *NRazgl* št. 21, 7. 11. 1975, str. 516.

353

id., Stoletnica impresionizma (Misli ob razstavi v pariški Grand Palais), *NRazgl* št. 1, 10. 1. 1975, str. 12.

Piran

Mestna galerija:

354

Klavdij Palčič, Valentin Oman. 8. 2.—3. 3. 1975.
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 56, 27. 2. 1975, str. 5.

355

Batista, Kuček, Simonič. 25. 3.—30. 4. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 24, 4. 4. 1975, str. 5. Ilustr.

356
Danilo Jejčič, *Nedeljko Pečanac*. 18.—
—29. 6. 1975.

Rec.: Stasja Mehora, *PrimN* (Koper)
št. 27, 4. 7. 1975, str. 10; ead., *Dnev-*
nik št. 178, 1. 7. 1975, str. 5. Ilustr.;
ead., *Pdk*, št. 154, 6. 7. 1975, str. 5.
Ilustr.

Ravne

Likovni salon:

357
fš, Bogat program, o delu likovnega
salona na Ravnah, *Večer* št. 150, 30. 6.
1975, str. 5.

358
Likovni ustvarjalci delavci Železarne
Ravne. 8.—18. 9. 1975.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 215,
16. 9. 1975, str. 6.

Rijeka

359
Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kro-
nika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 157—
—158.

360
8. *bienale mladih*. Julij—avgust 1975,
rk, uv Boris Vižintin.

Slovenski razstavljalci: Bard Iucun-
dus, Berko, Marko Butina, Jure Ci-
hlař, Franc Curk, Dragica Čadež-La-
pajne, Anton Demšar, Pavel Florjan-
čič, Stefan Galič, Gustav Gnamuš, To-
maž Gorjup, Herman Gvardjančič, Ja-
nez Hafner, Stane Hrovatič, Zdenko
Huzjan, Milomir Jevtić, Oskar Kogoj,
Sonja Lamut, Živko Marušič, Tomo
Podgornik, Ratimir Huselj, Marija
Rus, Mojca Putrih-Smerdu, Veselka
Sorli-Puc, Alojz-Lujo Vodopivec, Žar-
ko Vrezec.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št.
15, 8. 8. 1975, str. 400; Niko Goršič,
ITD št. 37 14. 9. 1975, str. 11.

Rim

361
Ješa Denegri, *Contemporanea*, *Sinte-*
za 33/34/35, 1975, str. 134—135. Ilustr.

Sarajevo

362
Bogdan Novak, Obsežna razstava ju-
goslovanskih likovnikov. Nagradi za
Draga Tršarja in Gorazda Šefrana,
Delo št. 288, 12. 12. 1975, str. 11.

Skopje

363
Aleksander Bassin, Likovna umetnost
Kosova, *ITD* št. 23, 8. 6. 1975, str. 11.
Pomladni salon v skopskem muzeju.

Slovenj Gradec

Umetnostni paviljon:

364
Mednarodna likovna razstava angaži-
rana figuralika. *Mir* 75 — 30 *OZN*.
19. 10. 1975—19. 1. 1976, rk, uv Alek-
ques Lévéque, Zdenko Rus, Irina Su-
botić, Marijan Tršar.

Od Slovencev so razstavljali: Zvest
Apollonio, Janez Boljka Jože Ciuha,
Avgust Černigoj, Stane Jagodič, Bo-
židar Jakac, Zmago Jeraj, Metka Kra-
šovec, Stane Kregar, Avgust Lavren-
čič, Lojze Logar, Franc Mesarič,
Franc Novinc, Klavdij Palčič, Ludvik
Pandur, Stefan Planinc, Marij Pregelj,
Ratimir Pušelj, Jože Spacal, Marko
Suštaršič, Seka Tavčar, Jože Tisnikar,
Drago Tršar, Karel Zelenko.

Rec.: Janko Messner, (zapisala Hele-
na Senica), *Dnevnik* št. 302, 5. 11. 1975,
str. 5; Mara Ovsenik, *Večer* št. 254,
31. 10. 1975, str. 5; Igor Pleško, *PD*
št. 20, 5. 12. 1975, str. 9. Ilustr.; Bog-
dan Pogačnik, *Delo* št. 295, 20. 12. 1975,
str. 22; Marlen Premšak, *Večer* št.
268, 18. 11. 1975, str. 6. Ilustr.; Snež-
na Slamberger, *Dnevnik* št. 235, 29. 8.
1975, str. 5.

Slovenske Konjice

365
Smail Festić, Jakijev naslednik, skup-
na razstava olj in grafik, *Večer* št.
240, 15. 10. 1975, str. 6. Ilustr.

Jože Horvat Jaki in Goran Horvat v
Slov. Konjicah.

Skedenj

366
Jože Koren, Pet slikarjev — grafikov
za 30-letnico osvoboditve. V četrtrek
otvoritev v PD «Ivan Grbec», *Pdk* št.
291, 14. 12. 1975, str. 5.

Livio Grimalda, Marjan Kravos, Dezi-
derij Švara, Franco Vecchiet, France
Volk.

367
Miroslav Košuta, Posvetilo 30-letnici,
Pdk št. 297, 21. 12. 1975, str. 5. Ilustr.
Ob grafični razstavi peterice v Sked-
nju.

Loški muzej — Galerija:

368
Gorazd Satler, Anton Demšar. Od 14. 2. 1975 dalje.
Rec.: Boris Jesih, *Glas* št. 15, 15. 2. 1975, št. 15, str. 9; Janez Mesesnel, *Delo* št. 43, 21. 2. 1975, str. 8.

Šoštanj

369
Viktor Kojc, Razstava šaleških likovnikov, *Novi* št. 42, 23. 10. 1975, str. 7.

Trbovlje

370
Janez Mesesnel, Revirski slikarji, 6 slikarjev razstavlja v Galeriji delavskega doma v Trbovljah, *Delo* št. 141, 18. 6. 1975, str. 8.

371
Nande Razboršek, Dojemanje in izraz, *PD* št. 14, 12. 9. 1975, str. 13.
Ob razstavi DSLU — likovna sekcija Zasavje v trboveljski galeriji.

Trebnje

Galerija likovnih samorastnikov:
372
Andrija Kusanič, Boris Lavrič. 5.—16. 9. 1975, rk, uv Cene Avguštin, Mirko Juteršek, umetnika sama o svojem delu.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 254, 17. 9. 1975, str. 5.

Velenje

373
Cene Avguštin, 2. revija likovnih skupin Slovenije, *Naš čas* št. 25, 5. 7. 1975, str. 8. Ilustr.
374
Tone Štefanec, Izbor najboljšega, V Velenju odprta 2. razstava slikarjev — članov likovnih skupin iz vse Slovenije, *Delo* št. 157, 8. 7. 1975, str. 5.

Zagreb

375
Aleksander Bassin, 5. jugoslovanska razstava risbe v Zagrebu, *NRazgl* št. 13, 4. 7. 1975, str. 353.
376
Niko Goršič, Jugoslovanska risba v Zagrebu, *ITD* št. 24, 15. 6. 1975, str. 11. Ilustr.
377
Davor Matičević, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 154—155.

378
Branimir Žganjer, Poletna mavrica, razstavno pismo iz Zagreba, *Večer* št. 161, 14. 7. 1975, str. 5.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIČ, Peter

379
Peter Adamič. Lj, Klub kulturnih in znanstvenih delavcev. 7.—27. 6. 1975, zloženska.
Rec.: Dušan Mevlja, *Večer* št. 142, 20. 6. 1975, str. 6.

AJDIČ, Andrej

380
Andrej Ajdič. Lj, Galerija Ars 13. 1.—12. 2. 1975, zloženska, uv Franc Zalar.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 16, 21. 1. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 28, 30. 1. 1975, str. 5.

BARD, Iucundus

381
Bard Iucundus, risbe. Lj, galerija Ars, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 169, 23. 7. 1975, str. 5; Marlen Premšak, *Večer* št. 285, 21. 7. 1975, str. 6. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 199, 24. 7. 1975, str. 5.

382
Bard Iucundus. Lj, Mestna galerija 29. 9.—26. 10. 1975, rk, uv Aleksander Bassin, Ivo Svetina.
Prenos v Milano.
Rec.: Manca Košir, *ITD* št. 41, 12. 10. 1975, str. 11. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* št. 237, 10. 10. 1975, str. 9; Marlen Premšak, *Večer* št. 245, 21. 10. 1975, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 276, 9. 10. 1975, str. 5.

BERKO

383
Berko. Lj, Razstavni prostori Jugobanke 14. 11.—5. 12. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 92, 3. 12. 1975, str. 5.

BERTONCELJ, Joža

384
Joža Bertoncelj. Kropa, kovaški muzej, od 26. 4. 1975 dalje (stalna razstava), zloženska, uv Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 32, 25. 4. 1975, str. 5.

- BOLJKA, Janez** 385
 Marjana Kunčič, Boljka v Celovcu. Ob razstavi skulptur in grafičnih listov Janeza Boljke, *Delo* št. 116, 20. 5. 1975, str. 8. Ilustr.
- CIHLAR, Jure** 395
 Janez Mesesnel, Drobci neke sinteze, *Delo* št. 73, 2. 3. 1975, str. 8. Ob razstavi v Klubu kulturnih in znanstvenih delavcev, Lj.
- CIUHA, Jože** 398
 Jože Ciuha, Lj, Mestna galerija 15.—30. 12. 1975, rk, uv Marijan Tršar. Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 343, 18. 12. 1975, str. 7.
- CAMP, Alojz** 399
 Alojz Čampa, Kostanjevica, Lamutov likovni salon 18. 4.—1. 6. 1975, rk uv Mirko Juteršek. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 100, 29. 4. 1975, str. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 129, 13. 5. 1975, str. 5.
- ČERNE, Peter** 400
 Peter Černe, mala plastika. Lj, galerija Labirint 6. 3.—1. 4. 1975, zloženska, besedilo — odlomki Marijan Tršar, Franc Zalar, Janez Mesesnel. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 64, 18. 3. 1975, str. 8; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 7, 4. 4. 1975, str. 185; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 72, 15. 3. 1975, str. 9.
- ČERNIGOJ, Avgust** 401
 Milko Bambič, Černigojeve risbe, *PDK* št. 25, 1. 2. 1975, str. 4. Ob razstavi v Trstu.
- ČETKOVIC, Vasilije** 402
 Vasilije Četković, Mrb, galerija Avla 2.—18. 6. 1975, zloženska, uv Drago Medved. Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 144, 23. 6. 1975, str. 5. Ilustr.
- BORČIČ, Bogdan** 389
 Bogdan Borčič, Lj, galerija Labirint 4. 12.—5. 1. 1975, zloženska, uv Ivan Sedej. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 297, 23. 12. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 335, 10. 12. 1975, str. 5.
- BOŠTJAN, Franc** 390
 Franc Boštjan, Mrb, razstavnici salon Rotovž 27. 6.—27. 7. 1975, zloženska, uv Meta Gabršek Prosenc. Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 162, 15. 7. 1975, str. 6.
- BOZOVIČAR, Pavle** 391
 Pavle Božovičar, Škofja Loka, galerija na Gradu od 12. 9. 1975 dalje, Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 69, 12. 9. 1975, str. 6.
- BUTINA, Milan** 392
 Milan Butina, Mrb, galerija Avla od 8. 12. dalje, Rec.: Marjan Remec, *Večer* št. 303, 31. 12. 1975.
- CESAR, Avgust** 393
 Milko Bambič, Cesar je razstavljal, *PDK* št. 25, 1. 2. 1975, str. 4. V Trstu.
- Cesar. Trst, Občinska galerija** 16.—27. 7. 1975.
 Rec.: Franc Udovič, *PDK* št. 169, 24. 6. 1975, str. 4. Ilustr.
- JANEZ TEHOVNIK, Razstava Janeza Boljke, SlovV** št. 20, 16. 5. 1975, str. 3. Ilustr.
- JANEZ BOLJKA. Lj, galerija Labirint** 3. 6.—1. 7. 1975, zloženska, uv Zoran Kržišnik.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 330; Janez Mesesnel, *Delo* št. 146, 24. 6. 1975, str. 8; Iztok Premrov, *Dnevnik* št. 157, 10. 6. 1975, str. 5; Breda Turk Vilhar, *ITD* št. 26, 29. 6. 1975, str. 11. Ilustr.
- JANEZ BOLJKA. Radenci, steklena dvorana zdravilišča** 27. 9.—12. 10. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
 Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 229, 2. 10. 1975, str. 5.
- JURE CIHLAR. Izola, Poslovni prostori ladjedelnice »2. oktober«** 17, 18 in 25, 26. 1. 1975, zloženska, uv Janez Mesesnel.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 16, 21. 1. 1975, str. 8. Ilustr.
- JOŽE CIUHA. Lj, Mestna galerija** 15.—30. 12. 1975, rk, uv Marijan Tršar.
 Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 343, 18. 12. 1975, str. 7.
- LOJZE ČAMPA. Kostanjevica, Lamutov likovni salon** 18. 4.—1. 6. 1975, rk uv Mirko Juteršek.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 100, 29. 4. 1975, str. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 129, 13. 5. 1975, str. 5.
- PETER ČERNE. mala plastika. Lj, galerija Labirint** 6. 3.—1. 4. 1975, zloženska, besedilo — odlomki Marijan Tršar, Franc Zalar, Janez Mesesnel.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 64, 18. 3. 1975, str. 8; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 7, 4. 4. 1975, str. 185; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 72, 15. 3. 1975, str. 9.
- AVGUST ČERNIGOJ. Černigojeve risbe, PDK** št. 25, 1. 2. 1975, str. 4. Ob razstavi v Trstu.
- VASILJE ČETKOVIC. Mrb, galerija Avla** 2.—18. 6. 1975, zloženska, uv Drago Medved.
 Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 144, 23. 6. 1975, str. 5. Ilustr.

ČOBAL, Ivan

403

Ivan Čobal. Mrb, galerija Avla od 29. 10. 1975 dalje.
Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 276, 23. 11. 1975, str. 6. Ilustr.

DALMATINAC, Juraj

404

Jan Zoltan, Največji mojster 15. stoletja, razstava Juraja Dalmatinca v Šibeniku, *Dnevnik* št. 290, 23. 10. 1975, str. 5.

DEBENJAK, Riko

405

Riko Debenjak. Murska Sobota, razstavi paviļon arh. Franca Novaka 21. 1.—2. 2. 1975, zloženka, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Franc Obal, *Vestnik* št. 4, 30. 1. 1975, str. 5.

406

Riko Debenjak. Mrb, razstavi salon Rotovž 8. 2.—9. 3. 1971, zloženka, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 46, 25. 2. 1975, str. 6; France Forstnerič, *Delo* št. 42, 20. 2. 1975, str. 8; Zlatko Zei, *Večer* št. 41, 19. 2. 1975, str. 2. Ilustr.

DIDEK, Zoran

407

Zoran Didek. Lj, galerija Labirint 3.—10. 10. 1975, zloženka, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 236, 9. 10. 1975, str. 8; id., *ITD* 41, 12. 10. 1975, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 291, 24. 10. 1975, str. 5.

DOLENC, Oskar

408

Oskar Dolenc, razstava fotografije. Ajdovščina, Pilonova galerija 10.—26. 1. 1975, zloženka, uv Marko Aljančič. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975, str. 72; Lojze Bizjak, *PrimN* (Koper) št. 3, 17. 1. 1975, str. 11.

DOLINAR, Lojze

409

Lojze Dolinar, mala plastika. Mrb, Mali razstavi salon Rotovž od 12. 12. 1975 dalje.

Rec.: Meta Gabršek Prosenc, *Večer* št. 303, 31. 12. 1975, str. 4; Zlatko Zei, *Večer* št. 287, 12. 12. 1975, str. 5.

FUGGER, Danijel

410

Fugger. Radenci, steklena dvorana zdravilišča 10.—24. 8. 1975. Rec.: Franc Zalar, *Večer* št. 225, 19. 8. 1975, str. 5.

GODEC, France

411

France Godec. Mrb, Mala galerija Ivana Čobala od 21. 6. 1975 dalje. Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 151, 1. 7. 1975, str. 6.

GORJUP, Tomaž

412

Tomaž Gorjup. Lj, Koncertni atelje DSS 4. 11. 1975. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 328, 3. 12. 1975, str. 5.

413

Tomaž Gorjup. Radovljica, Dvorana radovljiške graščine 21. 2.—3. 3. 1975, zloženka, uv Maruša Avguštin. Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 14, 21. 2. 1975, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 62, 5. 3. 1975, str. 5.

414

Tomaž Gorjup. Tržič, paviljon NOB 5.—25. 12. 1975, zloženka, uv Slava Rakovec. Rec.: Slava Rakovec, *Glas* št. 92, 3. 12. 1975, str. 12.

GOSTISA, Fanči

415

Fanči Gostiša. Piran, Mestna galerija 5.—23. 3. 1975, zloženka. Rec.: *PrimN* (Koper) št. 12, 21. 3. 1975, str. 12.

GVARDJANČIČ, Herman

416

Herman Gvardjančič. Celje, Likovni salon 28. 3.—23. 4. 1975, rk, uv Aleksander Bassin. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 330; Marlen Premšak, *Večer* št. 79, 4. 4. 1975, str. 6.

HIROSHIGE, Ichiryusai

417

Ichiryusai Hiroshige, 53 poštnih postaj na cesti Tokaido. Ajdovščina, Pilonova galerija 22. 9.—12. 10. 1975, zloženka, uv Milena Moškon. Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 39, 26. 9. 1975, str. 11; Marlen Premšak, *Večer* št. 230, 3. 10. 1975, str. 6. Ilustr.

HLAVATY, Robert

418

Robert Hlavaty, akvareli. Lj, galerija Labirint 14. 5.—1. 6. 1975, zloženska, odlomki iz besedil J. Mesesnel, G. Montenero, B. Rudolf, M. Tršar.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 330; Janez Mesesnel, *Delo* št. 117, 21. 5. 1975, str. 8; Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 205, 30. 7. 1975, str. 5.

HOCHSTÄTTER, Mišo

419

Mišo Hochstätter, Nature morte. Mrb, Mali razstavní salon Rotovž 20. 5.—1. 6. 1975.

Rec.: Dragica Mordej, *Večer* št. 117, 22. 5. 1975, str. 4.

HROVATIČ, Stane

420

Stane Hrovatič. Nova Gorica, galerija Meblo 27. 2.—11. 3. 1975, zloženska, uv Brane Kovič.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 40, 4. 10. 1975, str. 11.

HRVACKI, Drago

421

Drago Hrvacki. Lj, Mala galerija 4. 3.—36. 4. 1974, rk, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Peter Krečič, *NRazgl* št. 6, 21. 3. 1975, str. 157; Janez Mesesnel, *Delo* št. 65, 19. 3. 1975, str. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 63, 6. 3. 1975, str. 5. Ilustr.

HUNDERTWASSER, Fritz
(Stowasser)

422

Hundertwasser, grafika 1949—1974. Lj, Moderna galerija 7. 2.—2. 3. 1975, rk, predgovor Wieland Schmied, uv Miodrag B. Protić.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 16, 13. 2. 1975, str. 8.

JAGODIČ, Stane

423

Stane Jagodič. Lj, Mestna galerija 2.—24. 4. 1975, rk, uv Stane Bernik.

Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 8, 25. 4. 1975, str. 9; Peter Krečič, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 273; Peter Kuhar, *ITD* št. 14, 6. 4. 1975, str. 11; Janez Mesesnel, *Delo* št. 88, 15. 4. 1975, str. 8, Ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* št. 95, 23. 4. 1975, str. 6. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 103, 15. 4. 1975, str. 5.

JAKAC, Božidar

424

Božidar Jakac. Lj, Koncertni atelje DSS 8. 4. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 91, 18. 4. 1975, str. 9.

JARM, Stane

425

Stane Jarm. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 4.—29. 6. 1975, zloženska, uv Andrej Pavlovec.

Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 44, 10. 6. 1975, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 173, 26. 6. 1975, str. 5.

Janez Mesesnel, Jarm v Jelovškovi galeriji na Kodeljevem, *Delo* št. 111, 14. 5. 1975, str. 8.

427

Sandi Sitar, Stane Jarm, *Dnevnik* št. 122, 6. 5. 1975, str. 5.

JEJČIČ, Danilo

428

Danilo Jejčič. Nova Gorica, galerija Meblo 21. 1.—4. 2. 1975, rk, uv Ivan Sedej, biogr. pod., bibl. Marijan Brecelj.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 5, 31. 1. 1975, str. 11.

429

Danilo Jejčič. Ajdovščina, Pilonova galerija 4.—16. 4. 1975, rk isti kot v Novi Gorici.

Rec.: Marijan Brecelj, *PrimN* (Koper) št. 15, 14. 4. 1975, str. 11; Brane Kovič, *PDk* št. 97, 27. 4. 1975, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* št. 91, 18. 4. 1975, str. 9. Ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 99, 11. 4. 1975, str. 5.

JEMEC, Andrej

430

Prisotnosti. Andrej Jemec. Lj, Moderna galerija 6.—23. 3. 1975, rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del Majda Jerman, bibl. Oddelek za dokumentacijo MG.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 66, 20. 3. 1975, str. 8. Ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 8, 18. 4. 1975, str. 214; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 77, 20. 3. 1975, str. 5.

431

Andrej Jemec. Lj, galerija Labirint 4.—30. 9. 1975, zloženska, uv Zoran Kržišnik.

JEMEC BOŽIČ, Marjanca

432

Marjanca Jemec Božič, razstava ilustracij. Radovljica, Dvorana radovljiske graščine 16.—26. 3. 1975, zloženka, uv Maruša Avguštin.

Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 21, 18. 3. 1975, str. 5; Tea Dominko, *PD* št. 6, 28. 3. 1975, str. 9.

JERAJ, Zmago

433

Zmago Jeraj. Lj, Mala galerija 8. 4.—7. 5. 1975, rk, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 11, 6. 6. 1975, str. 299; Janez Mesesnel, *Delo* št. 97, 25. 4. 1975, str. 8; Marlen Premšak, *Večer* št. 94, 22. 4. 1975, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 110, 22. 4. 1975, str. 5. Ilustr.

434

Zmago Jeraj. Mrb, Mali razstavní salon Rotovž 24. 1.—16. 2. 1975.

Rec.: Meta Gabršek Prosenc, *Večer* št. 34, 11. 2. 1975, str. 6. Ilustr.

JESIHI, Boris

435

Peter Povh, Risbe Borisa Jesiha v Labirintu, Mladina št. 2, 16. 1. 1975, str. 13. Ilustr.

Ob razstavi v Labirintu, 10. 12. 1974—10. 2. 1975.

436

Boris Jesih. Nova Gorica, galerija Meblo 26. 9.—10. 10. 1975, zloženka, uv Jure Mikuž.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 40, 4. 10. 1975, str. 111.

KALAJDŽISKI, Goce

437

Drago Medved, Ikone v Muzeju revolucije, NoviT št. 46, 20. 11. 1975, str. 7.

KALJANAC, Enver

438

Kaljanac. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 1. 8.—3. 9. 1975, zloženka, uv Franc Zalar.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 217, 11. 8. 1975, str. 14.

KAVČIČ, Maks

439

Maks Kavčič. Spominska razstava. Mrb, Mala galerija Ivana Cobala od 22. 5. 1975 dalje.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 125, 31. 5. 1975, str. 4; Janez Mesesnel, *Delo* št. 128, 3. 6. 1975, str. 8; Franc Šrmpf, *Večer* št. 119, 24. 5. 1975.

KERBLER, Stojan

440

Aleksander Bassin, Stojan Kerbler, Ob razstavi v Moderni galeriji, Lj. NRazgl št. 3, 7. 2. 1975, str. 72. 11. 12. 1974—7. 1. 1975.

b 441

Franc Zalar, Haložani pred kamero, Dnevnik št. 2, 4. 1. 1975, str. 4. Ob razstavi v Mestni galeriji, glej 440.

KLAKOČAR, Helena

442

Helena Klakočar, dijakinja, Mrb, galerija Avla 6.—21. 3. 1975.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 22, 15. 3. 1975, str. 4; Janez Svajncar, *Večer* št. 64, 18. 3. 1975, str. 6.

KOCJANČIČ, Peter

443

Peter Kocjančič. Koper, Fotogalerija 18. 7.—26. 9. 1975, zloženka.

Rec.: Alenka Burja, *Delo* št. 166, 18. 7. 1975, str. 6.

KOLOŠA, Jože

444

Jože Kološa — Kološ. Piran, Mestna galerija 15. 10. 1975, zloženka, uv J. Kološa.

Rec.: Janko Furlan, *PDs* št. 261, 9. 11. 1975, str. 5. Ilustr.

445

Jože Ternar, Umetniški fotograf J. Kološa na Primorskem, Vestnik št. 19, 22. 5. 1975, str. 5. Ilustr.

V Portorožu, galerija Casinó, 12. 5.—12. 6. 1975.

KOMEL, Silvester

446

Silvester Komel. Lj, galerija Labirint 6. 11.—2. 12. 1975, zloženka, uv Jure Mikuž.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 46, 14. 11. 1975, str. 11; Janez Mesesnel, *Delo* št. 277, 26. 11. 1975, str. 8; Sandi Sitar, *Dnevnik* št. 305, 8. 11. 1975, str. 5.

KOPORC, Leon

447

Leon Kaporc. Celje, Likovni salon 12. 9.—2. 10. 1975, rk, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 11, 7. 11. 1975, str. 560; Marlen Premšak, *Večer* št. 217, 18. 9. 1975, str. 4. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 257, 20. 9. 1975, str. 5.

KOS, Ivan

448

Ivan Kos. Retrospektivna razstava. 1925—1975. Mrb, Umetnostna galerija 3. 10.—6. 11. 1975, rk, uv Meta Gabršek Prosenc, biogr. pod. Breda Ilich Klančnik.

Rec.: Meta Gabršek Prosenc, *Večer* št. 209, 9. 9. 1975, str. 6. Ilustr.; ead., *Večer* št. 228, 1. 10. 1975, str. 6; Zora Hudalet Trauner, *Naša tovarna* št. 7, 1975, str. 15; Breda Ilich Klančnik, *Večer* št. 248, 24. 10. 1975, str. 6. Ilustr.; ead., *Dialogi* št. 11, 1975, str. 704—705; Janez Mesesnel, *Delo* št. 249, 24. 10. 1975, str. 8. Ilustr.; Sergej Vrišer, *NRazgl* št. 21, 7. 11. 1975, str. 560; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 297, 30. 10. 1975, str. 5.

KOVAČ, Janez

449

Janez Kovač. Celovec, Aula Slovenica 7.—27. 3. 1975, zloženka, uv Janez Tehovnik.

Rec.: Janez Tehovnik, *SlovV* št. 11, 14. 3. 1975, str. 3. Ilustr.

KOVAČIČ, Janez

450

Janez Kovačič, Kranj, Galerija v Mestni hiši 12. 3.—10. 4. 1975, rk, uv Franc Zalar.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 79, 22. 3. 1975, str. 9.

KRAŠOVEC, Metka

451

Metka Krašovec. Lj, Mala galerija 18. 6.—20. 7. 1975, rk, uv Zoran Kržišnik.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 16, 29. 8. 1975, str. 426; Janez Mesesnel, *Delo* št. 152, 1. 7. 1975, str. 5; Marlen Premšak, *Večer* št. 171, 26. 7. 1975, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 190, 14. 7. 1975, str. 14.

KRAVOS, Marjan

452

Milko Bambič, Kravosova grafika v »Sorsii Stadion«, PDK št. 245, 22. 10. 1975, str. 4.

V Trstu.

LAKOVIČ, Vladimir

453

Vladimir Lakovič. Lj, Mala galerija 6. 11.—7. 12. 1975, rk, uv Zoran Kržišnik.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 22, 21. 11. 1975, str. 590; Janez Mesesnel, *Delo* št. 272, 21. 11. 1975, str. 8;

Marlen Premšak, *Večer* št. 285, 10. 12. 1975, str. 6; Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 309, 12. 11. 1975, str. 5.

LAMUT, Sonja

454

Sonja Lamut. Mrb, razstavnici salon Rotovž 17. 1.—8. 2. 1975.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 21, 27. 1. 1975, str. 5.

LAVRENCIČ, Avgust

455

Avgust Lavrenčič. Olja in akvareli. Lj, galerija Ars 15. 9.—13. 10. 1975, zloženka.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 21, 11. 10. 1975, str. 560; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 260, 23. 10. 1975, str. 5.

LAVRIČ, Boris

456

Boris Lavrič. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 28. 4.—3. 6. 1975, zloženka, uv Cene Avguštin.

Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 34, 6. 5. 1975, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 146, 30. 5. 1975, str. 5.

LEGAT, Kamilo

457

Krajina Kamila Legata. Kranj, galerija v Mestni hiši 4. 6.—2. 7. 1975, zloženka, uv Cene Avguštin.

Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 44, 10. 6. 1975, str. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 16, 29. 8. 1975, str. 426; Tea Dominko, *PD* št. 12, 20. 6. 1975, str. 9. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* št. 137, 13. 6. 1975, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 183, 7. 7. 1975, str. 14.

LENASSI, Janez

458

Janez Lenassi. Lj, galerija Emonska vrata 23. 5.—15. 6. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 122, 27. 5. 1975, str. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 157, 10. 6. 1975, str. 5.

LIPOVAC, Vasko

459

Vasko Lipovac. Koper, galerija Meduza od 26. 9. 1975 dalje, zloženka, uv. Kruno Prijatelj.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 230, 2. 10. 1975, str. 9.

LUGARIČ, Albin

460

Janez Mesesnel, Barvne pokrajine Albina Lugariča iz Ptuja v Mestnem gle-

dališču ljubljanskem, *Delo* št. 22, 28. 1. 1975, str. 8.

MAKUC, Vladimir

461

Vladimir Makuc. Rim, Studio d'arte moderna, Via Margutta 18 c 7.—20. 5. 1975.

Rec.: Peter Breščak, *Delo* št. 111, 14. 5. 1975, str. 8.

462

Vladimir Makuc. Lj, galerija Labirint 5. 8.—3. 9. 1975, zloženska, odlomki iz besedil M. Stele Možina, M. Tršar, J. Mesesnel.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 198, 2. 6. 1975, str. 5; Iztok Premrov, *Dnevnik* št. 288, 12. 8. 1975, str. 5. Ilustr.: Breda Turk Vilhar, *ITD* št. 33, 17. 8. 1975, str. 11. Ilustr.

MALEŠ, Miha

463

Miha Maleš, retrospektivna razstava. Lj, Moderna galerija 27. 12. 1974—23. 2. 1975, rk, predgovor Zoran Kržišnik, uv Ljerka Menaše, dokulentacija Eva Gspan in Ljerka Menaše.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 10, 14. 1. 1975, str. 8. Ilustr.: Dušan Mevlja, *Večer* št. 1, 3. 1. 1975, str. 5; Stane Mikuž, *NRazgl* št. 2, 24. 1. 1975, str. 40; Bogdan Pogačnik, *Delo* št. 14, 18. 1. 1975, str. 18; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 27, 29. 1. 1975, str. 5. Ilustr.

464

Miha Maleš. Mrb, Umetnostna galerija 21. 3.—20. 4. 1975, rk, predgovor Maja Vetrih, uv Emilijan Cevc, izbor dokumentacije iz rk Moderne galerije iz Ljubljane.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 83, 9. 4. 1975, str. 6; Meta Gabršek Prosenc, *Večer* št. 55, 60, 66, 7., 13., 20. 3. 1975, str. 6, 4, 3; Maja Vetrih, *Večer* št. 90, 17. 4. 1975, str. 4. Ilustr.

465

Miha Maleš. Lj, galerija Ars 13. 10.—12. 11. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin. Prenos v Slovenj Gradec in Maribor.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 310, 13. 11. 1975, str. 5.

MARCHEL, Henrik

466

Henrik Marchel. Kranj, galerija v Mestni hiši 28. 4.—3. 6. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.

MARČAN, Tone

467

Tone Marčan, Kranj, galerija v Mestni hiši 3.—28. 10. 1975, zloženska, uv Marko Aljančič.

Rec.: Marko Aljančič, *Glas* št. 76, 7. 10. 1975, str. 5.

MATELIČ, Janez

468

Janez Matelič. Lj, galerija Ars 13. 3.—12. 4. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 76, 19. 3. 1975, str. 5.

MEDVEŠČEK, Pavel

469

Pavel Medvešček. Nova Gorica, galerija Meblo 16.—31. 5. 1975, rk, uv Pavel Medvešček, besedilo Ivan Sedej, dokumentacija Marijan Breclj.

Rec.: Hubert Bergant, *PrimN* (Koper) št. 23, 6. 6. 1975, str. 11. Ilustr.

MESKO, Kiar

470

Janez Mesesnel, Kiar Meško na Kodeljevem, *Delo* št. 200, 28. 8. 1975, str. 5.

MIHELIČ, France

471

France Mihelič. Partizanska grafika. Lj., galerija Ars 9.—27. 5. 1975, zloženska.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 113, 16. 5. 1975, str. 8.

MIHELIČ, Polde

472

Polde Mihelič. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 4. 9.—2. 10. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.

Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 15, 20. 9. 1975, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 262, 25. 9. 1975, str. 5.

MIKLAVČIČ, Julijan

473

Julijan Miklavčič. Lj, Koncertni atelje DSS 22. 4. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 104, 6. 5. 1975, str. 8.

MOTIKA, Antun

474

Antun Motika. Piran, Mestna galerija 16.—27. 7. 1975, rk, uv Darko Schneider.

Rec.: Esma Pašagić, *PrimN* (Koper) št. 30, 25. 7. 1975, str. 10.

MUJEZINOVIC, Ismar

475

Ismar Mujezinović. Lj, Mala galerija 28. 1.—2. 3. 1975, rk, uv Muhamed Karamehmedović.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 5, 7. 3. 1975, str. 130; Janez Mesesnel, *Delo* št. 25, 31. 1. 1975, str. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 41, 12. 2. 1975, str. 5.

NAPOTNIK, Ivan

476

Ivan Napotnik. Spominska razstava. Zalec, Savinov razstavní salon 6.—16. 2. 1975.

Rec.: Viktor Kojc, *NoviT* št. 6, 13. 2. 1975, str. 10. Ilustr.; id., *Večer* št. 36, 13. 2. 1975, str. 5. Ilustr.; id., *PD* št. 4, 28. 2. 1975, str. 11. Ilustr.

NEMEC, Rafael

477

Rafael Nemec. Retrospektivna razstava. Nova Gorica, Goriški muzej, Grad Kromberk 12. 9.—12. 10. 1975, rk, bedilo Marko Vuk, anez Mesesnel, dokumentacija Marko Vuk.

Rec.: Lojze Bizjak, *PrimN* (Koper) št. 39, 26. 9. 1975, str. 11; Janez Mesesnel, *Delo* št. 223, 24. 9. 1975, str. 8; Milko Renar, *PDk* št. 237, 12. 10. 1975, str. 5.

OBLAK, Floris

478

Floris Oblak. Lj, Koncertni atelje DSS 18. 3. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 76, 1. 4. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 84, 27. 3. 1975, str. 5.

PANDUR, Ludvik

479

Ludvik Pandur, prodajna razstava. Mrb, galerija Ars 2. 10.—3. 11. 1975, zloženka, odlomki teksta Aleksandra Bassina.

Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* št. 232, 6. 10. 1975, str. 5.

PEČANAC, Nedeljko

480

Marijan Breclj, Umetnik, ki noče biti ukljenjen v vezi že doseženega ustvarjanja, *PDk* št. 9, 12. 1. 1975, str. 5.

V Galeriji Meblo, Nova Gorica, decembra 1974.

481

Nedeljko Pečanac, skulpture in grafike. Lipica, avla hotela Maestoso 12. 9.—2. 10. 1975.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 38, 19. 9. 1975, str. 11.

PEČKO, Karel

482

Karel Pečko. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon 7. 2.—15. 3. 1975.

Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* št. 37, 14. 2. 1975, str. 8; Marlen Premšak, *Večer* št. 38, 15. 2. 1975, str. 4.

PENGOV, Miša

483

Janez Mesesnel, Fotoslikarstvo, Miša Pengov v foyerju Mestnega gledališča ljubljanskega, *Delo* št. 248, 23. 10. 1975, str. 8.

PERGAR, Rudi

484

Rudi Pergar. Nova Gorica, Galerija Meblo 8.—19. 4. 1975, zloženka, uv Aleksander Bassin.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 16, 18. 4. 1975, str. 11. Ilustr.

PERKO, Lojze

485

Lojze Perko, razstava slikarskih del. Velenje, Galerija knjižnice 17. 10.—25. 11. 1975, zloženka, odlomki besedil Cirila Velepiča.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 255, 3. 11. 1975, str. 5. Ilustr.

PERKO, Tomaž

486

Tomaž Perko. Lj, Koncertni atelje DSS 11. 2. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 37, 14. 2. 1975, str. 8.

PETRIČ Mario

487

Cene Avguštin, Med realizmom in abstrakcijo, ob razstavi del akademskega slikarja Maria Petriča v Domžalah, *Glas* št. 94, 9. 12. 1975, str. 5.

PEVCIN, Vinko

488

Vinko Pevcin. Rogaška Slatina, Razstavní salon 10. 11.—10. 12. 1975.

Rec.: Drago Medved, *NoviT* št. 48, 4. 12. 1975, str. 7.

PILON, Veno

489

Veno Pilon. Celje, Likovni salon 7. 11.—10. 12. 1975, rk, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 262, 11. 1. 1975, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 322, 25. 11. 1975 str. 5.

PIRNAT, Janez

490

Janez Pirnat. Lj, galerija Emonska vrata 23. 10.—16. 11. 1975.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 22, 21. 11. 1975, str. 590; Janez Mesesnel, *Delo* št. 260, 7. 11. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 304, 7. 11. 1975, str. 5.

PLANINC, Štefan

491

Štefan Planinc. Risbe Ukana. Lj, galerija Ars 27. 5.—12. 6. 1975.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 161, 14. 6. 1975, str. 7.

PODPEČAN-KUHAR, Liza

492

Liza Podpečan-Kuhar. Ravne, Likovni salon 11.—20. 4. 1975, zloženska, uv Vinko Ošlak.

Rec.: Drago Medved, *Novi T* št. 16/17, 24. 4. 1975, str. 10; Vinko Ošlak, *Informativni fužinar* št. 5, 1975, str. 18.

POTOKAR, Cita

493

Cita Potokar. Kranj, Galerija Tavčarjeva 43 7. 3.—5. 5. 1975.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 273; Janez Mesesnel, *Delo* št. 83, 9. 4. 1975, str. 8.

PREGELJ, Marij

494

Marij Pregelj. Mrb, razstavní salon Rotovž 14. 3.—12. 4. 1975, zloženska, uv Zlatko Zei, odlomki tekstov F. Šijanec, O. Bihalji-Merin.

Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 60, 13. 3. 1975, str. 4.

RAVNIKAR, Ljubo

495

Spominska razstava del Ljuba Ravnikarja. Kranj, dalerija v Mestni hiši, rk, uv Cene Avguštin. Prenos v Mursko Soboto.

Rec.: Cene Avguštin, *Zelesar* št. 48, 4. 12. 1975, str. 10; id., *Delo* št. 267, 15. 11. 1975, str. 23. Ilustr.

RELJIĆ, Radomir

496

Radomir Reljić. Lj, Mala galerija 9. 12. 1975—11. 1. 1976, rk, uv Danilo Kiš.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 297, 23. 12. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 340, 15. 12. 1975, str. 14.

REPNIK, Anton

497

Repnik. Olja. Ravne, Likovni salon 27. 2.—7. 3. 1975, zloženska, uv Mirko Juteršek, Zoran Kržišnik.

Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* št. 67, 21. 3. 1975, str. 6. Ilustr.; Vinko Ošlak, *Informativni fužinar* št. 4, 1975, str. 20—21.

RIBIČ, Ignac

498

Ignac Ribič. Mala plastika. Lj, galerija Borec 10.—26. 7. 1975.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* št. 192, 16. 7. 1975, str. 5.

RICCI, Sebastiano

499

Ksenija Rozman, Risbe Sebastiana Riccija. Ob razstavi v Vidmu, *NRazgl* št. 21, 7. 11. 1975, str. 560.

SCHRÖTER, Adolf

500

Adols Schröter. Mrb, galerija Avla 15.—26. 9. 1975, zloženska.

Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 223, 25. 9. 1975, str. 4.

SELJAK-ČOPIČ, Ivan

501

Ivan Seljak-Čopič. Lj, galerija Borec 5.—22. 6. 1975.

Janez Mesesnel, *Delo* št. 134, 10. 6. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 171, 24. 6. 1975, str. 5.

SLANA, France

502

France Slana. 1945—1975. Kostanjevica, Lamutov likovni salon 14. 6.—1. 9. 1975, rk, predgovor Lado Smrekar, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 15, 8. 8. 1975, str. 400; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 250, 13. 9. 1975, str. 5.

503

Marjan Rastresen, Tri razstave v treh deželah, *Dnevnik* št. 151, 4. 6. 1975, str. 9.

Slava v Kuwaitu, Kölnu in Kostanjevici.

504

»Kvaliteta edino merilo«, k stališču slikarja F. Slane o MG. *Dnevnik* št. 160, 13. 6. 1975, str. 5. (Strokovni kolegij Moderne galerije).
Odgovor na članek 503.

- 505
France Slana. Mrb, razstavní salon Rotovž od 26. 9. 1975 dalje.
Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 231, 4. 10. 1975 str. 4. Ilustr.; Zlatko Zei, *Večer* št. 222, 24. 9. 1975, str. 6. Ilustr.
- SLAPAR, Nejc 506
Nejc Slapar. Kranj, galerija v Prešernovi hiši, zloženska, uv Andrej Pavlovčec.
Rec.: Andrej Pavlovčec, *Glas* št. 29, 15. 4. 1975, str. 6.
- SOVRE, Savo 507
Savo Sovre. Lj, galerija Ars 13. 2.—12. 3. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 42, 20. 2. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 47, 18. 3. 1975, str. 5.
- SPACAL, Jože 508
Jože Spacal. Lj, galerija Labirint 6. 2.—4. 3. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Stane Bernik, *NRazgl* št. 5, 7. 3. 1975, str. 130; Janez Mesesnel, *Delo* št. 49, 28. 2. 1975, str. 8. Ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* št. 57, 28. 2. 1975, str. 5.
- STEGOVEC, Tinca 509
Tinca Stegovec Lj, Koncertni atelje DSS 21. 10. 1975.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 22, 21. 11. 1975, str. 590; Janez Mesesnel, *Delo* št. 254, 30. 10. 1975, str. 8.
- STRAUSS, Franc Mihael 510
štetka Cobelj, F. M. Strauss. Po razstavi v Slovenj Gradcu, *NRazgl* št. 4, 21. 2. 1975, str. 101.
Od 7. 12. 1974 dalje.
- STUPICA, Gabrijel 511
Gabrijel Stupica. Lj, Mala galerija 8.—11. 5. 1975 in 13. 5.—15. 6. 1975, rk, uv Zoran Kržišnik.
Rec.: Jure Mikuž, *Mladina* št. 25, 26. 6. 1975, str. 18—19. Ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* št. 132, 9. 6. 1975, str. 6. Ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 272—273; Franc Zalar, *Dnevnik*, št. 153, 6. 6. 1975, str. 5.
- ŠEFRAN, Gorazd 512
Gorazd Šefran. Lj, galerija Ars 14. 4.—8. 5. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 94, 22. 4. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 116, 28. 4. 1975, str. 12.
- ŠPANZL, Rudi 513
Rudi Španzl. Lj, Mala galerija 26. 8.—28. 9. 1975, rk, uv Zoran Kržišnik.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 18, 26. 9. 1975, str. 477; Janez Mesesnel, *Delo* št. 206, 4. 9. 1975, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* št. 249, 25. 10. 1975, str. 4. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 247, 10. 9. 1975, str. 5.
- ŠTUHEC, Vojko 514
Vojko Štuhec, plastika. Mrb, Mali razstavní salon Rotovž 3.—15. 6. 1975, zloženska.
Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 132, 9. 6. 1975, str. 6.
- SUBIC, Rajko 515
Rajko Šubic. Mrb, razstavní salon Rotovž od 5. 9. 1975 dalje.
Rec.: Jože Curk, *Večer* št. 211, 11. 9. 1975, str. 4.
- TAVČAR-SKABERNE, Sonja 516
Sonja Tavčar-Skaberne, razstava plastik. Nova Gorica galerija Meblo, 13. 3.—29. 3. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Iztok Premrov, *Dnevnik* št. 76, 19. 3. 1975, str. 5; *PrimN* (Koper) št. 14, 4. 4. 1975, str. 11. Ilustr.
- TISNIKAR, Jože 517
Jože Tisnikar. Lj, galerija Ars 13. 8.—13. 9. 1975, zloženska, uv Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 21, 7. 11. 1975, str. 560—561; Igor Gedrih, *Dialogi* št. 10, 1975, str. 668—669. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* št. 204, 2. 9. 1975, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 241, 4. 9. 1975, str. 5.
- TOMAN, Veljko 518
Veljko Toman. Piran, Mestna galerija 17. 9.—12. 10. 1975, rk, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 225, 26. 9. 1975, str. 8.

519

Veljko Toman. Ajdovščina. Pilonova galerija 19. 12. 1975—12. 1. 1976, rk, uv Janez Mesesnel.

Rec.: Peter Grum, *PrimN* (Koper) št. 52, 26. 12. 1975, str. 11.

TOMANIĆ, Milislav

520

Milislav Tomanić. Celje, Likovni salon 25. 4.—27. 5. 1975.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* št. 112, 16. 5. 1975, str. 6. Ilustr.

TRPIN, Jože

521

Jože Trpin. Tržič, paviljon NOB 28. 3.—20. 4. 1975, zloženska, uv in biogr. pod. Slava Rakovec.

Rec.: Slava Rakovec, *Glas* št. 24, 28. 3. 1975, str. 5.

522

Jože Trpin. Radovljica, Dvorana radovljiške graščine 10.—20. 10. 1975, zloženska, uv Maruša Avguštin.

Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 77, 10. 10. 1975, str. 5.

TRŠAR, Drago

523

Mala plastika Draga Tršarja. Lj, galerija Labirint 25. 4.—12. 5. 1975, zloženska, uv Zoran Kržišnik.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 111, 14. 5. 1975, str. 8; Marijan Tršar, *Dnevnik* št. 268, 1. 10. 1975, str. 5.

524

Lojze Bajc, Kipar Drago Tršar — gost v Ravbarjevem stolpu, *PrimN* (Koper) št. 38, 1. 9. 1975, str. 10. V Planini pri Rakeku.

TRŠAR, Marijan

525

Marijan Tršar. Lj, Koncertni atelje DSS 14. 1. 1975.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 17, 22. 1. 1975, str. 8.

URŠIČ-ŠPAROVEC, Mira

526

Mira Uršič-Šparovec. Lj, Klub kulturnih in znanstvenih delavcev 10. 5.—7. 6. 1975, zloženska, uv Mirko Juteršek.

Rec.: Dušan Mevlja, *Večer* št. 130, 6. 6. 1975, str. 5. Ilustr.

VALVASSORI, Giorgio

527

Giorgio Valvassori. Nova Gorica, galerija Meblo 23. 10.—10. 11. 1975, rk, uv Brane Kovič.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 44, 31. 10. 1975, str. 11.

VODOPIVEC, Lujo

528

Lujo Vodopivec. Ajdovščina, Pilonova galerija 24. 10.—16. 11. 1975, zloženska.

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Koper) št. 44, 21. 10. 1975, str. 11.

VECCHIET, Franco

529

Janez Mesesnel, Skupki zamisli in oblik, grafični listi Tržacana so razstavljeni v foyerju Mestnega gledališča ljubljanskega, *Delo* št. 95, 23. 4. 1975, str. 8.

ZAHARIAŠ, Aladar

530

Aladar Zahariaš. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 3.—28. 10. 1975, zloženska, uv Cene Avguštin.

Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 76, 7. 10. 1975, str. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 21, 7. 11. 1975, str. 560; Tea Dominiko, *PD* št. 17, 24. 10. 1975, str. 5. Ilustr.

ZDOVC, Miroslav

531

Franc Zalar, Romantika s kamero, po fotografski razstavi M. Zdovca v Klubu kulturnih delavcev, *Dnevnik* št. 22, 24. 1. 1975, str. 5. Ilustr.

Tudi: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975, str. 72.

ZEC, Safet

532

Safet Zec. Lj, Mala galerija 24. 7.—24. 8. 1975, rk, uv Safet Zec.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 18, 26. 9. 1975, str. 77; Janez Mesesnel, *Delo* št. 181, 6. 8. 1975; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 212, 6. 8. 1975, str. 5.

ZELENKO, Karel

533

Karel Zelenko. Lj, Mala galerija 1. 10.—2. 11. 1975, rk, uv Ivan Sedej.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 11, 7. 11. 1975, str. 561; Janez Mesesnel, *Delo* št. 241, 15. 10. 1975, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 289, 22. 10. 1975, str. 5.

WASIKIEWICZ-WOLNICKA, Ewa

534

Ewa Wasikiewicz-Wolnicka. Kranj, galerija v Prešernovi hiši 12. 3.—10. 4. 1975, zloženska, uv. Andrej Pavlovec. Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 19, 11. 3. 1975, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* št. 86, 29. 3. 1975, str. 9.

BIOGRAFIJE

BIHALJI MERIN, Oto

535

Oto Bihalji Merin »Lačni lev naskakuje antilopo« Pogovor z najboljšim poznavalcem svetovne naive (Zapisala Tatjana Pregl). *Mladina* št. 15, 17. 4. 1975, str. 16—17. Ilustr.

BERNIK, Janez

536

Tomaž Brejc, »Jem jabolko, ki je večno« Ikonografska študija o Bernikovem slikarstvu, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 105—112. Ilustr.

BREJC, Tomaž

537

Tomaž Brejc, Porušene vizije bohemskega ustvarjanja (zapisala Tatjana Pregl), *Mladina* št. 42, 23. 10. 1975, str. 8—10.

DŽAMONJA, Dušan

538

Dušan Džamonja, spomenik zmage, *TV-15* št. 4, 30. 1. 1975, str. 7. O svojem spomeniku v Adaševcih.

HEGEDUŠIČ, Krsto

539

Aleksander Bassin, Krsto Hegedušič. In memoriam, *NRazgl* št. 8, 18. 4. 1975, str. 207.

KERBLER, Stojan

540

Matija Murko, Haložani Stojana Kerblerja, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 53—56. Ilustr.

KALIN, Boris

541

dr. Bratko Kreft, Boris Kalin. In memoriam, *NRazgl* št. 12, 20. 6. 1975, str. 324—325.

KRALJ, Niko

542

Odprti sistemi (zapisal Zdenko Vrdlovec), *Dnevnik* št. 21, 23. 1. 1975, str. 5.

MOLE, Vojeslav

543

dr. France Hočevar, Spomini na Vojeslava Moleta, *NRazgl* št. 3, 7. 2. 1975, str. 71—72.

MUSIČ, Zoran

544

Taja Vidmar, Motiv in slika: Musičeve abstraktne krajine 1958—1961, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 112—118.

PEČKO, Karel

545

Marijan Tršar, Karel Pečko — Bernikarjev nagrajenec, *NRazgl* št. 5, 7. 3. 1975, str. 130.

RADOJČIČ, Svetozar

546

Svetozar Radojčič, V znanosti ni pike (Zapisal Dragoslav Adamović), *Delo* št. 120, 24. 5. 1975, str. 25.

SEDEJ, Maksim

547

Poslovili so se. Slikar Maksim Sedej, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 7.

SEDLAR, Saša

548

Andrej Pogačnik, Dediščina prof. dr. Saše Sedlarja, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 8.

SIVEC, Jože

549

Poslovili so se. Arhitekt Jože Sivec, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 7.

SLAPERNIK, Rajko

550

Marijan Tršar, Rajko Slapernik. In memoriam, *NRazgl* št. 17, 12. 9. 1975, str. 447.

ŠORLI, Marijan

551

Jože Marinko, Toni Koželj, Arhitekt Marijan Šorli. In memoriam, *NRazgl* št. 22, 21. 11. 1975, str. 589.

TIHEC, Slavko

552

Slavko Tihec, kipar (Zapisal V. B.), *Jeklotehna* 1975, št. 9, str. 11—12.

TISNIKAR, Jože

553

Janez Mesesnel, Tisnikarjeva »pot k popolnosti«, *Sinteza* 33/34/35, 1975, str. 48—52. Ilustr.

TRŠAR, Drago

554

Drago Tršar, Moč gibanja, simbol vsega novega (Zapisala Snežana Slamberger), *Dnevnik* št. 114, 26. 4. 1975, str. 9.

555

Sredi Ljubljane so odkrili bronasto zastavo revolucije (zapisal Dušan Željeznov), *PDK* št. 91, 20. 4. 1975, str. 5. Ilustr.

Vzkipeli bron revolucije (Zapisal Dušan Željeznov, *Večer* št. 89, 16. 4. 1975, str. 4. Ilustr.

ZUPAN, Fran

557

Melita Vovk, Fran Zupan. In memoriam, *NRazgl* št. 10, 23. 5. 1975, str. 272.



SLIKOVNA PRILOGA

PLANCHES

FOTOGRAFSKI POSNETKI

Biblioteka Narodowa, Krakov: 59
Vesna Bučić: 92—102
Bundesdenkmalamt, Dunaj: 60, 67
Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Dunaj: 62
Magyar Nemzeti Galéria, Budimpešta: 66,
Narodna galerija, Ljubljana: 61, 69, 71, 72, 75, 76, 78, 80, 81, 83—85, 88, 89
Österreichischen Nationalbibliothek, Dunaj: 58
Marjan Paternoster: 44—49
Pokrajinski muzej, Maribor: 4, 5, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 24, 68, 70, 73, 79,
86, 87
Posnetki po starih fotografijah: 29, 56, 57
Borut Rovšnik: 25—28, 30—43
Ksenija Rozman: 63
Gregor Simoniti: 77, 82
Gyöngyi Török: 65
Andreja Vrišer: 74
Kurt Woisetschlager: 50—55
Zavod SRS za spomeniško varstvo, Ljubljana: 1—3, 6—8, 11, 13, 18, 19
Zavod za spomeniško varstvo, Kranj: 16, 23



1 Višev pri Starem trgu, okoli 1668



3 Nova štifa pri Ribnici, druga polovica 17. stoletja



2 Sv. Neža na Kumu, 1662



4 Sv. Peter na Studencu, druga polovica 17. stoletja



5 Valpurga pri Smledniku, druga polovica 18. stoletja



6 Stopno, začetek 18. stoletja



7 Stopiče, prva polovica 18. stol.



8 Mišji Dol pri Litiji, začetek 18. stoletja



9 Mozirje, kancela s konca 17. stoletja, streha delo J. Strauba iz 50. let 18. stoletja



10 Zagradec pri Grosupljem, konec 17. stoletja



11 *Dolenjsko-posavski mojster: Žeželj nad Vinico, tretja četrtina 18. stoletja*



12 *Dolenjsko-posavski mojster: Tri fare pri Metliki, druga četrtina 18. stoletja*



13 *Dolenjsko-posavski mojster: Zagrad pri Škocjanu, tretja četrtina 18. stoletja*



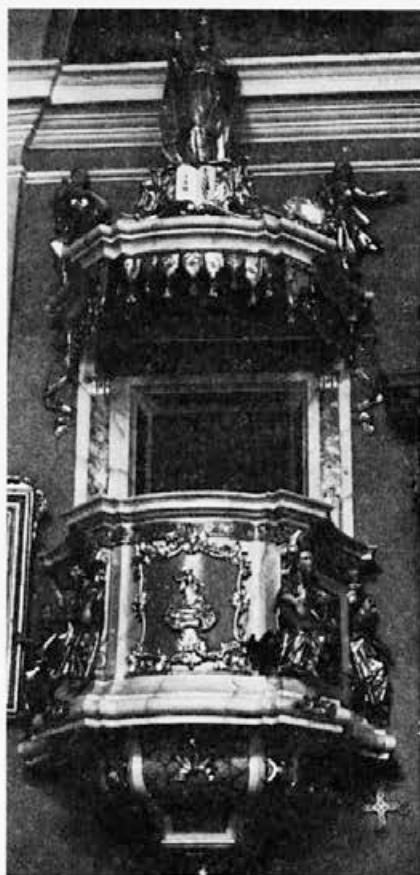
14 Brunik nad Radečami, prva polovica 18. stoletja



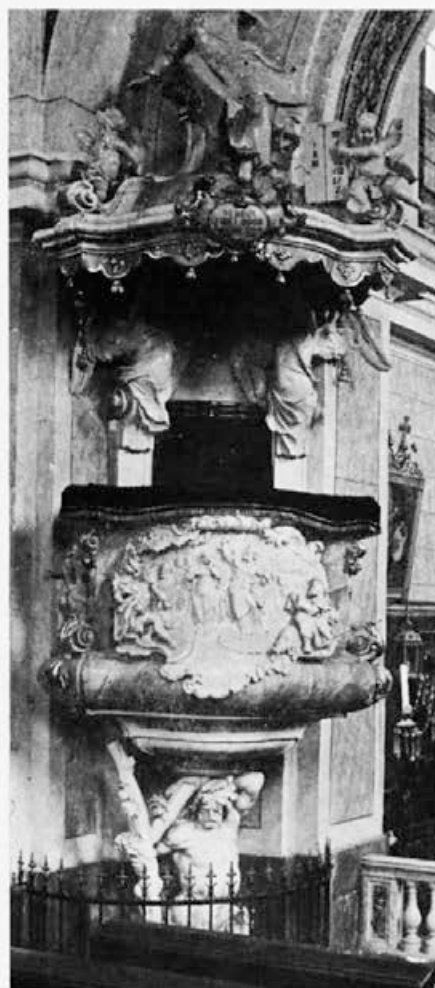
15 Slinovce nad Kostanjevico na Krki, druga polovica 18. stoletja



16 *Gorenjsko-posavski mojster*: Rečica pri Bledu, druga polovica 18. stoletja



17 Zgornje Gorje, druga polovica 18. stoletja



18 Golo nad Igom (nekoč v Kostanjevici na Krki), druga polovica 18. stoletja



19 Golo nad Igom (nekoč v Kostanjevici na Krki), druga polovica 18. stoletja



20 Cerklje na Gorenjskem, kancela s konca 17. stoletja, ostalo iz druge polovice 18. stoletja



21 Velesovo, druga polovica 18. stoletja



22 Jakob Löhr: Komenda, 1760



23 Šentjošt pri Kranju, druga četrtina 18. stoletja



24 Ljubljana, frančiškanska cerkev, okoli 1770



25 *Neznani arhitekt*: Hiša na Trubarjevi 4, Maribor, začetek 20. stoletja



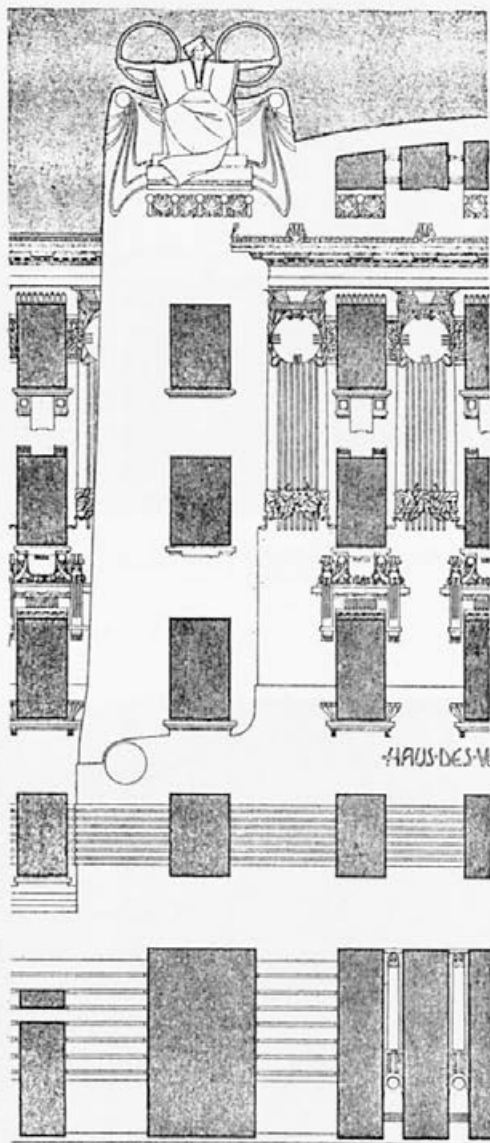
26 *Filip Supančič*: Stanovanjska hiša F. Supančiča, Rimska 20—22, Ljubljana, 1900



27 *Hans Pruckner*: Stanovanjska hiša klobučarja Joska, Tomšičev trg 2, Celje, 1906–1907



28 *Ciril Metod Koch*: Pogačnikova hiša, Trg Marxa in Engelsa 1, Ljubljana, 1902



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

29 *Ritter von Inffeld*: Načrt fasade za Arbeitsheim na Dunaju, objavljen v reviji *Architekt*, VII, 1901



30 *Maks Fabiani: Krisperjeva hiša, Miklošičeva 20, Ljubljana, 1902*



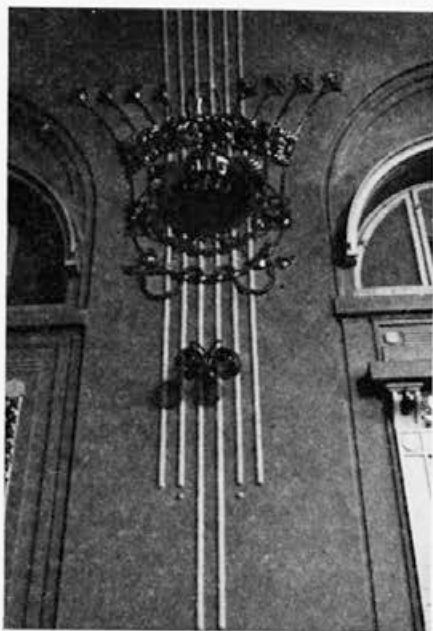
31 *Ciril Metod Koch: Čudnova hiša, Tavčarjeva 7, Ljubljana, 1903*



32 *Ciril Metod Koch: Vodnikova hiša, detajl, Tavčarjeva 4, Ljubljana*



33 *Josip Vancaš*: Hotel Union, Miklošičeva 1, Ljubljana, 1905



34 *Josip Vancaš*: Hotel Union, detajl dvorane, Miklošičeva 1, Ljubljana, 1905



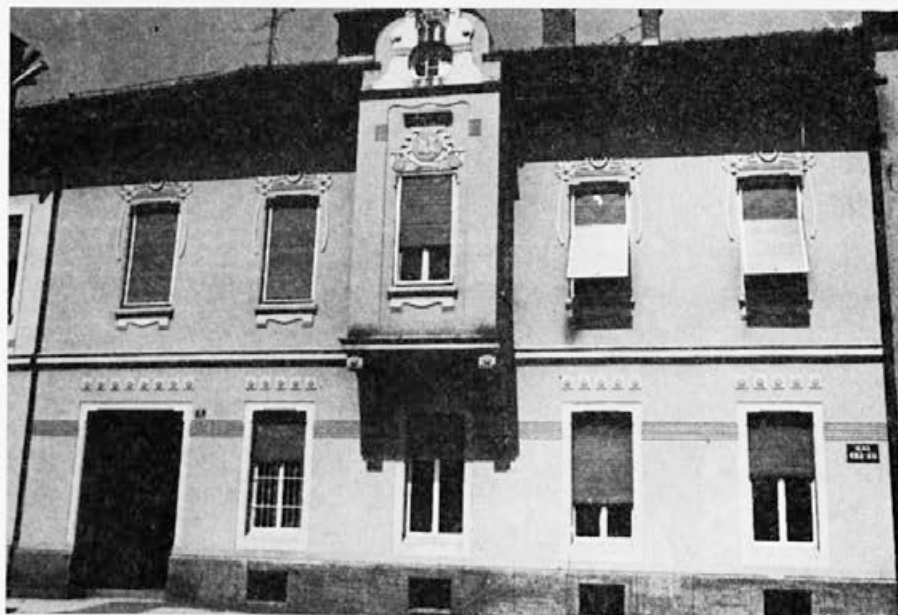
35 *Josip Vancaš*: Ljudska posojilnica, Miklošičeva 6, Ljubljana, 1908



36 *Josip Vancaš*: Ljudska posojilnica, detajl, Miklošičeva 6, Ljubljana, 1908



37 *Neznani arhitekt: Vila na Cankarjevi 30, Maribor, 1900—1910*



38 *Neznani arhitekt: Hiša v ul. Heroja Lacka 13, Ptuj*



39 *Ciril Metod Koch*: Stanovanjska hiša, Gorenjska cesta 18, Radovljica, 1906



40 *Ciril Metod Koch*: Kmečka posojilnica, okras okna v 1. nadstropju, Trdinova 2, Ljubljana, 1907



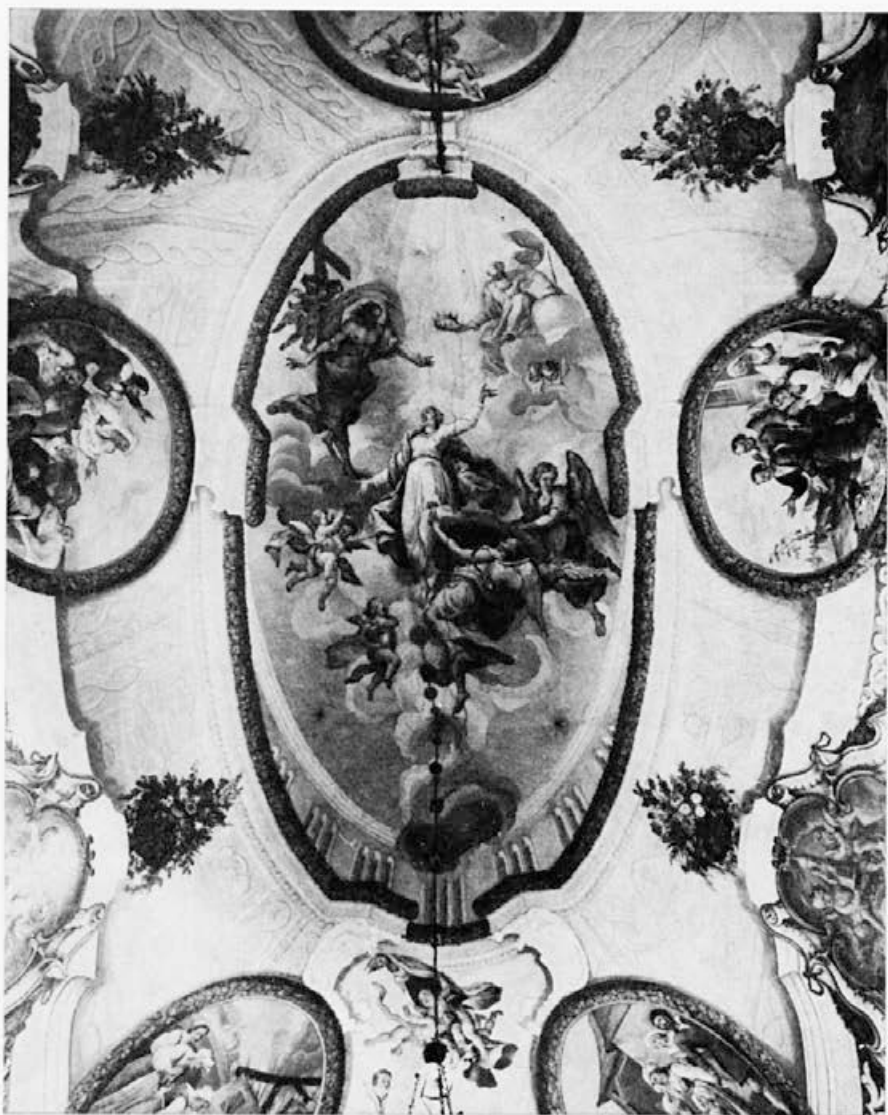
41 *Robert Smielowsky*: Smielowskyjeva hiša, Damatinova 3, Ljubljana, 1903



42 *Neznani arhitekt*: Ljubljanski dvor, Moša Pijadejeva 39, Ljubljana, 1922



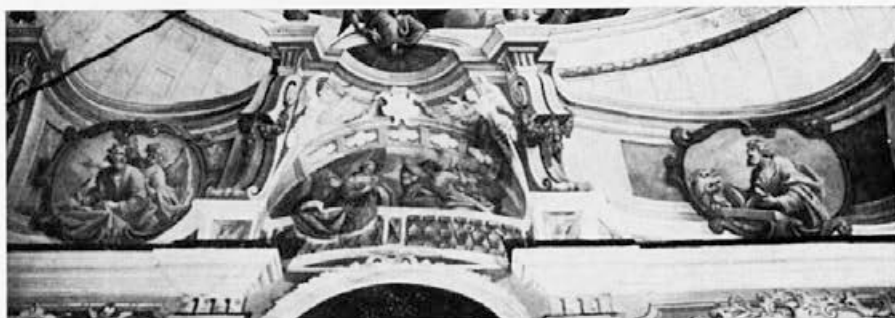
43 *Ivan Vurnik*: Zadrúžna gospodarska banka, Miklošičeva 8, Ljubljana, 1922



44 *Matthias von Görz: Marijino vnebovzetje, obok prezbiterja, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708*



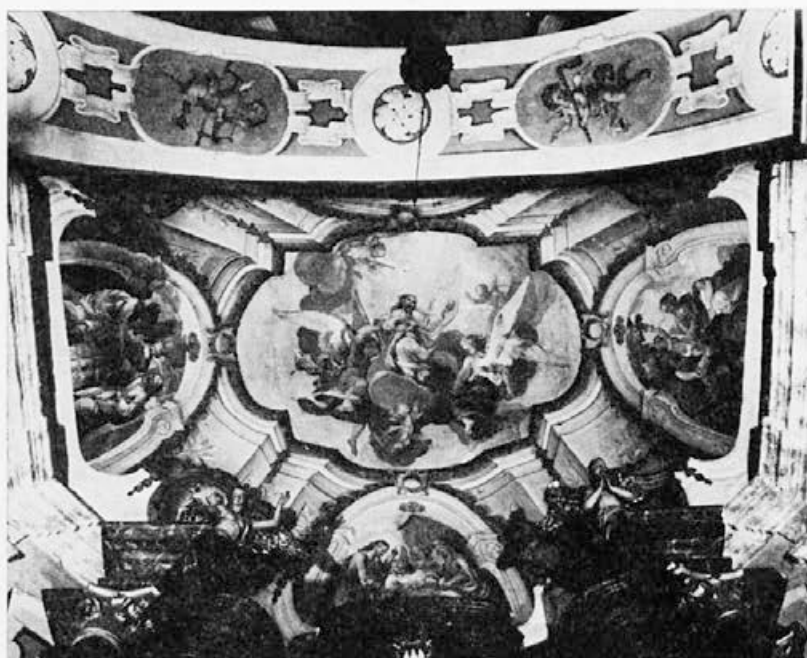
45 *Matthias von Görz: Marijino sorodstvo, obok ladje, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708*



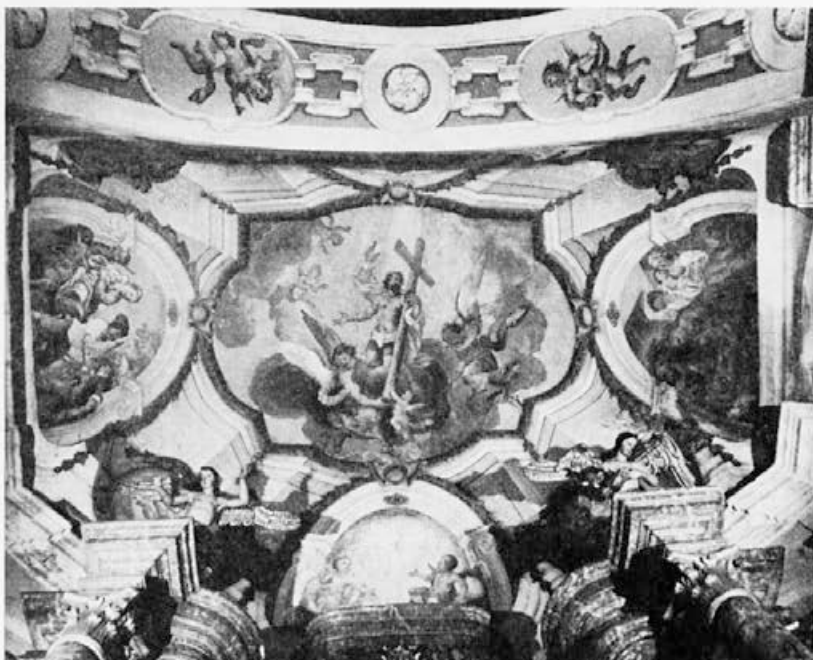
46 *Matthias von Görz*: Oznanjenje in evangelista, ladja, detajl nad južno steno, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



47 *Matthias von Görz*: Obiskovanje in evangelista, ladja, detajl nad severno steno, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



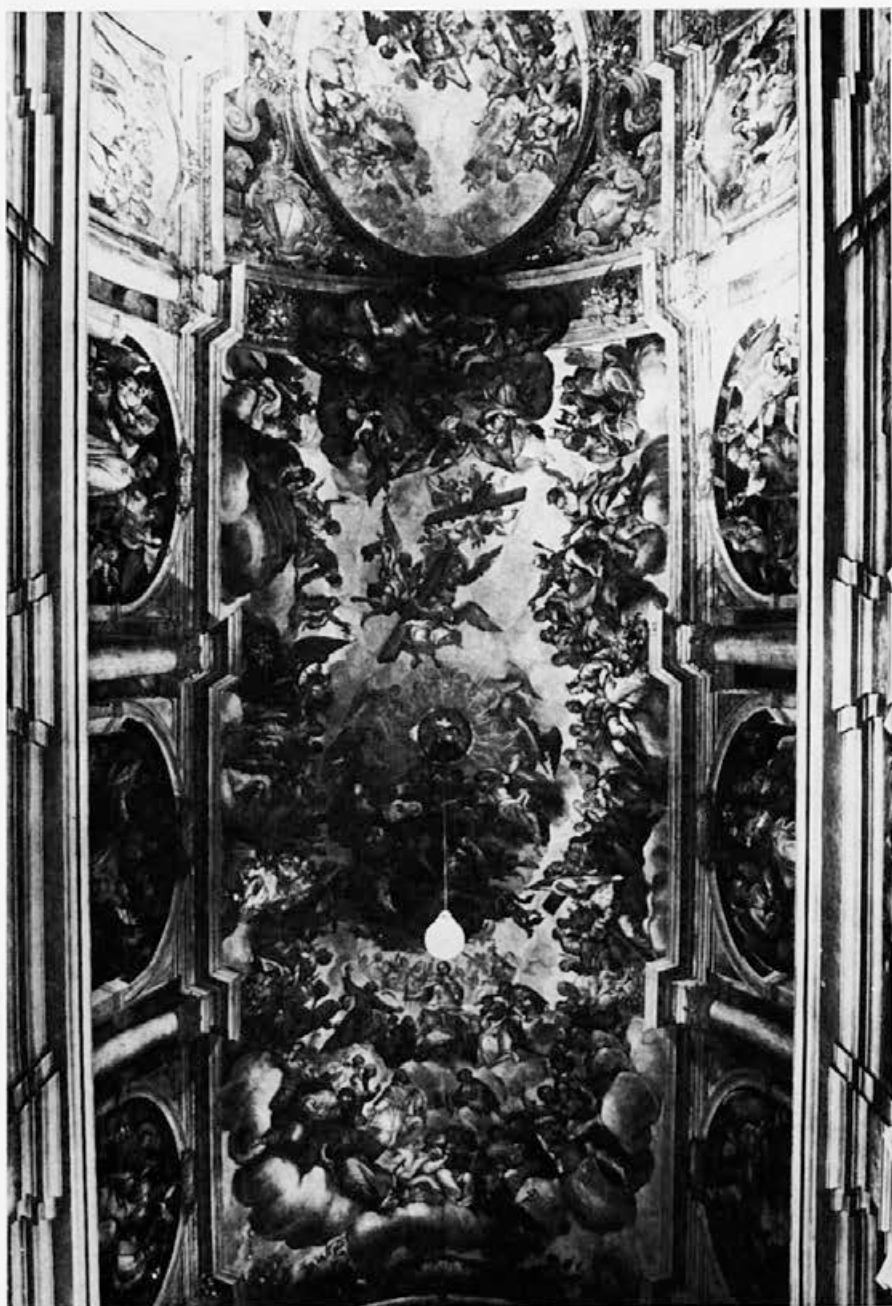
48 *Matthias von Görz*: Prizori iz življenja sv. Jožefa, obok kapele sv. Jožefa, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



49 *Matthias von Görz*: Prizori iz življenja sv. Dizma, obok kapele sv. Dizma, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



50 *Matthias von Görz: Marijino sorodstvo, obok zakristije, romarska cerkev na Pöllaubergu, 1705*



51 *Matthias von Görz*: Freske na oboku ladje, samostanska cerkev v Pöllauu, 1718



52 *Matthias von Görz*: Freske na oboku adje, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1718



53 *Matthias von Görz*: Freske na oboku zakristije, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723



54 *Matthias von Görz: Nadškof Ildefonz Toleški, zakristija, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723*



55 *Matthias von Görz: Sv. Invenzij, zakristija, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723*



56 Marien Tod, um 1390, Preston, Harris Museum and Art Gallery



57 Marien Tod, um 1420, Glasfenster der Krakauer Corpus Christi Kirche



58 Marien Tod, um 1409 Hasenburg Missale, Wien, Nationalbibliothek



59 Marien Tod, um 1415, Graduale Nr. 45, Krakau, Kapitulararchiv



60 Marientod, um 1420, Rust, Fischerkirche



61 *Johannes concivis in Laybaco*: Marientod, 1456, Muljava, Filialkirche



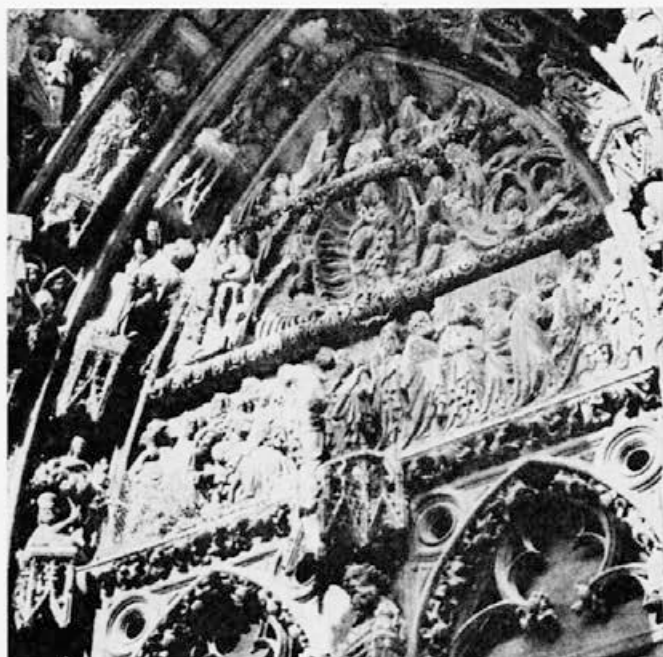
62 *Konrad Laib*: Marientod, um 1450, Venedig, Seminario Patriarcale



63 Marientod um 1460, Vrh über Želimplje, Filialkirche St. Peter



64 Marientod, ul 1440, Feistritz an der Drau, Kapelle Maria am Bichl



65 Marienod, um 1410, Regensburg, Dom



66 Marienod, Detail des Marienodal-
tares, um 1470, Kaschau, Hl. Elisa-
bethkirche



67 Marientod, um 1490, Eisenkappel, Fiilalkirche Maria Dorn



68 Portret Bolfenka Kremerja, 1563, Mari-bor, Pokrajinski muzej



69 Portret Pavla Spannerja, 1602, Ptuj, Pokrajinski muzej



70 Portret Urha Eggenberga, 1624, Maribor, Pokrajinski muzej



71 Portret Mihaela Wolkensteina, 1616, Ptuj, Pokrajinski muzej



72 Portret Marije Laymann-Wolkenstein, 1638, Ptuj, Pokrajinski muzej



73 Portret žene Jurija Szekelyja okoli 1614, Maribor, Pokrajinski muzej



74 Portret neznane plemkinje, okoli 1630, Ljubljana, Mestni muzej



75 Portret deklice, zgodnje 17. stoletje, Ptuj, Pokrajinski muzej



76 Portret Uršule Engelshaus-Petschacher, prva polovica 17. stoletja, Narodna galerija



77 Portret Krištofa Kranega, 1634, Maribor, Pokrajinski muzej



78 Portret Janeza Jurija Lamberga, 1648, Ljubljana, Narodna galerija



79 Portret Hanibala Ferdinanda Herbersteina, 60. leta 17. stoletja, Ptuj, Pokrajinski muzej



80 Portret Jurija Bonfrida Lamberga, 1666, Ljubljana, Narodna galerija



81 Portret Katarine Lukančič, 1660, Ljubljana, Narodna galerija



82 Portret žene Krištofa Kranega, 1634, Maribor, Pokrajinski muzej



83 Portret neznane plemkinje, 30. leta 17. stoletja, Novo mesto, Dolenjski muzej



84 Portret Turjačanke, druga tretjina 17. stoletja, Ljubljana, Narodna galerija



85 Portret Janeza Baptista Moškona, 1673, Brežice, Posavski muzej



86 Portret Janeza Jožefa Herbersteina, zadnja četrtina 17. stoletja, Ptuj, Pokrajinski muzej



87 Portret neznanega plemiča, začetek 18. stoletja, Maribor, Pokrajinski muzej



88 Portret neznanega plemiča, začetek 18. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



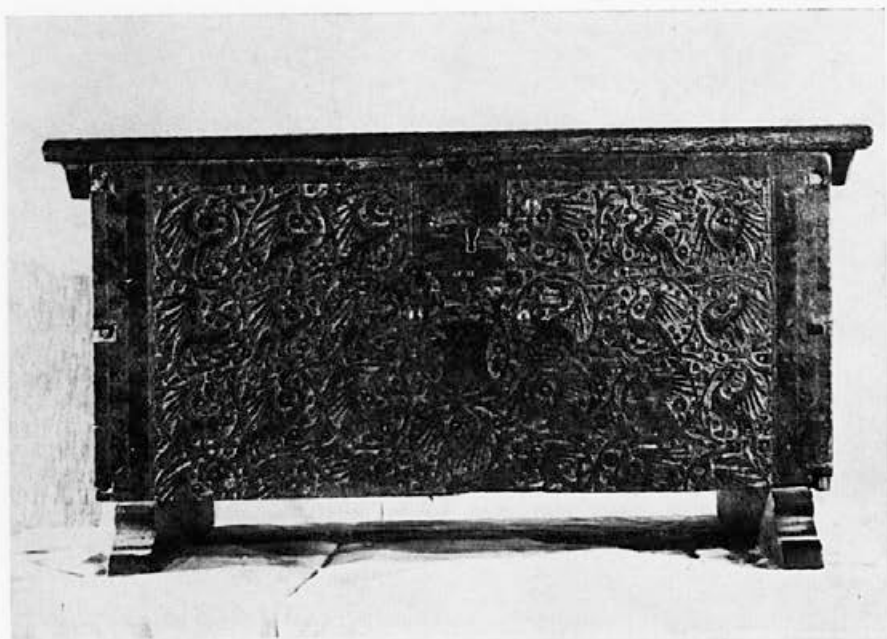
89 Portret žene Janeza Jakoba Wiederkheirja, 1681, Ljubljana, Narodna galerija



90 *Abraham Tempel*: Portret neznanne plemkinje, druga polovica 17. stoletja, Ljubljana, Narodna galerija



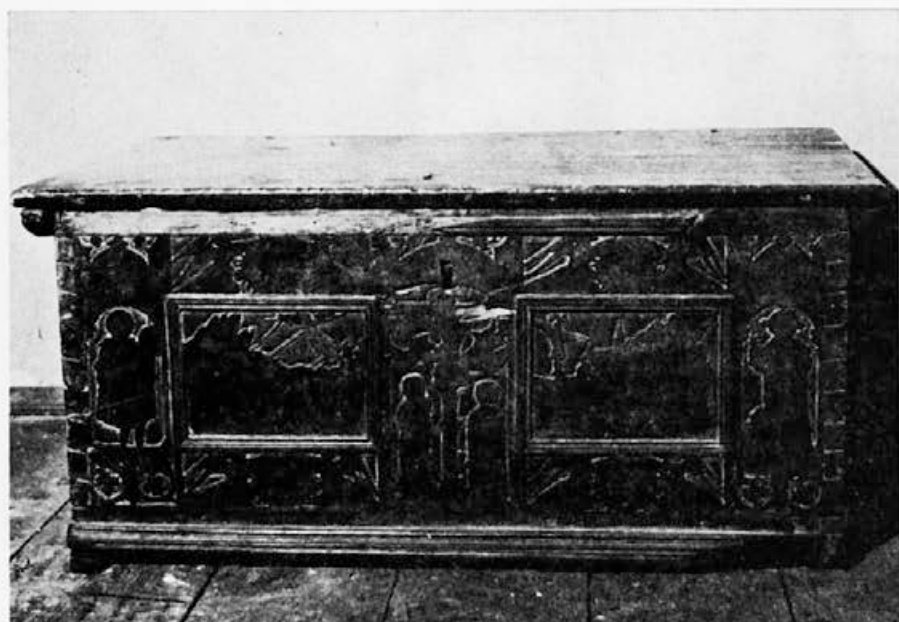
91 Portret baronice Dirndl, prva polovica 18. stoletja, Ljubljana, Narodna galerija



92 Zgodnjerenesančna skrinjica, prva četrtina 15. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



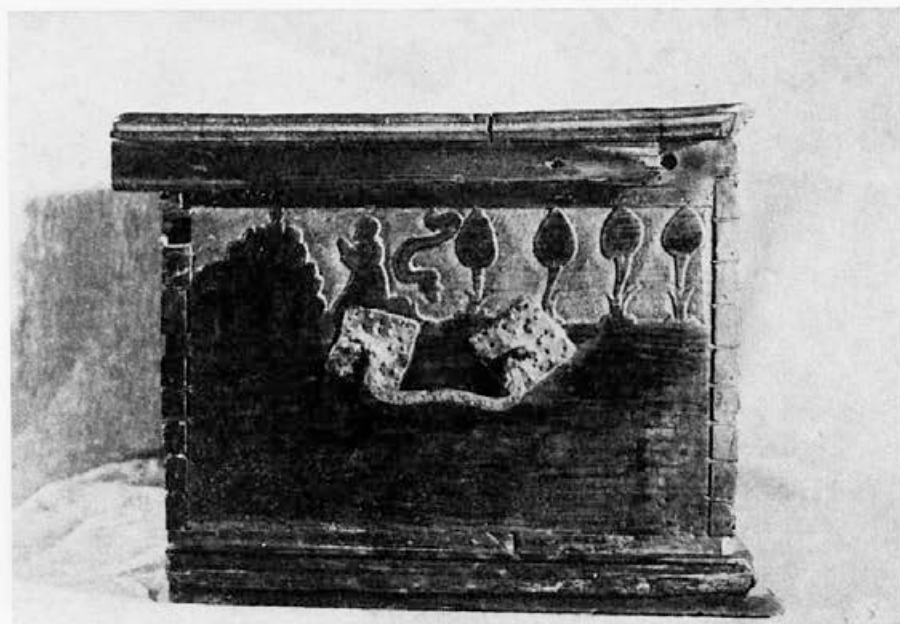
93 Prenosna skrinjica, 16. stoletje, Milano, Museo d'Arte antica



94 Renesančna skrinja, začetek 16. stoletja Koper, Pokrajinski muzej



95 Renesančna skrinja, začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



96 Detajl skrinje s sl. 94, Oljska gora, začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



97 Detajl skrinje s sl. 94, Spremenjenje na gori, začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



98 Detajl skrinje s sl. 94, notranja stran pokrova, začetek 16. stol., Koper, Pokrajinski muzej



99 Poznorenesančna skrinja, 20. ali 30. leta 17. stoletja, Ptuj, Pokrajinski muzej



100 Detajl skrinje s sl. 99, 20. ali 30. leta 17. stoletja, Ptuj, Pokrajinski muzej



101 Renesančna šatulja, 16. stoletje (?), Koper, Pokrajinski muzej



102 Detajl šatulje s sl. 101, 16. stoletje (?), Koper, Pokrajinski muzej

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XVI

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Čopič (predsednik), Peter Fister, Milček Komelj,
Peter Krečič, Stane Mikuž, Damjan Prelovšek, Melita
Stelè Možina, Hanka Štular

Uredniški odbor
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Ksenija Rozman
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik), Sergej Vrišer

Tehnični urednik
Andreja Žigon

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Éditées 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, Milček Komelj,
Peter Krečič, Stane Mikuž, Damjan Prelovšek, Melita
Stelè Možina, Hanka Štular

Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer

Rédacteur technique
Andreja Žigon

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

UDK 726.591.2.034.7(497.12)

Izvirno znanstveno delo

Sergej Vrišer

BAROČNE PRIZNICE V OSREDNJI SLOVENIJI.

POSKUS TIPOLOŠKE OPREDELITVE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 9–23, sl. 1–24

Razprava je posvečena tipološki opredelitvi razvoja baročnih priznic v osrednji Sloveniji. Njen namen ni izčrpen topografski prikaz, marveč kronološka razvrstitev gradiva in opis razvojnih značilnosti v najširših obsejih. V sestavku so kratko zajete priznice predbaročnega obdobja, sledi razvoj, kako se je odvijal v zgodnjem, zrelem in poznem baroku, za konec pa so omenjeni pobaročni odmevi v 19. stoletju.

UDK 7.048.69.022.3(497.12)>1895.1914*

Izvirno znanstveno delo

Borut Rovšnik

STILNI RAZVOJ ORNAMENTA NA FASADAH V SLOVENIJI OD 1895 DO PRVE SVETOVNE VOJNE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 25–51, sl. 25–43

Avtor si je postavil za cilj, izdelati tipologijo fasadnega ornamenta v Sloveniji v obdobju od ljubljanskega potresa (1895) do začetka tretjega desetletja 20. stoletja. Sledil je odnosu med fasadno dekoracijo in njeno podlago — arhitekturo (ornament kot aplikacija ali struktura) in ugotovil naslednje stilno-razvojne stopnje: poznohistorični, wagnerjski floralno-secesijski, geometrični in postsecesijski ornament. Izkazalo se je, da ima vsak tip svoje zakonitosti krašenja (vertikalni ali horizontalni princip ali cvetenje proti vrhu). Stilne pobude so prihajale z Dunaja in drugih večjih središč obdonske monarhije, Prage, Budimpešte, Grada. Najkvalitetnejše primere secesijskega krašenja fasad na Slovenskem najdemo v Ljubljani, drugod, v Mariboru, Celju, Ptuj, Murski Soboti ali Slovenj Gradcu, pa gre za močno historično tradicijo. Pomembno je, da je secesijski ornament posegel tudi na podeželje, v trge in vasi.

UDK 75.034.7.052(497.12):929 Götz M. v.

Izvirno znanstveno delo

Anica Čevc

FRESKE MATTHIASA VON GÖRZA

V MARIJINI CERKVI V ZAGORJU PRI PODCETRTRKU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 53–73, sl. 44–55

Avtor fresk v cerkvi v Zagorju iz leta 1708 doslej ni bil znan. Sorodnost fresk M. von Görsa v samostanski cerkvi v Pöllausu s freskami v Zagorju ter ponovitve kompozicije Marijinega sorodstva z oboka ladje v Zagorju v zakristiji cerkve na Pollaubergeru do:azujejo, da je avtor fresk v Zagorju Matthias von Götz. Freske v Zagorju so ikonografsko posvečene Mariji. Temeljne sestavine poslikave so tonko, pasasto razčlenjeno dno, prstanast nastavek nad realnim venčnim zidecem in posnetki na strop vpetih podob (*quadrati riporriti*) s figuralnimi motivi. Prvič je za poslikane enote ladje, slavoloka in prezbiterija doseženo enotno gledišče. Poslikava je kompromis med daljanske krasive obokov in arhitekturnega iluzionizma, dosežena je iluzija odprtja ne pa poglobitev realne arhitekture. Na slovenskem slajerskem so freske v Zagorju začetek vezanega razvoja iluzionističnega slikarstva 18. stoletja, v katerem so poleg Görsa najpomembnejše sodelovali Fr. K. Remb (Rempl), J. C. Waginger Fr. I. J. Flurer in A. Lerchinger.

UDK 75.052.046.3:232.931.4(497.12)

Izvirno znanstveno delo

Gyöngyi Török

MOTIV MARIJINE SMRTI NA SLOVENSKEH FRESKAH V LUCI SREDNJEVROPSKE IKONOGRAFIJE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 75–82, sl. 56–67

Studija obravnava poseben tip Marijine smrti na slovanskih freskah 15. stoletja. Ta tip Marijine molitve pred smrtjo — kažejo ga freske na Muliavi in na Vrhu nad Zelimljem — se razlikuje od tradicionalnega tipa bizantinskega izvora, ko Marija umira leže na postelji, ki ga lahko vidimo v Koseču in v Vuzenici. Vprašanje o nastanku novega ikonografskega tipa, ko Marija ne leži več v postelji, temveč kleče moli v družbi apostolov, v slovanski literaturi doslej ni bilo zastavljeno. Studija dokazuje, da ta tip najdemo tako na freskah v Sloveniji, kakor tudi na Madžarskem, v Avstriji, na Češkem. Poljskem in v južni Nemčiji, kar potrjuje, da sodi Slovenija v krog srednjeevropske umetnosti.

UDC 7.048:69.022.3(497.12):1895.191+4

Original Scientific Work

Borut Rovšnik

THE DEVELOPMENT OF THE STYLES IN ORNAMENTATION OF FACADES IN SLOVENIA FROM 1895 TO WORLD WAR I
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 25-51, pl. 25-43

It is the author's aim to produce a typology of facade ornaments in Slovenia for the period between the earthquake in Ljubljana (1895) and the beginning of the third decade of the 20th century. He studied the relationship between the facade decoration and its background—the architecture (the ornament as applique or structure) and identified the following stages of stylistic development: late historical, Wagnerian, floral-secession, geometrical and post-secession ornamentation. He found that each type has its own principles of decoration (the vertical or horizontal principle, or flowering towards the top). The stylistic impulses come from Vienna and other larger centres of the Habsburg Monarchy, Prague, Budapest, Graz. The best examples of secession ornamentation on facades in Slovenia are to be found in Ljubljana, in other places, Maribor, Celje, Ptuj, Murska Sobota and Slovenj Gradec, we have a strong historical tradition, it is interesting that the secession style also penetrated to the countryside, to the market towns and villages.

UDC 75.052.046:3.222.931.4(497.12)

Original Scientific Work

Gyöngyi Török

MOTIFS OF THE DEATH OF THE VIRGIN ON SLOVENE FRESCOS
IN THE LIGHT OF CENTRAL EUROPEAN ICONOGRAPHY
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 75-82, pl. 56-67

This study discusses a specific type of the Death of the Virgin Mary on Slovene 15th century frescos. Frescos showing the Virgin praying before her death such as those at Mušajava and at Vrta, above Zelmalje, differ from those of the traditional type of Byzantine origin, where Mary dies lying on a bed, as we see at Kosec and at Vuzenica. The question of the genesis of the new iconographic type, where the Virgin no longer lies in a bed but kneels in prayer with the apostles, has not yet been posed in Slovene specialized literature. The study shows that this type is to be found in frescos not only in Slovenia, but also in Hungary, Austria, Czechoslovakia, Poland and Southern Germany. This confirms that Slovene art is in the Central European tradition.

UDC 726.591.2.034.7(497.12)

Original Scientific Work

Sergej Vršič

BAROQUE PULPITS IN CENTRAL SLOVENIA.
AN ATTEMPT AT A TYPOLOGICAL DETERMINATION
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 9-23, pl. 1-24

This paper is devoted to the typological determination of the development of baroque pulpits in Central Slovenia. Its aim is not to give an exhaustive topographical survey, but a chronological classification and a description of the developmental characteristics in broad outlines. The paper gives a short review of the pulpits of the pre-baroque period, then it discusses the development as shown in the early, mature and late baroque pulpits. At the end there is mention of the post baroque echoes in the 19th century.

UDC 75.034.7.052(497.12):929 Götz M. v.

Original Scientific Work

Anita Cevc

FRESCOS OF MATTHIAS VON GÖRZ IN THE CHURCH OF ST. MARY'S AT ZAGORJE NEAR PODCETRTEK
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 53-73, pl. 44-55

The author of frescoes, which date from 1708, in Zagorje church, has not been known until now. The same motif of »Virgin Mary's Kiss, which was painted in 1705 in the sacristy of the church at Poljanberk, can also be found on the arch in Zagorje church. Similarities in style between Götz frescoes in the monastery church in Poljan (Styria, Austria) and in the Zagorje church prove that all these frescoes were painted by the same author, that is by Matthias von Götz. The iconography of the Zagorje frescoes is devoted to Virgin Mary. The basic elements are the painted decorative film above the real cornice, the painted ornamental stripes on the top of the vault and the fictitious framed ensembles (*quadrati ripartiti*) on the ceiling. For the first time the painted parts of the nave, arch and choir can be observed from a single viewpoint. The painted work represents a compromise between the inset system (*medallion*) of decoration of the vaults and the architectural illusionism. While an illusion of opening into space has been achieved, no attempt at deepening of the real architecture can be noticed. The Zagorje frescoes are the beginning of a continued line of the 18th century illusionistic painting in Slovenian Styria with F. K. Remb (Rempp), J. C. Wagner, F. I. J. Flurer and A. J. Lerchinger as the most important painters best-

UDC 684.452(497.12):14/16*

Original Scientific Work

Vesna Bučić

URBAN CHESTS IN SLOVENIA/II

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 117-131, Pl. 92-102

The paper deals with four hitherto unpublished chests from the provincial museums in Koper and Ptuj. The chests are decorated with shallow reliefs — which are characteristic for the woodcarving technique of Northern Italian artifacts in the *quattrocento* and *cinquecento*. A special feature of one little chest dating from the first quarter of the 15th century is its shallow ornamentation filled with coloured inlays reminiscent of the patterns of oriental fabrics. The other three chests are decorated with shallow carving complemented with pyrographic drawings; the two from Koper show scenes from the New Testament, the chest from Ptuj a mythological scene. All the vegetable ornamentation and scenes were unquestionably executed after graphic patterns. The Koper chests date from the beginning of the 16th century, that from Ptuj was produced at the close of the Renaissance in Northern Italian furniture art, in the twenties or thirties of the 17th century. Whether these chests found their way to the Slovene littoral and to Ptuj purely by chance, or whether they were perhaps produced by local workshops is as yet an open question.

UDC 75.041.6(497.12):1550/1715*

Original Scientific Work

Andreja Vrišer

FASHIONS IN THE 17th CENTURY PORTRAITS IN SLOVENIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, pp. 83-115, Pl. 68-91

This paper discusses 17th century fashions as shown on portraits in Slovene collections. It is designed as a contribution to a broader study of the cultural history and costumery of that century in Slovenia. In the first group there are portraits showing Spanish fashions of various types (1530-1640). The fashionable costumes in the second group (1630/40-1670/80), which bear the stamp of the 30 Years' War, are shown on a whole series of full-length portraits of men and women, the documentation for the period 1640-1660 being particularly extensive. The third group (1670/80-1715) reflects models of French fashions. This group is the smallest in our portrait collections.



UDK 75.041.6(497.12):1550.1715*

Izvirno znanstveno delo

Andreja Vršer

NOSA NA PORTRETIH 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 83—115, sl. 68—91

Razprava osvetljuje nošo 17. stoletja, kakor se nam predstavlja na portretih v slovenski posesti. Razprava želi biti prispevek k širšemu kulturozgodovinskemu in kostumološkemu preučevanju tega stoletja na Slovenskem. V prvo skupino se uvrščajo portreti, ki prikazujejo špansko nošo in njene različice (1550—1640). Nošo v drugi skupini (1630—1670/80), ki ji je vtisnila pečat tridesetletna vojna, ponazarja vrsta celopostavnih portretov moških in žensk: zlasti obsežna je dokumentacija za čas med 1640/60. V tretji skupini (1670/80—1715) se zrcalijo vzori francoske mode. Ta skupina je v našem portretnem gradivu najšibkeje osvetljena.

UDK 684.432(497.12):14.18*

Izvirno znanstveno delo

Vesna Bučič

MESCANSE SKRINJE V SLOVENIJI/II

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XVI, 1980, str. 117—131, sl. 92—102

Cianek govori o štirih, doslej neobjavljenih skrinjah iz Pokrajinskih muzejev Kopra in Ptuja. Skrinje so okrašene v plitvem reliefu — značilni rezbarski tehniki za umetnopravne predmete severnoitalijanskega *quattrocenta* in *cinquecenta*. Posebnost ene skrinjice z preve četrtine 15. stoletja je njen plitvi ornamet, izpolnjen z barvašnimi vložki, ki spominjajo na vzorce orientalskih tkanin. Ostale tri skrinje krasi plitva rezbarija, dopolnjena s pirografskimi risbami; na dveh koprskih so upodobljeni prizori iz nove zaveze, na ptujski pa mitološke scene. Vsa vegetabilna ornamentika in prizori so gotovo nastali ob spodbudi grafičnih predlog. Koprski skrinji sta iz začetka 16. stoletja, ptujska pa je nastala kot izzven renesanse v severno-italijanski, pohištveni umetnosti v dvajsetih ali tridesetih letih 17. stoletja. Ali so se skrinje znašle na naši obali in Ptuju samo po naključju ali pa bi se lahko vprašali po kakšni domači delavnici, ostaja zaenkrat še odprto vprašanje.